

КЊИЖЕВНОСТ – ТЕОЛОГИЈА – ФИЛОСОФИЈА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига 38

Уређивачки одбор

др Александра Манчић

проф. др Татјана Росић

др Марија Грујић

др Игор Перишић

др Милица Мустур

др Кристијан Олах

др Јана М. Алексић (оперативни уредник)

др Владан Бајчета

др Марко Теодорски

мср Новак Малешевић

Рецензенти

проф. др Јован Делић

проф. др Радивоје Микић

др Светлана Шеатовић

др Драган Хамовић

КЊИЖЕВНОСТ ТЕОЛОГИЈА ФИЛОСОФИЈА

ТЕМАТСКО-ПРОБЛЕМСКИ ЗБОРНИК РАДОВА
У СПОМЕН МИЛАНУ РАДУЛОВИЋУ

Уредници
др Милица Мустур
др Кристијан Олах

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ПРАВОСЛАВНИ БОГОСЛОВСКИ ФАКУЛТЕТ
СВЕТОГ ВАСИЛИЈА ОСТРОШКОГ
БЕОГРАД – ФОЧА
2018

На корици
Marta Czok, *The Three Graces* (1991)
by kind permission of Marta Czok.
All Rights Reserved.

Зборник је резултат истраживања на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013). Истраживања и објављивање резултата финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

САДРЖАЈ

УВОДНА НАПОМЕНА	11

I

Богољуб Шијаковић ЛОГОС И АГНОСИОЛОГИЈА Фрагменти за једну теорију несазнања.....	17
Ромило Кнежевић МОЖДА СТВАРАМО НОВЕ СВЕТОВЕ Оглед о теургијској природи уметности.....	31
Саша Радојчић УМЕТНИЧКО ДЕЛО: ТРИ ДИМЕНЗИЈЕ ПОЈМА	47
Милослав Шутић ОГЛЕД О РУСКОЈ ЕСТЕТИЦИ И ТЕОРИЈИ КЊИЖЕВНОСТИ Научни подухват Јурија Борјева	61
Зорица Никитовић ЈЕЗИК СВЕТЕ МИСЛИ	73
Александра Манчић ТРАНСКУЛТУРНО ПРЕВОЂЕЊЕ ИДЕЈА ПО ОБОДИМА	105
Давор Миличевић НОВИ ЗАВЈЕТ КАО ПРИЧА Јеванђељски канон и европско књижевно наслеђе	121
Ранко Поповић МОГУЋНОСТИ ТЕОЛОШКОГ ПРИСТУПА КЊИЖЕВНОСТИ Неки примјери новије српске критике.....	135
Весна Тријић СРПСКИ РОМАН НА ПОЧЕТКУ 21. ВЕКА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНОСТИ	151
Владимир Гвозден КЊИЖЕВНОСТ И СМРТНИ ГРЕХОВИ ИЗ САВРЕМЕНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ: ДВА ПРИМЕРА (ГОРДОСТ И ПОХЛЕПА)	165

Кристијан Олах	
СЕНКЕ МИНУЛИХ ИСТИНА	
Носталгија за бесконачним у делу Николе Милошевића	189
Драгана Грбић	
КИЈЕВ – ХАЛЕ – КАРЛОВЦИ	
Универзитет у Халеу као место сусрета украјинских	
и српских студената теологије у 18. веку	213
Милица Ђуковић	
ПРОСВЕЂИВАЊЕ НАРОДА КАО КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА	
ТИХОМИРА ОСТОЈИЋА	223

II

Ксенија Кончаревић	
ПУШКИНОВА ПЕСМА „ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ	
НЕПОРОЧНЫ“ КРОЗ ПРИЗМУ ПРАВОСЛАВНЕ АСКЕТИКЕ	
Поводом 180. годишњице упокојења А. С. Пушкина	243
Марија Грујић	
РЕЛИГИЈСКИ ОБИЧАЈИ, ЗАЈЕДНИЦА И ПОЈЕДИНАЦ	
У ПРОЗИ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА	257
Милош Живковић	
МОЖДА СПАВАМО	
Религиозна инспирација и национална историја	
у Дисовој поезији	273
Јелена Марићевић	
ДУХОВНОСТ У ОПТИЦИ ФЛОРЕ И ФАУНЕ	
ДНЕВНИКА О ЧАРНОЛЕВИЋУ И СУЗНОГ КРОКОДИЛА	
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	301
Саша Д. Шмуља, Андреја Ж. Марић	
„У ИСТИНОЗБОРСТВУ НАЈНЕЖНИЈИ ГЛАС“	
Православна духовност у дјелу Светислава Мандића	317
Душица Потих	
ХРИШЋАНСКИ МОТИВИ У СТВАРАЛАШТВУ	
СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА	329
Предраг Тодоровић	
ЛЕСТІСТЕРНІУМ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА	349

Милена Илишевић	
БИБЛИЈСКА РЕТОРИКА И ФОРМЕ ПЕСНИЧКЕ	
РЕЛИГИОЗНОСТИ У МОДЕРНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	373
Татјана Росић	
РЕПЕТИЦИЈА, РЕВИЗИЈА И(ЛИ) РЕЦИКЛИРАЊЕ	
КОМУНИСТИЧКЕ ИСТОРИЈЕ/ИСТОРИЈЕ КОМУНИЗМА	
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ НА КРАЈУ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА?	387
Романи Слободана Селенића <i>Очеви и оци</i>	
и <i>Убиство с предумишљајем</i>	387
Марко Аврамовић	
БОГ ЈЕ ПЕСНИК, ПЕСНИК ЈЕ БОГ	
<i>Коси и кожа</i> Александра Ристовића	405
Владимир Вукашиновић	
СТОСЛОВ О ПОКАЈАЊУ	
<i>Ego te exorciso, spiritus immunde!</i>	443
Марко Паовица	
САКРАЛНИ ПОДТЕКСТ И РЕЛИГИОЗНИ ДОЖИВЉАЈ	
У ПОЕЗИЈИ ЗЛАТЕ КОЦИЋ	457
Владислава Гордић Петковић	
ДОЛАЗАК МЕСИЈ(АН)Е	
Чудо и казна у савременој српској прози.	487

III

Славко Гордић	
СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	501
Бранко Летић	
КЊИЖЕВНИ ТЕОРЕТИЧАР МИЛАН РАДУЛОВИЋ	
Метафора стваралачког духа.	505
Дарко Ристов Ђого	
„НЕЗЛОБИВО, АЛИ НЕ И НЕРАЗУМНО“	
О јуродивој и дјечијој перспективи у књижевно-богословској	
мисли Милана Радуловића	513
Игор Перишић	
(НЕ)ЗАДОВОЉСТВО У КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ	
Мали књижевнотеоријски портрет Милана Радуловића	533

Јасмина Ахметагић ЗА НОВИ СУБЈЕКТИВИЗАМ <i>Књижевна производња и мистерија стварања</i> у теоријско-критичком разумевању Милана Радуловића	547
Стојан Ђорђевић О КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОМ РАДУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА И ЊЕГОВОЈ ДЕФИНИЦИЈИ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ	561
Радомир В. Ивановић УМЕТНОСТ ЖИВЉЕЊА И УМЕЋЕ ИСКАЗИВАЊА Теоријско-критичка опредељења Милана Радуловића	571
Синиша Јелушић КЊИЖЕВНОСТ И ТЕОЛОГИЈА У ТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА Увод у интерпретацију	599
Предраг М. Јашовић ЗАСНИВАЊЕ КЊИЖЕВНЕ ТЕОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ У ДЕЛУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	609
Радомир Батуран КЊИЖЕВНО-БОГОСЛОВСКЕ СТУДИЈЕ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	625
Станиша Тутњевић ДВА ВАЖНА АСПЕКТА КЊИЖЕВНЕ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	673
Владимир Димитријевић МИЛАН РАДУЛОВИЋ КАО ТУМАЧ СТВАРАЛАШТВА НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА И ЈУСТИНА ПОПОВИЋА У ОКВИРИМА СРПСКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА	691
Владан Бајчета КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА Метакритичка мисао Милана Радуловића	711
Владан Бартула МИЛАН РАДУЛОВИЋ И СТАРА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ	741
Бојан Чолак У ОДБРАНУ ОПТИМИЗМА Читање ране поезије Алексе Шантића у делу Милана Радуловића . .	759

Мирко Магарашевић МИСАО И ВЕРА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ У ТУМАЧЕЊУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	775
Милош М. Ђорђевић КРИТИЧКИ ДУХ И МЕТОД МИЛАНА РАДУЛОВИЋА.	805
Ана Мумовић КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КУЛТУРА Прилог тумачењу критичког духа и метода Милана Радуловића . . .	819
Ђорђе Ј. Јанић У ТРАГАЊУ ЗА КОРЕНИМА Хришћанство, култура и српски национални идентитет у делу Милана Радуловића.	829
Јана М. Алексић СРПСКИ КУЛТУРНИ ОБРАЗАЦ У СВЕТЛУ КЊИЖЕВНЕ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА.	867
Саша Шољевић ДОПРИНОС МИЛАНА РАДУЛОВИЋА ОБНОВИ СРПСКОГ ДРЖАВНО-ЦРКВЕНОГ ПРАВА	899
Милица Мустур НА ИЗВОРУ ДУШЕ Књижевнокритички ерос Милана Радуловића	915
ДОДАТАК	
Ђуро Дамјановић АЈМО, БУРАЂЕ, КАЈМАКЧАЛАНСКОМ!	943
БИОГРАФИЈА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	945
БИБЛИОГРАФИЈА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	946
ЛИТЕРАТУРА О КЊИГАМА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	952
ЦИТИРАНОСТ РАДОВА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА	955
РЕГИСТАР ИМЕНА	969

УВОДНА НАПОМЕНА

Књижевност – *теологија* – *филозофија* је тематско-проблемски зборник радова приређен у спомен Милану Радуловићу.

Зборник, међутим, није био планиран да буде у *спомен*, већ у *част* Милану Радуловићу, дугогодишњем руководиоцу пројекта за теорију књижевности Института за књижевност и уметност, који је средином 2015. године отишао у пензију (оставши, притом, и даље редовни професор Православног богословског факултета Светог Василија Острошког у Фочи). Сходно добром академском обичају, када члан научне заједнице, чије је дело од посебног значаја, оде у пензију, та иста заједница одужује му се пригодним зборником у његову част. Обичај је, такође, да се у зборнику такве врсте заинтересованим сарадницима понуде оне кључне теме којима се сам научник, коме се зборник посвећује, бавио у свом дугогодишњем раду, али и да се сам тај рад, у засебном одељку, изнова валоризује и (пре)вреднује.

Три термина из наслова овог зборника – *књижевност*, *теологија*, *филозофија* – на најадекватнији начин сублимирају поље интересовања Милана Радуловића, почев од његове прве књиге из 1978. године, *Видови српске књижевне критике*, у којој је отворио пут изучавању „природе и смисла књижевности“, закључно са последњом која се појавила у септембру 2017. године, а чији наслов *Време и душа* као да је задобио једну неслућену димензију значења – опроштај душе њеног аутора са простором овог времена и спремност за пресељење у неке више просторе.

Сместивши поље изучавања књижевности у тремећу онтологије, аксиологије и метафизике – што се може закључити на основу наведених наслова прве и последње његове књиге – Милан Радуловић је – „у целини мимо и контра свега што је [...] популарно и пожељно у круговима књижевних теоретичара, критичара и историчара књижевности“ – засновао у српској науци о књижевности јединствену теолошку теорију или филозофију књижевности. Упркос прећутном отпору према таквој врсти књижевнонаучне утемељености, који је одраз духа времена у кул-

тури и школама помодних књижевних теорија, Радуловићево тумачење српске књижевности и културе из теолошке перспективе, са фокусом на православно наслеђе, представља аутентичан књижевнокритички метод који, свакако, заслужује подробну метакритичку пажњу.

Да би се та пажња на ваљан начин теоријски и критички профилисала, зборник је подељен у три дела. У првом, који представља 'главни' део, смештени су радови претежно теоријског карактера, у другом се налазе радови посвећени тумачењу књижевноуметничких дела из религијске и теолошке перспективе, док су у трећем делу сабрани метакритички усмерени радови са фокусом на стваралаштво Милана Радуловића. У циљу подстицања теоријске рефлексije о књижевности, књижевној критици и култури из угла различитих хуманистичких дисциплина, тако замишљен омаж делу Милана Радуловића обједињује повлашћени положај теолошке димензије животног, књижевнонаучног и философског светоназора.

То није случајно, јер теологија, у виду теолошке естетике односно философије уметности, своје интересовање за књижевност испољава, пре свега, на пољу онтологије и феноменологије књижевности, као и на пољу егзистенцијалног статуса и смисла књижевне уметности. Теолошка мисао, усмерењем на онтолошке, феноменолошке, гносеолошке и духовно-егзистенцијалне аспекте литературе, али и сопственим кохерентним мисаоним системом, додирује се са шире схваћеном философском мишљу о књижевности. Другим речима, залазећи у проблеме бића, појавности, сазнајног потенцијала и егзистенцијалног смисла литературе, теолошка мисао и сама носи печат једног вида философског мишљења, док на отвореном пољу теоријске рефлексije о књижевности имплицитно подстиче на – допунска, комплементарна или опозитна – философска позиционирања спрема питања о суштини књижевне уметности. Захваљујући свом озрачју, амплитуда теолошке мисли у Радуловићевом делу, осим области науке о књижевности, философије и естетике, гравитира, такође, и ка пољу културе односно културне идеологије.

Полазећи од таквог релационирања књижевности, теологије и философије, у зборнику је отворен простор за ширу проблематизацију и критичку расправу о кључним темама на које та мисао упућује: тема онтологије књижевности, теологије, философије и културне идеологије односно културног контекста српске књижевности, темама које допуњују сагледавање теоријске и књижевнокритичке мисли Милана Радуловића.

У светлу чињенице да теологија, као хуманистичка дисциплина, већ годинама уназад све више и све чешће успоставља интердисциплинарни дијалог са другим областима људског духа, а посебно са књижев-

ношћу, тематско-проблемски зборник радова *Књижевности – теологија – философија* настоји да пружи допринос томе дијалогу, и то не само по назначеном опредељењу, већ и по квалитету радова окупљених у њему. Због тога се надамо да ће овај зборник представљати значајну карику у будућим проучавањима односа књижевности и теологије, али и философије.

Ваља, напослетку, додати и то да је Милан Радуловић, имајући на уму наречени академски обичај, једном приликом саопштио својим блиским сарадницима из Института за књижевност и уметност, пола у шали а пола у збиљи, да му се никако не приређује зборник оваквог типа у част. Као неко ко је свој животни позив схватао као *служење* вишем Смислу (Цркви, народу, породици), такав захтев био је сасвим очекиван. Ипак, када та одлука више није зависила од њега, са радошћу и задовољством је читао радове који су пристизали за зборник, саветујући, успут, уреднике око неких решења везаних за структуру зборника. Зато су, према његовој жељи, прилози посвећени његовом стваралаштву, уместо у првом, обједињени у трећем, последњем делу зборника. Тако је та молба, поникла из дамара једне аутентично хришћанске душе, која себе никад не ставља на прво место, истовремено омогућила 'читање' структуре зборника у оквиру антрополошке тријаде *тело – душа – дух*: радови теоријског и философског карактера – радови поетичко-интерпретативног карактера – радови метакритичког карактера.

Била је замисао да се овај зборник појави у години у којој би се обележио седамдесети рођендан Милана Радуловића. Многи радови садржани у њему, посебно они о Радуловићевом стваралаштву, писани су са том сврхом; уредници, стога, нису мењали карактер тих радова нити презент пребацивали у перфекат.

Прераним одласком Милана Радуловића (29. октобра 2017), чији је животни и стваралачки пут ипак био испуњен и заокружен, измењена је и интенција зборника: у *спомен*. Зато, радови који су у овом зборнику сакупљени не сведоче само почаст коју собом одају једном важном и занемареном тематском и идејном кругу у окриљу српске науке о књижевности, већ и љубав и молитвену захвалност њихових аутора према мислиоцу чија је мудра, трезвена и блага 'родитељска' реч оставила у њима траг чија тишина вреди више од сваке речи.

Уредници

Богољуб ШИЈАКОВИЋ*
(Православни богословски факултет Универзитета у Београду)

ЛОГОС И АГНОСИОЛОГИЈА

Фрагменти за једну теорију несазнања

Айштракћ: Аутор полази од хеленске идеје логоса, која садржи претпоставку смислености у онтолошком, епистемолошком и семантичком пољу. Но, исто тако у разним сферама се суочавамо с тим да су нам недоступна нека егзистенцијално важна знања, не само као загонетка коју (можемо да) одгонетамо, већ и као тајна која то остаје и када се објави. Не само да постоји незнање као мотив и исходиште знања, него постоји принципијелна несазнатљивост – у сусрету с трансценденцијом, у искуству граничних ситуација, у мистичком непознању (које је врста знања), у доживљају у ком нам се открива смисао, у догађају егзистенцијалне истине. Човјек има свијест и о ономе што га превазилази, и има потребу да изрази неизразиво, да сазна несазнатљиво. Тада наше непознање није повод за скептицизам и агностицизам, већ непознање (као искуствена метафизика) постаје врста и момент знања. Ми се суочавамо с контингенцијом, наиме с неконтролабилношћу услова нашег живота, и имамо потребу да унесемо смисао да бисмо превладали контингенцију. Но, како превладати ситуације које се опиру смислу? И да ли је могуће о оном несазнатљивом формулисати теорију?

Кључне речи: логос, смисленост, рационалност, логика, научно знање, мистичко знање, егзистенцијална истина, апофатика, трансценденција, тајна

I

1. Цјелокупно наше дјелање, а нарочито наше сазнање, морално поступање и умјетничко стварање ослања се на претпоставку смислености. Ова претпоставка смислености толико је солидна (она је такоређи карактеристика живота) да неку супротну претпоставку не бисмо могли ни да замислимо. Бесмисао нас иритира управо због тога што претпостављамо смисленост као услов животне важне оријентабилности у свијету егзистенције. Наше комплексно знање о реалности говори нам да је она смислена, било да је то по својој природи и структури („по себи“), било да је то сходно нашем сазнању, као од нас сазната.

2. Комплексну рационалност (смисленост) садржану у језику, мишљењу и стварности, као и у њиховим многоструким везама, хелен-

* bsijakov@gmail.com

ски философи су изразили појмом *логос* (λόγος).¹ За Хераклита логос означава како начело закономјерног устројства космоса (као такав он је свеприсутан у појавној разноврсности), тако и способност душе којом се сазнаје логосно устројство ствари (као такав он је општеважећи за разумијевање ствари и одликује га самоувећавање). Код Парменида ова веза онтичког и епистемичког аспекта логоса садржана је у изједначавању глагола *биџи* (εἶναι), *мислиџи* (νοεῖν) и *јовориџи* (λέγειν). Иначе, за Парменида логос значи расуђивање о ономе што јесте. Софисти раскидају објектно-субјектни карактер логоса, свдећи га на говор и доказ као испољење исправног разума (ὀρθὸς λόγος). За Сократа, према Платону, логос је образложење неке тврдње. Тако и Платон схвата логос као нужан услов знања, а наспрам непоузданог емпиријског истраживања поставља појмовно и дијалектичко истраживање као „бијег у логосе [појмове]“ (εἰς τοὺς λόγους καταφυγόντα [Phaidon 99e]). Но, Платон поново везује логос за стварност схватајући га као појам који исказује истинито биће, као логос о нечему (λόγος τινός), тј. као мишљење које је у стању да наведе разлоге и положи рачун (λόγον δίδοναι). За Аристотела логос је појам, дефиниција и закључак, као и исказни став (λόγος ἀποφαντικός) који изриче нешто о нечему (τί κατὰ τινός) и стога може бити истинит или лажан; а будући да мишљење помоћу логоса доводи ствар до појма – бивствовни, мисаони и исказни план држе се у јединству. Одређење човјека као бића које има логос (ζῷον λόγον ἔχων), наиме способност разликовања добра и зла, Аристотел је довео у везу са човјековом способношћу да на темељу морала и права гради политичку заједницу (πολιτικὸν ζῷον [Politica I 2. 1253^a]). Стоичари схватају логос као божанску космичку силу која посредством сјемених логоса (λόγοι σπερματικοί) нужно узрокује да од пасивне твари настане умна свјетска структура, а индивидуални логос (и као унутрашњи разум, ἐνδιάθετος λόγος, и као испољени говор, профорикὸς λόγος) треба да се и у сазнању и у моралном понашању усклади са тим општим логосом, па је логос структурни момент јединства логике, физике и етике. За Плотина логос је стваралачка сила којом душа (као еманација ума, νοῦς) даје материји структуру и облик и чини стварност умном.

3. Платоничко-стоичке и јеврејске елементе сједињује Филон Александријски, према коме је вјечни логос трансцендентни посредник између Бога и створеног свијета (при чему платоновске идеје постају Божије мисли за стварање), а као божански логос иманентан је људском

¹ Именица *логос* (λόγος), изведена од глагола *леџо/леџеин* (λέγω, λέγειν – брати, скупљати, збрајати, сабирати; зборити, говорити, разабрати), означава: ријеч, говор, исказ, доказ, објашњење, учење, појам, разум, рачун, збир, мјеру, сразмјеру.

уму. Према *Јеванђељу по Јовану* (с ослонцем не само на хеленистичке него и на јеврејске узор: старозавјетно *габар*, таргумско *мемра*, му-дрозна литература), Логос је Божија објављена, творачка и оваплоћена Ријеч (ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο [Јн. 1, 14]) као Син Божији Исус Христос који је постао човјек и дошао међу људе. Тако Јустин Философ Логос схвата као Христа (који је Мудрост Божија), као логос у свему створеном и као сјемени логос у људском уму којим се сазнаје истина. Слично и Климент Александријски, за ког оваплоћење Логоса значи Божију иманентност у свијету, што тврди и Ориген. Учење Никејског сабора да је Христос као оваплоћени божански Логос једносуштан (ὁμοούσιος) Оцу не само да је отклонило аријанизам него је положило темељ христологији и потврдило хришћанско схватање Бога као Свете Тројице, а уједно је постало референцијални оквир за светоотачко учење о Логосу (нпр. св. Максим Исповједник, св. Григорије Палама) и за читаву потоњу теологију. Хришћанство је прихватило оба најважнија аспекта хеленске идеје логоса – теоријски и практички. У теоријској философији и науци **логички ум** је тај који прихвата постојање и важење само онога за шта се може *дати доказ* (λόγον δίδοναι). И не само да је логос у нашим сазнајним моћима (*еписџемологија*) него је и у структури стварности (*онџологија*), па су тако онај који сазнаје и оно што се сазнаје схваћени у јединству. У практичкој философији **логосни ум** је тај који има способност *разликовања добра и зла*, наиме морално чуло (*еџика*) које је услов за изградњу полиса, заједнице засноване на моралним и правним нормама (*џолиџика*). Но, хришћанско учење о оваплоћењу доноси један нови и оплеменењујући смисао логоса: **Логос љубави и жртве** за другога.

4. Филијација платоничких, стоичких и хришћанских елемената учења о логосу карактерише читаву европску философију, а кулминира у Хегеловом *џанџоизму* (логос је умност онога што јесте, он је свјетски ум и апсолутни дух). Томе насупрот, у модерној логици оно логичко је схваћено као техничка исправност у закључивању и егзактност. Идеју логоса у руској философији нарочито развијају В. Ф. Ертн и П. А. Флоренски. Модерну редукцију логоса на говор, разум и рачун с различитих позиција критикују Хусерл, Хајдегер, критичка теорија друштва (Хоркхајмер, Адорно, Маркузе), постструктурализам и постмодернизам (критика логоцентризма: Лакан, Дерида, Фуко).

5. У идеји логоса сублимисан је сусрет философско-научне рационалности (која садржи претпоставку иманентне логосности тј. смислености цјелокупне творевине и њој комплементарне логосности људског сазнања, умјетничког стварања и моралног дјелања) и хришћанске вјере у трансцендентни Логос љубави и жртве, сусрет који и данас нуди, пре-

ко граница утилитарног и инструменталног ума, могућност једне одговорне рационалности (логосности, словесности) спасоносно посвећене доброти и правди. Насупрот инструменталној рационалности као **логосу насиља**, који нам пријети повратком у варварство, гдје је једини универзални језик сила, потребно је рехабилитовати све аспекте логоса и одбити његову редукуцију на *ratio*. Потребна нам је рационалност која неће бити само нулта, наиме један продужени инстинкт за самоодржањем, која неће бити заинтересована само за корисност него и за доброту, не само за законитост него и за праведност. Проблем је, наиме, што данашња култура заборавља и Сократа и Христа. Заборавља, дакле, да су истина и знање везани за врлину (па имају етички аспект, а не само утилитарни), као и да опстаје само она заједница у чијем темељу је положена светост. То не значи да цивилизација која не заборавља Сократа (редукованог на научно знање) може да тиме умирује савјест што заборавља Христа (спасење као сврху знања).

II

6. Рационалност и научно знање показали су своја ограничења. Гледано у теоријској равни, наука има монопол на стварност: постоји једна стварност, а њу описују и објашњавају науке. Овај став производи вјеру у свемоћ и апсолутни ауторитет науке. Гледано у практичној равни, наука се вреднује сходно њеној примјењивости, наиме сходно мјери у којој нас научна сазнања могу учинити господарима и посједницима природе. У темеље таквог статуса науке била је положена модерна рационалност (етички неутрална способност прилагођавања ради опстанка и доминације), која је постала нова митологија. Идолопоклонство и тоталитаризам, аутизам и солипсизам, самодовољност и самооправдавање — то су постале главне карактеристике нововјековне рационалности. Рационалност је прогласила себе инстанцијом која легитимише све друго а истовремено одбија да докаже свој легитимитет. Нити наука исцрпљује границе људског знања нити су границе науке исто што и границе наше егзистенције. Будући да религија (као и умјетност) искорачује преко граница људског знања, па дакле садржи могућност проширивања граница људског знања и исто тако могућност остварења људске егзистенције, актуелно је и неопходно рехабилитовати религиозност и у области *кријивике научне рационалности* (исказима религиозног искуства мора се признати евидентан *ејистемички сџаџус*, јер они доносе сазнање до ког се не може доћи на други начин) и у питањима *вриједносне саморегулације друштва* (темељне вриједности заједнице налазе се у моралној и религиозној сфери, па су вјерске и етичке традиције друштвено обавезујуће).

7. Научни и религиозни однос према стварности и животу се не искључују, већ треба да се међусобно подржавају и допуњавају. То је садржано у феномену чуђења. Када исходиште философије налазе у чуђењу (τὸ θαυμάζειν), Платон (*Theaitetos* 155d) и Аристотел (*Metaph.* A 2. 982^b 12-18) имају на уму тематизацију божанског у настанку философије. То није просто научна радозналост (што Аристотел као човјеково својство истиче у првој реченици *Μετὰφυσικῆς*: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει – „сви људи по природи теже знању“ [*Metaph.* A 1. 980^a 21]), већ је то инспирисаност *чудом* (θαῦμα) које је као божанска ствар необјашњиво природним каузалитетом. Та *удивљеност* божанским чудом представља не само психолошку мотивацију, него и проблемски импулс за философско мишљење. Чуђење за свој предмет има загонетку и тајну као два типа односа према стварности и свијету живота. Загонетка симболизује научно одгонетање стварности (свијет као загонетка коју одгонетамо предмет је многих наука), а тајна која нам се открива и дарује – симболизује нашу религиозност и нашу способност умјетничког стварања. Темељна структура стварности, суштинско устројство свега („природа“) није нешто скривено и несазнатљиво, већ „воли да се скрива“ (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ [*Themistios, Or.* 5 p. 69B (>D/K 22 B 123)]), како каже Хераклит. Устројство стварности откривамо као загонетку коју треба одгонетнути. Загонетка омогућава одгонетање као откривање смисла. Загонетка свијета (Welträtsel) омогућава да смисао свијета (који не добијамо у зготовљеном стању) радом сазнавања и тумачења задобијамо одгонетајући га и да тако свијет разумијевамо. Претпоставка смислености потврђује се код Хераклита и на феноменалној и на есенцијалној равни: „невидљива хармонија јача је од видљиве“ (ἄρμονίᾳ ἀφανὴς φανερῆς κρείττων [D/K 22 B 54 (= Hippol. IX 9. 5)]).

8. Према Витгенштајну (в. Wittgenstein 1922) „свијет је цјелокупност чињеница а не ствари“ (1.1: Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.), а „чињенице у логичком простору јесу свијет“ (1.13: Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt.), па, према томе, не постоји загонетка без одгонетке:

За одговор који се не може изрећи не може се изрећи ни питање. Та *загонетка* не постоји. Ако се неко питање уопште може поставити, онда се *може* на њега и одговорити. (6.5: Zu einer Antwort, die man nicht aussprechen kann, kann man auch die Frage nicht aussprechen. Das Rätsel gibt es nicht. Wenn sich eine Frage überhaupt stellen lässt, so kann sie auch beantwortet werden.)

Сви (научни) проблеми постоје као питања и одговори, под претпоставком смислености. Наиме, све о чему можемо говорити одређено

је логички уређеним језиком, а „о чему се не може говорити, о томе се мора ћутати“ (7: Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.), јер: „Постоји свакако оно неизрециво. Оно се *показује*, то је оно мистичко.“ (6.522: Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.) У овом сусрету логики и мистике Витгенштајн осјећа да –

[...] чак и да је одговорено на сва *могућа* научна питања, наши животни проблеми нису још ни дотакнути (6.52: Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind.).

У одређеним ситуацијама и стањима суочавамо се с тим да су нам недоступна управо она знања која се тичу нас самих, која се односе на суштинска егзистенцијална питања, која нас интимно дотичу.

9. Чуђење происходи из немогућности да се нешто објасни оним што знамо, па је оно свијест о незнању као мотивишућем исходишту знања. Када је наше незнање принципијелно, онда и оно постаје предмет сазнавања: *docta ignorantia* – било као свијест о ограничености сопственог знања било као начин сазнања несазнатљивог. Не само да постоји незнање као мотив и исходиште знања, него постоји принципијелна несазнатљивост – у сусрету с трансценденцијом, у искуству граничних ситуација, у мистичком непознању (које је врста знања), у доживљају у ком нам се открива смисао, у догађају егзистенцијалне истине. Унеколико се знање и незнање међусобно односе као звук и тишина: човјек има не само способност да говори и да слуша говор другог, него и способност да „чује“ тишину (уп. Muldoon 1996). Притом, тишина није просто супротност звуку; тишина има смисаону отвореност која происходи из њене дубине а коју искуствујемо у очекивању смисла. Ми чујемо тишину под претпоставком њене смислености. Таква тишина је ствар нашег искуства а не тек објективна чињеница непостојања звука. У том смислу ми тишину чујемо/слушамо интенционално. (Поред метафорике и метафизике свјетлости, у хришћанству је нарочито развијена метафорика слушања и послушања [уп. Blumenberg 1957].) И као што звук чини јасним постојање тишине, тако и знање упућује на незнање, знање је „отимање“ од незнања. Ова епистемичка аналогија има на плану онтологије смисао односа бића и небића. Небиће тј. ништа је не само онтичка (тј. меонтичка) чињеница непостојања бића (као што тврди већ Парменид и расправља Платон у *Софисту*) и не само поставка спекулативног ума (чију плодност Хегел разматра у *Науци логики*), него *ништа* може бити и предмет нашег искуства (ништа искуствујемо у стрепњи [в. Heidegger 1929]). Ништа(вило) реално постоји у моменту када нас обузима, као

што зло (упркос томе што у метафизичком смислу има меонтички карактер, што је ништа: отуда зло представља један упад у онтологију, једну онтолошку узурпацију) постоји као свакодневна датост, јер је човјек способан да га из ништавила преведе у постојање и да му дâ запањујућу снагу деструкције. У сусрету са злом разум се судара с непробојном опном бесмислености и сулудости зла (зло постоји а *не треба* да постоји, постојање зла је апсурдно), па је ова појмовна неухватљивост зла разлог што религија и умјетност успјешније захватају зло него што то чини Теорија. Зло и патња омогућавају нам да на непосредан начин искуствујемо апсурд, што не можемо до краја схватити и објаснити; зло и апсурд се противе нашој претпоставци смислености.

10. Човјек има свијест и о ономе што га превазилази, и има потребу да изрази неизразиво, да сазна несазнатљиво. Тада наше непознање није повод за скептицизам и агностицизам, већ непознање (као искуствена метафизика) постаје врста и момент знања. О томе на начин парадоксије говоре мистика и апофатика (уп. Шијаковић 2013: 104–119). Ова парадоксија има три међусобно повезана нивоа: онтолошки (који говори о трансценденцији), епистемолошки (о несазнатљивости) и лингвистички (о неизрецивости). Бог је, каже Дионисије Псеудо-Ареопагит (*О мистичком бојословљу*), „изнад свег бивствовања и спознања“ (ὕπερ πᾶσαν οὐσίαν καὶ γνῶσιν [*De myst. theol.* I 1 (PG 3, 997B-1000A)]), Он је „Онај који је с ону страну свега“ (ὁ πάντων ἐπέκεινα [*De myst. theol.* I 3 (PG 3, 1000C и 1001A)]), Он је „Надсуштствен/Надбивствовањан“ (ὑπερούσιος [*De myst. theol.* II (PG 3, 1025A)]). О том онтичком превасходству Јован Дамаскин каже (*Тачно изложење православне вјере*):

Бог није нешто од бивствујућих ствари, не зато што уопште не бивствује, него зато што је изнад свих бивствујућих ствари (ὕπερ πάντα ὄντα), чак изнад самог бивствовања (ὕπερ αὐτὸ τὸ εἶναι [*De fide orth.* I 4 (PG 94, 800B)]).

Тако и Дионисије за Бога, који није никакво одређено 'шта', каже да је *Ништа* (αὐτὸ δὲ μὴ ὄν), а Никола Кузански појачава: Бог је „Ништа самог Ништа“ (nihil ipsius nihil), „Ништа у Ничему“ (nihil in nihilo).² Свако одређење Бога је разлог да то одређење негирамо. А да бисмо све афирмативне појмове о Богу могли негирати ми их морамо најприје претпоставити. – Из онтолошког парадокса слиједи епистемолошки: Бога сазнајемо као Онога који је несазнатљив. Та *начелна несазнатљивост* консеквенција је онтолошке трансцендентности: О Богу нема ни

² „Propositionum de virtute ipsius non aliud septima“, у: Nicolai de Cusa opera omnia, jussu et auctoritate Academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita, XIII, 61.

говора ни мишљења *јер је нагсушѣастѣвено/нагбѣвстѣвовно* (ὑπερουσίως [De myst. theol. I 3 (PG 3, 1000C)]) *изнад свега*, тврди Дионисије, па је Бог „Онај који је изнад виђења и спознања“ (ὁ ὑπὲρ θεῶν καὶ γνῶσιν [De myst. theol. II (PG 3, 1025A)]), „Онај који је савршено Несазнатљив“ (ὁ παντελῶς ἄγνωστος [De myst. theol. I 3 (PG 3, 1001A)]). Бог који апсолутно трансцендира сферу онтичког савршено је несазнатљив у смислу да је његова суштина апсолутно недоступна категоријалном разумијевању: Он је с ону страну категоријалности. Према томе, начин да сазнамо Бога управо је његова несазнатљивост. Стога је пут богопознања *познање љуштем непознања* – γνῶσις δι’ ἄγνωσίας (De div. nom. VII 3 (PG 3, 872A)). Онда нам преостаје да *сазнамо наше незнање* (scire nos ignorare), да досегнемо учено незнање (doctam ignorantiam), да будемо најученији (doctissimus) у незнању, „и утолико ће неко бити ученији, уколико буде више знао да не зна“ (Et tanto quis doctior erit, quanto se sciverit magis ignorantem. [Nicolai de Cusa, De docta ignorantia, Liber primus, cap. I 4.12-17]) – то је увид Николе Кузанског. – На лингвистичком плану, мистичко искуство је комуникација с трансценденцијом, комуникација са сасвим Другим. Такво искуство је саопштиво такође *сасвим групим језиком*, језиком који, дакле, више није језик. Неизрецивост тог опита је консеквенција Божије трансценденције и несазнатљивости. У „надумном примраку“ владају *безрјечје* (ἀλογία) и *безмислије* (ἀνοησία), вели Дионисије (De myst. theol. III (PG 3, 1033C)); Бог је *безимен* (ἄνωνυμος) и *надимен* (ὑπερώνυμος) (De div. nom. I 6 (PG 3, 596A), I 7 (PG 3, 596C), VII 1 (PG 3, 865C): ἄνωνυμος; I 5 (PG 3, 593B), I 7 (PG 3, 597A), I 8 (PG 3, 597A), XIII 3 (PG 3, 981A): ὑπερώνυμος), Он је неизразив и неизречив, па мистика говори о ономе о чему не може да се говори. – Мистичка парадоксија је покушај да се формулише спознање апсолутне трансценденције и другости (да се оно по себи немислииво мисли као немислииво), да се опише природа комуникације са сасвим Другим (да се оно по себи неисказиво искаже као неисказиво). То искуство нам открива сасвим Другог као Оног-који-се-не-може-знати-у-знању, наиме, као Оног-кога-се-зна-само-у-незнању. Парадокс, међутим, није само *изражајно средство* религиозног језика. Мистички дискурс настоји да у комуникацију *уведе некомуникабилност*. Интенција мистичког дискурса отуда је и сама парадоксална. Будући да је мистички парадокс покушај да се једно религиозно искуство учини комуникабилним, онда, у ствари, *мистика шири поље транспарентној и интерсубјективној*. Парадокс је једна логичка провокација и исто тако провокација за логику, али парадокс није епистемолошка блокада или субверзивна препрека која онемогућава логичко мишљење, као што ни мистика није једна стратегија непрозирности. Парадокс је реакција на све то, реакција која хоће да помјери границе мишљења и изнуди ре-

дефинисање основних појмова. Мистичка парадоксија настоји да претпоставку смислености уведе у простор несазнатљивог и непојмљивог, неизрецивог и неисказивог, да непознање (ἄγνοσία) схвати као врсту знања и изнуди једну теорију несазнања, агносиологију.

III

11. Постоје искуствени увиди, доживљајно-сазнајни акти, који су јединствени и непоновљиви, у којима се истински догађа нешто за нас изузетно важно: догађај егзистенцијалне истине. Тада схватамо да трагање за „суштином“ (нпр. љубави, пријатељства, живота, смисла) није превасходно, већ треба дати предност доживљају у ком нам се открива тајна. Тада свијест о ономе што нас превазилази постаје чињеница емпиријске метафизике. Веома је важно да се у разним сферама живота задржи отвореност за религиозно искуство, искуство близине оног далеког, искуство додира оног несхватљивог. У религиозном искуству (и у умјетничком стварању) открива се Тајна, која остаје тајна и када је откривена. Имамо потребу да о томе изричемо суд мада знамо да је тајна неизрецива. Као што сва љубавна поезија казује о ономе што је неисказиво. Религиозно искуство отвара могућност једног другачијег знања и разумијевања стварности, егзистенцијалног знања, различитог од чињеничког, предметног, научног знања у ком се ум самоограничава на позитивистички ум. У научном знању човјек се поставља као власник истине, господар истине, али баш такав став чини да се од њега удаљава једна другачија и важнија истина, којом се не може овладати, којој треба да се отворимо, да је примимо, да би она овладала нама. За то у новозавјетном тексту (Јев. 11, 3) постоји одговарајући израз: *πίστει νοοῦμεν* – „вјером умствујемо“, вјером сазнајемо и разумијевамо. У питању је „вјера која тражи разум“ (*fides quaerens intellectum*), како је то схватио Анселмо Кентербериски:

Не тражим да разумијем да бих вјеровао, него вјерујем да бих разумио. Јер вјерујем и ово: „кад не бих вјеровао, не бих разумио“ (Исаија 7, 9). (*Neque enim quaero intelligere ut credam, sed credo ut intelligam. Nam et hoc credo: quia 'nisi credidero, non intelligam' [Proslogion, cap. I].*)

12. Наш комплексни и динамички идентитет конституише се у околностима о којима не одлучујемо и на које не можемо сасвим да утичемо (ми не бирамо поријекло, народ, језик, епоху, којима припадамо). Битни елементи нашег идентитета не стоје нам на располагању, па, дакле, сопственим животом не располажемо у потпуности (уп. Lübke 2004: 144–160). Оно што се у нашем животу догађа (*contingit*), дотиче нас и

обузима, карактерише *контиинџентинности* (као модално својство онога што може али не мора бити, што није ни немогуће ни нужно): суочавамо се с неминовношћу контингенције. Имамо искуство неотклоњиве контингенције (животних услова који нису у нашој власти), наиме, искуство неконтролабилности услова нашег живота. Нас не детерминише само прошлост, већ је за нас одређујућа и за наше саморазумијевање важна и будућност, као изазов контингенције. Пред оним будућим имамо искуство контингенције кроз искуствовање стрепње, бриге, кроз искуство да срећа није расподијељена праведно и да правда није присутна заслужно. Пред контингентним животним околностима можемо да поклекнемо и паднемо у очајање и безнадежност. Тада остајемо без оријентације у свијету живота. Насупрот томе, на искуство контингенције можемо да реагујемо тако што ћемо *давати* смисао условима живота изван наше контроле и/или тако што ћемо просто *прихватити* оно што је изван моћи нашег одлучивања и предвиђања. Управо религија нам омогућава да прихватимо оно на шта не можемо да утичемо, религија је „култура понашања према ономе што је изван нашег располагања“ („Kultur des Verhaltens zum Unverfügbaren“) (Kambartel 1989), или: религија је „пракса превладавања контингенције“ (Kontingenzbewältigungspraxis):

Религија своје мјесто у животној пракси има тамо гдје би било сасвим бесмислено настојати да се контингенција трансформише у смисао... У религиозној животној пракси опходимо се према оној контингенцији која се принципијелно опире трансформацији у смисао дјеловања (Lübbe 2004: 154; в. 160–178).

Упркос потреби да у догађање и свијет живота унесемо смисао да бисмо превладали контингенцију, постоје догађаји и стања који се опирају смислу. Како их превладати? Религија задовољава функцију признања контингенције, подношења бесмисла, који би иначе могао чак да нас излуђује. (Не само да то није једина функција религије, него се религија не може до краја функционализовати.) Религија је култура давања смисла и правде жртви...

13. Човјек је логосно биће, и мора да задовољава потребу за смислом. Зато је човјеку потребна логотерапија. (У том погледу философија и теологија могу да понуде терапеутска знања.) Религија је један од најпотпунијих и најважнијих одговора на потребу за смислом. Но, смисленост је претпоставка наше животне оријентабилности. Смисленост карактерише све наше (чулне и умне) моћи опажања и схватања којима се отварамо за стварност. Оно што поимамо као стварност заправо се конституише кроз многоструке и комплексне форме производње смисла. Такође, језик (у најширем значењу) као комуникација и медијум

херменеутичког искуства постоји и оперише под претпоставком смисла. Отуд је херменеутика умијеће разумијевања и тумачења смисла. Наши поступци (било једноставни било комплексни) имају функционални смисао као образложење њиховог предузимања ради одређене сврхе. У нашем моралном поступању и умјетничком стварању реализује се пак вриједносни смисао. Вриједност повезујемо са смислом и кад постављамо питања смисла живота и смисла историје. Ова питања заоштрава, некад до неподношљивости, управо сусрет с контингенцијом која проводи нашу претпоставку смислености. Тада настојимо да оправдамо постојање зла и патње у свијету, да узурпацију повољног стања ствари у свијету живота објаснимо кроз морализацију, трансформишући бруталне чињенице у вриједности и тако конструишући наводну смисленост и консеквентност догађања. Насупрот нашој (користољубивој или правдољубивој) жељи да је свијет морално добро уређен, религија нас учи да безусловно прихватамо патњу и страдање, тј. контингентност услова нашег постојања који су изван наше моћи контроле и у које не треба да учитавамо смисао. Томе насупрот, *теодикеја* (питање о одговорности Божијој а не нашој за зло у свијету), као и свака философија историје која нас ослобађа одговорности и слободе у историји, представља један облик мисаоног бјекства од одговорности. Као да је теодикеја службено извињење теологије због тога што још увијек нису отклоњене неке спорадичне непријатности које збирно називамо „зло“? Или је теодикеја лукаво философско средство за смирење побуне оних који недужни животом плаћају неподношљиве дажбине злу? Пред хиперболичном и дијаболичном димензијом људског страдања и патње теодикеја треба да се повуче и уступи мјесто *антиројодикеји*, питању о *човјековој одговорности* за зло у свијету.

14. Но, имамо потребу да историји дајемо смисао (уп. Lessing 1919), нарочито када је злехуда и страдална, и то не само да бисмо били у стању да бруталност историје поднесемо него и да бисмо могли да историју разумијемо и прихватимо. И када историју митизујемо, придајући историјским догађајима аксиоматску вриједност, ми, заправо, хоћемо да задобијемо вриједносну оријентацију и тачке ослонаца у којима видимо надисторијски смисао. Жртва је сублимација историје. Историјска истина није логичка ни универзална, већ догађајна и уникатна. Догађај узвишеног жртвовања има значење присуства светог и даје смисао историјском времену, постаје истина историјског времена. Спремност на жртву наравно не значи величање жртвовања као вриједности по себи, јер је вриједност жртве у њеној чистоти и сврси. Смисао и сврха историје мора бити спасење и унапређење живота, иначе би нам остало обесмишљавајуће трајање у протоку физикалног времена.

Истина из перспективе Жртве као субјекта битно се разликује од истине из перспективе Насиља које тражи жртву као објект. Насиље стигматизацијом конструише жртву као објект и тако рационализује своје поступке, оно демонизује жртву и тако прикрива светост жртве. Управо светост успоставља одговорност и, уопште, *нормативност*. Наша одговорност у историји није везана само за конкретно учешће у историјским догађајима, – историјска одговорност је трансгенерацијска и она производи морално јединство историјског времена. Нормативност постаје посебан разлог наше потребе да историји дајемо смисао. Садржавајући императивну обавезу, нормативност уводи у наше поступке предвидивост (нормира како треба да поступамо), наиме, даје моралну оријентацију у контингентним историјским околностима, што нам омогућава да ипак историјски усуд трансформишемо у смисао. Било на спекулативном нивоу као хегеловски „ум у историји“ (*Vernunft in der Geschichte*), било као предање какво је Косовски завјет и Видовданска етика – нормативност је, заправо, начин да се историјски изазови прихвате и да се на њих одговори чак и онда када ми нисмо у стању да увидимо њихов смисао. Уношење смисла у историју омогућава да се трагика историјске стварности поднесе, а потреба за Правдом је такође израз потребе да се живот нормира и смањи количина непредвидљивог.

15. Човјек као цјеловитост реагује на стварност разноврсним доживљајно-сазнајним актима. Не постоји униформна рационална формулација која би покрила све те акте. Просвјетитељски и епистемолошки оптимизам да ћемо све рационално спознати и појмовном мрежом уловити – више пута се показао као неоснован. Неопходно је не само да проширимо наше схватање рационалности, него и да прихватимо форме и типове сазнања и искуства који су несводиви на рационалност. Томе нас уче не само умјетности и религија него и сам живот, у коме емотивност, интуиција и перспективизам играју важне сазнајне улоге, у коме је и наша перцепција често израз наше душе. Опет Хераклит: „Лоши свједоци су очи и уши људима ако имају варварске душе“ (какоῖ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὤτα βαρβάρους ψυχὰς ἔχόντων [D/K 22 B 107 = Sext. Emp. VII 126]). Такође: „Логос душе је такав да сам себе увећава“ (ψυχῆς ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὖξων [D/K 22 B 115 = Stobaios, *flor.* III 1. 180a]). Човјек је произвођач смисла и трагалац за смислом. Логос је смисленост која укључује све форме сазнања и искуства, и не смије да буде редукован на уску рационалност. Као што постоје диференциране форме чулности (које се подразумевају чак и у синестезији), тако постоје и диференциране форме умности, а читава ову многострукост обухвата јединство словесности. У трагању за смислом човјек прекорачује сопствене границе и залази у простор трансценденције. И то не

само када се трансценденција (Бог, Светост, Тајна) обраћа човјеку, него и када мистик настоји да премости оно што је дохватљиво и оно што је несхватљиво, када пјесништво и уопште умјетност прикаже своју непрегледну и плодну многозначност, када љубав учини да останемо без ријечи, када са страшћу трагамо за истином, када схватимо да живот не може бити испричан у (ауто)биографији. Тада је важно да разбудимо чуђење које нам омогућава искуство загонетке и тајне, да бисмо одбранили смисленост и искусили несазнатљивост, коју онда треба да опишемо и заштитимо једном теоријом несазнања.

Литература

- Библија* 2005: *Свето Писмо Старој и Новој завети*. Стари завет по преводу Ђуре Даничића и Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја. Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве.
- Шијаковић 2013: Богољуб Шијаковић. *Присућност трансценденције: хеленизација, хришћанизација, философија историје*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Службени гласник.
- Aristotelis Politica*. Ed. W. D. Ross. Oxford: Oxford University Press 1957.
- Aristotelis Metaphysica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. Jaeger. Oxford: Oxford University Press 1957
- Blumenberg 1957: Hans Blumenberg. „Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“. In: *Studium Generale*. 10. Jahrgang. Pp. 432–447.
- Corpus Dionysiacum I (DN)*. Hg. v. B. R. Suchla, II (CH, EH, MT, Epist.), hg. v. G. Heil und A. M. Ritter. Berlin: de Gruyter 1990–1991.
- D/K = *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels. 6. verbesserte Auflage hg. v. Walther Kranz. 3 Bde., I 1951. II–III 1952. Berlin: Weidmann 171974.
- Die Schriften des Johannes von Damaskos*. Hg. v. Bonifatius Kotter und Robert Volk. Berlin: De Gruyter. I–VII 1969–2013.
- Kambartel 1989: Friedrich Kambartel. *Philosophie der humanen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lessing 1919: Theodor Lessing. *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*. München: Beck.
- Lübbe 2004: Hermann Lübbe. *Religion nach der Aufklärung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 3. Auflage [1986].
- Muldoon 1996: Mark S. Muldoon. „Silence Revisited: Taking the Sight out of Auditory Qualities“. In: *The Review of Metaphysics*. Washington D.C.: Philosophy Education Society. Vol. 50. No. 2. Pp. 275–298.
- Nicolai de Cusa opera omnia*, jussu et auctoritate Academiae litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita (Gesamtausgabe der Heidelberger Aka-

- demie): Band 1: *De docta ignorantia*. Hg. v. Ernst Hoffmann und Raymond Klibansky. Leipzig 1932; Band 13: *Directio speculantis seu de non aliud*. Hg. v. Ludwig Baur und Paul Wilpert. Leipzig 1944.
- Platonis Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet. Oxford: Oxford University Press. I 1900, II 1901, III 1903, IV 1902, V 1907.
- S. Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia*. Ed. Franciscus Salesius Schmitt. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Fromann Verlag 1968.
- Heidegger 1929: Martin Heidegger. *Was ist Metaphysik?*. Bonn: Verlag Friedrich Cohen.
- Wittgenstein 1922: Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Боголюб Шијакович

ЛОГОС И АГНОСИОЛОГИЯ

Фрагменты к одной теории несознания

Резюме

Автор в своей экспозиции исходит от эллинской идеи логоса, которая содержит презумпцию смысла в онтологическом, эпистемологическом и семантическом полях. Но, также в различных сферах, мы сталкиваемся с тем фактом, что некоторые экзистенциально важные знания для нас недоступны, не только как загадка, которую мы выясняем (или можем выяснять), но также и как таинство, которое остается таинством, даже и когда оно объявляется. Дело не только в том, что существует незнание, как мотив и источник знания, но существует принципиальная несознательность — в встрече с трансцендентностью, в опыте пограничных ситуаций, в мистическом незнании (которое является видом знания), в опыте, в котором смысл раскрывается, в событии экзистенциальной истины. Человек осознает то, что его превышает, он чувствует необходимость выразить невыразимое, сознать несознательное. Тогда наше незнание не является причиной скептицизма и агностицизма, но несознание (как эмпирическая метафизика) становится видом и моментом знания. Мы встречаемся с непредсказуемостью, а именно с неконтролируемостью условий нашей жизни, и нам необходимо ввести смысл, чтобы преодолеть непредсказуемость. Но как преодолеть ситуации, которые сопротивляются смыслу? Можно ли сформулировать теорию о несознательности?

РОМИЛО КНЕЖЕВИЋ*

(THE OXFORD MONASTIC INSTITUTE / L'INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS)

МОЖДА СТВАРАМО НОВЕ СВЕТОВЕ Оглед о теургијској природи уметности

Айстракћ: У раду се, на основу провокативног питања да ли је човек уопште потребан свемогућем и свезнајућем Богу, указује на – формулисан у филозофији Николаја Берђајева – појам човека као бића које може да створи нешто ново за Бога, што представља једну од најсмелијих промена парадигме у историји филозофије. Тај радикални коперникански обрт заслужио је да буде обележен и новим именом за човека, због чега је предложена латинско-грчка кованица *homo theurgos*. Берђајев је у праву тврдећи да је питање теургије, односно људске моћи да обогати божански живот, најважније филозофско питање нашег доба. То питање признаје поетско стваралаштво за религијску и сакраменталну делатност. Управо као што би појам светости требало сјединити са појмом генијалности, и појам свештенства са појмом песника, тако би и евхаристијски сакрамент ваљало повезати са поетским сакраментом. На основу таквих претпоставки, утемељених у филозофији Николаја Берђајева, указује се и на Хајдегерову онтолошку апологију уметности, која захтева поновно тумачење божанске свемоћи. То значи да је та апологија могућа једино ако се Хајдегерава филозофија језика постави на темељ метафизичког принципа нестворене слободе који налазимо код Берђајева.

Кључне речи: Берђајев, Хајдегер, онтологија, уметност, теургија, *homo theurgos*, оправдање човека, оправдање стваралаштва

*Јесмо л' ми можда овде да кажемо: кућа,
мост, кладенац, врашнице, крчај, воћка, ирозор,
– највише можда сјуб, кула... али да кажемо,
разумеј, као што ствари никада у себи нису
мислиле да су.*

Рајнер Марија Рилке

Не може се онтолошки оправдати уметност ако на исти начин није оправдан човек. Али, како је приметио Етјен Жилсон, главнина хришћанских теолога непоколебиво тврди да, стварајући свет, Бог ништа ново не додаје своме бићу, те да, нестанком света, Бог ништа

* romilo.knezevic@gmail.com

не би изгубио од свога бића. Са онтолошког становишта оправдано је стварање и постојање само оне јединке која има оно што ниједно друго биће, укључујући и Бога, не поседује. Ако, међутим, божански атрибут свемоћи тумачимо на класичан начин, онда не постоји ништа што Бог нема. Тачније, Бог већ има све што уопште може да се има. Како онда објаснити разлоге за стварање света?

Ако не постоји ништа ван Бога, ако одбацимо платонско небиће које вечно са-постоји са Богом, поставља се питање: *одакле* Бог може да створи свет који, да би имао онтолошку аутономију, мора имати нешто што Бог нема? Можемо ли да замислимо простор бића *ван* Бога, у коме има нешто што Бог нема, а које не представља другог Бога? Хришћанска теологија чини корак у том смеру када каже да Бог ствара ни из чега. Али, бежећи од платоновског небића (*mē-on*), хришћанство тврди да је то 'ништа' апсолутно небиће (*ouk-on*). Из апсолутног небића, међутим, не може се ништа створити. Намеће се закључак да Бог ипак ствара *из себе*, те да у чину стварања може да подари само оно што је у Њему. Како свет не може постати други Бог, може бити само неуспела копија Бога. На тај начин се хришћанска мисао враћа платонском порицању онтолошке самосвојности света.

Било је неопходно увести трећи појам небића, које се разликује од платоновског *mē-on* савечног Богу и од хришћанског *ouk-on*, то јест апсолутно непостојећег. Трећи појам небића би, метафорички говорећи, требало да буде Бог *ван* Бога, то јест Бог као дијалектичко јединство постојећег и још-непостојећег. Да би Бог, како Пол Тилих каже, био *живи Бој*, морамо прихватити да постоји Бог *ван* Бога; или, да у Богу постоји нешто што је за Бога заувек бесконачно и неисцрпно, нешто попут дијалектичког небића. Тај корак је, по мом уверењу, начинио Берђајев уводећи идеју *Унирунда* или *Бездана бића* који је, сликовито, *ван* Бога. (Слобода не може бити кабалистички *зим-зум* или деридовска *Хора* будући да су оне замишљене као простор слободе у Богу, што, другим речима, значи да их Бог контролише и посве исцрпљује.)

Тако је први пут у историји филозофије, на основу поменутог премештања небића ван Бога, постало могуће објаснити како творевина може да поседује нешто чега нема у њеном Творцу, или како Творац може да створи оно што нема у Себи. Први пут у повести мисли прекинут је ланац детерминишуће каузалности између Творца и створеног. Последица је да Бог не може имати оно што има човек. Да човек, дакле, може да обогати Бога, да је човек потребан Богу. Појам човека као бића које може да створи нешто ново за Бога једна је од најсмелијих промена парадигме у историји филозофије. Тај радикални коперникански обрт

заслужио је да буде обележен и новим именом за човека, и зато сам и начинио латинско-грчку кованицу *homo theurgos*.

Важно је нагласити да трећи појам небића није, наравно, упоредни Бог, већ божанска природа. Берђајев, међутим, наглашава да је божанска природа са становишта тројичног Бога бесконачна. Бог је живи Бог управо стога што је његова природа за њега неисцрпна. Живот се овде одређује као равнотежа мировања и вечног покрета; покрет, пак, значи довођење у постојање апсолутно новог. У богорођењу, Отац рађа Сина и производи Духа узимајући као „материјал“ бесконачну тајну божанске природе. Зато свака ипостас Тројице има нешто само своје, бесконачно и неисцрпно. Личности Тројице су, кријући тајне, изазов и надахнуће једна за другу, и као такве *пошребне* су једна другој. Човек није створен из ништавила *ouk-on*. Његово достојанство потиче из његовог порекла, из божанске природе. Упркос разлици између нествореног и створеног, постоји суштинска сличност између рађања и стварања. Рађајући Сина и стварајући човека, Отац користи исто градиво, бездан тајне бића. Суштина људске природе је у њеној бесконачној могућности, неисцрпној чак и за Бога. Као што су Оцу потребни Син и Дух, потребан му је и човек. И као што постоји непрекидна размена између непресушних личносних богатстава у Тројици, тако и свака људска личност, чије су драгоцености утемељене на бестемељном, већ и самим својим постојањем обогаћује Бога.

Али, бити значи делати, а делати, пак, значи стварати. Не постојим као непоновљива личност ако не могу да створим нешто јединствено. Ми деламо а тиме и стварамо већ самим тим што јесмо. Чак и када се труди да ништа не чини, човек неуморно дела тиме што постоји. Сваки од нас једноставним чином постојања ствара свој простор, само његовој личности својствен свет. Човек заузима духовни простор, чврст и опипљив, али тога обично постанемо свесни тек када нечијим одласком настане празнина. Тада осетимо да је ишчезнуо, или нам је можда само привремено постао недоступан, читав један микрокосмос. Са доласком сваке нове личности на свет у Бићу се отвара до тада непостојећи и непознати бездан. И ако прихватимо мистичко тврђење да се човек не налази у васиони, већ да је васиона та која се налази у човеку; да је човек већи од космоса и да је макрокосмос, онда не треба да нас чуди што се брзина којом се васиона шири и којом настају нови светови пореди са убрзањем које честице добијају после експлозије.

Ако тврдимо да Бог стварањем човека увећава биће, и ако је постојање једнако стварању, онда се мора прихватити да је личност кадра да створи непоновљиву новост, чак и за Бога. Колико смо ми данас удаљени од таквог поимања и у којој мери смо свесни озбиљности проблема?

Ни двадесет векова од свог настанка хришћанство није успело да развије мисао која би на задовољавајући начин оправдала човека. Берђајев је, дакле, у праву тврдећи да је питање теургије, проблем људске моћи да обогати божански живот, најважније филозофско питање нашег доба.

Ако је човек теургијско биће, онда уметност мора бити у својој природи теургија. Зато Берђајев пише да после уметности долази теургија, то јест теургијска уметност у којој стваралачки чин из културе прелази у биће. У теургији уметност и култура напуштају своје симболичке облике и враћају се коренима који почивају у култу, када су биле неодвојиви део религијског култа. Тиме се укида „трагедија стваралаштва“, велики парадокс жаловости људског стваралачког чина.

Берђајев, међутим, никада није објаснио своје схватање култа. Остало је такође нејасно и какву је улогу уметност имала у оквиру култа. Поврх тога, Берђајев никада није феноменолошки анализирао теургију. Читамо да је теургија за њега „још-неоткривена-свеуметност“ у којој се стварање лепоте у уметничком делу сједињује са стварањем лепоте у природи. Такође, у теургији реч постаје плот, уметност постаје моћ. Берђајев није изградио феноменолошку апологију уметности као теургије, али је за њу поставио чврсту основу. Градећи на том темељу, покушају да у кратким цртама објасним како наизглед безазлено бављење уметношћу, у усамљености и привидној одвојености од света, може по свет и по онога ко ствара имати несагледиве последице.

(Оксфордски речник енглеског језика дефинише култ, прво, као чин којим се исказује поштовање божанском бићу и, друго, као посебну форму религијског чина којим се то поштовање изражава. За Берђајева, међутим, култ је првенствено стварање новог бића. Култ је чин сличан Евхаристији, с тим што Евхаристији недостаје људска стваралачка димензија. Култ се, дакле, изједначава са теургијом која се види као бого-човечанско дело, дело сарадње Бога и човека.¹⁾)

¹ Berdyaev 2009: 249 [оригинал, Berdyaev 1991: 240]. Реч *теургија* изведена је из грчких речи *θεος* (бог) и *εργον* (делатност или рад). Дакле, теургија је божанска делатност. Но, за неоплатоничаре, теургија такође значи људску активност која је у сарадњи са божанском. Теургија је само једна реч која означава ритуални чин те врсте. Друге речи су: свештени обреди, *јерургија*, иницијацијске мистерије, *мистагогија*, свештена уметност, итд. (Kierkegaard 2013: 175). Појам теургија потиче из платонизма другог века и описује обожујуће силе халдејских ритуала. Теургија се схвата као „дело богова“, способна да човека претвори у бога (Shaw 2014: 5–6).

Прајочетни облик култа

Како је култна радња изгледала у свом прапочетку и које су биле њене одлике? Адамово именовање живих створова могло би се, према мом мишљењу, узети као пример прапочетне култне делатности. Према *Миграшу*, Бог је прво тражио од анђела да именују животиње, али анђелима то није пошло за руком. Задатак је поверен Адаму који га успешно обавља, поврх тога налазећи име и за себе и за Бога (*Midrash Bereshit Rabbah* 1939: XVII, 4). Ваља приметити да Бог не тражи од човека да његов први чин буде песма хвале своме Творцу. Евхаристија, дакле, схваћена као хвалоспев, није првобитни облик култа.² За разлику од Евхаристије, именовање је теургијска и богочовечанска врста култа са израженом антрополошком димензијом. Адамово даривање имена можда је најјаснији пример човекове улоге као свештеника и пастира творевине. Именовање истовремено представља и опис метода којим се творевина преображава. Равнотежа између божанске и људске делатности избављења света постиже се само онда када се поетско стваралаштво, налик Адамовом, призна за религијску и сакраменталну делатност. Управо као што би појам светости требало сјединити са појмом генијалности, и појам свештенства са појмом песника, тако би и евхаристијски сакрамент ваљало повезати са поетским сакраментом. Човек није створен једино за евхаристијски хвалоспев. Иако мислити значи захваљивати, Хајдегер објашњава да је захваљивање једино могуће као мишљење, али као мишљење о „ономе једином што ваља мислити“ и именовати.

Како се можемо најбоље захвалити за ову обдареност, дар способности да се мисли оно што је за мисао најподстицајније, него тако што ћемо мислити оно најподстицајније. У том случају, врхунски облик захваљивања био би мишљење? А најдубља незахвалност била би недостатак мишљења? Истинско захваљивање се, дакле, никада не састоји у томе што ћемо понудити дарове, и даровањем узвратити за дар. Чиста захвалност је у томе да се једноставно мисли, мисли оно што је истински и једино дато, што је ту да би било мишљено (Heidegger 2004: 139; видети исто: Chrétien 2004: 119).

² Хајдегер је, дакле, у праву када пише да мислити значи захваљивати. „Староенглески изрази *thencan* – мислити, и *thencian* – захваљивати, сродни су. Староенглеска именица за мисао је *thanc* или *thunk* – мисао, захваљујућа мисао и израз такве мисли“ (Heidegger 2004: 139). Међутим, као што ћемо видети, Хајдегер додаје да се ствари могу и морају посматрати обрнуто, то јест да *захваљивајући* значи *мислићи*. Мишљење које он има на уму није произвољно, већ је реч о „мишљењу о бићу“ (Heidegger 2002: 247). Мишљење бића је, према њему, „најподстицајнија храна за размишљање“ (Heidegger 2004: 143). Сви наводи са енглеског дати су у ауторовом преводу.

Усредсредимо се сада на космолошке предуслове теургијске природе уметности.

Космолошки предуслови

Теургијско или онтолошко виђење уметности, присутно у различитим традицијама, заснива се на космолошкој претпоставци о лингвистичкој или логосној природи света.³ Један од најбољих примера теорије је, свакако, *Сефер Јецирах* (*Књија стварања*), спис који се убраја у најважније ране хебрејске радове о мистицизму. *Књија стварања* објашњава да су двадесет и два слова хебрејског језика основни материјал од кога је свет изграђен. *Сефер Јецирах* види слова као камење а речи као куће или храмове у којима је могућ сусрет са Богом (Katz 1992: 16).⁴ Тај спис је увелико допринео изграђивању теорије према којој слова хебрејског језика нису учествовала у стварању само као стваралачке

³ „У свим већим мистичким традицијама присутна је идеја језика као начина за душевно-духовно трагање и прочишћење. То сведочи о инхерентној језичкој димензији духовности: језик је неодвојиви део мистичког делања“ (Katz 1992: 15). Хтео бих да нагласим да овде користим појам „језика“ у најширем смислу, тако да обухвата и језик облика, звукова и боја. Могуће је да је језик као појмовни систем плод познијег лингвистичког развоја. У свом првобитном облику, језик се састојао понајпре од облика слова и од звуковних фонема, што јасно говори о његовој ликовној и музичкој природи. Занимљиво је, на пример, да се теургијско-теософска анализа текста у кабали састоји не само у тумачењу значења већ и у „читању“ графичког изгледа слова. Реч је о јерограматичком сагледавању слова за која се сматра да симболички представљају божанске атрибуте (Idel 1992: 49–50). Могуће је, дакле, на тим основама поставити јерофонемску теорију писма. Идел зна за ту могућност и отуда наглашава труд који су Бубер и Розенцвајг уложили како би њихов превод хебрејске Библије на немачки сачувао своју звучну страну (Idel 1992: 72). Неки правци кабале истичу вокалну димензију слова. Верује се да је мистик у стању да утиче на божански свет тако што производи звучну слику појединих слова (Idel 1992: 67). Познато је да у песми „Самогласници“ Рембо прави везу између самогласника и боја. Ваља поменути да кабаистички списи препоручују визуализацију сваког слова у боји која је у складу са силама Сефирота (Idel 1992: 66). О утицају кабале, алхемије и херметизма на Рембоа видети, на пример: Meltzer 1979: 344–354. Занимљиво је поменути и да је Џојсов Стивен Дедал „читао Блејкова и Рембоова размишљања о значењу слова, те је чак доводио у различит однос пет самогласника како би изградио изразе првобитних осећања“ (Јоусе 1944: 37). Том списку треба додати и „језик тела“ који се поглавито користи у позоришту. У неким будистичким сектама, попут секте Шингон, нагласак се ставља на свештене покрете (мудре), који се усклађују са мантрама (врстом појања), и мислима. Та делатност је позната као 'Shin, Kou, Yi' (Oida 1992: 117). Суштина света се, дакле, преображава не само путем језика, већ и уз помоћ семантичког система звукова, облика, боја и покрета.

⁴ У својој онтологији језика Гершом Шолом такође користи *Сефер Јецирах*, наглашавајући да свет није створен само на основу десет Сефирота, већ, такође, уз помоћ двадесет два слова хебрејског језика (Wolosky 2007: 165–205).

силе, већ и као фундаментални елементи структуре свега створеног (Idel 1992: 47).

Још један изузетан пример лингвистичке теорије јесте грчка патристичка идеја о *логосима* или *суштинама* твари.⁵ Иако се у тој замисли несумњиво примећује библијски утицај, она ипак води порекло из укрштања две струје грчке филозофије – Платоновог *Тимеја* и *О стварању света* Филона Александријског (Bradshaw 2013: 9). Најважнији заступник те теорије у каснијој патристичкој је Максим Исповедник, који у свом делу *Мистагогија* пише да је –

[...] целокупни умни свет на симболичан начин уписан у чулни свет, за оне који то могу да виде, и обрнуто, целокупни чулни свет обитава у умном свету (Bradshaw 2013: 18).⁶

Максим објашњава да човек искупљује творевину тако што „Господу враћа умна значења ствари“ (Maximus Confessor 1980: *Quaestiones ad Thalassium* 51; PG 90, 480A). Јасна је паралела између „умног значења творевине“ код Максима и онога што, рецимо, Џ. М. Хопкинс назива *inscape* (Ballinger 2000: 90), што Џојс схоластичким речником одређује као *quidditas* или *шћастиво* (Joyce 1944: 211–213), а што се код Пруста појављује као *ошћта суштина ствари* (Proust 1988: 24, 182).

Антрополошки предуслови

Како у основи творевине почива лингвистичко начело, следи да твар може бити преображена једино језичким путем. Тачка у којој се космолошка и антрополошка раван секу јесте живи и непосредни однос између људског бића које се схвата као микрокосмос (*омфалос* или пупак света, или, пак, *axis mundi* [Siewers 2009: 43]), и света који

⁵ Надахнут Даном Скотусом, Хопкинс је веровао да је Христос „изрекао“ створени свет, те да се зато у творевини може сагледати њен Творац (Ballinger 2000: 91).

⁶ Према Максиму, Христово узимање људског тела представљало је Његово треће оваплоћење. Прво оваплоћење се догодило у логосима творевине, док се друго одиграло у речима Светога писма. Видети: Thunberg 1985: 75; Riou 1973: 62. Валтер Бењамин говори о томе да је „целокупна природа, такође, прожета безименим, немуштим језиком, који је последица стваралачке Божије речи“ (Benjamin 1978: 331; наведено у: Wolosky 2007: 179). Џојс је још један писац који је био под утицајем учења о хијероглифској природи створеног света. У *Уликсу* приметна је сличност са идејама Јакоба Бемеа изложеним у његовом делу *Signatura Rerum*, у којем немачки мистик говори о томе да телесни облик ствари представља потпис творевине који, опет, указује на симболичко присуство (Terri-
noni 2007: 9).

је макрокосмос или макроантропос.⁷ Намеће нам се сличност између патристичког схватања људског бића и Хајдегеровог описа човека као „живог бића обдареног логосном моћи“. Хајдегер пише:

У речи и као реч Биће бића је дато у односу на суштину човека на такав начин да Биће бића, захваљујући свом односу са суштином човека, допушта тој суштини да се појави и даје јој одређење које ми називамо грчким (Heidegger 1992: 68).

За Хајдегера, дакле, суштина бића није једноставно лингвистичка, већ поетско-лингвистичка.⁸ Ако је биће створеног света по својој природи уметничко, следи да је пут ка онтолошком односу са светом отворен једино за уметност. Зато Хајдегер пише да су једино уметност и поетски језик „дом бића“ (Heidegger 2008: 217).⁹

Оно што видим као Хајдегерову онтолошку апологију уметности почива на три главне претпоставке: без уметности немогуће је упознати суштину бића која се јавља као лепота; само поетски језик може допрети до бића и преобразити их; поетско именовање није пуки мимезис већ стварање радикалне новости и увећање у бићу.

1) Уметност није искључиво прављење већ истински начин спознаје. Хајдегер објашњава да у изворном значењу грчка реч *technē* не значи само обликовање и стварање већ познање бића онаквим каква јесу (Heidegger 1991: 81–82). Уметност, према томе, подразумева *meletē* или *epimeleia*, то јест „овладавање уравнотеженом и одлучном отвореношћу за бића“:

Јединство *meletē* и *technē* описује основни став Dasein-овог отварања као пружања ван себе, чији је циљ да бића утемељи у складу са њиховом природом (Heidegger 1991: 164–165).

Свет треба „створити са зналачким руковођењем“, при чему „потпуно јасно“ видимо његову суштину (Heidegger 1991: 69). Поврх тога, уметност је више од истинског познања, она је и једини исправни начин

⁷ Та идеја је присутна у различитим езотеријским традицијама, попут херметизма, кабале, хришћанске кабале, као и у учењима Јакоба Бемеа и Емануела Сведенборга. Сведенборгова идеја о подударности између људског и небеског тела такође је оставила трага у Џојсовом *Уликсу* (Terrinoni 2007: 8). Колриџ, пак, под утицајем Шелингове метафизике и замисли о повезаности душевног и природног света, заснива своју теорију уметности као посреднице између природе и људског ума, чији је задатак „да природу преобрази у мисао и мисао у природу“ (Abrams 1958: 52–53).

⁸ Према Ничеу, уметност је основни начин на који бића бивају (Heidegger 1991: 72).

⁹ У књизи *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*, Ернесто Граси је изложио значајну критику Хајдегерове једностране интерпретације хуманизма (видети посебно: Grassi 1983: 29–30).

постојања. Управо на тај начин Хајдегер тумачи познате Хелдерлинове стихове „поетски обитава човек“ (Heidegger 2001: 211). Неутилитарни поглед уметности приближава се истини као „нескривености онога што јесте као оно што јесте“ и, у том смислу, „истина је истина Бића“ (Heidegger 1971: 81). Но, истина бића појављује се једино као лепота.

Када се истина догађа, долази до њеног јављања. Јављање – као истина овог бића у догађању и као догађање – јесте лепота (Heidegger 1971: 81).

2) Мислити истину бића као лепоту могуће је једино уз помоћ поетског језика, и зато је „мишљење бића праосновни облик поетизовања“ (Heidegger 2002: 247). Но, „мислити“ у Хајдегеровом речнику значи успоставити онтолошку везу са оним што се мисли. Благостање света зависи од начина на који о њему мислимо. Зато, „поетизујућа суштина мишљења чува владавину истине бића“ (Heidegger 2002: 247). Видимо да се у поетском језику крије култска и сакраментална снага. Поетски језик је овде дијаметрално супротан безбрижној игри у кули од слоноваче; наизглед „поље најневинијег од свих позива“, поетски језик је, међутим, „најопаснији од свих дарова“ (Heidegger 2000: 54).¹⁰ Зато су управо они „који мисле и који стварају речима чувари овог дома“, у коме обитавају језик и биће (Heidegger 2008: 239).¹¹ „Човек“, пише Хајдегер, „није господар бића. Човек је пастир бића.“ Само биће позива човека да сачува тајну и истину створеног (Heidegger 2008: 260).¹²

Епицентар онтолошке апологије уметности лежи управо у чињеници да само Биће упућује позив човеку да сачува тајну бића. Истину бића могуће је сачувати једино уз помоћ поетског језика. Архетипски пример употребе поетског језика је, рекли смо, Адамово именовање животиња.

¹⁰ Неке струје кабале уче да би у случају да се чак и једно писмо одузме из Закона читав свет истог трена урушио (Terrinoni 2007: 34). О утицају кабале на Хорхеа Луиса Борхеса в. Steiner 1992: 67.

¹¹ Природа језика је суштински теургијска и есхатолошка, то јест у њену основу уписа-на је регенеративна сила. Синтакса људског језика опире се сваком облику датости и окамењености. Синтакса захтева непрекидно порицање онога већ достигнутог и представља позив ка стварању апсолутне новости. Природа нашег језика је христолика уто-лико, уколико следи исту путању голготског умирања и васкрсења. Мајкл Едвардс тврди да „устројство језика, чак и пре чина писања, одаје скривену склоност ка порицању и поновном изрицању чињенице палости. На пример, глаголи се опире свету-као-датости у глаголским облицима попут кондиционала, конјунктива или опатива. „Синтакса по-рицања-задатога и вероватног“ отвара се за димензију могућих и ослобађајућих претпо-ставки. И ако начин на који стварамо језик сведочи о нејасној и делом несвесној жудњи да га изградимо као средство обнове, језик то већ јесте. Без обзира на то колико мало захтевали од њега, језик је већ процес смрти и васкрсења [...]“ (Edwards 1984: 146–147).

¹² Такође, „људско биће је бачено у истину бића самим бићем, како би ек-зистирајући на овај начин могло очувати истину бића“ (Heidegger 2008: 252).

Видели смо, такође, да је Адамов прапоетски чин уједно и архетипски култски чин. *Извор кулџа, дакле, крије се у џозиву који биџа ујуђују човеку шражеђи да сачува, обнови, и џреобрази њихову шажњу.* До истине створенога стиже се једино путем поетске спознаје, а да би се та истина очувала потребан је поетски језик. Суштина биџа се чува и преображава једино ако се у њу, на основу онога што у њој већ јесте, унесе оно чега до тада није било. Човек је свештеник или пастир биџа. *То значи да је џорекло нашеџ свешџеничкоџ, џастџирскоџ и кулџиноџ џозвања уједно и џорекло уметџности.*

Сада је јасно зашто Берђајев тврди да је првобитна уметност била неодвојиви део култа. Видимо, штавише, да уметност не само да је била део култа, већ и да је сама његова суштина. Једино као песник човек може бити пастир и свештеник биџа. Пастир-поета је „свештеник вечне уобразиље који насушни хлеб искуства претвара у блиставо тело вечног живота“ (Јоусе 1992: 170).

3) Трећа тачка Хајдегерове апологије уметности можда је и нај-сложенија и подразумева критику платонске онтологије и њој својствено потцењивање створеног света. Према Платону, само Творац има моћ да створи Идеје, а свет феномена „јесте“ утолико, уколико му Идеје допуштају да „буде“ (Heidegger 1991: 176). Преведено на хришћански вокабулар, „Идеје“ су суштине ствари, то јест њихов вечни идентитет. Према Платоновом мишљењу, човек не може да створи Идеје. Људско стваралаштво је мимезис, стварање ефемерних, пролазних појава које ће нестати када се мноштво поново сједини са Једним. Најважније питање гласи, пише Хајдегер, зашто Бог ствара *само једну идеју* за одређену врсту ствари (Heidegger 1991: 183). Он објашњава да су „јединство и јединственост особине идеје“, те када би Бог дозволио две идеје једне ствари, једна од њих морала би да буде копија. Међутим, како је Богу „познат успон представа од мноштва ка јединству, он је хтео да буде творац суштаственог“ (Heidegger 1991: 183). Хајдегер, даље, пита шта је, према Платону, крајњи темељ Биџа, да би одговорио да праоснова Биџа лежи у стваралачком чину Творца који је спасен само ако су његова дела потпуно јединствена (Heidegger 1991: 184). Другим речима, Бог је „спасен“ само ако је његово дело јединствено и непоновљиво. Наведени придеви су заправо синоним за „апсолутно“. Платонов Бог је, према томе, „Апсолут“ који, да би сачувао своју свемоћ, не може дозволити да поред њега постоји други творац апсолутног. Очигледна је сличност између теистички схваћеног хришћанског Бога и Платоновог Апсолута.

Не само да уметник, према Платону, није *phytourgos* (онај који обликује суштине); за њега се не може рећи ни да је *demiourgos* (онај који прави предмете); уметник је једино *mimetēs* или „подражавалац ствари које други праве за јавну употребу“ (Heidegger 1991: 184).

Да би била онтолошки оправдана, уметност треба да постане онтолошки делатна. Бити уметник значи бити кадар за стварање апсолутне новости.¹³ Попут Берђајева, Хајдегер пише:

Кроз ово биће, кроз уметника, Биће бива за нас најнепосредније и најсјајније осветљено. Зашто? Ниче то не каже недвосмислено. Није, међутим, тешко одговорити на то питање. Бити уметник значи бити у стању да нешто створиш. Али, створити значи у Бићу установити нешто што до тога часа није постојало (Heidegger 1991: 69).¹⁴

Истина је истина Бића, каже Хајдегер, али додаје и да „Биће бива најсјајније осветљено“ онда када, полазећи од онога што *јесте*, уметник у Бићу успостави нешто што *још није*. Спознаја је више од пуког одраза истине у уму. Сазнање мења оно спознато тако што тумачи његов идентитет и обогађује га нечим до тада непостојећим. Шелинг објашњава да људска уобразиља, Кантова трансцендентална аперцепција, делује као „несвесна поезија“, преображавајући „насушни хлеб искуства“ у тело до тада непостојеће лепоте. Уметник, дакле, није посебна врста човека, већ је сваки човек посебна врста уметника.

Прве две тачке Хајдегерове апологије уметности условљене су трећом, која захтева поновно тумачење божанске свемоћи. То значи да је феноменолошка апологија уметности могућа једино ако се Хајдегерова филозофија језика постави на темељ метафизичког принципа нестворене слободе који налазимо код Берђајева.

Берђајев је писао да је човек „уметник-теург“, биће које живи у пуној слободи једино када је, будући *phytourgos*, у стању да створи нове логосе. Берђајев пише да је теургијска – можемо чак рећи и алхемијска – жудња иманентна сваком уметнику (Berdyayev 2009: 248), сваком човеку. Неки правци у савременој уметности то потврђују. Уметнику није толико важно *шта* је предмет неког дела, већ *како* се предмет представља. Рекли смо да је стварност преобразена и „спасена“ једино када уметник, тумачећи логос ствари, у њега унесе нешто радикално ново. Бити „спасен“ значи бити непрекидно обнављан, бити непрекидно жив, дакле, непрекидно нов. Спасења нема без стваралачке револуције у Бићу. Зато улога уметности није да поучава или подражава. Превасходни задатак уметности је да ствара ново биће. Желећи да покаже своју теургијску моћ, да буде сличан Творцу који ствара ни из чега, модерни

¹³ Тај радикално самоодређујући аспект Хајдегеровог виђења уметничке и људске вокације до данас није довољно изучен. Очигледна је блискост са начином на који Берђајев описује уметност, то јест као чин потпуне слободе.

¹⁴ Занимљиво је да неки кабалисти сматрају да језик има моћ да утиче и на божанску димензију (Idel 1992: 50–51).

уметник узима 'nihil' овога света, алхемичарску *massa confusa* или *prima materia* (Jaffé 1964: 309), настојећи да докаже да се „блиставо тело вечног живота“ може створити и из онога наизглед најапсурднијег и најпрезренијег.¹⁵ Уздизање безначајног достиже, можда, свој врхунац код немачког сликара Курта Швитерса, који користи садржај своје корпе за смеће како би начинио „катедралу за ствари“. Швитерс је, можда, несвесни наследник херметичарске традиције коју су гајила извесна хришћанска братства у Средњем веку, као и алхемичари за које је и пука материја била предмет религијског сагледавања (Jaffé 1964: 291).

У чувеном писму Витолду Хулевицу, свом преводиоцу на пољски, Рилке пише да у преображавању –

[...] вољеног видљивог и осетног света у невидљиво [...] ми за нас спремамо не само силе духовне природе, већ, такође, ко зна, нова тела, метале, небуле, нова сазвежђа (Rilke 1947: 374).

Рембо, међутим, није делио Рилкеов опрезни оптимизам. Он престаје да пише поезију у двадесет и првој години управо зато што је изгубио веру у њену теургијску моћ. Рембо пише:

Покушао сам да измислим ново цвеће, нове планете, нова тела и нове језике. Помислио сам да сам стекао натприродне моћи. Ха! Морам покопати моју уобразиљу и сећања! Какав крај једне сјајне каријере уметника и приповедача (Rimbaud 2008: 242)!

Рембоова одлука вероватно се може посматрати и као плод незреле пренагљености. Зар се уметност напушта зато што не може да створи нове светове? Но, ако уметност није кадра да преобрази свет, ако не може да промени човека, учини га светијим, ако не допире до Бога обогаћујући га, зашто се толики за њу до краја жртвују?

Рембоово дубоко искуство „трагедије стваралаштва“ показује да је „теургијска чежња“ успавана теургијска моћ, део природе истинског уметника. Рембоов случај можда говори не толико о јаловости, већ о застрашујућој моћи уметности. О истој моћи, опомињуће, говори и Хелдерлинова судбина. Да ли, можда, интуитивно сежући у будућност, песник у писму мајци јануара 1799. године вели да ово наизглед „најневиније од свих занимања“ вероватно јесте „најопаснији од свих дарова“.

¹⁵ Како је Џојс рекао своме брату, „управо је моја идеја о значају безначајних ствари оно што желим да поделим са неколико несрећника и убогих који ће можда читати моје књиге“ (Ellman 1959: 169).

Литература

- Abrams 1958: M.H. Abrams. *Mirror and the Lamp; Romantic Theory and Critical Tradition*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Ballinger 2000: Philip A. Ballinger. *The Poem as Sacrament; The Theological Aesthetics of Gerard Manley Hopkins*. Louvain: Peeters.
- Benjamin 1978: Walter Benjamin. *Reflections*. Ed. Peter Demetz. New York: Harvest/HJB Book.
- Berdyaev 2009: Nikolai Berdyaev. *The Meaning of the Creative Act*. Translated D. A. Lowrie. Ed. B. Jakim, San Raphael. CA: Semantron Press [оригинал, *Smysl tvorchestva: Opyt opravdaniia cheloveka*. Paris: YMCA-Press, 1991].
- Bradshaw 2013: David Bradshaw. 'The Logoi of Beings in Greek Patristic Thought'. In: *Toward an Ecology of Transfiguration: Orthodox Christian Perspectives on Environment, Nature, and Creation*. Ed. Bruce Foltz and John Chryssavgis. New York: Fordham University Press.
- Chrétien 2004: J.-L. Chrétien. *The Ark of Speech*. Translated A. Brown. Abingdon: Routledge [оригинал, *L'arche de la parole*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998].
- Edwards 1984: Michael Edwards. *Towards a Christian Poetics*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Ellman 1959: Richard Ellman. *James Joyce*. New York: Oxford University Press.
- Grassi 1983: Ernesto Grassi. *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism*. Binghamton, New York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- Heidegger 1971: Martin Heidegger. *The Origin of the Work of Art*. In: *Poetry, Language, Thought*. Translated Albert Horstadter. New York: Harper Colophone Books.
- Heidegger 1991: Martin Heidegger. *Nietzsche*. Translated David Farrell Krell. New York: HarperOne.
- Heidegger 1992: Martin Heidegger. *Parmenides*. Translated André Schuwer and Richard Rojcewicz. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Heidegger 2000: Martin Heidegger. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. New York: Humanity Books.
- Heidegger 2001: Martin Heidegger. *Poetically Man Dwells*. In: *Poetry, Language, Thought*. New York: Perennial Classics.
- Heidegger 2002: Martin Heidegger. *Off the Beaten Track*. Cambridge University Press.
- Heidegger 2004: Martin Heidegger. *What is Called Thinking*. Translated J. Glen Gray. New York: HarperCollins Publishers Inc.
- Heidegger 2008: Martin Heidegger. *Letter on 'Humanism' in Basic Writings*. Ed. David Farrell Krell. London: Harper Perennial Modern Thought.
- Idel 1992: Moshe Idel. 'Reification of Language in Jewish Mysticism'. In: *Mysticism and Language*. Ed. S.T. Katz. Oxford: Oxford University Press.
- Jaffé 1964: Aniela Jaffé. *Symbolism in the Visual Arts*. In: C. G. Jung. *Man and His Symbols*. London: Aldus Books.
- Joyce 1944: James Joyce. *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions Press.

- Joyce 1992: James Joyce. *A Portrait of the Artist As A Young Man*. London: Penguin Books.
- Katz 1992: Steven T. Katz. 'Mystical Speech and Mystical Meaning'. In: *Mysticism and Language*. Ed. S.T. Katz. Oxford: Oxford University Press.
- Kupperman 2013: Jeffrey S. Kupperman. *Living Theurgy*. London: Avalonia.
- Meltzer 1979: Françoise Meltzer. 'On Rimbaud's Voyelles'. Chicago: The University of Chicago Press. Vo. 76. No. 4. May 1979. Pp. 344–354.
- Maximus Confessor 1980: Maximus Confessor. *Quaestiones ad Thalassium*. Editors C. Laga, C. Steel. Turnhout: Brepols Publishers.
- Midrash Bereshit Rabbah 1939: Translated into English, with notes, glossary and indices under the editorship of Rabbi Dr. H. Freedman and Maurice Simon. London: The Soncino Press.
- Oida 1992: Yoshi Oida. *An Actor Adrift*. London: Methuen.
- Proust 1988: Marcel Proust. *A la Recherche du temps perdu, 2: A l' Ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard.
- Rilke 1947: *Letters of Rainer Maria Rilke. Vol. 2 1910–1926*. Translated Jane Bannard Green and M. D. Herter Norton. New York: W.W Norton Company.
- Rimbaud 2008: Arthur Rimbaud. *Farewell*. In: *Arthur Rimbaud. Complete Works*. Translated Paul Schmidt. New York: HarperCollins Publishers.
- Riou 1973: Alain Riou. *Le Monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur*. Paris: Edition Beauchesne.
- Shaw 2014: Gregory Shaw. *Theurgy and the Soul: The Neoplatonism of Iamblichus*. Kettering, OH: Angelico Press/Sophia Perennis.
- Siewers 2009: Alfred K. Siewers. *Strange Beauty; Ecocritical Approaches to early Medieval Landscape*. New York: Palgrave Macmillan.
- Steiner 1992: George Steiner. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Terrinoni 2007: Enrico Terrinoni. *Occult Joyce: The Hidden in Ulysses*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Thunberg 1985: Lars Thunberg. *Man and the Cosmos, The Vision of St Maximus the Confessor*. Crestwood, New York 10707: St Vladimir's Seminary Press.
- Wolosky 2007: Shira Wolosky. 'Gershom Scholem's Linguistic Theory'. Jerusalem Studies. In: Jewish Thought. G. Scholem. In memoriam. Vol. 2. Mendel Institute for Jewish Studies. Pp. 165–205.

Romilo Knežević

PERHAPS WE ARE CREATING NEW WORLD
Essay on Theurgic Nature of Art

Summary

This paper, based on the provocative question of whether almighty and omniscient God needs man at all, points out the concept of man, formulated in the philosophy of Nikolai Berdyaev, as a being able to create something new for God, which represents one of the most challenging shift of paradigms in the history of philosophy. This radical Copernican turn requires a new name for the man, thanks to which a newly coined term *homo theurgos*, has been created. Berdyaev is right when he claims that the question of theurgy, i.e., human power to enrich divine life, is the most important philosophical question nowadays. That question endorses poetic creativity as the religious and sacred activity. The Eucharistic sacrament ought to be connected with the poetic sacrament, just as much as the concept of holiness ought to be united with the idea of genius, and the idea of the priesthood with the notion of the poet. Based on such assumptions, grounded in the Nikolai Berdyaev's philosophy, it is also relevant to mention Heidegger's apologia of art, which demands reinterpretation of the divine almightiness. It means that this apologia is possible only if we view Heidegger's philosophy through the metaphysical principle of uncreated freedom that we find in Berdyaev's work.

САША РАДОЈЧИЋ*

(ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД)

УМЕТНИЧКО ДЕЛО: ТРИ ДИМЕНЗИЈЕ ПОЈМА

Айспиракџи: У огледу се проблему одређења уметничког дела приступа преко покушаја да се одреди песма – језичко уметничко дело. Тај покушај одвија се на три равни, чиме се сугерише да одређење појма песме (и појма уметничког дела) треба да обухвати најмање три димензије. Реч је о начину постојања (еминентни текст), успостављању начина постојања (језички догађај) и условима успостављања начина постојања (традиција). Те димензије се могу изразити и временским односима, као истовременост, процесуалност и историчност.

Кључне речи: уметничко дело, песма, традиција, језички догађај, еминентни текст

Када покушавамо да одредимо неки појам, пожељна је стратегија да пођемо од што мањег броја што једноставнијих претпоставки, или што распрострањенијег већ постојећег мишљења. Тако и овде, у огледу чија је намера да допринесе расветљавању појма уметничког дела, може да буде корисно уколико излагање проблема започне једноставним формулацијама, којима ће бити скицирани основни обриси тог појма. Рецимо: уметничко дело је са намером начињен естетски предмет. Или: уметничко дело је човеков производ са примарно естетском функцијом (в. Женет 1996: 8. и д.). Та два одређења су веома сродна по логичкој структури, најмање једној импликацији, као и најмање једном пратећем недостатку.

Када је реч о структури, видимо да оба почетна одређења из скупа естетских предмета, односно човекових производа, издвајају један подскуп и чланове тог подскупа називају уметничким делима. То су, дакле, одређења која нам дају одговор на питање *којој врсти предмета припадају уметничка дела*. Иако није изричито формулисано, ово онтолошко питање свакако се подразумева у настојању да се одреди појам уметничког дела. Друга подразумевана питања могу бити у домену опште филозофије уметности (*која својства имају уметничка дела*), или

* sasa.radojcic@gmail.com

епистемологије (које услове *треба да задовољи неки предмет да бисмо могли да га смајрамо уметничким делом*). Одређујући појам уметничког дела, што значи одговарајући на питање *шта је уметничко дело*, лако је могуће да једном од тих неексплицираних, подразумеваних питања, чак и нехотице дамо предност над осталима. У овом случају, почетна одређења наглашавају онтолошки аспект.

Затим, оба одређења импликују разграничење са облашћу тако званог природно лепог, у првом случају зато што предмети те области, иако изазивају естетску реакцију, нису намерно начињени да тако делују, а у другом случају зато што нису човекови производи.

Заједнички недостатак почетних формулација је у томе што покушавају да одреде појам уметничког дела преко атрибута „естетско“, као да је реч о нечему самоочигледном, или бар јасно дефинисаног садржаја; али заправо није тако. Појам естетског, од самих почетака у пioniрским Баумгартеновим радовима са половине XVIII века, поседује три слоја значења. У првом, који је био најближи самом Баумгартену, *естетско* је, у дословном смислу, оно што је *чулима доспјелно*, а естетика је, у складу са тим, општа теорија чулног сазнања, „нижа логика“. Пошто је лепо одређено као највиша вредност тог вида сазнања, аналогно статусу истинитог у рационалном сазнању, у другом значењу је *естетско* повезано са *лепим*, док се у трећем *естетско* односи на оно *уметничко*, јер је уметност повлашћено подручје човекове делатности у којем се потврђује вредност лепог.¹ Зато је одређење појма уметничког дела у коме учествује непрецизирани атрибут „естетско“ недовољно, чисто формално, и само одлаже решавање проблема.

У овом огледу ћу проблему одређења уметничког дела приступити заобилазно – тако што ћу покушати да формулишем одређење једне врсте уметничких дела (језичких, односно песничких), уз претпоставку да ће тиме стечена појмовна средства моћи да буду применљива и када је реч о појму који обухвата све уметничке врсте. Не очекујем да се та средства једноставно пренесу и „пресликају“ из једне у другу раван проблема, али, ако је уопште могућ заједнички појам уметности и уметничког дела, који ће обухватити музику и сликарство, камену скулптуру и лирску песму, онда мора бити могућ, макар и ограничен, трансфер појмова из једне у другу уметничку врсту. Разуме се, све то пада у воду уколико такав заједнички појам није могућ. Али, чак и у том случају, покушај који овде предузимам није узалудан, и његов домет ће бити ли-

¹ За шири увид у Баумгартеново заснивање естетике в. Дамњановић 1985; Зуровац 2002; Грубор 2006.

митиран на допринос одређењу дела једне врсте уметности. Дакле, *шта је песма?*

Одговор који ћу скицирати састоји се у предлогу да се обухвате три димензије појма песничког уметничког дела. Један од проблема са којима се суочавамо када покушавамо да закључујемо о песничким творевинама (а то се односи и на било коју другу врсту уметничких дела), јесте њихов субјективни и сингуларни карактер, што у великој мери ограничава простор појмовним уопштавањима. Потребно је, дакле, такво одређење песме, које ће респектовати њену субјективност и сингуларност, које ће моћи да буде примењено и тестирано на појединачним песмама, али чије важење неће бити сведено само на њих. Овде заступам тезу да би такво одређење требало да обухвати три слоја: начин постојања једне песме, успостављање тог начина постојања и услове под којима се одвија то успостављање. Конкретније, реч је о појмовима еминентног текста, језичког догађаја и традиције. У анализи ћу ићи обрнутим редоследом, полазећи од слоја који је најопштији и одређујући. Идеју о одређењу песме преко појмова текста, језика у извођењу и традиције, наговестио сам у једном раније објављеном огледу (в. Радојчић 2014); сада ту идеју знатно шире развијам.

Традиција

Тешко је објаснити због чега се одређењу појма традиције до сада није посвећивало довољно пажње, јер је реч о појму који игра значајну улогу у нашем схватању историјских феномена, али и схватању услова данашњег социјалног живота. Проблеми идентитета, модерног и модерности, социјализације, социјалних ставова и вредности – да наведем само нека питања – не могу се адекватно обрађивати уколико се из разматрања изузме аспект традиције. Упркос великом теоријском значају појма традиције, ретки су покушаји да се пружи опште одређење тог појма. Са друге стране, тај појам се, нерелевантан, користи у различитим склоповима и тиме, неминовно, са различитим садржајем. Тако је, на пример, извесно време била популарна идеја о такозваном „измишљању“ традиција, односно о историјски накнадном обликовању наратива који је имао функцију утемељења неке садржински одређене традиције. У даљој обради те у основи ваљане идеје, лако може да дође до неспоразума: то што је традиција фиктивна и накнадно обликована, не значи да је мање делотворна. Читав наш социјални живот густо је испуњен фикцијама које називамо институцијама, вредностима и идеалима; тако је и са традицијом. Расветљавање процеса током којег се обликовала нека садржински одређена традиција, несумњиво даје допринос

демистификацији односа данашњице према тим садржајима. Али, одакле не следи да ће, самим тим што је једном „раскринкана“ као фикција, нека посебна традиција престати да делује као чинилац социјалне кохезије или чинилац легитимације уметничких (или моралних) вредности. То да ли је историјско-фактички било кнежеве вечере или не, не утиче на делотворност мита о завештању Кнеза Лазара у процесима изградње српског националног идентитета; прича о кнежевој вечери није саставни део наратива критичке историографије, али јесте део српске традиције.

Садржинско схватање традиција посматра их у плуралу, али том начину посматрања логички претходи формално схватање традиције у сингулару: одређење општег појма традиције. Једно такво одређење пружио је Томас Стернс Елиот у утицајном огледу „Традиција и индивидуални таленат“ (Елиот 1934), објављеном 1919. године, свом првом значајнијем раду после дисертације о филозофији Ф. Х. Бредлија. У том огледу Елиот разматра питање уметничке, односно књижевне традиције, али појам који успева да формулише није ограничен само на област књижевности и уметности, већ може да нађе примену у сваком домену човековог постојања и деловања који има своју историјску димензију.

Према Елиоту, однос неког новог песника према традицији није једноставан, нити праволинијски. Песник не може да једноставно „наследи“ традицију која му је „расположива“: он је активно „стиче“. А да би је „стекао“, потребно је да своје дело, сопствени уметнички допринос, укључи у постојећи традицијски контекст, односно да и сам постане део тог контекста. Услов за „стицање“ традиције је „осећање историје“, које подразумева да за песника „читава европска књижевност почев са Хомером, и у оквиру ње читава књижевност његове сопствене земље, истовремено егзистирају и чине истовремени поредак“ (Елиот 1934: 14). Једно ново уметничко дело мора да буде способно да се укључи у овај јединствени и континуирани поредак (традицију), али то није све. Ново дело такође мења састав тог поретка – промене су само изузетно радикалне, много чешће се састоје у једва приметној нијанси, али се не могу оспорити. Чак и уколико би неко ново дело успело да начини скок, рез, прекид – дисконтинуитет – не би потрајало дуго да се поново успостави јединство. Традиција је самокоригујућа целина. Када су авангардистичке школе са почетка XX века подигле свој глас *против* традиције и установа које је оличавају, њихов императив је било стварање уметничких дела која неће ни штети ни моћи да се интегришу у „поредак“ традиције. Ми данас њихове покушаје да се еманципују од традиције и њених институција, њихову побуну, схватамо као незаобилазни део наше традиције. У тој чињеници не треба да видимо „пораз“ авангарде, циничност ума епохе, нити екстравагантност наше историјске ситуације, него израз универ-

залног односа старог и новог, правило историјског раста. Ма колико се супротстављала сопственој традицији, авангарда раног XX века је један од чинилаца традиције уметника на почетку XXI века, и то је неминовно тако, осим уколико нека енормна, катаклизмичка снага не помути тај однос, приморавши нас да заборавимо како бисмо уопште опстали.

Појмови уметничког (песничког) дела и традиције овде су артикулисани као динамички и перспективистички појмови – појединачна уметничка дела и традиција непрестано мењају своје односе и стога морају да буду изнова интерпретирани, и они и њихови односи. „Осећање историје“ о којем говори Елиот обухвата свест о узајамном одређивању садашњости и прошлости: „садашњица би требало да измени прошлост исто као што прошлост управља садашњицом“ (Елиот 1934: 15). Доприноси садашњости, нова уметничка дела, морају да буду, са једне стране, интегрисани у хоризонт традиције, али, са друге стране, они у исти мах постају нови чиниоци тог хоризонта и тиме га мењају. Континуирана и јединствена целина традиције више није иста.

Да би била делотворна у нашој садашњости, традиција мора да остане „жива“; дела прошлости морају да очувају свој, како Елиот формулише, „садашњи моменат“ (Елиот 1934: 22). На који однос се ту мисли? Уметничка дела ранијих епоха образују традицијски оквир садашњице и учествују у изградњи њених погледа, норми и мерила. Схватање о „истовремености“ поретка традиције имплицира представу о традицији као једном идеалном континууму, извору и гаранту вредности, али и свест о динамичности тог извора, о његовом непрестаном самокориговању. Динамика успостављања традиције изгледа парадоксална, и то је једна од тачака на којима се Елиотовој концепцији могу поставити озбиљни приговори. Према њој, традиција је трајна основа вредности и норми, она је „узорна“, она омогућује и одређује нове уметничке појаве, обезбеђује им контекст и теоријске, поетичке и стилске услове под којима се уопште појављују, али се сама та основа непрестано преображава, као Хераклитова река у коју се не може двапут загази. По тој концепцији се у исти мах инсистира на надвременом идентитету традиције и сталном превазилажењу тог идентитета у времену, па одатле следи да се и вредносни, теоријски и други услови које уоквирује тако схваћена традиција (укључујући, између осталог, и технолошке и политичке услове), уобличавају и мењају заједно са њом. Традиција је у сваком тренутку једна и целовита, али никада није довршена. Појам традиције је типично модеран појам, као што су модерни и проблеми који су са њим повезани.

Тај појам је, код Елиота, теоријски амалгам који чине радикално релативистичко поимање традиције, њеног обима и садржаја, са једне стране, и прихватање традиције као вредносног ауторитета, са друге

стране. Однос који Елиот образлаже на подручју уметности, на општем плану би могао да се формулише на следећи начин: нешто ново, друго и различито (ново уметничко дело, друга особа, различито искуство итд.) може се разумети само у оквиру постојеће традиције, односно мора бити интегрисано у њу да би се могло разумети, али, већ самим тим, оно утиче на промену оквира традиције. Те оквири можемо поистоветити са историјски образованим хоризонтом унутар којег се одвија свако разумевајуће искуство, чинећи одређене појаве и њихову артикулацију могућим, а друге појаве и артикулације немогућим. Динамичка целина традиције се стално преуређује, и иако је традиција у том смислу увек једна (и формално одређена), она различитим временима показује сваки пут другачији лик. Ванвремени поглед и ванвремене вредности су, према томе, илузорни, али одбацавање представе о ванвремено трајној вредности не искључује могућност ограничене, перспективистичке трајности и на њој заснованих идеала.

Однос према традицији је конститутиван однос за једно уметничко дело (или у најмању руку, такав је у модерној епохи). Чак и то да ли ће уопште бити препознато као уметничко дело, зависи од констелације норми и теоријских и поетичких уверења, коју изграђује традиција, да и не говоримо о препознавањима на нижим нивоима, рецимо жанровским или стилским, која су очигледно условљена постојањем читавог низа историјски образованих и утолико само релативно стабилних конвенција.

Језички goīађај

Друго наговештено питање тиче се генезе песме. На који начин настаје песма? Или, кантијански формулисано: песма постоји, али како је она могућа? Један одговор на та питања дат је у филозофској херменеутици Ханса-Георга Гадамера, и то делимично у његовом главном делу *Истина и метод* из 1960 годиним, као и у каснијим, краћим радовима у којима је, често уз подстрек критике, допуњавао и кориговао своје ставовиште.

Пошто је утврдио тезу о узајамном одговарању и универзалности језика и ума (в. Гадамер 1986а: 405), Гадамер истиче херменеутички значај слушања. У слушању се, према њему, отвара пут ка целини човековог искуства света. Сва остала чула учествују само у својој специфичној области чулних квалитета, док је једино слушање пут ка целини, јер је „у стању да слуша *logos*“ (Гадамер 1986а: 466). То старо сазнање, познато још античкој филозофији, за коју човек није био само политичка, већ и језичка животиња, постаје карактеристични став филозофске хермене-

утике. Слушање учествује у језику, чије су границе подударне са границама човековог искуства. У језику све може принципијелно да дође до речи, посредством језика човеку је могуће и да приступи предању – ономе што називамо традицијом. Досезање те димензије искуства се, наравно, не остварује на чулно непосредан начин; слушање о коме је овде реч је човеков основни језички однос према стварности, њено разумевање, херменеутичко искуство (в. Гадамер 1986а: 467). Установљена веза слушања и разумевања при томе се не односи на слушање „спољашњим“, већ „унутрашњим“ ухом.

Појам унутрашњег уха једно је од критичних места читаве позиције коју је Гадамер опрезно изграђивао крећући се по теоријском простору између класичне херменеутике, феноменологије и Хајдегерове филозофије после његовог „обрата“. У *Истини и методи* још увек нема тог појма, иако постоје претпоставке да се он обликује, помоћу појмова слушања и *унутрашње речи* – овај други концепт, који Гадамер прецизира интерпретирајући Августиново *verbum interius*, вуче порекло још из стоичког λόγος ἐνδιάθετος. До њиховог повезивања доћи ће тек у спису *Актуелност лейоџа* из 1977. године, и то у контексту читања и разумевања поезије.

У читању морамо да пронађемо тон карактеристичан за дато песничко дело, а тај тон може да се појави само унутрашњем, а не спољашњем уху. Својим унутрашњим ухом ми чујемо нешто сасвим другачије од онога што се дешава пред нашим спољашњим чулом: не физички, већ идеални звук. Идеалност онога што се тако чује унутрашњим ухом, чини камен темељац за изградњу песничког дела (в. Гадамер 1993а: 134). Песничко уметничко дело, осим тога, не стоји завршено пред нама, једноставно испоручено нашим чулима (није у дословном смислу речи „естетско“), него захтева од нас учешће, захтева особени духовни допринос, рад рефлексије. Ниједан физички глас не може да досегне индивидуалну звучну вредност неког песничког дела и да се изједначи са њом. Оно што се чује у чистом слушању унутрашњег уха – *то је њесма*. Гадамер овде, као илустративни пример, наводи искуство ритма, за које показује да није само рецептивно примање неког спољашњег временског односа и објективних (физичких) односа звучних таласа, нити је само субјективно, „у глави“ онога ко слуша, него да се ритам који је уобличен у некој творевини може чути само „ако смо из себе самих ритмизовани, тј. способни да га чујемо“ (Гадамер 1993а: 135). Да бисмо уопште могли да чујемо унутрашњим ухом, потребно је да предмет који слушамо и наш слух одговарају један другом, да између њих постоји афинитет. То, такође, значи да се у читању као слушању унутрашњим ухом одиграва нека врста стапања хоризоната између дела и онога ко

га слуша, дијалога између дела и читаоца. Слушање песничког дела, његово читање, у исти мах је његово разумевање. Када читамо, ми самима себи и свом унутрашњем уху изводимо дело, гласом који се не чује не зато што је сувише тих, него зато што је лишен сваког физичког звука. То извођење дела је његово разумевање.

Овде морам да скренем пажњу на једну важну разлику. То што је песништво језичка уметност, то што је такоређи природно упућено на разумевање, не значи да се у његовој језичности остварују могућности разговора који филозофска херменеутика поставља као основни модел човековог одношења према свету. Напротив, искуство песништва је сасвим другачије искуство него оно које стичемо у обичном разговору. У разговору желимо да јасно разумемо саговорника, и да он нас јасно разуме. За разлику од тог комуникативно мотивисаног поступања, када желимо да разумемо неку песму, ми мислимо на њу саму, а не на онога ко нам је говори. Песник и песма су одвојени од форми мотивисаног говора:

Песма стоји пред нама не као нешто чиме би неко хтео нешто да каже. Она ту стоји у себи. Она стоји на исти начин наспрам онога ко пева и онога ко је прима. Разрешена од свег мишљења она је сасвим, сасвим реч (Гадамер 1993б: 72)!

Ово емфатичко понављање „сасвим, сасвим“, треба да додатно нагласи језички карактер збивања које је пред нама. Ми заиста не можемо никуд изван речи, а оне нам се у најчистијем виду појављују у песничком начину говора.

Песништво је, према томе, облик језика као извођења, и у њему се открива суштина саме језичности. Песма је излагање језичке појаве, језички догађај, а не пуко пролажење кроз смисао, ма колико овај био „дубок“. Али, то што се песнички говор не може поистоветити са смисаоним садржајем који је тим говором евоциран, не имплицира неку апсолутну самосталност песничког говора. Напротив: он није ништа уколико нешто не значи; песнички говор постоји само у извођењу казивања (односно читања), и не постоји потпуно уколико није постао предмет разумевања. Напетост између смисаоног садржаја песничког говора, са једне, и самопрезентације његове појаве, са друге стране, може се решити само ако се у обзир узму обе стране релације, и смисао и његово звучно „тело“, ако се ниједно од њих не потисне у корист оног другог. И једно и друго у тој релацији, однос смисла и звучни склоп, сједињење су једино у унутрашњем уху. Ово одређење процесуалности песме показује како њена субјективност и сингуларност, оно њено специфично уметничко, попримају идеални, језичко-умски вид универзалности.

Стварност песме схваћене као језички догађај, зависи од разумевајућег односа који према њој остварује неки историјски ситуиран субјекат, што значи да се та стварност потврђује у перспективистичком смислу, унутар одређене традиције.

Еминентни текстови

Преостало је још једно питање у одређењу песме. Као језик у извођењу, она се разликује од извођења језика у свакодневици, чији се општи облик може одредити као разговор. Основ те разлике је у значају звучног склопа доступног унутрашњем уху, у идеалној, језичко-умској природи песме. Али, постоји још један начин постојања песничког уметничког дела – а то је текст.

У тексту имамо посла са трајно фиксираним садржајима, у њему се језички догађај оспољава и постаје доступан читању, тј. разумевању. То оспољавање је исход процеса симболизације чије су инстанце језик и писмо. И једно и друго су истински подухвати човекове способности апстрактног мишљења, замена предмета једне врсте (говор) предметима сасвим другачије врсте (низ знакова). Временски ток језичког догађаја замењује се истовременошћу текста; процесуални карактер враћа се тексту тек посредством читања. Да би се те две трансформације извеле, потребно је постојање и познавање најчешће имплицитних правила кодирања и декодирања.

За разматрање питања о начину постојања песме нарочито је значајан појам *еминентног текста*. Реч је о тексту који није само низ знакова који служи фиксирању неког замишљеног или исказаног говора. Херменеутичка функција таквог, обичног текста, исцрпљује се у његовом разумевању. Када смо једном разумели оно што нам се у тексту каже, више немамо потребе да га поново читамо. Са тог становишта – текст је само међупродукт, једна фаза у току споразумевања. Разумевање реченог у тексту је једино што је од значаја, а процеси језичког симболизма и њихови материјални носиоци су само неопходни предуслови. Текст мора да буде читљив, мора да задовољи захтеве комуникације. Пошто испуни те захтеве, он је сувишан и „ишчезава“. Али, постоје и текстови који нису средство за остваривање комуникације, који не „ишчезавају“, чије разумевање није једнократно решење, већ пре испитивање и трагање. Ти текстови су изазов новом читању, и имају за то читање нормативан статус (в. Гадамер 1986б: 351). Један такав текст, текст у еминентном смислу, особен је и по томе што не полаже захтев за истином какав иначе постоји у осталим нашим исказима и текстовима, и који се састоји у релацији према „стварности“. Еминентни текст не

реферише нужно на стварност, не мора бити оријентисан према захтеву за истином, нити се у њему у првом реду ради о сазнању стварности (в. Гадамер 1993в: 286). Такав текст је књижевни текст, а у оквиру те врсте повлашћено место припада песничком тексту.

Текст у уобичајеној комуникативној ситуацији служи као нека врста посредника, међупродукта који, пошто испуни улогу коју има у процесу споразумевања неког Ја са неким Ти, престаје да буде потребан и „ишчезава“. Текст у еминентном смислу се, међутим, преображава у партнера у споразумевању, постаје и сам једно Ти коме се обраћамо. У томе је важна разлика између филозофске херменеутике и традиционалних херменеутичких теорија. Ако сам текст, текст у еминентном смислу, постаје Ти са којим комуницирамо, онда је јасно да наше разумевање таквог текста не треба да нам као исход донесе разумевање онога што је његов аутор „намеравао да каже“ или што је „изразио“, него онога што текст сам, као једно Ти, има да нам каже. Еминентни текст није текст у коме аутор изражава себе, већ текст изражава нешто, и зато, када читамо такве текстове, наш задатак није да иза израза тражимо мишљења или црте душевног живота аутора, него да се усредсредимо на оно што је изражено. Традиционална херменеутика је своју улогу видела у испуњавању једног односа хетерономије, и помоћу текстова је желела да разуме нешто што се налази иза њих (њиховог аутора и његове мисли); филозофска херменеутика чини заокрет ка признавању аутономије текста, заокрет ка иманентној интерпретацији: она хоће да разуме сам текст.

За песничке текстове је карактеристично да теже да остваре пуно сагласје смисла и звука, у њима је оно што је речено, неодвојиво повезано са оним како је то речено. Читање и писање песничког текста нису линеарно континуирани процеси, не само зато што увек можемо да застанемо и вратимо се натраг, него пре свега зато што реч у једном песничком тексту не репрезентује само оно што је њоме речено, већ и саму себе у својој звучној стварности (в. Гадамер 1986б: 352). Песма је неодвојива од свог формалног, метричког и музичког састава, и не може се исцрпсти у свођењу на тематско-мотивски оквир или појмовни смисао, што се најбоље показује у околности да је у сваком, па и најуспешнијем превођењу поезије, нешто изгубљено – или на плану звучања, или на плану значења преведеног текста у односу на оригинални.

Али, уколико је песнички текст тако неодвојиво обележен начином свог чулног постојања, и уколико управо због тога измиче превођењу (на друге језике, као и на појмовни језик који апстрахује од формално-ритмичких квалитета), онда с правом смемо да говоримо о неразрешивој напетости која постоји између смисаоног садржаја песничког текста и

његове појаве. Песма се не може свести на успостављени смисао, али је тај смисао конститутиван за песму. Еминентни текст, баш зато што се не исцрпљује у комуникативној функцији и што не „ишчежава“ са крајем разговора, суштински је упућен интерпретацији. Као што свет постаје то што за нас јесте тек долазећи до језика, тако се и еминентни текст потврђује тек у тумачењу. То тумачење такође не треба схватати другачије него као динамичку категорију: пошто еминентни текст није само фиксирање говора или обликовање смисла са функцијом која се исцрпљује у посредовању партнера у комуникацији, онда ни његова интерпретација не може да рачуна са једнозначним поновним успостављањем раније мишљеног у тексту. Како се заиста читају текстови ове врсте, Гадамер је сугерисао рекавши да су песнички текстови – „текстови који се приликом читања морају гласно слушати, иако можда унутрашњим ухом“ (Гадамер 1986б: 351). Они морају не само да се читају, него и да се чују.

Привремени резултати

После ових разматрања која показују повезаност појмова традиције, језичког догађаја и еминентног текста, и могући одговор на питање о одређењу песме као да је нешто ближи. Песма постоји као еминентни текст, чије читање, односно слушање је језички догађај, актуализовање песме. Значај звучног склопа песме, који се упућује унутрашњем уху, уједно истиче улогу субјекта који на тај начин слуша песму. Пошто је тај субјекат одређен својим конкретним историјским положајем и њиме допуштеном перспективом, његово актуализовање песме припада односима традиције као динамичке целине.

Три димензије појма песничког уметничког дела могу се, према томе, описати терминима временских односа: *истовременост*, *процесуалност* и *историјичност*. Сада је питање да ли се тај појмовни модел може применити и на дела других уметности. При томе је најспорнија, чини ми се, димензија процесуалности код ликовних уметности и архитектуре. Дела тих уметности постоје цела у истом тренутку и заузимају неки простор; није споран ни њихов однос према традицији; али о каквом догађају можемо да говоримо када се нађемо пред једном сликом? Уколико то није могуће, неминовно је или одбацити предложени тродимензионални модел, или његово важење ограничити само на дела једне врсте, песничка.

Проблему који се указао као резултат разматрања у овом огледу покушају да приђем из два угла: указивањем на развојне токове сликарства у последњих стотинак година, у којима се нагласак премештао са слике као стабилног уметничког предмета на уметнички процес, као и

прецизирањем значења појмовне димензије која се односи на процесуалност уметничког дела. Обе стратегије ћу овде само скицирати, јер би детаљнија извођења захтевала превелики простор.

Смењивање појава у сликарству двадесетог века, тачније од друге до осме његове деценије, изгледа да допуштају повлачење неколико развојних линија, на основу чега се може замислити да су те појаве повезане снажнијим везама него што је то утицај уметника једних на друге. Хајнрих Клоц, на чија извођења се овде ослањам, одређује их као процес „остваривања једног потенцијала“ (Клоц 1995: 51). Две линије, које проистичу из сезановске аналитике виђења, линија апстрактног сликарства и кубистичка линија, имају многе додирне тачке. Поред акцентовања виђења уместо виђеног, што је део њиховог заједничког наслеђа, ту су отклон од миметичког односа и естетичизам, што води представи о аутономији уметничког дела, карактеристично израженој у једном есеју Василија Кандинског, где он каже да апстрактна слика ствара нову, своју реалност.² Ликовно још занимљивије је то што у обема линијама остаје на снази потреба за хармонијом, оличена у очувању композиције. Зато се напуштање свесно и намерно постигнуте композиције као конструктивног начела слике у Полоковом „акционом сликарству“ може посматрати као логичан, мада никако не и нужан исход развојних линија кубизма и апстракције. Из Полокове оријентације на процес настанка слике био је потребан само један корак ка изузимању слике као стабилног објекта. Оно што је тако остало уметницима хепенинга, јесте процесуалност, неомеђена захтевом за готовим делом као резултатом. Њима је догађај био довољан. Сад, ни тај исход, ни несумњиво процесуални карактер савремене перформативно-концептуалне уметности, нису сами по себи довољни да потврде важење наведеног тродимензионалног модела, иако говоре њему у прилог.

Преостаје да се прецизира значење процесуалне димензије појма уметничког дела. У случају песме, реч је о опажајно-разумевајућем процесу, слушању унутрашњим ухом. Али, зар нешто аналогно томе не постоји и у случају слике? Није ли ту, такође, реч о опажајно-разумевајућем процесу, овог пута о гледању? Одговор на то питање је пресудан за целину разматрања која излажем у овом огледу. Може ли бити речи о читању слике? Одговор на то питање је одричан уколико би то читање требало да буде истоветно као читање текста. Ликовни језик има потпуно другачију граматику. О читању слике можемо да говоримо само по

² „Најбоље име [за апстрактну уметност] било би реална уметност, пошто та уметност поред спољашњег света поставља још један свет уметности, који је духовне природе. Свет који може да настане искључиво захваљујући уметности. Реалан свет“ (Кандински 1963: 182).

аналогији, у оној мери у којој је слика подложна интерпретацији. Али, њена интерпретабилност импликује да је гледање слике опажајно-разумевајући процес, те да и у појму слике мора да буде обухваћена димензија процесуалности. У прилог томе може се навести и околност да једно од најутицајнијих савремених одређења уметничког дела, оно формулисано у филозофији Артура Дантоа, такође издваја интерпретабилност као његову суштинску карактеристику.

Ових неколико напомена, наравно, није довољно да потпуно поуздано оправдају трансфер појма уметничког дела из песничке на ликовну уметност, али је довољно да ту могућност задрже у игри, захтевајући даља испитивања у домену онтологије и херменеутике слике.

Литература

- Гадамер 1986а: Hans-Georg Gadamer. *Gesammelte Werke, Bd. 1: Hermeneutik I (Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Гадамер 1986б: Hans-Georg Gadamer. „Text und Interpretation“. *Gesammelte Werke, Bd. 2: Hermeneutik II (Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register)*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Гадамер 1993а: Hans-Georg Gadamer. „Die Aktualität des Schönen“. *Gesammelte Werke, Bd. 8: Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Гадамер 1993б: Hans-Georg Gadamer. „Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit“. *Gesammelte Werke, Bd. 8: Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Гадамер 1993в: Hans-Georg Gadamer. „Der 'eminente' Text und seine Wahrheit“. *Gesammelte Werke, Bd. 8: Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Грубор 2006: Небојша Грубор. „Шта је филозофска естетика?: основни проблеми“. У: *Шта је естетика?: зборник радова*. Уредници Дивна Вуксановић, Небојша Грубор. Београд – Панчево: Естетичко друштво Србије – Мали Немо. Стр. 231–247.
- Дамњановић 1985: Милан Дамњановић. „Првобитна идеја филозофске естетике“. У: Александар Готлиб Баумгартен. *Филозофске медијације о неким аспектима песничког дела*. Превео са латинског Александар Лома. Стручна редакција, предговор и напомене Милан Дамњановић. Београд: БИГЗ. Стр. VII–XLVII.
- Елиот 1934: Thomas Stearns Eliot. „Tradition and the Individual Talent“. *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- Женет 1996: Жерар Женет. *Уметничко дело: иманентност и трансценденност*. Превео са француског Миодраг Радовић. Нови Сад: Светови.

- Зуроџац 2002: Мирко Зуроџац. „Идеја естетике“. *Глас Српске академије наука и уметности*. Београд. СССХСIII. Књ. 29. Стр. 61–87.
- Кандински 1963: Wassily Kandinsky. *Essays über Kunst und Künstler*. Bern: Benteli-Verlag.
- Клоц 1995: Хајнрих Клоц. *Уметности у XX веку: модерна – постмодерна – група модерна*. Превео Златко Красни. Нови Сад: Светови.
- Радојчић 2014: Саша Радојчић. „Како се заснива оно што траје?“. У: *Зборник Крушевачке филозофско-књижевне школе 15*. Уредници Милош Петровић, Марко Недић. Крушевац: Културно просветна заједница. стр. 5–13.

Saša Radojčić

WORK OF ART: THREE DIMENSIONS OF THE CONCEPT

Summary

This essay accessed to the problem of the definition of the work of art through attempts to determine the poem, linguistic work of art. This attempt is carried out on three planes, which suggests that the determination of the concept of poem (and the concept of the work of art) is intended to include at least three dimensions. It is a mode of existence (eminent text), establishing a mode of existence (linguistic event) and the conditions of establishing a mode of existence (tradition). These dimensions can be expressed in the terms of temporal relations, as simultaneous, processuality and historicity.

МИЛОСЛАВ ШУТИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ОГЛЕД О РУСКОЈ ЕСТЕТИЦИ И ТЕОРИЈИ КЊИЖЕВНОСТИ

Научни подухват Јурија Борјева

Айстракѝ: У тексту се доноси сажети приказ развоја руске естетике, посебно интердисциплинарни повезаности те естетике са теоријом књижевности, али и са културологијом, семиотиком, етнологијом, религијом... Поред истицања најважнијих имена у том развоју, почев од Бјелинског, затим Веселовског, Потебње, Шкловског, Лосева, Бахтина, Лотмана, посебно је скренута пажња на водећег савременог руског естетичара и теоретичара књижевности Јурија Борјева. У периоду после Другог светског рата, Борјев ја заузимао челну позицију у борби против стаљинистичке идеологизације естетике и уметности, а своју дугогодишњу научну каријеру крунисао је двома капиталним књигама: двотомном *Естетиком*, која је преведена на преко тридесет страних језика, и *Енциклопедијом естетике, теорије књижевности и теорије уметности*.

Кључне речи: Јуриј Борјев, естетика, теорија књижевности

Почеци руске научне естетике везују се за Бјелинског, Чернишевског и Доброљубова, који су полазили од Немачке класичне естетике (Кант, Шелинг, Хегел). Посебно су у центру пажње руских естетичара биле Хегелове „Лекције из естетике“, али, они су, истовремено, у своја истраживања уносили новине које се, према нашем мишљењу, огледају у три следећа естетичка става: књижевна критика је „естетика у покрету“ (движущаяся эстетика) (Бјелински); „лепо је живот“ (Чернишевски); естетичка димензија „општих појмова“ (Доброљубов). И док су „општи појмови“ Доброљубова ближи филозофској естетици Шелинга и Канта, дотле су два друга појма више у складу са Хегеловим упосебљењем лепог у уметности, књижевности, у чијем контексту Доброљубов разматра улогу општих појмова. Може се рећи да је за такве естетичке иновације превасходно заслужна руска књижевност, са њеном „парадигмом“ Пушкином, што указује на предност једне националне естетике, или на потребу примарног проучавања националне димензије појединих естетика.

Наведени појмови, који имају универзални естетички значај, наишли су и на непосредне одзиве у руској естетици. Нарочито је била ак-

* miloslav.sutic@gmail.com

туелна естетика „живота“, односно појам живота у естетичкој употреби, у вези са којим је ставовима Чернишевског одмах супротстављена „естетичка критика“ или „уметничка критика“. Али, док је Чернишевском замерано да, користећи наведени термин, деградира уметност, односно да је, поступајући реалистички и „материјалистички“ уметност свео на „сурогат стварности“, дотле су као супротност таквим схватањима понуђене једино „физиолошка естетика“ и „поетичност“ као упрошћена варијанта естетичке критике. Истина је да је наглашавање материјалности и ограниченог реализма касније омогућило превласт социолошких теорија у приступу „животу“, али је, истовремено, баш у руској естетици, термин „живот“, највише под утицајем руске књижевности, довео и до појаве нових естетика: „етнолошке естетике“ и „естетике фолклора“. Разматрања места и улоге општих појмова у књижевности, која је остварио Доброљубов, трајни су допринос свакој онтолошки оријентисаној *естетичкој књижевности*, чија је иницијална идеја садржана у открићу Бјелинског да је књижевна критика „естетика у покрету“. То може бити разлог да се неки естетички ставови појаве и у другим областима науке о књижевности – у књижевној историји, књижевној теорији и поетици.

Историчар књижевности Веселовски познат је као заговорник значајне естетичке теорије о „првобитном синкретизму“, јединству поезије, музике и покрета, а Потебња, чија је поетика теоријски заснована, заговара појам *сликовној* језика у поезији. Потебња је значајно допринео проучавању *естетских емоција*, а касније ће, идућу и том правцу, Овсјанико-Куликовски заступати оригиналну теорију о *лирској емоцији*, која је *ризмичкој* карактера.

Незаобилазан је допринос руских писаца естетици. Толстој је један од најважнијих представника *емоционалистичке* естетике. Посебно је значајно његово истицање потребе да се на језик емоција „преводе“ филозофски и други „појмови“ – тако се врши *естетизовање* неестетских емоција, што ће се у двадесетом веку показати као неопходна супротност стално повећаваној прозаичности живота и уметности. Чехова је интересовао домен општих појмова, присуство тих појмова у књижевном делу и питање на који начин писац може да допринесе спознаји тих појмова, с обзиром на то да је пишчев поступак везан за подручје на супротном полу, у конкретном свету појединачних облика. Њему је, наиме, замерено да у једној приповеци „није решио питање песимизма“. Ставови које Достојевски приписује неким својим ликовима звуче као загонетне естетичке формуле: „Лепота ће спасити свет“; „Треба волети живот а не смисао живота“. И тај писац се, преко литерарних категорија „посебности“ и „типичности“, приближава општим естетичким појмо-

вима о којима је говорио Доброљубов: „Не клањам се теби него патњи човечанској“, каже Раскољников Соњи Мармеладовој. Тај лик одговара и на актуелно естетичко питање о појавама које се не могу естетизовати. И док је Шилер у том смислу навео „крађу“, дотле се Раскољников чуди што неко тражи „естетику“ у чину убиства које је он извршио.

Поред писаца, и ствараоци у другој, књижевности блиској области уметничког стварања, у ликовној уметности, током првих деценија двадесетог века, унели су низ иновација не само у руску ликовну естетику, него и у општу естетику. Два, у тој области најистакнутија ствараоца, Кандински и Маљевич, зачетници апстрактне уметности, објашњавајући епохално нови, авангардни правац ликовног стварања, залазили су у области „високе“ естетике и створили стално актуелне естетичке теорије.

Руски формалисти (Шкловски и остали) обогатили су естетику у естетичким истраживањима често коришћеним појмовима: „острашение“ (*онеобичавање*) и „прием“ (*восприимчивость*). Превасходним бављењем књижевним стваралаштвом (проза, поезија) заокруживали су своје личне естетичке пројекте, а аналогно ставовима феноменолошке естетике заговарали су *уметнички* карактер књижевних дела. Доследно привржени књижевном поступку, супротно феноменологији и гносеологији, тврдили су да је учествовање у стваралачком поступку једино важно, односно да је много важније од резултата књижевног стварања – књижевног дела. Таква схватања, као и њихово радикално, формалистичко проучавање песничког језика, изазвали су неслагања у тадашњој руској естетици и теорији књижевности (Бахтин).

Представници *богословске* естетике (Павле Флоренски, Лав Шестов, Николај Берђајев), испитујући први пут естетичку димензију појмова у оквиру православља (*софијности, каноничности, шеуртија...*) посебну пажњу посветили су проблему *смисла* уметности.

У првим деценијама двадесетог века, Хусерлова феноменологија досезала је до граница скоро невероватне популарности. Та популарност је посебно долазила до израза међу интелектуалцима посвећеним књижевном стварању, што је потврђивало тезу да је естетика филозофска дисциплина и да филозофија може посредно и непосредно утицати на поједине облике уметничког стварања. Може се сасвим оправдано закључити да је Хусерлово присуство у земљама ван његове матичне постојбине тада понајвише било везано за Русију. О томе постоје бројна сведочанства, књиге, писма. Један од првих руских Хусерлових пријатеља, ученика и сарадника био је филозоф и естетичар Густав Шпет. Он је, примењујући ставове Хусерлове феноменологије, био опредељен за метод „дијалектичке херменеутике“. Испитивао је „социјални смисао“, субјективну и објективну, чулну и натчулну димензију „физичке

ствари“, и тако значајно допринео заснивању *онтолошке естетике*. Тај естетичар страдао је у стаљинистичким чисткама.

Посебну пажњу у руској естетици изазива име В. И. Вернадског, истраживача у области природних наука, који је двадесетих година двадесетог века објавио своје најважније радове. Полазећи од биологије, он је настојао да у „космичким размерама“ оствари јединство природних и друштвених наука. Из биолошке основе проистиче психа, на којој почива „културна сфера“, научно и културно стваралаштво. Тако се дешава прелажење „биосфере“ у „ноосферу“, која као нови појам репрезентује целину човековог духовно-душевног бића и која се наметнула као један од основних појмова у савременој руској естетици. Ноосфера је, са префиксом формираним зависно од основних научних усмерења (артосфера, семиосфера, концептосфера...) присутна у делима неких од најистакнутијих савремених руских естетичара и теоретичара.

Лав Виготски, упркос свом, за научника, кратком животу, такође је двадесетих година прошлог века оставио будућој руској естетици у наслеђе значајно естетичко дело. Реч је о *психолошкој* естетици, о њеној примени у проучавању књижевности и уметности, у распону од психичких процеса, преко слике, до знака. Он је посебно пратио паралелни развитак психичких процеса и знаковних уметности, однос мишљења и речи као средстава језичког израза, информацијску, емоционалну и експресивну димензију слике, односно лика („образ“). Основао је школу *Виготски*.

Пропова *Морфологија бајке* (1928) фундаментални је методолошки допринос проучавању фолклора.

Треба поменути и Валентина Асмуса, филозофа, естетичара, теоретичара књижевности, који је прошао разна искушења у Сталиновом периоду. У свом раном периоду (десете године двадесетог века) објавио је књигу *Појед на свету Л. Толстоја и филозофија Б. Спинозе*. Касније је објавио *Античку филозофију, Естетику класичне Грчке и Питања теорије и историје естетике*.

Двадесетих година прошлог века објављени су неки од најзначајних радова у историји руске естетике. Имамо у виду иновацијски карактер тих радова остварених у контексту знатно ширем од класичног значења естетике, темељних за будућу националну, руску естетику, али и за естетику будућности у целини. Прецизности ради, треба рећи да је поменути период истовремено почетни десетогодишњи период нове, према називу државе назване, *совјетске* естетике, обележене стаљинизмом, чији су идеолошки критеријуми допринели да се неки од тих радова на прави начин обелодане тек више од пола века касније. Међу ауторима тих радова су и двојица од најзначајнијих представника не само

руске већ и опште естетике двадесетог века: Алексеј Ф. Лосев и Михаил Бахтин. У њиховим радовима на прави начин је указано на изворну повезаност естетике и филозофије и на неминовну интердисциплинарну упућеност те естетике према другим наукама. Широко методолошки засновани радови тих научника истовремено су општетеоријски и аналитички оријентисани, тако да њихова *ошворена* целовитост адекватно одражава велике могућности естетике као науке.

Лосев, који је преживео тегобе заточеништва у Сибиру, вишеструко је био везан за феноменологију, односно комуницирао је можда више него сви други руски научници са том филозофијом и њеним творцем, Хусерлом. Он је то чинио из перспективе свога естетичког система, који је био филозофски осмишљен, док естетика није била у центру Хусерловог интересовања, али је његова филозофија, опет више него многе друге, садржала одговоре на суштинска естетичка питања. Изградивши чврсту методолошку позицију, Лосев је путем логике допро до света *суштина*, које су, уз *свеси*, и у центру Хусерловог интересовања. У суштинама као рационалним елементима се, према његовом уверењу, на крају увек појављују *ирационални*, емоционални елементи (*mē-on*). Разликујући „безлични антички онтологизам“ и „осећање живота“ (жизнечувствие) у свету емпирије, Лосев је више аналитичке пажње усмерио на први од та два појма, иако је у једној књизи планирао да и свет искуства подвргне истој пажњи, што није стигао да уради. Дао је највећи допринос односу логике и естетике, чија историјска димензија (*Античка естетика* у осам томова) уопште није ограничила његове максималистичке теоријске амбиције. На почетку је био под утицајем Владимира Соловјова, усвајајући његов термин „свејединство“. Као страсни поборник *дијалектике*, која га је одвојила од Хусерлове феноменологије, Лосев се са немачким филозофом спорио око неких питања која су имала карактер суштински филозофских дилема. (Тако се не би могло рећи да је у потпуности био у праву замерајући Хусерлу што, у духу дијалектике, није остварио „ејдетику везе“, јер такву ејдетику умногоме подразумева Хусерлов појам „интенционалност“. Такође, фаворизујући дијалектику, Лосев је сматрао да се ствари морају проучавати у току или процесу а не после заустављања тога процеса, у њиховој статичности, за шта се с правом залагао Хусерл.) Но и таква, на моменте пристрасна, дијалектика Лосева може се сматрати великим доприносом једне логичко-филозофске дисциплине естетичким истраживањима.

Бахтин је пошао од „прве филозофије“ или филозофије Бића, не трагајући толико за целовитошћу тога Бића, колико настојећи да укаже на његову слојевитост. Њега је интересовала филозофија живота као антропологија, култура као контекст језичке уметности (књижевности).

Таква, филозофска утемељеност Бахтинове теорије књижевности, подразумевала је његову приврженост општој естетици као полазној дисциплини за једну *естетику књижевности*, чије је образложење написао у тексту из двадесетих година, објављеном пола века касније („Проблеми садржаја, материјала и форме у језичком уметничком стваралаштву“). Бахтиново заснивање естетике књижевности свакако има везе са синтагмом „естетика у покрету“ Бјелинског, но, он је први и једини до краја образложио научну основу те естетике. Критиковао је руске формалисте управо због занемаривања неизбежне опште естетике у теорији књижевности. Али, важна је и његова књига *Филозофија ѝосџуика*, која се, уз разликовање, може довести у везу са појмом „поступка“ у теорији руске формалистичке школе. Посвећујући подједнако пажњу општој теорији и појединим писцима и њиховим делима, Бахтин је у будућа естетичка истраживања укључио читав арсенал на оригинални начин, филозофски и естетички објашњених појмова који се у књижевној теорији никако не смеју занемарити. Поред поменутог *ѝосџуика*, ту су и појмови: *биће-до-ѝађај*, *архѝекѝоника*, *дијалоѝизам*, *хроноѝој*, *кулѝуролошка хермене-уѝика*, *кулѝурни геѝтерминизам*, *форма*, *роман*, *јунак*, *карневализација*... Сви ти појмови такође су на прави начин могли доћи и долазе до израза тек после периода идеолошког притиска на руску естетику и теорију књижевности.

Не толико по схватању естетике колико по доприносу у области културологије као естетички усмерене дисциплине, Лотман се, на неки начин, придружује подухватима Лосева и Бахтина, али тек у другој половини двадесетог века. То значи да је он деловао у другим, рецимо тако, друштвеним, културолошким, научним условима, који су можда захтевали одређене уступке, у смислу повлађивања недовољно објективним, помодним, критеријумима. Остварујући своју професорску каријеру у познатом Тартуу, припадајући „Тартуској школи“, која је била максимално отворена за актуелна европска кретања, Лотман је, најпре, био под утицајем структурализма, радикалне структуралне лингвистике и теорије информације и комуникације, за које је у целини важила антиестетичка оријентација. Из тог односа проистекло је Лотманово поимање уметничког текста, које је умногоме превазишло ограничења исходишних теорија, али је његова дефиниција лепог („Лепо је информација“), исувише удаљена од суштинског, естетичког поимања тог појма.

Када је у Лотмановим истраживањима смањено присуство на било који начин заговараних ставова структуралне лингвистике о потпуној самосталности и самодовољности језичких знакова, започело је његово окретање културологији. Уместо фаворизовања *чистих* језичких знакова, тада долази до израза његово опредељење за поједине теме (на при-

мер тема *смрти*). Он је те теме посматрао као културолошке *феномене* који отварају нове путеве и руској естетици и теорији књижевности.

Поред достигнутог нивоа аутохтоног теоријско-естетичког система, Лотманов допринос естетици мора се сагледати и у окиру *обнављања* руске естетике после Другог светског рата, *обнављања* у смислу ослобађања од естетици страних идеолошких критеријума. Посебна улога у том историјски важном покрету припада Јурију Борјеву, чија је деведесетогодишњица рођења недавно обележена у знаку јединственог естетичког подухвата у руском теоријско-историјском контексту. Јер, Борјев је имао водећу улогу у поменутом *обнављању* једне присилом заустављене или успорене богате естетичке традиције, али он је, истовремено, своја естетичка истраживања подигао на ниво једног сложеног естетичког система, каквих, и то је посебно важно, у данашњој кризи духовних наука има све мање. Преовлађују парцијална, релативношћу обележена естетичка истраживања у науци која се, нарочито у другој половини двадесетог века, готово систематски оспорава. Истовремено се естетика, са својом традиционалном врховном естетичком категоријом – *лейим*, непрекидно помиње, нарочито међу уметничким ствараоцима.

Каква је то, онда, естетика Борјева, која је, рекли смо, подједнако историјски и теоријски чврсто утемељена? Да бисмо је што прецизије дефинисали, употребимо један филозофски појам за који се може рећи да је, као и естетика, данас готово у немилости. Реч је о *онтологији*, против које је, с једне стране, усмерено опште релативизовање свих вредности, са којом се, затим, неоправдано у потпуности поистовећује *метафизика*, а са једном и другом се доводи у везу појам *ајсолуша*. Ако метафизика заиста заслужује критички третман, ако је тај појам, у потпуности лишен дијалектике, остао затворен у своје круте границе, преостала је онтологија, тачније „нова онтологија“, као још увек „наука о Бићу“, као истовремено универзална и најобухватнија филозофска дисциплина, па онда и врховни критеријум у духовним наукама. *Нова онтологија* је од естетике преузела појам врховног *идеала* супротног *ајсолушу*, а истовремено се показује као облик *схематској* мишљења, које је – показали су примери у историји филозофије – суштински, а не формално усмерено.

Ако као основну одредницу естетике Борјева можемо употребити атрибут „онтолошка“, онда то подразумева, поред поменуте универзалности и свеобухватности, и *систематичности*, доследност у окупљању свих елемената у, рекли смо, најширим границама Бића. Тај естетичар свестан је чињенице да је Биће, како мисли и Хајдегер, „магловит“ појам, али да тај појам није, као апсолут, недоступан, него да му се може приступити преко његових „упосебљења“, преко појединих „регионал-

них онтологија“, или преко „онтичких“ појмова, који нису прекинули везу са тим врховним појмом, као што је прекинута веза свих „ограничених“ појединачних појава са апсолутом. Отуда је у приступу „Естетском бићу“, које је циљ свих естетичких истраживања Борјева, најпре најделотворније схематско мишљење, односно проналажење једне основне *схеме* у чијим границама се сабирају сва „упосебљења“ „Бића као бића“ (ὅν ἢ ὅν), Аристотеловог основног појма опште онтологије. Већ на почетку својих теоријско-естетичких истраживања, такву схему Борјев је пронашао и прецизно приказао у укупном *односу* човека према другим људима, или према свету у целини. У центру тог односа је људски субјект („ја“) око кога се, у виду концентричних кругова, постепено шире релације према другим појединачним субјектима („ти“), према другим, нарастајућим људским групама, до коначног, најобимнијег облика људске заједнице – човечанства („ми-сви“). Мора се рећи да та схема није чисто антрополошка, већ да подразумева чврсто јединство субјекта са простором света који га окружава. То је, адекватно уметности, или естетском, чулни, увек различит доживљајно-сазнајни однос, који се у естетици изражава појединим терминима или појединим *појмовима*, тако да је за тог естетичара, ван сумње, актуелна једна естетика као *историја појмова*, чијој је естетској димензији прикључена и димензија неизбежне стварности. Таква усредсређеност на поједине појмове, наравно, сагледане у ширем теоријско-историјском контексту, присутна је у двотомној *Естетици* тог аутора, преведеној на тридесет других језика, и посебно, у *Енциклопедији естетике*, теорије књижевности и теорије уметности, која је недавно објављена. Неколико чињеница сврставају та издања у јединствене научне подухвате овог времена. Најпре, у првој публикацији, естетика је схваћена у најширим, интердисциплинарним релацијама а да, притом, није доведена у питање основна ауторова *онтолошка* оријентација, односно да такву оријентацију није угрозио данас распрострањени еклектицизам. Затим, другу публикацију је од почетка до краја написао *један* аутор, додајући, на крају сваког свог текста о појединим терминима, и кратке цитате према њему највећих ауторитета, што је за било коју енциклопедију, по правилу обимну публикацију, више него реткост. Најзад, аутор је испољио посебну одговорност настојећи да, поред традиционалних, унесе бројне термине који се непрекидно појављују у све више разуђеној савременој уметности. Такође је, настојећи да буде што актуелнији, поједина издања своје *Естетике* и те књиге непрекидно допуњавао.

Енциклопедију Борјева, волуминозну књигу, технички беспрекорно остварену, треба имати у виду због њеног капиталног садржинског профила, због мноштва ауторски, научно, до детаља спознатих и интер-

претираних чињеница. Али, она привлачи пажњу и због раскошне ликовне опремљености мање познатим, антологијски репрезентативним остварењима, одабраним имајући у виду најширу, светску ликовну продукцију.

Ако бисмо издвојили она остварења Јурија Борјева која, на различите начине, представљају значајан допринос савременим естетичким кретањима, међу њима би најпре требало указати на коначно спајање *естетике* и *теорије књижевности*. Та веза је не само оправдана у границама за те две области иманентног уметничког стварања, већ је и природна, с обзиром на чињеницу да Борјев естетику, попут Шарла Лалоа, сматра и науком и уметношћу. Такав став аутор оснажује предајући се и писању поезије и прозе, и ликовном стварању, не само у смислу изградње једне личне већ и *објективне* естетике, с обзиром на његове успешне стваралачке резултате у том домену. Посебну пажњу Борјев је посветио *естетичким категоријама*, доказујући да су оне за естетику од фундаменталног значаја, не само ако се има у виду њихово незаменљиво почетно присуство у конкретном, непосредном уметничком стварању, већ и у смислу њиховог предводничког карактера у једној, чини се све потребнијој методолошкој оријентацији естетике као науке. Пре свега, драгоцен је подршка овог естетичара *естетском*, као „метакатегорији“ која не потискује лепо и која омогућује да се естетика прошири на нове области с правом одузете прозаичној, од естетике потпуно отуђеној друштвеној стварности. Затим, нарочито „аналитике“ *комичној* и *трагичној*, које је Борјев остварио у свом раном стваралачком периоду, указујући на помало заборављен аналитички приступ класичне естетике *лейом* и *узвишеном*, усмеравају естетику у правцу детаљног проучавања и других естетичких категорија, према многима такође присутних на самом почетку свих облика естетског и уметничког стваралаштва. Интензивну научну пажњу Борјева привлачили су појмови *естетски доживљај*, *херменеутика*, однос *уметности* и *стварности*, као и неки често омаловажавани правци (*социјалистички реализам*); затим, такође често са негативним предзнаком у јавности помињани „револуционари“ (као Луначарски) који се, према њему, без предрасуда, из естетичке перспективе морају подвргнути објективном вредновању. Али, ништа мање нису за њега били важни поједини, устаљени до канона, појмови из далеке и ближе прошлости, као и новосковани, уметничком праксом често изнуђени термини наше савремености. Све естетичке појмове Борјев је сагледавао као подједнако важне, као незаобилазне оријентационе тачке у временској перспективи естетичког искуства. Пратећи актуелност појединих естетичких појмова, он је уводио нове термине, као што су *архосфера*, или *фолклор интелигенције*, термин коме је посветио посеб-

ну пажњу илуструјући га, као новооткривену естетску вредност, бројним примерима из богате ризнице руске националне естетике. Читаве мале студије аутор је посветио појединим терминима („акмеизам“, на пример).

Наравно, Борјев је, иако по много чему водећи у покрету обнављања руске естетике, деловао заједно са више естетичких истраживача, који су давали посебне, оригиналне доприносе том историјском покрету. Будући да све њих на овом месту не можемо да наведемо, поред поменутог Лотмана, скренућемо пажњу на имена оних теоретичара и естетичара, чија су се истраживања кретала у најширим границама културологије (*миш*, *религија*, *фолклор*, *археолозија*, *дубинска психологија*, *књижевна теорија*, *лингвистика*...), али најчешће имајући у виду интердисциплинарно схваћену естетику. Ретки међу тим истраживачима започели су своју делатност још у двадесетим годинама двадесетог века, остали су деловали у другој половини тога века, а неки су и данас веома активни у својој, широко схваћеној, естетичкој оријентацији. Ево тих имена: Леонид Столович (од почетка најближи сарадник Борјева), Виктор Ванслов, Јелеазар Мелетински, Сергеј С. Аверинцев, Мојсеј Каган, Дмитриј Лихачов, Олга Фрејденберг, Аза А. Тахо-Годи, Виктор Бичков, Таисија Радионова, Вјачеслав В. Иванов, Владимир Н. Топоров, Михаил Епштејн, Олег Кривцун... Ту су и млађи сарадници у појединим научним установама, посебно у Институту за светску књижевност за који је везана научна каријера Борјева и у ком се под његовим руководством остварује значајни шестотомни пројекат *Теоријско наслеђе XX века*... Радови поменутих и других истраживача, од којих поједини заслужују посебну пажњу, уз заиста јединствено, обимно научно дело Борјева (преко шест стотина јединица појединачних текстова и књига) свакако су гаранција будућности естетике, која је под немилосрдним притиском рационалне филозофије и формалистичке мисли.

Miloslav Šutić

AN ESSAY ON RUSSIAN AESTHETICS AND LITERARY THEORY
A Research Venture of Yuri Borev

Summary

The paper presents a concise overview of the development of the Russian aesthetics, particularly the interdisciplinary relationship between this aesthetics and the literary theory, but also the culture studies, semiotics, ethnology, religion, etc. Apart from pointing to the most prominent names in this development, starting from Belinsky, then Veselovsky, Potebnja, Shklovsky, Losev, Bakhtin, and Lotman, we draw a special attention to the leading contemporary Russian aesthetician and literary theorist Yuri Borev. In the post-World War II period Borev took a head position in the struggle against the Stalinist ideological shaping of aesthetics and art, and he crowned his long academic career with two capital books: the two-volume *Aesthetics*, translated into over thirty foreign languages, and *The Encyclopedia of Aesthetics, Literary Theory and Art Theory*.

Зорица Никитовић*
(Филолошки факултет универзитета у Бањој Луци)

ЈЕЗИК СВЕТЕ МИСЛИ

Айстракћ: Овај рад преиспитује опозицију *сакрално/џрофано* као карактеристику религијског погледа на свијет; истовремено историјско-језичку поставку на којој се темељи научна мисао XX стољећа, будући да таква опозиција парцијализује језичко и књижевно стваралаштво, и укида могућност пуноће сагледавања језичких реалија и књижевних мотива православне духовности у њиховом језичко-књижевном континуитету, а који се, без обзира на „дисконтинуитет“ у духовном и културном развоју Срба, проистекао из реформе језика и писма у XIX стољећу, може пратити до данас. На материјалу писаног књижевног жанра старосрпских повеља, које одликује диглосија, и усмене поезије испјеване на „несакралном“, народном језику, рад проблематизује питања функционалности старосрпске двојезичности, поријекла појединих народних пјесама, идентификовања лексике из семантичког поља православне духовности, њеног значења и функције у књижевном стилу без обзира на језички идиом којим је она током миленијумске књижевности Срба исказивана.

Кључне ријечи: историја српског језика, *сакрално/џрофано*, књижевни језик, народни језик, старосрпске повеље, усмена књижевност, „српски културни образац“, православље

Увод

Из трећег миленијума проговорити о другом миленијуму, из секуларне антропоцентричне епохе преиспитивати средњовјековну тецентричну епоху пребогату духовним садржајима, далеко је од лаког задатка. Појмови су се промијенили, културне датости узроковане друштвено-политичким и историјским кретањима непомирљиво су зарезале и у језичко ткиво, дошло је до „померања човекових представа о сродности појмовних поља“¹ (Грицкат 1977: 120), до стварања сасвим

* zorica.nikitovic@flf.unibl.org

¹ Некадашња интелектуална достигнућа не можемо силом прилагођавати данашњој методологији и подјелама, „без предубеђења треба гледати на то како су наши преци у средњем веку парцелисали своја знања. Многе начине њиховог излагања морамо тумачити другачијим свежњевима асоцијација, гдје се сазнато удруживало са несазнатим, стварно са имагинарним, сазнајно са поетичним и емфатичним. Они нису сматрали да је то било погрешно, то углавном и није било погрешно у њиховим временима“ (Грицкат

другачијих категорија него што су биле средњовјековне. Истовремено, једна од најизраженијих карактеристика нововјековља јесте заборав трансценденције,² тј. прогон светости, који прате релативизација вриједности,³ фрагментација свијести и илузионисање стварности. При томе нам се „интенционално намеће структурална амнезија као гашење селектованих тачака у памћењу“ која се –

[...] из сфере моћи преноси на историјску науку, књижевност, уметност, „теорију“, уопште „културу“, ради системске деформације, манипулације, и поништења памћења и сећања. Деформисано, конструисано и измишљено памћење има истовремено функцију заборављања (Шијаковић 2013: 9; Остен 2005).

Не случајно, наука затрпава све оно што је с памћењем⁴ у уској вези: религију, језик, културу, морал (Арсовић 2014: 71). Стога је сасвим оправдана и реална запитаност истраживача средњовјековља: „Да ли смо способни да схватимо прошлост а да јој не намећемо своје виђење, које диктирају наша властита средина и наше време?“ (Гуревич 1994: 34). Тај двоструки проблем – неразумијевање давно минулих епоха, те „заборав трансценденције“ односно прогон *свѣтости* у директној су вези с теоријским и методолошким утемељењем савремених научних приступа. Истраживања средњовјековне културе показала су да диференцијација истраживачких аспеката као продукт напредовања научног сазнања потиरे оно што је опште у категорији једне културе (в. Гуревич 1994: 31). Док се средњовјековни поглед на свијет одликовао цјеловитишћу – отуда његова специфична недиференцираност, нерашчлањеност појединих његових сфера (в. Гуревич 1994: 28), дотле, закључује Алек-

1977: 120; 1984–85). Однос према свијету нововјековног човјека је потпуно другачији од схватања свијета и погледа на свијет средњовјековних људи. Многе њихове идеје и поступци су нам не само страни него и једва схватљиви. Отуда сасвим реална опасност да се људима тог доба припишу мотиви који им нису били својствени и да се погрешно протумаче стимуланси који су их покретали и у практичном и у теоријском животу (в. Гуревич 1994: 48).

² О трансценденцији в. Левинас 2017.

³ „Данашњи свијет живота карактеришу вриједносни релативизам и ниҳилизам, што за посљедицу има разарање самог појма вриједности и неутрализовање савјести. У сфери теорије и јавног дискурса намеће се једна херменеутичка неутрализација становишта тако што се нуди мноштво наводно равноправних тумачења и 'другачијих читања' која заправо уопште немају подједнаку основаност и релевантност“ (Шијаковић 2013: 30).

⁴ Философи одавно упозоравају да живимо у времену инверзије у коме се све оно што је у уској вези с памћењем уз начелну индиферентност „цивилног друштва“ „гура у приватну област“. На тај начин се врши агресија и инверзија унутар егзистенцијалног искуства: оно битно и приоритетно окреће се у сасвим споредно, а споредно постаје битно (Арсовић 2014: 71–71; в. Шијаковић 2011; Остен 2005).

сандар Шмеман, хришћанско виђење свијета, а ми бисмо додали и научно, никада није било толико раздробљено и упојединачено као у наше дане (в. Шмеман 2004: 77).

Претпостављајући да се култура сваког доба може посматрати као свеобухватан знаковни систем, А. Гуревич инсистира на томе да је за изучавање средњег вијека нарочито потребна примјена принципа цјеловитости (в. Гуревич 1994: 29), што је основно полазиште и овога рада. Наша досадашња истраживања показала су да је проучавање лексичко-семантичког система језика српске књижевности и културе средњег вијека,⁵ с фокусом на православном наслеђу, могуће вршити само у контексту интердисциплинарних и транскултурних проучавања (Никитовић 2014а; Никитовић 2014б). Циљ овог истраживања јесте преиспитивање становишта о хијерархији средњовјековних књижевних жанрова с аспекта њихове сакралности тј. разматрање саме опозиције *сакрално/профано* која лежи у основи научног мишљења о средњовјековним језичким идиомима ареала *Slavia Orthodoxa*. Отварање једне у тој мјери сложене теме као што је *Језик свете мисли* у њеном тисућљетном историјском оквиру и перспективи подразумијева проблематизовање самог научног приступа и отварање низа питања на језикословној и књижевној равни који ће бити мјерени теолошко-философским параметрима и историјском аргументацијом. Разумије се да једна оваква, широко постављена анализа и вишеструко комплексна тема, која у покушају примјене начела цјеловитости захтијева вишедимензионалност методолошког приступа, премашује оквире једног истраживања. Заправо циљ овог излагања јесте проблематизовање наведеног становишта и преиспитивање језичких и књижевних реалија које су у вези с њим.

Сакрално/профано

Религијска подјела стварности на „сакралну и профану“, „овај свијет и онај свијет“, „духовно и материјално“, „душу и тијело“, „символ и реалност“, подјела која је оштро раздвојила Бога од свијета, дугорочно је трасирала пут антрополошкој, теолошкој, философској, књижевној, па и лингвистичкој мисли. Дихотомија *сакрално/профано* постала је пу-

⁵ Иако је сама средњовјековна епоха теоцентрична, старословенски споменици који су послужили као корпус за израду рјечника старословенског језика – а рјечник као корпус за књигу Татјане Вендине (2002) – илуструју антропоцентрични карактер лексичког система. Иако би се могло очекивати, будући да се ради о богослужбеним текстовима, да је ова лексика тематски једнострана и да осликава само човјеков однос према Богу и обратно, Т. Вендина је показала да није тако, те да је човјек описан у свим димензијама свога бића и живота.

токаз за бројне научне поставке, основ научног мишљења 20. вијека, при чему је задобила ранг апсолутне научне вриједности. Класификација на „profano i sakralno“, „svetovno i sveto“, „ovostrano i onostrano“, „prirodno i vanprirodno“ „suštinski se razlikuje od bilo koje druge klasifikacije. Ona је, може се рећи, апсолутна“ (Bandić 1997: 10). Према социологу Емилу Диркему (в. Dirkem 2007), у историји људске мисли нема примјера двију категорија које су тако оштро супротстављене.

Tradicionalna suprotnost između dobra i zla prema ovoj је ništavna, jer su dobro i zlo dvije oprečne vrste istog roda, naime morala, kao što su zdravije i bolest samo dva različita vida istog reda činjenica, naime života; ljudski duh је, međutim sveto i profano oduvek i posvuda poimao kao odvojene rodove (цит. према: Bandić 1997: 10).

Kada Dirkem naglašava da su ove klase stvari „apsolutno“ suprotstavljene, kada ih razvrstava na rodove među kojima nema ništa zajedničkog, on ustvari isključuje mogućnost njihove egzistencije u jednom te istom svetu, mogućnost njihovog postojanja u istoj egzistencijalnoj ravni (Bandić 1997: 10).

Исто становиште у својој студији *Светло и њрофано* заступа и Мирча Елијаде, сматрајући да *светло* и *њрофано* представљају два начина бивствовања у свијету, двије егзистенцијалне ситуације које је човјек преузео током своје историје.

Нас не интересује однос између нерационалних и рационалних елемената религије, већ *светло* у своме *шошалишешу*. Дакле, прва дефиниција која се може поставити поводом светогa, гласи да се ово *суџрош-сшавља њрофаноме* (Елијаде 1998: 12).

Истраживачи су сагласни у томе да се „на овој 'profanoj' strani nalazi područje dostupno čoveku; na onoj 'sakralnoj' strani su tamni prostori koji su van njegovog domašaja“ (Bandić 1997: 18).

За разлику од те дуалистичке визије, која се налази у основи свих религија свијета, од анимистичких до монотеистичких, односно модерног секуларизма „заодјенутог у прикладне теорије“, православље другачије посматра однос Творца и творевине. За дихотомију као двојну артикулацију свијета изражену кроз модусе – временски: *овај вијек / будући вијек*, просторни тј. космолошки модус: *земаљско и небеско* у буквалном смислу, и философски тј. онтолошки модус: *материја и дух, вријеме и вјечности* (в. Аверинцев 1982: 125), у спиритуалном смислу говорећи, Сергеј Сергејевич Аверинцев је закључио да таква апсолутизована дихотомија тјелесног и бестјелесног, вештаственог и невештаственог није хришћанска дихотомија (в. Аверинцев 1982: 124). Он показује да ра-

новизантијска двослојна слика свијета у којој се свијет „раздваја“ на опозиције садржи у себи неколико традиција: старозавјетну, платоновску философско-спиритуалистичку, иконску култну опозицију обично-профаног и сакрално-табуисаног, иконску митолошку опозицију садашњег времена и митолошког времена, те народно фантастично супротстављање области кривде и области правде. Међутим, аутор додаје и следећи закључак:

Тако је, али и није баш сасвим тако. С хришћанске тачке гледишта, све време је „Божје“ а у тој мјери и сакрално; сав простор је Божији а у тој мери и сакралан, Бог 'благосиља и освећује с в е' (Аверинцев 1982: 123).

Православни поглед на свијет заправо одбацује опозицију *сакрално/профано* као карактеристику религија,⁶ сматрајући да хришћанство није религија, па према томе нема потребу за таквом дихотомијом.

[...] свет није нешто *материјално*, ограничено „физичким“ потребама човека и, самим тим, супротно његовим „духовним“ потребама. У Библији је све што постоји, читава творевина – дар Божији човеку: оно постоји да би човек могао да позна Бога, да би његов живот постао учествовање у животу који је Бог саздао и даровао (Шмеман 2004: 17).

Циљ Шмеманове књиге *За животи свети* јесте да –

[...] појмове „сакраментални“ и „евхаристијски“ ослободи од слојева објашњења којим су обрасли у вековима „школског“ богословља, које их је употребљавало готово искључиво у оквирима супротстављања „природног“ и „натприродног“, „профаног“ и „свештеног“ тј. супротстављања религије и живота, које иначе чини да је немогућ и преображај живота и осмишљење религије. Првородни грех се није састојао у човечијој „непослушности“ Богу, или у нарушавању „религиозних правила“. Грех се састоји у престанку глади за Богом, у престанку препознавања свог живота као тајинства општења са Богом. Човек је самог Бога почео да схвата у категоријама „религије“, наиме – супротстављајући га животу (Шмеман 2004: 20).

⁶ „'Jezik' religije uvek implicira postojanje dva suprotstavljena sveta i posvećen je prevashodno sakralnim stvarima koje se nalaze izvan sfere dostupne našem duhu, našoj spoznaji. [...] Činjenice koje pripadaju profanoj stvarnosti nisu predmet religijske pažnje ili se bar nalaze na njenim marginama. Ona je po pravilu usmerena ka sakralnim činjenicama“ (Bandić 1997: 24). „Нигде у Новом завету нам Хришћанство није јављено као 'култ' или 'религија'. Јер, религија је неопходна уколико постоји непремостива преграда између Бога и човека. Међутим, Богочовек Исус Христос је разрушио ту преграду, с обзиром да нам је вратио и даровао нови живот, а не нову 'религију' [...] Блага вест (тј. Јеванђеље) од самог почетка је била и остаје безумље и за сваки секуларизам, и за верујуће који пребивају у плену 'старе' религије са њеним старим дихотомијама“ (Шмеман 2004: 21, 72).

Тајном Оваплоћења укида се опозиција *сакрално/профано* чиме је „профаност“ творевине преосмишљена односно укинута. Према Светом Јовану Златоустом, до оваплоћења Бога постојао је расцјеп, провалија између неба и земље, али је Господ оваплоћењем својим сјединио небески свијет са земаљским, и духовно невидљиво спојио са вештаственим, видљивим, и саздану пророду показао као једну (в. Преп. Јустин 2004: 13). Према Богољубу Шијаковићу, појава *свѣтоі* није нешто симболичко, већ оно бивствовно најпотпуније.

Хијерофанија онтолошки утемељује свијет: да би нешто стварно постојало, мора да буде свето. Једино тада „стварност“ за нас има пун онтолошки и егзистенцијални смисао: простор постоји ако је утемељен у олтару као светом простору, ако је освећен жртвом; вријеме постоји ако је изведено из светог времена почетка; постајемо свети ако се причешћујемо Светошћу: хљеб и вино немају неко симболичко значење, већ снагу онтичког важења, бивствовну пуноћу (Шијаковић 2013: 15).

Посвећење и благослови не издвајају више сакралне особе и ствари, јер је у Христовом оваплоћењу читав створени свет већ враћен кући и поново је ступио у однос према Богу. Тако за хришћанина који је крштењем⁷ укључен у Тијело Христово нема више профаног простора, јер је он Христом увијек и свагда у повезаности с Богом (Кончаревић 2017: 238).

Све је ваше, а ви сте Христови, а Христос је Божји (1 Кор. 3, 22–23).

Човекољубиви Господ је постао човек, да би на тај начин Бога и све Божије учинио нашим, и нас и *све наше* учинио *Божјим* (Преп. Јустин 2001: 57).

Преп. Јустин Ћелијски ове ријечи Апостола тумачи тако да све што постоји добија своју праву, непролазну вриједност од Творца и Спаситеља, Богочовјека Христа.

⁷ По крштењу и миропомазању новокрштенога уз ријечи *Печай гара Духа Свѣтоіа* „читав човек је постао храм Божији и од сада читав његов живот треба да буде литургија, тј. служење у љубави Богу и људима. Овде и у овом тренутку се изобличава као лажно и неспојиво с Хришћанском вером супротстављање и одвајање 'душе' и 'тела', 'духовног' и 'материјалног', 'свештеног' и 'профаног', 'религиозног' и 'световног'. Читав човек је освећен и помазан како би у пуноти био храм Божији и служио Богу и свету. Свака мрвица 'материје' је од Бога и у Њему налази свој смисао. Сваки тренутак јесте Божије време, које треба да се испуни у Божијој вечности. Већ нема ничег неутралног, будући да се Дух Свети као зрак светлости и као осмех радости 'коснуо' сваке душе, сваког времена, читавог живота и све опет претворио у храм Божији“ (Шмеман 2004: 58).

Тако и свет, опосредован, облаговешћен, осмишљен Христом, добија своју непролазну логосну вриједност, и Њиме постаје истински наш (Преп. Јустин 2001: 55).

Право место човека у свету, историји и вечности је Богочовек Христос. За наше хришћанско искуство, човек је постављен у овај свет,⁸ или заједно са светом, али као центар света, као смисао света, а у исто време и задужен да свет осмисли, да га спасе, да свет испуни пуноћом вечнога садржаја. Та пуноћа је, по хришћанском Откривењу, у заједници са Богом (Јевтић 1998: 25).

Теоријски концепт религије који су поставили социолози, антрополози, историчари религије (Емил Диркем, Едмунд Лич, Мирча Елијаде, и др.), значајно је утицао на лингвистику. Тенденција да се *сакрално* и *џрофано* прикажу као пар супротности одређених начелом опозиције пренијела се и на медијевистику, па су тако сви књижевни жанрови писани српскословенским језиком високог стила задобили статус *сакралних*, док су жанрови писани старосрпским језиком постали *џрофани*.⁹ Хијерархија српских средњовјековних жанрова, која је утемељена на тој опозицији, широко је прихваћена у дијахроним истраживањима српског језика (в. Јовић 2017а: 104; Цветковић Теофиловић 2016: 17; Никитовић 2014а: 19; Курешевић 2014: 18; Грковић-Мејџор 2007: 444, и др).

⁸ „Човек је у овом свету у живом односу са Богом, и са природом, и са светом, и то у живом, стваралачком и градилачком односу. Однос тај може да буде и рушилачки, јер је човек слободно биће, али је зато човек и одговорно биће“ (Јевтић 1998: 30).

⁹ Цјелокупну српску средњовјековну писменост први је схематски, према карактеристичним особеностима старог српског двојезичја, у облику пирамиде жанрова са четрнаест рубрика, представио Н. И. Толстој. Први критеријум подјеле текстова јесте да ли је текст везан за сферу *сакралној* или *џрофаној*. Тако се на самом врху пирамиде налази конфесионално-литургијска литература, а на самом дну писменост свакодневног живота (пословно-правна). Између, идући од врха ка дну, ређају се конфесионално-химнографска, хагиографска, панегиричка, конфесионално-поучна књижевност и патристика, потом конфесионално-правна, апокрифна, историјска, приповједачка, ходоначнишка, натуралистичка и философско-филолошка, свјетовно-правна књижевност и пословна писменост. Текстови прве рубрике односе се на општесловенску књижевност и ниједан од њих нема националне црте. За разлику од прве, текстови друге, треће и четврте рубрике садрже извјестан број националних црта, док су текстови од девете рубрике па наниже изразито национално обојени.

Е. М. Верешчагин, унутар дефиниције црквенословенског језика, даје унеколико другачију подјелу жанрова: 1. Свето писмо, Библија. 2. литургијски или жанр богослужбених књига, 3. вјероучитељски, 4. проповједнички, 5. житијни, 6. канонско-правни, 7. мемооријални, 8. научни 9. свакодневни, животни, жанр преписке (в. Верешчагин 1997: 306). Верешчагин наглашава да одређени споменници садрже одлике два или три жанра (в. Верешчагин 1997: 298). О савременом сакралном функционалностилском комплексу в. Кончаревић 2017; 2015; 2013.

Остављајући по страни важно и сложено питање у којој мјери је епоха свјесне диференцијације наука које за предмет свог истраживања имају „сакрални“ корпус била правилна, потребно је истаћи да овом дихотомијом као основним теоријским полазиштем, феномени православне духовности, описани у склопу других наука као што су митологија, етнолингвистика, фолклористика, и др. губе свој прави изворни смисао и значење.

Наука о религији и историја религија дају нам обиље информација о томе шта су све у неком времену људи сматрали *свећим*, којим су бићима, појавама, предметима... давали овај епитет. Корисно прибирати знања које ове дисциплине доносе садржи међутим и ту опасност што се један апстрактан појам светог потура под све разнорodne форме религијског искуства (јасно је да *свећо* у тотемизму квалитативно није исто што и у хришћанству), па се онда психологистички говори о нашем осјећању светог, о *mysterium tremendum*, *mysterium fascinosum*, као што је то учинио Рудолф Ото (Rudolf Otto 1869–1937) у гласовитој књизи *Свећо* (*Das Heilige* 1917). Светост треба заштитити од философије религије, као што Одговорност треба заштитити од философије морала, а и једно и друго од психологизма (Шијаковић 2013: 13).

Са дијахроне тачке гледишта, кроз експанзију разноврсних методолошких приступа историје религије, етнографије, етнологије, фолклористике, етимологије и других наука дошло је до помјерања семантичког опсега тог појма. Довођење у исти ранг књижевних мотива *свећости*, у православном значењу ријечи,¹⁰ с разноликим материјалом¹¹ реалног свијета семантички садржај самог појма је преосмишљен. Осим тога, увођењем теоријског параметра *сакрално/профано* у језички и књижевни корпус српске православне духовности, параметра реинтерпретираног у свјетлу индоевропске митологије (в. Драгојловић 2008), српска

¹⁰ Етимолошка и семантичка анализа појма *свећости* кроз различите језике и културе излази из оквира овог истраживања. Различите традиције су различито гледале на овај феномен, „старозавјетна јеврејска ријеч означава Божију узвишеност над свим створеним и истовремено припадање свега створеног Богу; грчко *ἱερός* значи 'свет', који припада Богу, посвећен Богу, као и лат. *sacer, sacrum* (сакралан, посвећен Богу); грч. *ἅγιος* значи 'свет', достојан поштовања (слично лат. *sanctus*), а за људе 'побожан'; грч. *ἅγιος* значи 'свет', и то кад су у питању ствари, мјеста, личности, анђели, Христос, Бог; занимљиво и важно: у Новом Завјету хришћани се називају – значи 'свети', јер су примили дарове Духа Светога“ (Шијаковић 2013: 13). О разлици између јеврејског и хришћанског тумачења *сакрално* в. Кончаревић 2017: 236–238.

¹¹ Примјера ради, орнамент народног веза, сахрана „вешца“ и „вештице“, цртеж на васкршем јајету или печат на просфори као „сакралном хљебу“ с натписом ИС – ХС – НИ – КА, који према Н. И. Толстоју, „снажно одражава хришћанско наслојавање на паганску симболику“, у етнолингвистици су стављени у исту раван (Толстој 1995: 280).

култура се убрзано отуђује од својих основа, од хришћанског доживљаја и хришћанског погледа на свијет. Хипотеза овог истраживања јесте да је феномен *свештости* кроз читав средњи вијек језички уобличаван не само тзв. високим стилом српскословенског језика, који је везан за богослужбену употребу језика, и не само кроз мијешане књижевне жанрове, као што су, на примјер, повеље писане и српскословенским и старосрпским језиком, већ и народним језиком (накнадно забиљеженом усменом књижевношћу), те да диглосија ареала *Slavia Orthodoxa* не може бити аналогна религијској опозицији *сакрално/џрофано*, најприје зато што, како смо видјели, та дихотомија није хришћанска, а потом што поједностављено приказује духовну традицију и философију стваралаца српско-византског средњовјековља.

Старосрпске повеље

Један од кључних историјских аргумената за изнесено становиште јесте најзначајнија књига српског средњег вијека¹² којом је регулисан правни живот Цркве и државе, књига којом кроз дуги низ столећа није утврђен само правни поредак, већ трасиран свеукупни духовни и културни живот Срба, а то је *Закономправило Светиої Саве* (1219). *Закономправило* / *Номоканон* / *Крмчија*, под којим све именима је та књига позната у славистици, потпуно неоправдано је била потиснута на маргине ширег научног интереса кроз претходна два столећа, па се неузимање у обзир тог историјског, теолошког, правног, књижевног, философског и језичког извора, као прворазредног историјског извора српског културног наслеђа,¹³ у значајној мјери одразило на научне парадигме XIX и XX

¹² „Почев од 1219. године па до XIX столећа, а делом и у XX столећу, ова је К служила као главни правни извор, као *corpus juris utriusque* за све источно словенство, за све православне и словенске цркве, а делом и за државе са православним словенским становништвом – за Србију, за Бугарску и за Русију, те делимично и за Румунску цркву“ (Троицки 1952: 1).

¹³ „Ова Крмчија није неки једноставни споменик, него је то опширни зборник многобројних споменика различитих како по своме садржају тако и по своме пореклу. У њу је укључено више од стотину дела канонског, грађанско-правног, литургијског и моралног садржаја, који потичу од колегијалних црквених органа сабора и синода и од лица различитог друштвеног положаја, почев од византијских царева и патријарха, до епископа, игумана и презвитера, који су живели у периоду од хиљаду година у разним покрајинама тадашњег културног света. [...] У Србији је добила неприкосновени значај чим се појавила.“ Истина је да су се касније овде појавили и други законодавни зборници, Душанов законик, Властарева синтагма, али они нису укинули К, нису је ни заменили, она је остала као главни, основни правни зборник, док су нови зборници добили статус супсидијарни и суплаторни значај. Стога се српски правни споменици, почев од Жичке повеље (чл. XVII) позивају на К као на „божьствени закон“, „законь црквени“, „законник“

стољећа, као и на књижевно стваралаштво. Подсјетимо се, императив живота за средњовјековног човјека у свим областима његове дјелатности био је у Богу и по Богу (српски владари су издавали повеље и друге правне акте *краљујући у Боју*, *кравкс(ь)твѣщюу џи ѿ бозѣ* [П2: 162]), усмјерен ка *сѣасењу*¹⁴ као коначном циљу свих дјелатности земаљског живота, од оних уобичајених, свакодневних, до свих оних манифестација Духа, данас именованих широким појмом културологије. С књижевног аспекта то нам потврђује српска средњовјековна књижевност (в. Богдановић 1991; Трифуновић 2009), с језичког аспекта лексика старословенских и српскословенских споменика (в. Вендина 2002; Никитовић 2014а; Никитовић 2014б), која је поред предметних реалија усмјерена ка доживљају трансценденталне стварности, естетских феномена неодвојивих од појмова данас именованих као етички, а који су у средњовјековљу чинили нераздјељиво јединство с естетским категоријама (в. Бичков 2010; Бичков 1977; Лазић 1997; Лазић 2007; Лазић 2008). Такав канонски, односно црквено-грађански зборник, „који је у тој мјери нов да се поводом њега с правом може говорити о самосталној, оригиналној кодификацији византијског права у Србији“, направљен за потребе конституисања једне нове автокефалне цркве и нове, независне државе (Богдановић 1979: 97), стајао је као духовни свјетилник и путоказ ка Царству небеском свим слојевима становништва – и царском достојанству и свештенству и вјерном народу, при томе се уградивши у темеље средњовјековне књижевне дјелатности. Концепција „симфоније“ између Цркве и државе за коју се определио Свети Сава, веома добро је видљива у самој структури и типу светосавске кодификације (Богдановић 1979: 97):

Већи од других дарова Божијих, дарованих од Вишњег човјекољубља, јесу свештенство и царско достојанство. Један службу Божију врши, други људима влада и о њима брине. Од једног и истог извора обоје исходи и украшава живот човјечији. Јер, ништа тако не потпомаже царску власт као поштовање од свештеника, јер се и за њега самог увијек Богу моле. Ако буду сасвим непорочни, и буду имали смјелост пред Господом, цареви ће право и како доликује почети уређивати предање им градове и оне који су под њима. Настаће неко благо сагласје које добро дарује животу

св. отъць“, као на свима познати, основни, неизменљиви кодекс, који, говорећи речима Стојана Новаковића, „садржи предање вере, које се имало само чувати од кварежа и хранити упоредо са осталим предметима вере“ (Троицки 1952: 2).

¹⁴ Ирена Грицкат нас подсјећа на основни философско-теолошки став који је Византијом суверено владао, а то је да су све најбоље и најчистије истине дате једном за свагда (в. Грицкат 1977: 124). „Чим има разних знања, разних прилаза истини, то и јесте знак, сматрало се у средњем веку, да су они погрешни. Сврха живота је поседовање вечних вредности и спасење, а не духовна делатност ради духовне делатности“ (Грицкат 1977: 130).

људском. Ово ће бити, вјерујем, ако се сачува држање свештених правила која нам предаше апостоли, ти праведно хваљени и поштовани очевици Бога Слова, и сачуваше и исповиједише Свети Оци (*Сарајевски црејис Законоправила Светој Саве из XIV вијека* 2015: 235).

Ова „симфонија“, нераздјеливо јединство државног и црквеног устројства, може нам помоћи да разумијемо и језичку структуру средњовјековних повеља које се одликују двојезичјем, јер истовремено језички опредмећују двије реалности – државну¹⁵ и духовну тј. црквену, с тим, нагласимо још једном, да истинску вишу реалност у средњем вијеку није имао свијет појава него свијет божанских суштина (в. Гуревич 1994: 57) који се једнако рефлектовао и кроз духовну и свјетовну дјелатност средњовјековног човјека. Повеље, које су по свом поводу и намјени правни документ, од прворазредног су значаја за упознавање историје српског језика и старосрпске писмености.¹⁶ Издате црквама и манастирима као правни чин који условљава писање на књижевном језику, повеље су духовни смисао задобиле цјелинама које су чисто књижевног карактера – аренгом и нарацијом. Језички план, српскословенски и старосрпски језик у оквиру једног споменика потврђује ову средњовјековну државно-духовну „симфонију“ –

[...] два језика налазе се у комплементарној дистрибуцији, али се у условима хомогене диглосије¹⁷ каква је старосрпска, осећају и функционишу као један (Грковић-Мејџор 2007: 450–451).

Даровнице су у цјелини писане српскословенским, уводни и завршни дијелови хрисовуља структурирани су по принципу диглосије, а српскословенски језик јавља се некада и у уводним дјеловима уговора о миру и пријатељству или трговачким уговорима, чији су централни дјелови писани старосрпским језиком (в. Грковић-Мејџор 2012: 292). По садржају, тону и језику аренге стоје у истој равни с биографским и хагиографским дјелима старе српске књижевности (в. Ивић 2014: 34); заправо, због аренги које садрже и свечаног тона којим су писане, даровнице стоје на граници између пословног и религиозног дискурса (в. Павловић 2013: 347). Манастирске повеље, дакле, имају развијене књи-

¹⁵ Наглашавање Божанског поријекла круне, на примјер, тј. власти српских краљева или друге метонимије владарског достојанства као карактеристике средњовјековне епохе и основни симбол средњовјековне Немањичке Србије, доводи њене носиоце у везу с Богом лишеном људског посредништва (в. Трајић 2006: 60).

¹⁶ Ту чињеницу је сувишно наглашавати; в. Поломац 2016; Павловић 2013, и тамо наведену литературу.

¹⁷ Разумијевању диглосије у историји српског језика највише је допринијела Јасмина Грковић-Мејџор, в. Грковић-Мејџор 2007; Грковић-Мејџор 2012 и тамо наведену литературу.

жевне уводе; аренга и наратија *Хиландарске повеље* припадају у оквиру увода посебним књижевним жанровима, које имају своје законитости и тематско-духовну поуку¹⁸ (в. Трифуновић 2009: 99), што је разумљиво ако се има у виду да према хришћанском схватању историје, по коме се сваки догађај уклапа у библијски оквир који почиње од *Поствања* а завршава се у *Ошкривењу*, ни један владар и ниједно дјело не могу бити аутентични док се не препознају у том систему (в. Вујошевић 2003: 229). Према истраживањима Жарка Вујошевића значај аренге у науци је дуго запостављан, али су методе интегралне интерпретације докумената које је развила *бечка дипломатичка школа* на том пољу донијеле значајне промјене. Тако Хајнрих Фихтенау сматра да аренга у повељи заузима чак најважније мјесто јер се у њој пропагирају државне идеје и развија с њима уско повезано учење о монархијским врлинама. Даље, у својој анализи он представља аренгу као текст који је у равни са литургијом, користећи израз „сакрални језик повеље“ када жели да објасни њен свечани, квазилитургијски тон (цит. према: Вујошевић 2003: 228).

Ако у свјетлу лексикографске одреднице латинских појмова „profano“ (profanus) 1. *профасиши што за несветио; обесветиши*; 2. *оскврнши*; и „profanus“ adj. (pro-fanus) 1. „*који пред освешеним мјестом лежи*“, *несвети, неосвешен, светован*; 2. *безбожан, ошак*; 3. *злокобан, злоук* (Ђорђевић 1997: 1179), посматрамо повеље, можемо закључити да се одредница „profano“ не може примијенити на овај жанр¹⁹ без обзира на то што су њени одређени дјелови, или чак повеља у цјелини, писани старосрпским као нелитургијским језиком. Као што се из лексикографске дефиниције види, ријеч *профано* своје лексичко значење остварује антонимским лексичким односом према *сакралном* или *светом*. Када је ријеч о православном споменичком наслеђу, сматрамо да појам *профано* не би требало везивати за језичке категорије зато што таква поларизација напросто није тачна – православна духовност, као што је напријед показано, не промишља свијет у тим категоријама. Семантика *несветости* и *обесвешености* погрешно је усмјерена на категорије језика и књижевности, будући да средњовјековна стваралачка дјелатност, у оквиру које језик²⁰ и књижевност као инструменти спасења заузимају посебно мје-

¹⁸ Кад је у питању категорија оригиналности књижевног дјела, и она је била сврсисходна књижевна појава и естетски феномен само с аспекта цјелине и цјеловитости, будући да је „оригиналност у свеопштем, у ономе што је много пре осећање целине него издвојености из целине“ (Богдановић 1991: 71).

¹⁹ С тог аспекта гледајући, ни други жанрови попут средњовјековних посланица, апокрифа, путописа (ходочасничких) и др. не би требало да носе одредницу *профани*; в. Никитовић 2014б: 21.

²⁰ „Као што *Лојос пошпаде шијело* (Јн. 1,14), тако је и Његова проповед и проповед Цркве попримила језичку форму тога времена, како би проповед избављења постала људима

сто, представља дар Божији човјеку. И свјетовна и свештена дјелатност, како видимо из *Законоправила Свештої Саве*, тог стожерног средњовјековног кодекса, једнако су богоугодне. О томе колико је начело цјеловитости потребно спроводити у изучавању средњег вијека, те колико је неопходно учешће теолошких параметара у методолошким полазиштима за проучавање средњовјековног језика Срба, илуструје управо тај писани жанр у којем је диглосија најизразитија. Заправо, могло би се закључити да је повеља као вербални писани акт и текст нелитургијске садржине „освјештан“ аренгом, а ако не њоме, онда крстом као симболичком инвокацијом који се исписује црвеним мастилом на почетку повеље. Било да се ради о крсту као симболичкој инвокацији, или молитви као вербалној инвокацији²¹ (въ нмѣ ѿт(ѣ)ца и снна и светога д(ѣ)ха мц(н)н), ни у категоријама дуалистичке равни такав вербални простор не би био именован као *ирофан*.²² Сва условност нучне терминологије нарочито

разумљива. Језик је оруђе помоћу кога се изражавају божанске истине. Цркву, дакле, не занима да створи неки свој нови језик, него нове људе у Христу, користећи се у то време језиком свога времена“ (Каравидопулос 2009: 75).

²¹ Въ нмѣ ѿт(ѣ)ца и снна и светога д(ѣ)ха мц(н)н азъ рабъ божн и с(ве)таго грѣха... (П1: 100); въ нмѣ ѿт(ѣ)ца и с(н)на и с(вет)ога д(ѣ)ха мц(н)нъ дн stefan дабнша по днлостн господа бога кра(а)ъ сръблєцѣ, боснѣ, придорню, хльмьсцѣ зємлн... (П3: 176); въ начєтакъ ѿ(тѣ)ца въ испль(нє)нє с(н)на и с(ве)т(а)го дѣха. въ лнєта рожастѣа хрїстова... (П4: 36); ва нмѣ ѿдца и снна и светога дѣха адннѣ (П5: 126), итд. У том смислу је карактеристичан потпис српских владара који по својим лексичко-семантичким обиљежјима атрибута превазилази оквире хришћанске конвенције, на примјер натпис у печату од воска деспота Стефана Лазаревића въ хрїста бога благовѣрнн и хрїстолюбннн господнн сръблєцѣ и подѣнабнн дєспот стѣфанъ (Младеновић 2007: 363).

²² Појам профаног и профанизација језика, кад је историја језика у питању, најбоље се може сагледати на Доситејевом и Вуковом лексичком корпусу. Тако су за Доситеја: Светогорци – *највеће [х]арамје свєша* (51); житија светих – *басне, зїадне и срамошїне фабуле* (63); свете мошти – *костїи ручне, ножне, леђне и свєїа шєла* (79); свете ризе – *крїє, сїгарє хаљїне* (79); црквени празници: Часне вериге, Цвети – *злоуїошребљєнїја* (79), итд. *Ми се смејемо онима који су нєїда маїарцу, на ком је Хрїстїос ја[х]ао, їразник їразновали; а сами се себи не смејемо верїє їразнујућн* (69) *сујєверїє и злоуїошребљєнїја їшїребе и їскорєне* (79) *їако да се закоїају мошїи и костїи* (79) (Обрадовић 2007).

Вук је у циљу понародњавања и профанисања језика, чак и за кључне ријечи теолошког појмовника као појашњење лексикографских израза бирао „најживописније“ изразе тадашњег разговорног дискурса који заправо нису ни у каквој творбено-семантичкој вези с одредницом. Иако Вуков *Рјечник* заслужно заузима значајно мјесто у развоју српског језика, посебно у периоду стандардизације, не сматрамо да је тај лексикографски споменник великог домаћаја вјеродостојно приказао културу српског народа. *Božić*: „О Božiću se objesti i pobjljuvati nije nikakve sramote“ („ako sam se opila, Božić mi je došao“); *voljeti*: „Volim mاستan kapati nego gladan plakati“; *daća* (davanje, sreća): „Da je sreća i od Boga daća, ne bi žene ni nosile gaća“; *zadušnice*: „Najeo se ko siročє na zadušnice“; *molitva*: „Kod Srba kad se ko razboli, slabo traže ljekara, nego popa ili kaluđera da im čita molitvu malu i veliku. [...] Mala je molitva do skora bila za marjaš, a velika za groš, a sad valja da su i one

долази до изражаја кад појмом *ирофана*²³ писменост означимо жанр старосрпске пословно-правне писмености (без обзира на статистички мјерену дистрибуцију српскословенског и старосрпског идиома), писан током владавине светородне династије Немањића, а и потоњих династија,²⁴ великих српских задужбинара, који су свој историјски, културни и политички статус, задобијали, између осталог, и својом пребогатом

poskupljaje“; *naslada, nasladiti*: „Nasladio sam ruku na njemu (tj. izbo ga po svojoj želji)“, итд. (Selimović 1990: 128–130; в. Вуков рјечник 1975).

²³ Семиотички карактер графема био је значајан за Светог Ђирила, творца словенске писмености. Да би писмо новостворене словенске графици недвосмислено одвојио од могућих јеретичких тумачења, слову аз, којим почиње глаголица, дао је облик крста.

²⁴ „Од мене добијајући власт, цареви царују и моћници држе власт“, рече, преко премудрог Соломона, Цар Векова Сведржитељ Господ. Пошто ово пролазно Царство примисмо из његове снажне руке и обилату доброту, рођено биће треба, колико је то могуће, да буде слично Њему који своје руке шири и све што је живо наслађује добротом, да не будемо само примаоци овог пролазног Царства већ и наследници вечног Царства, од чега одавде произлази добро устројство нама поверене највише власти. Стога и ја са благочестивом вером у Христа Бога деспот Стефан, и по Божијој милости господар Срба, пишем ово на знање свима како великим милосрђем и неизрецивом милошћу светих мојих господара и српских ктитора: светог Симеона, српског самодршца и мироточца, и светог Саве, великог српског архиепископа, који су, за мене недостојног, својом великом милошћу били посредници код Господа, и њиховим молитвама често сам био спасен на мору и на копну, у ратовима, и у различитим невољама и налетима непријатеља. Чак и грешну моју душу они повратише од врата смрти и њиховим молитвама Творац свега и Владика по други пут ми је живот даровао, све док се то у будуће (опет) не изволи Владару живота и смрти, Творцу и моме Богу“ (*Повеља десијоша Сшефана Манастириу Милешеви из 1413. године*; Младеновић 2007: 365).

Дио из аренге *Повеље десијоша Сшефана манастирима Тисмани и Водици у Румунији 1406*: „Милошћу Сведржитеља Бога, ја, Стефан, у Христа благочастивом вером, после ступања на узвишену власт ранијих деспота, великим тежбама био сам држан од разних народа. Велики и мали људи, заједно са манастирима и калуђерима, били су, као и ја, у невољама. А када је Благ и Благоизволео да посети своје људе – преводећи их из мучне скучености у ширину, из немоћи у снагу, и из туге у весеље – преведе он и мене из покорности у слободу и од нижег престола на највиши [...] После моје смрти, по Божјој заповести, онога кога Бог одреди да буде владар на мом престолу молим да сачува ово што је горе речено, да сам не наследи грех и не угаси за вечна времена сећање на нас у тим манастирима“ (Младеновић 2007: 355).

„[...] некад проповедаше јасно и гласно да сви сазнају, божаственик међу пророцима Давид, говорећи: 'Блажени су сви они који се боје Господа и који иду Његовим путевима'. Блаженству и слави ових силно пожелевши да будемо наследници, ја побожна и христољубива монахиња Јевгенија и са својом од Бога дарованом децом, побожним кнезом Стефаном и његовим братом Вуком, понизно падамо на колена, молећи се Богу и Пречистог Његовој Мајци и Светом великомученику Господњем Пантелејмону – Манастира званог 'Руси' а који је на Светој Гори Атонској – да нам је присан помоћник и избавитељ у тузи [...]“ (*Повеља монахиње Јевгеније са синовима манастиру Св. Пантелејмона*; Младеновић 2007: 306).

ктиторском дјелатношћу, чиме су свједочили свој жив евхаристијски однос према Божијој творевини.²⁵

Усмена књижевност

Паралелно писаним идиомима средњег вијека хришћански мотиви коегзистирали су у усменом народном стваралаштву. Према Милану Радуловићу:

Хришћанску веру, чија је суштина дотад живела и чувана превасходно у писаној форми иако се практиковала у усменим обредима, народ је улио²⁶ у форме своје усмене књижевности (Радуловић 2015: 44).

Вјечно питање сваке херменеутике, шта из опште културе треба и смије да утиче на наше разумјевање књижевноумјетничког дјела, може се поставити и другачије – колико нам наша досадашња усвојена знања базирана на опозицијама, не/смитају да разумијемо књижевно дјело које садржи аспекте православне духовности пресудне за његово разумјевање? Или, уколико проблем артикулишемо на језичкој равни – у којој мјери се семантички дијапазон лексике сужава и мјери само њеном функционалностилском обојеношћу, тј. да ли се лексемама општег лексичког фонда²⁷ могу активирати пренесена значења, укључујући и семантички садржај *свѣтосѣи*? На који начин *свѣтосѣи* као духовну категорију транспоновати у *свѣтосѣи* као семантичку²⁸ тј. језичку катего-

²⁵ „Већ је постала навика да се живи без узношења благодарности Богу за свет који нам је даровао: већ је постао природан губитак евхаристијског односа према творевини Божијој“ (Шмеман 2004: 19; в. Шмеман 2009; Флоровски 2005).

²⁶ Слично закључује Јован Деретић, говорећи да упркос чињеници што су се култура усмене и писане традиције развијале у одвојеним сферама, постојали су многи канали којима су се преносили утицаји и духовна струјања „од старих књига и сакралних грађевина ка народној поезији“ (Деретић 2016: 103), при чему су као најважнији посредници били слијепи пјевачи који су просили и пјевали око манастира и више од осталих били изложени његовом културном зрачењу.

²⁷ Том проблематиком бавила се Ружица Љевушкина која, најприје наводећи опште особине лексике из сфере православља, на примјеру сто двадесет пет лексема показала да су неке изразито вишезначне. Поједине лексеме из општег лексичког фонда у сфери тријадологије функционишу као термини, неке су термини само у одређеним морфолошким облицима, док се највећи проценат такве лексике налази у саставу терминолошких и ономастичких синтагми (в. Љевушкина 2017: 439–449; Никитовић 2012: 245–259; Љевушкина 2013).

²⁸ Ако се под категоријом може сматрати семантичка инваријанта обједињена системом форми, онда се и сакралност може сматрати семантичком категоријом јер на различитим језичким нивоима постоје језичке јединице које обједињују то значење (в. Никитовић 2012: 246).

рију која ће обухватити све елементе православне духовне реалности, без обзира на језички идиом који ју је током средњег вијека, па и послеје до стандардизације српског књижевног језика, опслуживао? Може ли се с језичког аспекта одијелити оно што се из хришћанства преточило у стихове народне епске и лирске поезије и пословице од оног што није имало тај пут и правац, што има друго исходиште?

Сва та питања артикулишемо имајући у виду и усмену књижевност за коју би се, чини нам се, могло рећи исто што Никола Радојчић давне 1935. године закључује о резултатима историјских монографских истраживања о најзначајнијој личности српске историје, Светом Сави – да је вриједност толиких истраживања још више смањена неметодичким начином истраживања кога се српска историографија тешко отреса (в. Радојчић 1935: 6). Док је средњовјековна књижевност вјештим „хируршким потезом“ Јована Скерлића за дуги низ деценија била одсјечена с мапе српског књижевног стваралаштва, да би затим прешла дугачак пут „од предрасуде до уважавања“ (Летић 2009: 9), дотле је народна књижевност²⁹ у епоси прогона *свѣтосѣи* претрпила својеврсну паганизацију и митологизацију (в. Драгојловић 2008). Самим тим што је била Вуков главни аргумент у борби против црквенословенског језичког наслеђа,³⁰ усмена или народна књижевност је задобила статус дискурса коме је тематика *свѣтосѣи* страна. Стојећи у опозицији према црквеној књижевности, њена естетска функција по правилу је самјеравана историјским и митолошким критеријумима. Бога, личносног хришћанског живог Бога,³¹ углавном није било, бар га научници нису налазили,³² иако је „хришћански иден-

²⁹ Према мишљењу Николе Радојчића, неколико је разлога слабих и невјеродостојних резултата историјских истраживања о Светом Сави: „1) Св. Сава се често посматра ван свог географског и временског оквира, 2) дају се погрешне хипотезе које заводе и успоравају научно мишљење у чијој основи није ослонац на изворе већ рационалистичко довијање, 3) реторска природа бројних списа с главном пажњом на стилским ефектима.“ Међу овим погрешкама, посебно мјесто заузима вјерска, национална и конфесионална тенденциозност, која према ријечима Радојчића, тамо где се јави, онемогућава сваки научни успјех (в. Радојчић 1935: 7).

³⁰ Нова културна оријентација, као што знамо, била је у складу са контекстом епохе и опонашања европских тенденција о чему, такође, постоји богата литература.

³¹ Према мишљењу Драгољуба Драгојловића, Веселин Чајкановић је самог библијског ђавола прогласио за српског врховног бога и истовремено извршио паганизацију већег броја хришћанских светаца, проглашавајући их колективним српским врховним богом (в. Драгојловић 2008: 18). Богољуб Шијаковић упозорава да је „заборав Бога драматичан облик човјековог самозаборава. Заборав Бога је заборав Христове жртве за нас на темељу које постојимо као људска бића“ (Шијаковић 2013: 69).

³² Бранко Лазаревић је 1930. године, ипак, закључио да у нашој народној пјесми „има много Бога“ (цит. према: Јовић 2017б: 34). Бога „има много“ и у народним пословицама. Према резултатима истраживања Рајне Драгићевић (в. Драгићевић 2014: 73)

титет утемељен у евхаристијској анамнези ХРИСТА и у *Памћењу Боја*³³ (Шијаковић 2013: 69). Уласком народне књижевности у предмет истраживања фолклористике, и православних обреда у корпус етнолингвистике, дијахроно гледано, дугорочно је вршено својеврсно научно насиље над језиком и мотивима православне духовности коју је област усмене књижевне традиције вијековима баштинила. Дијахроним приступом и научном методом реконструкције која је обиљежила претходни вијек, у потрази за „српским пантеоном“, хришћанским мотивима пребогат корпус усмене традиције реинтерпретиран је као индоевропско наслеђе. Чак ни косовски циклус као оличење изворног српског и православног идентитета није остао поштеђен.³⁴ Та олака одрицања од властитог културног наслеђа, реинтерпретираног кроз матрице теоријских и методолошких приступа страних духу српске усмене књижевности, довели су најзад до потирања тематског плана православне духовности у времену када се усмена књижевност више не живи, већ „учи“ из школских клупа. И за усмену књижевност би се могло рећи да је у постмодернистичким временима изгубљен кључ за њено разумијевање, јер ево пуна два столећа како кључеве њених брава покушавамо откључати разним митолошким и паганским кључевима, којима се не могу откључати браве које нису ни закључане за читаоце који познају *Светио Исмо* и партиципирају јеванђељске

најфреквентнија именица у Вуковим пословицама јесте именица *Бој* (303), док иза ње, друга по реду, именица *човек* има тек 147 потврда.

³³ Веселину Чајкановићу су епске и лирске пјесме, народне приповјетке, пословице, загонетке, народна вјеровања као „фолклорни и религијско-историјски материјал“ послужили да реконструише „старински српски пантеон“ и личност „некадашњег нашег врховног бога“ Дабога који је стајао на његовом челу. Када су стари богови под притиском хришћанства онемогућени и уклоњени из старог пантеона једини се Дабог, односно његови хришћански супститути, истиче као равноправни супарник Божји, који има исту снагу као и Бог [...] велики Бог мртвих, пре него што је постао антропоморфан, имао је животињски облик (Чајкановић 1994а: 31, 170; в. Петровић 2004: 270).

³⁴ У контексту опозиције *сакрално/ирофано* етнологзи посматрају чак и само православље, сматрајући да су код Срба постојале двије вјере, „narodna i hrišćanska vera“, при чему је „narodna vera varirala na razmeđu između hrišćanskog i nehrišćanskog“. Двадесети вијек нас је скоро био убиједио да су Срби (тј. „српски сељаци“) који су били само „nominalni hrišćani“ од примања хришћанства па до данас остали „pohrišćanjeni pagani“ (Bandić 1997: 230), па су тако и стихови пјесме *Пројаси Царства Српскоја* „doživeli sličnu sudbinu: dobili su hrišćansku formu, ali ne i hrišćansko značenje. Svojom svetom žrtvom Lazar je zaslužio svetu sudbinu: stekao je pravo ne samo na večni život, već i pravo na život dostojan vladara. Prekoračivši preko granice života i smrti otišao je da živi, ali i da caruje u jednom drugačijem svetu. Otišao je – po rečima pesnika – u carstvo nebesko. Naše izlaganje pokazalo je, nadam se, da takvo carstvo odista i postoji. Samo ono nije na nebu. Nalazi se u pamćenju, u duhu naroda. U tom 'carstvu' Lazar i danas vlada. U stvari, on i nije otišao. Ostao je među Srbima. U njihovim legendama“ (Bandić 1997: 234).

истине.³⁵ Можда треба признати да нововјековна секуларна култура, чије друштво више није једноставно „сеоско“, већ дезавуисано потрошачко, није у стању да препозна живе, у бити веома једноставне, јеванђељске категорије које су органски срасле с усменом културом и традицијом.³⁶ Не доводећи у питање чињеницу да у народној књижевности постоји слој мотива наслијеђен из предхришћанске епохе, у својој цјелини та књижевност је најдубљи одраз православног духа који је кроз вијекове био жив у српском народу и који је тај народ препознавао без посредства науке. Док је средњовјековна књижевност имала богослужбену функцију, била дио црквеног корпуса, дотле би се за усмену књижевност могло рећи да је њена основна функција била усмјерена на практиковање тог истог кодекса ученог и доживљеног у цркви, у свакодневном животу.³⁷ Било кроз форме пословица, народних пјесама, приповједака, усмено стваралаштво обиљем својих хришћанских књижевних мотива значило је продужетак литургије (в. Јовић 2017б), како самим стваралачким тренутком у коме

³⁵ Довољно је узети за примјер само двије пјесме, тј. два стиха из пјесме *Хасанагиница* – а љубовца од сѣида не моџа, и мотив праштања из пјесме *Бановић Страхиња*. Према Светим Оцима хришћански страх долази од љубави, од спознања несавршености властите личности а савршенства и узвишених квалитета вољеног бића. Према нашем мишљењу, ради се о осјећању које Хасанагиница није дозволило да оде у планину и обиђе Хасанагу који болује од љушчијех рана, / облази ја маји и сесѣрица / а љубовца од сѣида не моџа. Народни пјевач је то осјећање брачне љубави и смиравања жене пред мужем именовао лексемом *сѣид*, феноменом који је без икакве стварне потребе један од највише описаних у проучавањима народне књижевности, својеврсно „тамно мјесто“ ове изванредне баладе, што показује да нововјековни човјек више не умије препознати љубав (в. Никитовић 2015: 113–132). Кад је ријеч о опроштају Бановић Страхиње, он је у тој мјери хришћански – *И не судишје, и неће вам се судишји; и не осуђујшје, и нећешје бишји осуђени; ойрашѣшјајшје, и ойпростѣшје вам се* (Лк 6, 37) – да је сваки коментар на питање које су критичари постављали: *Зашто Бане йрашѣшја?* – сувишан (в. Јовић 2017б: 37–60).

³⁶ „Савремени свијет живота карактеришу притисак да се одустане од животворне истине и манипулација која води губитку вриједносних оријентира, а следствено и нестајању сваке егзистенцијалне тачке ослонца. Данашњем искуству стварности својствена је дискрепанција између онтологије (стварни живот стварних људи) и семантике (успостављање значења у пољу моћи) услед чега се поставља питање да ли уопште имамо искуство стварности, и чак: да ли нам је више потребна стварност. [...] Људски ум се заплео у бескрајне интерпретације и (де)контекстуализације, запао је у несавладиву информисаност и привид знања. То су дневни идејни ресурси за многе исплативе али залудне теоријске 'стратегije', које данашњем човјеку производе и продају илузије да је стабилна истина фиктивна, да је 'логоцентризам' болест у традицији ума и да су чврсте вриједности неприхватљиве“ (Шијаковић 2013: 56).

³⁷ Ирена Грицкат нас подсећа на основни филозофско-теолошки став који је Византијом суверено владао да су све најбоље и најчистије истине дате једном за свагда (в. Грицкат 1977: 124). Чим има разних знања, разних прилаза истини, то и јесте знак, сматрало се у средњем вијеку, да су они погрешни. Сврха живота је посједовање вјечних вриједности и спасење, а не духовна дјелатност ради духовне дјелатности (в. Грицкат 1977: 130).

је надарени и богонадахнути појединац народним језиком усмене форме, који је умјетнички узнесен и одвојен од свакодневног говора као и црквени, изражавао универзалне истине о односу Бога, човјека и творевине којима је свједочио, тако и својом живом инкорпорираношћу у свакодневни живот и његове реалије.

Зато није необично што ће у духу овога времена Јован Деретић (2016) Светог Саву из пјесме *Свети Саво* интерпретирати као „идеолога политике свог оца“, јер га он „брани“ од оптужби да је *благо* потрошио на ефемерне ствари. Релативизирање апсолутних вриједности које су се из хришћанског духовног искуства заједнице транспоновале у естетску форму поезије дату језичку форму не може заувјек држати заробљену научном парадигмом актуалном за дати друштвени тренутак. За ђаке основне школе, неоптерећене друштвено-политичким контекстом епоха, као рецепијенте ове поетске форме, та пјесма ће бити глорификација задужбинарства *Свети Симеона*, а не *Немањина* „одбрана“ од оптужби. У самој суштини својој, по духу којим је прожета та пјесма, она је пандан хагиографији. Уклонимо из Доментијанових градација и параболa лексичку стила названог *илешеније словес* и добићемо исту пјесничку слику, не више раскошног стила и језика али и даље једнако раскошног милосрђа и задужбинарства. Што су се једна те иста духовна стварност и искуство православља као тематска грађа умјетнички обликовале на различите начине, од различитих аутора, и трасирали различитим језичким идиоима, то не би смјело да потиरे смисао и суштину пјесничког казивања који је од науке назван *народни* или *усмени* а дијапазон функционалних стилова које он опслужује *профани*. Ако је тако тешко, пјесничке творевине које су уз знатан удио лексике из семантичког поља православне духовности, често дијалекатски обојене (*Бој, јосиода ришћанска, српски намастир, Хиландар, Студеница, Милешевка, лешурђија, светио*, итд.) тематизовале духовно искуство нације у одређену пјесничку форму, интерпретирати као тематику о *светиости*, какве је тек судбине умјетничко дјело које је у потпуности изграђено општеупотребном лексиком, и чија је трансцендентална поента сведена само на „моралну“. Да ли су мајка Јевросима или млада Гојковица као мајке које оваплоћују идеале хришћанских врлина, мање *свети* књижевни ликови од српских краљица из *Даниловој зборника*, само зато што је пјесма о њима испјевана народним језиком?!

С аспекта православне духовности и далекосежно гледајући, лексички раскид са српскословенском традицијом за српски књижевни језик био је веома штетан (то је у науци одавно позната чињеница). Оставши без темељног философско-теолошког појмовника који се стварао пуних шест вијекова и био стожер дотадашњег духовног искуства нације и њеног књижевног језика, критички апарат XIX и XX стољећа,

сљедујући духу епохе, исте садржаје православне духовности, а новог ортографског руха, реинтерпретирао је у свјетлу нове језичке ситуације, самим тим у свјетлу нове научне парадигме на којој је изграђена укупна нововјековна култура. Није једина штета нове научне и културне парадигме била одсјецање шестовјековног српског културног наслеђа, већ и што се новим категоризацијама, периодизацијама, тематизацијама, циклизацијама, потирало оно што је у тим књижевноумјетничким дјелима проистекло из свештеног духа средњовјековне епохе. Ако –

[о]д времена Светог Саве до данас у српској усменој књижевности готово да и нема творевина у којима народни стваралац посредно или непосредно не исказује хришћанске идеје и мотиве (Радуловић 2015: 97) –

– зашто онда у универзитетским и школским уџбеницима у вишедеценијској наставној пракси свих нивоа такву науку не преносимо потомцима?! Процеси „циклизације“ народних умотворина који су „водили већој прегледности догађаја и личности“ по мањим тематским круговима или епским периодима, истовремено су садржаје узвишене духовне вриједности подвргли својеврсној дисперзији. Разасуте диљем циклуса пјесме „стarih“ „средњих“ и „нових“ времена у тој историчности и хронологији чињеница,³⁸ историјских и поетских, губиле су јединство духовне тематике. У *Зборнику јуначких епских народних ђјесама*³⁹ објављеним 1930. године приређивачи су подјелу пјесама извели по „етичким идеалима народне душе“, јер –

[...] у тој народној филозофији блиста она сила што раставља мрак од светлости, лаж од истине, смрт од живота, царство земаљско од царства небескога, тога царства небескога у нама за које се Марко борио да одбрани истину и правду (*Зборник* 1930: IX).

Циклуси су именовани: *доброша, истина, ђравда, судбина, уклейи духови, ђреси, жена, мајка, виџешџво, ђубав, Царсџво небеско, васкрсење*. Покушај да се из народних пјесама „изведу филозофски и етички принципи као права њихова вредност, као њихова једина племенита садржина“ и да „зборник који својом поделом на идејне категорије први пут

³⁸ Вук је на хронолошко тематском принципу успоставио оквире прегледног разврставања богате пјесничке грађе, при чему се оквира његове подјеле на пјесме „старијих“, „средњих“ и „новијих“ времена мање-више држе сви истраживачи.

³⁹ У новијој литератури та књига је поменута у рјечнику народне књижевности у контексту антологија објављених послје Првог свјетског рата када се „јављају antologije, pretežno kao srednjoškolsko štivo [...] Rede se pojavljuju antologije za široki krug čitalaca, npr. Lj. Stojanovića, V. Vitezice i dr.“ (Pešić – Milošević-Đorđević 1984: 16; в. Bogovac – Tomić-Kovač 1976: 50).

код нас даје систем етике и филозофије у народној поезији“, будући да према мишљењу приређивача „календарски оквир и хронолошка подела догађаја не дају никада праву ознаку духа једне епохе“ (*Зборник* 1930: XXVIII), није имао нарочитог одјека. У богатој историји издаваштва народне књижевности од Вуковог времена до данас, покушај да се направи један сличан зборник, на критеријумима мотива православне духовности, колико је нама познато, није чињен. Можда за таквим зборником и нема потребе, јер –

[...] поред тога што у српској усменој књижевности има одсјаја и одјека митолошких, прехришћанских представа о свету, и поред тога што је народна историја њена централна и носећа тема, та књижевност је по свом *унушрашњем духу и карактеру* суштински православна [истакла З. Н.]. Православље утврђује историјски смисао и одређује културну улогу српске усмене књижевности. На српско усмено стваралаштво пресудно је утицала висока црквена књижевност, више, дубље и делотворније но мит и реална историја (Радуловић 2015: 96).

Овај закључак Милана Радуловића можемо поткријепити следећим историјским изворима. Поријекло усмене књижевности, као што знамо, везује се искључиво за „народ“, па је према том народу као „колективном ствараоцу“ створена још једна дихотомија, оштра на идејном и тематском плану, а то је раздвајање од писане, црквене, књижевности. У проучавањима народне епике у претходном вијеку, сматрамо да је недовољно истицана следећа чињеница. За поријекло одређених народних пјесама, ма колико оне биле усменог постања, не би се баш могло рећи да потичу од народа као колективног ствараоца, јер су одређене пјесме, ако не и читави циклуси (косовски, на примјер), настали под манастирским окриљем, па је стога у потпуности тачна оцјена Милана Радуловића да је на усмено српско стваралаштво пресудно утицала висока црквена књижевност.⁴⁰ Иларион Руварац у 19. вијеку инсистира на манастирском поријеклу пјесама које варирају мотив *Цар Немање благо*. Он закључује да је из прве главе Савиног *Жишја св. Симеона*, које је

⁴⁰ Светозар Матић (1936) сматра да је стара књижевност својим јаким ауторитетом успјела да извјесне мотиве наметне народним пјесницима, али је, према његовом мишљењу, та црквена инспирација била малог обима јер је дошла до израза у бројно најмањим циклусима: неисторијском, Немањинском и косовском (в. Bogavac–Tomić-Kovač 1976: 60–61). Веза између црквене и народне књижевности уочена је у *Србијанки* Симе Милутиновића Сарајлије. „Чест мотив Бога, од иконографске представе као насловног амблема Србијанке, до варијација општехришћанских атрибута (*свевиђећи, свезнајући, свейрисујући, заштитник сиромаша, праведан и сирот*) и високог учешћа провиђења у људској судбини, указује на снажну струју хришћанске традиције, с низом реминисценција и парафраза иза којих су јеванђељски списи“ (Иванић 2011: 127).

читано у Студеници „кад би се год хришћански народ сабирао у Студеницу, да прослави памет 'првога господина земљи српској' и ктитора првих српских манастира“ потекла усмена пјесма о Немањиној ктиторској дјелатности. Некакав анонимни калуђер, 'ђаче самоуче', слушајући у Студеници *Житије св. Симеона*, дошао је на идеју да од тога направи песму, те му је на ум пала срећна мисао да њена окосница буде сабор хришћанске господе код цркве Грачанице на Косову, одржан после смрти Стефана Немање и преноса његових моштију у Србију:

Ја мислим да је отприлике тако постала та песма народна: „Свети Саво“. Но било тако или инако, свакако стоји то, да је песма та изашла из манастира у народ, те постала народна песма⁴¹ (Руvaraц 1 527; цит. према: Сувајџић 2007: 188).

Ово становиште нам поткрепљује и истраживање Светозара Матића који у расправи *Задужбине Немањића у епископству*, на основу обрасца каталога задужбина Немањића у пет песама Вукове збирке, закључује да –

[...] тај образац није могао потећи од народног певача, јер ни један народни певач не поседује такав фонд знања, не само задужбина којима су Немањићи били ктитори, већ и географских локалитета поред којих се ти манастири налазе. Извор овог каталога треба тражити у *Троношком родослову*, јер се само ту налази помен трију манастира који се јављају и у народним песмама: Раче и Папраће у песми *Ојџи св. Саво*, и манастира Троноше у песми *Милош у Лајиним* (цит. према: Сувајџић 2007: 189).

Сазнањима о томе колико је још пјесама „изашло“⁴² из манастира у народ, задобивши номинацију „народна“, колико је нама познато, србистика не располаже, али је неоспорно да се црквена књижевност уградила у народ-

⁴¹ За пјесму „Цар Лазар се приволева царству небеском“ то исто сматра Димитрије Ђуровић. Према овом аутору, Лазарев одабир Царства небеског „треба сматрати као синтезу општег осећања нашег вишег друштва у средњем веку, пропагирану кроз сву стару књижевност и писменост од *Немањине јовеље Хиландару* и Савина живота, преко свих похвала кнезу Лазару и даље до краја 18. в.“. По његовим ријечима, „сама песма одаје своје калуђерско-књишко порекло“ (Ђуровић 1935).

⁴² О времену настанка и проблему твораца наше јуначке поезије у првој трећини 20. вијека писали су: Владимир Ђуровић, Павле Поповић, Никола Банашевић, Светислав Вуловић, Светозар Матић, Душан Костић, Стјепан Орхановић, и бројни други; в. Vovogac – Tomić-Kovač 1976. и друге томове обимне библиографије радова из народне књижевности старијег датума. Циљ овог рада, међутим, није да се бавимо историјом питања која се отварају при овом вишеаспектном проблематизовању функције српског језика у његовој многоплодној историји. Кад је у питању народна књижевност, простор нам не дозвољава да наведемо ни основне студије и дјела из те области. Наведени феномени

ну свијест и прелила у народну усмену књижевност (в. Радуловић: 2015: 66). За Саву Јовића, који је на узорку од 60 епских народних пјесама дао ново читање народне епике (в. Јовић 20176), српска епика представља „Библију у стиховима“, препјевано и препричано *Светио писмо* које се у народну душу уткало посредством православља.

Проблем идентификовања лексичког значења и самог књижевног мотива *светиости* у окриљу несакралних жанрова и унифицираног пјесничког језика и фигуративности усмене поезије илустроваћемо лирском пјесмом „Црква Грачанка“.⁴³

Црква Грачанка

*Засјала Светиа Недеља
Светиоме Пејџу на крила,
Свети је Пејџар буђаше:
„Буђај се Светиа Недељо,
Разіледај доле на ђоле.
У ђоле јела висока,
Пустила іране до земље,
На ірани листіе широке,
На листіе цвеће црвено,
на цвеће ічеле ђоіале.
Шіо ми је јела висока,
То ми је црква Грачанка.
Шіо су ми листіе широке,
То су ми књиіе ђоіове.
Шіо ми је цвеће црвено.
То ми је іричесі у цркви,*

односа двију традиција, времена и начина постања и сл. помињу се у циљу илустровања проблема препознавања тематике и језика *светиости*, што је предмет овог истраживања.

⁴³ Варијанта пјесме без наративне конструкције увода: *Порасла јела до неба, / савила іране до земље, / на ірани листіе зелено, / на листіу цвеће црвено, / на цвеће ічеле ђоіале. / Шіо ми је јела висока, / шіо ми је црква Грачанка, / шіо су ми листіе зелено, / шіо су ми књиіе ђоіове; / шіо ми је цвеће црвено / шіо ми је іричес у цркви; / шіо су ми целе ђоіале, / шіо ми је народ у цркви* (Бован 2012: 62). Из истог тематског поља и истим пјесничким средствима испјевана је и следеће пјесма: *Засјала светиа Тројица / светіоме Пејџу на крило, / буди ти Светиа Недеља / Устјани светиа Тројице, / јер је сунце изірејало. / Шіо се бели шіамо доле: / да л' је іена, да л' коліена? / Није іена, ни коліена, / но се бели бела Црква, / бела црква Грачаница, / у цркву су шіри анђела* (Бован 2012: 62–63).

Последна кратка пјесма, мали лирски запис, најбоље показује колико је народ блиско осјећао своје светитеље, пројектујући им активности и стања која су била дио његовог искуственог дијапазона. Данашњем читаоцу ова представа може изгледати наивно, али она је свједочанство живе народне вјере, која у хришћанству „игра већу улогу од знања“ (Бичков 2010: 386). *Засјала светиа Тројица, / на крило светіом Пејџу. / Дике је Пејџар војвода: / „Устјани светиа Тројице, / іоведи оро велико“* (Бован 2012: 63).

*Што су ми целе појале,
То ми је народ у цркви.*

Пјесма „Црква Грачанка“⁴⁴ испјевана је у алегорији, у осмерцу, стилским средствима уобичајеним за народну поезију, словенском антитезом (без уводног питања) коју развијају лирски паралелизми. Анафаром је успостављена једноставна структура текста али и општеупотребном лексиком карактеристичном за народну књижевност, сталним епитетима као „идеалном обележју предмета“ који су у инверзији: *листе широке, цвеће црвено, јела висока*. Од лексике из семантичког поља православне духовности, налазимо само агиониме: *Светша Недјеља* и *Светши Петшар*, те именице *црква*, *причест*. Чак ни *књије појове*, иако знамо да се односе на *Јеванђеље* и другу богослужбену литературу, по усвојеној дихотомiji *сакрално/профано* не бисмо могли сврстати у „сакралне“ изразе. Још кад се узме у обзир да је стилизација остварена лексиком и изразима уобичајеним за усмену књижевност, матрицом стилизованом за неограничен број поетолошких контекста, са становишта књижевног језика, нарочито средњовјековног високог стила, могло би се закључити да се ради о лексички веома сиромашној пјесми – тим прије што је народна. А ипак, лирска слика⁴⁵ у цјелини је *светша*, да светија не може бити. Светитељи на небу,⁴⁶ Света Недјеља, покровитељка дана у коме се служи Света Литургија, и Свети Патар, у чијој руци су кључеви раја, гле-

⁴⁴ „U srpskim uskršnjim pesmama sa Kosova, koje su se po svedočenju Jastrebova pevale na trgu ispred crkve, prikazuje se jela do neba koja je savila grane do zemlje sa zelenim lišćem, crvenim cvećem i pčelama. U alegorijskom tumačenju kazuje se da je jela – crkva Gračanka, lišće – knjige crkvene (popove), cveće crveno – pričes, a čele – narod u crkvi (Bovan, 153; Vukanović, 154; Jastrebov: 117; Nušić). Crvena boja cveća jeste boja karakteristična za uskršnje praznovanje. Samo se u varijanti Debeljkovića, takođe sa Kosova, javlja motiv sna – Sveta Nedelja je zaspala Svetom Petru u krilu, on je budi da joj pokaže pričest i narod (Debeljković, 34). Iz kruga varijanata pesama o jeli, samo se ova pesma pevala na Trojice. Na Trojice (Duhove) pleli su se u crkvi venci i kitile se ikone.“ Ajdačić 2007: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10043>

⁴⁵ Познато је да је свако па и највеће умјетничко дјело израз и производ једне културе. „Али једновремено свако, ма и најмање, чезне да васкрсне и огласи се као аутохтоно духовно биће. Тежи да собом сублимише, а не само да симболише, првородну духовност-вечност оног бића које га је саздало, или унутрашњу духовност природе, или персонално-божанску духовност васељене. Чежња дела да се из културног објекта-производа преобрази у духовно биће урођена је уметности у свим епохама; штавише, уметност и јесте сама та чежња, а не једино њен симболички израз“ (Радуловић 1994: 217).

⁴⁶ За фолклористе и историчаре религије свеци из народне поезије не представљају изворне српске светитеље. „Јасно је да су се данашњи наши свеци развили из паганизма, и да њихов култ и вјеровања о њима могу бити важан извор за познавање претхришћанских наших божанстава“ (Чајкановић 1994б: 30). Према Миодрагу Павловићу, и житија светаца из старе српске књижевности садрже описе веома старих индоевропских обичаја (в. Pavlović 1986: 128).

дају цркву препуну народа који се причешћује и улази у есхатолошку заједницу с Богом.

Закључак

Истраживање је показало да религијска опозиција *сакрално/ирофално* не би требало да стоји у темељу класификације књижевних жанрова српске средњовјековне књижевности, јер је та дихотомија у потпуности страна православном погледу на свијет, па самим тим онемогућава правилно и тачно сагледавање прошлости ареала *Slavia Orthodoxa*. Проучавање језика и књижевности кроз ову опозицију можда је методолошки утемељено, али је на тај начин тежиште премјештено с духа на форму, са суштества на обличје, чиме смо се удаљили од смисла и функције ријечи која је кроз дуги низ вијекова била инструмент спасења. Сprovedено истраживање, надамо се, указује на потребу преиспитивања теоријских поставки и методолошких приступа базираних на дихотомијама (раздвајањима) којим научно валоризујемо језичко и књижевно наслеђе, а којим се, не узимајући у обзир хагиографско-литургијски етос и слово и дух *Светиога писма*, у коначници потиरे тематско јединство и естетски доживљај правовјерне духовности. „Плодоносно прожимање црквене и народне културе“, чије су стварности истог а не „вишег“ и „нижег“ реда, основ је „духовне конституције [српског] народа, темељ његовог духовног и културног идентитета“ (Радуловић 2015: 97).

Цјелосност твари, безвременост у времену, бивствовну пуноћу не нарушавају бројни елементи и одлике пјесничког језика који носи одредницу *народни*,⁴⁷ као што су: типичност метричног обрасца којим је испјевана пјесма, типичност стилских средстава и фигуративности, лексички слој често дијалекатски обојен и, такође, типичан за народну књижевност, итд. Пред историјом српског језика и историјском лексикологијом стоје бројни задаци и отворена питања, међу њима и питање систематизације лексичког наслеђа језика предстандардне епохе. Сматрамо да идентификовање значења лексике, у цјелини гледано, не смије бити детерминисано непостојећом дихотомијом *сакрално/ирофано*, као што ни жанровска припадност списа и лексике народном идиому не може да буде примарно мјерило у погледу утврђивања значења ријечи. Уколико бисмо само тим критеријумом – условљености лексичког

⁴⁷ Губимо из вида чињеницу да је стандардни српски језик 1964. године уведен у богослужење Српске православне цркве (в. Бајић 2007; Кончаревић 2015: 133; Кончаревић 2006: 277–319) и с тог аспекта ни њега више не можемо сматрати „профаним“.

значања језичким идиомом – тумачили, на примјер, црквенословенске сложенице присутне у Доситејевом језику,⁴⁸ једнако бисмо погријешили, као и уколико бисмо лексици из народног језика, било да је ријеч о терминолошкој лексици (*Бої, Боїородица, црква, љубав, свей*, итд), било о лексици из општег лексичког фонда (*йравда, истїина*, и др.) семантичком парафразом и лексикографским објашњењем потирали семантички садржај који су дате ријечи стицале унутар вишевијековне службе у писаним и усменим дискурсима досекуларне епохе. Сматрајући да је –

[...] само један изворан,⁴⁹ унутра конзистентан и непромењив иако разуђен, а ка напоље отворен и за различне преображаје способан српски културни образац – онај изграђен и заснован на Светосављу и Косовском завету (Радуловић 2015: 53) –

– може се закључити да су и српскословенски и народни језик, кроз које се током дуге историје српског језика умјетнички транспоновала традиција православне духовности, једнако успјешно преносили *свейшост* као императив хришћанског живота.

Извори и литература

Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев. *Поеџика рановизантїјске књижевностїи*. Превели Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга.

Арсовић 2014: Зоран Арсовић. *Прича срца мишљења*. Бања Лука: Арт принт.

Бајић 2007: Ружица С. Бајић. *Боїослужбени језик у срїској йравославној цркви: йрошлостї, савремено стїање, йерсїектїиве*. Београд: Манастир Бањска – Институт за српски језик САНУ.

Бајић 2013: Ружица С. Бајић. *Лексика из сфере йравославне духовностїи у срїском језику и њена лексикоїрафска обрада* (докторска дисертација). Београд: Филолошки факултет.

⁴⁸ Значење *добродетелїи*, на примјер, просвјетитељство своди само на једно значење, на врлину. (*Леїа је и блаїородна добродетелї, блаїодарностї! А ком смо више блаїодарностїи йосле боїа дужни неїо женским йрсима?* [Обрадовић 2007: 42]). У средњовјековној естетици српског аскетизма *добродетелї* има пуно шире (и дубље) значење – извора духовне радости и красоте мистичког лика српског средњовјековног подвижника; *добродетелї* је „део аскетског процеса остваривања добра, али и достизање врлинског савршенства, односно оствареног добра. Аскетске добродетелї су конститутивни елемент нове мистичке онтологије преображеног подвижника који је у себи сјединио красоту Архетипа Христа, принео свој врлински животни подвиг, где је добро – поставши остварено – било изражено као красота добродетелї“ (Лазић 2008: 630–631).

⁴⁹ „Увек је кроз нашу историју [и културу] [...] било делатних људи који су тежили да се ослободе српског културног обрасца као егзистенцијалне задатости; није [...] само данас, и није посебно и највише данас [...]“ (Радуловић 2015: 56).

- Библија 2012: Библија или Свето Писмо Старао и Новој завјеша. Свето писмо Старога завјета превео Ђура Даничић, Нови завјет Господа нашег Исуса Христа превод Комисије светог Архијерејског синода Српске православне цркве. Београд: Библијско друштво Србије.
- Бичков 1991: Виктор В. Бичков. *Византијска естетика: теоријски проблеми*. Београд: Просвета.
- Бичков 2010: Виктор В. Бичков. *Естетика оца цркве: аолоџе: блажени Авџушин*. Превод с руског Радислав Маројевић. Београд: Службени гласник – Хришћански културни центар.
- Бован 2012: Владимир Бован. *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама „Цариградској гласника“*. [Сакупио и приредио] Владимир Бован. Косовска Митровица: Лестве.
- Богдановић 1979: Димитрије Богдановић. „Крмчија Светога Саве“. У: *Зборник радова са међународној скупи Сава Немањић – Свети Сава, историја и предање*. Београд: САНУ. Стр. 91–99.
- Богдановић 1991: Димитрије Богдановић. *Стара српска књижевност*. Београд: Досије – Научна књига.
- Вендина 2002: Татьяна Ивановна Вендина. *Средневековий человек в зеркале старославянского языка*. Российская академия наук, Институт славяноведения. Москва: Индрик.
- Верещагин 1997: Евгений Михайлович Верещагин. *История возникновения древнеообеславянского литературного языка*. Переводческая деятельность Кирилла и Мефодия и их учеников. Москва: Мартис.
- Вујошевић 2003: Жарко Вујошевић. „Стари завет у аренгама повеља Стефана Душана“. *Стари српски архив*. Књига 2. Лакташи: Графомарк. Стр. 227–247.
- Вуков рјечник 1975: *Српски рјечник иштумачен немачкијем и латинскијем ријечима*. Скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Београд: Нолит [У Бечу, у штампарији јерменскога наместира 1852].
- Грицкат 1977: Ирена Грицкат. „Питања из историје књижевног и писарског рада“. *Јужнословенски филолоџ*. XXXVII. Стр. 117–155.
- Грицкат 1984–85: Ирена Грицкат. „О дихотомији књижевног израза“. *Cyrrillomethodianum* VIII–IX. Стр. 17–27.
- Грковић-Мејџор 2007: Јасмина Грковић-Мејџор. „Диглосија у старосрпској писмености“. У: *Сјиси из историјске лингвистике*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Грковић-Мејџор 2012: Јасмина Грковић-Мејџор. „О функционалности српскословенског језика“. У: *Кирило-Методијевски студии: средновековни текстове, автори и књиги. Сборник в чест на Хайнц Миклас*. Књига 21. Софија: Българска академия на науките, Кирило-Методијевски научен център. Стр. 288–299.
- Гуревич 1984: Арон Гуревич. *Кашејорије средњовековне културе*. Превела с руског Радмила Мечанин. Нови Сад: Матица Српска.
- Деретић 2016: Јован Деретић. *Српска народна етика*. Изабрана дела Јована Деретића. Зрењанин: Sezam Book.

- Драгићевић 2014: Рајна Драгићевић. „Бог у Вуковим пословицама“. У: *Теолитивистичка проучавања словенских језика*. Уредници Јасмина Грковић-Мејдор, Ксенија Кончаревић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности. Стр. 71–87.
- Драгојловић 2008: Драгољуб Драгојловић. *Пајанизам и хришћанство у Срба*. Београд: Службени гласник.
- Ђорђевић 1997: Јован Ђорђевић. *Латинско српски речник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ђуровић 1935: Димитрије Ђуровић. „Митолошки елеменат у песми Цар Лазар се приволева царству небеском“. *Српски књижевни гласник*. Нови Сад. Књ. XLV. Бр. 4.
- Елијаде 1998: Мирча Елијаде. *Свето и профано*. [1964]. Превод Зоран Стојановић. Београд: „Доситеј“.
- Зборник 1930: Зборник јуначких епских народних песама. Саставили предговор Љубомир Стојановић и дванаест одељака Винко Витезица. Београд: Народна дело.
- Иванић 2011: Душан Иванић. *Ка темези српске поезије: прејледи и студије*. Београд: Лицеј.
- Ивић 2014: Павле Ивић. *Прејлед историје српског језика*. Приредио Александар Младеновић. Целокупна дела Павла Ивића. Том 8. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јевтић 1998: Епископ Атанасије (Јевтић). *Живо предање у Цркви: руковети са Њиве Господње*. Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог.
- Јовић 2017а: Надежда Д. Јовић. *О језику ђуђојиса* Поклоњеније гробу Господњу (1734) *Андреја Пејковића*. Ниш: Центар за црквене студије.
- Јовић 2017б: Протојереј-ставрофор Саво Б. Јовић. *Јеванђељски мотиви у епским народним песмама: тумачење у настави*. Нови Сад: Православна реч.
- Каравидопулос 2009: Јоанис Д. Каравидопулос. *Увод у нови завети*. Превела са грчког изворника Лада Јагушт Акад. Редактор превода епископ далматински Фотије. Београд – Шибеник: Истина.
- Кончаревић 2006: Ксенија Кончаревић. *Језик и православна духовност: студије из лингвистике и теологије језика*. Крагујевац: Каленић.
- Кончаревић 2013: Ксенија Кончаревић. *Сакрална комуникација: норме, традиције, средства*. Београд: Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања.
- Кончаревић 2015: Ксенија Кончаревић. *Појед у теолитивистичку*. Београд: Јасен.
- Кончаревић 2017: Ксенија Кончаревић. *Језик и религија: појмовник теолитивистике*. Београд: Јасен.
- Курешевић 2014: Марина Курешевић. *Хијотактичке структуре у Српској Александриди: функционалностилски аспекти*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Лазич 1997: Милорад М. Лазич. *Естетика Доментијанових житија*. Подгорица: Октоих.

- Лазић 2007: Милорад М. Лазић. *Теологија лејоше*. Београд: Богословско друштво Отачник.
- Лазић 2008: Милорад М. Лазић. *Српска естетика аскетизма*. Београд – Света српска Царска Лавра манастир Хиландар.
- Левинас 2017: Емануел Левинас. *Смисао трансценденције: О избављењу; Кад Бој ујада у мишљење; Бој, смрт и вријеме; Етика као прва философија*. Подгорица – Фоча – Никшић: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори – Богословски факултет Светог Василија Острошког – Друштво философа Црне Горе.
- Летић 2009: Бранко Летић. *У ојлегалу духовном: ојледи из старе српске књижевности*. Пале: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“.
- Љевушкина 2017: Ружица Љевушкина. „Лексеме из општег лексичког фонда као термини у сфери православне духовности“. У: *Словенска терминологија данас*. Уредници Предраг Пипер, Владан Јовановић. Београд: САНУ – Институт за српски језик САНУ. Стр. 439–449.
- Марјановић-Душанић 2017: Смиља Марјановић-Душанић. *Светло и пројадљиво: шело у српској хатеографској књижевности*. Београд: Балканолошки институт српске академије наука и уметности – Клио.
- Младеновић 2007: Александар Младеновић. *Повеље и писма десјоша Стефана: тексти, коментари, снимци*. Београд: Чигоја штампа.
- Нелас 2001: Панајотис Нелас. *Обожјење у Христју: православне персјективне природе људске личности*. Превод на српски Вук Миљановић. Србиње – Београд – Ваљево: Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“.
- Никитовић 2012: Зорица Никитовић. „Сакралност као семантичка категорија“. У: *Наука и идентитет: зборник радова са Научној скупштини*. Пале: Филозофски факултет. Стр. 245–259.
- Никитовић 2014а: Зорица Никитовић. *Сложенице у оригиналним српскословенским гјелима сакралној карактера*. Бања Лука: Филолошки факултет.
- Никитовић 2014б: Зорица Никитовић. „Теолошке и поетолошке основе семантичког поља радовања у Духу Светоме“. У: *Теолитивистичка проучавања словенских језика*. Уредници Јасмина Грковић-Мејдор, Ксенија Кончаревић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности. Стр. 419–438.
- Никитовић 2015: Зорица Никитовић. „Посланица православне вјере наде и љубави /Први џуш с оцем на јутрење/“. У: *Прилози настјави српској језика и књижевности*. Год. III. Бр. 1/2. Стр. 113–132.
- Обрадовић 2007: Доситеј Обрадовић. *Писмо Хараламџију; Живој и прикљученија*. Приредила Мирјана Д. Стефановић. Сабрана дела Доситеја Обрадовића у шест књига. Књ. 1. Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Остен 2005: Манфред Остен. *Покрадено памћење: дијитални системи и разарање културе сећања: мала историја заборављања*. Прево с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.

- Павловић 2013: Слободан Павловић. „Функционалностилско раслојавање старосрпске писмености“. У: *Узроци и механизми синтаксичких времена у српском језику*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Пападопулос 1998: Стилијан Пападопулос. *Теологија и језик*. Превод Зоран Јелисавчић. Србиње – Београд – Ваљево – Минхен: Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“.
- Петровић 2004: Сретен Петровић. *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Поломац 2016: Владимир Поломац. *Језик повеља и писам Српске деспотовине*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Преп. Јустин 2001: Преподобни отац Јустин Ђелијски. *Тумачење посланица Прве и Друге Коринћанима Светлој апостола Павла*. Сабрана дела Светог Јустина Новог у 30 књига. Књ. 13. Београд – Ваљево: Наследници Оца Јустина – Манастир Ђелије.
- П1: „Повеља бана Твртка Котроманића којом потврђује баштинске поседе кнезу Влатку Вукославићу“. [1353]. Јелена Мргић-Радојчић. *Сџари српски архив*. Књига 4. 2005. Стр. 99–118.
- П2: „Повеља краља Вукашина Дубровнику којом потврђује повеље ранијих српских владара“. [1370]. Сима Ђирковић. *Сџари српски архив*. Књига 4. 2005. Стр. 161–172.
- П3: „Повеља краља Стефана Дабише кћерци Стани“. [1395]. Срђан Рудић. *Сџари српски архив*. Књига 4. 2005. Стр. 173–192.
- П4: „Стонска повеља бана Стефана II Котроманића“. [1333]. Дејан Јечменица. *Грађа о прошлости Босне*. Књига 3. 2010. Стр. 29–46.
- П5: „Повеља краља Остоје којом поново потврђује повластице Дубровчанима“ [1409]. Раде Михаљчић. *Грађа о прошлости Босне*. Књига 3. 2010. Стр. 125–135.
- Радојчић 1935: Никола Радојчић. „Свети Сава“. *Годишњица Николе Чујића*. Књ. XLIV. Београд: Чупићева задужбина. Стр. 6–49.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић. *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима 2*, Београд: Књижевна заједница Звездара – Апостроф.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.
- Самарџија 2007: Снежана Самарџија. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Сарајевски препис Законаправила Светлој Саве из XIV вијека 2015: Слободан Продић, Братство манастира Добрунска Ријека и Станка Стјепановић: „ДА-БАР“ Издавачка кућа Митрополије дабробосанске.
- Сувајџић 2007: Бошко Сувајџић. *Иларион Руварац и народна књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Друштво за српски језик и књижевност Србије.

- Трифуновић 2009: Ђорђе Трифуновић. *Сѣара срѣска књижевност: основи*. Београд: Чигоја штампа.
- Троицки 1952: Сергије В. Троицки. *Како шреба издаѣи Свѣтосавску Крмчију: номоканон са шумацѣњима*. Споменик СП. Нова серија 4. Београд: Српска академија наука, Одељење друштвених наука.
- Толстой 1988: Никита Ильич Толстой. *Истѣоря и сѣрукшѣра славѣанских лиѣе-рашѣурних ѣзыков*. Москва: Наука.
- Толстој 1995: Никита Ильич Толстој. *Језик словенске кулѣуре*. Избор и поговор Љубинко Раденковић. Превод Људмила Јоксимовић. Ниш: Просвета.
- Трајић 2006: Владан Трајић. „Повеља краља Стефана Дечанског манастиру свѣтих апостола Петра и Павла на Лиму“. *Сѣари срѣски архив*. Књига 5. Лакташи: Графомарк. Стр. 51–64.
- Флоровски 2005: Протојереј Георгије Флоровски. *Цркѣа је живѣи: изабране бе-сеге, есеји и сѣудије*. Приредио Матеј Арсенијевић. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Цветковић Теофиловић 2016: Ирена Цветковић Теофиловић. *Језик совершени*. Ниш: Филозофски факултет.
- Чајкановић 1994а: Веселин Чајкановић. *О врховном боју у сѣарѣј срѣској рели-ѣији*. Приредио Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и ми-тологије. Књига трећа. Београд: Српска књижевна задруга – Београдско издавачко-графички завод – Просвета – Партенон М.А.М.
- Чајкановић 1994б: Веселин Чајкановић. *Сѣудије из срѣске релиѣије и фолклора 1910–1924*. Приредио Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Београд: Српска књижевна задруга – Београдско издавачко-графички завод – Просвета – Партенон М.А.М.
- Шијаковић 2011: Богољуб Шијаковић. *Олѣдање у конѣекстѣу: о знању и вјѣри, ѣредању и иденѣиѣиѣиѣу, Цркѣи и држави*. Београд: Службени гласник.
- Шијаковић 2013: Богољуб Шијаковић. *Присуѣиностѣ шрансценденѣије: хелен-сѣтво, хришћансѣтво, философија истѣорије*. Београд: Службени гласник – Православни богословски факултет.
- Шмеман 2004: Протојереј Александар Шмеман. *За живѣи свѣѣа*. Превели хи-ландарски монаси. Београд – Манастир Хиландар.
- Шмеман 2009: Протојереј Александар Шмеман. *Евхарисѣиѣија: шѣајинсѣтво цар-сѣѣа*. Превод Младен М. Станковић. Београд – Манастир Хиландар.

- Ajdačić 2007: Dejan Ajdačić. Čudesno drvo u narodnim pesmama balkanskih Slovena. [1996]. <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10043>
- Bandić 1997: Dusan Bandić. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko: ogledi o narodnoj religiji*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bogovac – Tomić-Kovač 1976: Mirjana Bogovac – Ljubica Tomić-Kovač. *Bibliografija radova o narodnoj književnosti (III)*. Posebna izdanja. Knjiga XXV. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

- Dirkem 2007: Emil Dirkem. *Društvo je čoveku bog*. Izbor, prevod i predgovor Aljoša Mimica. Beograd: Institut za sociološka istraživanja – Filozofski fakultet.
- Pavlović 1986: Miodrag Pavlović. *Obredno i govorno delo: ogledi sa srpskim predanjem*. Beograd – Priština: Prosveta – Jedinstvo.
- Pešić – Milošević-Đorđević 1984: Radmila Pešić – Nada Milošević-Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Selimović 1990: Meša Selimović. *Za i protiv Vuka*. Sabrana dela u deset knjiga. Beograd – Sarajevo: Bigz – Svjetlost.

Zorica Nikitović

THE LANGUAGE OF SACRED THOUGHT

Summary

The paper re-examines the opposition *sacred/profane* as a characteristic of the religious worldview and the historical and linguistic foundation on which the 20th-century scientific thought is based. Given that this opposition splits the linguistic and literary creation into parts, it denies the possibility of a thorough examination of language features and literary motifs of the Orthodox Christian spirituality in their linguistic and literary continuity, which can be followed to this day despite the “discontinuity” in the spiritual and cultural development of the Serbs caused by the 19th-century reform of the language and script. Using the material of the written literary genre of old-Serbian charters, marked by diglossia, and oral poetry sung in the “non-sacral”, folk language, the paper examines the questions of the functionality of the old-Serbian bilingualism, the origin of certain folk songs, the identification of lexis from the semantic field of the Orthodox Christian spirituality, its meaning and function in the literary style regardless of the linguistic idiom with which it was expressed in the millennium-long Serbian literary tradition.

821.134.2.09 Ганивет А.
821.134.2.09 Унамуну М.
821.161.1.09 Мерешковски Д. С.
14 Шестов Л. И.

АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ТРАНСКУЛТУРНО ПРЕВОЂЕЊЕ ИДЕЈА ПО ОБОДИМА

Сажетак: Мигел де Унамуну и Лав Шестов мислиоци су који налазе снажан одјек у српској култури кроз цео 20. као и у 21. веку; о њиховој мисли и њиховим идејама, књижевним и филозофским, често се и радо писало и расправљало. У овом тексту, та два мислиоца, међу којима постоје бројне везе и паралеле, појављују се као референтне тачке на основу којих се у додир могу довести два њихова опонента, код нас мање познати шпански писац и мислилац Анхел Ганивет, и руски писац и мислилац Димитрије Мерешковски, у расправама вођеним у тренуцима који су се показали као кључни у историјама њихове две земље, Шпаније и Русије. Полемике су вођене између пријатеља, а око идеја. У кључним тренуцима расправе, и Унамуну у својој полемици са Ганиветом, као и Шестов у својој расправи са Мерешковским, варирају исту идеју: у расправи коју водимо, у земљи у којој живимо, нису потребне идеје. У покушају да се одгонетне загонетка ове идеје о непотребности идеја, те две полемике посматрају се као облици идејног превођења.

Кључне речи: Мигел де Унамуну, Лав Шестов, Анхел Ганивет, Димитрије Мерешковски, Шпанија, Русија, превођење идеја

Шпански превод

Истина је да је током 19. века недовољно занимање за стране језике довело наше интелектуалце у такав положај да зависе од посредованих књижевних референци и посредног књижевног знања, због чега се често смањивала висина и домет њихових стремљења. Није тако било са интелектуалцима и писцима *иланешама* и *сашелишима* '98: Бенито Перес Галдос био је очаран француском културом Друге Републике; Анхел Ганивет дипломата у далеким, тада још даљим балтичким земљама; Унамуну, преводилац који учи дански да би могао боље да интерпретира Кјеркегорову мисао; Ортега, студент у Вајмарској Немачкој; Антонио Мањадо, вртлар у врту Ронсарове поезије; Бласко Ибањес, врсни уживалац француске *belle époque* [...] сви они су ваљана сведочанства о личном пројектовању ка страном и ка странцу кроз познавање језика, у време

* aleksandra.mancic@gmail.com

када се, међутим, оно није материјализовало у занимање за преводилачки прозелитизам –

– писао је шпански историчар превођења Мигел Анхел Вега Сернуда описујући стање у Шпанији на преласку из 19. у 20. век (Vega 1998: 4).

Година 1898. описивана је као година Пропасти за империјалну Шпанију, Пропасти са великим П, као да је у питању пропаст колективне шпанске историје, толико испуњене најразличитијим пропастима, још од времена Визигота, па до недавна. Та 1898. јесте година једног веома добро познатог догађаја у шпанској историји: губитка последњих колонија, Кубе и Филипина. Но, ако напустимо област чисто историјских догађаја и зађемо у неодређенију територију аналогична и метафоричких одређења, закорачићемо на нераван, несигуран терен по којем морамо ићи веома опрезно, ако са 1898. као године када је Шпанија изгубила последње колоније пређемо на 1898. као симбол једне генерације шпанских писаца. Генерација '98 није генерација писаца која би се могла одредити само тиме што је одбацила реторику 19. века, дистанцирајући се од његовог романтизма и од његовог реализма, него пре свега својим политичким и филозофским интересовањима, усредсређеним на оно што су називали „тема Шпаније“, и на потрагу за нечиме што би могли назвати национални идентитет после дугог раздобља пропадања и нестанка шпанске империје. Шпански писац за кога је 1898. била и лично кључна, Анхел Ганивет, те године објавио је *Будућности Шпаније*. Те исте 1898. Ганивет је донео и најважнију одлуку у свом животу: одлучио је да га прекине, и тако се 28. новембра бацио у воде реке Двине, у Риги. Ганивет се бацио у реку, али успели су да га спасу и извуку напоље; чим су га извукли, он се поново бацио, и утопио. Није се поколебао у својој намери. За оно мало година што је био активан, Ганивет је почео да уноси у шпанску књижевност нове елементе са значајним личним печатом. Он је први у Шпанији писао о ауторима који су, као Ибзен или Хамсун, били веома цењени међу писцима његове генерације. Познавање страних језика допуштало му је да тада чита у Шпанији непознате ауторе, и можда је био једини Шпанац кадар да подучи Унамуну и да му укаже на неке нове и изазовне интелектуалне хоризонте, другачије од француских, који су до тада били једини који су допирали из Европе у Шпанију.

Тај писац, Анхел Ганивет, године 1896. написао је и књижицу под насловом *Шпански идеаријум*. У тренутку када је Ганивет писао своју књигу, у Шпанији се водила велика расправа која је обухватала културне, филозофске, политичке и естетичке феномене у чијем средишту је однос Шпаније са њеним европским окружењем. То је време огромних културних активности које покрећу и обнављају духовни живот

укотвљен у славну, али анахрону прошлост. Ганивет је у свом *Шпанском идеаријуму* проблем шпанске историје видео, између осталог, и као проблем терминологије и именовања јер, када се промени име, „морамо приметити да се ту не мења искључиво име, него да се мења и тотално значење догађаја“ који су уобличили именовани појам – те додаје:

Они који пишу историју Шпаније пажњу везују пре свега за Модерно доба [...] А та је идеја погрешна, то је насиље над перспективом: у историји није могућно поставити једне догађаје испред других као што се постављају фигуре или предмети на некој слици; у личности нације све је стопљено, и у њој се мора процењивати релативна важност коју су историјски догађаји имали (Ганивет 1999: 76).

Како је и сам аутор наслућивао, одјека на ту књижицу било је мало, али Мигел де Унамуно, Ганиветов школски друг, убрзо му отписује: „Ваш *Шпански идеаријум* за мене је био право откриће“ (Унамуно 1958: 958), и наглашава: „Историја је попут мапе, и ништа боље него што мапа одређује места у простору, утврђује догађаје у времену“ (Унамуно 1958: 988). Тако Унамуно започиње полемику коју ће њих двојица водити две године.

Године 1898. Шпанија је за своје интелектуалце постала као некаква празнина на месту нечега што је било, као нека изобличена авет негдашњег постојања. Унамуновим речима речено, за званичну Шпанију и добар део оне видљиве, спољашње Шпаније, могло се рећи да је остала да вегетира на Пиринејском полуострву; на оним истим географским ширинама на којима је некада била Шпанија остали су само безлични облици живота, надувеност некадашњег *miles gloriosus*, остатка војничке прошлости, ужасавање од било каквог рада, поларизација између жеље да се нешто покрене и фаталистичког духа, „вишак индивидуалности и мањак персоналности“ (Унамуно овако разликује индивидуалност и персоналност: под „индивидуалношћу“ подразумева негативне особине које успостављају радикалну разлику између „ја“ и „ти“ и спречавају да се успостави некакво „ми“, а под „персоналношћу“ „оно интимно“ што тежи да једно „ја“ повеже са другим „ја“, утолико тешње уколико су персоналности наглашеније), одсуство унутрашње слободе, монотонија животаведеног у безвољности, тежња ка изолацији, „идеофобија“, одсуство интелектуалних струјања, недруштвеност, беда и уображено незнање. Преко свих тих страха, вели Унамуно, долази још и „полип политике“.

Сви ти симптоми, озбиљни и веома раширени, младој Генерацији '98 на први поглед откривају како није реч о некаквој изненадној бољци, већ о нечему подземном, древном, нечему што открива тежак тумор у

телу нације који се временом све више ширио, дуж читаве националне историје. Укратко, можда по први пут у шпанској историји, једној генерацији се учинило да у тренутној несрећи види збир нечега што је преношено с генерације на генерацију. Отуда је та генерација морала бити историцистичка, и осећати, како је то Асорин рекао, да је „Шпанију заробила нема историја“. „Историја је“, вели Унамуно, „развој, еволуирање памћења, напредовање традиције.“ Отуда је историцизам те генерације, а посебно код Унамуна и Ганивета, био нека врста инволуционистичког историцизма, који се пројектује из садашњости ка прошлости, који отвара бушотине у животу нације, све док не допре до језгра, до онога што је Унамуно назвао „вечна историјска каста“, односно, „интраисторија“.

Тако и сам појам „историцизма“ у Генерацији 1898. има посебна својства која умногоме мењају, изврћу и обрћу значење тог појма. Педро Лаин Ентралго у својој студији о Генерацији '98 то схватање је дефинисао као „*historia sine historia*“, као историју без историје:

Њихова љубав према Шпанији и њихова нетрпељивост према нашој видљивој историји доводе их до тога да потраже 'другу Шпанију' у прошлости, у будућности, и у самој стварности земље (Lain Entralgo 1945: 270).

Тако Унамуно каже: „Историја нас притиска и гуши, не да нам да се окупамо у живој води вечног човечанства“. Унамуно је поставио своју темељну разлику између „историје“ и „интраисторије“ у чланцима писаним у време када је Ганивет писао свој *Идеаријум*. Историја је, према Унамуно, израз догађаја, њихова кристализација и петрификација, а „интраисторија“ – израз чињеница које су истовремено сталне и променљиве у времену, које дају тежину и активан облик културним вредностима једног народа. У полемици са Ганиветом насталој поводом *Идеаријума*, у којој њих двојица расправљају о будућности Шпаније, Унамуно пише:

Историчари су се више бринули о историјским догађајима који пролазе и губе се, неголи о подисторијским чињеницама које опстају и стварају дубоке насlage (Unamuno 1958: 963).

Још једно важно питање које поставља Генерација 1898. јесте питање *шта је то отаџбина*? Да ли је то просторно-временска апстракција која почива на одређеном збиру историјских чињеница? Или је то свакодневни живот и, нарочито, „земља и пејзаж“, или, како би то Ганивет рекао, „дух територије“? Географија је судбина. Генерација 1898. окреће се „земљи на којој човек ради и живи“, радије неголи историјској нацији којој припада. „Велика разлика постоји између нације и отаџбине“, узвикнуће Унамуно у преписци са Ганиветом поводом *Шпанској*

идеаријума, „толико велика да ми се обично чини да су ти термини у отвореном сукобу.“ Ганивет у свом *Шпанском идеаријуму* најизричитije и најексплицитније излаже „тему Шпаније“. Унамуно, који га је надживео четрдесет година, развијао ју је потом много дубље, али *Идеаријум*, са свим недостацима и претеривањима, остао је референтна књига брига и немира Генерације '98. На самом почетку, Ганивет говори о три елемента „шпанске душе“, а то су грчко-римски стоицизам, хришћанство, и арапски исламски утицај. Да су све троје могли остати заједно и сложено, Шпанија би могла бити „хришћанска Грчка“, писао је. У другом делу расправе, Ганивет позива на сабирање свих националних енергија и на одустајање од колонијалних подухвата (који ће се ипак наставити све до Шпанског грађанског рата), а у трећем позива на „колективно покајање“, и на „буђење из обамрлости“, што је још једна од сталних преокупација ове генерације шпанских песника и мислилаца. Некима од тих тема бавио се, у исто време, и Унамуно, развијајући у расправама *Модерна Шпанија* и *Око касџицизма* своју идеју интраисторије која се поклапала са идејом унутрашње реконструкције о којој је говорио Ганивет, што је обојицу навело да 1896. поведу пријатељску расправу о темама које су их заокупљале, у облику четири отворена писма која су објавили под насловом *Будућности Шпаније*. Пријатељи још од 1891, када су неколико месеци заједно провели у Мадриду и виђали се готово свакодневно, и када је Ганивет имао двадесет пет година, а Унамуно двадесет седам. Расправу су водили до преране Ганиветове смрти. Године 1912, *Будућности Шпаније* објављена је као књига, уз Унамунова „Претходна објашњења“:

Пошто је прошло скоро четрнаест година откако су ова отворена писма објављена, за то време ја сам умногоме променио начин на који видим и оцењујем многе ствари, ја бих са своје стране забранио да уопште буде објављен онај део књиге који је моје дело, али сам то дозволио само зато да би било јасније оно што Ганивет на моје речи одговара. [...] Радујем се што могу да допринесем да буде боље познат овај човек од страсти, од страсти више него од идеја, велики осећалац, осећалац више него мислилац у овој земљи којој страст и осећање и одушевљење недостају више него идеје и доктрине (Unamuno 1958: 989).

Истина је да Унамунова размишљања из 1898. стоје у живој супротности са онима што познајемо као Унамунову мисао из зрелог доба. Али, од свега ми се чини најзанимљивије, на први поглед несхватљиво, Унамуново мишљење да је оно што Шпанији недостаје „страст, осећање и одушевљење“, а да у њој нема мањка „идеја и доктрина“.

Полемику или, тачније, преписку са Ганиветом о будућности Шпаније, Унамуно започиње подсећањем на то како су та два човека,

јуна 1891. године склопила пријатељство које је било „превише брзо прекинуто, несумњиво много пре него што смо успели да дубље упознамо један другог“. У *Шпанском идеаријуму* Ганивет се Унамуну показује као један сасвим другачији човек него што је то био онај кога је упознао. Њихови животни путеви били су различити: Ганивет је много путовао, али „очију стално упртих у Шпанију“, а Унамуно тада још није напуштао Шпанију, како ће га на то касније приморати, али се он, живећи стално у Шпанији, непрестано окреће иностранству, и пре свега иностраним делима „храни свој дух“. Ганивет у *Идеаријуму* говори о „анархији“ која влада у идејама у Шпанији. Унамуно, напротив, вели да су то празнословље и безначајност који извиру из врела „наше нефилозофије и наше нерелигије“, да је то победа свега онога што не тера на размишљање.

И Ганивет и Унамуно као симбол „Шпаније на умору“ виде Дон Кихота, особу која пролази кроз духовни преображај. Но, када се говори о Дон Кихоту, подсећа Унамуно, обично се заборавља на идеализам Санча Пансе, на „идеализам простог човека који, остајући при здравој памети, следи лудака, и коме вера у лудака даје наду у острво којим ће владати“. И заборавља се на то да се у Шпанији људи позивају на Дон Кихота кад год се насрће на ветрењаче, или када се замеће кавга са мирољубивим бенедиктинцима, или када се без икаквог разлога напада неки баскијски нови племић. „Треба, дакле“, закључује Унамуно, „видети неморалну позадину донкихотовског лудила.“

Већина несрећа у једном народу плод су његових грехова, веле, а шпански смртни грех „био је и јесте наметљив карактер и некакав бесмислен осећај јединства“:

Ми смо се упели да намећемо свој дух, своја веровања и идеале људима чија је духовна структура веома различита од наше. У самој Европи борили смо се са овима и са онима зато што су о овоме или о ономе имали другачију идеју, а испоставило се, на крају, да ми сами никакву идеју нисмо ни имали (Unamuno 1958: 987).

Тужне су, каже Унамуно, представе о патриотизму раширене у Шпанији из незнања: „Заборавило се на то да је истинска отаџбина духа истина сама.“ Но, додаје Унамуно –

[...] треба говорити јасно из истинског патриотизма, сада када мир траже из нечистих и саможивих разлога многи од оних који су из саможивих и нечистих разлога тражили рат (Unamuno 1958: 996).

Према Унамуну, два су темељна чиниоца живота једног народа, два пола осе око које се он врти – економија и религија.

„Да би се променила друштвена организација, претходно морају да се промене идеје“, кажете ви, пријатељу Ганивете, и ту се већ не слажем са вама у том вашем *идеализму*. Не верујем у ту снагу идеја, идеје ми пре изгледају као резултанте, а не као узроци. Увек сам мислио да је претпоставити како је нека идеја узрок друштвеног преображаја исто што и мислити да оно што показује барометар мења атмосферски притисак (Unamuno 1958: 997).

Унамунов одговор на Ганиветов *идеализам* привидно је једноставан:

Не верујем заједно са вама да смо у колоније ишли зато да бисмо ширили јеванђеље и правили испаде, него зато да бисмо извукли злато; ишли смо да копамо злато, које је потом одлазило у Фландрију, где су за нас радили, а и на наш рачун се обогатили својим радом. Ако се наш начин експлоатације колонија не уклапа у садашњу јавну економију, експлоатисаће их неко други (Unamuno 1958: 1002).

На Ганиветову тврдњу како „колонизовати не значи ићи у трговину, него цивилизовати народе и ширити идеје“, Унамуно одговара:

Које идеје? А осим тога, ићи у трговину, зар се то можда не показује као најбоље и најпрактичније средство да се народи цивилизују? [...] „Не својом кривицом, него кривицом мога коња ја сад лежим овде“, ви-као је Дон Кихоте арогантно. Исто то дешава се и са нама, који лежимо кривицом лоших влада, јер нисмо пошли ниједним другим путем, него оним којим су оне хтеле, зато што се у томе састоји снага пустоловине (Unamuno 1958: 968).

„А када видимо да не можемо ни да се макнемо“, наставља Унамуно –

[...] ми се сетимо да се ухватимо за наш уобичајени лек, а то је да помислимо на некакав корак из књига наше Историје, јер све оно што мислимо, видимо или замишљамо, чини нам се да је учињено и да се догодило онако како смо то читали. Ех, та проклета Историја, која нам не даје да видимо чега има испод ње!

Подсећајући на још једну епизоду из *Дон Кихота*, Унамуно вели како је витез из Ла Манче, пошто га је победио витез од Белог Месеца, био приморан да се врати у своје село. Одбацивши маштарије о томе да постане пастир и да Шпанију претвори у нову Аркадију, Алонсо Кихано спремао се да умре, да се изнова роди у смиреном идалгу Алонсу Добром. Да ли и Шпанија мора умрети како би повратила разум? Унамуно чврсто верује у то да је крај *нације* таквих какве јесу ближи него

што се мисли, и да би било добро да се свака нација припреми на то да заједничкој добробити народа допринесе оним најчистијим, то јест најхришћанскијим у себи. „Реч је о савршеној християнизацији нашег народа“, завршава Унамуно свој аргумент.

Враћајући се на Ганиветово поређење Дон Кихота и Робинзона Круса, Унамуно вели како је Дон Кихоте –

[...] створио идеалан свет који га је довео дотле да се стално сударао са оним стварним, да је испретурао све чега се дотакао и да у ствари није исправио ни једну кривду, а Робинзон је реконструисао стваран и опипљив свет извлачећи га из природе која га је окруживала, тамо где би манчански витез без Санчових бисага умро од глади, упркос томе што се хвалисао како познаје траве (Unamuno 1958: 964).

Унамуно жели за Шпанију да њени „Робинзони духа“ створе себи нов народ, извлачећи га из самих себе.

На Ганиветов узвик: „Болно је то рећи, али се мора рећи, јер је истина; после деветнаест векова апостолства, чиста хришћанска идеја није владала ни један једини дан на свету“, Унамуно одговара:

Нити ће владати, пријатељу Ганивете, све докле постоје нације, а са њима и ратови, а неће владати ни у Шпанији, докле год се не ослободимо паганског сенекинског морала, чија спољашња сличност са површином хришћанства је чак и вас заварала (Unamuno 1958: 971).

Сматрајући да Ганивет не схвата хришћанство на прави начин, Унамуно жали што чак ни „најгенијалнији духови наше отаџбине“ нису довољно радили на својим религиозним схватањима и осећањима, и што је –

[...] у овој земљи, која себе сматра за католичку, општераширено полуне-знање у вези са католичанством и његовом суштином, чак и међу теолозима: такозвана *имплицитна вера* толико се развила, да то мора престравити сваку искрено хришћанску душу (Unamuno 1958: 972).

Унамуно вели како нема царства Божијег и царства правде ако нема мира, и само ако се уклони све оно што би могло дати повода новом рату могло би доћи царство Божије „и све остало приде“. При-знајући да је то утопија, Унамуно додаје како је управо утопија „оно што нам је најпотребније: утопије и утопичари“. А зато што у Ганивету види утопичара, Унамуно мисли да је он један од „истински нових људи који су толико потребни у Шпанији“.

Руски превод

Полемика између Ганивета и Унамуна подсетила ме је на расправу између Мерешковског и Шестова, у Русији на почетку 20. века. Мерешковски (1865) и Шестов (1866) рођени су безмало истих година када и Ганивет (1865) и Унамуно (1864). Но, то је само почетак сличности. Постоје, наравно, и велике разлике. Време је блиско, и теме њихових расправа готово истоветне. Аргументација се, међутим, мада на моменте додирујући исте тачке, веома разилази.

Године 1898. Лав Шестов објавио је своју прву књигу, *Шекспир и његов кришничар Брандес*, у којој се већ бави проблемима који ће остати кључни за њега: ограниченост и недовољност научне спознаје као средства помоћу којег се оријентише човек у свету; неповерење у опште идеје, системе, погледе на свет који пред човеком заклањају стварну стварност у њеној лепоти и многообличности; постављање у први план конкретног живота и свег његовог трагизма; неприхватање „нормативног“, формалног морала, универзалних и „вечних“ правила. Затим је уследио низ књига и чланака у којима анализира филозофске аспекте код руских писаца, Достојевског, Толстоја, Чехова, Мерешковског, Фјодора Сологуба, у којима развија и продубљује теме којима се бави у првој књиги. У то време упознао се са познатим руским меценом Сергејом Дјагиљевим, и почео да сарађује у његовом часопису *Свети уметности* (*Мир искусств*).

Попут Ганивета у Шпанији, Мерешковски се сматра за покретача „руске духовне ренесансе“ или „покрета нове религијске свести“, како се називао духовни ток у првој деценији 20. века у Русији. На прелазу из 19. у 20. век хегемонија позитивизма нашла се на удару у Русији. Позитивизам је у Русији постао постао окосница око које је интелигенција рационализовала своју улогу у руском друштву још од 1861, када је укинута кметство. Човек није ништа друго него материјал који производи појаве, писао је Николај Чернишевски у *Антрополошком принципу у филозофији*, 1860. године:

Тај организам је материјал који производи одређене појаве, а квалитет тих појава условљен је својствима материјала, и закони по којима те појаве настају само су посебан случај деловања закона природе. [...] Човек увек дела у сопственом интересу (Baird 1997: 15, н. 1.)...

Оваква уверења водила су објашњавању сваког проблема као последице неповољне околине која спречава човека да дела у складу са природним законом. Владало је опште уверење да је социјализам лек за Русију, и том циљу било је подређено све. У последњим годинама 19.

века, међутим, такав поглед на ствари претрпео је снажан ударац. Године 1898. Сергеј Дјагиљев почео је да организује окупљања а 1899. почео да објављује и часопис *Свети уметности*: писци, песници, политички мислиоци, филозофи, почели су да преиспитују раније недодирљива мишљења. Међу њима је био и Димитрије Мерешковски (1865–1941), који је од позитивизма почео да се одваја 1892, када је написао оглед „О узроцима декаденције у руској књижевности“, у којем је напао цензуру коју су интелектуалци наметали у име вишег циља. Одушевљен Ничеом, кренуо је, заједно са супругом Зинаидом Хипијус, у потрагу за новим обликом књижевности, који је у најширем смислу означавао као симболизам, изводећи низ књижевних експеримената, од дионизијских слика и етике, до акмеизма и футуризма. Они, тако, постају заштитници песника као што су Александар Блок, Андреј Бели, Вјачеслав Иванов, којима уметност постаје средство да се дође до више истине (в. Baird 1997: 19-42).

Мерешковски је сматрао да у руску свест треба увести неко ново начело које ће заменити позитивизам и социјализам. Под утицајем Достоевског, Толстоја и Владимира Соловјова, све више се посвећивао религиозним темама у потрази за „непознатљивим тренуцима у којима човек кроз отшкринута врата улази у вечност“. Своју одбрану духовности започео је огледом *Лав Толстој и Достоевски*, који је објављивао у часопису *Свети уметности*, 1900–1901, где ове писце анализира као религиозне ауторе, инсистирајући на томе да је атеизам који је тада био раширен међу интелектуалцима заблуда, и да је то узрок јаловости у мишљењу и стварању. Такви ставови наишли су на велики одјек: изгледало је да одговор треба тражити у некаквом духовном или религиозном препороду, а симболизам је изгледао као добро средство да се у књижевност уведу религиозне и митолошке метафоре.

Мерешковског је посебно занимао сукоб хришћанства и варварства, и трагао је за идејама које би, било у позитивном или негативном смислу, представљале „именитеље века“. Шестов је филозоф који рационалном мишљењу претпоставља чин вере као ослобођење од ограничења разума и као начин досезања потпуне ослобођености – већ и то рећи довољно је да укаже на снажне паралелне токове. Према Мерешковском, три су начела духовне племенитости: живо тело – земља, народ (Мерешковски то двоје изједначава, спаја у једно), жива душа – религија, и живи дух – интелигенција. Да би се та три начела духовне племенитости и слободе могла удружити против „духовног ропства и грубијанства“, потребна је нека *ојшша, заједничка идеја*, вели Мерешковски, какву може да понуди само религиозни препород удружен са

друштвеним препородом: „Русију ће спасити само стварност прожета религијским начелима.“

Још једна теза привлачи ми пажњу, тиме што је, за разлику од сличности са ставовима Шпанаца у претходној, ова окренута у супротном правцу. То је теза о „искорењености“ или „лишености тла“ руске интелигенције. Према Мерешковском, управо способност да се одвоји од тла, да спали све своје лађе, да одбаци сву своју прошлост у име неизвесне будућности – у том чудном „одвајању од тла“ скрива се једна од најтајанственијих особености руског духа. Та његова „искорењеност“, тај апстрактни идеализам, један је од последњих, али веома виталних одјека народног аскетизма, вели он. „Мистички аскетизам“ руске интелигенције, одрицање религије које се претвара у религију одрицања, трагично раздвајање ума и срца, где ум одбацује, а срце тражи Бога, према Мерешковском су њена дубока својства. Зато постоје две Русије, баш као што постоје и две Шпаније: једна Русија је, међутим, „равна, равничарска, она која сеже у ширину, сетна и бедна Русија, *дневна* Русија Писарева и Чернишевског“, а она друга, „висинска, али и подземна, она која сеже некуд у дубину, тајна, звездана, ноћна Русија Достојевског и Љермонтова“. И наставља: „Која од тих двеју Русија је она права? Обе су подједнако истинске [...] *како их сјединиши?* – то је велико питање будућности.“

Шестов у свом тексту „Власт идеја“ оштро критикује Мерешковског:

Скините с теорија господина Мерешковског мантије и ризе у које их он без икаквог права [...] одева, и ви ћете пред собом опазити давно познату и сасвим световну особу која се у свом световном животу зове *прогрес*. [...] прогресивним нараштајима обично [се] чинило да је највећи и најтежи задатак управо њима намењен, да је њима суђено да у историји одиграју веома значајну улогу. [...] господин Мерешковски [нам], под видом религије, нуди уобичајени моралистички идеализам који данас у Европи ужива изузетан успех (Мерешковски – Шестов 1988: 34, 41).

Према Шестову, напротив –

[...] рушење престижа научно-позитивистичких идеја, које су данас владајуће идеје: на то, и само на то се своди истинско дело оних који желе да религију сачувају од баналности свакодневице која све побеђује.

И закључује:

[...] идеје господина Мерешковског су лепе, племените и узвишене идеје – можда не горе од других идеја које се данас срећу у друштву и говоре му нешто. Невоља је у томе што нису потребне идеје. *De la musique*

avant toute chose – et tout le reste est littérature! (Мерешковски – Шестов 1988: 55) –

– завршава своју полемику Шестов. И Шестов, попут Унамуна, вели: нису потребне идеје. И један и други траже нешто друго од својих саговорника. Да ли после тога треба да закључимо да су идеје ових мислилаца преводљиве, или да говоре о превођењу? Да, баш о превођењу говоре, о превођењу великих метафора.

И сада, година 1905, година Прве руске револуције. Лав Шестов објављује свој чувени текст *Апошеога искорењености: покушај недоимљивског мишљења*, који је изазвао велика спорења у интелектуалним круговима у Москви и Петрограду, осуде и одушевљења, и која је постала његов филозофски манифест. Према речима самог Шестова –

[...] цео мој задатак састојао се управо у томе да се једном за свагда ослободим од свакојакних начела и циљева који нам се са несхватљивом упорношћу намећу као свемогући утемељивачи великих и невеликих филозофских система (Шестов 1996).

Година 1905. није остала без одјека ни код Мерешковског. У културолошком есеју *Надирући простак*, из те исте револуционарне године, Мерешковски разматра будућност руске и европске цивилизације. То је програмски документ у којем говори о историјској улози руских интелектуалаца, којима недостаје универзализам, дух Европе; он овде износи три кључна става: хришћанство је „у плићаку“, његов брод се насупрот: нада лежи у враћању на вечне изворе неусахле духовности које нуде Јеванђеља. Дух искорењености, о којем говори Шестов, Мерешковског наводи да тражи место човека у простору. Повратак духу хришћанства је „једина одбрана од налета духа грубијанства“, тог духа који утемељује „царство осредњости, медиокритета и вечне малограђанштине“ (в. Мерешковски 1994).

Уместо закључка

Михаил Епштејн пише како је француски песник и мислилац Пол Валери једном рекао да после Дантеове *Божанствене комедије* и Балзакове *Људске комедије* треба почети трећу, „интелектуалну“ комедију која ће се бавити пустоловинама и трансформацијама људског мишљења. Разматрајући даље како је и у Дантеовом и у Балзаковом виђењу комедија најмонументалнији жанр, који мање зависи од воље свог аутора, а много више од друштвених околности, које писца претварају у свог секретара, Епштејн закључује да – као што су у Балзаковој *Људској ко-*

медији покретачка сила људска бића и њихове страсти и интереси, а у Дантеовој *Божанској* то је био ауторитет божанског откривења – модел трећег типа друштва, који се појавио у постреволуционарној Русији, има као покретачку силу идеје. Идеје су донеле Револуције, водиле ратове, градиле фабрике, и то не само зато да би произвеле нешто материјално, него и да би обезбедиле продуктивност самих идеја: социјалистичко друштво је, према Епштејну, једино друштво изграђено према претходном плану заснованом на идејама рођеним у умовима његових мислилаца-оснивача, царство идеја које владају у сопствено име, где владар влада у име идеје, или као њено утеловљење. Такво друштво, наравно, захтева своју *Комедију идеја*. Ако је Данте изабрао најмонументалнији жанр за своју комедију, а то је у његово доба била поема, и ако је Балзак изабравши облик низа романа такође својој комедији дао монументалан вид, ова ненаписана *Комедија идеја* се, и даље према Епштејну, може написати само као Енциклопедија, као колективни жанр који чува збир свег примљеног знања, и одговара потребама трансисторијске природе друштва које ју је створило (в. Epstein 2002).

Ова Епштајнова комична визија налази одговор у полемици између двојице пријатеља, Лава Шестова и Николаја Берђајева. Био је то спор између филозофа и антифилозофа. Берђајев је персоналиста близак религиозном егзистенцијализму, али је његова филозофија антропоцентрична, док је позни Шестов све више и више теоцентричан (в. Кузнецов 2013). Берђајев хоће да приближи Бога и човека, а за Шестова, у старозаветном духу, између човека и Бога расте све већи бездан. Оба мислиоца, међутим, заснивају своје идеје пре свега на личном искуству. Главни спор водили су о вери и разуму, и он је трајао током целог њиховог пријатељевања, до краја живота Лава Шестова. Године 1923. у Паризу је на француском изишала његова књига *Гетсиманска ноћ*, посвећена филозофији Блеза Паскала. Берђајев поводом те књиге упућује замерку Шестову што упорно не жели да зна за то да је Паскалово лудило, као и лудило апостола Павла, било лудило у Христу, и пребацује му да је благослов преокренуо у мрак и ужас, јер то искуство апостола Павла, као и Паскала, нема никаквог смисла изван хришћанства, и –

[...] одједном мислите да положај верника није трагичан, и да је трагичан само положај неверника. А управо је обрнуто. Верник ризикује више. Верник се излаже опасности да изгуби вечни живот, а неверник само да протраћи неколико деценија, што и није толико трагично страшно (Баранова-Шестова 1983: 286).

На овај шаливи коментар, Шестов, не оспоравајући важност хришћанског искуства, износи суштински приговор:

Твоје искуство не поричем, нити желим да га порекнем. Замерам ти то што искуство, користећи се готовим претпоставкама разума, претвара у „истину“. Кажеш да о хришћанском искуству не могу да суде они који су изван хришћанства [...]. То је баш карактеристично за тебе. У томе ја видим онај „етички идеализам“ од којег се ти на речима одричеш. [...] Та жеља да се сопствено искуство призна као нешто што превазилази све друго наслеђено је из старе етике и прихватају га и хришћанство свих исповести, и ратоборне филозофије свих боја (Баранова-Шестова 1983: 287).

Али, према Шестову, то право на владање истином јесте потпуна заблуда, и он је у спору са сваким оним ко „влада истином“, уверен да само искуство суочавања са смрћу „отвара човеку очи да увиди таштину свих земаљских привилегија, укључујући и моралне“, те ову реплику завршава речима:

Теби изгледа као „тама“, али мени је, напротив, ужасна та „исправност“, којој се људи клањају као што се клања идолима. Јер идол се не мора правити само од дрвета, него и од идеја. „Јединство“ истине један је од таквих идола.

Литература

- Баранова-Шестова 1983: Наталја Баранова-Шестова. *Жизнь Льва Шестова*. Том 1. Paris.
- Ганивет 1999: Анхел Ганивет. *Шпански идеаријум*. Превела Александра Манчић. Београд: Рад.
- Кузнецов 2013: Павел Кузнецов. „Русский экзистенциализм? Николай Бердяев и Лев Шестов“. *Звезда* 10. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/10/10k.html>
- Мерешковски – Шестов 1988: *У власћи идеја: дијалог Мерешковски – Шестов*. Превео Мирко Ђорђевић. Београд: Књижевне новине.
- Мерешковски 1994: Д. С. Мерешковски. *Надирући простирак*. Превела Лидија Суботин. Београд: Нова.
- Милошевић 2001: Никола Милошевић. *Истина и илузија*. Нови Сад: Stylos.
- Унамуно 1969а: Мигел де Унамуно. *Грађански рат и мир*. Изабрала и превела са шпанског Александра Манчић. Београд: Време књиге.
- Унамуно 1969б: Мигел де Унамуно. *Животи Дон Кихота и Санча Пансе, према роману Мигела Сервантеса Саведре*. Превео Гојко Вртункић. Предговор Сретен Марић. Београд: Култура.
- Унамуно 1991: Мигел де Унамуно. *О шрапнелим осећању живота*. Превела с кастилијанског Олга Кошуткић. Београд: Графички атеље „Дерета“.
- Шестов 1979: Лав Шестов. *Достоевски и Ниче: филозофија шрапнелије*. Превео Мирко Ђорђевић. Београд: Слово љубве.

- Шестов 1982: Лав Шестов. *Достојевски и Ниче; Превазилазење самоочевидности*. Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски: Достојевски као мислилац [књига 8]. Превели Мирко Ђорђевић и М. Чолић. Љубљана – Београд: Партизанска књига – ООУР ИПД.
- Шестов 1990: Лав Шестов. *Ашина и Јерусалим*. Превео Мирко Ђорђевић. Будва: Arche – Медитеран.
- Шестов 1996: Лав Шестов. *Апоџеоза искорењености: покушај недојмайској мишљења*. Превео Мирко Ђорђевић. Подгорица: CID.
- Baird 1997: Catherine Baird. *The "Third Way": Russia's Religious Philosophers in the West, 1917-1996*. A Thesis. Department of History. Montreal : McGill University.
- Epstein 2002: Mikhail Epstein. *Cries in the New Wilderness: From the Files of the Moscow Institute of Atheism*. "Afterword: The Comedy of Ideas. The Third Comedy." Trans. and intr. by Eve Adler. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Laín Entralgo 1945: Pedro Laín Entralgo. *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid.
- Nazzareno 2005: Fioraso Nazzareno. «Unamuno y su filosofía de la historia. Ensayo analítico.» *Historia y Sociedad* 11. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Universidad Nacional de Colombia.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/colombia/fche/histo11.pdf>
- Unamuno 1958: Miguel de Unamuno. *El porvenir de España. 1898-1912. Obras completas*. Tomo IV. Ensayo II. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco. Madrid: Afrodisio Aguado, Barcelona: Vergara. 953-1019.
- Vega 1998: Miguel Ángel de la Vega (ed.). *La traducción en torno al 98*. Volumen I de las Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Madrid: Universidad Complutense.

Aleksandra Mančić

A BORDERLINE TRANSCULTURAL TRANSLATION OF IDEAS

Summary

Miguel de Unamuno and Lev Shestov are two thinkers who had a powerful resonance in Serbian culture throughout the 20th, as well as in the 21st century. Their thought and their literature are a frequent subject of study. In the present text, the two thinkers, intertwined by numerous links and parallels, became points of reference with the aim to bring together two of their opponents, a lesser known Spanish writer and thinker Angel Ganivet, and a Russian writer and thinker

Dmitry Merezhkovsky, in polemics that took place in some critical moments in the histories of their respective countries, Spain and Russia. Those polemics were polemics among friends, and their themes were ideas. In the crucial moments of each polemic, Unamuno in his controversy with Ganivet, as well as Shestov in his invective against Merezhkovsky, repeat the same theme: in our debate, and in our country, there is no need for ideas. In an effort to solve the mystery of this idea of redundancy of ideas, these two polemics are taken as forms of an ideal translation.

ДАВОР МИЛИЧЕВИЋ*
(СРПСКА НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЈА, ТОРОНТО)

НОВИ ЗАВЈЕТ КАО ПРИЧА

Јеванђељски канон и европско књижевно наслеђе

Апстракт: Рад разматра однос новозавјетних јеванђељских текстова према старозавјетном тексту и наративну природу јеванђељских прича као елементе који су допринијели њиховом уврштавању у Нови завјет и који нису искључиво догматске природе. Те особине јеванђељских текстова сагледане су као носиоци пресудног утицаја који је Нови завјет имао на формирање европског књижевног наслеђа.

Кључне речи: Јеванђеље, Нови завјет, Стари завјет, јеванђељски канон, европско књижевно наслеђе, наратија, интертекстуалност

1.

„Ја сам алфа и омега, почетак и свршетак, први и пошљедњи“ (Откр. 22, 13).

Овако сâм Господ, на крају Светога писма, словима грчког алфавита, печати тренутке апсолутног почетка и краја времена и свијета.

Важније од питања из ког нам се то времена обраћа Господ грчким писменима, јесте оно откуд то да Творац свега видљивог и невидљивог своди своју цјелокупну дјелатну мисију на само два слова. Како то да је у тој завршној тачки откривења, у ријечима које би требало да буду кулминација објаве истине Господње о њему самом – а тиме и о свему што јесте, што је било и што ће бити до тог свршетка – сву тежину објаве носе два крхка словна знака? И како то да успијевају да је пронесу, ево, до нашег времена?

Безусловно повјерење у ријеч просијава из неколико упоришних тачака Светог писма, и у Старом и у Новом завјету. Останимо на тренутак код аутора Откривења. Сам почетак објављења истине о постанку свијета, о космогонији чија артикулација издваја Јованово јеванђеље од

* dvdmilicevic@rogers.com

остала три новозавјетна јеванђељска текста, ставља знак једнакости између Бога и ријечи:

У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч.
Она бјеше у почетку у Бога.
Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало.
У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима (Јн 1, 1–4).

У тим Јовановим ријечима лако је препознати наратив са почетка Светог писма, досљедно преведен у крајње сведен теолошки дискурс. Јер, објављење истине о постанку свијета опет је везано за енергију ријечи која јесте Бог сâм. Шест дана постања свијета обиљежено је формулом која изједначава говор са чином стварања материје и духа. Формула „И рече Бог... И би...” показује да снага ријечи овдје није само обликовна. Она је у суштинском смислу творачка: свијет је у тих шест дана и дословце изговорен, призван је из ништавила у постојање, из небића у биће чином говора. Сам говор јесте Творац, енергија ухваћена и у постање доведена ријечју. Ријеч је материјализована енергија стварања која јесте Творац сâм.

У томе и јесте епохална разлика између јудео-хришћанске теолошке традиције и сваке друге религијске мисли, настале прије или после ње. Разлика која се састоји у говору о апсолутном почетку свега и, у оном задњем слову алфавета, о апсолутном крају историје, свршетку протока времена какав нам је дат нашим животним и предачким искуством. И разлика која у извору свега не види нешто што је ван човјека већ нешто што је човјеково суштинско обиљежје. Моћ језика као богочовјечанска црта, оно што спаја божанско и људско. Са превођењем те творачке моћи језика у сферу писане ријечи, дакле, у домен људске активности и историје, припадници јудео-хришћанске традиције су са пуним правом заувјек обиљежени као „народи књиге“ – у оном изворном значењу сура исламског светог списка које у том повјерењу у слово виде, ако не богохулну безумност, онда, свакако, кључну дистинкцију између богонадахнутог пророчког говора своје религијске културе „у којој се откривење предаје усменим путем и двају религија у којима се оно и предаје и преноси писмом (јудаизма и хришћанства)“ (Jeffrey 1996: xi).

У свјетлу јудео-хришћанског апсолутног и безусловног предавања сопствене судбине стваралачкој моћи језичког израза – било усменог, било писменог – треба сагледати данас доминантно увјерење да је та цјелокупна традиција превазиђена као сила која би била кадра да обликује духовни профил свијета. Јер, извођењем Ничеовог прогласа – „Бог је мртав“ – из изворне етичке равни и његовим претварањем у општи бојни поклич којим се модерна европска мисао на прелому 19. и 20.

вијека устремљује на хришћанско наслеђе, заправо се покушава довести у сумњу сама онтолошка утемељеност хришћанства у ријечи – његова способност да снагом ријечи креира и одржи релевантним своје елементарне митове. При томе се не ради толико о инсистирању на томе да сам садржај хришћанских светих текстова не може да издржи пробу времена које је навикло да све доводи у питање и да свјесно ради на провјери вјеродостојности до јуче неопозивих ауторитета, духовних нарочито. Стати иза тог садржаја увијек је било ствар вјере и њеног исповиједања, а не емпиријске провјере како тај садржај функционише у односу на стварност и да ли се уклапа у диктат времена у којем живимо. Много погубније за хришћанство је то што се увјерење о наивности хришћанске приче из сфере садржаја пребацило на сам *модел* хришћанског наратива. (Пост)модерно виђење тог модела наглашавало је, у ревносно вршеном процесу демитологозације и демитификације, првенствено однос између текста и стварности. Свеукупно значењско богатство библијског текста сведено је на само једну димензију. Самим тим, као да се са сваким новим археолошким налазом из времена раног хришћанства, и његовим лабораторијским провјеравањем, митотворачка енергија Светог писма само даље осипала. У очима савремених тумача писаног језичког израза, потпуно предатих потрази за сложеним интертекстуалним односима, оно је потиснуто на саме маргине као тема недостојна пажње. Зато би реваролизацију читања Светог писма као основе европске књижевне традиције ваљало започети преиспитивањем увјерења да је новозавјетни запис мртва баштина једног прохујалог времена, коју је нови литерарни и, уопште, духовни канон новог вијека, заснован на интертекстуалној разиграности – сталном позивању на друге текстове и књижевне поступке – учинио до краја књижевно ирелевантним.

2.

Када је изабрани јеврејски народ стварао своју свету књигу, никоме од његових припадника – ни онима који су у писању књиге учествовали нити онима коме је она била намијењена – није ни на крај памети било да би оно што је записано на њеним страницама могло бити тек уводно слово у свету књигу сасвим друге религије. За Јевреје је књига коју данас називамо Старим завјетом била (и остала) заокружена, завршена цјелина чији је садржај тражио испуњење у историјским дешавањима који слиједе. Није било никакве примисли да би иза „старог“ могло услиједити „ново“; „стари“ завјет није ни имао тај атрибут – за припаднике изабраног народа то је био (и остао) једини, стварни, признати и познати уговор између Бога и човјека.

Никада раније у историји људског рода, а нити након настанка Новог завјета, није се десило да се цјелокупни систем вјеровања, читав свијет једног поднебља са дугом и сложенем историјом, потпуно преобличи и добије сасвим другу физиономију. А све то у процесу којим се тај систем од стране новог склопа вјеровања усваја као сопствени темељ и при чему се ни једно једино слово његове централне свете књиге не мијења.

Нови завјет и као цјелина и сваким својим појединачним текстом, а јеванђељским причама нарочито, преусмјерава духовну енергију јудејског светог списа у нови контекст. Нескривеном намјером да поруке јеврејске књиге проведу кроз филтер сопственог виђења свијета, творци Новог завјета чине њен текст „старим“. Умјесто да буде довршена прича усмјерена ка испуњењу у даљој историји изабраног народа, Стари завјет своје испуњење добија у тексту нове књиге којом започиње нова религија. Чак и за припаднике јеврејског културолошког круга – од мало учених вјерника до квалификованих тумача светих књига – постоји данас тешкоћа да занемаре тај, за њих нежељен, додатак чије је присуство током двије хиљаде година у свијести свакога ко се бави интерпретацијом Светог писма створило навику да се Стари завјет чита као најава оног што ће се дешавати у Новом, а да се Нови завјет доживљава као испуњење Старог. То што је та нова, „главна“ књига много тања од свог „предговора“, само још више наглашава ту невиђену дрскост, али и умјешност аутора Новог завјета која би барем у нашем времену – времену које промовише интертекстуалну разиграност писаног израза – морала бити нарочито цијењена. Осим што би такав поглед можда открио стварни домет остварења многог данашњег значајног поборника те разиграности у поређењу са подвигом Матеја, Марка, Луке и Јована.

У свјесну превратничку намјеру творца Новог завјета не треба имати никакве сумње. Погледајмо само распоред јеванђељских текстова, тачније њихове уводне дијелове. Иако је међу тумачима библијских текстова утврђено мишљење да је Маркова прича најстарија, Нови завјет бива отворен Матејевим јеванђељем. Ево и зашто – његова прича почиње родословом Исуса Христа, „сина Давида и Авраамова сина“ (Мт. 1, 1), другим хронолошким низом имена рода Израиљевог који се ниже у шеснаест стихова прве главе да би успоставио директну везу између два времена:

Свега дакле кољена од Авраама до Давида, кољена четрнаест, а од Давида до сеобе Вавилонске, кољена четрнаест, а од сеобе Вавилонске до Христа, кољена четрнаест (Мт. 1, 17).

Сам почетак Новог завјета утврђује најчвршћу, крвну линију између двије приче. Стари завјет се тако на најконкретнији, неопозив

начин претаче у Нови. А све што даље чини Матеј усмјерено је ка доказивању да је оно оно о чему се говори у јеванђељу испуњење старозавјетних пророчанстава и наговјештаја. Од све четворице јеванђелиста, он је најтврдокорнији у томе, и том циљу подређено је све у његовом приповиједању. Сваки Христов чин, сваки податак о његовом животу подвргнут је провјери кроз читање старозавјетног текста: догађај је узрокован тим текстом и истовремено представља његово испуњење. Податак о мјесту рођења Христовог биће попраћен додатком „јер је тако пророк написао“ (Мт. 2, 5); бјежање у Египат мора бити остварено да би било као „што је Господ рекао преко пророка који говори: из Мисира дозвах сина својега“ (Мт. 2, 15); чак је и покољ јеврејске нејачи од стране Ирода описан из перспективе старозавјетног пророчанства:

Тада се зби што је казао пророк Јеремија говорећи:

Глас у Рами чу се, плач, и ридање, и јаукање много: Рахила плаче за својом дјецом, и неће да се утјеши, јер их нема (Мт. 2, 17–18).

Сви ти додаци невјероватно су згуснути и скоро увијек експлицитно наглашени у Матејевом тексту – ових неколико примјера налази се унутар само једне главе, у оквиру свега неколико стихова. На дјелу је сравњивање догађаја из готово непосредне историјске стварности са записима старих текстова које се понекад тако дословно спроводи да се Матеј огрешује о законитост основних литерарних средстава старог текста који би му морали бити познати. Парадоксално, и у таквим случајевима ауторитет старог текста остаје ненарушен: грешка у његовом читању старог записа на чудесан начин се претвара у погрешан приказ догађаја из нове реалности – као, на пример, у случају припреме за Христов улазак у Јерусалим, на Цвијети. Према Матеју, Христос пред самим капијама града шаље своје ученике да у селу које је пред њима пронађе магарицу и магаре,¹ како би ушао у Јерусалим на начин који најављује пророк Захарија:

Радуж се много, кћери Сионска, подвикуј, кћери Јерусалимска; ево, цар твој иде к теби, праведан је и спасава, кротак и јаше на магарцу, и на магарету, младету магаричину (Зах. 9, 9).

Преостала три јеванђелиста, сасвим исправно, у тим пророковим ријечима препознају поетички паралелизам – сличан оном у српском епском десетерцу када се посљедни дио једног стиха понавља на почетку наредног – и у њима виде само једну животињу – младог мужјака. И у

¹ „Идите у село што је према вама, и одмах ћете наћи магарицу привезану и магаре с њом; одријешите је и доведите ми“ (Мт. 21, 2).

сва три јеванђеља Христос шаље ученика да пронађу и доведу ту једну животињу.

Укратко, сав напор Матеја као аутора усмјерен је, од прве до последње ријечи његове приче, ка успостављању нераскидиве везе између старозавјетног и новозавјетног текста. У догађајима о којима говори он тражи потврду да су стара пророчанства тачна јер су се испунила, а у том испуњењу налази се доказ да је оно о чему говори његова прича тачно и истинито. Овдје као да су „историја и прича добиле нову и неочекивану димензију“ (Kermode 1987: 388). За све што се дешава морамо да вјерујемо да се дешава јер је најављено да ће се десити: „али и то стоји написано“ (Мт. 4, 7); „јер у писму стоји“ (Мт. 4, 6); „јер стоји написано“ (Мт. 4, 10); укратко – „да се збуде што је казано“ (Мт. 8, 17). Ријеч са почетка, из које је настало и којом је обликовано све што јесте, сада дјелује и у сфери људске историје: десиће се само оно што је ријечју најављено.

И тек онда долази, хронолошки прво по настанку, Марково јеванђеље. Али, и ту уочавамо брижљиво спреману намјеру да се догађаји старе приче виде као најављена дешавања у новој – спрега два текста која ће, као и код Матеја, да потврди истинитост тврдњи исказаних у новом тексту. Чак и у врло сажетом и набијеном наративном Марковом поступку, на самом почетку његовој јеванђеља, у причи о Јовану Претечи, претходнику Христовом, оном који најављује његов непосредни долазак, налази се простора да се нагласи да и та прича треба бити читана у контексту старозавјетних пророчанстава:

Као што стоји у прорѹка: ево ја шаљем анђела својега пред лицем твојијем, који ће приправити пут твој пред тобом (Мк. 1, 2).

И одмах, у наредном стиху – „Глас онога што виче у пустињи: приправите пут Господњи, поравните стазе његове“ – закорачујемо директно у свијет Старог завјета и најављеног пророка Исаије:

Глас је некога који виче: приправите у пустињи пут Господњи, поравните у пустоши стазу Богу нашему (Исаија 40, 3).

У само три кратка стиха прошлост и садашњост су до краја испреплетене. Брзина којом се код Марка одвија радња – јасан одјек још увијек свјеже и присутне усмене традиције из које настаје тај запис – не дозвољава да се та два гласа одвоје један од другог. И тек када се у те двије прве верзије приче сасвим јасно утврди међусобна зависност два текста, чиме и тај нови бива уздигнут до нивоа завјета, ријеч може да узме Лука, у првом лицу једнине, и да се коначно обрати читаоцу ауторитетом које исходи из самосвјесности о сопственом литерарном чину:

Будући да многи почеше описивати догађаје који се испунише међу нама,
Као што нам предаше који испрва сами видјеше и слуге ријечи бише:
Намислих и ја, испитавши све од почетка, по реду писати теби, чести-
ти Теофиле,

Да познаш темељ онијех ријечи којима си се научио (Лк. 1, 1–4).

Код Луке не само да ће референце на Старо писмо бити дискрет-
није и на суптилнији начин уплетене у саму радњу, него ће се успостави-
ти нова перспектива приповиједања чији је центар у садашњем тренут-
ку. Прича више не исходи из старог текста. Нови текст већ има тежину
завјета у којем ће се онај исти родослов са почетка Матејевог јеванђеља
моћи исписати из садашњег, новозавјетног времена, од Исуса, који „има-
ше око тридесет година кад поче; и бјеше, као што се мишљаше, син Јо-
сифа, сина Илијна“ (Лк. 3, 23), уназад, кроз сва она кољена која именује
Матеј, па и даље, до Адама, „сина Божијега“ (Лк. 3, 38). Јеванђељска
прича овдје и сама постаје завјетна. То ће и омогућити ону већ помену-
ту космогонијску референцу са почетка Јовановог јеванђеља, којом се
печати духовно-догматско јединство двије књиге.

Читање новог текста на фону старог епохална је новина у сваком
погледу: не само у смислу књижевног поступка, него и у укупном збиру
посљедица које је имало на духовну физиономију целокупне европске
традиције. Садржај Старог завјета – светог текста једне, по много чему
свјесно изоловане, традиције јеврејске националне групације – постао
је, ширењем хришћанства, наслјеђе цијелог свијета, активан и духовно
релевантан запис на свим просторима и у свим временима. И не само
то. Нови завјет је у духовне просторе европског средњовјековља, и даље,
све до нашег времена, пренио и у њима учврстио облике писања који су
постојали у јудејском и, касније, у хеленистичком свијету: наративни
поступак јеванђељских прича и апостолских дјела, епистоларна форма
посланица – све оно без чега европска књижевна традиција не би била
оно што јесте. И коначно, у најширем, цивилизацијском смислу, а што
често превиђамо, то свјесно усмјерење на стално укрштање два разли-
чита текста директно је водило до појаве сасвим новог облика у којем се
сиздавао писани запис – књиге, тог најмонументалнијег симбола људ-
ског духовног раста у досадашњој историји свијета.

3.

О селекцији текстова којима ће се дати атрибут богонадахнутог го-
вора помно се водило рачуна. Процес формирања новозавјетног текста
трајао је током читавог првог и кроз већи дио другог вијека и, као што

знамо, састојао се, између осталог, у одабиру пробраних дијелова унутар немалог корпуса текстова који су претендовали да постану садржај свете књиге.² Оно што о томе данас знамо – оно мало записа отргнутих и спасених из наслага земље и времена – вјероватно је само сегмент грађе са којим су се носили рани челници Цркве Христове.

Записи Отаца ране цркве јасно показују да је догматска чистоћа била прво мјерило приликом одабира текстова. Али, оно мало ријечи које смо навели упућује на закључак да је природа јеванђељског канона ипак „двострука“ (Alter 2000: 33); да је распореду јеванђеља у књизи Новог завјета дата значајна пажња која се не да објаснити искључиво догматским разлозима; да се, укратко, водило рачуна о укупном утиску које Нови завјет оставља на примаоца поруке. Јер, иако састављена од мноштва књига,³ Библија је, како упозорава Нортроп Фрај, ипак „традиционално читана као цјелина, и утицала је на имагинацију западног свијета као цјелина“ (Frye 1983: xiii). А ту смо већ, мораћемо признати, увелико у власти норматива који нису искључиво догматске провенијенције.⁴

Један од основних критерија приликом одабира текстова који разлоге догматске природе сјенчи онима који би се, условно речено, могли назвати литерарним, већ смо размотрили: било је неопходно избрати оне записе који би установили нераскидиву везу између јеврејске свете књиге и оне којом се утемељује нова вјера. Исто тако, требало је пажњу посветити и самом распореду изабране грађе, особини која можда понајвише и утиче на већ поменути укупни утисак свете књиге као цјелине о којем говори Фрај. И видјели смо – логика композиције која води од Матеја, преко Марка, према Луки и Јовану има и своју поетичку компоненту која је испреплетана са оном догматском. Сада ћемо укратко да размотримо још један елеменат те врсте литерарног канонског филтера – још једну особину јеванђељског наратива која је можда и најелементарнија, али на коју смо престали да обраћамо пажњу, управо зато што је кроз новозавјетни текст постављена као литерарна норма за будућа времена, у мјери да је већ одавно узимамо здраво за готово. О чему се ради најбоље ћемо видјети ако четири текста која су добила атрибут богонадахнутих упоредимо са једним од апокрифних текстова

² Иринеј Лионски (или Иринеј Смирнски) први говори, око 185. године, о догматском јединству четири јеванђеља, постављајући их насупрот лажних јеванђеља, нарочито оних који слиједе из гностичке традиције.

³ *Ta biblia* = мале књиге (множина)

⁴ Књижевни приступ Библији није сам по себи нелигитиман, каже Фрај у уводном слову књиге *Велики код*: „[...] не постоји књига која би имала тако конкретан књижевни утицај а да и сама не посједује књижевне квалитете. Али Библија је исто тако, врло очито, 'више' од књижевног дјела, ма шта то 'више' значило“ (Frye, p. xvi).

који је у последње вријеме привукао понајвише пажње оних који се баве археологијом библијског списка – са такозваним Томиним јеванђељем.

Иако нађено на локацији гдје и група гностичких текстова,⁵ то јеванђеље не припада гностичкој традицији. Напротив, у њему нема ничега што се не би с лакоћом уклопило у догматски оквир који утврђују четири изабрана новозавјетна јеванђељска текста.⁶ И, ако бисмо тражили запис који би представљао резиме Христовог учења у једној прегледној и сажетој, готово поетској форми, то би било управо ово јеванђеље. У форми „И Исус рече:...“, без препричавања догађаја из Христовог живота, изнесене су Христове поруке од којих већину налазимо и у четири канонизована јеванђеља. Оно, ипак, није могло ући у садржај Светог писма, а разлог би се, из данашње поетичке перспективе, могао дефинисати прије свега литерарним.

Појаснимо то на самом јеванђељском тексту.

Христова мисија, обично се каже, започиње његовим крштењем. Али, његова стварна мисија као акција, као проповиједање добре вијести, започиње његовим првим сусретом са будућим ученицима. То је сцена призивања првих апостола и налазимо је, у нешто различитим облицима и са увијек мало измијењеним детаљима, у сва четири јеванђеља, најприје, наравно, код Матеја, у четвртој глави:

И идући покрај мора Галилејског видје два брата, Симона, који се зове Петар, и Андрију брата његова, гдје међу мреже у море, јер бијаху рибари.

И рече им: хајдете за мном, и учинићу вас ловцима људскијем.

А они тај час оставише мреже и за њим отидоше.

И отишавши одатле видје друга два брата, Јакова Зеведејева, и Јована брата његова, у лађи са Зеведејем оцем њиховијем гдје крпе мреже своје, и позва их.

А они тај час оставише лађу и оца својега и за њим отидоше (Мт. 4, 18–23).

Погледајмо колико је сложена та наизглед једноставна језичка порука. Економија наративног поступка је фасцинантна и свој извор, без сумње, има у стилу „наративног минимализма“ (Alter 1987: 23) старозавјетног приповиједања. У свега шест кратких реченица премошћен је огроман духовни простор; у свега неколико ријечи Господ тражи од

⁵ То јеванђеље, писано на коптском језику, пронађено је 1945. године у Наг Хамадију, у горњем сливу Нила, заједно са неким гностичким текстовима.

⁶ Ваља напоменути да је откриће Томиног јеванђеља ревалоризовало претпоставку о постојању такозване Quelle или Q верзије – изворне усмене верзије приказа Христовог живота, из које су грађу црпили аутори Матејевог и Лукиног јеванђеља. Према тој претпоставци, Томино јеванђеље је једна од варијанти тог изворног предања које наглашава Христове поруке, за разлику од Марковог текста, као најстаријег канонизованог, које је основа наративне верзије осталих јеванђеља.

својих будућих сљедбеника тако много: да се одрекну свог дотадашњег начина живота, да оставе изворе својих прихода, да напусте своје породице. И они то чине, јер им је обећано да ће, умјесто да буду риболовци, постати „ловцима људскијем“. Оно што им је понуђено, и оно на шта су они пристали, јесте – метафора. Али, ни ту се не исцрпљује сложеност те кратке поруке. Новозавјетни текст не би могао ни у тако кратком, наизглед потпуно наративном пасажу, да прође без интертекстуалних референци. Оне овдје нису експлицитне, али су ипак присутне. Зашто Христос призивање својих ученика започиње са браћом? Ако би Петар и Андреј били случајан избор, то што одмах слиједе друга два брата, Јаков и Јован, говори да је то питање ипак релевантно. Христос тражи да га оба брата (у оба случаја) слиједе. Оба брата, овога пута, остаће заједно: неће више бити подјела као код старозавјетне браће, Каина и Авеља; неће више бити изгубљеног и праведног сина (Лк. 15, 11–32). Са новим Оцем, браћа ће да живе у слози; код новог Домаћина сва чељад биће на броју. Укратко, са Христом – Новим Адамом – биће избрисани стари породични гријеси, старе подјеле. Идући за Христом, сви имају прилику да постану дјеца Божија, да буду окупљени у једном дому.

Наравно, сва та значења можемо а не морамо да примијетимо док читамо причу. Јер, пажња не смије бити скренута са онога што је суштина Матејеве поруке: Христос тражи своје ученике; њему, Богочовјеку, требају сљедбеници, па макар били и неуки рибари и цариници, људи неугледни, са свим својим, понекад врло наглашеним, манама. Ако се запитамо зашто, одговор ћемо наћи при крају јеванђељске приче.

Шта је посљедње Христово упутство његовим ученицима? Како се испуњава његово обећање да ће они постати „ловцима људскијем“?

Као што знамо, у четрдесети дан по васкрсењу, Христос се, пред сáмо своје вазнесење, поново јавља ученицима кратком и једноставном поруком: да иду међу народе и проповиједају нову вјеру (Мт. 28, 19–20; Мк. 16, 15–16). И, као што знамо из даље историје, из Дјела апостолских, они то и чине. На који начин, и шта је заправо производ њихове мисије? Чине то причајући причу. Резултат њихове дјелатности јесу управо јеванђељске приче.

Било је вјероватно једноставније свести Христову дјелатност на саму његову поруку, предочити језгровито њену суштину. Серија слога-на као најдиректнији пут до срца народа, једноставне, спретно сročене поруке којима се, ако треба, лако може и усталасати маса. Али, Христи-ви сљедбеници бирају отежани пут. Потребно је времена да би се прича осмислила, поготово она која има толико много прича у причи; потребно је времена да се таква прича исприча; потребно је времена и напора да се таква прича саслуша, разумије и прими к срцу. И, они су се ипак

одлучили управо за то – да испричају такву причу. И то не једну, него четири. Или, као што знамо, много више од четири.

Зашто? Одговор је једноставан: јер су тако учени и јер су тако научени од свог учитеља. Све оно што се дешава између призива првих апостола и Христовог вазнесења јесте управо таква једна прича. Прича са једним централним ликом који је непрестано у акцији. Христос проповиједа, али исто тако потврђује своје ријечи дјелима – он прича, али и чини чуда. А и сама његова прича је врло често прича у причи а не само директна порука – своје учење Христос најчешће произноси у параболама. Прича о Христу – то је прича са јединственим главним ликом, са заплетом препуним наговјештаја, ишчекивања, изневјеравања, испуњења. Прича о издајству и о крајњем, свјесном саможртвовању. И све то у сталном покрету, у увијек новом окружењу, са новим мизансценом. Лик у акцији у првом плану – све остало је мање важно, постављено тек као дискретан оквир.⁷

То је оно у шта су се освједочили његови ученици, и то је оно што једино могу ријечима да понове. То је уједно разлог што за Томино јеванђеље није било мјеста у Новом завјету. Јер, то је је текст у којем нема радње, у којем је главни лик сведен само на говор, без иједног чина. Ту нема нарације, нема приче.

Када на једном мјесту у својој књизи *За животи свијетла* Александар Шмеман говори о стравичном прогону хришћана у Римском царству – царству које је, са тим јединим и великим изузетком, заправо било прилично вјерски толерантно, јер је прије свега тражило да се да „цару цареве“ – он ту чињеницу објашњава тиме што су римским паганима, са њиховим силним култовима и ритуалима, ти први хришћани вјероватно изгледали као атеисти. Јер, суштина хришћанске вјере у та времена, каже Шмеман, није ни могла бити везана за света мјеста, нити за храмове, нити за култна обиљежја. Хришћани их напосто нису имали нити су имали потребу за њима:

Није постојао никакав наглашен интерес за мјеста у којима је Христос живио. Није било ходочашћа. Стара религија имала је на хиљаде светих мјеста и храмова: за хришћане је све то било прошло и свршено (Schmemmann 1973: 20).

Наравно, није било ни литургијског обреда каквог данас познајемо, па самим тим ни потребе за храмовима од камена: „Тијело Христово, Црква сама, нови људи окупљени у Њему – то је био једини пра-

⁷ Примијетимо како иконописање у ликовној форми одражава тај начин нарације: нагласак на лику и акцији лика, док је позадина дата само у назнакама.

ви храм“ (Schmemmann 1973: 20). Али, прије било каквог ритуала, прије прве црквене грађевине, на самом почетку мисије, као њено основно обиљежје, постојала је прича. Прича о ономе што се дешава између призива првих апостола и Христовог вазнесења. Прича као најпоузданије свједочанство којим се истрајава у времену, од Христовог вазнесења до Његовог другог доласка. Прича као почетак и као крај. Алфа и омега.

4.

Крст као централни симбол хришћанства, знак срама и понижења претворен у знак исповједања вјере; Васкрсење као централни појам на којем почива вјера у Христа, побједа смрти путем смрти. Ти дубоки парадокси назначавају пут до одговора на питање како је једна маргинална група јеврејских секташа, одбачена понајприје од свог народа, а затим прогоњена три стотине година од стране представника најмоћније царевине у историји свијета, успјела да своју вјеру постави за духовни темељ скоро читавог човјечанства, и да то траје, ево, до наших времена.

У историјском процесу ширења хришћанства постоји још један парадокс, директно везан за нашу тему, чије разрјешење освјетљава саму методологију хришћанске трансформације наизглед непремостивих препрека у потпуни тријумф вјере. Хришћанство је као религија, како нас подсјећа Фрај, „од самог почетка зависило од превода“ (Frye 1983: 3) – и због тога што је сам новозавјетни текст, по свој прилици, писан на језику који није био матерњи језик његових аутора, и због оног Христовог упуства датог ученицима да иду међу народе и шире добру вијест. Суочавање са тим изазовом измијенило је из темеља духовни изглед европског континента и суштински учинило народе Европе следбеницима Христове вјере, не само у уском религијском смислу, него и у смислу најшире духовне припадности. Ту није ријеч само о томе да је та активност понекад, као у случају српског и свих словенских народа, „створила писане језике гдје их раније није било, са новим алфабетом направљеним за ову сврху“ (Frye 1983: 4). Кроз Нови завјет, као кључни документ у развоју писане ријечи, све оне старије културолошке насlage – од садржаја старозавјетног текста, преко обликотворних начела античке књижевности – постале су саставни дио модерног европског културног наслеђа. Ако данас можемо да говоримо о античком наслеђу као активном фактору у европској културној традицији – то чинимо једино зато што је то наслеђе призвано у нашу духовну сферу кроз призму хришћанског виђења свијета. Не само у оквиру Источне цркве, која

у Византији директно баштини богатство античке духовности, него и у каснијем откривању тог наслеђа у оквиру Западне цркве.⁸

Оно што се у европској књижевној традицији дефинише као национални прозни стил, у већини случајева видно је одређено управо преводама Новог завјета. Ниједан истраживач англосаксонске књижевне традиције, рецимо, неће порицати да је развој енглеског књижевног стила незамислив без разумијевања утицаја које је извршио превод Новог завјета краља Џејмса. Ту се не ради само о утицају на језик –

[...] религиозних пјесника какви су Џорџ Херберт и Емили Дикинсон него и на језик писаца који не прихватају традиционална увјерења а који се међу собом веома разликују, као што су Хемингвеј, Џојс и Д. Х. Лоренс (Alter 2000: 32).

Ако би у случају српске културне историје неко и могао рећи да је Вуков преводачки рад на Новом завјету за њен развој имао више амблематичан него суштински значај – и поред чињенице да тек након Вука Срби успијевају да створе свој препознатљив прозни стил – како игнорисати оно што нам открива његов сакупљачки напор у домену српске јуначке десетерачке поезије: чињеницу да тај епски свијет који је креирао нашу националну самосвијест заправо почива на јеванђељском средишту косовског завјета?

Како читати Његоша без познавања Новог завјета? Како читати Достојевског? Како, уосталом, читати Раблеа или Сервантеса? И како тумачити чињеницу да европски роман почиње као пародија; пародија библијског стила и новозавјетног наратива, у њиховим изворним или изведеним варијантама? И како то, да и поред тога што европски роман израста из те пародије, сама наративна структура која се исмијава остаје и даље окосница европског романа?

Питања воде ка откривању нових парадокса. Један од њих – а у чијем разрјешењу би могла да се коначно и разбије наша стална критичка немушност пред новозавјетним текстом – јесте тај да се и поред неспорног а дубоког утицаја свете хришћанске књиге на формирање европске културне традиције она данас не налази на списку обавезне литературе у студијама изучавања књижевности.

⁸ Слике ренесансних мајстора које обрађују античке теме могу бити добра илустрација ове тврдње.

Извори

Библија 1993: *Светио Писмо Стариога и Новога Завјета*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.

Литература

- Alter 1987: Robert Alter. "Introduction to the Old Testament". *The Literary Guide to the Bible*. Ed. by Robert Alter and Frenk Kermode. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Pp. 11–35.
- Alter 2000: Robert Alter. *Canon and Creativity*. New York – London: Yale University Press.
- Frye 1983: Northrop Frye. *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Jeffrey 1996: David Lyle Jeffrey. *People of the Book: Christian Identity and Literary Culture*, Grand Rapids – Cambridge: The Institute for Advanced Christian Studies.
- Kermode 1987: Frank Kermode. "Matthew". *The Literary Guide to the Bible*. Ed. by Robert Alter and Frenk Kermode. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Pp. 387–401.
- Schmemmann 1973: Alexander Schmemmann. *For the Life of the World: Sacraments and Orthodoxy*. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.

Davor Miličević

NEW TESTAMENT AS A STORY Gospel Canon and European Literary Heritage

Summary

The paper discusses New Testament gospel texts in relation to the Old Testament text and the narrative nature of gospel stories as elements that made a crucial contribution to the influence of New Testament on the formation of European literary heritage.

РАНКО ПОПОВИЋ*
(ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У БАЊОЈ ЛУЦИ)

МОГУЋНОСТИ ТЕОЛОШКОГ ПРИСТУПА КЊИЖЕВНОСТИ Неки примјери новије српске критике

Айстрикиј: Српска писана књижевност почела је у византијском цивилизацијском кругу управо примањем хришћанства. Утемељена је, дакле, на православној духовности и траје читаво хиљадугође, под историјским околностима које су често биле толико неповољне да је право чудо како је успјела и да се одржи. Истовремено чинилац формирања и одржавања културног идентитета српског народа, и то један од најбитнијих, она је носила сва обиљежја националне посебности, остајући вјерна византијско-словенској духовној подлози, што је до најситнијих детаља видљиво и у стваралаштву најзначајнијих српских pjesnika 19. и 20. вијека. Колико је српска књижевност остајала вјерна своме извору, њено тумачење у виду књижевне критике полако је напуштало своја хришћанска изворишта и у другој половини двадесетог вијека потпуно се одвојила од њих. Тек посљедњих деценија у српској науци о књижевности примјетан је системски напор повратка теолошким изворима. У овом раду скреће се пажња на такву врсту дјелатности тројице аутора: Жарка Видовића, Милана Радуловића и Давора Миличевића, при чему се питање одређења српске књижевности православном духовношћу сагледава на једној широкој философској основи (Видовић), потом у чврстом естетичком оквиру (Радуловић), да би се, напослетку, увело у поетички контекст и аналитички активирало (Миличевић).

Кључне ријечи: Милан Радуловић, Жарко Видовић, Давор Миличевић, српска књижевност, православна духовност, теолошка критика

I

И у класичној антици, и у средњем вијеку, али и на прагу нововековне српске књижевности поезија је схватана као духовни подвиг и живи знак стремљења словесне душе Творцу. Најубједљивија потврда за то је Његош:

Ах, дивна поезија, искра тајинствена! Ја никад нијесам могао разабрати али је она искра бесмртнога огња, али је бурна клапња, чедо уског поднебија нашег. Са земне је катедре сматрам вјетреним наступом; но када се човјек попне више самог себе, онда видим биједност људску, и када је поета може рећи да је жрец олтара свесвјетија. Поета је клик смртнога

* zalom@blic.net

с бурног нашега бријега, поета је глас вопијућега у пустињи, он сања о бесмртију, довикује га и за њим се топи. Он види велики лист од књиге миробитија отворен, у њему чита чудества Створитељева. Они су његово најслађе пиће, он се њима опија, он силом воображенија изводи из блатне земље клицу небескога живота – трулину боготвори. Његов се едем шири, на луковима тврди (Његош 2001: 224).¹

Да ли је тако и данас? Ако није, откад и зашто није? Да ли је овакво Његошево созерцање поезије, бар у траговима, дјелатни чинилац поетичке свијести савременог српског пјесништва? Ако је оправдано говорити о поетици хришћанске књижевности, јер то има очигледан књижевноисторијски разлог, да ли је данас сувисло говорити о теолошком, хришћанском приступу књижевности, ма колико ми били свјесни чињенице да се мишљење о литератури код нас засновало на темељима православне етике и естетике?

Сва ова питања извиру из свијести о дисконтинуитетима националне културе, из памћења у које је утиснуто много заборава. И сва су дио једне исте тежње – да се заборав артикулише и приведе памћењу, да се успостави неки континуитет. Не због теорије, нити као теорија, већ због стварности и истине, као прилог њима. На једном ширем духовном плану, па и кад су у питању нововјековне хуманистичке научне парадигме, стање свијести може отприлике овако да се представи:

Људски ум се уплео у бескрајне интерпретације и (де)контекстуализације, запао је у несавладиву информисаност и привид знања. То су ресурси за многе залудне теоријске *сипрашеије*, које данашњем човјеку производе илузију да се чак поноси својом немоћи да одговори на питање о истини. У питању су заправо одустајање од истине, губитак оријентира и нестајање тачке ослонца (Шијаковић 2009: 6).²

¹ Из писма аустријском пјеснику и преводиоцу српских народних пјесама Л. А. Франклу, Цетиње, 12. октобра 1851.

² У веома индуктивном и инспиративном тексту *Театар ситуација*, објављеном у *Лешојису Машине српске* 2011, у априлској свесци, стр. 576-605, руски савремени филозоф и антрополог Сергеј Хоруџи такође упозорава на изгубљену тачку ослонца и радикалну духовну инверзију. За *самоузрастјајући лотос*, пише он, тражи се постојање оба пола: „велике фигуре, велике идеје и концепције које оне стварају – и активна средина пријема, одзива, translације. Ми, пак, данас имамо присутно нешто друго. Великих фигура практично нема у видном пољу. Заједница је као окружење у много чему важном дефектна, мада на Западу и мање него код нас. И биће право да кажемо, да пред нама није толико активан ток филозофског развоја, колико – пуста сцена. А кад је тако, осмислити ситуацију значи појмити природу пустоће. [...] Како је то општепознато, сцена је опустела после – и као резултат – периода владавине постмодернистичког и постструктуралистичког мишљења. То је било време са високим стваралачким набојем, на реткост високим, који није уступао ни пред добрим епохама филозофског стваралаштва

На ужем, књижевноисторијском плану, ево како би изгледала, сасвим сведена, скица заборава:

Византијска црквена књижевна традиција, а самим тим и српска средњовековна књижевна традиција као њен саставни део, била је некада европски признат трезор универзалних вредности. Али је она, прво због пропасти Византије и отоманских освајања, била, осим у Русији, доведена до ивице опстанка. А затим је општим, светским процесом секуларизације и модернизације, а нарочито после победе комунизма у Русији и већини православних земаља, стекла заправо статус традиције *non grata* (Петров 2008: 58–59).

Разумије се, оваква књижевноисторијска слика директно је зависна од надређеног духовног и културног контекста. Не заборавимо да је и Јејтс једном приликом записао с дубоким увјерењем да је рана Византија била вријеме у којем је *као можда никад пре ни после у забележеној историји верски, естетски и практични живот био јединствен*.

Позивање на Његоша при покушају да се српска поезија сагледа у свјетлу православне духовности није само природно са становишта идејне подлоге његовог дјела, оно је нужно и са становишта историје српске књижевности, у којој његово стваралаштво има статус прворазредне чињенице и чворишног мјеста. Његошево дјело представља велику синтезу цјелокупне дотадашње српске књижевне усмености и писмености, а у духовном смислу оно је израз *завјешће*, косовске свијести, изникле из *илаћонски мислеће хришћанства*,³ које је потпуно опречно оној традицији која се може пратити од епикурејаца, преко Аристотела, западноевропске схоластике и метафизике, све до филозофа егзистенцијалиста и нововјековне филозофије апсурда. Његош је, у свему томе, а након Светога Саве, Доментијана, Инока Исаије и иних наших средњовјековних списатеља, и велика потврда плодног, сталнообнављајућег сусрета хришћанског књижевног генија с оним класичним грчким, што је од по-

у стара времена, али је разлика била у томе, што је стваралачки импулс, који је носио то време, био дефинитивно – и савршено свесно – негативистичког карактера.

Рад је извођен у елементу деконструкције и демонтаже пређашњег филозофског става у свим његовим димензијама и аспектима – онтолошким, епистемолошким, херменеутичким... За ту сврху била су изграђена ефикасна оруђа, развијена убедљива аргументација – а резултат се није показао на нивоу замисли. Обично кад се тако каже, мисли се да је степен извршења – нижи, међутим, овде имамо редак случај да је ситуација обрнута: извршење је сјајно, док замисли – барем тако глобалне – није ни било“ (Хоруџи 2011: 578).

³ О томе говори Жарко Видовић у књизи *Његош и косовски завјешће у новом вијеку* (1989), потпуно оповргавајући сваку везу Његоша с романтизмом, а сагледавајући његово пјесништво, односно његово поетско осјећање, као развој од епског, преко лирског и трагедијског до литургијског стадија.

себне важности на ширем плану духовности и културе.⁴ За то је довољно навести један, али веома убједљив примјер: коло у *Горском вијенцу*, као један од најважнијих чинилаца у структури дјела, који преноси оно што је из *лаве цијела народа*, несумњиви је одјек хора из грчке трагедије, јер је грчки *хорос* исто што и српски *оро*. Али, Његошево коло око цркве превасходно је *преображени хорос*, слика сабора и одјек литургије, која се чита испод *Богородичиној кола* у храму, што има свој пралик у слици првог *хришћанског сабора*, на Педесетницу, када Свети Дух силази на вјерни народ и апостоле, окупљене око Богородице. Без укупности тог знања читање *Вијенца* не може бити аутентично, као што ни Његошево виђење поезије није теоријско мишљење, већ уистину *созерцање*, у које немамо приступа ако нисмо у стању да се истински суочимо са ријечима какве су *олшар свесвјетшја* или *књиа миробишшја*, имајући на уму њихову смисаону пуноћу, њихово језичко *бишшје*. Притом, неоторива је чињеница да језички слух савременог читаоца уистину тешко разумијева Његоша, и у равни елементарне комуникације, гдје се као препрека указују бројни архаизми и дијалектализми, а поготово кад је у питању онај српскословенски лексички слој у коме је похрањено предање, од носно пјесникова духовност, његова поетска трансценденција.

Језички заборав свакако је симптом једног општег духовног процеса који је довео до крупних промјена у свијести модерног човјека, у његовом поимању свијета и сопственог мјеста у њему. Иако свођење тог процеса у раван историјског тока националне књижевности значи многа нужна уопштавања и поједностављивања, он се стално мора имати на уму и повремено призивати као важан коректив књижевних чињеница. Али, језички траг према коме покушавамо пратити православ-

⁴ „Сусрет(ање) између хеленске философије и хришћанске вјере нема само значење једног непоновљивог и обасјавајућег историјског догађаја, него има трајно обавезујући смисао за европску културу јер је управо *ѿо* произвело ту културу. Хришћанска 'рецепција' хеленства је разлог, важан бар толико колико се превиђа, нашег суштинског интересовања за хеленску културу, коју (за разлику од других култура: египатске, источњачке...) доживљавамо као 'нашу' и још увијек мјеродавну. Да је другачије зар би могао рећи Нуменије (фр. 13): 'Шта је Платон до Мојсије који говори атички (грчки)?' Притом, хришћанство није одбацило ни Сократа ни Истину. Наиме, сама хришћанска вјера укључује у себе активност ума, напор да се трага за истином, да се разумије свијет и човјек у њему; да се прошири поље сазнања и да се прошири сам ум (данас до опасности ограничен инструменталном рационалношћу). Сократовски питаљачки ум ('шта је х?') и ерос трагања за истином, као утемељујући моменти научног и философског знања и пропитивања, нипошто нису страни хришћанству. Уосталом, каква би била наша слика Сократа мимо Христа?, који је својим страдањем и оном Сократовом дао у нашој култури нови смисао. Посматрајући Сократа као хришћанског светитеља, хуманиста Еразмо Ротердамски (1466–1536) му се обратио: 'О свети Сократе, моли (Бога) за нас!' (O sancte Socrate, ora pro nobis!)“ (Шијаковић 2009: 208).

ну духовност српске књижевности, указује се у први мах важнијим од идеолошког контекста. На пример, било је и сигурно ће још бити указивања на значајне промјене које у српску књижевност уноси Доситеј Обрадовић, гледано према дотадашњој књижевној и укупној духовној традицији. Знамо и за Његошеву изричитост у сагледавању Доситејевог дјела као неблагочестивог, управо у погледу изневјеравања изворне православне догме. Па ипак, основни језички лик Доситејевог и Његошевог дјела свједочи прије у прилог континуитету неголи дисконтинуитету српске књижевности у времену које та два велика ствараоца реално раздваја. Друга је ствар што се управо на тој релацији отвара простор и за сврсисходно, притом веома опрезно, указивање на разнолико цивилизацијско усмјеравање токова српске културе, које се може посматрати и као однос *паштријаршијске* и *границарске свијести* истог народа у различитим државно-друштвеним срединама, како то формулише Жарко Видовић у помињаној књизи о Његошу. У истом контексту може се и мора сагледавати и Вукова реформа језика и писма, али Вуков језик, тамо гдје је он заиста писац, потпуно свједочи о *унушрашњем* континуитету српске књижевности. Ма колико временски одмакнут од њих, Настасијевић за своје вријеме потврђује ту истрајност основног тока и није никакав инцидент у контексту српске међуратне књижевности, мада се у исто доба почињу осјећати и нови импулси, потпуно страни православној духовности. Тек вријеме након Другог свјетског рата значиће заправо и у српској књижевности прокламовани дисконтинуитет, стање створено идеолошком присилом, гдје је основни књижевни ток нужно постао подземни ток. Важно је, разумије се, испитати све консеквенце тог идеолошког удара на биће српске књижевности, а оне су веома бројне и разнолике, каткад уочљиве већ на нивоу површинских чињеница,⁵ каткад замаскиране жучним полемикама о тобоже суштинским проблемима модернитета у књижевности.⁶ Све то јесте важно, поновимо, као

⁵ У једном тексту из 1990. године, Милован Данојлић је записао: „Колико јуче, у црквеној штампи је, од познатих књижевника, сарађивао једино Божидар Ковачевић. Од пре две три године, и ту се осећају промене. Писци су се престали стидети своје религиозности – барем они који имају тих искустава, и тих искушења. Божје име се, и по новинама, почело писати онако како је ред, великим словом. Код неких обраћеника има искључивости и осветољубивости које не пристоје хришћанину. Прихвата се слово Јеванђеља, али се не усваја његов дух“ (Данојлић 1996: 98).

⁶ Послијератну супротстављеност тзв. модернизма и реализма, односно авангардизма и традиционализма, у друштвеном контексту владајуће комунистичке идеологије, Милан Радуловић оправдано види као *привидан* сукоб, у основи идеолошки усмјерен и контролисан: „Тактичким циљевима владајуће партије и њеном амбивалентном међународном положају културни плурализам је био не само прихватљив него и неопходан. Плурализам је прокламован као ново начело културне политике. То начело није представљало оз-

коректив, али је важније да је српска књижевност ипак један и јединствен систем, једна кућа, да се послужимо том фигуром, којој су се надзиде и президе урушавале и обнављале, којој се и кров преправљао, али чији су темељи до данас остали исти. То је и књижевноисторијски неоториво, а може се сажети у овакву тврдњу: српска писана књижевност почела је у византијском цивилизацијском кругу управо примањем хришћанства и утемељена је на православној духовности. Као таква, она је у чврстим поетичким оквирима и без већих унутрашњих мијена трајала безмало читаво хиљадугође, под историјским околностима које су често биле толико неповољне да је право чудо како је успјела и да се одржи. Истовремено чинилац формирања и одржавања културног идентитета српског народа, и то један од најбитнијих, она је носила сва обиљежја националне посебности „од језика и писма, до специфичних менталитета и нарави, христјанизованих фолклорних предања или историјских, државних и националних преокупација“ (Богдановић 1991: 68), остајући вјерна византијско-словенској философској подлози.

II

Као аутентичан судионик *високој модернизма* и тихи свједок авангардних стремљења књижевности између два свјетска рата, а првенствено као баштиник хришћанске културе и вјерујући човјек, Момчило Настасијевић је 1934. године у есеју *У одбрану човека* записао и ово:

И заиста, од Христа на овамо, поћи је куда било, у шта било, само да се суштински обиђе Он.

Забасати у посувраћености овог или оног *убеђења*, ове или оне маније, страсти; или скочањен, у предосећању ништавила у које неминовно води све што није пут пуне истине, грчевито се ухватити за ову или ону мртву формулу разума која, да није дављенику сламка, не би по себи значила ништа; или, расточен изнутра, и у сласти све даљег саморасточења, тим тврђим обручима опасивати се споља, и у томе видети крајњи спас: нека су обручи ту, ма човека и не било. (Настасијевић 1991: 75)

Велики пјесник, очито, није имао илузија о модерном човјеку и времену које је тај и такав човјек обликовао. Његов став је *ајсолушно*

биљнији ризик за раније већ утврђен неприкосновени статус комунистичке идеологије, јер је тадашњи плурализам био израз разноврсности у естетским опредељењима међу истомишљеницима, односно међу онима који су револуционарну идеологију прихватили као апсолутно позитивну вредност на етичком плану, као прогресивно опредељење у историјском погледу и као крајњи смисао света и постојања у телеолошком смислу, или који ништа од тога нису отворено доводили у питање“ (Радуловић 2002: 26).

хришћански и исказује пуну свијест о радикалној секуларизацији као већ довршеном процесу; то што се не односи директно на књижевност, не значи да се добрим дијелом ње не тиче. Као, уосталом, и мишљења о књижевности, које се, поготово у двадесетом вијеку, показало као један од обруча који су стезали човјеков ум, усмјеравајући књижевну умјетност на путеве који су значили напуштање идеала цјеловитог духовног искуства.⁷ Специјалистичко усмјеравање мишљења о књижевности и грчевити напори да се оно утемељи као засебна теоријска дисциплина, заправо као посебна наука, постепено су довели до потпуне изолације поетике од теологије, а тиме и до затамњења пресудно важне чињенице органске духовне блискости умјетности и религије. Кључно полазиште те 'научне' изолације мишљења о књижевности јесте тврдња о аутономности књижевне умјетнине, која се већ дуго, лингвистичком терминологијом именује као *текст*. То је заједничко, подразумевајуће полазиште свих модерних, иманентних метода проучавања књижевности.

Учење да је уметност аутохтоно духовно искуство и аутономна културна форма успело је, додуше, да колико-толико ублажи агресију тоталитарних идеологија на књижевност, али оно је такође делимично условило и (само)изолацију књижевности од социјалног живота, од религије, традиције, од духовних стремљења и историјских интереса нације, подстичући ексклузиван естетизам у књижевности и критици, који се огледао у некритичкој фетишизацији уметности, култу уметничке форме и тзв. „чисте литерарности“, укратко, у изнуђеној и сумњивој свести о томе да је уметност самодоволна и самосмислена духовна реалност (Радуловић 2002: 181–182).

⁷ Схватајући идеологију у најширем смислу, „као заједничку слику света коју прихватају људи једнога времена (слику која је верификована културом), и као колективни доживљај егзистенције који припаднике једне нације или државе повезује у духовну а не само социјално-економску заједницу“, М. Радуловић указује на очигледност њене ентропије, односно драстично умањење њеног општег значаја у 20. вијеку. „Све до почетка 20. века између књижевности и идеологије у најширем смислу постојала је жива комуникација: књижевност је настајала на подлози идеологије, али она је једновремено била и носилац и градитељ идеолошке свести односно колективне духовности једне епохе. Идеологија као синтеза и интеграл културне, историјске и религиозне свести људи једног времена, у 20. веку готово да је нестала из социјалног и културног живота. Интегрална идеологија разбијена је у ситне политичке монете које су временом губиле вредност, све док их инфлација није потпуно обезвредила. [...] Једна од последица идеолошке ентропије у 20. веку јесте и атомизација духовнога искуства. Овај процес српски књижевни критичари и историчари културе радије именују као развој и афирмацију индивидуализма, односно као индивидуализацију духовнога живота, оцењујући при томе тај процес као несумњиво позитивну појаву. [...] Овај процес нашао је снажан и вишегласан одјек и у модерној књижевности, више можда но у другим сферама социјалног и духовног живота“ (Радуловић 2002: 180, 182).

Овај навод је ту да би се указало на повратну спрегу књижевности и мишљења о њој у истовјетном процесу, а често навођење управо Радуловићевих ставова лако је објаснити чињеницом да је он један од ријетких истраживача који се код нас системски бавио назначеним проблемом, још од средине осамдесетих, да би 2008. донио и цјеловиту теоријско-естетичку студију *Књижевност и теологија*, чији је поднаслов *Прилој заснивању теолошке књижевне теорије*.⁸

Ту се полази од аксиомске чињенице органске сродности религије и умјетности, које се и у модерној култури могу посматрати као *симбиотичка форма људске духовности*, при чему је њихова симбиоза „утемељена у истовјетном телеолошком циљу и егзистенцијално-антрополошком смислу уметности и религије“ (Радуловић 2008: 7). Из чињенице јединствености онтолошког статуса религије и умјетности Радуловић изводи закључак и о њиховој сродности на гносеолошком плану, са *контемплацијом смисла човечне егзистенције* као заједничким предметом спознаје и *имагинацијом* (Његош би рекао *воображенијем*) као заједничким органом спознаје (в. Радуловић 2008: 8).⁹ Истовјетност смисла, ипак, не подразумејева истовјетност начина на који теологија и умјетност долазе до *откривања првородне духовности у човековом бићу*. Кад у том домену говори о односу религије и умјетности Радуловић се позива на православу антропологију која умјетност види као *највиши израз ирационално осећања живота*, да би, ријечима Јустина Поповића, саопштио увјерење православне теологије како је *религиозна осећајност ирансценденција*

⁸ „Првородна духовност личности је централна категорија у схватањима овог књижевног историчара и теоретичара православне оријентације. Та религиозно схваћена духовност испуњава најбоља дела српских писаца у другој половини 20. века, као што је испуњавала и најбоља дела писаца са његовог почетка. Протумачена као знак и доказ да је човек учесник у божанској драми стварања, религиозна осећајност својим уметничким испољавањем превазилази и естетизам и утилитаризам. Као и Исидора Секулић, Радуловић сматра да књижевност није ни пука формална конструкција, ни реалистичко описивање средине. Она је плод спиритуалне стваралачке енергије која се манифестује у посебној естетској форми“ (Радуловић 2002: 8) – записао је Павле Зорић у *Предговору* Радуловићевој књизи *Модернишети и традиција*.

⁹ О имагинацији, као основној творачкој енергији, Радуловић каже: „Пошто је израз и форма божанске творачке имагинације, свет је у основи имагинативна духовна реалност. Имагинација је она духовна енергија која доводи у симбиозу Бога, свет и човека; ова енергија је суштина сваког постојања схваћеног као стварања; без ње не могу бити створени и постојати ни човек, ни свет, па ни сам Бог; јер и Он за човека постоји не у својој суштини него посредством онога што је створио. Уметничка имагинација, као одсјај Божје творачке поезије односно Његовог стварања и одржања света, само је специфичан духовни орган којим човек у себи и у свету препознаје, открива и кроз људски језик манифестује иманентну, првородну божанску творачку имагинацију односно духовност“ (Радуловић 2008: 11).

уметничке духовности, по чему теологија и стоји изнад умјетности (в. Радловић 2008: 13). Радловић не сматра основаном претпоставку највећег броја модерних књижевних мислилаца по којој књижевност стиче статус *аутономне духовне реалности* одлучним разарањем симбиозе између *религиозној и уметничкој доживљаја еџистенције*, али не прихвата ни радикалну критику духа и форме модерне умјетности као *рђавој њлода секуларизације и атеизације духовној живојна модерној човека*, чему су често склони религиозни мислиоци, попут Берђајева, на кога се често позива. Њему је најближа христолошка мисао Јустина Поповића о *стваралаштву* као изразу *бојочовечанске суштине људској бића*, ма колико контроверзне, каткад и отворено богоборачке биле чежње, па и оне умјетничке, модерног човјека.¹⁰

Начелно постављена и веома широко заснована, Радловићева естетика односа религије и умјетности, или његово виђење могућег методолошког садејства теологије и поетике, могу се прилично успјешно пројектовати на систем српске књижевности кад је у питању његов књижевноисторијски план. Тако, на примјер, он запажа да се процесу атомизације духовног искуства, или процесу индивидуализације, карактеристичном за читав 20. вијек, доста рано супротставља и друга врста духовног напора који би *индивидуализам преобразио у персонализам*, који полази од увјерења да *личности није изолован микрокосмос*. Ту макропоставку своје естетике Радловић преводи у књижевноисторијску раван примјеравајући је раним периодима српске десетовјековне књижевности:

Класични симболизам, као и зрели експресионизам, иако без сумње модерни уметнички покрети, открили су, реafirмисали и стваралачки трансформисали дубље слојеве традиције: митотворну свест паганства, духовне флуиде архаичне патријархалне културе, хришћанску духов-

¹⁰ „Зашто би уметност у којој нема ни лика светитеља, ни узорног човека, ни савршенства облика, самим тиме била симптом богоотпадништва – ако је симбиоза човека и Бога један отворен и динамичан процес који је уметнички могућно дочарати у различитим формама и садржинама, усклађеним са уметничким персоналним осећањем те симбиозе и са његовом личношћу жудњом за савршенством? Може ли уметник своју чежњу за Богом исказати и тако што приказује човеков унутарњи пакао, мрак и хаос у свету у коме обитава људска душа? Уметничка гносеологија на последње питање одговара потврдно, за разлику од хришћанске гносеологије која је пред оваквим питањима уздржана и трезвена“ (Радловић 2008: 34). Поређења ради, ево и опаске једног писца, блиске нареченој проблематици: „Књижевност је облик појављивања животне енергије. И слабост и клонуће и бол и вера и безверје у њој ваља да су жестоки; у противном, ствар нема значаја. Песник проговара с Богом и о Богу, али му је језик истрошен, коментаторски. И Бог живи од радости откривања. Већу му част чине они који га силовито поричу него они који га клонуло воле. Јесте, решење своје муке ми не можемо наћи у себи. Ко се не вине изнад себе, отићи ће не наслутивши где је, како и зашто постојао“ (Данојлић 2007: 199).

ност средњег века. На тај начин они су успоставили духовне континуитете и историјске споне у српској култури, које су нововековна, просветитељска, рационалистичка и материјалистичка цивилизација биле прекинуле. У својим најбољим и стваралачки најплоднијим видовима, српски модернизам 20. века представља ренесансу традиције, а не антитрадиционализам. Модернизам духовно дубље утемељује национализам, а не афирмише празан и произвољан космополитизам. Стваралачки реафирмише религију, српску православну духовност, а не ни рационализам, ни псеудомистицизам, ни помодни парапсихологизам. Овај ток модернизма представља без сумње највиши креативни и духовни успон српске књижевности у 20. веку. Да ли су и колико домети класичног модернизма поуздана и довољна основа за будући развој српске књижевности – то је отворено питање (Радуловић 2002: 184).

На основу таквих теоријских уопштавања, гдје је у подлози духовна супстанца литературе, а не категорије форме, стила и поступка, Радуловић досљедно изводи једну нову периодизацију српске књижевности у 20. вијеку, представљену преко три основна тока модернизма након Другог свјетског рата, који су законито израсли из међуратне књижевности и који ће законито имати и своје постмодернистичке варијације.¹¹ Захвална за преиспитивање канонизованих формација новије српске књижевности, Радуловићева *теолошка књижевна теорија* заснована на православној духовној матрици тешко се може аналитички функционизовати, јер на тај начин није ни промишљана. Она је дата у оквирима естетичке теорије и у подтексту садржи увјерење да јој се на одређени начин могу примјерити сви валидни методи тумачења књижевног дјела.

¹¹ „Један ток нашег модернизма је извирао из туђе модерне културе, а није се јавио као нова етапа у еволуцији националне културе и духовности. Други ток, најснажнији и најбитнији, покушао је, и у многоме успео, да се ослони на српски симболизам и експресионизам, а преко њих, посредно, и на стару патријархалну и на средњовековну литературу, које су инспирисале и симболисте и експресионисте. Трећи вид модернизма, онај који је био подређен књижевном и политичком утицају који су у комунизму имали бивши српски надреалисти, био је мање или више отворено антиграђански, антитрадиционално, антипатријархално и антирелигиозно опредељен. Из тог вида модернизма развила се књижевнокритичка идеологија чији је основни став био: да модеран дух мора бити окренут против сопствене духовне традиције и радикално критичан према националној култури. То анти-опредељење схватано је као заштитни знак и сублимисан израз модерните-та. Оваква наопака схватања проузрокована су политичким и културним околностима“ (Радуловић 2002: 32). Особен вид синтезе остварен у српској књижевности крајем шесте и почетком седме деценије 20. вијека, након присилне идеолошке доминације предратних надреалиста, Радуловић види у приближавању „нових модерниста“ и „модерних реалиста“. Преведено на језик поетике, то значи превазилажење „естетичког фетишизма и култа иновативне уметничке форме“, с једне, односно превазилажење „конзервативизма и канонизованих садржаја традиционалне културе“ (Радуловић 2002: 34), с друге стране.

Могући аналитички простор овако осмишљеног погледа на литературу отвара се питањем за *чиме шраћамо у књижевном дјелу када хоћемо да утврдимо његову зависност од православне духовности*, питањем које одрешито поставља Давор Миличевић, најприје књигом *Плашћаница стиха*, а затим и студијом „Ка дефинисању православне духовне основе српске књижевности двадесетог вијека“. Миличевић се самосвојно и ауторски храбро подухватио посла конкретнoг преиспитивања теоријско-аналитичких могућности повезивања поетике и теологије, значајно допуњавајући увиде Жарка Видовића и Милана Радуловића. И за њега је потреба реафирмисања хришћанског сагледавања књижевности несумњива и оправдана већ самим духовним и културним темељима свеукупног европског наслеђа. Позивајући се на Леонида Успенског, он нас подсећа на важну полазну чињеницу да је, заправо, хришћанство европском човјеку предало и античку баштину.¹² Оно што се, најчешће веома неодређено, назива *духовношћу поезије* Миличевић јасно идентификује као културолошки контекст с пресудним разликовним обиљежјем теолошког одређења. Наиме, органску везаност српске поезије с културним наслеђем источноправославног хришћанства аутор види као поетичку чињеницу првог реда, јер је поетика у неминовној вези с темељним културним моделом. Наслеђе Источне и Западне цркве, упозорава он, у основи представљају два битно различита духовна и културна тока (модела), па је очекивана посљедица тих разлика и специфично усмјерење поетског израза. Српску поезију, у том смислу – каже он у књизи *Плашћаница стиха* – пресудно карактерише *континуитет и нераскидива веза између Писма и Предања*, чега у западној традицији нема, и *лишурјиски доживљај свијета* у наглашено личној (личносној) перспективи, за разлику од појмовно-релационе перспективе западног типа. Те разлике су изведене из посебности тумачења хришћанског догмата о происхођењу Духа Светог и пројектују се на поетичком плану као два супротстављена принципа, и у погледу односа према традицији и у погледу функција пјесничког језика. Закупљеност савремене српске поезије традицијом, односно одређење за њу као свјесни избор, Ми-

¹² „Другим ријечима, не само да нам се старије архетипске насlage нуде кроз хришћанство; оне су нам доступне због тога што хришћанство представља *активну* духовну компоненту савремене цивилизације. То је она митотворачка духовна сила, у историји људског рода најдоминантнија и најуниверзалнија, која је кроз двије хиљаде година постојања моделовала све области људског живота, укључујући, наравно, и књижевност, која и сама постаје преносник хришћанског наслеђа. И сигурно је да нико разуман неће оспорити чињеницу да је за тумачење неких кључних књижевних дјела наше цивилизације, од Дантеа, преко Шекспира, па до Достојевског, од користи познавање основе хришћанске духовности, или бар једне књиге која никако да уђе у наставне програме на одсјецима за проучавање књижевности – Светог писма“ (Миличевић 2010: 10).

личевих види као супротност данас доминантним постмодернистичким поетичким тенденцијама које су, на први поглед парадоксално, проишле (као видљиве посљедице процеса секуларизације и настанка европске нововјековне филозофије) ипак из римокатоличког сакралног наслеђа (в. Миличевић 2005: 53–84).

Иако му се *шемајска окренутошћ моћивима православној наслеђа намеће као прва радна претпоставка* приступа дјелу, Миличевић с разлогом упозорава да *постојање православне номенклашуре не мора аутоматски да подразумева присушност модела свијести или система вриједности типичној за православље*, а на исти начин он третира и моменат књижевне форме, тек као почетни сигнал да би се одређеном дјелу посветила аналитичка пажња. Специфичну разликовност православне духовности сагледану у *литургијском доживљају свијета* није могуће, свјестан је Миличевић, досљедно пресликати у појмовник књижевне теорије и критике, али то не треба да се схвати као непремостива препрека природном савезништву поетике и теологије на послу тумачења књижевности:

[...] успостављајући сталну везу између силница поетичког и теолошког сензибилитета, ми морамо да очувамо дистинкцију између поетике и теологије као двије различите иако по много чему сродне активности. Морамо, другим ријечима, стално одавати поштовање аутохтоности књижевног изражавања и књижевности као систему са универзалним особинама. А сваку духовну чињеницу из сфере религијског сензибилитета за коју се ухватимо, морамо да проведемо кроз књижевне филтере, да је препознамо и дефинишемо у свим различитим видовима литерарног изражавања, од стилских и формалних, до родовских. Због тога и у ово успостављање поетичко-теолошких веза полазимо од можда најчвршће утврђене и најшире примјенљиве поетичке чињенице о српском литерарном изразу – оне о његовој историјској парадигми, са намјером да ово примарно обиљежје српске књижевности прикажемо као манифестацију литургијског виђења свијета, као посљедицу хришћанског доживљаја пуноће времена (Миличевић 2010: 39).

Одређујући тзв. *историјску парадигму* као *примарно обиљежје српске књижевности*, на трагу инспиративних идеја Јована Деретића изнесених у књизи *Поетика српске књижевности* (1997), и то обиљежје које се сагледава као *манифестација литургијског виђења свијета*, Миличевић је отворио свој простор тумачења и заиста успио да средишњи ток савременог српског пјесништва конзистентно представи као органски изданак старије пјесничке традиције несумњиво обиљежене православном духовношћу.

Ако је питање одређења српске књижевности православном духовношћу Жарко Видовић сагледавао на једној широкој философској осно-

ви, а Милан Радуловић му дао чврст естетички оквир, онда би се могло рећи да га Давор Миличевић одлучније уводи у поетички контекст и активира аналитички. Све су то ваљана и методолошки употребљива искуства, али искуства која су тако наглашено плод специфичних ауторских интересовања и која много прије позивају на нова промишљања проблема него што би хтјела да се наметну као канон. Том стваралачком позиву одазивају се посљедњих деценија многи истраживачи нашег књижевног наслеђа и савременог стваралаштва, свако по мјери сопствених увида и сензибилитета.¹³ Свима им је, пак, заједничко увјерење да теолошком приступу књижевности неизоставно треба вратити атрибут научности, задуго безразложно оспораван, а заправо грубо идеолошки елиминисан.

Извори и литература

- Богдановић 1991: Димитрије Богдановић. *Историја српске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Видовић 1989: Жарко Видовић. *Његош и косовски завјет у новом вијеку*. Београд: Филип Вишњић.
- Данојлић 1996: Милован Данојлић. *Мука духу: хронике*. Београд: Драганић.
- Данојлић 2007: Милован Данојлић. „Касни Растко“. У: *Песници*. Београд: Завод за уџбенике.
- Миличевић 2005: Давор Миличевић. *Плашћаница стиха: о православном духу у савременој српској поезији*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Миличевић 2010: Давор Миличевић. „Ка дефинисању православне духовне основе српске књижевности двадесетог вијека“. У: *Ризничари и памћеници: православна духовност српске књижевности XX вијека*. Зборник радова. Бања Лука: Филолошки факултет – Арт принт. Стр. 9–73.
- Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић. *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела Момчила Настасијевића. Књига четврта. Приредио Новица Петковић. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – Српска књижевна задруга.

¹³ Том темом у најширем опсегу бавили су се и баве, осим већ помињаних, др Марко Марковић, Предраг Р. Драгић Кијук, Ђорђе Ј. Јанић; професори Слободан Костић, Јован Пејчић, Драгиша Бојовић, Јован Делић, Бранко Летић, Тања Поповић, Драган Станић, Ранко Поповић, Саша Шмуља, Владан Бартула; те Владимир Димитријевић, Драган Хамовић, Славко Стаменић, а што се тиче богослова који повремено имају у виду и књижевне теме, какви су епископи Амфилохије Радовић, Атанасије Јевтић, Јован Пурић, Јован Ђулибрк и други, њихово инсистирање на одредници православне духовности се по природи ствари подразумијева. (Читав круг младих истраживача оваког усмјерења формиран је на Институту за књижевност и уметност у Београду, углавном под духовним утицајем и менторством Милана Радуловића.) Сродни истраживачи у области српске науке о језику су Ксенија Кончаревић, Ружица Бајић и Зорица Никитовић.

- Његош 2001: Петар II Петровић Његош. *Проза; Изабрана писма; Из биљезнице; Преводи*. Сабрана дјела Петра II Петровића Његоша. Књ. 7. Приредио Гојко Божовић. Подгорица – Цетиње: Октоих – Светигора.
- Петров 2008: Александар Петров. „Васко Попа и неућутна поезија 'златокрилих химнографа'“. У: *Јушро мислено: немањићско доба: зборник средњовековне српске поезије*. Приредио Васко Попа. Нови Сад: Академска књига. Стр. 5–66.
- Радуловић 2002: Милан Радуловић. *Модернизација и традиција: (по)ефика српског романа друге половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Хоруџи 2011: Сергеј Хоруџи. „Театар ситуација“. Превод с руског Милена Д. Давидовић и Драгомир М. Давидовић. *Летњици Маџице српске*. Нови Сад. Год. 187. Књ. 487. Св. 4. Април 2011. Стр. 576–605.
- Шијаковић 2009: Богољуб Шијаковић. *Општење у контексту: о Цркви и држави, знању и вјери, предању и идентитету*; Београд: Службени гласник.

Ранко Поповић

ВОЗМОЖНОСТИ БОГОСЛОВСКОГ ПОДХОДА К ЛИТЕРАТУРЕ Некоторые примеры недавней сербской критики

Резюме

Сербская письменная литература началась в византийском круге цивилизации, именно принятием христианства. Поэтому она основана на православной духовности и продолжает существовать тысячелетие, в исторических обстоятельствах, которые часто были настолько неблагоприятными, что было чудом, что ей удалось даже одержаться. В то же время она была между прочими одним из важнейших факторов формирования и поддержания культурной идентичности сербского народа, она тоже носила все черты национальной самобытности, оставаясь верной византийско-славянской духовной почве, что, до ситнейшей подробности, очевидно в творчестве самых значительных сербских поэтов XIX и XX веков. Несмотря на то, что сербская литература оставалась верной своему источнику, ее интерпретация в форме литературной

критики медленно покидала христианские источники и во второй половине двадцатого века полностью отделилась от них. Только последние десятилетия в сербском литературоведении были отмечаемы систематические усилия по возвращению к богословским источникам. В этой статье обращается внимание на такую деятельность трех авторов: Жарка Видовича, Милана Радуловича и Давора Миличевича, а при этом вопрос об определении сербской литературы по православной духовности рассматривается на широкой философской основе (Видович), затем в рамках твердой эстетической теории (Радулович), чтобы, наконец, был введен в поэтический контекст и аналитически активизирован (Миличевич).

БЕСНА ТРИЛИЋ*
(НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СРБИЈЕ, БЕОГРАД)

СРПСКИ РОМАН НА ПОЧЕТКУ 21. ВЕКА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ ПРАВОСЛАВНЕ ДУХОВНОСТИ

Айстракић: Да би одговорио на захтеве тржишта, савремени српски романописац је одбацио многе традиционалне одлике књижевности: производећи текстове који теже саморазумљивости и транспарентним, што једноставнијим значењима, он је учинио да је у уметности речи остало мало прилика за лично испољавање како њега који пише, тако и онога који чита; таква књижевност је само сурогат правога уметничког искуства. У светлу православне побожности, та поетичка криза има духовне узроке али и решења.

Кључне речи: српски роман, аутор, читалац, јунак, православна духовност

Савремени српски роман, у доминантној поетичкој варијанти, нема амбицију ни да разматра а камоли да афирмише вредности православне духовности. Из њега је, штавише, прогнано свако метафизичко начело, а побожност се често и експлицитно дисквалификује као противна учености и слободи људског духа. Зато се поставља питање методолошке исправности па и интелектуалне легитимности нашег покушаја да га опишемо управо из те перспективе: могу ли се поетички трендови заиста објаснити помоћу онога чега у њима нема или ће се сваки такав покушај окончати одбацивањем предмета истраживања? постоји ли начин да се говор о књижевним појавама из перспективе православне духовности не сведе на посредно сведочење о положају Цркве у савременој култури, већ да остане на трагу разумевања путева и перспектива саме литературе?

Иако почива на православној догматици, јеванђелска духовност на њу не може да се сведе; она и није форма религиозних осећања, већ покушај заокрета од религиозности ка духовности, „од мртвих религиозних осећања ка дисању Светог Духа“ (Кардамакис 1996: 14–15). Стога ни читање савременог српског романа из те перспективе не подразумева лов на вештице и јеретике, испољавање етичке ригорозности спрам профане и од Бога експлицитно одрођене праксе: како је воља Божија

* trijicvesna@gmail.com

„да се до његовог Царства долази само кроз хаос овога света“ (Евдокимов 1993: 89), ни свет не може да буде искључен из хришћанског става; култура није „овоземаљска“ активност која је, опијена сопственом празнином, сама себи циљ, већ (она која би требало да буде) икона Царства небеског. Перспектива свеобухватног оваплоћења не значи одбијање постојећих поредака, већ откриће њихових, иначе блокираних, дубина; у домостроју спасења, ни једна појава није без *вишеї* смисла. Стога је однос између Цркве и културе, као и однос између небеског и земаљског, божанског и људског, однос сједињености, несливене и нераздвојене.

Важно је, међутим, нагласити да је хришћанско *да* свету ехаристијско и есхатолошко: оно подразумева спознају људске немоћи и грешности, али у подвижничком напору, кроз непрестано отимање ка трансценденцији као коначној мети.

Православна духовност није ризница мудрости из минулих времена, већ живот окренут будућности, довршењу историје, *есхашону*. Стога ни перспектива из које смо одабрали да говоримо о књижевности није ни „археолошка“ ни конзервативна: она проистиче из активног односа, па и учешћа у процесима који обликују поетику савременог романа.¹ Наш приступ се не може уклопити у поједностављену матрицу полемике између традиционалиста и (пост)модерниста која, под различитим поетичким и идеолошким кринкама (као сукоб вуковаца и доситејеваца, националиста и издајника, ксенофоба и европејаца) обележава ову културу већ деценијама уназад; штавише, он има амбицију да тај сукоб дезавуише као фингиран и лажан, неважећи.

Постмодернистичка поетика је, дивергентним правцима развоја, асимилацијом различитих прозних парадигми и типологија текста, створила утисак да је свеобухватна и неисцрпна, ако не и *коначна* фаза у животу културе у којој би непрестани *revival* требало да надомести или да маскира „застој покрета наизменичних еволуција и револуција које одликују историју уметности уопште“ (Ženet 2002: 92). Иако непрестано индукује потребу за новином, она истовремено имплицира да више није могуће бити иновативан.

Нисмо случајно своја истраживања усредсредили на роман: то је форма која савременом књижевношћу очигледно доминира, па су и промене књижевног укуса и естетике епохе у њему најочљивије. Захваљујући суперпроизводњи и апсолутној повлашћености у медијима, роман прети да заклони, ако не и да замени, све остале облике књижевности, као да су ефемерни или без будућности; зато се и динамика

¹ Овај рад је настао на основу искуства стеченог током активног бављења књижевном критиком у медијима у периоду од 2001. до 2013. године.

савремене поетике неретко поистовећује са трендовима који су, у ствари, овладали једино у њему. Све је то, међутим, обмана, маркетиншки трик: доминација романа је квантитативна, и није праћена естетским богатством, порастом броја аутентичних ауторских гласова, поетичком провокативношћу. Штавише, утисак је да данас свако може да напише роман, али не и да је роман као уметнички облик нарочито жив.

Треба нагласити и да разматрање књижевних појава у светлу православне духовности не значи задржавање на њиховим тематским прекупацијама: тек се на основу увида у садејство спољашњих и унутрашњих форми дела да схватити ауторов однос према уметности и очекивања која он од себе има као од уметника. У контексту наше теме – судбине романа у епохи у којој се статус књижевности у систему културе радикално мења – такви увиди су од великог значаја.

Литургијска духовност није психолошки, емоционални феномен, те се не може изједначити са изливањем душевности, обликом световног мистицизма који је најзаступљенији у савременој српској књижевности. Док је душевност облик антропоцентричне, идеократске духовности, регулисане законима индивидуалне психологије и филозофских искустава, због чега је протопрезвитер Кардамакис одређује као религиозност индивидуе затворене у себе, православна духовност се темељи на литургијском искуству и отварању ка трансценденцији, кроз подвиг и са Логосом у срцу; док се световни мистицизам може свести на хуманистичко обожавање човека наместо „мртвог Бога“, православна духовност познаје човека једино кроз сарадњу са Богом, „који је тајна и мера величине човекове [...]“. Ако постоји човек, онда је то зато што постоји Бог“ (Кардамакис 1996: 26).

Посвећен формулисању историјског искуства и разумевању времена, роман истовремено посредује и однос према последњој реалности, *есхаџону*, јер „историјско црпи свој динамизам из есхатолошког усмерања, а есхатолошко се уипостазује у свом односу према историјској стварности“ (Кардамакис 1996: 20). Стога, у светлу православне духовности, роман открива човеков однос према Богу, односно према одговорности коју, по назначењу, има за свет.

То нам даје за право да сваки роман посматрамо као онтолошки догађај: ако сам по себи и није мистичан, он стоји у неком односу према мистичном и представља облик човековог живота пред Богом, „са бескрајним сотириолошким и еклисиолошким, антрополошким и космолошким размерама“ (Кардамакис 1996: 14). То би, истовремено, значило да уметничко дело није у обавези да тематизује садржаје из хришћанског предања, да усваја теолошки дискурс или семантички означене форме православне духовности (српскословенску лексику, до-

гађаје и личности које су обележиле историју цркве и државе, нарочито средњи век као њено златно доба) да би посредовало истину и било надахнуто Духом Светим.

Можда је у нашој епохи, епохи сатирања људског бића као иконе Божје, јасније него икада пре да се управо на пољу културе води борба за људско достојанство, и у историјској и у космичкој реалности. Хришћанска антропологија се креће на висинама које су савременом добу тешко прихватљиве: човек је, према Светим Оцима, тајновито биће, које је по достојанству изнад свих створења, обдарено да силом побожности помера планине; он је сарадник Божији на довршењу света, демијург у својој области, а то је управо област културе: „Као што се Бог рађа да постане човек (на Божић), тако се и човек рађа да постане Бог (на Вазнесење)“ (Евдокимов 1993: 78).

Савремени човек је, међутим, обесхрабрен, исмејан у својој нади да би могао да буде носилац било каквог смисла; то је оно што савремена српска књижевност тематизује у свим својим облицима, понекад чак и нехотице. Зато смо се и определили да човека поставимо у средиште својих разматрања. А у животу романа, човек учествује као аутор, јунак и читалац.

У контексту идеолошке хомогенизације глобалних размера, положај књижевности је суштински противречан: с једне стране, она је активном културном инжењерингу неопходна због пропагандних потенцијала које има, али је, са друге, и непожељна, јер је прибежиште критичке мисли и латентно увек субверзивна. Зато је логика неолибералног капитализма сва културна добра изнела на тржиште и тиме их по статусу и значају изједначила са било којом другом робом. Поетика која се рађа под таквим притиском нема потребу да теоријски образлаже „забавност“ и „свиђање“ на које се најчешће позива да би доказала сопствену неопходност; вредности које она познаје и нису естетске већ економске.

Захтеви тржишта данас су уплетени у све фазе настанка и живота романа, од ауторских преконцепција (које привилегују „некомпликовану“ наративну технику и управљају се према потенцијалној исплативости теме, све чешће се поводећи за јубилејима и годишњицама, због чега је добар део текуће продукције пригодан), преко физичког изгледа књиге (китњастог дизајна, којим се сугерише примамљивост романа као предмета, робе) до начина медијске репрезентације (трејлерима, на пример, по угледу на филмове и ТВ-серије, или „загревањем атмосфере“ око доделе НИН-ове награде, чиме се и рецепција романа уводи у област спектакла).

Панорамски гледано, уз нужну схематизацију књижевних појава, савремени српски роман се јавља у две поетичке варијанте: док се прва

заснива на претпоставци да је задатак књижевности да претреса и мења друштвене структуре, што доводи до дневнополитичке инструментализације романа, у другој историјски садржаји постају предмет интереса жанровске литературе (нарочито хорора и трилера). Док први модел присваја атрибуте мањинског, субверзивног, морално и интелектуално елитног, други се често дисквалификује као корумпиран и „пучки“, због компромиса са „неукусом“ публике и предрасуде да демократизација укуса неизбежно води урушавању темеља културе.

Та поларизација личи на савремену варијанту одмеравања снага између старих и нових, високе и ниске књижевности. Међутим, и у идеолошком и у поетичком погледу, то је варка.

Док је прва од скицираних поетичких варијанти романа блиска идеолошком пројекту Европске уније, а стога и у експлицитно негативном односу према националном идентитету, у другој се садржаји из локалне повести и предања обрађују у складу са визуелним и психолошким обрасцима америчке масовне културе, чиме се српски културни образац разара изнутра. Оба сценарија су, дакле, *хипер*национална, а једина разлика је у томе што је имагинација читалаца већ у довољној мери „американизована“ да се против потоњег облика одрођавања не буну; напротив, више га није ни свесна.

Ни у приступу књижевности између тих модела нема суштинских разлика: баве се наративно-фикционалном тематизацијом ближе или даље националне прошлости, садржине претпостављајући уметничким формама, придајући им значај кроз повезивање са свакодневним животом и вреднујући их мерилима (не)истинитости социјално-политичких импликација. Посреди је хибридна нарација са белетристичким, али и дидактичко-пропагандним амбицијама: док „елитни“ аутори теже преваспитавању овдашњег менталитета, „комерцијални“ озбиљност свог бављења књижевношћу покушавају да докажу посвећујући се попуњавању празнина у образовању или обавештености својих читалаца.

Оно што наш савремени роман нуди, у обе своје поетичке варијанте, дакле, нису ни превасходно уметничка ни интелектуална искуства, већ посредовање података, допринос гомилању информација.

Није за занемаривање ни могућност да је до таквог поетичког преокрета дошло под непосредним утицајем медија и њихове популарности: приграбивши неке од основних друштвених улога које је роман имао током 20. века (у задавању оквира за национални идентитет, на пример), медији су му, заузврат, наметнули сопствене захтеве за једноставним порукама, очигледношћу и контроверзом. То је романописца навело да и самога себе, бар повремено, доживљава као новинара на којем је да буде упућен, сигуран у себе и у оно што хоће да каже. Са те

тачке гледишта, Пулеова мудрост да је аутору роман потребан како би разумео самога себе и схватио шта је уопште хтео да каже или Борхесова, да добар уметник истине открива несвесно, чине се превазиђенима.

У склопу поетичке тежње за једнозначношћу текста мења се и улога језика у стваралачком процесу: све је мање простора за креативност и оригиналност уметничког израза, удео синтаксичког поретка и интонације у конституисању значења потпуно је занемарен. Раскидајући везе са инспирацијом, романескна књижевност престаје да буде уметност речи.

Са друге стране, у језик књижевног дела продиру дискурси пропаганде и рекламе, комуникативно и естетски искушавајући наративни израз, потискујући га до границе вербалне агресије или испада; артифицијелност таквог израза остварива је једино у оквирима естетски осетљивијих прозних структура. Та појава се може посматрати и као још једна амбиваленција савременог романа кроз коју до пуног израза долази какофонија у глави и измењена геометрија мисли савременог човека.

Журнализација романескне поетике не решава, већ наглашава проблем „изгубљених привилегија“: у дефинисању културних и друштвених проблема и изградњи ставова, романописац је у потпуности ослоњен на медије; строго узев, он и не посредује сопствени доживљај света, већ медијске садржаје у којима је стварност добила примарну, идеолошки увек изоштрену артикулацију. То истовремено значи да је романескна наративна, као начин спознаје, изгубила сваку вредност: савремени писац није способан ни да организује, а камоли да представи властито искуство; уместо тога, он се ослања на медије као на своје *интелектуалне* претходнике.

Назначена идеолошка ригидност и тежња за једнозначношћу текста знатно осиромашују улогу читаоца у стваралачком процесу: од њега се не очекује више до да поруке дефинисане у ауторским преконцепцијама екстрахује, конзумира. Слободу читаочевог мишљења, наравно, то не може да ограничи, али чињеница јесте да се у савременом контексту рецепције она налази на маргини као никоме потребна и сувишна активност, што је деградирајуће по све учеснике у стваралачком процесу.

Ако су „истине“ које уметнички текст уобличава постојале и пре и независно од њега, онда то сâмо дело чини факултативним, необавезним; оно може, али и не мора да постоји; његово *одсуство* ништа не би пореметило у систему културе.

Ако је рецепција романа једносмерна комуникација, која се испуњава саопштавањем ауторових идеја, онда у животу савременог романа заиста постоји хијерархија, али не естетске већ социјалне природе: аутор је читаоцу надређен као морални и интелектуални ауторитет, и

то априорно, а не по заслугама. Како се данас тај „углед“ осваја лакше него икад, отвара се питање образовне структуре читалачке публике: да би споменута хијерархија функционисала, неопходно је да аутор у сваком тренутку буде испред своје публике, да јој испуњава очекивања и управља њеном пажњом. Зато је, суптилном манипулацијом трговине, он представљен не само као звезда, „експерт“ у поседу повлашћеног знања, већ и као неко чији се укус и интереси поклапају са укусима и интересима „обичне“ публике. На тај начин се и односи моћи у животу романа потпуно преокрећу.

Подстакнут обавезом да најпре изгради, а затим и одржи имиџ којим ће угодити публици, романописац није мотивисан да се стваралачки мења и развија, већ да опонаша оно своје дело које га је прославило, чиме, у ствари, престаје да буде активан део сопствене судбине. Наслови који се, услед императива серијске производње, само нижу, слабо се међусобно разликујући, управо аутора гурају у први план: он је, а не његово дело, главни производ комерцијализације књижевности, роба у понуди на тржишту; његово уздизање на друштвеној лествици је лажно.

Тиме се пад савременог човека од личности са божанским назначењем до индивидуе коју, неспособну за самоспознају, одређују *јачи*, верно одразио и у животу романа: током стваралачког процеса ни аутор ни читалац нису позвани да превазиђу себе и напусте људску меру ствари, да се отворе ни према Богу ни према људима, чак ни према самим себи. У сталном страху од патње, уљуљкани идолатријом ега, они остају одбрамбено затворени, свако у свом концепту, без самокритичности као предуслова за покајање, а самим тим и за било какав бољитак.

У јавном простору конзумни карактер савременог романа само се интензивира: укидајући разлику између нивоа и вредности друштвених значења, организујући мишљење о културним садржајима по истом принципу по којем и мишљење о спорту и естради, у медијима се литература сумњивог квалитета свакодневно легитимише, док се уметничка дела, начином промовисања, деградирају до шунда. То је, уједно, и показатељ да је имунитет српске културе у целини опао: проблем није у хиперпродукцији, у поплави естетски ирелевантне прозе, већ у њеној популарности, односно у духу који фаворизује неукус. Идеолошко-пропагандне агенде већине домаћих медија, у ствари, имплицирају да су аутентичне уметничке вредности досадне, а артизам превазиђен, можда чак и непристојан.

Питање је, с друге стране, да ли кокетирање са захтевима петпарачке литературе, *забавно* балансирање над провалијом кича као природног стања укуса, уопште може да се окрене у корист романа и претвори у поетичку контроверзу која би разбудила стваралачке духове.

Кич је универзално разумљив, стога и погодује идеологији глобализације. Не очекујући да се читање воли, он настоји да га *олакша*: са тематско-мотивских стереотипа (напуштене деце, изгубљених рођака, саблажњивих породичних тајни), лако се шири на приповедачки поступак (порно-еротски, хорор и криминалистички клишеи укрштају се са мелодрамским, дијалози постоје само да би се текст разредио) и подрива семантичке планове текста. Естетика се полако пресељава на поље свакодневне психологије и замењује питањем искренности, односно хипокризије академског светоназора; тада кич већ постаје поетичка норма.

Међутим, субверзивност кича је лажна, јер он није продуктиван, већ умртвљујући, не живи, већ паразитира; он је оружје нове врсте нихилизма од чијег отрова култура скапава полако и, забављена заменама теза, несвесно, без достојанства. Зато савремени српски роман, на својим уметничким врхунцима, делује постапокалиптично, као да се сабира на развалинама културе које, у ствари, више нема.

Српски роман се, током нешто више од два века постојања, поетички изграђивао око културне мисије, божанског назначења које има – да историји даје смисла. Данас, међутим, он више не дели поетички и етички идеализам осталих књижевних облика: „уметност мора да бира између живљења да би се умрло и умирања да би се живело“ (Евдокимов 1993: 89), а роман је, што због поетичког замора, а што због процвата издавачког бизниса и људске лакомости, постигао компромис са тржиштем. Он сада тешко да је више од карике у ланцу производње и потрошње: вредност му се мери зарадом, присуством у медијима и наградама, са којима је значајнији део продукције и непосредно скопчан. Како је идеологија глобализације порушила референцијале и интелектуалне хоризонте „прочистила“ од тзв. вечних вредности, и роман је могао да постане *пошрошан*, па и да се рађа безблагодатно, не више по сили талента и божанског призива, већ на силу, по људској (само)вољи.

Настављајући да и такав врши своју културну мисију, српски роман је постао сведочанство посвемашње немоћи, посрнућа јавног морала, пропадања значаја образовања кроз систем културе; у њему не тријумфује људски дух, већ апсурд.

Међутим, с тачке гледишта православне духовности, у којој су „сви проблеми [...] проблеми људске природе која је изгубила своју духовност“ (Кардамакис 1996: 29), тржиште не може да буде одговорно за поетичку стагнацију и амбиваленције савременог романа. Тржиште је оно што је: на њему је да куша и мами. Ако је оно према вредностима неосетљиво или за њих суштински не мари, то не значи да су праве вредности пред њим немоћне; напротив, велика уметност увек пронађе пут, јер није само дело људске воље и умешности, већ и божанске благодати, надахнућа.

То у први план истура једноставну чињеницу да криза романескне поетике није превасходна последица ултиматума које је пред романописце ставило тржиште, већ осеке стваралачке харизме којом се „потреса свет, и приморава историја да изађе из свог оквира“ (Евдокимов 1993: 91).

Има ли у српском роману још увек соли, то је питање, може ли поново да буде „посебан облик светости саме културе“ (Евдокимов 1993: 92) или је неповратно обљутао?

Криза уметничке самосвести је до најпотпунијег израза дошла у јунаку савременог српског романа. Иако се приповедачки сензибилитети аутора несумњиво разликују, форме њиховог виђења човека су аналогне, понекад и необично сличне, па и једнообразне.

Употреба психоаналитичког, односно егзистенцијалистичког дискурса најчешћи су начини на које савремени приповедачи настоје да „рестаурирају“ књижевног јунака који је у постмодернистичкој поетичкој матрици дифузан и дезинтегрисан. Иако су оба мисаона система старија од постмодернизма, чијем су настајању непосредно и допринела, њихова појава у том контексту требало би да има инверзивно семантичко дејство: док су пре више деценија, патологизацијом јунака, доприносили његовој разградњи, данас би требало да га регенеришу, враћајући свест о каузалности и елементарној људскости у његов разорен свет, да од утварног протагонисте постмодернистичког текста, који није обавезан ни према једном мисаоном или вредносном поретку, начине естетско-етички моделован карактер који се одређује према проблемима личне одговорности и кривице.

Савремени романи ретко кад имају више од једног јунака; ликови који их, на пристојној удаљености, прате, само су сенке, оваплоћења понеке идеје, искључиво у функцији карактеризације протагонисте и потврде његовог искуства света. Тај хипертрофисани индивидуализам је учинио да јунаци, чак и када им је поверена улога приповедача, нису способни за комуникацију; изоловане су и фрустриране личности, патолошки оптерећене собом и својом историјом, предачким наслеђем које је редовно трауматично.

Радња романа најчешће се своди на покушаје јунака да пронађу своје логичко и емоционално упориште у свету. Али, због самог полазишта те потраге, нарцисоидности и неосетљивости јунака, све је унапред изгубљено а борба глумљена и лажна. Отуда и утисак да у савременим романима нема радње: не може ни да је буде јер нема наде, промене и развоја; на жанровским клишеима је да, попут протезе, створе утисак да се нешто ипак креће и догађа.

У тематској основи већине романа је, експлицитно или имплицитно, проблем перцепције стварности, условљен њеном левијатанском

променљивошћу, али и губитком референцијала и вредносних упоришта. Зато читава подручја живота за јунаке остају у мртвом углу; њихова психоза неретко прераста у трајну самообману или потпуни поремећај осећаја за стварност. Дезоријентисани и дисфункционални, јунаци су пре естетске индивидуе, обликоване према неком спољашњем узор, него личности чији је једини задатак да се остваре: „Величина није у томе да се буде ово или оно, него да се буде властито ја“ (Преображеновић 1998: 41).

Пошто им је садашњост испразна, а вера и нада неприхватљиве, једино што јунацима преостаје јесте да се посвете успоменама. Међутим, њихов однос према прошлости је двосмислен: иако за њом чезну као за јединим могућим извором смисла и самопоштовања, они је се истовремено и прибојавају, јер их опомиње на оно што су пропустили или промашили.

Важно је уочити да је присећање, као један од носећих топоса гностичке литературе, добило важну улогу у покушају стабилизације само-разумевања романескних јунака: њиме се имплицира да идентитет није идеолошка структура коју треба изумети или реконструисати, већ *чињеница* којој се, потиснутој или сметнутој с ума, треба вратити. Међутим, савремени српски писац се тим путем креће само хоризонтално, кроз историју, али не и вертикално, ка трансценденцији. Иако се на хоризонтима романескних светова назире, далеко али извесно, присуство неког облика трансценденције, приповедачи настављају потрагу за алтернативним идеолошким изворима вредности и идентитета. У светлу духовног живота, то би значило да протагонисте романа остављају без праве воље за спознајом, за суочавањем са кривицом, разлогом пада, извором несреће; оно што им на тај начин ускраћују је, у ствари, могућност повратка аутентичности.

Средишње личности контроверзне, али непрежаљене прошлости јунака су родитељи, очигледни или прикривени породични тирани. Послушни чак и када их презиру, јунаци су предодређени за хамлетовско слабићство и атрофију воље, за карамазовска преиспитивања. Смрт родитеља, као праслика сопствене, утврђује њихово трагично осећање живота, продубљујући искуство егзистенцијалног страха и осујећености. Јунаци, најпосле, могу да бирају између два облика неаутентичности – претварања у омраженог родитеља и паничног одрицања од њега.

Оправдавајући сопствене мане и недостатке лошим поступањем родитеља којем су били изложени, а слободу интерпретирајући као неометаност у испуњавању арогантних жеља, јунаци одбацују могућност да имају власти над својим животом те се и не осећају одговорнима за личну неоствареност. Једини њихов циљ је, у ствари, заштита сопства

од осуде и сажаљења; боре се за живот без бола и стида, за отупелост. Отуда и парадоксалан утисак да се, и када урањају у себе, од самосвести, у ствари, удаљавају, хрлећи ка колективно несвесном као непресушном извору табуа као кича, где су логика и морал излишни. Занимљиво је да би управо та крхкост и пасивност требало да буду оно што их чини достојнима улоге протагониста, чак и да их морално узвиси над читавим романескним светом.

Иако су, дакле, индивидуе без властитости, јунаци се (само)по-тврђују кроз неки облик елитизма – староседелачког, интелектуалног или душевног. На тај начин, они *расише* сопствени идентитет, укључујући у њега нешто што је (случајно) стечено и пролазно (материјална добра, информације, понеко екстремно осећање), а што би требало да постане продужетак личности или замена за њу. У страху од спољног света, у самоћи пуној варки и са трагичном празнином у срцу, они би желели да буду било ко или било шта – покојни родитељ, биљка или животиња, предмет – само не и оно ко су. Потреба за поистовећивањем, до које, најпре, долази кроз искуство налик катарзи, бекство је а не корак ка самоспознаји: испод својих тужних и гротескних маски, јунаци романа су бедна, параноична бића која нису способна да појме сопствену патњу, иако се непрестано окрећу око себе, нити да превазиђу људску меру и искусе трансценденцију. Живот за њих не може да буде више од збуњујућег хаоса који их гура у смрт, од казне коју трпе равнодушно и бесплодно, узалуд.

Покушавајући да свом животу додају значење, јунаци ће повремено и на посредне начине формулисати захтев за вечном љубављу. Али, тај захтев је од почетка немогућ, па и неозбиљан, јер је естетички, сентименталан, а не етички: срца су им сломљена, јер су духовно пуста, неспособна да воле упркос пропадању; самообожавани его и његова сексуалност не могу да надоместе искуство трансценденције. Иако су растегнуте до космичких размера, са алузијама на коб и хибрис, мелодраме јунака не могу да замене трагедију.

Позајмљујући ставове својих аутора, често их и заступајући у свету уметничког дела, јунаци признају само материјалан, пропадљив облик постојања и немају или поричу свест о трансцендентној стварности и светињи; опседнути оним што (не) поседују, они, заправо, покушавају да живот заснују на пролазности. Одређени психолошки и политички, али не и пневматички, они живе само на површини бића и нису способни да стваралачки објасне живот нити да осмисле смрт. Према Богу се негативно одређују унапред, без метафизичког истраживања. Представљајући Га као непријатеља слободе, као Ничеовог „Уходу“ чији их поглед претвара у играчке (а историју у марионетско позориште), они

кривицу за сопствене мане и недостатке пребацују на невидљиву, непријатељску силу (судбину, случај, државу), изграђујући „апотеозу грешности“ (Преображеновић 1998: 62). Несвесни себе као духа, неспособни за љубав, праштање и кајање, они се, хотимично и по слабости, отуђују од себе самих; сломљена су, обезвређена и очајна бића, предодређена једино за смрт, страшни плодови атеистичког хуманизма.

Један од главних парадокса наше епохе је у томе што се чини да је све дозвољено, да су све границе порушене или превазиђене, док су, у суштини, преовладали тирански погледи на живот и човека. Помењајући границе скандала и скрупула, истичући неопходност телесних угађања и материјалне удобности као слободе освојене „убијањем Бога“, настојећи да укине стид као последњи рефлекс отварања људског бића ка космичкој стварности, идеологија глобализације гаси веру у човека и гуши слободу мисли, уводећи нас у простор небића, *шапе над безданом*.

У циљу прилагођавања фамозном духу времена, који је до најпотпунијег израза дошао у захтевима тржишта, савремени романописац је одбацио многе традиционалне одлике књижевности: производећи текстове који теже саморазумљивости и транспарентним, што једноставнијим значењима, којима интерпретација није ни потребна, он је учирио да је у уметности речи све мање ероса, прилике за лично остварење, како њега који пише, тако и онога који чита. Као што је таква књижевност само сурогат правог уметничког искуства, тако је и предочени профил аутора дубоко антиуметничка појава.

Међутим, свака промена естетске парадигме испрва се перципира као одвратна и антиуметничка; то је логика књижевне историје: оно што је данас симптом патологије културе, сутра би могло да прерасте у пресудан елемент њеног живота. Епоха нам је прелазна, суштински тривијална, али таква није ни прва ни последња у историји. Ако су кризе „есхатолошке пресуде, тренуци Божијег Промисла, провала трансценденталног која привлачи пажњу оних који имају уши да чују“ (Евдокимов 1993: 86), онда ни описана поетичка агонија није разлог за очајавање, већ прилика за прочишћење и, кроз „садејство благодати и слободе“ (Кардамакис 1996: 24), припрема за превратничка уметничка дела.

Литература

- Евдокимов 1993: Павле Евдокимов. „Луда“ љубав Божија. Превели Јелисавета Вујковић и хиландарски монаси. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Ženet 2002: Žerar Ženet. *Figure V*. Preveo Vladimir Kapor. Novi Sad: Svetovi.
- Кардамакис 1996: Михаил Кардамакис. *Православна духовност: изворност човековој еџоса*. Превео Здравко Пено. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.

- Преображеновић 1998: Нагрен Преображеновић. *Сазревање душе*. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. „Онтологија модерног романа“. У: *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност. Стр. 309–329.
- Радуловић 2016: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике 2: књижевна мисао друге половине 20. века*. Ниш – Фоча: Филозофски факултет – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

Vesna Trijić

SERBIAN NOVEL AT THE BEGINING OF 21ST CENTURY
FROM THE PERSPECTIVE OF ORTHODOX STIRITUALITY

Summary

In order to respond to demands of liberal market, contemporary Serbian novelist has given up on many traditional literary values: producing texts that strive for simple and transparent meanings, he has caused that now, in the art of words, there are only a few chances for personal expression of those who write as of those who read; such literature is just a surrogate of real artistic experience. In the light of Orthodox piety, this poetical crisis has spiritual causes but also solutions.

ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН*
(ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У НОВОМ САДУ)

КЊИЖЕВНОСТ И СМРТНИ ГРЕХОВИ ИЗ САВРЕМЕНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ: ДВА ПРИМЕРА (ГОРДОСТ И ПОХЛЕПА)

Айспиракѝ: Рад истражује обим значења и природу односа „стarih“ смртних грехова (гордости и похлепе) из савремене перспективе кроз читање одабраних књижевних текстова или књижевних парабала (Шекспир, *Кориолан*; Достојевски, *Браћа Карамазови*; Штајнбек, *Бисер*; Зола, *Новац*). Показано је како смртни грехови у модерности задобијају сасвим другачије значење него у хришћанству, али и да су већ и поједини средњовековни теолози уочили одређене токове који ће водити ка промени у поимању односа греха, економије, друштвености и оностраности. Велика промена коју уноси модерно доба, утемељена на трагању за човековим упориштем унутар саме животне иманенције, учинила је и да сами грехови постану амбивалентни: несумњиво постоје контексти у којима су гордост и похлепа позитивни, конститутивни за функционисање савремених друштава. Није ту у питању само језичка игра, већ и дубинска промена односа према егзистенцији, слободи, поретку и могућностима деловања. Анализа настоји да покаже да се идеја о смртним греховима данас никако не може мислити *in abstracto*, без економског и историјског контекста који раздељује улоге и ствара путање унутар друштвеног поља. Књижевна дела су овде посматрана као примери ураћања у конкретну историју, али без наивне историзације. Уместо илустративног цитирања и метаетичких, метадискурзивних и метаполитичких тврдњи о (смртним) греховима, потребно је стога помно испитати како се моменти нераскидивог односа капиталистичке економије и субјективности уписују у књижевност као петља која твори дубинске, носеће елементе текстуалности.

Кључне речи: књижевност, историја, економија, капитализам, хришћанство, субјективност, модерност

I

Гордост: Шекспиров Кориолан

Модерну културу прожима понос. Понос по правилу има позитивно значење и изузетно је прилагодљив различитим моралним, емоционалним, политичким и интелектуалним околностима. У свету којим је владала црква, у првом плану, али на црним листама, била је сродна реч – гордост. Од Августина па све до канонизације хијерархије грехова у

* v_gvozden@yahoo.com

време Григорија Великог, гордост се посматрала као темељ свих других грехова, а речи Јована Лествичника имају снагу црквеног стереотипа:

Гордост је одрицање Бога, проналазак демона, ниподаштавање људи, мајка осуђивања, потомак похвала, знак духовне јаловости, протеривање помоћи Божије, претеча лудила, виновник падова, подлога епилепсије, извор гнева, врата лицемерства, подупирач демона, чувар грехова, узрочник немилосрђа, незнање за самилост, сурови иследник, нечовечни судија, противник Бога, корен хуле (Лествичник 2014).

У теологији је гордост први смртни грех јер води отуђењу од бога – онај ко се њој преда не може бити награђен, пошто пориче своје место у божанском поретку, а сходно томе и реалност божје творевине. Посматрано из модерног угла, иза овог става налази се политика субјективације, јер ако је гордост мајка свих грехова, онда је човек рођен да буде послушан и сваки порив да се прекрше хијерархије за њега може бити погубан. Подразумева се, дакле, да је горд човек сам одабрао пут гордости, што наглашава људску субјективност унутар животне иманенције и даје основу за модерно мишљење слободе. Такође, наглашен је овим путем још један важан концепт у савременим капиталистичким друштвима: надметање (компетиција). Доминантни теолошки описи првог смртног греха казују да је гордост опака врста компетиције са самим богом.

Књижевност је од почетка модерног доба непрестано бележила промене у поимању првог смртног греха, као и опште хијерархије грехова, али Шекспирова трагедија *Кориолан* до данас остаје дубоко и вештачки пропитивање природе гордости. Шекспир као геније анахронизма помаже нам да боље разумемо различите историјске слојеве: антику, рану модерну, модерну, па и наше доба – и да оцртамо сложену путању гордости. Наравно, *Кориолан* је одавно препознат као носилац мегалотимије, људске жеље за поносом и величином. Али, потребно је одмах рећи следеће: кад уђемо дубље у текст урођени смо у амбиваленције које се граниче са апсурдом, јер се паралелно дешавају два процеса – комунитарно/теолошки модел критике гордости руши сопствене премисе и нарушава своја полазишта због исходишта које је заправо корак уназад; индивидуалистички концепт такође руши сопствене премисе, јер се врлина окреће сама против себе и води јунака ка коначном страдању и брисању сваке врлине из летописа времена. Ове амбиваленције у *Кориолану* А. Д. Натол је спретно описао на следећи начин:

А онда ту је његова гордост. Овде, као и обично, Шекспир одбија да олакша посао сентименталним читаоцима. Било би лако ако бисмо ми-

слили да је Кориоланов презир према људима знак недвосмисленог лудила. Шекспир ситуацију чини нелагодном тако што с једне стране инсинуира да Кориоланова гордост садржи нешто патолошко, док је с друге стране народ у великој мери управо такав каквим га описује. Чудни свет у којем само егоманијаци говоре истину (Натол 2010: 54; в. анализу Кориолана као парадигме гордог појединца у Тејлор 2006: 75 и даље)!

Овакав увид само добија на значају кад му се придода чињеница да у Кориолану нема Господа (ни у једном његовом облику, укључујући и краља) који брине. Кориолан је пример изостанка метафизике правде, што узрокује да се ствари не могу лако разлучити.

Па ипак, ваља нагласити да ниједна Шекспирова драма није толико опсесивно окренута римским вредностима, и ниједна није критичнија према њима. Кориолан је легендарна фигура раних почетака римске републике (почетак V века пре наше ере), о чијем животу главна сазнања дугујемо Титу Ливију и Плутарху. У том раздобљу од грађана се очекивало да служе Риму на бојном пољу, а патриотизам се доказивао задобијеним ранама и врхунио у смрти на бојишту (в. Черниак 2011: 175). Будући да још увек није било професионалне војске, учешће у рату је у том смислу било идеал јавне службе, борбе за општу корист. У том се погледу увек може извести напетост, конвергенција, али и дивергенција која постоји између Шекспира и Макијавелија, нарочито поводом јавног добра и републиканизма (в. Банерђи 2006; Кан 1997). Рат је врхунски снабдевач репродукције, али увек истовремено и опасност која расте из околности да ће победник кројити судбину свима. Није случајно што Волумнија, стара милитантна матрона, упоређује крв војника са мајчиним млеком, симболизујући циркулацију живота и смрти (в. Милер 2009). Војник нуди домовини своје ранама избраздано, задобијеним повредама (де)маркирано тело. Али, да ли се репродукција живота осигурава економски, политички или милитарно? Рат као медиј садржи у себи напетости поводом тога. Да ли ће задобити предност оружје или самосвојна динамика „животне прозе“? Отуда је у Шекспировим драмама развијена напетост између цивила и војника, што у *Кориолану* од самог почетка задобија телесне аспекте. Код војника је вазда прејудицирана коначна размена између голог живота и домовине, што од њега ствара извесну врсту „ничије земље“. Код цивила се пак развија размишљање о прикладној организацији друштва која потискује изложеност голог живота као таквог.

Насупрот цивилним врлинама, реч је овде о типично војничкој врлини која је имала примарну улогу, као што се добро види из Коминијеве похвале Кориолана:

Кажу да је храброст / Највећа врлина и највише диже / Оног што је има. Па, ако је тако, / Онда човеку о коме говорим, / На свету никад није било равна (Шекспир 1963: 175–176).

Доследна логика ратничког друштва гласи: најхрабрији је највиши. То Шекспир без остатка преузима од Плутарха, који у „Животу Каја Марција Кориолана“ овог јунака представља као пример за изједначавање *virtus*-а са мужевном храброшћу у раздобљу ране републике:

Тих дана се храброст у Риму ценила изнад свих врлина: они су је звали *virtus*, именом саме врлине, као да се овим именом све друге врлине остављају по страни. Тако да је *virtus* на латинском значило исто што и храброст (нав. према: Черниак 2011: 166).

Реч је, дакле, о одређеном својству чији је Кориолан носилац, и то, како Шекспир показује, самосвесни носилац. Гордост је у том смислу његова тимотичка самосвест о сопственом високом положају унутар друштва које је изједначило храброст са врлином. Теоријски посматрано, он је последица, а не узрок догађаја у друштву. Код Каја Марције имамо невероватно једначење, јер његова храброст, ратни успех код Кориола постао је његов лични идентитет, оличен у додатку имену Кај Марције Кориолан. Укратко, Кориолан се опасно приближио теоријски чистој врлини. Али управо он показује како се међусобно односе чисти појмови и заједница. *Virtus* је оно што гони Кориолана. Врлина јесте темељ његове репутације, али и узрок његовог презира према онима којима недостаје врлина, али који творе његову репутацију. Парадоксално, *virtus* удаљује од заједнице, јер врлина се мора показивати; Кориолан се мора излагати као тело и као дух, пук мора сазнати за Кориолана који тај исти пук презире. Кориолан није заинтересован за личну, материјалну добит, можда и зато што се она једноставно подразумева у ратничком друштву. Исто тако, његова одбојност према свакој врсти јавног признања показује да га не гони таштина, јер он зна разлику између ласкања и истинског величања. Међутим, он није спреман да политички подели ни делић своје славе са другима, са телом заједнице – у трагичном обрту, његово тело ће на концу и симболички и дословно бити претворено у делове од стране других, од стране заједнице Волшчана којој се својевољно приклонио.

Филозоф Лоренс Бекер примећује следеће:

Ако је морална особа супериорна у односу на неморалну и ако се њена врлина састоји у препознавању таквог односа, онда изгледа као да је некаква димензија гордости/поноса нужно уграђена у морални карактер (Бекер 2001: 1375).

У новије време изриче се тврдња и да се, емпиријски и теоријски посматрано, гордост може везати за сасвим различите исходе (Трејси, Робинс 2007: 506). Управо је таква ситуација присутна још у *Кориолану* – његова самосвесна гордост исходује у рату победом, и тада је она позитивна и као полазиште и као исходиште делатности и служи учвршћивању заједнице, како према споља тако и према изнутра. У миру, пак, његова гордост одводи га ван граница заједнице, јер нарушава њену унутрашњу кохезију. Но, Шекспир истовремено лукаво дезидеализује саму заједницу: предаторска слика животиње која једе другу животињу је стални мотив у тој трагедији. Отуда потиче двојако лице гордости: с једне стране, горди Кориолан је чиста слобода која пориче да буде поистовећена са остатком света (у овом случају, то је скупштина плебејаца подупрта интересима појединих патриција); с друге стране, горди Кориолан жели да се испољи пред другима као чисто биће, чиста деструктивна ствар која негира њихову егзистенцију као плуралност слобода (стога је он означен у тексту често као „машина“ или као „ствар“, као пуко средство насиља и уништења). Његова гордост изражава се спрема света у облику негације, али јој је тај свет потребан како би признао њену негативност. Оваква двострука нестабилност гордости додатно сведочи о лажној свести која се често јавља поводом ње.

Коначно, не смемо заборавити да се иза трагичке радње налазе латентни економски мотиви. У ратничком друштву, Кориолан је савршена машина за убијање која има економски значај за заједницу; али, тржиште рата није исто што и политичка тржница мира на коју он невешто и грубо улази. Заправо, можемо говорити о „политичкој економији“ Кориолана. Не треба заборавити намеру разулареног народа: већ у почетним реченицама драме јасно се казује да је циљ да пук – описан у првој дидаскалији као „гомила побуњених грађана с батинама, буцама и другим оружјем“ – сам одређује цену жита, уместо „њега“, наиме Кориолана, који и сам неколико пута изговара назнаке о овом економском питању.¹ Само, ово треба јасно разумети и унапред одустати од тога да намакнемо наше нормализоване категорије на повесну ситуацију Рима. Заправо, покушајмо да дочарамо двосмисленост која се овде крије.

Најпре ваља подвући да Шекспир пише ову трагедију у историјском контексту који се обично представља као прелаз од феудализма у капитализам. Мотив који светлуца на сцени је побуна услед повећавања цена прехрамбених производа и несташнице на почетку XVII века, као и побуна против ограђивања, то јест, протеривања са земље у

¹ Први грађанин говори: „Да га убијемо [Кориолана], па ћемо имати жито по цени коју ми одредимо. Је ли то наша одлука“ (Шекспир 1963: 135)?

циљу упрегнућа у робне друштвене односе (в. Мартин 1983: 172–215; Патерсон 1989: 136–138). Шекспиров политички сеизмограф није могао остати равнодушан према „народном револту“ који је увек имао и елементе протеста против зеленаштва. Уосталом, као син зеленаша (попут Милтона) сâм је морао имати и одређена лична искуства с њим. Он је такође морао да види струјање народног незадовољства око себе поводом наступа владајућих класа и власти у односу на кретање цена. Побуне засноване на незадовољству у односу на стање прехрамбених производа представљале су језгро тадашњих популистичких протеста (в. Ченг 2010).

Чињеница је да у том раздобљу постоји стрепња и паника поводом продирања *populusa*. Народ се доживљава као изданак монструозности. Кориолан изговара тешке речи о народу, припадници народа су „пацови“, „многлава чудовишта“, то је руља која је пуна лицемерних и плашљивих, безвредних људи неспособних за велике ствари:

Нека вас спопадну све заразе југа.
Ви, бруке Рима, ви крдо – нека вас,
Гнусне иако невиђене још,
Нагрде чиреви и куга. Кужите
На миљу уз ветар један другога!
Ви гушчије душе што носите облик
Људски, како сте бежали без главе
Од робова што би мајмуни потукли (Шекспир 1963: 151)!

Овде се насељава, у форми тврде реторике, поменута ситуација неодлучивости између закона и насиља. „Народ“ су они, барем за њега, који преваром веома брзо могу да изгубе слободу – док Кориолана горди рат, он сâм сматра да се пук плаши рата, а горди миром:

Шта бисте хтели пси, што не волите
Ни рат ни мир; јер вас први плаши,
А други погорди. Ко се у вас узда
Налази зеца место лава, гуску
Уместо лисице. Нисте сигурнији
Од жара на леду и града на сунцу.
Врлина вам је да пошту одајете
Окорелом кривцу, да кунете правду
Која га кажњава (Шекспир 1963: 140).

У једној од најтежих литерарних оптужби на рачун народа, као његова главна мана истиче се његово слепило за врлине. Познато је, међутим, да врлина, као диспозиција, не настаје у празнини, већ да изискује социо-економски поредак који је омогућује.

У *Кориолану* је страст гордости од почетка обрађена у економском смислу. *Кориолан* почиње несташицом, а развија се као драма о индивидуалним и колективним афектима којима руководи биополитика жеље и мере. У граду који живи од војних освајања, Кориолан, велики и спретни убица, истовремено је и велики снабдевач (в. Натол 2010: 53) све до тренутка у којем почиње мирнодопска побуна грађана који освајају Капитол, што је, узгред треба рећи, деловање јединствено за драме из раног модерног раздобља (в. Брокбанк 1984: 95). Захтев побуњеника гласи: одређивање цене без патрицијских заслуга и спекулативних амбиција. Ово већ довољно говори само за себе, јер се тиме деконструише метафизичко-натурална легитимисаност патрицијских субјеката. На тај начин се ствара темељ за биополитизацију Кориоланове ратничке и патрицијске гордости која, као ексцес, бива осветљена светлошћу рефлектора политичког лукавства како би постала тачка (псеудо)одговорности помоћу које се прикрива конститутивни несклад унутар политичке и економске заједнице. Осим тога, плебејци, насупрот патрицијима, тврде да несташица хране није плод природне непогоде која судбински погађа народ, него је, како се имплицитно сугерише, ипак исход друштвених одређења. Тек тако се може разумети назнака да код патриција постоји вишак пшенице, а вишак је по себи категорија друштвених укрштаја. Јер, каже се да патња не треба да постоји (нарочито патња у миру!): она би се могла докинути, али патрицијски слој представља препреку. (Каснија Брехтова реконструкција *Кориолана* управо развија овај критичко-популистички моменат који омогућава критику помоћу фигуре народа.)

Приметимо сада да се све око Кориолана одиграва око дефинисања и институционализовања категорије мере. То је агон поводом дефинисања вишка. Чим постоји вишак егзистирају и конфликти поводом мере. Рецимо, народ који намерава да преузме на себе одређивање цене жита сам жели да дефинише меру. А Кориолан је непрестано увучен у процесе одређивања мере; најзад, његова трагедија је трагедија самонаметнуте субјективне мере. Он се опире „народном“ одређивању мере: из његовог угла (као и из угла Мененија Агрипе) ствар је проста – народ не може знати шта је „довољно“, а „шта је вишак“. У *Кориолану* много тога је повезано са феноменологијом вишка; ексцеси, отпаци су на свим странама. Забележено је већ да је Шекспир био фасциниран тренуцима и размахивањем ексцеса (в. Холанд 2007), а Кориолан је сасвим сигурно репрезентативан пример тога. А ексцес се опире превођењу у компаративне и комензурабилне оквире, јер различити облици вишкова трансцендирају такве оквире. Гордост је повезана са тим, она је нужно ексцес: њен (самоубилачки) моменат јесте у томе да не прихвата оне критерије

који обећавају, односно призивају поређење. Гордост је над-мера. Кориолан одбија да излаже своје ранама издвојено и изображено тело, да изложи стигму херојства погледу *populusa* (или *vulgusa*), том механизму надгледања, кратковидим везама друштва, том паноптикону и тој визуелној контроли: добитник у рату несвесно погађа да би тиме укинуо темељ властите имунизације унутар заједнице, што би било прихватање афирмисања оних који су неовлашћени. То није гордост која упија у себи сујету.

Надаље, она није ни испољавање зависти: мада је средњи век говорио о томе да постоји нераскидива веза између зависти и гордости, јер тај грех црпи своју енергију на основу бесконачног самољубља. Овде је нешто друго важно: гордост се опире признању, јер признање је већ дегенерација, blasfемична ситуација за меру која саму себе одређује. То је хетерономија, зависност од других. Али, има ли спољне мере за херојство и *virtus*? Није ли *virtus* трансцендентан у односу на признање? Не подразумева ли хипертрофирање признања уништавање, деструкцију *virtusa*? Да ли изузетни појединац има право да себе изостави из опште-прихваћеног моралног понашања? Није ли онда *Кориолан* трагедија неприхватања признања? Додирujemo још једну амбивалентност: на трагу Бењаминове дискусије о насиљу (в. Бенјамин 1974: 71), могло би се рећи да је Кориоланова гордост испољавање за њега а средство за друге, јер га доводи до највидљивијих провала насиља које се не односе на унапред постављен субјективни циљ нити на успостављање закона или космополиса (као у случају Цезара у Хегеловој познатој интерпретацији), већ је реч о инструментализацији његовог насиља и гордости од стране дела заједнице и њене (био)политичке моћи. Далеко од тога да је *Кориолан* анахрон, не-савремен текст који се извлачи против садашњости; ако би тако било, *Кориолан* нам одавно више не би омогућавао дописивања и нова тумачења. Биће да је то анахроност која је исконски савремена и погађа нас у смислу „политике садашњости“ и њене неодлучивости, тако да Шекспира увек морамо разумевати у перспективи овакве политике признања смештене између испољавања и средства.

Као и увек, Шекспира занима стање транзиције: јунакова изузетна храброст и њен утицај судара се са друштвом које је закупљено налажењем властитог идентитета и политичког оквира. Овде се мешају различити регистри, јер економска искљученост у Марцијевим говорима постаје опхођење према унутрашњим противницима као према спољашњим непријатељима са којим се судара на бојишту, несвестан да ипак постоји интерес профита (а не сажаљења) који му измиче (јер патрицији ипак чувају произвођаче/потрошаче добара која се налазе у њиховим складиштима):

Кад би се племство мануло сажаљења
 И пустило ме да употребим
 Мач свој, од хиљаде тих рашчеречених
 Робова бих направио хрпу
 Коју бих једва копљем пребацио (Шекспир 1963: 137).

Кориолан је судар гордог римског ратника са реалистичким захтевима политичке манипулације и материјалног успеха. Једна ствар је ипак сасвим јасна: глад обичних грађана (који су у наведеном одломку унапред означени као „рашчеречени“) не узрокују безличне силе изван људске контроле, већ похлепа, мотив профита, јер богати људи гомилају жито. Све говори у прилог томе да класа патриција користи ратнички идеал и самог Кориолана као покриће за властите економске спекулације, јер задржава робу (жито) у магацинима, вероватно да би га продала по вишим ценама у случају несташице (која, као што знамо, може бити и вештачки произведена). Као што смо видели из наведеног говора Првог грађанина, на почетку су плебејци приказани као способни за рационално одлучивање, које је, како се чини, недовољно тимотичко, док је Кориоланова гордост превише тимотичка. Гордост је супротстављена компромису и демократији, али исто важи и за недостатак тимоса у испостављању политичких захтева плебса, који је и сам, попут Кориолана, на концу изигран – познато је да се трагедија, упркос изворној „рашчеречености“ (или можда баш због ње) одвија у правцу комадања и тела народа и тела јунака. Одмах на почетку Кориолана показује се да ничија гордост није оправдана; нико нема права да буде горд због компаративних или релативних предности – на том темељу пропадају обе гордости, и она народна и она Кориоланова. Ту ступа комунитарни и теолошки аргумент: легитимни захтеви личне аутономије су толико ограничени да све облике гордости доводе у сумњу (в. Бекер 2001: 1376). Чињеница је, стога, да Шекспир дубоко разумева сложеност гордости. Кориоланова гордост није настала, она је већ, теоријски и практично, била ту.

Коначно, ако су, поводом Јанусовог лика гордости, ствари такве какве јесу, онда се оправдано може поставити питање зашто је Кориолан трагедија. Пре свега зато што главни јунак – некада представник војске, римске заједнице и породице – остаје сам, са оне стране свега онога што је представљао, или што је мислио да представља:

Исеците ме у парчад, Волшчани,
 Људи и дечаи. Оштрице ваше све
 Искрвавите у мени. „Деран“ ја!
 Лажљиво псето! Ако ваш летопис
 Истину пише, у њему стоји већ

Да сам к'о орао у голубарнику
Растериво Волшчане – ја сâм –
У Кориолу. – Деран (Шекспир 1963: 259)!

Кориолан је заиста трагедија гордости (као што је *Хамлеј* трагедија сумње или *Краљ Лир* старости) зато што је гордост немогућа када је човек сам. Стога горди и опаки ратник Кориолан постаје тек обичан „деран“ (*boy*). Осећање које побеђује јесте удаљеност, одвајање. Па ипак, тешко да ће савремени гледалац/читалац имати осећај да је доживео фундаментални сукоб крајњих моралних и политичких начела, а узвишеност се у овој трагедији посматра више критички него и у једној другој (в. Мел 1986: 201). То можда и не треба да чуди, јер гордост, лакше чак него старост или сумња, постаје подложна политичкој манипулацији, што јунака чини погодним и за овакву примедбу: „Кориолан нема маште и није песник, осим када изазива сопствену катастрофу“ (Блум 2010: 36). Ниједан Шекспиров јунак не окончава на овако нехеројски начин (в. Мел 1986: 200). Али, како оправдано истиче Харолд Блум, његова смрт је трагична јер је на делу *sparagmos* (комадање), премда то није ни комадање Орфеја, ни Турнова смрт. Упркос свим амбиваленцијама, Блум тврди: раскомадан је последњи представник хероизма који се бори сам и побеђује сам и који не налази место у свету општег добра и заједнице (в. Блум 2010: 38). Чињеница је да драма, писана грубим и непоетичним стилем, остаје до краја уроњена у реторику фрагментације и расапа; коначно, као што смо видели, сам Кориолан, првобитно желећа машина комадања, у једном тренутку од Волшчана тражи да га исеку на комаде.

Куда, дакле, гордост може да води? Колико је рањив положај човека у власти афеката, а колико се афекти објективирају у политичком процесу? Политички проблем Шекспир претвара у супротност између народа који потражује одговорно вођство и класе која је раније тај народ успешно водила. Према појединим истраживачима, као што је Дитер Мел, Кориоланов однос према „заједници у којој живи, и његов коначни пораз прави су предмет ове трагедије“ (Мел 1986: 179). Сходно том гледишту, *Кориолан* је прича о немогућности да јунак успостави одржив однос са друштвом којем он даје изузетан допринос, али недостаје му компромис, прилагођавање и самоограничавање. Гордост је, као и трагедија, ствар друштвеног еквилибријума. Да ли је онда Кориолан, жираровски речено, жртва коју заједница подноси како би разрешиле кризу и напетости? Рекло би се да је он пре истовременеено жртва/монструм, што нас води до амбиваленције саме гордости. Јунак постаје носилац ритуалне парадигме *pharmakosa* (в. Либлер 2002: 159). Ритуални

јунак је истовремено предмет страха и дивљења, изолован из заједнице и уграђен у њу. Он је истовремено *pharmakon*, отров и лек – а рекло би се да то важи и за гордост.

Шекспир је довољно лукав да зна да *sparagmos* неће помоћи: заједница није успостављена након јунакове смрти, јер у почетку није била несташица жита, већ манипулација том несташицом. У трагедији гордост доживљава неуспех, али се на једном месту наглашава нешто важно. То је питање: ко је аутор наших живота? „As if a man were author of himself“, „као да је човек творац (аутор) самога себе“ (Шекспир 1963: 246), тако ће проћи и Кориолан, на концу свестан тог сасвим модерног егзистенцијалног кондиционала *as if*, као да. Стивен Гринблат уочава да је самостварање темељна особина Кориолановог идентитета, срж његове јединствености и вредности:

Он одбија да призна биолошке и психолошке захтеве, као што одбацује очајничке социјалне, економске и политичке молбе које су му упућене. Тек када успостави свој однос према природи и изузме себе од свих обавеза сродности, он постаје апсолутно аутономан (Гринблат 2010: 110).

Аутономија је његова фантазија о достојанству и слободи, која је темељна фантазија гордости (сетимо се и Ибзеновог модерног, „научног“ Доктора Стокмана из *Народної неїпријателства*, којег у тренутку највеће гордости и очекивања да се признају његове врлине и заслуге, чека пад). Али у раномодерно доба не могу се избрисати крвне везе (мајка), тако да дискурзивни односи подривају Кориоланову позицију и он ступа у пакао немогуће аутономије, немогућег ауторства. Рекло би се да у Шекспировој визији пораз деле и јунак и заједница. Па ипак, постоји ли, на темељу речених назнака, још нешто? Нешто што ову тему додатно осветљава из перспективе нашег света.

Можемо одмах поставити питање: да ли је гордост у модерности сувише везана за моћ жеље (која докида политичко), тако да је увек недовољна јер увек жели превише? Слотердајк на следећи начин посматра питање гордости у потрошачком друштву:

Вриједно је пажње да актуелни конзумеризам постиже ово исто искључивање поноса [боље: гордости – прим. В. Г.] у корист еротике и то без алтруистичких, холистичких и других отмјених изговора, тиме што људима материјалним погодностима откупљује интерес на достојанство (Слотердајк 2007: 18).

Гордост би се тако посматрала као наличје немогућности остварења сексуалне жеље, као изостанак сублимације, као реч из лексикона неуротичара (в. Слотердајк 2007: 16). Ако је гордост врста идеализма

(мита) онда је јасно да у грађанском друштву идеал прати свест о његовој неостваривости – то је оно што Тери Иглтон истрајно зове „перформативна контрадикција“ (Иглтон 2003: 208). У трагедији бог није на сцени, али је посматра, како каже Лукач негде у *Души и форми*, тако да је вредност на коју се позива гордост код Шекспира истовремено присутна и одсутна (то појачава чињеница да у *Кориолану* нема ни краља, ни бога). Али, ако је у *Кориолану* гордост могла бити предмет трагедије, шта се дешава са њом у наше доба медијске владавине субјективног насиља?

Бележимо најпре старо убеђење да су гордост и завист постојале у смислу међусобне упућености, барем док грамзивост није почела да се надмеће са гордошћу у погледу статуса мета-греха. Луцифер заводи Адама и Еву јер у њему гори завист због рајске ситуације првог људског пара. То би се могло разумети и на тај начин да иза гордости постоји позадинска мотивација – наиме, завист. Григорије Велики је ионако на лествици грехова завист ставио на друго место, иза гордости. Но, чини се да се ова ситуација мења са процесима ослобађања жеља, односно са наступом модернитета. Мандевил, писац *Басне о њчелама*, гордост поставља као покретача жеље за потрошњом, макар то била женска гордост: јер, њему је стало до тога да покаже како се мобилише жеља за стицањем. Жене, намеравајући да уживају у себи, наводе своје мужеве или менторе да уприличавају луксуз или изобиље: то је жеља горде жене да прикаже себе као пожељну, да друштвено показује своје самољубље (сетимо се и Госпође Бовари и њеног срљања у дугове због погубне мешавине недиференциране жудње за робом и за чулним задоволствима које су подгревали литература и женски часописи). Економска циркулација се тиме покреће, посреди је ланчано повезивање: потрошња, производња и поновна потрошња. Економска бесконачност, дакле, нормализује гордост као покретача, доноси приземљење гордости. У том смислу нормализована гордост се данас поздравља из опосебљене економске перспективе.

II

Похлеја: Досћојевски, Зола, Штајнбек

Иако над нашим главама лебди питање како се одрећи похлепе кад су надметање и агонија уздигнути међу темељне принципе живота, у дискусијама о похлепи је често присутан варљиви моралистички призив. Још од давнина чланови заједнице се користе тим изразом како би критиковали друге – и данас, уосталом, постоји низ живописних термина који описују прекомерне жеље појединаца (халавост, згртање, гомилање, присвајање, отимачина, пљачка...). Увек постоје људи које Џајгантес зове

„велики згртачи“ (в. Џајгантес 2004), а према честом и помало оптимистичком тумачењу – којем се поменути аутор придружује – целокупна историја је процес спречавања похлепе да метастазира: ограничавање похлепе је повезано са моћима сиромашних да се заштите од богатих. Похлепа од самих почетака спада у она дела која уносе раздор у друштво, тако да је санкционисана већ у Мојсијевим законима (сви се сећамо чувених ритмова: не пожели ни вола ни магарца, ни слуге ни слушкиња, а наравно ни жене ближњег свога). „Похлепа игра главну улогу у античкој атинској историји, идеологији и политичкој мисли“, гласи прва реченица једне важне студије (Балот 2001: 1). Разуме се, у хеленским изворима она се судара са Солоновим *meden agan* (ничег превише).

У сваком случају похлепа је повезана са стицањем, са страшћу за поседовањем. Како је историја одмицала, објект похлепе се сужавао и кретао ка једној апстракцији од које се, по многима, састоји свет: реч је, наравно, о новцу. То важи нарочито за раздобље од почетка раног модерног доба до успона индустријског капитализма, када примат све више преузимају различите апстракције богатства. Вук Караџић у *Српском рјечнику* као пример за лакомост, коју он преводи латинским изразом резервисаним за похлепу (*avarus*), наводи „лаком ајдук бјеше на дука-те“, што је врло слично примеру који налазимо у одредници „похлапан“ (видети лаком, каже Вук): „Турци су похлапни на благо“. Осим тога, у речнику ће се рећи да „лакомац“ нема мере као што ни пас нема вере.² *Radix omnium malorum avaritia*, написаће св. Павле у Тимотију I, 6:10. Од почетка је ово место било проблематично, због семантичког хаоса везаног за реч *avaritia*. У најмању руку постоје две верзије могућег превода наведене реченице: „Похлепа је корен свих зала“; „Среброљубље (љубав према новцу) је корен свих зала“, како је то превео Вук, иако реч среброљубље није уврстио у *Рјечник*. Непотребно је понављати да та реченица св. Павла – која није осуда новца, већ љубави према њему – крије у себи и опомињући акростих ROMA (данас се јавља слично за USA, United States of Avarice; в. Тикл 2004: 63 нап. 17). Уистину, хришћанство ће бити непрестано, од најранијих дана до времена Еразма Ротердамског и реформације, изложено критици због римских баханалија и „спектакала“. Сетимо се, на пример, Тертулијановог *De spectaculis* (око 197–202), хомилија против римских упризорења игара, циркуса, позоришта, спортских такмичења. Наравно, за Тертулијана живот хришћанина је рат у којем постоје важније битке, важнија надметања – она која би се одвијала између врлина и порока. Скоро два столећа касније, код Пруденција је по-

² Видети одреднице „похлапан“, „похлепа“, „похлепан“, „похлепити“, „лаком“, „лакомац“, „лакомица“ (Караџић 1852).

хлепа – а не гордост – најстрашнији грех, јер баца људе у недаће из којих не могу да се извуку све док не буду бачени у паклени огањ.

Посебно је занимљив Евагрије Понтијски (IV век) чија мисао барем делимично погађа и данашњу ситуацију. Евагрије као да дотиче срж саме ствари: похлепа није одређена само чистом лакомошћу за материјалним добрима, већ и мишљењем онога што не постоји, неком врстом заокупљености имагинарним или будућим менталним садржајима, као што су наде и страхови. Уистину, то да неко може бити похлепан према ономе чега се боји је лукавство које измиче нашим уобичајеним мњењима. Евагрије уочава важну чињеницу: са похлепом будућност ступа у грех (в. Тикл 1985: 41–42; Смит 1985). Тиме се, барем у нашем читању Евагријевих назнака, отварају врата апстракцији садржаја похлепе, где је, у данашњем тренутку, највећа врлина највећег богатства да буде динамично, односно да не упризорује властити лик у јавности у било каквом коначном облику.

Мора нам бити јасно да су премодерни концепти похлепе шири и нејаснији од нашег економског концепта похлепе (в. Балот 2001: 110). У дубокој ренесанси се лагано збивала промена која ће похлепу одвести у правцу онога што ће постати данас: од греха ка протокапиталистичком појму о стицању које није нужно грешно. Није случајно што раме уз раме с похлепом лењост потискује гордост на врху пирамиде смртних грехова. Сетимо се још једном Мендевила који у поеми насловљеној *Басна о њчелама, или љривајни љороци, јавне користи* (1705) хвали похлепу као покретачку силу увећаног економског раста у Великој Британији, а, заправо, мора се рећи да је холандски лекар, за многе писац слободоумног памфлета, могао да се надовезује на раније писце, на пример на раног хуманисту Пођа Брачиолинија који је управо у тексту *De avaritia* (1428–1429) дошао до скоро истих закључака: подстакнута потрошња било ког облика генерише убрзану производњу и захукталу економију (в. Кол, Уит 1978: 55). Ово је свакако другачије од најраније похвале похлепи коју дугујемо Периклу, који у „Мелијском дијалогу“ хвали похлепу која је, захваљујући настанку империје, створила услове да сваки Атињанин ради на томе да буде најбоље могуће људско биће. Динамика економије има аморалну и атеолошку почетну тачку, или како то каже овај аутор:

Очигледно је да похлепа не само што је природна, већ је и корисна и нужна за људска бића, јер их она учи да себи омогуће оне ствари које су неопходне за одржавање слабости људске природе и за избегавање неприлика (нав. према: Њухаузер 2004: xii).

Није случајно што је Брачиолини супротан Аристотелу код којег постоје два греха, грех вишка (неумерености) и мањка (оба су у вези са

нарушавањем канона заједнице и правичности расподеле), избрисао дистинкцију довољност/вишак која је још упозоравала: нема вишка, ништа што се тиче човека не носи на себи жиг вишка, све је део подручја „људског“, брише се дистинкција вишак и мањак.

Утилитарна линија мишљења о похлепи добро зна да је право човека да поседује у темељу капитализма, па се мудро повинује налозима величања похлепе која је иманентна власништву. „Похлепа је главни разлог за пословна улагања, раст градова, филантропију и зараду“, рећи ће отворено поменути Пођо. Ово може да подсети на одређене диспозиције унутар историје хришћанства, иако се наравно не може свести на њих. Рецимо, Арнобије Старији већ у IV веку *avaritii* види као низ протокапиталистичких подухвата. Он наводи мноштво примера: неуморно копање по планинама, дуга и опасна трговачка путовања, бригу о флукуацији цена, зеленашење, имовинске парнице (в. Њухаузер 2004: xii). Наравно, ако се похлепа одреди као жеља за више материјалног богатства, мора се, мимо приче о краљу Миди, поставити питање где то *више* почиње и где се окончава. Ако је у гордости прејак нагласак стављен на себе, у модерној похлепи није толико пренаглашено поседовање за себе колико идеја поседовања као апстракција.

Сходно томе, треба бити опрезан са тврдњом да је похлепа узрочник невоља у друштву, јер је она истовремено, како примећује један истраживач, „најдруштвенији и сходно томе најполитичкији грех“ (Тикл 2004: 5). Треба бити опрезан са популарним веровањем да је похлепа увек туђи грех и да је то грех силника, властодржаца, тлачитеља. У XIX столећу одвија се убрзани процес премештања похлепе из теологије у биологију. Ничеова филозофија је добро показала да оно што је опажено као непријатељ људскости постаје снажно средство за усавршавање људскости. Похлепа је, то нам је знано, конститутивна за дарвиновски поглед на свет, за идеју опстанка најбољих. Застанемо на тренутак: нема ли похлепа и друга имена или поља деловања као што су богатство нације, слободна трговина, радиност. Не одвија ли се борба за моћ под окриљем похлепе? Не живимо ли у свету који је раст прокламовао као главно мерило успеха: више моћи, виши друштвени статус, више новца. Али шта ако бисмо сви неговали исти степен похлепе. Ако је похлепа повезана с идејом мере, поставља се питање постојања мерила.

Један од одговора на ово питање даје Достојевски уз помоћ обичног црног лука, дакле, незаобилазне, примарне робе. У *Браћи Карамазовима* Грушењка Аљоши препричава параболу о шкртој старој грешници коју је похлепа одвела у пакао. Њен анђео чувар, видевши је у агонији, моли бога за милост. Као разлог за ослобађање, он наводи да је једном дала лук некој убогој жени:

Она је, каже, у башти главицу лука ишчупала и уделила просјакињи. А бог му одговара: узми, каже, ту главицу лука, пружи је њој у језеро, нека се ухвати за њу и држи, па ако је извучеш из језера, нека иде у рај, а ако се лук прекине, онда нека остане жена тамо где је сада (Достојевски 1988: 36).

Умало да овај подухват успе, али други заточеници у језеру почели су да се хватају за жену која је ухватила лук како би и они били спасени:

А та жена била је зла и опака и почела их је ногама ритати: „Мене вуку, а не вас, моја је главица лука, а не ваша.“ И тек што је то изговорила, лук се прекинуо. И жена паде у језеро и гори тамо до данашњег дана. А ањео је заплакао и отишао (Достојевски 1988: 36).

Заиста, чија је главица лука?

Или, чији је скупочени бисер? У граду причају причу о великом бисеру који је био нађен и затим изгубљен. То је почетак новеле о похлепи Цона Штајнбека која се зове *Бисер*. Реч је о ловцима на бисере који живе у колибама од шибља крај града од камена и малтера. То лежиште помогло је шпанском краљу да „постане силан у Европи у протеклим годинама“, оно је помогло „да се плате његови ратови и украсе цркве за спас његове душе“ (Штајнбек 1951: 20). Похлепа је део колонијалног подухвата, ту спора нема. Кино из племена сакупљача бисера налази „велики бисер, савршен као месец“ (Штајнбек 1951: 23). Пре него што је Кино стигао до своје колибе, вест се светлосном брзином шири и „нерви града су куцали и треперили од новости. Кино је нашао бисер света“ (Штајнбек 1951: 24)! Бисер мења свет, а емоција која је у позадини промене је, наравно, похлепа. Овај одломак заслужује да се наведе у целини:

Кино је нашао бисер света. Судбина бисера помешала се са судбином људи и чудан таман талог се скупио. Сваки човек се одједном осетио повезан са Киновим бисером и он је ушао у снове, рачуне, нацрте, планове будућности, жеље, потребе, пожуде и само је један човек стајао на путу, а то је био Кино. На неки чудан начин Кино је постао непријатељ свих људи. Новост је узвитрала у граду нешто неодређено, нешто црно, нешто што је наговештавало зло: црни талог био је као шкорпија или као глад кад мирише јела или као усамљеност кад се ускрати љубав. Отровне кесице града почеле су да луче злобу и град се надимао и бректао од њеног притиска (Штајнбек 1951: 26).

Бисер је идеална роба. Сада чак и доктор жели да лечи Киновог сина, који му је пре него што је његов отац нашао бисер био сасвим незанимљив пацијент. Наравно, сада га лечи малициозно, са жељом да га разболи, како би могао да уновчи своју волшебну вештину. Кино је, сасвим очекивано, нападнут:

Похлепни прсти су посезали у његову одећу, лудачки прсти су га претресали а бисер избачен из његове руке лежао је треперећи иза малог камена на стази. Блистао је на мекој месечини (Штајнбек 1951: 59).

Након тога, његов живот, и живот његове породице, претвара се у стално бежање. Коначно, Кино, након губитка сина и низа других недаћа, види садржаје зла посматрајући сам бисер: „Бисер је био грозан; био је сив као отровно растиње. Кино је чуо музику бисера унакажену и полуделу“ (Штајнбек 1951: 86). Он баца нађено благо назад у воду и затвара круг похлепе.

Ове две једноставне приче о обичној и луксузној роби (луку и бисеру) веома су речите, јер су у суштини супротстављене дуж линије узимања/давања, и илуструју основни образац односа према похлепи, али и лажну свест која често влада поводом ње. Наиме, у оба случаја похлепа је приказана као трка свих ка некаквом апстрактном циљу. Уистину, у тим причама нема много разлике између спасења и обogaћења. И то не само зато што их сви желе, већ нарочито зато што призвак моралне осуде похлепе свих који потиче из пера Достојевског и Штајнбека заправо погађа саму идеологију капитализма која се темељи на (наводно) једнаким шансама за све.

Али, пре него што ово продубимо морамо се кретати напред-назад како бисмо уопште могли да мислимо похлепу. Хиларије из Поатјеа (IV век) изложио је први опис емоционалног стања тврдице у латинском хришћанству: *avarus*, човек којег је обузело среброљубље, односно похлепа (*avaritia*), једино се боји да ће изгубити новац, мада је на ивици да изгуби себе; непрестано је заузет, невесео, тескобан, непрестано га прати осећај губитка; он не брине о части, не обраћа пажњу на пријатеље, избегава људску срдачност, не признаје веру, мрзи доброту других (в. Хиларије 1891: 608). За разлику од озбиљности писаца попут Хиларија, у рано модерно доба инсценацију похлепе систематично прати пракса артикулације у перспективи комедије: тако, чини се да је похлепа жива тек на основу зналачког пера једног Молијера. Можда се призвак комике осећа већ на слици „Седам смртних грехова“ Хијеронима Боша, на којој је похлепа приказана у лику судије који једном руком узима мито а другом пресуђује невољнику. Човек гоњен похлепом, истовремено испуњен лажном надом и заслепљен облицима моћи еманираним из ствари и новца, неминовно заслужује наш смех. Истовремено, у похлепи има вишка самокажњавања, те и елемената мазохизма: субјект погођен похлепом циклично, изнова скупља и присваја предмете, ствари а без шансе у погледу финализације, односно досезања крајњег задовољства. И заправо ћемо тек на основу изложеног разумети интервенцију јед-

ног Волтера који у *Филозофском речнику* похлепу, као одређени модус „највећег ужитка“ (помињу се још љубав и амбиција), сагледава изричито с оне стране смеха: задовољство поводом „највећих ужитака“ не изазива смех, него тражи смртну озбиљност (в. Волтер 1973; одредница „Смех“). Додуше, Волтер припада плејади оних мислилаца који сматрају да похлепа погађа, барем превише често, старе људе: њима, којима се „сужава разум“ и краси их неосетљивост, похлепа се отвара као немогућа стратегија у односу на смрт. У том кључу би ваљало читати и речи с почетка мемоара Гија де Ротшилда, из првог поглавља које носи речит наслов „Много буке око новца“ („Much Ado About Money“, очигледно је у питању парафраза наслова Шекспирове комедије *Much Ado About Nothing*, *Мноџо буке ни око чеџа*):

Свако га има, нико довољно. Људи га се гнушају кад га нема; дочекују га широм раширених руку. Нерадо о њему говоре, непрестано о њему мисле. Животна снага економије, извор свеколике делатности, кључ успеха, знамен снаге, он је срж моћи. [...] Он је фантазмагорични бог којем се молимо и којег се бојимо. Он је жртвени јарац наших недаћа. Створен као средство, он је обременен нашим емоцијама; он јесте средство, али је постао циљ (Ротшилд 1985: 1).

Уместо неумереног одушевљења речима тог познатог банкара и колекционара, макар да покушамо да, као што ће бити показано, упоримо да не желимо да везујемо похлепу тек за буржоазију и њен нихилизам који несвесно избија из Ротшилдове „аристократске“, презриве чак, замене на линији money/nothing: она је, прво, традиционално описивана кроз двоструку призму, кроз фигуре постојања двоструке душе: калкулација, рационалност и похлепа за богатством, чему се додаје и мотив за пустоловином (в. Зомбарт 1915: 202, 20; у том кључу занимљиво је посматрати двојност буржуја и уметника у случају Ибзена или Томаса Мана; о апотеози буржуја в. Маклоски 2006). Друго, одређена противречност кружи око буржоазије, није само ужитак, него је друштвено самопоказивање похлепе буржоазије одређено амбивалентним аспектима. Ето амбивалентности: супстрат похлепе би се морао показивати као „упадљива потрошња“, морао би да буде изложен погледима других, а буржоазија би желела да се скрива: она зна да је краља Миду излагање светлуцавог богатства одвело у смрт од глади. Фројд се запитао зашто буржуји, чији је он сам повлашћени израз, нерадо говоре о својим новчаним трансакцијама, па се чак чини да је новац део њиховог најинтимнијег бића. Наравно, овај чудан однос он је описао у познатом чланку „Карактер и анални еротизам“ у којем се, најкраће речено, разоткрива веза новца са нечистоћом и прљавштином у грађанском друштву.

Ако је новац у једном тренутку постао циљ, није ли похлепа била неопходна за то? Примера ради, Золин *Новац* (1891), кроз судбину главног јунака Аристида Сакара, показује да се у корену богатства налази нешто труло, изопачена воља, жеља да се поседује више него други, више него што неком припада и коначно, жеља да се поседује све. У овом роману видимо да похлепан човек жели да наруши правила расподеле, а не да дође до одређеног типа добара. На делу је идеја предестинације која је из религије прешла у сферу робног друштва: појединац верује да је управо он тај који новац заслужује и коме је он намењен. Зола нас одводи у свет париских финансија: почетак се односи на 1864. када је Аристид Сакар, после банкрота, на дну. У почетним сценама романа увиђамо да људи мере свој успех по томе да ли их сви поздрављају или их избегавају; Сакар спада у потоњу скупину. Са инжињером Амланом и госпођом Каролином (брат и сестра) он ствара велики план за оснивање Универзалне банке, чији је циљ да се унапреде трговачке руте у Малој Азији – у стварности, између осталог, у Србији. Наиме, Зола је користио стварну епизоду о банци чији је оснивач био Пол Ежен Бонту, инжињер који је радио код Ротшилда.

Бонту је напустио Ротшилдове како би покренуо супарничку финансијску операцију у Аустрији, Србији и југоисточној Европи и 1878. године основао је нову Union Generale, ослонивши се на бум настао услед развоја железничког саобраћаја и изградње Суецког канала. Банка је доживела врхунац 1881. а пад је уследио одмах након тога. Иницијални капитал је био 25 милиона франака, у пролеће 1879. је докапитализована са 50 милиона, у јануару 1881. са још 100 милиона; треће увећање, планирано за јануар 1882. подигло би капитал на 150 милиона, а иницијални капитал је плаћен само једну четвртину – Зола је добро приказао овај низ. Пропаст те банке је позната епизода у историји финансија јер је по први пут огроман капитал обичних људи и ситних трговаца био преусмерен из уобичајеног пословања на берзу, како у обвезницама тако и у новцу (в. Киндлбергер, Алибер 2005: 67–69). У свету финансија важи правило *big fish eats small fish*, па је веома важно што овај роман не тематизује само похлепу великих играча, пре свега Ротшилда, већ и похлепу пристojних „малих“ људи, фанатичних микрокапиталиста, која даје наративну снагу и смисао том подухвату:

Зар тај обичан човјек, тај мали капиталист, што је своју уштеђевину скупљао су по су, не заступа лаковјерно мноштво, које је спремно да се повјери, широко мноштво, које се састоји из бројних и добрих муштерија, фанатичну армију, која наоружава кредитни завод непобједивом снагом (Зола 1952: 158).

Занимљиво је како се лако у овај подухват уклапају различити интереси, док Сакар на уму има милионе, Амлан, као изразити католик, машта о верским циљевима – о повратку у Палестину. Он, као и његова сестра, утопијски сматрају да је „новац гнојиво, на коме ће никнути то друштво сутрашњице“ (Зола 1952: 281). Тај зачудни брак религије и берзе је више него индикативан и сведочи о дубљој историјској промени. Зола показује како новац продире у све сфере живота и колико су људи спремни далеко да оду како би га задобили. Оно што код Золе изостаје је осуда: он слугу да апстракција капитала преузима примат над новцем. Иако се роман зове *Новац*, потребан је опрез – Сакар је жртва апстракције коју је сам створио, за њега сам новац и атрибути (статусни симболи) играју тек секундарну улогу. Зола неће пропустити да уочи извесну естетизацију иманентну капитализму, окарактерисавши Сакара на следећи начин:

Но он је одувијек био човјек маште, који је све гледао увеличано и који је своја прљава и пустољовна трговања претварао у поеме (Зола 1952: 397).

Прљавшина претворена у естетски предмет – није ли то темељ нечега што би се могло назвати капиталистичка варка? Роман би се стога могао назвати и *Кайишализам*: мора се напустити јефтини квазирелигијски морализам и разумети да похлепа није индивидуална морална мана појединог капиталисте, већ је он последица логике капиталистичке производње:

Да појединачни капиталист континуирано покушава повећавати своју добит, не почива ни на каквом психолошком својству попут примјерице „похлепе“, него се ради о понашању на које га присиљава конкурентска борба између капиталиста (Хајнрих 2015: 90).

Како се чини, обе ове анализе показују, кроз неколико брижљиво одабраних примера из књижевности, да се идеја о „смртним греховима“ данас никако не може мислити *in abstracto*, без економског и историјског контекста који раздељује улоге и ствара путање унутар друштвеног поља. Уосталом, и сама та књижевна дела су примери урањања у конкретну историју, али без наивне историзације. Јасно је, међутим, да се може поћи и обрнутим путем и мислити о појединим књижевним остварењима као грешним или дестабилизујућим делима унутар текућих поредака моћи и њихових идеолошких дискурса. Уместо илустративног цитирања и метаетичких, метадискурзивних и метаполитичких испада поводом смртних грехова, потребно је стога помно испитати како се моменти нераскидивог односа капиталистичке економије и субјективности уписују

у књижевност као петља која твори дубинске, носеће елементе текстуалности.

Извори и литература

- Балот 2001: Ryan K. Balot. *Greed and Injustice in Classical Athens*. Princeton: Princeton University Press.
- Банерџи 2006: Rita Bannerjee. "The Common Good and the Necessity of War: Emergent Republican Ideals in Shakespeare's Henry V and Coriolanus". *Comparative Drama*. Vol. 40. No. 1. Стр. 29–49.
- Бекер 2001: Lawrence C. Becker. "Pride". У: *Encyclopedia of Ethics*. Ур. Lawrence C. Becker, Charlotte B. Becker. London, New York: Routledge. Стр. 1375–1376.
- Бенјамин 1974: Валтер Бенјамин. *Есеји*. Превео Милан Табаковић. Редакција превода Бранимир Живојиновић. Београд: Нолит.
- Блум 2010: Harold Bloom. "Introduction". У: *Bloom's Modern Critical Views: William Shakespeare Tragedies – New Edition*. Ур. Harold Bloom, New York: Infobase. Стр. 1–38.
- Брокбанк 1984: Philip Brockbank (прир.). *Coriolanus: The Arden Shakespeare*. London: Methuen.
- Волтер 1973: Волтер. *Филозофски речник*. Превео с француског Ђорђе Димитријевић. Нови Сад: Матица српска.
- Гринблат 2010: Stephen Greenblatt. *Shakespeare's Freedom*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Достојевски 1988: Фјодор М. Достојевски. *Браћа Карамазови*. Превео Милосав Бабовић. Том II. Београд: Рад.
- Зола 1952: Emil Zola. *Novac*. Preveo V. Tecilazić. Zagreb: Kultura.
- Зомбарт 1915: Werner Sombart. *The Quintessence of Capitalism*. London: T. F. Unwin.
- Иглтон 2003: Terry Eagleton. *Sweet Violence*. Oxford: Blackwell.
- Кан 1997: Coppélia Kahn. *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*. London: Routledge.
- Карацић 1852: Вук Стефановић Карацић. *Српски рјечник*. Беч: Штампарија јерменског манастира.
- Киндлбергер, Алибер 2005: Charles P. Kindleberger, Robert Z. Aliber. *Manias, Panics and Crashes*. Basingtoke: Palgrave MacMillan.
- Кол, Уит 1978: B. G. Kohl, and R. G. Witt (eds.). *The Earthly Republic: Italian Humanists on Government and Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Лествичник 2014: Св. Јован Лествичник. „О безглавој гордости. Поука 22“. <http://www.bastabalkana.com/2013/04/gordost-i-gordi-ljudi-o-bezglavoj-gordosti-koja-vodi-ljude/>
- Либлер 2002: Naomi Conn Liebler. *Shakespeare's Festive Tragedies: The Ritual Foundations of Genre*. London, New York: Routledge.
- Маклоски 2006: D. McCloskey. *The Bourgeois Virtues*. Chicago: University of Chicago.

- Мартин 1983: John E. Martin. *Feudalism to Capitalism: Peasant and Landlord in English Agrarian Development*. London: Macmillan.
- Мел 1986: Dieter Mehl. *Shakespeare's Tragedies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Милер 2009: Nichole Miller. "Sacred Life and Sacrificial Economy: Coriolanus in No-Man's-Land". *Criticism*. Vol. 51. No. 2. Стр. 263–310.
- Натол 2010: Anthony David Nuttall. "Shakespeare Imitation of the World: *Julius Caesar* and *Coriolanus*". У: *Bloom's Modern Critical Views: William Shakespeare Tragedies – New Edition*. Ур. Harold Bloom, New York: Infobase. Стр. 39–60.
- Њухаузер 2004: Richard Newhauser. *The Early History of Greed*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Патерсон 1989: Annabel Patterson. *Shakespeare and the Popular Voice*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ротшилд 1985: Guy de Rothschild. *The Whims of Fortune*. London: Granada.
- Слотердајк 2007: Peter Sloterdijk. *Srdžba i vrijeme*. Prevod Nadežda Čaćinović. Zagreb: Antibarbarus.
- Смит 1985: Paul Jordan-Smith. "Seven (and more) Deadly Sins". *Parabola*. Vol. 10. No. 4. Стр. 34–45.
- Тејлор 2006: Gabriele Taylor. *Deadly Vices*. Oxford: Clarendon Press.
- Тикл 2004: Phyllis A. Tickle. *Greed: The Seven Deadly Sins*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Трејси, Робинс 2007: Jessica L. Tracy, Richards W. Robins. "The Psychological Structure of Pride: A Tale of Two Facets". *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 92, No. 3. Стр. 506–525.
- Хајнрих 2015: Michael Heinrich. *Uvod u Marxovu kritiku političke ekonomije*. Zagreb: CRS.
- Хиларије 1891: Hylarius. *Tractatus in psalmum*. Прир. A Zingerle. Milan: CSEL 22.
- Холанд 2007: Peter Holland. "Musty Superfluity: *Coriolanus* and the Remains of Excess". *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. Бр. 25. Стр. 89–101.
- Ченг 2010: Elyssa Y. Cheng. "Moral Economy and the Politics of Food Riots in *Coriolanus*". *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Том 36. Бр. 2. Стр. 17–31.
- Черниак 2011: Warren Cherniak. *The Myth of Rome in Shakespeare and His Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Џајгантес 2004: Filip Džajgentes. *Moć i pohlepa: kratka povest sveta*. Prevod s engleskog Mila Matijašević. Beograd: Moć knjige.
- Шекспир 1963: Вилјем Шекспир. *Троил и Кресига; Кориолан: шрагегије*. Превели Живојин Симић и Сима Пандуровић. Београд: Култура.
- Штајнбек 1951: Džon Štajnbek. *Biser*. Preveo Stevan Petrović. Novi Sad: Slobodna Vojvodina.

Vladimir Gvozden

LITERATURE AND DEADLY SINS FROM A CONTEMPORARY PERSPECTIVE:
TWO EXAMPLES (PRIDE AND GREED)

Summary

The paper explores the scope of the meaning and nature of the relationship between “old” deadly sins (pride and greed/avarice) from a modern perspective through the reading of selected literary texts or literary parables (Shakespeare’s *Coriolanus*; *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky; *The Pearl* by John Steinbeck; *Money* by Zola). It has been shown that mortal sins in modernity acquire a completely different meaning than in Christianity, but also that certain medieval theologians have already observed certain currents that will lead to a change in the modern perception of the relationship between sin, economy and society. The great change introduced by the modern era, based on the search for a person’s stronghold within the very existential immanence, has also made the sins themselves ambiguous: there are undoubtedly the contexts in which pride and greed can be positive, even constituent to the functioning of contemporary societies. It’s not just a language game, it also marks a profound change in attitudes toward existence, freedom, order and ability to act. The analysis seeks to show that the idea of “mortal sins” can no longer be thought of *in abstracto*, without an economic and historical context that divides roles and creates trajectories within the social field. Literary works themselves are seen here as examples of immersion in concrete history, but without naive historicism. Instead of illustrative citation and meta-ethical and meta-political statements, it is necessary to carefully examine how the moments of the inextricable relation of capitalist economy and subjectivity enter into literature as a loop that forms deep underground elements of textuality.

КРИСТИЈАН ОЛАХ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

СЕНКЕ МИНУЛИХ ИСТИНА

Носталгија за бесконачним у делу Николе Милошевића

Айстракћ: У овој студији се, ради потребе одговора на питање каквој врсти духовности припада теоријско, филозофско и књижевно дело Николе Милошевића, указује на два кључна појма која то дело омеђују: то су меланхолија и носталгија. Иако меланхолија обележава и карактер и смер Милошевићевог дела, моменат носталгије представља светло наличје тог карактера и усмерења. Истовремено присуство меланхолије и носталгије одраз је духовне агоналности присутне у Милошевићевом бићу, оличене у сукобу атеизма и агностицизма, а која снисходи у његово дело. У студији се са посебном пажњом указује на семантички развој појма носталгије у Милошевићевим књижевнотворним, филозофским и књижевним радовима, како преко његових тумачења Достојевског и Камија, тако и сагледавања Ничеове филозофије, али и уз, ништа мање важно, сагледавање носталгије у простору уметничких творевина, кад је реч о сликама Ђорђа де Кирика и романима Умберта Ека и Милорада Павића, али, напослетку, и самог Николе Милошевића.

Кључне речи: Никола Милошевић, Умберто Еко, Милорад Павић, носталгија, меланхолија, метафизика, истина, илузија, бесконачно, апсолутно

Између меланхолије и носталгије

Однос личности и дела основна је херменеутичка преокупација теоријске и филозофске мисли Николе Милошевића. И кад је реч о уметницима, и кад је реч о мислиоцима најразличитије провенијенције, али и историјским личностима, као и савременицима с којима је размењивао полемичке оштрице, Николу Милошевића увек је интересовало оно 'иза' речи односно геста – тајна која је затомљена у бићу нечије личности. Милошевићева саживљеност са тајнама личности из којих происходе дела налаже да се укаже и на тајну – ако је има – у самом бићу Николе Милошевића, у духовном језгру његове личности.

Да би се израдила духовна 'лична карта' Николе Милошевића ваља заћи у најинтимније области његовог бића, у оне области где се Ја нагиње над безданом у самом себи, не би ли се тамо уочило агонално

* kristijanolah84@hotmail.com

превирање: сукоб између атеизма и агностицизма. У теоријском, филозофском смислу Никола Милошевић је био атеиста, материјалистички емпиричар, становник света чије се границе поклапају са границама нашег искуства, али је као уметник, духом и срцем, био агностик, отворен за могућност постојања нечега што би човека ипак превазилазило. На основу таквог, пре свега, интерпретативног увида у духовност Николе Милошевића, долази се до кључног питања: каквој врсти духовности припада његово дело?

У симетрији са Милошевићевом духовношћу, и његово дело, у том смислу, мора да буде агонално. Аналогно атеизму, реч која несумњиво обележава његово дело, и то не само карактер, већ и усмерење, јесте *меланхолија*. Меланхолија је духовно тле Милошевићевог дела. Из меланхолије, као праначела, то дело исходи. Ако свако дело има своје духовно биће, свој духовни лик, онда је меланхолија 'скривени бог' тог дела, *Deus absconditus*, како гласи наслов Милошевићевог незавршеног романа из 1976. године.

Меланхолија је присутна од првих па све до последњих Милошевићевих радова, при чему је њен утицај био претежнији у раном периоду његовог стваралаштва. Тај утицај огледа се у антрополошком песимизму, кад је реч о сагледавању човека, у свођењу метафизичких квалитета на само један једини – квалитет трагичног, потом у избору литерарних дела којима је посвећивао своју херменеутичку пажњу, у смеру интерпретације тих дела, као и у извесној сродности са јунацима. Утицај меланхолије уочава се и у заинтересованости за оне (анти)стваралачке, психолошке и идеолошке моменте који нарушавају вредност и значење духовних творевина, у постављању проблема сазнања као централног проблема његовог дела, у разоткривању теоријских и филозофских истина као илузија...

Ако се Никола Милошевић, условно речено, може сагледати као 'апостол' или 'пророк' свог дела, онда га ваља сагледати „као рибара који баца мрежу у море унапред свестан да у њој неће наћи ништа“ (Милошевић 2003а: 212). На шта се алудира тим „ништа“ које замењује бесконачно изобиље рибарског улова? То „ништа“ значи да је бесконачно немогуће уловити, немогуће досегнути, ма колико се томе тежило. Бесконачношћу, апсолутом, коначном Истином, не може се овладати, јер тога, како сугерише Никола Милошевић, нема. У сазнању да Истине нема, да нема ничег трансцендентног изван овог света, рађа се меланхолија. Зато је, насупрот 'непостојећој' коначној Истини, празна рибарска мрежа прва и последња истина меланхолије. Другим речима, меланхолија је стање духовног пада, одраз апостасије Истине, свести о метафизичкој празнини бића.

Међутим, услед неподношљивости – по људску свест и дух – таквог стања, човек жели да верује да је богат улов ипак могућ. У тој жељи или, боље речено, потреби да се верује, која претходи правој вери, у том интуитивном, изванрационалном импулсу човекове душе, крије се *првородна духовност* (термин Милана Радуловића), зачетак *homo religiosus*-а. Управо је таква, првородна духовност, присутна и у делу Николе Милошевића, и то упркос увидима и закључцима које је изводио на теоријском нивоу.

Тако, кад је реч о Милошевићевој првородној духовности, открива се друга реч која обележава његово дело, али не у мери као меланхолија. Аналогно агностицизму, реч која је, поред меланхолије, „одређујућа“ (Марић 2009: 123) у контексту Милошевићевог целокупног опуса, његова „омиљена реч“ (Тимченко 2009: 176), јесте *носталгија*. Носталгија је прикривени ерос Милошевићевог дела, његов *primum mobile*.¹

То дело је, по распону свог 'духовног лика', омеђено меланхолијом и носталгијом. Док се меланхолија открива у антиметафизичкој усмерености Милошевићеве теоријске и филозофске мисли, носталгија упућује на његову страсну заинтересованост за Истину и метафизику, посебно истакнуту у уметничкој равни његовог стваралаштва. У тој 'разапетости' између меланхолије и меланхоличне носталгије која би да превазиђе меланхолију, између супротстављених тежњи интелекта и духа, ваља сагледати основни узрок унутрашње напетости Милошевићевог дела, али и – ништа мање важно – модерну подвижничку димензију која обележава интелектуалну фигуру самог Николе Милошевића.

Носталгија је нежна постава, светло наличје меланхолије. Јер, кад је меланхолија у питању, тама претеже над светлошћу. Ако је, зато, меланхолија болест духовног незнања, изазвана спознајом да нема ничег изван овог света, да нема бесконачног које би својом резонанцом одговорило на дамаре човекове душе, носталгија је почетак излечења. Она подразумева лековити *жал* за бесконачним, за (бес)коначном Истином, због чега је Емил Сиоран био у праву кад је тврдио да је „метафизичка основа носталгије [...] поредива с унутарњим одјеком пада, губитка раја“ (Sioran 2010: 96). Има нечег парадоксалног у носталгији. Њен субјекат

¹ Међутим, иако се о носталгији може говорити као о изразу првородне духовности, „неугасиву 'метафизичку жеђ за Апсолутом'“ Жарко Видовић је негативно конотирао, одредивши је као „страст, жеђ за магијом“: „У својој експанзији, у 'жеђи' да дохвати и 'попије' све чега осећа да је лишена – а има илузију да је лишена самог битија и човековог битија – страст је осећање магијског искуства које види битије (своје битије, којег страст осећа да је лишена) у свему, у битију свега постојећег осим у себи“ (Видовић 1989: 192–193). Тиме се потврђује телеолошка узалудност носталгије за бесконачним: узалудност да се Истина досегне *одоздоле*, помоћу страсти и разума.

зна да бесконачног нема, али то га не обавезује да престане да трага, ма колико објекат потраге био узалудан (в. Тимченко 2009: 182).² Тако се испоставља да се потреба за вером често не може разграничити од потребе за илузијом. Ако меланхолија вуче човека у смеру не-бића, носталгија за илузијом, која подразумева наду у постојање апсолута или бесконачног, враћа га бићу, њему самом и изгубљеној заједници са Истином. Тако духовни лик Милошевићевог дела исказује своје две тежње: истиночежњивост носталгије, али и меланхолично разобличавање истине и њено свођење на илузију.

Тај духовни агон присутан је у самој форми Милошевићевог есеја: иако утемељен у радикалном скептицизму према свим устаљеним 'истинама', у уверењу да је „аутентични интелектуални ангажман“ могућ само на путевима „трансцендентног бескућништва“ (Milošević 1986: 139), оличавајући, тако, духовну реализацију самог аутора, меланхолију у форми текста, Милошевићев есеј отвара се и ка подручју уметности. То значи да је есејиста прикривени уметник, као што је и уметник, у романима написаним пред крај живота, задржао, уз меланхолични тон, иста интересовања изложена и у есејима. Управо Милошевићев роман – односно његова романескна „трилогија о носталгији за бесконачним“ (Дамјановић 2011: 212) – показује да се истинотражитељски ерос изражен у есеју темељи на носталгији која захтева сопствену, уметничку форму изражавања. У вези с тим, ваља имати у виду да већ сам поднаслов првог Милошевићевог романа *Нити михољској лети* (1999) садржи у себи појам *носталгије* – „Носталгија за бесконачним“ – а који, уједно, представља цитат истоименог назива слике Ђорђа де Кирика из 1913. године.

Отуд је носталгија – означена прво као носталгија за *илузијама* (у вези са проблематиком романа Достојевског), потом као носталгија за *аисолушним* (образложена поводом Камијеве филозофије апсурда), као и носталгија за *средњиштем* (истакнута у вези са Ничеовим нихилизмом), нужно водила – преко разматрања носталгије за *бесконачним* у сликарству Ђорђа де Кирика и роману Умберта Ека, а посредно и Милорада Павића – до наречене трилогије Милошевићевих метафизичких романа.

² На основу претпостављене јаловости духовне потраге, Никола Милошевић је сматрао да „свако урањање у дубине истинске духовности има нечег трагичног и меланхоличног у себи“ (Milošević 1986: 137). Али, супротно томе, кад је реч о сфери практичне политике, он је своју мрачну визију људске природе, из које мало тога доброг може да проистекне, суспендовао у корист наде да су „могућа само постепена и само делимична побољшања људских друштава и да је то једино чему се овде доле смео и можемо надати“ (Милошевић 1998: 207). То значи да је моменат носталгије имао превласт над меланхолијом кад је реч о политичком деловању Николе Милошевића.

Носталгија за илузијама

Повест појма носталгије у Милошевићевом делу отпочиње његовим раним огледима о Достојевском и Камију из *Антрополошких есеја* (1964).³ У првом огледу, насловљеном као „Филозофија и неуроза у Забелешкама из подземља“ (1957), Никола Милошевић је први пут тематизовао појам носталгије, и то унутар синтагме *носталгија за илузијама*, док се у другом огледу тај појам истиче већ у самом наслову: „Албер Ками између луцидности и носталгије за апсолутним“ (1958).

У 'уводном' огледу *Антрополошких есеја*, посвећеном *Забелешкама из подземља* Достојевског, Никола Милошевић је синтагму *носталгија за илузијама* употребио у вези са објашњењем психолошког феномена самодетронизације, феномена чији је заточник главни јунак романа. Реч је, према Милошевићу, о једној врсти меланхоличног саморазоткривања, при чему је та „жеља“ за саморазоткривањем или самоогољавањем „праћена носталгијом за илузијама, носталгијом која никада не може да се оствари у одговарајућем облику“ (Милошевић 1990: 24).

Следствено томе, „носталгија за илузијама“ упућује на илузију као крајњу инстанцу Жеље: Истине нема. „Носталгија за илузијама“ је извитоперена носталгија за Истином, за изгубљеним рајем, за нечим што није само изван домаћаја, већ је заувек изгубљено: зато је, осим у донекле утешном виду симулакрума, неостварљива.

У истом огледу о роману Достојевског Никола Милошевић доводи „носталгију за илузијама“ и у везу са загонетком смрти односно загробног живота, при чему 'употребљивост' те синтагме нагиње из психолошког (емоционално-душевног) у филозофски или метафизички регистар:

Нешто од те *носталгије за илузијама* зазвонило је почетком овог рада у начину описивања емоционалног тона што лебди око оних речи узетих

³ Та повест, књижевноисторијски сагледана, отпочиње Милошевићевим студијским бораваком у Стразбуру академске 1956/57. године. Његов шестомесечни боравак у том француском граду, који је провео као стипендиста Београдског универзитета – и то годину дана након што је отпочео своју професорску каријеру на Катедри за књижевност Филозофског факултета у Београду, на Одсеку за светску књижевност – био је, „по свој прилици“, усмерен на припреме „за дисертацију о Достојевском и Камију, коју у првом реду због недостатка одговарајуће литературе код нас није успео довршити у року“ (Марић 2009: 148). Плод припремних радњи за никад довршену дисертацију су Милошевићеве рани огледи о Достојевском и Камију, први пут објављени 1958. и 1959, а потом прештампани у *Антрополошким есејима* (1964). Будући да се појам носталгије јавља већ у тим раним огледима, да ли се може претпоставити да је већ сам боравак у Стразбуру – коме се вратио у свом последњем роману, објављеном 2005. године – имао удела у формирању Милошевићевог односа према појму носталгије?

за мото [„Маша лежи на столу. Да ли ћу се видети са Машом?“ (Милошевић 1990: 5)], а нешто од ње мора да зазвони и сад, на крају, кад је анализа, са свим својим трезвеностима и сувопарностима, завршена [истакао К. О.] (Милошевић 1990: 24).

Тако је, већ у том раном огледу, Никола Милошевић протегнуо семантичко клатно појма носталгије од његове психолошке димензије („носталгија за илузијама“) до филозофско-метафизичке (означене, временом, као „носталгија за бесконачним“). За разлику од примарно психолошког значења овог појма, исказаног у огледу о *Забелешкама из њодземља*, његово метафизичко схватање назначено је први пут у предговору романа *Зли дуси* (1959).

Милошевић је у том предговору приметио да дијалог двоје јунака (хрме Марије Тимофејевне и Шатова) „својом префињеношћу и једном помало натрулом лепотом антиципира слике де Кирика и Салвадора Далија“ (Милошевић 1959: XX). Та опаска је важна у контексту мисаоног лџка који појам „носталгије за илузијама“ води ка појму „носталгије за бесконачним“. Јер, о потоњем појму Милошевић је у неколико наврата писао управо поводом де Кирикових слика: његов роман *Нии михољској лети*, чији је поднаслов већ назначен, отпочиње описом двеју слика италијанског мајстора.

Носталгија за апсолутним

Други по реду оглед из *Антрополошких есеја* насловљен је као „Албер Ками између луцидности и носталгије за апсолутним“ (1958).⁴ Његов значај је, између осталог, и у томе што је већ у самом наслову експлициран појам носталгије, и то, овај пут, као „носталгије за апсолутним“. На основу семантике синтагме формулисане у претходном огледу, може се претпоставити да је насловом огледа о Камију Милошевић прејудуцирао да је „носталгија за апсолутним“ подврста „носталгије за илузијама“, односно да појам „апсолутног“ означава „илузију-као-апсолутно“.

Тумачећи Камијеву филозофију апсурда, Никола Милошевић је указао на два пола те филозофије. Први је *луцидност* односно „тежња да се ствари виде онаквим какве оне јесу“ (Милошевић 1990: 25). Посреди је тежња за истином: али којом? Прозрење које луцидност омогућује није 'неутрално': свет сагледан кроз њену оптику – а то је оптика

⁴ Након тог уследио је оглед „Воља за моћ у делу Албера Камија“ (1959). Та три огледа, уз предговор *Злим дусима* (1959), представљају, по свему судећи, резултат Милошевићевог рада на недовршеној тези о Достојевском и Камију.

која подразумева одустајање од „религиозних предрасуда“ – духовно је огољен свет, свет који, наводно, „није начињен за нас“, који „није у складу са човековим стремљењима“ (Милошевић 1990: 25–26), који је *релативан* (в. Милошевић 1990: 28). Отуд произлази апсурдни *доживљај несклада* између човека и света.⁵ Пошто човек *жели* да разуме свет, да му буде „близак“, да са њим буде у складу, у „јединству“ (Милошевић 1990: 27) – а таква је жеља у домену идеала, нечег што је већ по себи апсолутно – Милошевић је луцидност, схваћену као тежњу за истином, довео у везу са „Камијевим изразом 'носталгија за апсолутним'“ (Милошевић 1990: 27), као другим полом филозофије апсурда. Тако се један пол те филозофије претапа у други: луцидност или жеља за истином у носталгију за апсолутним, за нечим што је немогуће, за илузијом.

Никола Милошевић је, ипак, релативизовао извесне поставке Камијеве филозофије апсурда, указавши, најпре, на то да је интензитет носталгије за апсолутним променљив, што значи да ни *доживљај апсурда* не мора увек бити присутан у човеку. Милошевић је, такође, указао на идеолошке претпоставке које леже у Камијевој потреби да свет представи као свагда *опречан* човеку односно човековим стремљењима: јер, кад не би било тако, онда би свет могао да буде дело „доброг бога“ (Милошевић 1990: 32), а то виђење је Ками по сваку цену хтео да оспори. Међутим, Милошевић је упозорио да је свет који је *свагда* *опречан* човеку – како је Ками желео да га представи – у власти „неког злог идола“ (Милошевић 1990: 32). Тиме је, парадоксално, Ками једну религиозност заменио другом, гностичком, утемељеном у наводно 'објективном', 'антирелигиозном' виђењу света.

Од велике је важности и Милошевићева констатација да носталгија за апсолутним представља захтев етичке природе „за једним светом који би био бољи него што је овај наш“ (Милошевић 1990: 35). Осим што је њом имплицитно ситуирао Камијев (а[нти]теистички) егзистенцијализам у гностичку традицију, као његову могућу *религиозну* инспирацију, етички моменат потребе за бољим светом значајан је и у контексту модерног и постмодерног књижевног искуства – о чему ће, посебно, бити

⁵ Због чега, међутим, тај *доживљај мора* бити апсурдан? Ако се *доживљај изласка* човека у свет, отварања свету, схвати као *искушење*, или, тојнбијевски речено, изазов који тражи одговор, онда је исправна мисао „да Ками није обратио пажњу на позитивни садржај искушења“ – при чему под искушењем ваља разумети Камијев 'судар' са светом, са (метафизичком) тишином света: „Он је видео само њихово спољашње рухо и окарактерисао га као апсурд. Он је видео апсурд као спољашњу противречност животу којој би као решење понудио 'говор' света. Он није увидео да је управо у субјективном искуству апсурда требало да доживи егзистенцијално искуство знања“, односно да *захваљујући* искушењу оствари животодавну заједницу са Истином (Корнаракис 2002: 290–291).

више речи поводом Милошевићевог тумачења романа Умберта Ека, Милорада Павића, али и поводом романа самог Николе Милошевића.⁶

Носталгија за средиштем

Ситуиравши носталгију за илузијама превасходно у домен психологије, а носталгију за апсолутним у домен етике – при чему обе гравитирају ка филозофско-метафизичком полу значења – Милошевић је, веран теоријским стремљењима своје мисли, указао и на њихово порекло, односно на психолошке претпоставке које леже у корену носталгије. Својом усмереношћу на нешто што припада свету апстрактног носталгија прикрива оно конкретно на шта је заиста усмерена. Наиме, свака носталгија, било за илузијама, било за апсолутним или неком другом појмовном *фасадом*, прикрива свој прави циљ: егзистенцијалну потребу за средиштем, за склоништем, за сигурношћу. Не значи ли то да је свака носталгија – за илузијама, апсолутним, трансцендентим, бесконачним – речју, за оним што не постоји – ништа друго до носталгија за средиштем? Јер, ако се „у најдубљем темељу субјективитета [...] налази [...] бестемељ“ (Јевремовић 2007: 111), онда је носталгија као таква усмерена на узалудно и илузорно *исцуњавање* те онтичке празнине.⁷

Говорећи, тако, о Ничеовом недоследном нихилизму, Никола Милошевић је, у разговору са Михаилом Ђурићем, указао на Ничеово учење о Натчовеку као „покушају да се неко изгубљено средиште на небу замени некаквим средиштем на земљи“, закључивши да –

[...] Ниче није био доследни нихилист зато што је у њему носталгија за средиштем остала и даље жива и што је он, разоривши оно небеско средиште, покушао да нађе неко друго овде доле на земљи (Милошевић 1984: 1856).

⁶ Ратомир Дамјановић је претпоставио да се исказивањем потребе „за оним што је немогуће“ као једном врстом егзистенцијалне отворености, а која, по свему судећи, произлази из Камјејеве концепције носталгије за бесконачним, „већ тада [...] јавља Милошевићев књижевни јунак“. Дамјановић је напоменуо да су и Никола Милошевић као филозоф, односно писац, и његов књижевни јунак, ударили „у зид фаустовског сазнања“, као и оног јововског: и његов књижевни јунак, као и сам Милошевић, изузетно трагично „осећа да свет овакав какав је није начињен за нас, гледајући на њега као Јов, са јововским сумњама и разлозима, час као Фауст, са фаустовским сумњама и разлозима“ (Дамјановић 2011: 44).

⁷ Да је оно узалудно и илузорно, говори Милошевићево уверење да је све „само психологија“, при чему се њен опсег не ограничава на позадину човекових активности и стремљења, па и религиозних, већ се протеже и на саму објективност постојања тих области којима се стреми: „нема никакве метафизике“ (Милошевић 2003б: 232).

Другим речима, Милошевић је разоткрио *илузију* која се крила иза фасаде Ничеовог наводног нихилизма, при чему се испоставило да је средиште на небу или средиште на земљи само сублимација оног јединог, правог средишта које недостаје: у себи.

Носталгија за бесконачним

Носталгија за бесконачним у сликарству Ђорђа де Кирика

Религијска мисао Николе Милошевића исходи са згаришта метафизике: она је, зато, и епохална. Милошевић је, борећи се „с празнином коју су богови оставили за собом“ (Грубачић 2008: 11), својим делом сведочио, парадоксално речено, метафизичку празнину. Борио се он с празнином бесконачности која се пројавила „у одсуству трансценденције“ – ’празнином’ меланхолије:

Суоченог с апсолутним ништавилом, самог усред бескрајне празнине Милошевићевог јунака [*Ниши михољској леџа*] обузима меланхолија – једно до у бесконачност различено осећање бића, које је, дакле, толико расточено да се чини као да га и нема. Егзистенција је само сећање и сањање бића. Носталгија за бесконачним усред апсолутне празнине (Ђорђић 2000: 403).

Поникла из окриља меланхолије носталгија је и могућа једино као носталгија „за нечим чега нема“ (Milošević 1982: 5). Ипак, упркос томе што је, у теоријском смислу, очигледно да је посреди врста илузије о којој не вреди трошити речи, Милошевић је уочио њену естетску привлачност, вредност коју задобија кад се одене у уметничко рухо.

Стога, управо је моменат носталгије пресудно утицао на то да Милошевићева филозофска мисао, још од најранијих огледа и есеја, исказе своју усмереност ка уметничкој нарави (в. Ломпар 2003: 14), ка спајању филозофије и књижевности (в. Ђорђић 2000: 401), односно ка „романсирању филозофије“ (Пантић 2000: 359). Тај поступак је видљив већ у „Огледу из антропологије“ из *Антрополошких есеја*, огледу/приповеци која представља зачетак Милошевићевог прозног дела коме, уз незавршени роман *Deus absconditus* (1976), припадају и „филозофски“ (Дамјановић 2011: 114) односно „лирско-метафизички романи“ (Поповић 2000: 190) *Ниши михољској леџа* (1999), *Кушија од ораховој дрвџа* (2003) и *Сенке минулих љубави* (2005).

Заједничко обележје тих романа је „носталгични и меланхолични доживљај стварности“ (Ђорђић 2005: 4), доживљај који се рађа из сусрета „меланхолије и метафизике“, а који се може означити синтагмом

„метафизички нихилизам“ (Ђорђић 2000: 401). Каква је врста искуства – у контексту ранијих Милошевићевих разматрања појма носталгије (за илузијама, за апсолутним, за средиштем) – претходила таквом доживљају? Реч је о оној врсти искуства – уметнички опосредованој – која се обележава де кириковским појмом „носталгија за бесконачним“.

Много раније но што је на почетку свог првог романа посегнуо „за ликовним цитатом, то јест *обрадом* две де Кирикове слике, које отварају [његову] магистралну линију [...]: носталгију за бесконачним“ (Дамјановић 2011: 114), Милошевић је де Кирикову слику описао у поговору *Фукоовом клајну*, насловљеном „Носталгија за бесконачним: метафизички роман Умберта Ека“ (1989). Он је указао на то да средишњи део слике *Носталгија за бесконачним* (1913) заузима једна висока и необична грађевина „налик катедрали што својим врхом упира високо у небо“ и која је тако „уобличена да у нама изазива слутњу или тачније жудњу за нечим што надилази границе овоземаљског постојања“ (Milošević 1989: 535). Захваљујући том доживљају „слутње“ или „жудње“ он је у де Кириковој слици уочио „две различите равни – једну фигуралну [која је обележје „затворених“ уметничких структура] и другу метафизичку [која је обележје отворених структура]“ (Milošević 1989: 535). Ђорђо де Кирико је, према Милошевићу, успео да иманентно, „кроз саму бит фигуре“, њену сразмеру и размештај – тако што је јасно истакао границе и необичне димензије грађевине, њену „смишљену ‘сведеност’ и сиромаштво детаља и некакву ‘испражњеност’ простора што окружује здање о коме је реч“ – „наговести једно метафизичко значење“, значење које „мора бити само индиректно и наговештено,⁸ чиме се постиже већа истанчаност и префињеност уметничке поруке“:

У оваквом начину уметничког обликовања има нечег парадоксалног. Де Кирико смишљено своди и осиромашује фигуралну раван слике, зато да би постигао изванредан „метафизички квалитет“ који је, уједно, и уметнички квалитет наговештаја (Milošević 1989: 535–536).

Де Кириково сликарство упућује на *илузију* метафизичке равни постојања. Без обзира на то што је метафизичка, наговештена, скривена раван постојања илузорна, она је *естетски* привлачна. Стога, није само меланхолија ‘скривени Бог’ (*Deus absconditus*) Милошевићевог дела, већ је то и метафизички наговештај, као ‘естетска надградња’ меланхолије, односно ‘естетски’ укрштај меланхолије и носталгије:

⁸ Наговештено значење, према Милошевићу, јесте оно које „није видљиво попут светла у подне, већ [које] просијава кроз површинско ткање књижевних творевина, слично зрацима који се преламају кроз прозорска окна катедрала“ (Милошевић 1977: 33).

Уосталом читава теологија скривеног Бога има и своју специфично уметничку димензију. Тај Бог који се скрива, уметнички може бити схваћен по аналогiji са наговештајем, само што теолози, из разумљивих разлога, нису вољни да религијски елемент утопе у естетском (Милошевић 1996: 217).

Теологија скривеног Бога је, према Милошевићу, теологија варке, али варке која се само кроз Лепоту пројављује. У вези с тим, де Кирико је намеравао да своје слике „обликује тако да кроз бића и предмете оног свакодневног зрачи бесконачно“, успевши у томе само по цену измене „лика свакодневице“ и подешавања тог lika „тако да изгледа као да заиста из неке његове дубине допире нешто што није од овог света“:

Оно у шта би сликар хтео да нас увери само је варка.

Само заблуда једног меланхолика да је оно коначно нешто као Аладина лампа у коју се може сместити дух бесконачности, а да се лампа не распрсне (Милошевић 2003а: 212).

Уметност се, стога, де Кирику указала као –

[...] златна мрежица помоћу које се [...] могу уловити [...] скривени видови стварног света, налик по нечему на какве велике метафизичке лептире што у свакидашњем животу неопажено промичу мимо нас“ (Милошевић 2012: 5).

Другим речима, желећи да 'открије' скривену истину стварности, уметност ту истину *измишља*.

Носталгија за бесконачним у роману Умберта Ека

Особености де Кириковог метафизичког сликарства Милошевић је, можда испрва на неочекиван начин, довео у везу са *Фукоовим клаишном* (1988) Умберта Ека, као, условно речено, парадигматичним делом (пост)модерне књижевности које генерише носталгију за бесконачним. Јер, „оно што је Ђорђо де Кирико у свету сликарства то је Умберто Еко у свету литературе“ (Milošević 1989: 536).

Умберто Еко је, како је Милошевић подсетио, на темељу Велфлинове поделе на ренесансне и барокне структуре изградио сопствену књижевну класификацију, увевши појмове затвореног и отвореног дела. За разлику од отвореног дела које, попут Џојсовог, има више *равноправних* кључева или шифара, *Фукоово клаишно*, слично Дантеовој *Божанственој комедији*, припада затвореном типу дела, јер садржи „шифру“ за коју „по дефиницији постоји кључ и чије [су] смисаоне границе“

(Milošević 1989: 536) јасно одређене. Али, разлика између *Божанствене комедије*, као парадигматичног примера затвореног дела у коме је присутна хришћанска метафизичка позадина, и Ековог, кроз које, са пепела метафизике, исијава носталгија за бесконачним, пресудна је и кључна.

У наредном наводу крије се срж Милошевићевог разумевања носталгије за бесконачним (у књижевности), али и његово сопствено аутопоетичко становиште кога се придржавао у својим романима – што говори у прилог томе да му је Умберто Еко послужио као један од литерарних узора. Притом, навођење синтагме *полупровидни заштор* (кроз који просијава истина) упућује и на гностичку инспирацију:

Тако, рецимо, оно трансцендентно, метафизичко, Данте везује за препознатљиви традиционални пејзаж хришћанске митологије, па отуда његова порука нема карактер наговештаја. У Ековом роману, напротив, литерарни пејзаж има нека битна обележја свакидашњице, а метафизички ефекат постиже се тако што писац лик свакидашњег живота помоћу једне особене технике свођења и смишљеног „осиромашивања“ чини неком врстом полупровидног застора кроз који просијава метафизичко значење романа (Milošević 1989: 536–537).

Милошевић је констатовао да се роман Умберта Ека односи према књижевној традицији на исти начин на који се де Кириково сликарство односи „према сликарским делима класичног, фигуралног склопа“ (Milošević 1989: 537). Јер, за разлику од „класичних, реалистичних књижевних дела“, у којима су ликови „по правилу [...] 'обли'“ (термин Е. М. Форстера), у којима се „метафизичка порука [...] по правилу исказује помоћу односа између самих ликова, и помоћу њихове судбине, или тачније помоћу исхода саме радње“, у *Фукоовом клајну* ликови су „искључиво 'плоснати'“, док сама њихова упрошћена „структура“ – при чему треба имати у виду да су сви они „такорећи опсесивно усредсређени на једну једину мисаону и уопште животну преокупацију“ – „упућује на метафизичку раван значења“ (Milošević 1989: 537).

Еков роман је, у свом основном значењу, детективски или криминалистички. Милошевић је приметио да управо та раван значења „врши ону исту функцију коју на сликама Ђорђа де Кирика има фигурална раван уметничке творевине“:

Детективски заплет романа управо је онај већ раније поменути полупровидни застор кроз који само тек просијава метафизичка порука пишчева, налик оној пригушеној светлости сунца на прозорима готских катедрала (Milošević 1989: 541).

У Ековом роману је, наиме, реч о труду главних протагониста да осмисле једну нову теорију завере која би требало да објасни деловање светских историјских збивања.⁹ Ироничним преокретом судбине, главне протагонисте не поражава само група заведених завереника, већ, према Милошевићевом тумачењу, и сама (метафизичка) структура света, која генерише трагичку раван постојања.¹⁰ То значи да се преко детективски интонираног заплета „читалац [...] уводи у ону најдубљу, метафизичку раван књиге“: испредајући лажну причу о завери, починивши тако „смртни грех против оне речи што је створила и што одржава свет“, главни протагонисти морали су бити кажњени:

Стављајући себе на упражњени престо бога, Екови јунаци постају и нехотично жртве једне мрачне игре коју као да са њима игра неки зли Демург гностичких мислилаца (Milošević 1989: 541).

Испоставља се да је кривица Екових јунака метафизичка, „суштински, тј. ноуменално истоветна, а само се облици њиховог испаштања разликују“ (Milošević 1989: 542). Истовремено, сви они желе да „досегну апсолутно“, чија је „суштина“, према Милошевићу –

[...] у превазилажењу сопствене коначности, односно, у дефинитивном укидању свих оних ограничења којима је човек везан за своје тело и

⁹ Термин *теорија завере* Милошевић је преузео од Карла Попера, истакавши, притом, да је и сам Умберто Еко, као мото једног од завршних поглавља романа, навео исказ из Поперовог списка „Ка једној рационалној теорији традиције“. Милошевић је указао на Поперову мисао да је теорија завере блиска „Хомеровом примитивном, теистичком виђењу друштвених збивања“, јер за Хомера „све оно што се на бојном пољу под зидинама Троје догађа, последица је различитих завереничких махинација богова са Олимпа. У модерној верзији завереничке теорије друштва, уместо богова појављују се моћни појединци и групе, који из потаје управљају током историјских збивања.“ Неистинитост теорија завере је, према Поперу, у њиховој неутемељености на историјском искуству које, између осталог, почива и на „нежељеним последицама наших акција“, последицама које се „не могу никакo елиминисати“ (Milošević 1989: 537). У вези с тим, ваља указати и на епизоду из *Кушије од ораховог дрвеша*, у којој је дат осврт наратора/главног јунака на наговор мајке да прочита књигу о тајнама масонерије (тим освртом Милошевић уједно исцртава психолошки профил особа подложних веровању у теорије завере): „А главна и уједно највећа бесмислица из које су и све друге потицале, било је мишљење писца те славне књиге да је историја човечанства луткарско позориште чије конце вуку предводници масонског реда. Откако је прочитала тај спис, мојој мајци су се свуда привиђали масони. Чак ме је уверавала да је и мој отац масон. Истина, да и њега масонима приброји имала је и једну додатну побуду. Мајка је била по занимању кројачица и очеву професорско звање доживљавала је као личну увреду. А то да је њен муж више масон него професор, био је један од начина да ублажи своје осећање мање вредности“ (Милошевић 2003б: 263).

¹⁰ Трагичко се, како је истакао Мило Ломпар, „појављује као јемац метафизичке природе самог живота, јер тек њен слом омогућава оно што је трагично“ (Ломпар 2009: 201).

овај смртни, пролазни свет. Управо зато назив оне де Кирикове слике адекватно обележава основну метафизичку преокупацију Екових јунака (Milošević 1989: 543).

Милошевић је запазио да доживљај једног од јунака – који се помирио са апсолутним односно бесконачним, али истину тог помирења није могао да спозна јер је сувише кратко трајала – „одговара отприлике 'метафизичком квалитету', у оном смислу у коме је Роман Ингарден употребљавао ову реч“:

У бесмисленом сивилу свакодневнице наилазе неки ретки тренуци у којима се човек из тог бесмисленог сивила издиже, надилазећи га једним снажним и аутентичним доживљајем, који може бити како трагичан, тако и ведар (Milošević 1989: 543).

У Ековом роману нагласак је на „трагичним импликацијама“ јунаковог доживљаја: коначна истина гласи да је „истина 'веома кратка'“, ¹¹ у мери да „лежи у непостојању“, јер –

[...] само понекад ретко и веома кратко заискри светлцуви пламен метафизичког квалитета, па и то можда само зато да својим сјајем привремено обасја таму постојања, суочавајући нас са спознајом о темељној крхкости бића (Milošević 1989: 543–544).

Сумирајући увиде у вези са романом Умберта Ека, чија структура „неодољиво подсећа на слике Ђорђа де Кирика“, Милошевић је констатовао да након читања остаје „само носталгија за бесконачним, само дакле оно што једну књигу чини метафизичком у правом и једино могућем смислу те речи“ (Milošević 1989: 545).

Тим закључком Никола Милошевић је уједно назначио своје разумевање појма *метафизике*, као онтолошки испражњене *илузије* која, попут давно угашене звезде, залази на хоризонту човекове меланхоличне носталгије.

¹¹ Истина је толико кратка да измиче. Милошевић је на тај проблем указао и у предговору есејистичке књиге Миодрага Лукића *Тражење айсолушној* (1982), где је истакао есеј „О измицању истине која се указује у тренуцима откровења“. У вези с тим, устврдио је да „само у околностима 'смртне опасности' или уопште неке велике беде спада са очију човекових 'маја' вео и указује му се сурова и мучна истина 'да смо на свету сами; да нам нико не може помоћи; да је крај коначан'. Истину о којој је реч Лукић с правом назива 'једноставном' као што се с правом пита због чега нам онда та тако једноставна истина по правилу измиче. Одговор је – такође једноставан и такође тачан – да нам она измиче зато што од ње бежимо, јер се не усуђујемо да себи признамо да светиљка живота није ништа друго до празна 'слика на папиру, без пламена'. Праву истину види само поглед самртников [...]. Таквом погледу – и само таквом погледу – открива се споља недовољно видљива, крхка и ровита подлога човековог битисања“ (Milošević 1982: 6).

Носталгија за бесконачним у роману Милорада Павића

За разлику од Ековог *затвореног* дела, пример *отвореног* дела које такође генерише носталгију за бесконачним је *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића. Том роману Никола Милошевић је посветио кратки текст „Павићево отворено дело“ (1992). Важност тог текста је, између осталог, у томе што је у њему *Хазарски речник* доведен управо у везу са *Фукоовим клајном*. Уз сазнање да посвета Умберта Ека на Павићевом личном примерку *Фукоовој клајни* гласи: „Милораду Павићу са саучесништвом. Умберто Еко“, сличности између та два романа нису занемарљиве, при чему ваља истаћи – осим што су обојица писаца били и универзитетски професори – да се Еков роман појавио 1988, исте године кад и превод Павићевог романа на италијански језик, што значи да су се у тим делима оваплотила истоветна епохална струјања.

Прилагођен излагању на научном скупу, Милошевићев сажети текст у највећој мери представља теоријску рационализацију читалачке импресије. То се нарочито види у поређењу претпостављене 'тежине' два романа: Еков роман је, наводно, 'тежи', зато што је његов писац намерно прикрио кључ за разумевање, док је Павићев роман не само 'читљивији', него и, наизглед, лакши за тумачење:

Књижевно казивање Павићево могло би се упоредити са бистром и прозирном водом која је дубока. Онај ко у ту прозирну воду загази мислећи да је плитка лако се у њој може удавити. Прозирност Павићеве литературе заправо скрива једну дубину која је смишљено тако уобличена да читалац, опредељујући се између различитих верзија које му писац нуди, може помислити да је његов посао једноставан и лак, далеко једноставнији и лакши од посла који чека читаоца *Фукоовој клајни* (Милошевић 1993).

Никола Милошевић је сматрао да је Павић „постигао уметнички ефекат првога реда“ тако што је испод намерно изазваног утиска „привидне лакоће и једноставности“ суочио читаоца „са оном дубином [...] која се језиком мистике говорећи може назвати тајном“ (Милошевић 1993). Он је Павићев роман интерпретирао као дело које исказује онтолошки „парадокс првог реда“: тајна је, као таква, неизрецива, али је „велики мајстор“ успео да учини немогуће – да „оно најдубље изрекне и у мрежу речи ухвати а учинио је то ипак помоћу речи“ (Милошевић 1993). Зато Павићеву литературу, према Милошевићу, ваља посматрати не само у књижевном, већ и у метафизичком контексту, у контексту „оних такозваних вечних и проклетих питања које нико ко се мало загледа, како би то Кант рекао, у небо изнад нас не може мимоићи“ (Милошевић 1993).

У вези са Павићевим романом Никола Милошевић није директно употребио израз *носталгија за бесконачним*, али је нагласио да Павићево „отворено дело сеже до граница оног што се зове трансцендентно“ (Милошевић 1993). У досезању трансцендентних или *бесконачних* граница уочава се симетрија са носталгијом за бесконачним:

У Кафкином *Процесу* у поглављу које се зове „У катедрали“ главни јунак се у једном тренутку осећа као да се налази на ивици бесконачности а управо то довођење на ивицу бесконачности и јесте једно од битних својстава Павићевог отвореног дела (Милошевић 1993).

Милошевић је тим речима уједно закључио излагање о Павићевом роману. Међутим, извесни моменти које је запазио у *Фукоовом клашу* могли би се упоредити са семантичком равни *Хазарској речника*. Јер, осим *носталгије за бесконачним* и „довођења на ивицу бесконачности“, Павићев роман са Ековим дели сасвим блиску, *иностичку* визију романескног света. Тежња Екових јунака да осмисле теорију завере, којом би обезвредили „параноичну филозофију историје“, демијуршка је тежња: у свету у коме је „бог мртав“ (Ниче), чак „и људске завере могу да испуне празнину“, а творци завере, хотећи да „поново испишу тору“ – при чему „измешати слова из Књиге [Торе] значи измешати свет“ – попримивши „улогу Демиурга“, на тај начин чине хибрис, метафизички „преступ против саме речи, оне речи што је створила и што одржава овај свет“ (Milošević 1989: 539–542).

Слично томе, демијуршку улогу у Павићевом роману преузимају на себе хазарски ловци на снове и истраживачи хазарског питања, који желе да створе свет „још једном, али на бољи начин“ (Pavić 2001: 36). Као и Екове јунаке, и њих космичке силе спречавају да остваре свој наум: те силе оличене су у „ђаволима“ трију монотеистичких религија, који, парадоксално, бране онтолошки поредак света. Тако и Павићеви и Екови јунаци бивају ухваћени „у своју сопствену мрежу“ (Milošević 1989: 540).

Као што се у Ековом роману слуги „једна колико суморна толико и обухватна визија човекове судбине у једном свету који му није наклоњен“ – јер, шта год човек предузео, „колико год мудро и темељно замишљено било, [све се] мора пре или после извргнути у своју супротност“ (Milošević 1989: 541) – тако је и код Павића наглашена трагичка односно антрополошки и космолошки песимистичка димензија постојања. Такође, и код Павића постоји детективски заплет помоћу којег се „читалац [...] уводи у ону најдубљу, метафизичку раван“ (Milošević 1989: 541).

Осим стварања света „још једном, али на бољи начин“, као и детективног заплета који представља „полупровидни застор“ метафизике,

два романа могу се довести у везу и кад је реч о (гностичком) моменту досезања истине: као што један јунак Ековог романа није био свестан тренутка у коме је досегнуо истину, јер је спознаја трајала кратко, да би је поново досегнуо тек у тренутку смрти, тако се и Павићеви јунаци приближавају Истини сањајући смрт Другог, не могавши, притом, да се и сами из тог сна пробуде. У оба романа спознаја истине испоставља се као узалудна: „краткотрајна истина метафизичких квалитета“ код Умберта Ека се „по правилу са закашњењем спознаје“ (Milošević 1989: 544), што кореспондира са 'мудрошћу' утемељеном на животом искуству једног Павићевог јунака, који је утврдио да је „све што је зарадио и научио“ – отишло „на звекет кашике о зубе“ (Pavić 2001: 217).

Носталгија за бесконачним у романима Николе Милошевића

Између Умберта Ека, Милорада Павића и Николе Милошевића индикативна је чита *поударности по сродности*: сви су они, мање или више, „филозофи неметафизичари“ које „опседају метафизичка питања, попут питања о Богу“ (Марић 2009: 147), и сви су свој научнички списатељски дар усмерили и ка роману. Јер, носталгија за бесконачним није само, према Милошевићевој интерпретацији, духовно сидриште Ековог романа, односно Павићевог, где је изражена у виду „довођења на ивицу бесконачности“, већ је она *шемашизована* и у Милошевићевом прозном делу – уз назначену чињеницу да је између наслова Милошевићевог поговора Ековом роману и поднаслова Милошевићевог романа првенца успостављена евидентна смисаона паралела.

Интензитет и усмереност носталгије варијају од једног до другог романа: у првом јунак „чезне за бесконачним окренут бивствовању на земљи и оном што је од људи скривено или изван људског искуства“ (Дамјановић 2011: 204) – носталгија за бесконачним је, у његовом слушају, носталгија за трансценденцијом:

Ако уронимо дубоко у само језгро безначајности, назиремо ли у њему макар и сасвим слабачко светлуцање трансценденције? Или је тамо просто ништа? Само тама, без иједне искре што светли (Милошевић 2003а).¹²

Слично томе, и „јунак *Кушије од ораховој грвеша* налази у 'мутном сјају' [или језгру безначајности] метафизичку дубину“ (Дамјановић

¹² У осврту на тај навод Павле Зорић је прокоментарисао да се „изгледа [...] намеће потврдан одговор. Ипак, из упитности која се запажа у размишљању главног јунака, наслућује се, можда, тајанствено божанство усред оног 'ништа', дакле врховно биће негативне теологије“ (Зорић 2006: 194).

2011: 204): посреди је, стога, агностичка запитаност над шифрованим језиком трансценденције:

Међутим, како се оно што је колебљиво, вишезначно и без ичег опште-обавезујућег у себи уопште може чути? И како да знамо да онај ко тако нешто тврди није можда чуо само оно што је желео да чује? И да глас трансценденције који наводно допире до његовог уха није само варка ветра (Милошевић 2003а: 210–211)?

Шта је глас трансценденције? У трећем роману, *Сенкама минулих љубави*, трансценденција се од нечег што припада регистру небеских сфера преображава у нешто што је иманентно материји: у сáмо време. Главни јунак тог романа осећа метафизичку носталгију за бесконачношћу (прошлог) времена:

Не бих рекао да минули дани одлазе заувек у ништа. Све оно што је једном било оставља за собом извештан траг, али тај траг није стварнији од неке сенке.

Сенке која остаје и онда кад неповратно ишчезне оно од чега је она настала.

Оно што је само једном истински постојало и никад више (Милошевић 2007: 165).

Тако је објекат носталгије за бесконачним представљен као сáмо *биће времена*: иако прошлост више не постоји, јунак *Сенки минулих љубави* сећа се прошлости као нечег што, на неки начин, претрајава и у тренутку садашњем. Упоредивши садашње меланхоличне призоре са некадашњим, он, уз извесну оgradu, изводи закључак утемељен на *ипрекомерном*, али естетски функционалном *уошшћавању*:

И да је магла коју гледамо само спомен на неку давну маглу неког другог града, као што је *можда* и *све* оно што чујемо и видимо само сећање на нешто чега више нема [истакао К. О.] (Милошевић 2007: 9).

То значи да је Милошевић у свом последњем роману изместио прошлост из подручја субјективности, из успомене оног који се сећа, у какво-такво подручје објективности – омогућивши тако, сходно Роману Ингардену, пројаву метафизичког квалитета:

Оно што се тада догодило између нас двоје трајаће додуше и даље у нашим успоменама.

Међутим, нешто од тога остаће чак и онда кад нас више не буде било. Нешто од тога – неки траг – невидљив, а ипак присутан биће и ту на врху те катедрале.

Али само као траг неке сенке (Милошевић 2007: 165).

Литерарним исказом о „траговима сенки“ односно о „сенкама сећања“ – „За Грке је Пандорина кутија била скривница ветрова, за мене је кутија моје тетке представљала скривницу сећања, или тачније њихових сенки, ако сећања имају сенке“ (Милошевић 1976: 10) – Милошевић је уједно назначио и 'одгонетку' наслова свог последњег романа: она подразумева виђење садашњости као јединог реално постојећег временског ентитета, за разлику од прошлости и будућности – „Јер најзад, шта је прошлост, ако није само хаос нејасних, треперавих слика“ (Милошевић 2003а: 51)? – одакле произлази „коначна *пресуда*“ не само тог, већ свих његових романа, да „истински постоји једино оно сад“:

Ако истински постоји једино оно сад, онда то сад има свој одраз у виду сенке која *шраје*, која премошћује коначност. Сетка је продужетак *бивсш*вовања *под кайом небеском*, она *прешрајава* (Дамјановић 2011: 206).

Наречено *сад* је, ипак, ознака меланхоличне садашњости: осим што сажима „коначан одговор на питање које постављају романи Николе Милошевића о човековом постојању (суштини) на земљи и под сунцем“ (Дамјановић 2011: 207), оно је и тренутак у коме се носталгија за (изгубљеним) бесконачним показује као носталгија за изгубљеним временом. Исказавши *шакву* носталгију, Милошевић се спустио на најнижи степен свог бића, у несвесно своје првородне религиозности. Реч је о затомљеној духовности, чистој, непатвореној, детињој, која изнедрава естетски, лирско-сетни доживљај света.¹³ Тај естетски доживљај на делу је и кад је у питању носталгија за бесконачним која се пројављује као *носталгија за изгубљеним детињством*: „Слике минулих дана налик су одсјају кандила и жижак сећања гори дрхтаво и мутно“ (Милошевић 2003а: 31). Одсјај кандила може се довести у везу – као што је учињено у роману *Нити михољској лети* – са упитним „слабачким светлуцањем трансценденције“ из „самог језгра безначајности“:

Или је тамо, просто, ништа? Само тама, без иједне једине искре што светли. А можда из дубине тог низа безначајних дешавања [...] ипак допире неки сјај. Али то је само мутни сјај мистерије и меланхолије“ (Милошевић 2003а: 108).

Зашто је, још једном, Николи Милошевићу било потребно да изрази и своју уметничку вокацију? Зато, јер је сматрао да једини смисао

¹³ „Много пута у детињству, а често и касније, када бих пролазио поред цркава и гробаља, равномерно и повремено тек дрхтави пламичак кандила изазивао је у мени неко нарочито сложено и танано осећање. У раним годинама живота било је у том осећању и нечег од побожности, али касније издвојило се оно у потпуно самосвојан естетски доживљај“ (Милошевић 1996: 207).

који се може досегнути јесте смисао који се проналази у књижевности. Изван књижевности нема правог смисла. У то је Никола Милошевић веровао, што се види и у речима приповедача из његовог првог романа:

Није ли можда тај мој закаснили списатељски порив [...] нека врста потраге за смислом? Покушај да се [...] нађе далеки знак нечег што није од овога света“ (Милошевић 2003а: 33)?

Да ли се тај знак икад налази? То, напослетку, можда и није важно: мера ангажованости у потрази за смислом испоставља се као мера такве људскости која би саму себе да превлада: у смеру метафизичких сфера. Шта онда остаје? Само сећање на оно чега више нема, што је минуло, што се неће вратити али што, „на неки начин, ипак претрајава“ (Милошевић 2007: 9). Кад је тако, човеку онда једино преостаје да сенке онога што је минуло, сенке своје меланхолије, своје носталгије, својих уверења и заблуда, својих истина, својих љубави, свега што је на њему оставило некаквог *шраја*, „преведе у речи и овако записане за сећање остави, премда не зна коме и премда не зна зашто“ (Милошевић 2007: 9).

Носталгија sub specie aeternitatis

Напослетку, може се поставити питање смисла уметничких творевина које – без обзира на сопствени естетички домет, продукују носталгију за бесконачним, као вид тренутне духовне јаловости која тежи сопственом оздрављењу. У контексту лепоте уметничког израза, али и самих 'истина' које су са том лепотом саображене, да ли је исправно рећи да нема ничег другог над сетом и горчином која ту лепоту обавија?

Један став оличен је у изјави да су „лепе речи само [...] кринка, покушај да изгубљени буде спасен од другог који је такође изгубљен“ (Милошевић 1982: 7). Да је, у контексту хришћанске парадигме *спасења*, сва лепота узалудна и да лепота не може спасити ничију душу.

Постављањем тог питања носталгија за бесконачним у делу Николе Милошевића као да је испунила свој круг. Носталгија „за нечим чега нема“ довела је, повратним утицајем, до ширења тог нечег „чега нема“ – метафизичког *nihil*-а – на, одједном нестабилни, простор аксиолошке пуноће. Она је, истовремено, довела до схватања о илузорности естетског смисла, као смисла који *покушава* да у самом себи досегне своју пуноћу. Есхатолошки гледано, на рубу ништавила изгубљени су и стваралац и рецепијент: спаса нема ни за кога. Има само лепих речи, илузије коју књижевност и уметност дарују: супституције утехе. Носталгији за бесконачним инхерентна је сила нихилизма. Ако саму себе не

превлада, носталгија за бесконачним је, ипак, ништа друго до носталгија за бесконачним *nihil*-а.

Други, пак, став – који би се условно могао назвати *тхеурџичним* – исказан је у следећем виђењу:

У томе је и парадоксална лепота духовног стваралаштва, посебно метафизичке димензије књижевности: као нека врста интерпретације суморне визије света, она показује сву незаобилазну вредност онога што човек може да створи (Тимченко 2009: 79).

Никола Милошевић је свакако био ближи потоњем виђењу. Јер, да није тако, питао се и сâм, „чему уопште писање књига“ (Милошевић 1998: 185)? Зато, на дилему да ли је на тасовима његове душе претезала меланхолија или, пак, носталгија, одговор не треба да буде тајновит. Јер, да није ирационална, тајна не би ни била тајна.

Извори

- Милошевић 1959: Никола Милошевић. „У чему је смисао романа 'Зли дуси'“. У: Фјодор Михајлович Достојевски. *Зли дуси*. Том I. Превела Косара Цветковић. Београд: Српска књижевна задруга. Стр. V–XX.
- Милошевић 1976: Никола Милошевић. „*Deus absconditus* (6)“. *Књижевна реч: листић књижевне омладине Србије*. Београд. Година V. 25. јун. Број 59. Стр. 10.
- Милошевић 1977: Никола Милошевић. „Богиња од жада: стваралац и његова судбина“. *НИН*. Београд. 6. новембар. Број 1400. Стр. 32–33.
- Milošević 1982: Nikola Milošević. „Nostalgija za apsolutnim“. У: Miodrag Lukić. *Traženje apsolutnog: filozofski eseji*. Београд: Tribina. Стр. 5–7.
- Милошевић 1984: Никола Милошевић. „Дијалог о нихилизму и уметности“. *Књижевност*. Београд. Година XXXIX. Новембар. Свеска 11. Стр. 1839–1864.
- Milošević 1986: Nikola Milošević. „Proza Lasla Vegela“. У: Laslo Vogel, *Odricanje i opstajanje: eseji*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. Стр. 135–140.
- Milošević 1989: Nikola Milošević. „Nostalgija za beskonačnim: metafizički roman Umberta Eka“. У: Umberto Eko. *Fukoovo klatno*. Preveo sa italijanskog Siniša Zdravković. Београд: Beletra. Стр. 535–545.
- Милошевић 1990: Никола Милошевић. *Antropološki eseji*. Београд: Beletra.
- Милошевић 1993: Никола Милошевић. „Павићево отворено дело“. У: *Књижевни интерпрети Милорада Павића: зборник издавања са Девећих књижевних сусрета „Савремена српска проза“*, 6–7 новембар 1992. Ур. Верољуб Вукашиновић. Трстеник: Народна библиотека Радничког универзитета.
- Милошевић 1996: Никола Милошевић. *Књижевност и метафизика: зиганица на џеску II*. Приредио и поговор написао Мило Ломпар. Београд: „Филип Вишњић“.
- Милошевић 1998: Никола Милошевић. *Царство божје на земљи: филозофија диференције*. Београд: „Филип Вишњић“.

- Милошевић 2003а: Никола Милошевић. *Ниш михољској леша*. У: *Уметничка проза*. Изабрана дела (5). Приредио Мило Ломпар. Београд: Службени лист СЦГ.
- Милошевић 2003б: Никола Милошевић. *Кушија од ораховој дрвеша*. У: *Уметничка проза*. Изабрана дела (5). Приредио Мило Ломпар. Београд: Службени лист СЦГ.
- Милошевић 2007: Никола Милошевић. *Сенке минулих љубави*. Београд: Нолит.
- Милошевић 2012: Никола Милошевић. „Светлотамље“. У: Боривој Рашуо. *Прибежиште*. Београд: Досије студио. Стр. 5–8.

Литература

- Видовић 1989: Жарко Видовић. *Огледи о духовном искуству*. Београд: Сфаирос.
- Грубачић 2008: Слободан Грубачић. „Сетна споменица“. У: *Дух и разумевање: Николи Милошевићу у спомен*. Приредили Слободан Грубачић и Јован Делић. Београд: Филолошки факултет. Стр. 11–13.
- Дамјановић 2011: Ратомир Дамјановић. *Романи Николе Милошевића: шприлоција о меланхолији*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
- Ђорђевић 2000: Стојан Ђорђевић. „Метафизички нихилизам“. *Књижевности*. Београд. Година L. Март–април. Књига CV. Свеска 3–4. Стр. 400–403.
- Ђорђевић 2005: Стојан Ђорђевић. „Филозофски и књижевни изазови (Н. Милошевић, *Изабрана дела* I–V, 2003)“. *Књижевни лист*. Београд. Година IV. 1. јануар. Број 29. Стр. 3–4.
- Зорић 2006: Павле Зорић. „Меланхолична мисао Николе Милошевића“. *Исидора Секулић о Косовском завешћу и дрући есеји*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Jevremović 2007: Petar Jevremović. *Telo, fantazam, simbol*. Beograd: Službeni glasnik.
- Корнаракис 2002: Јован Корнаракис. *Психологија: поглед из унутрашњости: човеков викај у доба технологије*. Превод са грчког Јелена Петровић, Данијела Јевтић. Књигу приредио Јован Србуљ. Београд: Православна мисионарска школа при храму светог Александра Невског.
- Ломпар 2003: Мило Ломпар. „О овом издању“. У: Никола Милошевић. *Филозофија диференције*. Изабрана дела (1). Приредио Мило Ломпар. Београд: Службени лист СЦГ. Стр. 7–16.
- Ломпар 2009: Мило Ломпар. *Негде на граници филозофије и литерашуре: о књижевној херменеутици Николе Милошевића*. Београд: Службени гласник.
- Марић 2009: Илија Марић. *Филозофска делта: огледи о савременим српским филозофима*. Београд: Плато books.
- Равић 2001: Milorad Pavić. *Nazarski rečnik* [ženski primerak]. Beograd: Dereta.
- Пантић 2000: Михајло Пантић. „Приповедање филозофије“. *Књижевности*. Београд. Година L. Март–април, Књига CV. Свеска 3–4. Стр. 357–359.

- Поповић 2000: Бранко Поповић. „Наслућивање оностраног (Н. Милошевић, *Ниш михољској лети*, 1999)“. *Лешојис Машице српске*. Нови Сад. Година CLXXVI. Јул–август. Књига 466. Свеска 7–8. Стр. 187–193.
- Sioran 2010: Emil Sioran. *Razgovori*. S francuskog preveo Stanko Džeferdanović. Beograd: Dereta.
- Тимченко 2009: Николај Тимченко. *Меланхолија и херменеутика: мислилац и њисац Никола Милошевић*. Приредио Јован Пејчић. Лесковац – Београд: Задужбина „Николај Тимченко“ – Алтера.

Kristijan Olah

THE SHADOWS OF THE PAST TRUTH

Nostalgia for the Infinite in the Work by Nikola Milošević

Summary

In order to answer the question of what kind of spirituality Nikola Milošević's theoretical, philosophical and literary work belongs to, this study points at two key terms that define that work: melancholia and nostalgia. Although melancholia marks both the character and direction of the Milošević's work, the nostalgia moment represents the bright other side of that character and direction. Simultaneously, the presence of the melancholia and nostalgia is a reflection of spiritual analogy present in Milošević's being, embodied in the conflict of atheism and agnosticism, and manifested in his work. This study draws particular attention to the semantic development of the nostalgia concept in Milošević's literary academic, philosophical and strictly literary works, through his interpretations of Dostoevsky and Camus, as well as examination of Niche's philosophy and, the last but not less important, examination of nostalgia in the space of artistic works, in relation to the paintings of Giorgio de Chirico, and the novels by Umberto Eco and Milorad Pavić, followed in the end, by Nikola Milošević's own work.

378.6:2(=163.41)(430)"17"

378.6:2(=161.2)(430)"17"

378.18(430)"17"

ДРАГАНА ГРБИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

КИЈЕВ – ХАЛЕ – КАРЛОВЦИ**

Универзитет у Халеу као место сусрета украјинских
и српских студената теологије у 18. веку

Айстракић: Рад истражује културно-историјске везе између српских, руских и украјинских студената који су у 18. веку студирали теологију на Универзитету у Халеу. Универзитет у Халеу, као најважнији просветитељски и универзитетски центар у Пруској и задужбине водећег немачког пијетисте – Августа Хермана Франкеа (1663–1727), играли су веома важну улогу у посредовању западноевропских просветитељских и пијетистичких идеја на истоку. Лицеј, Теолошки факултет и Франкеова штампарија, која је већ почетком 18. века поседовала руско ћирилично писмо за штампање књига религијске садржине које су у мисионарским походима преношене у Руско царство, били су од изузетне важности у том контексту. Посебне везе на Универзитету у Халеу развијале су се између питомаца Карловачке митрополије, пре свега питомаца митрополита Павла Ненадовића, и бивших студената Кијевско-могилијанске академије. Освртом на неколико кључних веза између српских и малоруских студената на Универзитету у Халеу рад настоји да пружи панорамски преглед тих контаката са циљем да послужи као први корак у будућим проучавањима малоруско-српских веза које су се развијале међу представницима тих словенских народа на страном терену.

Кључне речи: 18. век, Кијевско-могилијанска академија, Карловачка митрополија, Универзитет у Халеу, пијетизам

Током 18. века православна црква је у малоруско-српским духовним и друштвеним везама имала веома важну улогу, посебно у домену образовања и формирању интелектуалне елите, коју су у највећој мери чинили представници клера. Сплетом политичких, религијских, економских и културних прилика у којима се нашао српски народ након Велике сеобе (1690), ти утицаји су највише дошли до изражаја у првој половини 18. века. Поред добро познатих украјинско-српских веза, које се везују за име Михаила Козачинског и његов боравак у окриљу Карловачке митрополије, веома важну улогу у том контексту имале су и – до

* drherald@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта „Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца“ (178024) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

сада у литератури ретко проучаване – *руско-српске* и *украјинско-српске* везе које су се развијале међу представницима тих народа, али и *изван Мале Русије, Кијевско-могилијанске академије и Карловачке митрополије*.

Важно место у развијању украјинско-српских духовних веза на „страном“ терену имали су Универзитет у Халеу, тада најважнији универзитетски центар у Пруској, и задужбина водеће фигуре немачког пијетизма – Августа Хермана Франкеа (1663–1727), такође у Халеу, у оквиру које је већ почетком 18. века постојала штампарија са руским ћириличним писмом и одакле су се слале књиге у Руско царство.

У првој половини 18. века, када је Мојсеј Петровић (1677–1730) постављен за митрополита уједињене Београдско-карловачке митрополије (1726–1730), а чији је егзарх био Павле Ненадовић (1699–1768), који је и сам касније постао митрополит (1749), те везе су се развијале између њихових штићеника, које су слали на школовање у Хале, и Украјинаца, углавном бивших студената или будућих професора Кијевско-могилијанске академије, тада такође на студијама у Халеу.

Фокус истраживања овог рада усмерен је на везе између Симеона Тодорског (1701–1754), који је од 1729. до 1735. године студирао теологију на Универзитету у Халеу, и који је био у контакту са Јованом Чарнојевићем, питомцем митрополита Мојсеја Петровића. Везе Симеона Тодорског са Карловачком митрополијом посматрају се у ширем контексту веза и контаката између Срба и Украјинаца на Универзитету у Халеу у том периоду.

*

Са губитком државе и падом Српског царства под османску власт у 15. веку питање вере, језика и неговање источновизантијског културног модела имало је веома важну улогу при одређивању националног идентитета, те је разумљиво зашто је и након Велике сеобе вероисповест заузимала централно место у политичком животу српског народа, и зашто се, са друге стране, предмет готово свих правних аката Хабзбуршке монархије упућених новодосељеним Србима (привилегије, регуламенти, *Декларација, Папент о толеранцији*) углавном односио на уређења црквеног живота. Културна традиција Руског царства је такође била у тесној вези са источновизантијским културним обрасцима, а образовни систем схоластичког типа на којем се заснивала Кијевско-могилијанска академија већ је био подешен за одбрану православља услед насртаја пољских језуита. Отуда је српски клер помоћ са те стране сматрао најпогоднијом. Међутим, само Руско царство је услед реформи које је спровео Петар Велики уз велику подршку Теофана Прокоповича, бившег

професора и ректора Кијевско-могилијанске академије, али и касније снажних веза Катарине Друге са немачком и француском културом, већ било отворено за западноевропске културне утицаје, тако да је, на тај начин, прихватањем руских утицаја у српској култури заправо истовремено отпочео и индиректни продор западноевропских утицаја. Тек ће се касније непосредним додирима појединаца са културним миљеом Западне Европе интензивирати директно деловање тих утицаја.

Једна од линија *европеизације Руског царства*, укључујући и Малу Русију и Кијевско-могилијанску академију као њен духовни и интелектуални центар, како прихватање западних утицаја кроз Петровске реформе назива Чижевски (в. Lehmann-Carli 2009: 86), потицала је управо од Халеа. Важност Халеа у том процесу може се сажето представити кроз:¹ 1) деловање *Колеџијума Ориенталис* који је крајем 17. века установио Август Херман Франке и унапређивање немачко-словенских односа; 2) отпочињање наставе руског језика (1697/98) који је у овом *Колеџијуму* предавао Хајнрих Вилхелм Лудолф; и 3) формирање библиотеке Хајнриха Милдеа (више о томе: Klosterberg 2009) богате словенским књигама у оквиру Франкеовог *Сиротиштва*. Посебну важност у том процесу имале су књиге штампане руском ћирилицом у Франкеовој штампарији (в. Mengel 2009). Руске књиге штампане ћирилицом у Халеу биле су углавном црквеног карактера и намењене ширењу протестантских утицаја на пијетистичким мисијама у Руском царству и источној Европи.

Из страха од подваљивања иноверних садржаја, одштампаних такође ћирилицом али у штампаријама Хабзбуршке монархије, Срби су зарад потреба елементарног описмењавања и образовања (које је често било у вези са наставом катихизма) из Русије поручивали црквене и школске књиге. Отуда су књиге које су стизале Србима из Русије углавном биле буквари (најчешће буквар Теофана Прокоповича, али и његова *Ars Rhetorica* и *Ars Poetica* као и *Реџуламенти* могли су се наћи у библиотекама појединаца), катихизиси и сличне књиге црквеног садржаја. На тај начин остваривани руски утицаји били су толико снажни, да је Бечки двор у томе препознао политичку опасност и издао забрану против довођења руских учитеља, као и „забрану за увожење црквених, световних и школских књига из једноверне Русије“ у намери да их натера да „морају унијатске бечке књиге куповати“ (Костић 1952: 62). Интензитет тих руских утицаја и њихова религијско-политичка, па и културна важност, најјасније се огледа у чињеници да су Срби напустили дотадашњу употребу српскословенског језика и као званични језик цркве усвојили рускословенски.

¹ Систематизација дата према: Richter 2009: 11.

Поред тога, ти утицаји су јачали и са сваким одласком Срба на школовање у Руско царство, најчешће на Кијевско-могилијанску академију, те је двор у Бечу у једном тренутку забранио и одлазак на школовање у Русију и донео одлуку о обавези школовања у образовним институцијама у оквирима Хабзбуршке монархије. Опет, сходно религијским и политичким приликама, кад већ нису могли одлазити на школовање у православне образовне институције, православни Срби су се најчешће опредељивали за протестантске лицеје у Хабзбуршкој монархији, којих је било свакако мање него католичких, али их је ипак било. Један од најпознатијих лицеја тог типа, чији су се ректори и најпознатији професори школовали углавном у Халеу, био је протестантски Лицеј у Модри (данашња Словачка).

**

У контексту поменуте европеизације Руског царства, како је процес Петровских реформи окарактерисао Чижевски, занимљив је податак о броју страних студената на Универзитету у Халеу у првој половини 18. века, међу којима је највише Руса. „65 Dänemark, 30 England, 55 Frankreich, 10 Holland, 12 Italien, 20 Norwegen, 287 Russland, 97 Schweden, 70 Schweiz, 255 Ungarn [истакла Д. Г.]“²

Будући да су се у том периоду европски народи православне вероисповести, а поготово словенски, у матрикулама Халског универзитета најчешће сврставали у две велике групе – или у Грке (према називу Грчке цркве тј. православне, насупрот Римској цркви тј. католичкој), или у Русе (према географском критеријуму највеће територијалне распрострањености једног царства у којем су живели народи православне вероисповести), могуће је и овде том аналогijом повући паралелу и закључити да се под овим „Руси“ могу подразумевати и други православни словенски народи.³

Универзитет у Халеу је у току 18. века имао четири велика огранка – 1. теологију, 2. право, 3. медицину, 4. философију и филологију, унутар којих су се могли студирати разни предмети, али, што је јако важно, и узајамно комбиновати предмети између огранака (в. Foerster 1781). У погледу украјинско-српских веза најзначајније су студије теологије,

² Према дијафилму: *Ausländer an der Universität Halle 1690–1730*, Dia Sammlung, NF 4609, Градски архив Хале-Зале.

³ Када је реч о матрикулама Универзитета у Халеу важно је напоменути да је критеријум одређивања порекла односно националне припадности био веома различит. Негде су студенти као своје порекло уписивали град, негде регију или област, негде покрајину унутар већег царства, негде царство, а негде чак и религијско опредељење.

медицине и, у нешто мањој мери, философије, јер су Срби и студенти који су долазили из Руског царства у 18. веку највише бирали предмете са тих смерова. Кад је реч о студентима из Руског царства, у овом раду ће, због опсега грађе, предмет анализе бити само они студенти који су пре или после својих студија на Универзитету у Халеу били у вези са Кијевско-могилијанском академијом, а чији се лик и дело на известан начин може контекстуализовати у оквиру проучавања украјинско-српских културних веза.

Опредељење управо за истраживање круга имена око Кијевско-могилијанске академије одређено је, са једне стране, улогом православне цркве у украјинско-српским везама, а са друге, чињеницом да је ова Академија у 18. веку представљала најзначајнију теолошку образовну институцију у православном свету. У том смислу се постављањем Кијевске академије, као једног од водећих интелектуалних центара православља, наспрам Универзитета у Халеу, као истакнутог универзитета у Пруској и свакако најзначајнијег центра пијетизма и протестантске вероисповести – у том огледању и укрштају – отварају нове могућности за културно-историјска истраживања са посебним тежиштем на религијским везама.

Већ кроз таксативно навођење имена духовних лица и професора Кијевско-могилијанске академије⁴ који су се школовали на Универзитету у Халеу могуће је стећи панорамски увид у важност укрштаја утицаја између та два интелектуална и духовна средишта. Овде је такође битно истаћи узајамност тих веза, јер колико су се студенти Руског царства користили студијским боравком у пруској протестантској средини, исто тако је толерантан однос према другим вероисповестима, што ће посебно доћи до изражаја у време владавине Фридриха Другог, допринео увођењу нових предмета на Универзитет у Халеу – пре свега словенских језика који су се учили у оквиру *Колеџијума Ориенџалис*.

У тај *Колеџијум Ориенџалис* у Халеу био је послат и Василиј Љашчевски (1704–1774), као даровит студент Кијевско-могилијанске академије, да тамо изучава стране језике, а који ће по повратку у Кијев студирати и теологију, да би каријеру заокружио као филолог, преводилац, професор и ректор Московске славјанско-грчко-латинске академије. У *Колеџијуму Ориенџалис* језике је учио и Данило Нашчински (1721–1793), који је пре студија у Халеу такође био студент Кијевско-могилијанске академије, а по свом повратку постао професор и ректор те академије. Његов значај у посредовању тих утицаја огледа се у многобројним преводима.

⁴ Поред архивске грађе овде је као извор консултована и енциклопедија *Києво-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII стт.*, Видавничий дім „КМ Академія“, Київ, 2001.

Такође студент и Кијевске академије и Универзитета у Халеу (1755) био је и Сава Дементијевич Горгољи (1730–1791), који је студирао медицину, а као доктор постао и члан Санкт-петербуршког државног медицинског колегија. Његов знатно млађи колега, Данило Михаилович Вељански (1773–1847) студирао је медицину у Кијеву и Петрограду, а своја знања усавршавао је у Берлину и Паризу и током тих година посетио је, између осталог, и медицинске центре у Халеу, Лајпцигу, Јени, Бамбергу и Регенсбургу. Са Савом Дементијевичем је на студијама медицине у Халеу можда могао бити у контакту и први српски студент медицине на том универзитету – Јован Апостоловић, који је 1757. године одбранио у Халеу своју медицинско-философску дисертацију о деловању афеката у човечијем телу. На Апостоловићев подстицај је, деценију касније, медицину на халском универзитету завршио и Петар Милорадовић, син сенатора Новог Сада.

Осим универзитета, изузетну важност при посредовању културних, религијских и научних утицаја имале су и поменуте *штампарије* у Халеу и Лајпцигу, које су поседовале руску ћирилицу, а познато је да су своја било оригинална, било дела у преводу на немачки, у тим штампаријама, поред осталих, објавили и Рубан Григорович (1742–1795), важна личност украјинске историје и културне историје, а нешто касније и Роман Тимкивскиј (1785–1820).

Сем поменутих имена, која у савременим проучавањима културне историје често остају на маргини, централни значај у контексту овог рада имају два имена која је, захваљујући њиховој религијској, политичкој и научној делатности, а која је имала и интернационални карактер, културна историја добро упамтила. Теофан Прокопович и Симеон Тодорски јесу два интелектуалца од изузетног значаја у домену проучавања украјинско-српских културних веза.

С обзиром на чињеницу да је Универзитет у Халеу имао важну улогу у процесу европеизације Руског царства, а да је, пак, са прихватањем помоћи из Руског царства српски народ индиректно прихватио и западноевропске утицаје, важно је одредити да ли су и какву су улогу управо ти утицаји са Универзитета у Халеу имали у том процесу смене културних модела у српском народу. Те индиректне везе се врло уопштено и сажето могу открити пратећи делатност два важна просветитеља у Руском царству: Теофана Прокоповича и Симеона Тодорског. Издавањем само та два имена не значи да се улога Универзитета у Халеу у контексту истраживања индиректних западноевропских утицаја који су водили

преко Руског царства и тако долазили српском народу, може свести само на та два имена. Осим улоге Прокоповича и Тодорског која је била изузетно важна, ако не и најважнија, те утицаје је могуће пратити и преко делатности пијетиста из Халеа и пруских дипломата који су се на својим мисионарским и дипломатским путовањима поред Цариграда задржавали и у јужној Угарској и Банату. Кристијан Фогт је најважнији од њих, а управо са његовим ликом и делом стоји у вези оснивање поменутог *Колеџијума Ориенталис* од стране Августа Хермана Франкеа. Са друге стране, за ширење утицаја философије Кристијана Волфа и принципа Меланхтонове реторике важну улогу је имала Кијевско-могилијанска академија и интелектуалци који су деловали у том кругу, пре свега Григорије Сковрода, Григорије Кониски и Михаил Козачински.

Линија која води преко Прокоповича, који је одржавао интензивне везе са халешким пијетистима и на чији је предлог цар Петар Први понудио Кристијану Волфу место потпредседника новоосноване Академије наука у Санкт Петербургу (в. Feyl 1952: 400–401; Winter 1942: 109), показује да су се ти утицаји у први мах доиста и задржавали искључиво у посредним оквирима и то углавном преко прихватања његових дела. Са друге стране, линија која води преко Симеона Тодорског показује да су ти *индиректни утицаји* били у ствари *директни*, и да су се остваривали у директним контактима између Тодорског, представника Карловачке митрополије и Универзитета у Халеу, и то двоструко. Најпре, што преко веза Тодорског са српским студентом у Халеу, Јованом Чарнојевићем, којег је на школовање послао митрополит Мојсеј Петровић, што преко делатности Тодорског у Карловачкој митрополији и у Београду, где је кратко радио као професор грчког језика, а при којој му се као „водич“ нашао при руци вероватно исти Ј. Чарнојевић. А, затим, и преко утицаја Симеона Тодорског на српске студенте који су се школовали у Кијевској академији, а где је он након свог одласка из Београда радио као професор грчког, староруског и немачког.

Што се тиче веза Ј. Чарнојевића и С. Тодорског у литератури постоје извесне противречности. Едуард Винтер пише да се Ј. Чарнојевић упознао са Тодорским у Халеу за време студија и претпоставља да је Ј. Чарнојевић био водич Тодорском на његовом путовању у јужној Угарској. Са друге стране, Мита Костић тврди да Ј. Чарнојевић, као питомац митрополита Мојсеја Петровића, није ни био у Халеу, иако је –

[...] ректор Саски написао 29. јула 1729. карловачком митрополиту писмо у коме му саопштава да би његов питомац желео да настави студије на лицеју, а он ту молбу подржава [...] па да се пошаље на лутеранске академије у Немачкој. [...] Међутим, до остварења овог плана није дошло.

Митрополит је у међувремену, 27. јуна 1730. године, умро, и Чарнојевић је на то ступио у војну службу у којој је већ 1749. доспео до чина потпуковника Поморишке војне границе (Костић 1991: 22–23).

Међутим, други подаци говоре да се Јован Чарнојевић преселио у Русију 1751. године.

Из тог писма Томке Саског, ректора Академије у Братислави, види се, заправо, да је намера митрополита Ненадовића да пружи такво образовање Јовану Чарнојевићу била мотивисана потребом да митрополитски двор добије образованог секретара, како не би митрополити „били принуђени држати секретаре од друге вере и народности“, али и, још важније, да је заправо Ненадовић у Чарнојевићу видео некога ко би се посветио подизању и развоју српских школа. У том смислу су и претходна настојања митрополита Мојсеја Петровића, као и његовог егзарха Павла Ненадовића, који је и сам касније постао митрополит, да се развије просвета у Срба, била развијана и реализована тако што су своје најбоље питомце слали у стране школе – ако не у Кијев на Духовну академију, а онда у Братиславу, Хале или неки други углавном протестантски универзитет, са намером да тамо стечена знања њихови питомци по повратку посредују свом народу. Ако већ сам Јован Чарнојевић није успео да реализује од стране митрополита намењену му улогу учитеља и просветитеља, а онда је то бар једним делом пошло за руком његовом пријатељу Тодорском, који је по повратку из Халеа тек стечена знања на том универзитету најпре посредовао српском народу у Карловачкој митрополији и Београду.

Систематичним освртом на неколико веза између српских и украјинских студената на Универзитету у Халеу у 18. веку настојао се пружити панорамски преглед који треба да послужи само као први корак у будућим проучавањима *украјинско-српских веза* које су се развијале међу представницима та два народа, али и *изван Мале Русије, Кијевско-могилијанске академије и Карловачке митрополије*. Дакле, низ имена који се овде наводи никако не треба сматрати коначним, јер он не пружа преглед *свих* студената из Руског царства или питомаца Карловачке митрополије на Универзитету у Халеу у 18. веку. С обзиром на чињеницу да је ово истраживање у почетној фази, надамо се да ће тај низ бити употпуњен и неким новим именом важним за овај сасвим нови аспект у проучавању украјинско-српских културних веза, те да ће овај рад послужити, пре свега, као полазна основа за нека будућа истраживања.

Литература

- Ausländer an der Universität Halle 1690–1730*. Die Sammlung. NF 4609. Halle-Saale: Stadt-Archiv.
- Foerster 1781: Johann Christian Foerster. *Kurze Anweisung für ankommende Studierende auf die Universität Halle*. Halle bei Johann Christian Hendel.
- Киево-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII стт. Київ: Видавничий дім „КМ Академія“, 2001.
- Lehmann-Carli 2009: Gabriela Lehmann-Carli. „Russland zwischen Ost und West: Dmitrij Tschizewskijs komparatives Konzept russischer Geistesgeschichte ab dem 18. Jahrhundert“. У: *D.I. Tschizewskij Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistgeschichte*. Ур. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. (Slavica Varia Halensia, 9). Münster: LIT Verlag. Стр. 85–94.
- Richter 2009: Angela Richter. „Ein 'Hallenser auf Zeit'. Zum Wirken Dmitrij I. Tschizewskijs in Halle“. У: *D.I. Tschizewskij Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistgeschichte*. Ур. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. (Slavica Varia Halensia, 9). Münster: LIT Verlag. Стр. 9–20.
- Klosterberg 2009. Brigitte Klosterberg. „Die Bücherschenkung des Slavisten Heinrich Milde (1676–1739) an die Bibliothek des Halleschen Waisenhauses“. У: *D.I. Tschizewskij Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistgeschichte*. Ур. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. (Slavica Varia Halensia, 9). Münster: LIT Verlag. Стр. 31–41.
- Mengel 2009: Swetlana Mengel. Russische Drucke aus Halle – „ein vergessenes Kapitel der slavischen Philologie“. У: *D.I. Tschizewskij Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistgeschichte*. Ур. Angela Richter, Brigitte Klosterberg. (Slavica Varia Halensia, 9). Münster: LIT Verlag. Стр. 21–30.
- Feyl 1952: Othmar Feyl. „Zur historischen Rolle der Universitäten Wittenberg und Halle in der Geschichte der deutsch-slawischen Nachbarschafts- und Freundschaftsbeziehungen“. У: *450 Jahre Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*. Том I.
- Winter 1942: Eduard Winter. *Rom und Byzanz im Kampf um die Ukraine*. Leipzig: Harrasowitz.
- Костић 1952: Мита Костић. „У Карловцима 1777/8“. У: *Досијееј Обрадовић у историјској ћерсијективи XVIII и XIX столећа*. Београд: Научна књига.
- Костић 1991: Мита Костић. „Српски студенти на универзитетима у Халеу, Лајпцигу и Гетингену у XVIII столећу“. *Зборник Мајице српске за историју*. Нови Сад. Св. 44. Стр. 19–38.

Dragana Grbić

KIEV – HALLE – KARLOVCI

University in Halle as a meeting point for Ukrainian and Serbian theology students in the 18th century

Summary

The paper explores cultural and historical relationships between Serbian, Russian and Ukrainian 18th-century theology students from the University of Halle. The University of Halle, as the most important Enlightenment university center in Prussia, as well as the foundation of the leading German pietist August Hermann Francke (1663–1727), played a pivotal role in the mediation of western European Enlightenment and pietist ideas in the East. In this context, the Lyceum, Theological faculty and Francke's press were of the paramount importance. As early as the beginning of the 18th century, the press was in the possession of Russian Cyrillic alphabet used for printing books with religious content, habitually taken to the Russian Empire during missionary voyages. At the University of Halle, graduates of Karlovačka archdiocese – those of Archbishop Pavle Nenadović and Kyiv-Mohyla academy primarily – developed relationships of special and significant nature. Reviewing a few key relationships between Serbian and Little Russian students at the University of Halle, the paper endeavors to offer a panoramic survey of these contacts with the aim of serving as the first step in the future study of Little Russian-Serbia relationships that developed between representatives of these Slavic groups on a foreign ground.

Милица Ђуковић*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ПРОСВЕЋИВАЊЕ НАРОДА КАО КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА ТИХОМИРА ОСТОЈИЋА**

Айстракић: Полазећи од једног од кључних теоријских и књижевнокритичких термина Милана Радуловића – термина „културна идеологија“ – у раду се анализира културна идеологија Тихомира Остојића. Програм просвећивања народа, као културна идеологија Тихомира Остојића, чије су саставне компоненте „културни национализам“ и „духовни патриотизам“, условно се може сагледати класификован у неколико аспеката, као што су: васпитање укуса, васпитање личним примером и васпитање у националном духу. Својом културном мисијом просвећивања народа Тихомир Остојић близак је идејама које су заступали „класични модернисти“ или „класици српског модернизма“, Јован Скерлић, Богдан Поповић и Павле Поповић. У првом, обимнијем делу рада, у којем је пажња посвећена културном национализму Тихомира Остојића, указује се на сличности у схватању задатака књижевних листова, а посебно у разумевању функције књижевне критике, које су изнете у расправи „Задатак књижевног листа“ Тихомира Остојића, објављеној у *Сиражилову* 1892. године, као и у расправи „Књижевни листови“ Богдана Поповића, објављеној у прва два броја *Српског књижевног листа* 1901. године. У том сегменту рада, поред уочавања и анализирања идејних аналогја у есејима Остојића и Поповића, истиче се књижевноисторијски значај текста „Задатак књижевног листа“ Тихомира Остојића, будући да он настао девет година пре програмског текста Богдана Поповића. У другом делу рада предочен је Остојићев духовни патриотизам, кроз указивање на његову јавну делатност и разумевање улоге српских певачких друштава.

Кључне речи: Тихомир Остојић, Богдан Поповић, књижевни листови, књижевна критика, културна идеологија

Један од кључних термина теоријског и књижевнокритичког приступа Милана Радуловића – термин *културна идеологија* – у уводном сегменту монографије *Културна идеологија Исидоре Секулић* (2011) дефинисан је као „доживљај смисла и разумевање духовне суштине једне културе“ (Радуловић 2011: 10), при чему су као чиниоци инхерентни српској културној идеологији одређени „културни национализам“ и „духовни патриотизам“ (в.

* tiskicvet38@gmail.com

** Овај рад настао је као резултат истраживања спроведених на пројекту *Улога српске џериодике у формирању књижевних, културних и националних образаца (1780-24)*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Радуловић 2011). Културни национализам, иако претежнији у књижевно-научној и јавној делатности Тихомира Остојића, историчара књижевности, професора Српске православне велике гимназије у Новом Саду, повереника и добротвора Српске књижевне задруге, надзорника Српског учитељског конвикта, потпредседника Српске читаонице у Новом Саду, председника Артистичког одсека Српског народног позоришта, члана Новосадског сокола, секретара Матице српске и уредника *Летописа Матице српске*, тек у садејству са духовним патриотизмом, учествује у формирању специфичног облика српске културне идеологије, чији је представник Тихомир Остојић, научник којег бисмо, по аналогiji са Исидором Секулић (в. Радуловић 2011), могли означити учитељем културног национализма и учитељем духовног патриотизма. Књижевноисторијска, педагошка и културно-идеолошка мисија Тихомира Остојића садржана је у широко постављеном и доследно спровођеном програму просвећивања народа. Остојићев рад на просвећивању народа могао би се, условно, поделити на: васпитање укуса, васпитање личним примером и васпитање у националном духу.

Васпићање укуса

Савременик, сарадник и близак пријатељ „класичних модерниста“ или „класика српског модернизма“ (в. Радуловић 2007: 68), Јована Скерлића,¹ Богдана Поповића и Павла Поповића, Тихомир Остојић неговао је, исто тако, „вредности класичне грађанске традиције које је проповедала и које је следила српска интелектуална елита почетком 20. века“ (Радуловић 2007: 78), тј. вредности као што су:

Култ разума, рада, реда и дисциплине; истицање трезвености и осећања мере као етичких и естетичких критеријума, али и као највиших духовних и животних врлина; морални полет: проповедање универзалних човечних идеала и грађанске солидарности у јавном и политичком животу и раду [...] (Радуловић 2007: 78).

Ипак, најважнија вредност коју су класични модернисти и Тихомир Остојић делили била би воља за делањем, практичном применом проповеданих начела, као и потреба за утицањем на друштвену стварност и књижевну праксу:

Културни посленици нису те вредности само афирмисали, проповедали, него су их својим делима, као и својим јавним радом и деловањем, на крају и самим начином живота – и остваривали (Радуловић 2007: 78).

¹ О односу Јована Скерлића и Тихомира Остојића подробније видети у студији „Јован Скерлић и Тихомир Остојић“ Миљивоја Ненина (Ненин 2016: 53–78).

Разумевање књижевног живота и потреба да се утиче на његове видове испољавања, као и на правце његовог развика, садржани су у Остојићевој расправи „Задатак књижевног листа“. Она поседује несумњив књижевноисторијски значај, будући да је објављена девет година пре програмског текста Богдана Поповића „Књижевни листови“, при чему су у обема расправама идеје о задацима књижевних листова, а посебно схватање функције књижевне критике, у много чему подударни. Иако се не може тврдити да је програмски текст „Књижевни листови“, објављен у прва два броја *Српског књижевног гласника* 1901. године, Богдан Поповић писао под непосредним утицајем идеја Тихомира Остојића (као што се не може са сигурношћу утврдити ни да је текст „Задатак књижевног листа“ Поповић читао), ипак, на основу чињенице да је Тихомир Остојић био сарадник *Српског књижевног гласника* и близак пријатељ свих чланова уредништва, те да је са пажњом пратио чланке Богдана Поповића,² препоручивао својим ученицима да их читају и подстицао расправу о њима (в. Савковић 1934: 64), може се претпоставити да се и Богдан Поповић интересовао за рад Тихомира Остојића, критичара са којим је делио етичке и естетичке критеријуме процене књижевних дела.

Тако, уводне напомене Богдана Поповића из расправе „Књижевни листови“, посвећене односу књига и књижевних листова, тј. о предности „малих“ (мањих по обиму) над великим (гломазнијим, обимнијим) књижевним (и уопште, животним) појавама, које је Богдан Поповић илустровао микроалегоријским сижеом о великим и малим лађама –

Као велике лађе које, богате товаром, али гломазније, теже, не могу да пристану уза све обале, но траже нарочита пристаништа, саграђена по скупе новце, у нарочито бираним положајима, тако књиге теже и ређе доспевају на по гдекоја места; новине међутим и часописи, као оне мале лађице које 'хватају воду врло плитко, и могу малим деловима да искрцају товар на сваку тачку обале, и улазе у сваки и најмањи залив', налазе – нарочито откако су се места која робу купују тако умножила – сваким даном све ширу примену (Поповић 1901: 23).

– наликују уводним напоменама Тихомира Остојића из текста „Задатак књижевног листа“, посвећеној начину издавања и улози књижевних листова као *овремених списа*: „Они су веома подесно, окретно и хитро средство, да помажу испуњавање онијех сврха, којима служи

² Да је Тихомир Остојић читао радове Богдана Поповића потврђују и Остојићеви исечци из новина Поповићевог текста „Карикатуре на IV изложби 'Ладе'“, из рубрике „Уметнички преглед“ *Српског књижевног гласника*, који се чувају у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром РОМС М. 1. 580.

књижевност“ (Остојић 1892: 12). „Окретност“ и „хитрост“ књижевних листова, коју је запазио Тихомир Остојић, истаћи ће и Богдан Поповић:

Место књиге дошле су новине, дошли су часописи, са својом спретношћу, са својом способношћу да се прилагоде свима приликама, свима потребама и свима кесама, са шаренилом своје грађе, са својом прегледношћу, својим кратким чланцима, својим изводима, својим рецензијама и критикама, које збијено, скраћено, дају читаоцу у исто време садржину и оцену дебелих, гломазних књига (Поповић 1901: 23).

Попут Богдана Поповића, који улогу „рецензија и критика“ види у саопштавању садржине и давању оцене вредности „дебелих, гломазних књига“, Тихомир Остојић такође истиче функцију приказа у књижевним листовима, одређујући је, притом, за нијансу другачије од Богдана Поповића – наиме, према Тихомиру Остојићу, прикази упознају читаоце са садржином приказаних књига, али не оцењују, уједно, литерарне домете књига чији су садржај укратко изнели:

Реферату (рецимо српски *йриказ*) је задатак, да што прије, (чим дјело изађе) не оцијени вриједност књиге (то се и не може учинити за кратко вријеме) него да упозна читаоца са садржином и намјером јој тако да читалац зна с ким има посла. Приказивач само уопће назначује да ли дјело има вриједности или не, да би читалац знао како да се влада према њему, хоће ли га читати или не. Уредник свакојачо треба да има толико укуса и знања, да може на први поглед видјети шта дјело вриједи, како стоји оно према осталим дјелима те врсте, да ли је оно напредак или назадак (Остојић 1892: 43).

Најексплицитнија аналогија између текста „Задатак књижевног листа“ Тихомира Остојића и текста „Књижевни листови“ Богдана Поповића огледа се у схватању улоге периодичних публикација које треба, према мишљењу обојице аутора, да буду како *реџистрайшори*, тако и *реџулашори* књижевног живота. Кључни ставови Богдана Поповића о томе да књижевни листови не треба само да прате/региструју појаве у литератури већ и да утичу на правац развоја националне књижевности садржани су у дефиницији књижевних листова као регистратора и регулатора књижевног живота:

Исто је тако познат њихов други задатак, да *криџички* прате књижевне догађаје и, доследно, *уџичу* на њих. Они нису само регистратори књижевних догађаја, они су још, или треба да буду, према својој моћи, и њихови регулатори (Поповић 1901: 26).

Књижевне листове као регистраторе књижевних појава Тихомир Остојић одредио је на следећи начин:

Као што политичан лист треба да јави својим читачима што прије, што тачније, ако је могуће и што опширније о свем, што се збива у народу, а тиче се политике и друштва – тако исто треба књижеван лист, чим угледа свијет која књига, одмах да јави то својим читаоцима (Остојић 1892: 43).

С друге стране, улогу књижевних листова као регулатора књижевног живота Тихомир Остојић препознао је у начину на који *овремени сјиси* утичу на смер развоја одређене литературе:

По нашем мишљењу једини задатак књижевног листа је да служи напретку књижевности, да помаже, наглашава, истиче и препоручује све оно што напретку користи а да отклања, осуђује и побија оно што смета (Остојић 1892: 12-13).³

Захтев да књижевни листови посвећују пажњу савременим, актуелним литерарним и друштвеним питањима, који ће постати једно од начела уређивања *Летописа Машице српске* 1912. године (уредник *Летописа Машице српске* од 1912. до 1914. године био је Тихомир Остојић), садржан је већ у Остојићевом тексту „Задатак књижевног листа“:

Од велике знаменитости је и ово: *чланци нека су свагда од савременог интереса*, тј. нека се надовезују на онаке представе, које ће непосредно пробудити у читаоцу занимање (Остојић 1892: 43).⁴

³ Идеју о књижевној еволуцији као сталном (додуше, књижевном критиком непрекидно у одређеном правцу усмеравањем) напретку, тј. развоју ка вишим, бољим, савршенијим формама заступали су како Тихомир Остојић, који сматра, као што је наведено, да књижевни лист треба да „помаже, наглашава, истиче и препоручује све оно што напретку користи“ (Остојић 1892: 12–13), тако и Богдан Поповић, који истиче: „Исто тако, књижевности се оријентују по нужности к добрим циљевима. [...] Али, као добра политика у држави, у књижевности добра критика олакшава, убрзава то напредовање ка бољем. Она не да да се иде у страну; а спречавајући трзања, застоје, лутања и назатке, она уштеђује време и избегава зла. С добром критиком, нема губитака. Добро које ће доћи она омогући одмах; тиме уједно спречава зло“ (Поповић 1901: 26).

⁴ Научни ауторитет Тихомира Остојића огледа се и у способности тог критичара и књижевног историчара да утиче на уношење захтева о актуелности часописних прилога у програмски текст Јована Грчића „Шта је смер 'Стражилову'?“ (Грчић 1892: 1–2). Грчићев текст објављен је у првом броју нове серије *Стражилова* (оног које је настало након одвајања од *Јавора*), а сведочанство о Остојићевом утицају на дефинисање часописне „политике“ оставио је сам Грчић, у коментарима уз преписку са Иларионом Руварцем: „Како је архимандрит био оштроум, види се и по томе, што је познао, да су уредникове поруке у првом броју новог *Стражилова* биле више Остојићеве него моје. Ја сам нешто мало био и противан тим апсолутистичким прописима, који су били кадри ако не баш сасвим растерати а оно зацело бар онерасположити многе сараднике, али сам ипак пропустио Остојићу“ (Грчић 1939: 89). Године 1892, Остојић постаје стални сарадник тог „листа за песништво, поуку, уметност и књижевност“ и у њему објављује, нимало случајно, програмски текст „Задатак књижевног листа“.

На сличан начин, девет година након Остојића, Богдан Поповић ће истаћи као посебан квалитет књижевних листова актуелност њихових прилога:

Читаоци књижевног листа треба да су непрекидно у течају онога што њихово доба зна и мисли, или дознаје и измишља. То је први задатак књижевних листова (Поповић 1901: 25).

Поред указивања на значај праћења, бележења, регистровања књижевних појава и извештавања јавности (читалаца) о њима, Тихомир Остојић и Богдан Поповић истичу, као задатак иманентан књижевним листовима, усмеравање књижевне еволуције, одстрањивањем негативних а снажењем, подстицањем, развијањем позитивних литерарних тенденција. Чиниоци пресудни у том процесу усмеравања књижевне еволуције, према мишљењу Тихомира Остојића и Богдана Поповића, јесу књижевни листови, и од књижевних листова неодвојива књижевна критика:

Текућој књижевности треба текућа критика. Може се, шта више, рећи да књижевна критика, са дужностима какве јој се данас дају, није ни постојала пре проналаска новина и часописа. У практичном погледу, дакле, књижевна је критика посао повремених листова (Поповић 1901: 33-34).

Васпитање укуса, на којем је инсистирао Богдан Поповић,⁵ истакао је већ Тихомир Остојић 1892. године: „*Уреднику је светиња користи књижевности, буђење интереса и његовање укуса у читаоцима* [курзив Остојићев]“ (Остојић 1892: 44). И Остојићево инсистирање на чистоти, углађености, префињености језика и стила у књижевним делима, као и у новинским чланцима –

Нарочиту пажњу треба књижеван лист да поклони и облику и језику. У свијем чланцима треба да је стил гибак и углађен, језик правилан, реченица непогрешна. Требало би већ једном стати на главу оном злом обичају, да је нашим књижевницима језик и стил пошљедња ствар (Остојић 1892: 44).

– кореспондира са промишљањима Богдана Поповића о књижевном језику и стилу: „Залажући се за културност литературе свога времена, Поповић се залагао пре свега за чистоту стила“ (Радуловић 2008: 95).⁶ Слич-

⁵ „Укус је најзначајнија, али и најмање рационално анализирана и објашњена критичка категорија Богдана Поповића. [...] Критичарска активност Богдана Поповића у његовом времену умногом се испољавала у афирмацији укуса у српској књижевности. Укус је за њега био основа литерарности и естетичности књижевних дела“ (Радуловић 2008: 92).

⁶ У поглављу „Књижевни програм из 1901“ монографије *Српски књижевни гласник 1901–1914*, Драгиша Витошевић указао је на бригу уредништва *Српског књижевног гласника*

ност у концепцијама васпитања укуса које су заговарали Тихомир Остојић и Богдан Поповић огледа се у двосмерности тог васпитног процеса: васпитање укуса односи се како на читаоце, тако и на писце –

Књижеван лист треба да пази не само шта књижевници дају, него да их научи или натера да добро дају, тако исто да води бригу не само о том шта читаоци примају, него да их научи да само добро примају (Остојић 1892: 13).

– односно –

Но утичући само на публику, то јест на читаоце, књижевна је критика употребила само један део свога утицаја и одговорила само једној половини свога задатка; друга половина њеног задатка је да утиче на писце (Поповић 1901: 32).

С друге стране, идеја о благотворном дејству књижевне критике на сваку, а нарочито на тзв. „младу“ књижевност, каквом је сматрана крајем XIX и почетком XX века српска књижевност, у чију је одбрану устао Богдан Поповић у расправи „Књижевни листови“:

А што се тиче нас посебице, нека се нико не боји да ће га искреност која је, као што смо видели, корисна по све књижевности, моћи бити штетна по нашу. Младим књижевностима она може бити још кориснија (Поповић 1901: 35).

– постаће доминантна и у Остојићевом приказу две стотине првих бројева *Српској књижевној гласници*:

Коло књижевника искупљених око С. К. Гласника тога је уверења, да је наша књижевност завршила своје детињство. Ако је тетошење и мажење у то доба разумљиво, сад, кад је она стала на ноге, треба с њом поступати онако како се поступа са одраслима и зрелима. Према малима и нејакима се снисходимо, кашто пред њима и ради њих и глумимо; према зрелима и одраслима доликује озбиљан тон и отворен, искрен начин (Остојић 1909: 388).

Повећање квалитета књижевне продукције, већа мера артистичке дотераности и поетичке конзистентности у српској књижевности почетком XX века у односу на претходни период (под којим Тихомир Остојић подразумева пре свега епоху романтизма, али и реализма у српској књижевности) Остојић види као заслугу књижевне критике (њених от-

о језичко-стилској углађености: „[...] једна од главних брига овог гласила биће управо писменост, литерарност, стилска и језичка дораслост“ (Витошевић 1990: 51).

ворених, бескомпромисних, „искрених“ судова), а пре свега *Српској књижевној илустрацији*, који је неговао управо такав тип књижевне критике:

Због строжијег мерила које се ставља на књижевнике и књижевна дела, није се број ни књижевника ни књига смањивао. Баш противно се опажа. Мање се кују стихови, мање се цвркуће, али то није штета. Што доспе на књижевну пијаци, то је добро. Каква је разлика између садашње продукције и продукције од пре 10–15 година само, лако се може свако уверити, ако преврне старије наше листове. Каквих дилетантских песмица, каквих безазлених приповедака и плитких критика налазимо у њима! Данас тако што не сме да се појави на видело бела дана, него стоји у чекмежету, где му је и место (Остојић 1909: 388).

Дакле, идеја о васпитању укуса, посредством књижевних листова и књижевне критике, која је била једна од кључних поставки Остојићевог програма просвећивања народа,⁷ а коју је тај научник истакао како у „Задатку књижевног листа“, тако и приликом анализе „Предисловија“, као програмског текста првог српског часописа (*Славено-сербској маџа-зину*), у расправи „Почетак периодичне књижевности у Срба“, објављеној у *Гласу Црногорца* 1904. године: „Овдје је први пут јасно исказана мисао, да интелекција треба да образује најшире слојеве народне и да њом образовању треба да послужи и књижевност [курзив Остојићев]“ (Остојић 1904: 2).⁸ Та мисао била је блиска Богдану Поповићу, који је у тексту „Књижевни листови“ ту идеју на естетски вишем нивоу („литерарније“) изразио. Имајући у виду додирне тачке у разумевању књижевне периодике и књижевне критике у властитим и Поповићевим рас-

⁷ Да је идеја о васпитној функцији периодике била константа у разумевању „задатка књижевног листа“ Тихомира Остојића сведочи и Остојићев рукопис насловљен „Како се пронашла штампа“, који се чува у Рукописном одељењу Матице српске, под сигнатуром РОМС М. 5. 912. Уводне речи, у варијанти најближој основном (канонском) тексту, гласе: „Кад завиримо у историју света нађемо у почетку новог века неколико знатних догађаја који су имали великог упуца на развитак и образовање човечанства. Таки су догађаји проналазак новог света, проналазак барута, па међу те догађаје спада и проналазак штампе. Сви ови догађаји имали су велик упуца на образованост људску и знатних су последица оставили за собом но најкорисније је оставила штампа [правописне грешке нису исправљане, прим. М. Ђ.]“ (Остојић РОМС М. 5. 912). И у 11. броју *Трговачких новина* за 1907. годину, у огледу „Наша журналистика“, Тихомир Остојић инсистираће управо на поменутој, васпитној функцији (књижевне) периодике: „За просвећење народа има много начина и путева, али је већ свугде признато, да су новине једно од најо-кретнијих, најзгоднијих, па сад већ и најјачих средстава за то“ (Остојић 1907а: 3).

⁸ Делимично измењена, та реченица наћи ће се и у одељку индикативног наслова „Почетак периодичне књижевности“ у Остојићевој монографији *Српска књижевност од Велике сеобе до Досијеја Обрадовића*, где ће гласити: „Овде је први пут јасно исказана мисао, да је дужност интелекције да образује најшире слојеве народне и да њом образовању треба да послужи и књижевност“ (Остојић 1905: 87).

правама, Тихомир Остојић, неуморни читалац Поповићевих радова, са задовољством ће приметити:

Мило ми је констатовати да се моје основне мисли подударају са схватањем тако умнога човека и суптилног познаваоца књижевности, као што је г. Богдан Поповић (Остојић 1912: 20–21).

Поред тежње за упливом на књижевни живот и васпитањем укуса писаца и читалаца, садржаном у схватању „задатка“ књижевног листа и нарочито у разумевању значаја и улоге књижевне критике, Тихомир Остојић, попут „класика српског модернизма“, покушао је да утиче, својим јавним делањем, на преображај друштвене стварности, при чему је „радом за општу ствар и заједничко добро“ његова културна идеологија у многим појединостима постала слична културној идеологији Јована Скерлића.⁹

*Васпиштање личним примером и васпиштање
у националном духу*

„Одушевљени просветитељ“, како га је доцније назвао Божидар Ковачек (Ковачек 1971: 12), Тихомир Остојић је, у чланку „Просветни идејал данашњег доба“ (тј. у тексту беседе одржане о Св. Сави 1892. године у Српској православној великој гимназији у Новом Саду), истакао, као идеал, онај модус просвећивања који тежи да образује вољу за делањем и извршењем добрих/племенитих дела, што значи да је његов прагматизам у сагледавању народних потреба био дубоко прожет етичким начелима:

Човека као такога не одликује знање ни вештина, него дело, које истиче из слободне одлуке његове, а стоји у складу са моралношћу. Према том у средини сваке васпитне наставе стоји образовање такве воље и за ту наставу има вредност само оно знање, које може образовати таку вољу. Знање, које није приправно, да у сваком згодном тренутку пређе у дело и то добро дело, то је као закопано благо, од којег нема нико користи, те је и оно само без вредности (Остојић 1892а: 88).

⁹ Поредити књижевнокритички метод и јавни рад Јована Скерлића и Предрага Палавестре, Милан Радуловић приметио је: „И један и други су јавни посленици који позивају своје сараднике и своје савременике да раде за општу ствар и заједничко добро. Додуше, Скерлић је у свом времену имао такав утицај на јавни живот у Србији какав ни пре ни после њега вероватно није имао ниједан српски књижевник; његови фељтони у листовима и часописима, као и његови јавни говори на културним манифестацијама и у Народној скупштини, били су покретачи и поуздани оријентир у хаотичним друштвеним, политичким и културним токовима у његовом времену“ (Радуловић 2015: 194).

Велика радна енергија и воља за чињењем племенитих дела огледа се у ангажовању Тихомира Остојића као предавача у вечерњој школи новосадске трговачке омладине, али и у писању бројних поучних чланака за *Трговачке новине*, „орган Српског трговачког удружења и гласило српске трговачке омладине“, чији је Остојић био „члан редакције и један од најревноснијих сарадника“ (Стајић 1927: 30–31).

Залагање за национално самоодржање и одупирање процесима асимилације који су претили српском, мањинском национу у Угарској, свој израз добили су у економским концепцијама Тихомира Остојића – концепцији малог народног рада и у привредном начелу „свој своме“. Највећи број чланака Тихомира Остојића објављених у *Трговачким новинама* посвећен је образложењу потребе малог народног рада и могућностима његовог спровођења. У невеликим али промишљеним примерима и образложењима, поткрепљеним чланцима „Мали народни рад“, „Мали народни рад и наше женскиње“, „Мали народни рад у просвети“, „Како смо ми одели школску децу (К теми: мали народни рад)“, објављиваним у подлистку *Трговачких новина* током 1909. године, Тихомир Остојић залагао се за обнављање крајцарашких друштава, за реорганизацију начина рада женских добротворних задруга, као и за увођење аналфабетских курсева, те за отварање „народних књижница“ и организовање јавних предавања (појединачних или циклуса предавања), у циљу просвећивања народа, ширења знања о српској историји, књижевности и култури, чиме би се континуирано утицало на национално самоосвешћење Срба у Угарској. Економском и културном јачању околних народа, са којима су Срби живели у мултинационалној држави, Тихомир Остојић супроставио је, у чланцима „Свој своме“ и „Свој своме. Белешке и афоризми“, начело „свој своме“, тј. принцип по којем Срби треба да купују робу код Срба трговаца и Срба занатлија:

Али ви мислите да није уместан принцип Свој Своме? Или да није још време томе? Или да је опасно? Него? Хоћете ли принцип Наш Њином? Па то бива непрестано, а каква нам је отуд вајда, то сви видимо и осећамо. Или хоћете Њин Њином? За то се не брините. То су они и без нас и против нас спровели (Остојић 1907: 2).

Потребу за привредним и културним оснаживањем Срба у Угарској, које би се постигло како начелом „свој своме“ и малим народним радом, тако и образовањем привредног подмлатка –

Треба проређене редове наших привредника попунити. [...] Ми морамо систематски образовати привредни подмладак. Све ако данашњи нараштај не доживи препорођај наше привреде, он је дужан да га при-

према. А припремиће га васпитањем и образовањем омладине наше за привредне струке (Остојић 1907б: 2).

– Тихомир Остојић образложио је специфичном друштвено-политичком ситуацијом *северној српства*:

На најопаснијој тачци те љуте културне и економске борбе стојимо ми овде на северу. Ми смо у авангарди, на мртвој стражи. За таку позицију се траже најбољи момци (Остојић 1907в: 1).

Док идеје о телесном васпитању омладине,¹⁰ чувању народног здравља,¹¹ васпитању привредног подмлатка,¹² стипендијском питању,¹³ као и састављање концепције „књига за народ“ Матице српске, представљају компоненте културног национализма Тихомира Остојића, дотле би Остојићево разумевање задатка српских певачких друштава било елемент духовног патриотизма, као другог чиниоца његове културне идеологије.

Упркос томе што је радио на осмишљавању концепције популарних издања Матице српске (тзв. „књига за народ“), и поред тога што је неколико таквих издања и приредио, Тихомир Остојић био је свестан ограничења основних средстава ширења науке (живе речи и књиге), па се, сходно томе, залагао за увођење музике у процес просвећивања народа:

Друштвено и народно просвећивање не сме се ограничити само на слушање предавања и читање књига, ма то биле како важне ствари, него

¹⁰ Члан Новосадског сокола, Тихомир Остојић питању телесног васпитања омладине посветио је целу трећу свеску часописа *Покрећ* (1904). У тој свесци објављени су Остојићеве чланци „Посвета српским соколима у Карловцима“, „Вежбајмо, јачајмо своје тело“, „Телесно васпитање омладине“, „Дечје игре“, „Српско игралиште“ и „Видовданска слава у Раваници“.

¹¹ Тихомир Остојић аутор је чланка „О чувању народног здравља“, који је објављен у *Трјовачким новинама* 1907. године.

¹² Тема којој је Остојић посветио немали број чланака била је управо тема васпитања привредног „подмлатка“. О том значајном друштвеном питању Тихомир Остојић писао је у подлистку *Трјовачких новина*, 1907. и 1909. године, а неки од наслова гласе: „Васпитајмо привредни подмладак“, „Још о васпитању привредног подмлатка“, „Зашто баш 'Привреднику'?“, „Зашто заостајемо у привреди иза других народа“, итд.

¹³ На иницијативу Тихомира Остојића покренута је јавна расправа о значају стипендија за образовање српске интелигенције и за напредак целокупног српског друштва. Остојић је своје ставове о том питању и своју тезу о недовољности (и по квантитету и по квалитету) српске интелигенције изнео, најјезгровитије, у расправи „Наше стипендије с гледишта народне користи“, објављеној у шестој свесци часописа *Покрећ*, 1912. године, али и у негативном приказу брошуре „Српске штипендије“ Васе Пушибрка, објављеном у истој, тематској свесци часописа *Покрећ*, 1912. године, у целости посвећеној стипендијском питању.

треба да се лати и уметности, да би се програм просвећивања допунио и усавршио (Остојић 1914: 228).

Тихомир Остојић, који је у ђачком дневнику записао да би волео живот да посвети „народу и музици“ (в. Стајић 1927: 19) и који је, као ђак Новосадске гимназије, хармонизовао, ставио у ноте, тј. модернизовао старо карловачко црквено пјеније (при чему је био и хоровођа гимназијског хора, прво као ученик, после као професор), у концепцији забавно-поучних сѐла коју је разрадио у огледу „Наша певачка друштва и народно просвећивање“, разложио је схватање улоге коју би међу угарским Србима требало да врше певачка друштва, при чему су, истовремено, у том схватању улоге српских певачких друштава, експлицитно садржани елементи Остојићевог духовног патриотизма.

Програм забавно-поучних сѐла, која би, према Остојићевој замисли, чинили уводна хорска песма, предавање/декламација/рецитовање и завршна хорска песма, карактеристичан је како по схватању музике као средства погодног за васпитање у националном духу,¹⁴ тако и по специфичном структурирању предавања, која су била укључена у тај вид народног просвећивања. Наиме, „предавање о животу и раду Светозара Милетића“, „предавање у којем би се објаснио географјско-етнографјски појам 'Шумадија' и обележио њен значај у историји Србије и српства“ и „предавање о држави Краљевића Марка, с кратким информацијама о њеној судбини до данас“, као саставни делови „Милетићевог сѐла“, „Сѐла са средишњом идејом: Шумадија“ и „Сѐла са средишњом идејом Маћедонија или Краљевић Марко“, по прегледности и јасности излагања, као и по издвајању мноштва примера, подсећају на предавање „Педесетогодишњица Петра Петровића Његоша“, које је Тихомир Остојић држао на беседи занатлијске омладине 1902. године, као и на предавање „Идеал о жени у народној поезији“, које је држао 24. 27. и 31. марта 1920. године у Колу напредног женскиња у Новом Саду. За

¹⁴ Занимљиво је да је и Васа Пушибрк, дугогодишњи директор Српске православне велике гимназије у Новом Саду, са којим се Остојић није у свему слагао, имао схватање музике слично Остојићевом. У својим успоменама, Милан Петровић, сећајући се Пушибрковог присуства сваком часу црквеног појања, које је допринело томе да је „гимназијски хор убрзо постао једним од најбољих хорова у нашим крајевима“ (Петровић 2016: 169), приметио је за Васу Пушибрка: „За њега је, дакле, религиозна настава била исто што и национална. Јасно ми је било, а то ми је и нарочито потврдио, да му је црквено пјеније било инструмент за национално образовање. [...] Црквеним појањем Пушибрк је мислио да ће учврстити наше, не само религиозно, него и национално образовање“ (Петровић 2016: 168–169). За Тихомира Остојића, инструмент националног образовања биле су песме са народним мотивима, чиме се он приближава романтичарима а удаљава од Пушибрка, али, ипак, и за Остојића музика је била неизоставна компонента духовног патриотизма.

сва та предавања карактеристично је навођење великог броја примера и(ли) цитата из књижевних дела која су предмет анализе, како би се илустровала и учинила занимљивијом и приступачнијом основна идеја излагања и како би се просвећивање народа (упућивање нестручне јавности у проблеме одређене научне дисциплине) извршило што ефикасније и успешније. Навођење примера, у јавним предавањима и свечаним говорима, као средство друштвеног просвећивања, Тихомир Остојић примењивао је и када је у питању била музика – за забавно-познато сјела препоручивао је избор неколиких песама из збирке Владимира Р. Ђорђевића *Српске народне мелодије*, при чему је и одабир песама за хорско извођење нужно зависио од теме предавања поједин(ачн)их сјела (в. Остојић 1914: 232–233).¹⁵

*

Образовањем које је стекао у Пешти и Бечу, као и животом у јужној Угарској, ближи средњоевропском него француском и енглеском моделу, Тихомир Остојић ипак никад није био присталица „идејног конзервативизма“ и „социјалног бирократизма“ (в. Радуловић 2007: 74), карактеристичних за аустроугарско друштво, већ је културна идеологија тог књижевника и јавног радника свагда била заснована на демократским идејама које су се, попут културне идеологије „класичних модерних“, Јована Скерлића, Богдана Поповића и Павла Поповића, кретале у распону –

[...] од преображаја националног менталитета, преко реинтерпретације историјских искустава српског народа [...] до реформисања политичког система и етничког и територијалног заокружења државе (југословенски програм) (Радуловић 2007: 67).

Основни циљ јавног делања, а уједно и један од циљева књижевне праксе Тихомира Остојића – просвећивање народа – по много чему налик концепцији „о националном раду“ (Цвијић 1907) Јована Цвијића, научника који је, према речима Милана Радуловића, „најзаслужнији за јасну артикулацију ове нове и плодноносне културно-идеолошке стратегије српског друштва на почетку 20. века“ (Радуловић 2007: 75) – била је

¹⁵ Не треба занемарити чињеницу да је и *Историја српске књижевности* Тихомира Остојића заправо написана за потребе школе, тј. да је у питању школски уџбеник. Било да су у питању јавна предавања или школски уџбеници, Тихомир Остојић своје идеје и начин њихове презентације редовно је усклађивао са начином разумевања света својих читалаца и слушаца, а то је била првенствено гимназијска, трговачка и занатлијска омладина, али и најшири слојеви српског народа.

блиска идејама књижевних критичара и друштвених идеолога окупљених око *Српској књижевној иласника*, са којима је Остојић сарађивао и са којима је делио многе ставове о књижевној и друштвеној стварности и могућностима њиховог преображаја. Пожртвованост Тихомира Остојића и спремност да властити културни национализам и духовни патриотизам не само теоријски заснује него и да их и практично примени, уочљиви су у Остојићевој одлуци да, иако нарушеног здравља, ипак прихвати посао декана и редовног професора Филозофског факултета у Скопљу,¹⁶ као и да активно учествује у оснивању и раду Скопског научног друштва (в. Момчиловић 1991: 24–28), као што је, с друге стране, размешавање улоге књижевних листова и књижевне критике, као регистратора и регулатора текуће литерарне продукције, одавало јасно постављену и свестрано промишљену концепцију културне и књижевне политике и идеологије, карактеристичну за српску грађанску и интелектуалну елиту краја XIX и почетка XX века.

Извори

- Грчић 1892: Јован Грчић. „Шта је смер 'Стражилову'?“. *Сѣражилово: листѣ за ѣсниишѣво, ѣоуку, уметѣностѣ и књижевностѣ*. Нови Сад. Год. V. Бр. 1. 5. јануара 1892. Стр. 1–2.
- Грчић 1939: Јован Грчић. „Иларион Руварац“. У: *Портрети с ѣисама* 5. Нови Сад: Штампарѣја Јовановић и Богданов. Стр. 1–100.
- Остојић 1892: Тихомир Остојић. „Задатак књижевног листа“. *Сѣражилово: листѣ за ѣсниишѣво, ѣоуку, уметѣностѣ и књижевностѣ*. Нови Сад. Год. V. Бр. 1. 5. јануара 1892. Стр. 11–14. И: Тихомир Остојић. „Задатак књижевног листа (Свршетак)“, *Сѣражилово: листѣ за ѣсниишѣво, ѣоуку, уметѣностѣ и књижевностѣ*. Нови Сад. Год. V. Бр. 3. 19. јануара 1892. Стр. 42–45.
- Остојић 1892а: Тихомир Остојић. „Просветни идејал данашњег доба“. *Сѣражилово: листѣ за ѣсниишѣво, ѣоуку, уметѣностѣ и књижевностѣ*. Нови Сад. Год. V. Бр. 6. 9. фебруара 1892. Стр. 87–90.
- Остојић 1904: Тихомир Остојић. „Почетак периодичне књижевности у Срба“. *Глас Црногорца*. Цетиње. Бр. 3. Стр. 2.
- Остојић 1905: Тихомир Остојић. „Почетак периодичне књижевности“. У: *Српска књижевност од Велике сеобе до Досићеја Обрадовића*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарѣја. Стр. 83–94.
- Остојић 1907: Тихомир Остојић. „Свој своме. Белешке и афоризми“. *Трѣовачке новине: орѣан Српској трѣовачкој удружења и иласило српске трѣовачке омладине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 8. 22. фебруара (7. марта) 1907. Стр. 2.

¹⁶ Управо на предлог Јована Цвијића Тихомир Остојић постао је редовни професор и декан Филозофског факултета у Скопљу.

- Остојић 1907а: Тихомир Остојић. „Наша журналистика“. *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 9. Четвртак, 1 (14.) марта 1907. Стр. 1–3. Подлистак. Тихомир Остојић. „Наша журналистика“. *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 10. Четвртак 8 (21.) марта 1907. Стр. 1–3. Подлистак. Тихомир Остојић, „Наша журналистика“, *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 11. Четвртак 15 (28.) марта 1907. Стр. 1–3. Подлистак.
- Остојић 1907б: Тихомир Остојић. „Васпитајмо привредни подмладак“. *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 17. Четвртак 26. априла (9. маја) 1907. Стр. 1–2.
- Остојић 1907в: Тихомир Остојић. „Важност трџовачког сталежа у нашој народној борби“. *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VI. Бр. 14. Четвртак 5. (18.) априла 1907. Стр. 1–2.
- Остојић 1909: Тихомир Остојић. „Српски књижевни гласник. Поводом изласка двестотинитог броја му“. *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VIII. Бр. 48, 5 (18.) децембра 1909. Стр. 380–381. Подлистак. И: Тихомир Остојић. „Српски књижевни гласник. Поводом изласка двестотинитог броја му (Свршетак)“, *Трџовачке новине: орџан Срѣској шрџовачкој удружења и ѓласило срѣске шрџовачке омлагине*. Нови Сад. Год. VIII. Бр. 49, 12. (25.) децембра 1909. Стр. 388–389. Подлистак.
- Остојић 1912: Тихомир Остојић. „Приступ новог уредника“. *Лешојис Маџице срѣске*. Нови Сад. Год. 87. Књ. 285. Св. 1. Стр. 1–22.
- Остојић 1914: Тихомир Остојић. „Наша певачка друштва и народно просвеђивање“. *Лешојис Маџице срѣске*. Нови Сад. Год. 89. Књ. 299. Св. 3. Стр. 1–13.
- Поповић 1901: Богдан Поповић. „Књижевни листови“. *Срѣски књижевни ѓласник*. Књ. I. Бр. 1. 1. фебруара 1901. Стр. 23–36. И: Богдан Поповић. „Књижевни листови“. *Срѣски књижевни ѓласник*. Књ. I. Бр. 2. 16. фебруар 1901. Стр. 109–122.
- Цвијић 1907: Јован Цвијић. *О националном раду (Предавање држано у „Колу срѣских сесџара“ 18. фебруара 1907)*. Дубровник: Издање и штампа Српске дубровачке штампарије др Грацића и др.

Извори, необјављени

(исечци из новина који се чувају у РОМС-у и рукописи)

- Остојић РОМС М. 1. 580: Тихомир Остојић. „Богдан Поповић“ [исечци из новина].
 Остојић РОМС М. 5. 912: Тихомир Остојић. „Како се пронашла штампа“ [текст у рукопису].

Литература

- Витошевић 1990: Драгиша Витошевић. „Програм, идеје, опредељења“. У: *Српски књижевни гласник 1901–1914*. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Вук Караџић – Матица српска. Стр. 51–63.
- Ковачек 1971: Божидар Ковачек. „Одушевљени просветитељ. Уз педесету годишњицу смрти Тихомира Остојића“. *Дневник*. Нови Сад. Недеља, 21. фебруар 1971. Стр. 12.
- Момчиловић 1991: Олгица Момчиловић. „Др Тихомир Остојић и Скопско научно друштво“. *Свеске Матице српске: траја и прилози за културну и друштвену историју. Серија књижевности и језика*. Нови Сад. Бр. 20. Св. 7. Стр. 24–28.
- Ненин 2016: Миливој Ненин. „Јован Скерлић и Тихомир Остојић“. У: *Сви моји банатски писци: приказе и прикази*. Ново Милошево: Банатски културни центар. Стр. 53–78.
- Петровић 2016: Милан Петровић. „Живи анахронизам“. У: *Успомене*. Приредила Биљана Шимуновић Бешлин. Нови Сад: Градска библиотека – Матица српска. Стр. 154–179.
- Радловић 2007: Милан Радловић. „Модернизација традиције: културна идеологија Српског књижевног гласника“. У: *Раскрића српског модернизма*. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког. Стр. 65–81.
- Радловић 2008: Милан Радловић. „Естетика и критика Богдана Поповића“. У: *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности*. Друго, проширено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког. Стр. 61–128.
- Радловић 2011: Милан Радловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2015: Милан Радловић, „Јован Скерлић и Предраг Палавестра“. У: *Јован Скерлић данас*. Уредник Мило Вуксановић. Београд: САНУ. Стр. 193–211.
- Савковић 1934: Јован Савковић. „Тихомир Остојић: професор Српске новосадске гимназије“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Год. 108. Књ. 341. Св. 1. Стр. 55–82.
- Стајић 1927: Васа Стајић. „Тихомир Остојић“. *Летопис Матице српске*. Нови Сад. Год. 101. Књ. 313. Св. 1–3 (јул–септембар). Стр. 15–45.

Milica Ćuković

THE ENLIGHTENMENT OF THE PEOPLE AS A CULTURAL IDEOLOGY
OF TIHOMIR OSTOJIĆ

Summary

Starting from one of the key theoretical and literary-critical terms of Milan Radulović – the term cultural ideology, the components of which are “cultural nationalism” and “spiritual patriotism” – the paper analyses the cultural ideology of Tihomir Ostojić. The programme proposed by Tihomir Ostojić for the enlightenment of the people gained several aspects in the scientist’s literary and public area of interest: the education of taste, the education using the personal example and education in the spirit of the nation; such a programme is related to the ideas of “classical modernists” or “classics of Serbian modernism”: Bogdan Popović, Jovan Skerlić and Pavle Popović. In the first, more detailed part of the work, we compare the programme text “Literary Magazines” by Bogdan Popović, published in the first two issues of *Serbian Literary Gazette* in the year 1901 with the study “The Task of Literary Magazine” by Tihomir Ostojić, published in *Stražilovo* in the year 1892. The comparison between these two texts has the task of setting down numerous similarities in the understanding of the role literary magazines should have, especially when it comes to understanding the function of literary criticism. It is notable that Ostojić’s text was published nine years before the one by Bogdan Popović, so the paper expresses the literary and historical significance of the study “The Task of Literary Magazine” by Tihomir Ostojić. In the second part of our paper, we analyze the spiritual patriotism of Tihomir Ostojić, by tracing the public work of the scientist, especially the analysis of Ostojić’s understanding of music and the social task Serbian Choirs had.

II

КСЕНИЈА КОНЧАРЕВИЋ*
(Филолошки факултет Универзитета у Београду)

ПУШКИНОВА ПЕСМА „ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ“ КРОЗ ПРИЗМУ ПРАВОСЛАВНЕ АСКЕТИКЕ**

Поводом 180. годишњице упокојења А. С. Пушкина

Айстракћ: У раду се сагледавају лингвистички и поетички аспекти еквивалентности Пушкинове песме „Отцы пустынники и жены непорочны“ Великопосној молитви Преподобног Јефрема Сирина, околности настанка тога препева, као и најважније димензије Пушкиновог остварења са становишта естетике унутрашњег, а посебно вековних традиција православне аскетике.

Кључне речи: теологија, естетика унутрашњег, православна аскетика, *Великойосна молишва* Преподобног Јефрема Сирина (прибл. 306–373. год. н. е.), А. С. Пушкин (1799–1837).

Транспоновање сакралних текстова један је од, без сумње, најсложенијих преводилачких подухвата. Могућни удео интерпретативности и субјективне инспирисаности особито се, као преводилачки проблем, јавља при транспоновању остварења *молишвеној жанра* као најнепосреднијег израза живе религиозности, где се „у једном посебном сплету и сарадњи емоција, уобразиље, мисли, воље, сензитивних осета, смирења и гордости, благодарности и затворености, радости и туге, страха и предосећања“ (Иљин 1993а: 47), у највећој мери репрезентује status subjectivus, самобитност и непоновљивост индивидуалног искуства богоопштења и богопознања. Преводилац се овде налази пред дверима нечијег унутарњег храма, туђег скривеног обиталишта Духа, одакле му светлост што се у њему разгорела ваља изнети чистом и неоскврњеном и даље је разгоревајући у духовним просторима других људи, без обзира на неминовну различитост у интензивности, чистоти, активности, емоционалној обојености, богословској промишљености и пројавним

* kkoncar@mts.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта Православног богословског факултета Универзитета у Београду „Српска теологија у XX веку: фундаменталне претпоставке теолошких дисциплина у европском контексту – историјска и савремена перспектива“ (179078), који финансијски подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

облицима духовног искуства сваког појединца. Деликатност преводио-чeve позиције директно је пропорционална дубини и светости самог изворника: тако, С. С. Аверинцев, истичући једноставност и непосредност псаламског израза, у коме се „сваки пут крчи уистину најкраћи пут од реалности ка речи и од речи ка срцу“, констатује да –

[...] у поређењу са том непосредношћу било који, па и најлепши препев може да се учини вештачким и декоративним: добија се утисак свечаности уместо првозданости и побожности уместо саме светиње (Аверинцев 1998: 94).

Преводити молитвословља значи поседовати истанчан осећај за поимање туђег религијског искуства и његово језичко исказивање кроз призму властите духовности. Јасно је, отуда, да се транспоновања канонских молитава, вековима брижљиво одабираних и освештаваних црквеном употребом, могу подухватати само особе способне да осете највише духовне домете. Александар Пушкин, тај „свечовек, велики и још несхваћени весник“ (в. Достоевский 1984: 146–147), „богонадахнути пророк и свештеносавршитељ поезије“ (в. Ильин 1993б: 42), „најобухватнији и истовремено најхармоничнији дух кога је изнедрила руска култура“ (в. Струве 1937: 271), зацело је био на висини тога задатка. У његовом преводилачком опусу наћи ћемо два прepeва познатих црквених молитвословља: новозаветне *Моли́тве Господње (О́тче наш)* и *Велико́йосне моли́тве* знаменитог химничара, егзегете и догматичара Преподобног Јефрема Сирина (прибл. 306–373. год. н. е.). Ради анализе Пушкиновог односа према Сириновој молитви навешћемо најпре текст саме молитве на црквенословенском језику као богослужбеном језику Руске цркве у Пушкиновом времену и данас, а затим Пушкинову песму: Сиринова молитва:

Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь (Молитвослов 1990: 45).

Пушкинова песма:

*Отцы пустыnnики и жены непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв.
Но ни одна из них меня не умиляет
Как та, которую священник повторяет*

Во дни печальные Великого поста:
 Всех чаще мне она приходит на уста
 И падшего крепит неведомою силой.
 Владыко дней моих! Дух праздности унылой,
 Любоначалия, змеи сокрытой сей
 И празднословия не дай душе моей.
 Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
 Да брат мой от меня не примет осужденья,
 И дух смирения, терпения, любви
 И целомудрия мне в сердце оживи (Пушкин 1980: 394).

У доба настанка те песме у песниковој души још је било болно живо и свеже сећање на смрт мајке, сахрањене у Свјатогорском манастиру, као што је у његовом бићу био снажан и предосећај смрти (в. Абрамович 1984: 29). Мистичко настројење у роду Пушкиновом било је наследно, и са особитом снагом пројављено у личности његовог оца, Сергеја Львовича; атмосферу благочестивости и правоживља у његовом дому са великом ревношћу и усрђем одржава и разгорева супруга Наталија Николајевна, васпитана, иначе, у духу „монашке строгости живљења и безусловног послушања“. Сам песник, према сведочењу П. А. Вјаземског, склон је молитви: „У последњим годинама живота [...] био је прожет красотом многих молитава, знао их је напамет и често их понављао“ (Грибановский 1996: 77, 113). Монашки идеал надахњује га на стварање дивних ликова Пимена у *Борису Годунову* и монахиње Изабеле у поеми *Анджело*; под сводовима манастирским, у Свјатогорској Успењској обители, он пише знаменитог „Пророка“, а седам година пре но што ће се подухватити препевавања Сиринове молитве, из његовог пера отеће се надахнуте строфе о „монастыре за облаками“, који је „как в небе реющий ковчег“ (очигледна реминисценција на Нојев ковчег спасења), и за чијим „царственным шатром“ (старозаветна скинија) песник чезне из најскривенијих дубина свога бића („Монастырь на Казбеке“, 1829).

Винути се у те недогледне висине, узнети се „во области заочных“ из каљуге свакидашњих брига и страсти, из усковитланог „житејског мора“, погрузити се у богосозерцање и молитву, савременицима дочарати и пренети лелек за Христом што се пробија из таме векова, из далеке сиријске пустиње, није могућно непосредно, без икаквих ограда, без постепеног увођења и – усхођења. Песник се суочава са неопходношћу да створи својеврсни, духу епохе примерени и специјално за њу обрађени рам, који представља преграду којом је одвојен стварни свет од света који је аутор створио у своме делу, изрезбарене двери на улазу у тај свет и на излазу из њега. Кроз те двери Пушкинов савременик „види одаје украшене, али руха нема да униће у них“ (из *Етзайостиларија Сирасине*

седмице). Сиринова молитва одише пуним духовним животом који крије од нас своје тајне и у свом оригиналном облику, остаје несхваћена за савременог читаоца. А за нашег песника као преводиоца и тумача? Његова гносеолошка и естетичка позиција блиска је, у средњевековној словесности широко прихваћеној, идеји ћутања (в. Аверинцев 1982: 71–72), означеној и свешћу о неизрецивости, несазнајности, необухватности садржаја који ваља пренети, и спознајом властите немуштости, неспособности, недостојности у његовом посредовању. Стога се Пушкинов преводилачки оквир гради на два нивоа: I. *предворја* у коме, дршћући да не буде сажежен огњем богоопштења, у ништавности и занемелости, стоји песник, исповедајући своју палост, али и уму недосежну силу молитве које се дотиче; тај ниво садржи, дакле, „оправдање“ преводилачког подухвата и изрицање индивидуалног преводиоачевог односа према материји што ће је транспоновати, и II. *улажења кроз двери*, приближавања тајни древних отшелника, поклоњења њиховим духовним и естетичким назорима, спознаје назначења тога и других молитвословља; овде је у питању компензирање историјског и срединског колорита изворника, заснивање транслаторно-трансмутацијског поступка. Тек после те две степенице долази до просветљења „одјејанија души“ и читаоца и самог преводиоца; пут је уготовљен, стазе поравнате – покајна молитва може да почне.

Први ниво преводилачког (или приповедачког) оквира својствен је, са мањим или већим модификацијама, многим архаичним текстовима. Пушкиново смерно обраћање казује његов интимни однос према молитви коју ће преводити, означен умиљењем, превасходством над другим молитвама, честим опомињањем њених речи, њеним стражењем на песниковим уснама и мистичким преображајем, метанојом, коју у њеном присуству доживљава он – *падший* (друге речи за себе песник том приликом не налази!). Пушкин је, очито, био обдарен суптилном и осетљивом савешћу, самокритичношћу, смиреношћу срца и ума, што истичу митрополит Антоније (Храповицки) (в. Храповицкий 1996: 148), протојереј Јован Восторгов (в. Восторгов 1996: 170), Иван М. Андрејев (в. Андреев 1996: 14), Семјон Л. Франк (в. Непомнящий 1989: 253). У стању палости песник је ослабљен, али не без наде: он је већ искуствено доживео благодатно-окрепљујућу, уму недокучиву – несазнајну, неисказиву, непредстављиву – силу те молитве („и падшего крепит неведомою силой“), са њом се саживео; она му, више но ма која друга, долази на усне („Всех чаще мне она приходит на уста“) и изазива неупоредиво умиљење („Но ни одна из них меня не умиляет / Как та...“). Драгоцено сазнање, и крајеугаони камен за познање Пушкинове духовности! Она нам се разоткрива као молитвена, покајничка, печалничка; у њој

је песник духовно узрастао – огледало његовог напретка је и дар усне молитве као степенице која претходи оној умној, срдачној, и радост умиљења као највише награде, најсветлијег озарења, најснажније потврде дејствености молитве.

Знајући то, дубље ћемо разумети разлоге због којих у следећем нивоу експозиције (композиционо постављеном на прво место) песник за молитву везује епитет „божественная“ („сложили множество божественных молитв“): његов избор није проистекао из силабичко-версификацијских потреба, нити је реч о овешталом шаблону коме се прибегава у недостатку инвентивнијих решења. И на том примеру потврђује се запажање митрополита Анастасија (Грибановског), изречено као општи утисак о Пушкиновом опусу:

Епитети *божественный* и *святой*, које Пушкин тако често користи у примени на своје песничко надахнуће (и не само своје, како видимо из песме), нису представљали само лепу метафору: у њима је скривен дубок сакраментални смисао, истинско осећање духовне повезаности песникове са другим, оностраним светом (Грибановский 1996: 70).

Отачке молитве су „божанствене“ јер их је таквима искуствено доживео сам песник, познавши њихову потребу и моћ; то је у потпуном сасгласју са учењем Светих Отаца и Учитеља Цркве, који је, између осталог, називају и „беседом са Богом“ (Преподобни Јефрем Сирин), „светлошћу за душу“ (авва Исаија), „средством за привлачење и испруженим дланом за примање сваке благодати“ (Преподобни Никодим Агиорит), „мајком врлина“, „одржањем космоса“, „помирењем са Богом“, „предзнаком вечне славе“ (Свети Јован Лествичник) (Сирин 1912: 13; Агиорит 1912: 187; Лествичник 1993: 192).

Пушкину је позната преизобилна и непотрошива ризница молитава којима располаже Црква од Истока; пошто је био веома добро упућен у химнографску традицију, светоотачку и хагиографску литературу, ликови знаних и незнаних сачинитеља те свештене поезије морали су се такође наћи у видокругу његовог занимања, па и ући у „оквир“ његовог препева као „отцы пустынноики и жены непорочны“. Веома је необично то што се Пушкин опомиње жена чије се стваралаштво кретало у оквирима црквених песмопоја, а не само „собраће“ по перу и вишњем помагању. Тумачење овога стиха В. П. Старк доводи у непосредну везу са датумом настанка песме (22. јули) (в. Старк 1982: 195), када Црква слави спомен на Свету мироносицу, Равноапостолну Марију Магдалину. И наше је мишљење да то није тек пука коинциденција, и да дубинска веза са ликом Свете Мироносице, као што ћемо показати у даљем излагању, постоји, али да се она остварује посредством реминисценције на једну

познату црквену песму, пониклу из пера најпознатије међу „саслагатељницама“ сакралне поезије, Преподобне Касије.

У богослужбеној употреби налази се неколицина песама сазданих женском руком: стихови Мојсијеве и Аронове сестре Маријам, која предводи жене Израилске након славног преласка Црвеног мора (2. Мој. 15, 20–21), хвалебна песма старозаветне пророчице Деворе (Судије 5, 2–31), благодарствена песма „Велича душа моја Господа“ (Лк. 1, 46–55), која се поје свакога дана на јутрењу. Али, рекли бисмо да чин „жена непорочних“ које саздадоше мноштво молитава предводи у Пушкиновој концепцији Преподобна Касија (Икасија, Касијана), вишеструко обдарена монахиња из доба цара Теофила (829–842), за коју су остала забележена сведочанства да је основала манастир у Цариграду, да је била веома лепа, образована и племенита порекла, те да је живела „философски богоугодно, оставивши многе списе“ (Симеон Магистар, Георгије Мних, Михаило Глика, Георгије Кодин) (в. Симић 2011: 14–30). Из њеног богатог опуса, који поред сакралних садржи и профане стихове (гноме, епиграми), у ризницу богослужбених песама Цркве од Истока ушле су *Слава на Господи возвах* на дан Светих мученика Гурија, Самона и Авива (15. нов.), *Слава на Хвалише* на јутрењу 13. дец. (спомен Светих мученика Евстратија, Мардарија, Авксентија, Евгенија и Ореста), *Слава на Господи возвах* на дан Рождества Христова („Августу јединоначалствујушчу“), четири ирмоса канона на Велику суботу, *Слава* на стихове на вечерњу на дан Рождества Светог Јована Крститеља (24. јуна) са натписом „Исаји ниње пророка глас“ и, што је за нас од особитог значаја, *Слава на Хвалише* на Велику среду *Господи*, „јаже во многија грјехи впадшаја жена“ (в. Симић 2011: 20–30). Та потоња песма изводи се „во дни великог поста“, тачније, на Велику среду, а то је и дан када се последњи пут изговара Сиринова молитва (в. Симић 2011: 60). Мати Пушкинова преминула је 29. марта 1836. године, и више је него вероватно да се песнику урезала у сећање служба Велике среде, испуњена трагизмом и болом, служба у којој се верни опомињу ноћи што ју је Господ провео у Витанији, у дому Симона губавог, када Му је жена грешница излила на главу многоцено миро и тиме Га припремила за погреб (Мт. 26, 12), служба одржана четири дана уочи смрти Надежде Осиповне, 25. марта. Касијине песме он се с правом сетио и 22. јула, на празник Равноапостолне Мироносице: почетак те песме, наиме, гласи: „Господи, јаже во многија грјехи впадшаја жена Твоје ошчутившаја божество, *мироносици* *вземши чин*, ридајушчи миро преже погребенија приносит“, а даљи ток њен сазвучан је песниковом покајном, сузном настројењу, и у сагласју је са његовим осећањем властите палости, о чему смо већ говорили.

„Жене непорочне“ противстављене су и тој „жени огрезлој у многим гресима“, и прамајци Еви, такође поменутој код Касије. Духоносна песникиња, иначе, не једном у своме литерарном наслеђу велича „збор мудрих девојака“ (стихира за 13. децембар, ирмос *Волноју морскоју*). Али, зашто епитет „непорочне“? Црквенословенизам *нейорочен* (грч. ἀνεμπτος) има значење „неукоризненный, не заслуживающий осуждения, вполне добрый“; „достаточный, обильный“; (о пасхалном јагњету у Јудеја, 3. Мој. 21, 22–23): „неопороченный“, „без всяких телесных недостатков“ (Дьяченко 1993: 348). У богослужбеним текстовима тај се атрибут (са префиксима *йре-* и *все-*) понајвише везује за Богородицу; непорочним се, даље, назива и сам пост (у канону на јутрењу за уторак прве седмице Великог поста); у руском тексту Новог завета срећемо га шеснаест пута. Непорочност је мера људског достојанства, мера достигнути у пуноту, у висину Христову. То је и украс који је, у ранохришћанској естетичкој доктрини, драгоцености од сваке овоземаљске лепоте (Бычков 1991: 37). То је разлог због кога ће Пушкин сачинитељкама божанствених молитава приписати управо поменути атрибут, врлину над врлинама, која је изнад похвала и која земаљско уздиже ка небеском (в. Ниски 1994: 13–14), јер је непорочност својство нетљенога Бога.

Даром молитвословља и свецелом устремљеношћу ка словесном жртвоприношењу Богу прожети су, у Пушкиновом виђењу, и *ошцы иустыинники*. Биће да је разлог посебног истицања оних благодарећи којима је „пустиња процветала као крин“, а чије је подвизавање подробно описано у *Историји монаха у Еѣиѣшу* (крај IV в.) (в. Руфин 2002: 78–203), песниково спознање да је управо у њима у преизобилности обитавао псаламско-пророчки и првохришћанско-харизматички дух. Савременик тих чудесних „добрих и благообразних стараца“ – калуђера и саподвижник њихов је и аутор молитве чијег се препева Пушкин подухватио, „пророк сиријски“, Преподобни Јефрем, „лиричар, појац и мелод и у богословљу“, који „у предавању општецрквеног учења постиже велику снагу, остварујући уметничку синтезу“ (Флоровски 1997: 233, 238). Није случајно, дакле, руског песника привукао Учитељ са крајњег Истока који је управо поетском дару, „ванредној интимности и проицљивости“ (Флоровски 1997: 233), дуговао углед и популарност. Али, функција прве синтагме у експозицији Пушкиновог препева, чини нам се, није само у успостављању асоцијативних веза са временом и средином у којој је дело настало и ликом његовог аутора: „отцы пустынники и жены непорочны“ носиоци су песниковог естетичког идеала, што је у пуном сагласју са начелима „естетике унутрашњег“ („естетике аскетизма“), формиране у раздобљу између IV и VII века као (етичка) „естетика индивидуалног духовног развоја“ оријентисана на „формирање одређе-

ног начина живота, који води уподобљавању Богу и пре свега уподобљавању Христу у погледу Његовог земног живота". *Пустиножитиљство* је, сходно томе, естетичка категорија и једина истинита философија; оно је до сржи прожето „духовном красотом и неземним блистањем“, „дубоким 'умним' наслађивањем“ (Свети Макарије Египатски), а главни покретач и средишњи елемент његов јесте управо молитва, која бива овенчавана божанским озарењима, „созерцањем неизрецивих божанствених тајни и вечним блаженством“ (Бычков 1991: 94, 96, 107). Молитве се, према прецизном Пушкиновом запажању, рађају у душама подвижника „чтоб сердцем возлетать во области заочны, / чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв“. Са становишта православне аскетике, та је формулација неоспорна, брита и бриљантна. Песник учача да је срце средиште духовног живота, као што уче и сви Свети Оци. Највиши степен молитве јесте управо умна или срдачна молитва, која се, према одређењу Светог Игњатија (Брјанчанинова), иначе савременика Пушкиновог, „изговара сједињеним умом и срцем, при чему ум као да нисходи у срце, и из дубина срца узноси молитву“ (Брянчанинов 1886: 248). Циљ молитве је узношење срца, што сугерише и литургијски возглас „Горе имајмо срца!“, и новозаветне поруке (Фил. 3, 20; Кол. 3, 2). Просторна опозиција између вишњих „областей заочных“ и „дольних бурь и битв“ утемељена је и догматички, и са аспекта православне аскетике, где се појмови „вишњег“ и „нижњег“ употребљавају и у просторном (опозиција духовни-човечански свет), и у наравственом значењу (небеска чистота противставља се земаљској трулежи и греховности). „Доле“ бесне буре и олује (представа непосредно преузета из црквеног песништва, нпр. у Теостириктовом *Молбеном канону Пресветлој Богородици* налазимо: „Устанак мојих страсти и буру мојих сагрешења утишај, Богоневесто, јер си родила Господа – *крманаша*“, „Молим, Дјево, утишај душевни немир и буру *шуте моје*“, у *Благовештењском акаџисту Богородици*: „Радуј се, јер спремаш *присџанишџе* душама“, „Радуј се, *лађо* оних који желе да се спасу“, „радуј се, *присџанишџе џловаца живоџа*“, итд.), „доле“ је и попрџште непрестаног духовног војевања, невидљивог и суровог: „Ово је војевање“, пише Преподобни Никодим Агиорит, „теже од сваког другог“, као што је и „победа у њему славнија од других, и – што је најглавније – од свега благоугоднија Богу“ (Агиорит 1912: 17). Најмоћније оружје у духовном војниковању јесте управо молитва, за коју Пушкин казује да „срце крепи“, а Агиорит сведочи: „Само молитва постаје победоносно оруђе у невидљивој борби, чим се [...] упечати у срце и почне да непрестано у њему делује“ (Агиорит 1912: 216).

О „преводиличком раму“ још једна напомена: већ и сама његова величина, рекло би се, несразмерна у односу на сам препев (9:7 стихо-

ва) сугерише нам помисао да се, можда, управо у њему налази смисаоно тежиште тога Пушкиновог остварења. За разлику од В. П. Старка, који налази да је основна идеја песме „Пушкиново трагање за моралним идеалом“, пошто је „главна пажња у Пушкиновој песми усмерена на борбу са властољубљем“ (Старк 1982: 199), нама се чини да је песникова тежња – трагање за естетичким идеалом, оличеном у самој Сириновој молитви, затим у молитви као таквој (молитвеном богоопштењу, богопознању, богосозерцању и удеоничењу у Божијој красоти), као и у подвигу духовних твораца црквеног песништва. Старк своју аргументацију базира на чињеници да је „том греху (властољубља) дато проширено одређење“, док „слика 'скривене змије' у Сириновој молитви није присутна“ (Старк 1982: 199). Није ли, међутим, читав преводилачки рам далеко претежнији од те метафоре, која, с једне стране, не представља неко значајније проширење информације, уколико имамо на уму традиционално – и у Библији, и у светоотачкој литератури – уподобљавање греха (и то не само властољубља!) змији, а с друге, она је још једна опомена да се живи „по законима чуда“, додатно подсећање на Христом установљени „закон чудотворства“, духовно-морални императив надрастања света (Аверинцев 1982: 191), са одговарајућим естетичким импликацијама – а тиме се опет враћамо Пушкиновој концепцији „естетике унутрашњег“ из експозиције песме.

Препев *Великойосне молиѿве* на лексичком плану показује готово потпуно подударење са изворником: термини аскетско-моралног богословља црквенословенске провенијенције задржани су готово без измена, а изостављени су само неки архаични граматички облици (*даждь, ми, любве, ей, Господи Царю, моя прегрешения, зрети*). Ипак, преводиочева индивидуалност манифестована је и на плану лексичке еквивалентности, и на плану песничких слика, и на композиционом плану. У првој области пажњу заслужује транспоноване термина: „дух праздности, уныния“ пренет је као „дух праздности унылой“, чиме су две различите страсти спојене у јединствену целину на основу узрочно-последичне везе (да је униније изданак испразности, али и њен узрочник, констатује више светоотачких извора) (в. Лествичник 1993: 96; Агиорит 1912: 34, 37; Дорофей 1900: 124); *смиреномудрие* (грч. *ταπεινοφροσύνη*) замењује се *смирением* (такође црквенословенизам, али са мањом дозом књишкости), чиме опет није дубље нарушен смисао изворника, будући да се између та два термина у литератури обично не прави прецизна граница (в. Кардамакис 1996: 167; Лествичник 1993: 143-151); насупрот томе, изразито маркирани црквенословенизам *любоначалие* (грч. *φιλαρχία*) из изворника задржан је у препеву и поред постојања општеупотребног, стилски неутралног еквивалента *властољубие*. На плану песничких слика

Песма „Отцы пустынноики и жены непорочны“ показује се, дакле, као образац успелог превода, са максимално адекватним решењима у транслацији и трансмутацији информације садржане у изворнику и у црквенословенском тексту-посреднику. То је још један снажни израз Пушкинове стваралачке генијалности, његове ерудиције, а изнад свега његове корените уцрквењености и аутентичне духовности, неретко прикриване од знатижељних или недобронамерних погледа, али која се „оку срца“ открива у блиставој слави и тешко докучивој величини, попут *трага што на јору стоји*.

Литература

- Абрамович 1984: Стелла Лазаревна Абрамович. *Пушкин в 1836 году: предыстория последней дуэли*. Ленинград: Наука.
- Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев. *Поетика рановизантијске књижевности*. Превели Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Аверинцев 1988: Сергей Сергеевич Аверинцев. „Два слова о том, до чего же трудно переводить библейскую поэзию“. Москва: *Новый мир*. Вып. 1. Стр. 94–97.
- Агиорит 1912: Преподобный Никодим Агиорит. *Невидимая брань*. Пер. с греческого св. Феофана Затворника. Сергиев Посад: Изд. Афонского Русского Свято-Пантелеимонова монастыря.
- Андреев 1996: Иван Михайлович Андреев. „А. С. Пушкин: Основные особенности личности и творчества гениального поэта“. У: А. С. Пушкин: *Путь к Православию*. Уредник А. Н. Стрижев. Москва: Отчий дом. Стр. 7–68.
- Брянчанинов 1886: Святитель Игнатий Брянчанинов. *Аскетические опыты. Творения, III. 2*. Санкт-Петербург: Изд. И. Л. Тузова.
- Бычков 1991: Виктор Васильевич Бычков. *Малая история византийской эстетики*. Киев: Путь к истине.
- Восторгов 1996: Иван Восторгов. „Вечное в творчестве поэта“. У: А. С. Пушкин: *Путь к Православию*. Уредник А. Н. Стрижев. Москва: Отчий дом. Стр. 183–212.
- Грибановский 1996: Митрополит Анастасий Грибановский. „Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви“. У: А. С. Пушкин: *Путь к Православию*. Уредник А. Н. Стрижев. Москва: Отчий дом. Стр. 114–182.
- Дорофей 1900: Авва Дорофей. *Душеполезные поучения и послания*. Пер. с греческого св. Феофана Затворника. Сергиев Посад: Изд. Афонского Русского Свято-Пантелеимонова монастыря.
- Достоевский 1984: Фёдор Михайлович Достоевский. „Пушкинская речь, произнесенная 8 июля 1880“. У: А. С. Пушкин: *Путь к Православию*. Уредник А. Н. Стрижев. Москва: Отчий дом. Стр. 86–113.

- Дьяченко 1993: Григорий Михайлович Дьяченко. *Полный церковнославянский словарь*. Москва: Изд. Московского Патриархата.
- Ильин 1993а: Иван Александрович Ильин. *Аксиомы религиозного опыта. Исследование*. Т. I–II. Москва: Рарогъ.
- Ильин 1993б: Иван Александрович Ильин. *Одинокый художник. Статьи. Речи. Лекции*. Москва: Рарогъ.
- Кардамакис 1996: Протопрезвитер Михаил Кардамакис. *Православна духовност: изворност човековој еѣсоса*. Превод са грчког изворника Здравко Пено. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Лепакхин 1994: Валерий Владимирович Лепакхин. „Отцы пустынники и жены непорочны... (Опыт подстрочного комментария)“. *Журнал Московской Патриархии*. Москва. Вып. 6. Стр. 87–96.
- Лествичник 1993: Свети Јован Лествичник. *Лествица*. Са грчког оригинала превео Димитрије Богдановић. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Непомнящий 1989: Валентин Семёнович Непомнящий. „Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина“. *Новый мир*. Москва. Вып. 6. Стр. 241–260.
- Никифор 1891: Архимандрит Никифор (Бажанов). *Библейская энциклопедия*. Москва: Изд. Н. Бажанова.
- Ниски 1994: Свети Григорије Ниски. „О девственности“. У: Свети Григорије Ниски, Свети Јован Златоуст, Свети Григорије Богослов, Свети Атанасије Велики. *Красота девственности*. Превели хиландарски монаси. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар. Стр. 9–64.
- Пушкин 1980: А. С. Пушкин. *Лирика*. Москва: Правда.
- Руфин 2002: Презвитер Руфин Аквилејски. *Књига живој џустинских отаца: историја монаха у Еѣипцу*. Превод са латинског изворника Леонела Фундић. Редактор превода Ксенија Кончаревић. Вршац: Епархијски управни одбор Епархијске банатске.
- Симић 2011: Коста Симић. *Песникиња Касија: лиѣурѣјска ѣоезија ѣесникиње Касије и ѣен словенски ѣревод*. Београд – Нови Сад: Институт за теолошка истраживања – Академска књига.
- Сирин 1990: „Молитва Св. Ефрема Сирина“. У: *Моливослов*. Москва: Изд. Московского Патриархата. Стр. 45.
- Старк 1982: Вадим Петрович Старк. „Стихотворение 'Отцы пустынники и жены непорочны...' и цикл Пушкина 1836 г.“. У: Пушкин. *Исследования и материалы*. Т. 10. Уредник Я. П. Левкович. Ленинград: Наука. Стр. 187–198.
- Струве 1937: Петар Бернгардович Струве. „Дух и слово Пушкина“. У: *Белградский Пушкинский сборник*. Уредник Е. В. Аничков. Белград: Русский Пушкинский комитет в Югославии. Стр. 265–342.
- Флоровски 1997: Георгије Флоровски. *Источни Оци IV века*. Атос: Манастир Хиландар, 1997.
- Храповицкий 1996: Антоний Храповицкий. „Пушкин как нравственная личность“. У: А. С. Пушкин: *Пуѣ к Православию*. Уредник А. Н. Стрижев. Москва: Отчий дом. Стр. 198–217.

Ксения Кончаревич

СТИХОТВОРЕНИЕ „ОТЦЫ ПУСТЫННИКИ И ЖЕНЫ НЕПОРОЧНЫ“
А. С. ПУШКИНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРАВОСЛАВНОЙ АСКЕТИКИ

Резюме

В предлагаемой работе рассматриваются лингвистические и поэтические аспекты эквивалентности стихотворения „*Отцы пустынноики и жены непорочны*“ Великопостной молитве преподобного Ефрема Сирина, обстоятельства возникновения анализируемого поэтического перевода, а также наиболее существенные аспекты Пушкинского произведения с точки зрения эстетики внутреннего, и в частности многовековых традиций православной аскетики.

МАРИЈА ГРУЈИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

РЕЛИГИЈСКИ ОБИЧАЈИ, ЗАЈЕДНИЦА И ПОЈЕДИНАЦ У ПРОЗИ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Айстиракћ: Рад анализира специфичан приступ мотивима религијских обичаја и пракси у прозним делима Борисава Станковића, са посебним освртом на однос појединца и заједнице, приказан кроз парадигму тих мотива. Представљајући, уз мноштво детаља, живот једног друштвено-културног контекста, у коме религијске праксе формирају свест о колективној припадности и личним идентитетима, Станковић, као писац, гради посебну визију места јединке у колективу, као и њеног одступања од пракси и обичаја колектива. Овај рад анализира низ тема и значењских нивоа присутних у Станковићевој прози, испитујући мотиве религијских обичаја представљених у његовим делима попут оних везаних за смрт, загробне обичаје, Божић и друге празнике. Поред тога што, нарочито, истражује антрополошки значај религијских мотива у односу на идентитет заједнице представљен у делу, рад осветљава и начине на које писац разматра дубље психолошке слојеве личности појединца и суптилне породичне и родбинске односе у оквиру ширег колектива.

Кључне речи: Борисав Станковић, ритуал, религија, заједница, индивидуа

У делу Борисава Станковића религијски обичаји и мотиви представљају парадигме за јасније разумевање неколико врста тематских слојева: односа индивидуе и заједнице, културолошког значаја ритуала за заједницу и момената одступања појединца у односу на заједницу. Док су, с једне стране, религијски обичаји и мотиви често и доминантни у појединим приповеткама и неким централним сценама романа, с друге стране, њихово присуство у тексту вешто је имплементирано у литераризацији Станковићевих основних лајтмотива културолошких тема, тема односа у породици и дубљих психолошких слојева личности. Дискретно представљено присуство религијског схватања света у случају друштва и појединаца које Станковић описује уграђено је на различите начине у најдубље основе људског порива за самоодржањем, усмереност на опстанак у контексту пуном изазова.¹ Животи његових јунака

* margru22@hotmail.com

¹ Пишући о статусу религије у савременом свету, Богољуб Шијаковић наводи: „Религија нам је неопходна да бисмо свијету повратили изгубљени смисао постојања, да бисмо

утемељени су у свакодневној тешкој а тихој борби да се не погреша, не пропадне, не скрене са пута напретка и заврши у мрачним пределима туге, упропашћеног имена, упропашћеног иметка, посрнулог потомства, осујећених љубави и преране смрти најближих. Спознаја о нечему 'вишем', о нечему што превазилази свакодневно материјално искуство, скривена је у ретким моментима Станковићевих прича о интимним тренуцима, готово белешкама о свакодневном животу и недаћама. Иако је однос Станковића као аутора према религији високо рационализован, његов поступак се ипак опире уобичајеном есејистичком дискурсу. Антрополошки значај тог поступка, међутим, уводи тему религијских обичаја као неизбежну тему разумевања Станковићеве визије света, колектива и појединца. Како је однос појединца и света у Станковићевој прози комплексан и, често, хаотичан (в. Грујић 2015), тема религијске повезаности јединке са заједницом представља платформу на којој се изазови људског живота могу најјасније уочавати. Овај рад осветлиће неколико примера Станковићеве прозе у којима дочаравање специфичног статуса религијских обичаја, као и тема блиских религијским ритуалима, заокружује сплет ауторских позиција, остављајући читаоцу да у даљини наслути дубљи, неискуствени аспект увођења овог поступка.

Мотиви смрти, загробних обичаја, славских ритуала, Божића и других светковина у Станковићевој прози део су најчвршћег ткива наратива и сценографије, иако су питања око тога да ли аутор сам у тај амбијент уцртава и извесну метафизичку димензију људског постојања сложена и комплексна. Станковићев поступак је бруталистички, готово хиперреалистички, јасан, и недвосмислено под јаким светлом приказује сву тежину и неминовност религијских ритуала који, на изванредан начин, руководе оне оспољене поступке његових ликова. У *Нечислој крви* једна од најпутенијих – и највише узнемирујућих сцена читавог његовог опуса – дешава се управо на фону религијског обичаја: одласка на гробље мајке и слушкиње, док у кући остају две фигуре: она „најузвишенија“,

уопште помишљали како је човјекова улога у томе да спасе и оплемени свијет у коме живимо. Религија нам је потребна да бисмо сачували и изградили нашу способност за добро, ту исходишну тачку нама прирођеног разликовања добра и зла, разликовања које је основа моралне свијести, благодарећи којој свака етичка теорија тек задобија смисао“ (Шијаковић 2009: 155). Иако Станковић као писац репрезентује прецизан и дистанциран стил приповедања о религијским схватањима својих јунака, у којима се она појављују често тек као културолошка позадина њиховог материјалног односа према свету, он ипак гради свет у коме јунаци у ваљаности обављања својих личних и колективних ритуала потеклих из религије, и других датости својих индивидуалних и социјалних бивствовања, покушавају стрпљиво да живе у складу са добрим и срећним правцем, упркос својим често хаотичним животима.

Софка, и она „најнедостојнија“, неми слуга, „мутаи Ванко“.² Иако се у тексту присуство мајке и слушкиње на гробљу помиње само узгред, Станковић не бира узалуд баш ту врсту ритуала као мотивацијски повод за контемплирање ове сцене. Присуство теме и размишљања о смрти, макар били присутни и као део уобичајених, аутоматизованих пракси, често је у уметности испреплетено са темама телесних искушења и рушења телесних табуа. Софкин, покушај достизања нечег забрањеног, испитивање могућности симулираног еротског искуства, у том моменту добија значај ритуала који је истовремено и потврђивање смртности човека и побуна против светости религиозних стега. Софкин ритуал прелажења граница сваке светости и чистоте, међутим, не бива спроведен до краја и остаје без правог значаја оскрнављености. Симболички, текст дискретно указује на недовољну снагу колективног које у виду религиозног ритуала има за саму Софку. И сам одлазак на гробље и свети ритуали који се одигравају на позадини тих догађаја, за Софку, као јединку, не представљају довољно снажан табу колективног ритуала, а без те снаге, и њено рушење тог табуа, у нарацији, неће имати формативну снагу.

Другим речима, у поменутој сцени Софка бива представљена, у извесном смислу, као безбожница, али се тај утисак преступнице и безбожништва не преноси у нарочитој мери на читаоца. Разлог за то је Софкино *недовољно веровање* да оно што је наумила представља неки нарочити преступ или рушење табуа. У *Нечистијој крви*, као и у другим прозним делима Борисава Станковића, разни деликатни моменти одвијају се управо током извршавања колективних ритуала, јер, парадоксално, управо тада јединка добија некакав простор за своје интимно самоиспитивање. Радња *Нечисте крви*, у свом непосредном, драмском смислу, почиње да се одвија у оном моменту кад Арнаутић, гласник ефенди-Мите, долази да пренесе Митину поруку жени, за коју Софка сама неће још наслутити да ће бити полагани увод у тему њене удаје. Тај моменат је управо „пред Ускрс“, како писац каже, што повлачи са собом више имплицитних натруха смисла. Као што је познато, време пред Ускрс је време највеће туге, да би сам дан Ускрса био време највеће радости. Непосредно након поруке од очевог гласника долази моменат да се иде на гробље, и Софка, кад опет остаје сама, док се негде у вароши одвијају религиозни колективни ритуали, страхује од своје мистичко интимне контемплације, маштања о самоостварењу кроз рушење табуа, онога што она (и приповедач) називају „оно њено“:

² Овде је реч о једном неоствареном чину рушења телесног табуа, сексуалности лишене психолошко-емотивног заплета. О мотиву табуа везаног за психолошки мотивисан преступ у погледу родно-класних граница у роману *Нечиста Крв* в. Грујић 2008.

Знала је да ће, ма да јој је сада мати на гробљу, кроз неколико дана ето Ускрс и цела ова недеља страсна и плачна, када човек не треба ни да се на смеје – ипак, ипак, и поред тога што би знала да је грех, њу све више и више обузимати ти осећаји, та драж, миље, голицавост (Станковић 1985а: 45).

Чини се да религијски догађаји имају јасан потенцијал скретања пажње јединке на постојање табуа и жеље да се табу пређе, а тај прелазак се, у Станковићевом свету, врло често огледа као кршење неког табуа забрањене интимности, као у краткој причи „Ђурђев дан“, у којој је уобичајена, младалачка песма и игра, изведена пред целом заједницом, позорница за интимно приближавање двоје младих људи (в. Станковић 1985б: 31–36). То указује на Станковићеву имплицитну поруку: ритуали у његовој прози имају више или мање упечатљиву димензију у зависности од тога на који начин је њихова табуизираност инкорпорирана у духовни свет јединке. Софкин лик се не потчињава том обрасцу: у описаној сцени њена заокупљеност собом надвладава над скрушеношћу пред мистичношћу преступа. Гордост је у овом случају Софкина једина спасоносна одлика, и истовремено једини грех, те се зато сцена са „мутајем Ванком“, слугом, описана на почетку разматрања *Нечистије крви* у овом тексту, и завршава речима:

И друга да је била, на њеном месту, сигурно би подлегла, изгубила би се, али она, гнушавајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се (Станковић 1985а: 37).

Да ли су и у другим Станковићевим делима прикази обичаја и религиозних мотива у функцији осветљавања световне димензије јединке? На овом месту морамо се упитати о значају тих ритуала за цео сложен сплет тема и егзистенција које ћемо наћи у Станковићевој прози. Облици религијског поштовања су, у многим аспектима његове прозе, једини друштвени оквир у односу на који јунаци могу да реструктурирају себе у додиру са збуњујућим, опадајућим светом друштвених околности. Свет са којим се, иначе, сучељавају, конфузан је, неконзистентан и фрагментаран (в. Грујић 2015). Промене у констелацији колективних односа моћи присутне су у готово сваком Станковићевом делу. Ритуали, што је опште познато, имају пре свега улогу одржања заједнице и њених виталних делова. Појединац и заједница у односу на које нам се представља Станковићев свет налазе се, у двоструком смислу, у положају изложености хаотичним међусобно сукобљеним силама. У једном смислу, то је хаотичност историјског и културног вишеструког расцепа у који је смештен друштвени миље који Станковић представља. У другом, пак, смислу, ради се и о једној ванвременој хаотичности индивидуал-

ног односа према свету, са којим се сусреће сваки од ликова (в. Грујић 2015). У Станковићевој прози иконографија религије има, сходно томе, специфичну улогу која указује на комплексност културолошке природе сваког система веровања. За јунаке и колективни миље ти мотиви значе једну врсту егзистенцијалног оквира постојања, који, међутим, бива преосмишљен и довођен у питање на свакодневnoj основи, да би се успостављао поново кроз лични доживљај, на својеврстан, интериоризован начин, прелазећи у личну веру преживљавања у овоземаљском свету пуном тескоба и покора. За аутора религијски обичаји и ритуали представљају платформу сагледавања метафизичког смисла битисања индивиде у универзуму, постигнутог сучељавањем духовног и профаног.

Историјски и друштвени оквир Станковићеве прозе већ је описиван у литератури о овом великом писцу, па је, у складу с тим, Станковић и стицао репутацију писца одређеног краја, одређеног времена, локалитета (в. Деретић 1983). У том смислу, Станковић је стицао и статус писца српског етничког одређења, чије је дело смештено у веома сублимиран простор мултикултуралног миљеа, у време када се мултикултурални оквир подразумевао на један имплицитан, званичним речником тешко исказив начин, а опет свеприсутан у животу стварних људи и колектива. Станковићев сведен, изразито прецизан стил казивања субјекта који пажљиво слуша па онда преноси, осветљава суптилно положај једне заједнице дубоко укореење у једном и материјалном и духовном бивствовању, а опет изложеном свеколиким ударима историје, догађања, ратова, културних, економских и бирократских промена. На неки начин постављени у гранично подручје интереса, друштвених покрета и превирања, појединци, породице, друштвени слојеви које Станковић приказује, воде своје битке за опстанак на више фронтова него што је то уобичајено за припаднике номинално истог етницитета, али смештене у оквир административног и културног центра своје групације, у неко од безбеднијих и барем бирократски извеснијих окриља националне државе, религије и културе (в. Чолак 2009).

У таквом поретку религијски обичаји добијају сложенији и истовремено неизрецивији значај како за појединца, тако и за читаву заједницу. Присутни у свакодневици као дефинишући и неизбежни оквири живота ликова, религијски ритуали добијају и значај сублимираног несвесног параметра друштва, јавног мњења, моралних норми, те, напokon, интериоризованог односа према метафизичкој димензији људског живота. Метафизичка димензија религијских обичаја у делу Борисава Станковића прикривена је под окриљем друштвене културолошке димензије, но упркос томе, присутна је имплицитно и у животу ликова и у притајеној свести ауторске перспективе. Станковићеви јунаци не комуницирају

са идејом духовности на друштвено наметљив начин, и поред бројних ритуала од којих многи имају карактер древних идентификација и симболизују непорециве традицијске прерогативе. Религијске праксе су за њих, пре свега, активан однос према свакодневном животу: одласци на гробља, погребни, слављење слава и други; за њих је то део свакодневне борбе против немушних сила пропадања и заборавља. Религијски обичаји су важан део структуре дана, нешто неупитно и несумњиво, а ипак лишено сваке спектакуларности и драматичности. Међутим, у појединим кључним тематско-значењским моментима Станковићевих дела, религијски обичаји и праксе носе важан део филозофско-семантичког нивоа интерпретације. Нарочито, танка линија смењивања живота и смрти, како материјалне, тако и духовне, у свету Станковићевих јунака посредована је и (само)протумачена њима самима, аутору и читаоцу, преко многих ритуала укоренењих у религији, али спроведених у реалном материјалном животу, који ипак захтева одређено присуство метафизичког додира људске егзистенције са нечим што је, барем на нивоу најдубље подсвести, превазилази.

У приповеци „Покојникова жена“ однос према религијском веровању, пракси и ритуалу исприповедан је поступним, смиреним тоном стрпљивог приповедача који посматра и истражује читав један живот, танану осетљивост женске егзистенције, а самим тим и најинтимније сопство људске природе уопште. Приповедач нас уводи у централни момент нарације описујући нам рутину једне младе жене, Анице, која је након само годину дана брака остала удовица са малим дететом и чији се живот свакодневно одвија дуж путање од куће до мужевљевог гроба и назад. Та је путања тешка како у својим појединим деловима, тако и у својим исходиштима. Привидна, привремена утеха одвија се у моментима стицања на сам гроб, када се млада удовица предаје дубоком сажаљењу над својом судбином, јер се тек ту, међу мртвима, осећа довољно самом да може да се преда оној основној емоцији која је тишти. Сам гроб није у толикој мери симбол некадашњег постојања њеног мужа и његове коначне смрти, у коликој јесте симбол њене сопствене судбине која се, имплицитно, јавља као једна врста смрти. Одлазак на гроб преминулог мужа заправо је религијски ритуал обележавања њене сопствене индивидуалности, ритуал признавања страшне пропадљивости и усуда људског живота који се завршава у мрачној непознаници која притиска живе:

Толико му је већ излазила, а и сада излази на гроб, да га је као живог готово заборавила и памти га само по гробу. Дугачак му гроб. Више гробова штрчи му дрвени крст. До крста тестијица воде, у грлу јој кита суха босиљка, а по дршци тестије и боковима црне се капље воска накапалих од толико свећа које му је палила. И ако не свакога дана, а оно сваке су-

боте и уочи празника, испочетка с мајком, а после, када јој дете порасло и ојачало, с дететом је излазила на гроб и клечала. Тада би на гробу увек била разгнута бошча с тепсијом, у којој би било понуда: пите, јабуке, грожђе, и кришке печене бундеве (све оно што је он радо јео). Бошча би се белела, одударала од трошне, црне земље гроба у коју она никада није смела дубље да забодe прст, све бојећи се као да не напипа, додирне труло човечје тело, јер толико је у томе гробу било покопано! Цела његова породица, једно преко другога, наизменце и – напослетку, поврх свију, он, муж њен (Станковић 1985б: 253).

С друге стране, читалац у даљем току наратије постепено спознаје да сам чин духовног, емотивног и, уопште узев, интимног умирања јунакиње није уистину узрочно повезан са мужевљевог смрћу, већ да сеже у много дубљу прошлост њене интимне историје. Мужевлева смрт је тек симбол друштвене невидљивости, али њена интимна смрт има своје корене у много ранијим догађајима, онима који се одвијају у периоду пре њеног брака. Рано буђење женске, емотивне и еротске, интимности, и спутаних чежњи према Ити, другару њене браће, бива осујећено наметима строгог обичаја удаје за онога ко, напосто, неким немуштим, неписаним друштвеним уређењем људског живота, бива одабран и предодређен за Мужа. Овде је важно напоменути да Станковићев примарни циљ није да упре прстом у формалну архитектонику историјски контекстуализованог, традиционалног друштвеног и родног уређења, у домаћој литератури названој патријархалном културом.³ Станковић је писац ширег увида у тананости и парадоксе људске егзистенције и, нарочито, емотивности и сложености женске интиме у сукобима са конструисањем и самоконструисањем женске егзистенције. Иако се унутрашњи конфликти Станковићеве јунакиње одвијају у време много мање друштвене видљивости и аутономности жена у свакодневном животу, те много веће зависности од колективног, и пре свега мушким принципом руковођеног друштвено-економског уређења, Станковићев увид у дубине родне и сексуалне конфигурације женске егзистенције поставља и неке ванвременске, комплексне парадигме које се, у случају проблема родне и сексуалне одређености у односу на захтеве друштва и цивилизацијске тековине, могу поставити у различитим друштвеним, културним и економским контекстима.

Покојникова жена веома рано у свом животу доживљава ситуацију у којој њена интимност постаје неспојива са јавним, свакодневним, друштвеним и породичним животом. У време њене удаје, човек који јој бива одређен за мужа, удовац старији од ње, истовремено је и човек већ

³ О патријархалном контексту тема предочених у Станковићевој прози в. Чолак 2009.

унапред обележен печатом смрти. Удајом за удовца, који у кући још негује симболичко присуство претходне мртве жене, јунакиња и у сам брак улази као у једну врсти смрти. Она хода по кући, креће се, уређује је, живи живот удате жене, а ипак је тај живот врло јасно назначен и као свакодневица у којој нема интимног живота, осим бављења кућом као јединим садржајем. Криптично, аутор представља убијање интимности које обичајни живот исписује браком као друштвеном конвенцијом, уз метафору која поприма обресе готово симболичког одласка у смрт: јунакињин муж, удовац, захтева од ње да носи хаљине његове умрле жене. На први поглед, делује да муж тим чином жели да на неки начин одржава живом своју претходну жену. На други поглед, јасно је и да муж који врло брзо након женидбе постаје покојник јесте симбол онога који и своју живу жену покушава да 'поведе' са собом у онострано. Круг симболичке смрти у интимности за јунакињу се затвара последњим чином, у коме се одједном, после периода удовичког живота, појављује прилика да јој сад, пошто обичаји и добра прилика то налажу, предмет њене потајне искрене љубави, Ита, постане муж. Јунакиња, међутим, ни по цену живота не пристаје на то. Сазнање да би њена чиста љубав могла бити доведена у везу са ужасима и усамљеношћу брачног живота који је тако блиско био обележен идејом загробног, који се више и састојао од ритуалних одлазака на гробље и ритуалног ношења одеће покојнице, него стварног живљења у овом животу, створиће у њој резолутан отпор браку са Итом. Тиме се, на једном метафизичком плану, извршава коначно подвајање човекове материјалне, свакодневне егзистенције и оне најдубље, најинтимније, која, иако чулна, остаје дубоко у приватности људског ума и емоције. Док се јунакиња, на крају, удаје по други пут, али за много лошију прилику него што је Ита, и притом невољену, и представља своје мукотрпно бивствовање на овом свету, у својим интимним стремљењима она бива упокојена, обележена једном засвагда својом спутаном интимном страном и придружена, додељена покојнику као врховном симболу те унутрашње смрти.

Као што је мотив религијског обичаја свакодневног одласка на гробље у овој приповеци истовремено и начин одолевања искушењима живота, али и начин излагања искушењима и јавном животу, тако су и у другим причама Борисава Станковића мотиви повезани са проблематиком религиозних обреда ситуирани на границу метафоричке димензије и једног антрополошког, исцрпно информативног, документаристичког погледа на живот и обичаје појединца и заједнице. У роману *Газда Младен* осећа се благо, неисцрпно присуство обреда и обнављања циклуса живота и смрти. Док радња романа почиње једном смрћу, тужном и изненадном, смрћу Младеновог оца, узлазна путања те исте радње окон-

чава се такође смрћу, овога пута Младенове бабе, његовог покретачког духа и једне врсте алтер-ега (в. Грујић 2015). Имплицитна, сублимирана и сугерисана религијска димензија овог романа по много чему измиче оквирима обреда православне цркве и кореспондира са древним иницијацијским ритуалима прелаза који укључују амбивалентне тренутке за појединца и заједницу, те у исто време и тугу и ритуално постигнут мир и задовољство. Смрт бабе, најважнијег сапутника Младеновог живота, у њему самом изазива мир и спокој, те и осећање обнављања, поновљене смрти и цикличног кретања:

Сахранио је онако како је њој доликовало, било потребно и како је она заслуживала и требало да буде сахрањена од њега, свога унука, тада већ газда Младена, и од свих њих које је толико година чувала, држала, не давала да погреше, изгубе се, осиромаше, посрну.

И опет се по кући разастре и зашири мирис тамјана, свећа, кандила. Опет почеше да се црне шамије матере му и осталих жена, опет слуге, слушкиње узеше онај свечан, миран и засићен услед јела и пића, од готовљења и изношења за душу, изглед.

Младен је то волео. Чисто му је годила та кућна тишина, укоченост. Оно вечито проветравање бабиног сопчета, оне испред куће на ужету поређане испарене и вреле њене хаљине, постеља, јорган и душек у којима је умрла.

А тад је била баш и јесен. Јесен увелико, прежутела, обрана и одавна покривена жутим опалим лишћем; нагурано и отерано свако у своју рупу, измеђ бразда, уза зидове, испод камена, греда, све се то слегло и чека да дође зима и покрије, заледи и уништи сасвим. Под ногама осећало се како је већ и земља, тврда, суха, крта.

Младену је то било угодно. Угодан му је био и корак. Осећао је угодност од те оштрине, зиме која се наговештавала, мрзнула и с дана на дан све је било чистије, оштрије.

Послови су били у највећем јеку (Станковић 1985в: 67).

У овом подужем одломку налазимо испреплетене описе уобичајених, већ утврђених ритуала са описима спокоја Младенове душе која се и на нивоу ритуалног доживљаја, али и унутрашње психолошке конфигурације, ритуалима око бабине смрти и читавом сценографијом, од нечега пречишћава, ослобађа.⁴ Станковићеви јунаци се некаквог ап-

⁴ Станковићеви описи радње и свакодневице сталожено и суптилно прожимају се са описима древних ритуала и њиховим подтекстима, као што су ненаметљиви описи ритуала прања и чишћења бабиниих ствари који, поред практичних, имају и ритуални значај. О оваквим праксама по нечијој смрти Зечевић пише: „Паралелно са веровањима да душа прелази на онај свет, живело је и веровање да душа вечито борави у близини места где је покопано тело или око ствари које су припадале покојнику. Зато су његове

страктог, божанског ауторитета као таквог не боје. Они се, међутим, истински боје да ће, изневеравањем обичајног значења религијских ритуала починити грех према заједници, бити мимо људи, што се у Станковићевом свету показује као врхунски преступ.⁵ Још већи страх који окупира Станковићеве јунаке је тај да ће преступ бити почињен узалуд, то јест да ће бити издвојени или изопштени из заједнице, а да се никаква срећа и никакав виши смисао тиме неће постићи. Зато се крајњем преступу скрнављења неког религијског обичаја прибегава само у моментима апсолутног помрачења сваке жеље и потребе да се остане међу људима, као и у тренуцима решености да се почини највећи чин пркоса или одмазде.

У причи „Наза“ јунакиња бива ухапшена због скрнављења гроба свог бившег газде као одмазде за то што јој је, за свог живота, у прошлости, „упропастио кћер“. Предисторија овог чина скрнављења указује нам да је сама кћер смртно страдала од Назине руке, у једном мучном чину лудила и немоћи. Али док је тај чин убиства сопствене ћерке и њеног још нерођеног детета у самом казивању приповедача окарактерисан као трагичан и несрећан догађај, чин скрнављења газдиног гроба после смрти и давања мртвачевог тела псима указује се као чин неизрецив и непојмљив, чин који показује снагу колективног веровања да је скрнављење вере у онострану присутност много веће зло и одмазда од физичког, материјалног уништења на овом свету.⁶ Наза је, дакле, годинама, у овоземаљском животу газдином, служила њега и његове, понашала се обично, у себи чекајући прилику газдине смрти да се освети:

Долазила кад је хтела, ишла куда је хтела, али само једнако молећи, кумећи и богорадећи – не Бога, већ саму себе: да је жива, жива и да дочека (Станковић 1985г: 138)...

Мотив „мољења себе“, а не Бога, указује на необично снажну инвертирану поставку Назиног религиозног схватања, које баш због снаге наслеђеног колективног веровања, развија и надљудску снагу индивидуалне инверзије схватања светог. Док у почетку приповедања Назиног живота можемо помислити да Наза није предузимала освету за газдиног

ствари сматране 'нечистим', па су одело и постељина у којима је умро подвргавани очишћењу, уништењу, или су сахрањивани заједно са њим“ (Зечевић 2007: 19).

⁵ О значају симболичког Елијаде пише: „Симболи не само да откривају структуру стварног или чак димензије постојања већ у исто време имају значај за људско постојање. Због тога чак и симболи који носе крајњу стварност здружено стварају неко егзистенцијално откривање за човека који одгонета њихову поруку“ (Елијаде 2006: 32).

⁶ О конотацијама мотива скрнављења тела од стране вука и пса у народним клетвама в. Баповић 2009: 70.

живота из страха за себе, или немања прилике, у финалним деловима приче постаје, напротив, јасно да је чекала на освету газдиној оностраној егзистенцији, смишљено и посвећено, само из тог разлога што је света у оквиру оностраног и скрнављење нечијег пута у онострано у Назином свету много тежа казна и света од било какве свете на овом свету, у свакодневној егзистенцији.

У Станковићевим приповеткама религијски обреди дају прилику да се свакодневни живот уобличи, уобручи, те да се свакодневним људским, овоземаљским чежњама, страховима и потребама додели један прихватљив језик, разумљив свим члановима заједнице. Зато смо и сведоци таквих дирљивих начина комуникације који се читавају у приповеткама као што су „Ђурђев дан“, „Наш Божић“ или „Задушнице“. У овој последњој набројаној, краткој причи, кроз привид обичног описа, назначује се место на коме се, преко обреда, срећу мртви и живи чланови заједнице. На задушницама на гробљу срећу се варошани, уцвељени тугом за својим мртвима, и просјаци, суманути, и сви остали који су, на неки начин, између живих и оних мртвих, сви остали „божји људи“, као што и сам назив Станковићевог циклуса говори:

А њих је пуно. Из целе вароши, свих махала. Па чак и суманути, полу-људи. А нарочито тада, на задушници. То им је као неки њихов празник... И гледајући на гробље, слушајући појање из цркве, чак се неки од њих и крсте. Суманути већ не. Они, онако полунаги, као бежећи испред нечега, грче се узневерено и уплашено гледајући на гробље, упаљене свеће. А опет сви, сваки час жељно погледају и ишчекују кад ће да се сврши служба и почне да се раздаје. Неки још од сад пробирају лепше, богатије гробове. А неки, и то чувенији, старији просјаци, имају нарочите своје гробове какве чувене породице код које они увек иду и тамо, и стално, увек као гости, за трпезом седају, једу, пију (Станковић 1985б: 107).

Снажан колективни ритуални карактер овог религијског обичаја, доласка на гробље у част мртвих, и доношења понуда, остварује се кроз комуникацију живих са живима, то јест углавном живих са оним 'другим' живима, оних у овоземаљском свету маргинализованих, немоћних и, у редовним ситуацијама, заборављених. То обједињење изразито различитих нивоа егзистенције делује као најближе што било која страна од учесника тих ритуала може прићи суштини оностраног, у Станковићевој визији. Најближе колико се Богу може прићи одређено је мером сопственог искорака ка „божјим људима“, унесрећеним и материјално и умно. То је, између осталог, и метафизичка формула за самог аутора, његов духовни хоризонт којим се он приближава трансцендирању свакодневног, профаног животног искуства. Интроспекцијом у живот оних

који су на граници смисла егзистенције какву познајемо, ауторска инстанца добија дубљи увид у мистерије овоземаљског људског постојања.

Станковићеви „божји људи“ пример су личног, приватног односа према обожењу помоћу пажљивог интроспективног уживљавања у свакодневни живот оних унесрећених, невидљивих, чији су животи, пак, толико испреплетени са животима „првих у вароши“, људи који су до јуче могли бити срећни и уважени, као и сви други, али им је усуд доделио другачији пут. Приповедач који излаже у кратким цртама галерију ликова просјака, умоболних и оних који се, без правог места у друштву, окупљају око цркве и на гробљу, представља се као неко ко је ту с њима непосредно, готово присутан у свакодневним њиховим активностима, а ипак довољно удаљен, различит од њих, одељен од њихових живота стабилношћу садашњице и положајем у друштву. Приповедач зна њихове предисторије, животе, оно што се у чаршији прича и оно што непосредни посматрач, неко из њихове непосредне близине, може и сам да посматра.⁷ У појединим сценама чини се да је и он управо тамо, као један од њих или као неми посматрач њиховог живота око цркве, на гробљу, о великим празницима, као у причама „Љуба и Наза“ и „Таја“. Тај поглед приповедача истовремено је и поглед човека који долази из другачијег миљеа од онога у коме се његови јунаци налазе, а опет, и поред тога, у њима види само људе, обичне, свакодневне, од крви и меса, који желе све оне ствари из живота као и свако други ко има прилику да напредује на животној лествици. Све су то људи које је задесила нека несрећа, тешким прстом судбине, било учинивши их од рођења, од детињства, несрећним, умно или физички, било касније неком злом судбином, слабом природом, уништених, или упропашћених од стране неког газде, силника, неког јачег и моћнијем у том моменту, што је често и била судбина жена бачених у вртлог тих времена. У сваком смислу, суптилна ауторова сугестија о вези тих људи са религијским контекстом је истовремено и благо иронијска, али и, на један посебан начин, озбиљна и продуховљена. Људи које је зао усуд ставио у страشان положај на неки начин су и најдубљи разлог да појединац доживи кризу вере, а опет и да у тој вери пронађе извесну утеху, кроз посебан однос према тим људ-

⁷ О односу приповедача према причи у *Божјим људима*, Душан Маринковић пише: „Он причу о божјим људима прича као поуздан и објективан изјестилац, али такав поуздан и објективан изјестилац који објективно и поуздано систематизира предајно искуство колектива као и своје индивидуално искуство, јер је у неколико фрагмената и сам тематизиран као судионик приповиједаног догађања. Прича је такођер на такав начин да читаоцу сугерира како је то причање довршеног искуства, реализираног догађања у простору и времену – да је то прича и о предајној причи о божјим људима“ (Маринковић 2010: 143).

ским бићима, као што им и сам писац својим приповедачким цртицама подиже једно приватно светилиште.

У приповеци „Наш Божић“ та екстаза спознавања нечег 'вишег', нечег дирљивог и за читаоца и за аутора, одвија се поступно, уз доследно изведен крешендо мисли, емоција, слика, асоцијација. Исприповедана из перспективе дечака која укључује и перспективу одраслог човека који тумачи догађаје, приповетка повезује смисао прошлих дана и наизглед малих, локалних ствари, са духовном димензијом великих туга и страхова.

Шетам по соби и загледам се, да видим како ћу изгледати на Божић. А Божић? Ех! Није ово Божић. Ово је нешто што мирише на орман и сух босиљак више иконе! Сада ме и мајка веће не грди, ако штогод сломим, а камо ли да ме бије, јер „лошо“ је пред Божић. Чак ме и другачије некако и гледа. Не као мајка, већ некако друкчије, понизно, као старијег од себе (Станковић 1985б: 215).

Врло брзо, у приповеци ће се открити, док приповедач описује поступно одвијање празника у дечаковој кући и читавом крају, да је дечак у том моменту „домаћин“, то јест да је кућа недавно остала без мужа и оца, и да је у ситуацији неизвесног нагињања друштвеној маргини, пропасти, усамљености и несрећи. Усред свеопштег весеља и празничне буке, песме и гостију, јунакова кућа је празна, јер их сународници „жалe“, „штеде“, иако је то из перспективе дечака и његове мајке непотребно и управо супротно њиховим жељама, јер они желе да буду „као сви“. Ипак, у кључном моменту, стари очев пријатељ долази са свирачима да обнови сећање на оца и покаже да се и у њиховој кући „песма поје“. Ова дирљива сцена враћа дечаку и мајци осећај припадности заједници, животу, друштву:

А мајка, са сузом која јој полако, полако мили низ образ, гледа ме где гологлав стојим између њих и свирача и дворим их с очевим сахатом на прсима, па као да ми вели:

– Божић, сине. Видиш ли (Станковић 1985б: 223)?

Идеја доживљавања Божића као нечег што се може видети, осетити, доживети, спознати помоћу нечега што превазилази појединости уобичајеног ритуала, уједно је и једна од најбољих илустрација Станковићевог односа према духовном. Када бисмо покушали да укратко сумирамо однос Станковићевих јунака према религијским обичајима и однос Станковића као писца према религијском или, можда уопште није речено, метафизичком односу према свету, рекли бисмо да је то однос индиректног, свакодневног упражњавања ритуала укорењених у

заједници и историји колектива. Религијски обичаји имају и улогу идентитетског потврђивања припадања одређеном културном ентитету и етницитету, али истовремено и начина на који јединка покушава да живи живот исправности, као и да оствари комуникацију са нечим вишим, оностраним, нечим што је може водити ваљаном животу. Упркос честој несрећи, осујећености и маргинализацији у материјалном животу, Станковићеви јунаци заузимају своје место у констелацији живота у складу са религијским обичајем доживљаја света, каткад на онај уобичајени, колективни начин, а каткад кроз одступање, кршење табуа и инвертиран однос према сакралном. Могло би се рећи да за самог Станковића као аутора свакодневна и имплицитна утемељеност његових ликова у религијским обичајима, њихово повиновање и одступање, може бити схваћена као самоиспитивање сопственог односа према имплицитној улози метафизичког у прецизном, документаристичком поступку наратива какву његова проза заступа. На тај начин, ауторова дискретна сугестија о хаотичном међусобном сукобљавању сила у непредвидивом историјском и културном контексту суптилно указује и на једно индивидуализирано присуство метафизичке димензије свакодневице живота ликова, наизглед сасвим подређених тешком колоплету сила материјалне егзистенције.

Извори

- Станковић 1985а: Борисав Станковић. *Нечиста крв*. Приредио Владимир Јовичић. Београд: Просвета.
- Станковић 1985б: Борисав Станковић. *Приповетке 1*. Приредио Владимир Јовичић. Београд: Просвета.
- Станковић 1985в: Борисав Станковић. *Газда Младен; Певци*. Приредио Владимир Јовичић. Београд: Просвета.
- Станковић 1985г: Борисав Станковић. *Приповетке 2*. Приредио Владимир Јовичић. Београд: Просвета.

Литература

- Грујић 2008: Марија Грујић. „Род, класни идентитет и сексуалност у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“. У: *Теорије и полиитике рода: родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе*. Уредица Татјана Росић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 227–234.
- Грујић 2015: Марија Грујић. *Род и култура фрагментарности: Нечиста крв и Газда Младен Борисава Станковића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Деретић 1983: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит.
- Елијаде 2006: Мирча Елијаде. *Симболизам, свето и уметности*. Приредила Дијана Апостолос-Кападона. Превела са енглеског Дубравка Алић. Крушевац: Гутенбергова галаксија.
- Зечевић 2007: Слободан Зечевић. *Култи мртвих код Срба*. Приредили Бојан Јовановић, Божидар Зечевић. Београд: Службени гласник.
- Маринковић 2010: Душан Маринковић. *Поешика прозе Борисава Станковића*. Београд: Службени гласник.
- Ђаповић 2009: Ласта Ђаповић. *Смрт и односираност у келивама*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Чолак 2009: Бојан Чолак. *Роман патријархалне културе: Борисав Станковић: Газда Младен*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Шијаковић 2009: Богољуб Шијаковић. *Опелење у контексту: о Цркви и држави, знању и вјери, предању и идентитету*. Београд: Службени гласник.

Marija Grujić

RELIGIOUS CUSTOMS, COMMUNITY AND INDIVIDUAL IN THE FICTION BY BORISAV STANKOVIĆ

Summary

The paper deals with the religious customs and motifs in the fiction by Borisav Stanković, in particular with the focus on the relationship between the community and individual. The representation of the religious customs is intertwined with the themes of cultural and national identity, in the spatial and temporal context of Stanković's characters. This paper observes motifs of performing various rituals, related to religious celebrations of Serbian Orthodox Christmas, or customs related to the phenomena of death, or afterlife, or rituals specifically located on the graveyard as the place where all life, dead and marginalized members of society, beggars, whom the writer names as "God people", communicate with each other. The aim of the paper is discussion on anthropological aspects of the mentioned paradigmes in Stanković's work, as well as psychological layers of the relations between individual and group identities, represented through the themes of religious customs.

Милош Живковић*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

МОЖДА СПАВАМО**

Религиозна инспирација и национална историја у Дисовој поезији

Айстракић: Истраживање покушава да истакне могуће везе Дисове поезије и националног историјског пута Србије с почетка XX века. Преиспитује се негативна оцена критике родољубиве збирке песама *Ми чекамо цара* и наглашава религијска инспирација у песниковом стваралаштву. Хришћанска херменеутика се примењује како би се осветлио начин на који библијске теме и модели спајају индивидуално и колективно значење Дисовог песништва. Историцистички, и на основу проучавања књижевности као израза националног духа, разматрају се друштвени и културни идентитет у Србији почетком XX века. Доносе се закључци након компаративне анализе две Дисове збирке и њиховог смештања у контекст развоја књижевности која је укључена у општи ток српске историје.

Кључне речи: Владислав Петковић Дис, визија, апокрифи, есхатологија, Велики рат

Улога визија у Дисовој поезији и везе са апокрифном традицијом

Визија је важан термин за разумевање поезије Владислава Петковића Диса. „Говорити о Дису, а не споменути ту реч – немогуће је. Он је сав саткан од визије, и већ по томе он је прави и искрен песник“ (Стефановић 1911: 578) – приметио је још 1911. године Светислав Стефановић. Могућност увида у онострано његова је *differentia specifica*, квалитет којим је заслужио место у развоју српског модернизма:

Пјесниково виђење живота као пада и уздизање смрти, његова „траума рођења“ и склоност ка визији, откровењу, његови излети из стварности и повјерење у сан, његово обртање свијета неминовно га удаљавају од Б. Поповића и Ј. Скерлића, па и од главног тока поезије српске модерне, а приближавају га пјесницима авангарде (Делић 2002: 106).

* miloscc.mz@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору“ (178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Рад Милосава Тешића „Дисове новојерусалимске визије у песми 'Престанак јаве'“ (в. Тешић 2002), мада невелик обимом, вредан је резултат, и ова студија се на њега надовезује. Постоји опасност да се термин користи произвољно, без интерпретативне суштине, те се морамо вратити оригиналном, религиозном контексту из којег потиче, да бисмо затим уочили особености Дисове визије.

Визија – виђење означава догађај у којем (Бого)надахнути појединац долази у додир са оностраним и стиче одређено знање. Визија је више од сна, она је спознаја последњих времена и краја света (*ошкривење* је врста визије), тренутак у којем се надилази како лична егзистенција, тако и категорије простора и времена. Прво важно виђење даровано човеку у Библији јесте Јаковљев сан, приказ лествице која повезује земљу и небо уз коју се пењу и силазе анђели (в. 1 Мој. 28, 12–13); тада је човек почео да стиче увид у контуре устројства света. Следећи важни примери су виђења у *Књизи пророка Језекиља* и *Књизи пророка Данила* из Старог завета, а *Ошкривење Јованово* из Новог завета најбољи је пример хришћанске апокалиптичке литературе, и оно је модел на који се надовезују апокрифни списи.

Апокрифна виђења имају три основне теме: 1. *уздизање на небо* (парадигматичан пример би било *Варухово ошкривење*), 2. *силазак у затворни свет* (*Ход Божородице по мукама*) и 3. *ошкривење будућности* (*Псеудо-Методијева апокалипса*). Решавање есхатолошких питања, упознавање теолошко-идеолошке географије оностраног, могућност слободне обраде садржаја и потврђивање моралних вредности одређене групе неки су од задатака те литературе. Наглашавамо последњи: визија припада више колективу него појединцу који је доживљава, јер је појединац само средство општења Бога и света:

И рече им: чујте сада ријечи моје: пророк кад је међу вама, ја ћу му се Господ јављати у утвари и говорићу с њим у сну (4. Мој. 12, 6).

После средњовековне епохе термин *визија* је почео да се користи у књижевној критици, ван свог првобитног, сакралног контекста, када се говори о способности аутора да креира увид у онострано – независно од тога да ли је песникова инспирација у својој суштини мистична (религиозна) или гностичка (окултна, теозофска). Артур Рембо изједначава способност песника са умећем видовитости: у сасвим другачијем, нововековном онтолошком окружењу песник долази до визије деструкцијом сопства, растројством чула, како је изјавио у чувеном писму Жоржу Изамбару: „Хоћу да будем песник, и радим на томе да будем видовит“ (Рембо 2004: 263). У новијој српској књижевности песник визије најпре је Петар II Петровић Његош, творац космогоније у *Лучи микро-*

козма, а трагање за везама између човека и космоса нарочито јача међу авангардним ствараоцима: суматраизам Милоша Црњанског, хипнизам Рада Драинца, поетика Станислава Винавера, писца *Громобрана свемира*, поезија Растка Петровића – сведоче о трајању визионарске парадигме у српској поезији кроз њену природну промену. Пример таквих стремљења у авангарди је и *космизам*, који окупља писце блиске часопису *Мисао*, чије стваралаштво показује тенденцију читаве генерације и можемо га разумети као поетичко-филозофски правац –

[...] у чијој основи је схватање да је свет јединствен, да постоји склад између човека, као микрокосмоса, и макрокосмоса, а да је стварност повезана целина (Бараћ 2008: 128).

Религиозна и митолошка традиција (не једначимо их по истинској вредности већ по месту које имају у имагинативном несвесном) имају важну улогу у културном дискурсу секуларног друштва. Најважније место у имагинативном несвесном заузима Библија која се налази у основи европске културе и традиције. У онтолошком систему модерниста уметност преузима неке од функција религије:

Свеједно да ли уметност схватају као вишу супституцију религије, или бране супремацију религије над уметности, или их сагледавају у специфичној духовној симбиози, као Исидора Секулић, сви модернисти осећају и покушавају да афирмишу месијанску улогу уметности (Радловић 2011: 135–136).

За разлику од средњовековног писца и читаоца који су заједно делили свет типолошких аналогича и јасно разумевали значење сваког употребљеног мотива, сцене, лика, симбола у библијском кључу, трагање за религиозном инспирацијом код песника као што је Дис мора се обавити на другачији начин, задатак критичара је да:

[...] утврди присуство конфигурације мотива и да се не задовољи само са једним [...]. Укратко, систематична херменеутичка процедура може помоћи критичару да одлучи да ли одређени елемент (мотив, слика, симбол) има религиозне импликације (Зиолковски 1979: 21).

Сматрамо да идентификација са религиозним мотивима у секуларној литератури може бити *директна*, отворено блиска светом тексту, као у мисаоној лирици, на пример у *Чешири канона* Ивана В. Лалића. *Пародија* средњовековних текстова такође је вид директне инспирације, рецимо Раблеов опис Телемске опатије. Друга врста инспирације јесте она *имплицитна*. Дисов однос према религији је доказан у искуству, дошао из вековне традиције библијске књижевности (Стари завет, Нови

завет и апокрифна литература). За тумачење улоге визија у његовој поезији није важно да одредимо да ли је и у којој мери Петковић приватно био религиозан; за њега је у литератури примећено да је песник за кога је „тешко рећи да је био религиозан, а још теже рећи да није био“ (Велмар-Јанковић 1993: 156). Таква нестабилност је још један траг који указује на одсуство систематичности као познату одлику песникове поетике; у песми „Како ми је“ он се чак иронично, бајроновски односи према Богу и његовој творевини: „Смејаш се често, подругљиво вазда, / Природи, Богу, и говораш смело: / Да онај који обличја нам сазда / Учини срамно, кукавичко дело“. Видећемо како богатство његовог искуства превазилази овај став који имитира бунтовничку црту симболиста. Петковић није песник који попут Дучића води *дијало* са Богом већ *швори* својеврсну мрачну теодицеју у свом делу; она га покреће на дубинска трагања:

Гледати у свет, значи осећати га, пронићи у њега. То проницање код Диса није никакав систем, никаква лирска филозофија, већ је то пре свега дубинско онтолошко стање, снимак унутрашњег духовног пејзажа (Пантић 2002: 276).

Погрешно је повезивати Петковићеву поезију са одређеним догматским системом, пошто за њу не можемо рећи ни да је пресудно православно ни гностички¹ обележена, да, штавише, увек измиче одређењу због *нейосредности* као још једне њене важне одлике:

Дисова је поезија трансцендентна у непосредном осећању умирања материје, у доживљавању трансформирања материје у чисто духовна стања (Глигорић 1945: 76).

Ипак, морамо приметити да Дисова поезија садржи клице *гнос*тичкој *мит*и, тј. у већој или мањој мери развијене, неке од основних одлика ове некохерентне групе учења: тај мит –

[...] мора [...] садржавати следеће моменте и пројектовати их у митски догађај: бескрајну удаљеност извора и властитости, прогнаност у оно 'испод' и несаломиво ограничавање у туђост бића, сталну иако прикривену моћ осветљавања путем сазнања, искорачивање, глас и позив с оне стране који буди и бесвесног води свесном, улазак и преображено поновно рођење. Ту спада и моменат кретања, које као падање, пењање, баченост, узношење, узлазак, досезање и узвишавање влада митом и драматизује га. Управо се у таквој пројекцији сазнавања у митску драму огледа до-

¹ О повезаности Диса са платонистичком филозофијом в. Јакшић-Провчи 2002.

гађај гнозе и тиме целокупни покрет гнозе у најбитнијем као догађај трансцендирања (Шлир 1986: 47).

Управо је таква гностичка *драматизација* једна од одлика Дисове поезије, која се од гностицизма разликује, и то највише по томе што поседује потребу за могућношћу искупљења групе, не само посвећеног појединца – као што ћемо видети у наставку студије. Дисово искуство би пре било мистично него езотерично – и то је друго одвајање од гностицизма – јер се не мора остварити у изграђеном систему; оно поседује одређену пасивност субјекта, а субјект визије може и не мора бити религиозан (в. Радуловић 2009: 6). Сувишно би било детаљно тражити и упоређивати трагове религијских догми које би се ишчитале из Дисове поезије, јер би то било насилно уоквиривање којем песникова поетика измиче. Дис је имао аутентично духовно искуство наслоњено на архетипске моделе стварања. Више ћемо добити из непосредне интерпретације него из покушаја да синтетизујемо његова лична веровања. Почнимо од описивања његовог *лирске субјекта* у започетом компаративном кључу. Религиозне моделе ћемо користити и тумачити на начин на који је Немања Радуловић трагао за езотеричним мотивима у српској поезији:

Тако се од књижевне историје као праћења извора и утицаја долази до фрајевског праћења књижевних архетипова, а са друге стране, до уласка у поетику неког песника, односно – до границе када грађа постаје поезија (Радуловић 2009: 18).

У свету библијске књижевности субјект се често представља у фигури *пророка*, у чијој посредничкој улози између Бога и људи постоји клица песничког умећа:

Међутим, Бог не објављује своју ријеч у готовом књижевном обликованом говору, него пророка надахњује; удахњује у њега своје мисли, своје науме, читује му своју вољу... На пророку је да Божију мисао, његову вољу и наум обликује у људски говор, служећи се притом свим књижевним средствима која су му била на располагању (Ребић 1996: 70).

У Дисово време пророкову улогу је преузео „уклети“ песник, који се повезује са сном, лудилом, луцидношћу, емоцијом, нестабилношћу, а свет његове визије није наткриљен „куполом“ ортодоксног значења. Наступа хаотично откривење изгубљеног појединца који пророкује о свету којем прети пропаст, а он је осуђен да оно што види све мање разуме, те халуцинација прети да замени „структурно уређенију“ визију. Дисова визија има један квалитет мистичке књижевности који смо већ споме-

нути: *пассивности субјекта* који прима знање од више силе. Инверзија односа између агенса и пацијенса опште је место Дисове поезије у мери да би могла да пронађе своје место и у уџбеницима синтаксе. Видимо где лежи њен корен – у питању је коришћење старог модела: Дис заузима позицију посматрача којем свет прилази и дефинише га, што је карактеристика сваког откривења. На пример, апостол Павле у *Откровењу айосиола Павла* нема могућност самосталног кретања; њега анђео помера по вертикали, одређује му путању кретања:

Следи ме, Павле, да ти покажем места светих и да упознаш места праведних, и затим ћеш сићи у бездан где је ад. И тамо ћу ти показати душе грешних и места у која се носе (Новозаветни апокрифи 2005: 407).

Субјект, наратор апокрифа може само да *посматра* свет који му се предочава и да касније исприча причу коју је видео; његово биће испуњено је, дефинисано предоченим светом. Глагол *видети* заузима кључно место у Петковићевој поезији; као и у светим текстовима, *виђење* је сазнање интуицијом, примање пејзажа у себе: „Видим прошлост по’абану давно“ („Прва звезда“); „Ја видим како све бесане ноћи, / Вукућ идеје, преда мноом се јаве“ („Како ми је“). Дис је близак средњовековној естетици, где је естетичко, морално и симболичко сазнање даровано одједном кроз сва чула – *коншемѝлабилно*,² где предмет који се посматра захтева сједињење са посматрачем као у иконографији. Дис не прави разлику између онога што *види* и сопства; узајамно гледање у *будном* сну је поседовање: „Да осећам себе у погледу трава“ („Тамница“); „По њој када лутам моје мисли бледе, / Губе се у небо, у свет хармонија, / У облак, у звезде, невине погледе“ („Песма“). То сједињавање са предметом посматрања доводи до надирања празнине у песнички субјект, као код Ничеовог Хамлета. Управо кроз поглед остварује се и сједињење са другим, *позитивним*, супротним квалитетом; у песми „Можда спава“ присећањем кроз *Њен* поглед поновно се успоставља заједнички сан, показном заменицом *овај* у генитиву: „Можда живи и доћи ће после овог сна. / Можда спава са очима изван сваког зла“. Петковићево *виђење* поима бића у њиховој небеској, ванвременској *личности*: „Сад ми прича о духу камења. // О животу из седих даљина, / Непознатом к’о дубине сиње, /

² „Уметничка дела‘ (како их ми зовемо) створена су у средњем веку као метафоре које су нешто друго значиле, и са тог становишта су дела и процењивана. Она су била контемплабилна, могла су се посматрати као видљиви приказ једне мисли, која није схватана као ‘садржај’ у оном смислу у коме ми правимо разлику између садржаја и форме уметничког дела; напротив – та мисао је била *форма*, а за њу је материја била оно што је за нас форма садржаја. Данте то објашњава у *Гозби* (*Convivio*) кад каже да је алегорички смисао форма буквалног смисла“ (Асунто 1975: 29–30).

Без свог гроба и без ма'овина“ („Прва звезда“); „У хармонији светлости и таме, / Лик душе трајно где се од нас крије, / Где свести нема, већ идеје саме, / Откуд бол слеће, да осећај свије“ („Утопљене душе“).

Чини се да од све средњовековне књижевности највише могућности за интерпретацију пружа поређење са апокрифом као књижевном врстом управо због неуједначености свих нивоа значења:

Његова мултижанровска структура (мешавина црквене и новозаветне књижевне предаје, средњовековних нормираних жанрова, јеванђеља и бајке), као и његова десиметрична, мултиидеолошка свест (правоверје, сујеверје, манихејство, гностицизам, аутентични етнокултурни миље), формирала је посебан облик идентитета апокрифног света (Анђелковић 2009: 40).

Због тога мислимо да је добро поређење са апокрифном књижевноћу која драматизује, *йосџизује* одређена теолошка питања, стављајући их у нови текстуални контекст. Дисова поезија се приближава свим подврстама такве књижевности; она садржи апокалиптичко *виђење* краја историје и васкрсења већ у *Ушојљеним душама* и песме из те збирке можемо повезати са одређеним темама, као што су: пад душе („Тамница“), узношење душе („Моја виолина“), есхатолошко предање о стварању света и смрти („Прва звезда“), апокалипса („Јутарња идила“ и „Нирвана“), колективно васкрсење („Прва песма среће“). Сличности са овим текстовима су многе: основна тема путовања одабране душе предодређене да доживи екстатичко виђење, затим наративизација искуства библијске тајне загробног живота, „бојење“ простора идејним одредницама, наговештај новог, одуховљеног тела – у изгубљеним белим одорама бившег сна из „Можда спава“, у духовном оделу³ боје јоргована из „Прве звезде“, које има квалитет плаве бесмртности: „А жене им, као из обмана, / Црном косом што скриваше груди / И одело плавог јоргована“. Истовремено, Дис води дијалог и са оним апокрифима који наративизују путовања у загробни свет, са снажном моралном поруком (*Ход Бојородице по мукама, Ойкровање айосшкола Павла*).

Попут апокрифних текстова Дисово есхатолошко песничко искуство пуно је слика колективне људске патње. „Мирис туге видик ми отима. / Мртви људи и мртве радости / Гледају ме сном што се не мења“ („Прва звезда“); „Шири се покров велик, простран, бео, / Под којим леже

³ Упореди са *Првом йосланицом Коринћанима*: „Ево вам казујем тајну: јер сви нећемо помријети, а сви ћемо се претворити, / Уједанпут, у тренућу ока у пошљедњој труби; јер ће затрубити, и мртви ће устати нераспадљиви, и ми ћемо се претворити. / Јер ово распадљиво треба да се обуче у нераспадљивост, и ово смртно да се обуче у бесмртност“ (1. Кор. 15, 51–54).

утопљене душе“ („Утопљене душе“); „Очи им вире из гробнице страха. / Без душе. Црни к’о подигнут гроб. / Усне препукле од врелог даха. / Над сваком главом надвила се коб“ („Иду“). Пред нама је класичан језик религијске литературе у којој је простор израз идеје коју представља. У времену модернизма овакво приближавање религиозним стваралачким моделима условљено је жељом уметника да превазиђе сопствени егзистенцијални оквир, да ствара кроз уништење, да покуша „разорити свој Свијет како би поново створили умјетнички Свемир у којему би човјек могао истовремено постојати, размишљати и сањати“ (Елијаде 2004: 80).

Позиција будној мртваца

Осим преокренутог односа субјект-објект који оштро супротставља мистичку литературу епској (у чијем средишту се налази јунак који *дела*), друга важна сличност Диса и субјекта апокрифне литературе јесте чињеница да је катализатор визије *смрти* – визионар је обележен својим преласком на „другу страну“. Религија и смрт су у тој мери повезани да „једина могућа замисао друштва без религије, јесте замисао друштва без смрти“ (Павићевић 2011: 244). Тако је било и у *Тибешанској књизи мртвих* чија се наратија одвија у посебном међустању између смрти и поновног рођења.⁴ Ради оснаживања аргументације навешћемо и паралелу из гностичке *Адамове апокалипсе* у којој визија почиње речима: „тада се на наше очи спусти тама“ (Гностички текстови 1986: 5), што је опис физичког стања Адамовог на почетку откривења, а тај опис прати реченица која јасно казује да је посреди прелаз из једне у другу врсту егзистенције:

Пробуди се, Адаме, из сна самртног. И почуј о еону и потомству човека коме је дошао живот, који је потекао од тебе и Еве, дружбенице твоје (Гностички текстови 1986: 5).

Поновно рођење и смрт заједно указују на различите ступњеве у митолошком процесу иницијације. Пророк, песник, путник, сневач, када дође у додир са загробним светом увек је у предворју своје сопствене смрти.

Управо је најснажнија веза Дисове поезије са митским обрасцима чињеница да се лирски субјекат уводи у позицију између живота и смрти, да често заузима становиште *свесној мртваца*, који одмара „под

⁴ „Овде се налази сучељавање са стварношћу у посредном стању: велико избављење чувењем у посмртној равни из „дубокоувидне доктрине о узвинућу свести путем медитације над мироносним и гневноносним божанствима“ (Књига мртвих 1978).

покровом од времена“ („Стара песма“).⁵ Позицију онога коме прилазе Ништавило, Време и Простор, позицију *човека* сведеног на посматрање самог себе из гроба, *везаних вилица*, *прекршених руку*, заузима лирски субјект у поезији Владислава Петковића: „Кол’ко велик гроб! И ја, ту, крај њега / Стојим к’о облик умрлих времена“ („Са заклопљеним очима“); „Ја не знам више да л’ се сећам сада / Једног момента и изрази лица / Једног момента да л’ се сећам, мада / Још гледам себе везаних вилица“ („Престанак јаве“).

Есхатолошка позиција Дисовог лирског субјекта као свесног покојника дуго је и темељно припремана у српској поезији. Дехуманизација песничког субјекта присутна је најпре код Стерије у идеји атараксије, израженој у песми „На смрт једног с ума сишавшег“⁶ (ту традицију наставља Пандуровић у „Светковини“⁷), у којој је лична независност чудноватог лирског субјекта аналогна са степеном удаљавања од људскости. Тему развија Војислав Илић, који у својој поезији уводи фигуру *будној мршваца*, демонстративно постављену насупрот друштву („Са погледом угашеним“⁸). Истовремено, у кругу његових класицистичких песама успоставља се сложен однос живог и неживог, увек немиран.⁹ Јован Дучић мотив кipa као лирског субјекта развија у песмама са допола преображеним, преосетљивим фигурама које се боре са осећањима („Сенке по води“¹⁰), чији покрет преовладава над привидним миром, фигурама

⁵ Покров је важан мотив у Дисовој поезији, он је граница која раздваја мртво од живих тела, начин да се мртвом да прихватљив облик, ограничи форма. Његова суштинска карактеристика јесте чињеница да је *шана*: покров заробљава биће са којим се могло ступити у контакт, које је и даље присутно у заједници до ритуалне сахране. Непознатост, блискост смрти је оно што платно једва успева да покрије, спречавајући покојника да и даље учествује у свету живих, нарочито преко очију, погледа. Покров је материјал који припада и свету живих и мртвих, има „unheimlich“ карактер који се преко Дисове визије шири на читаву концепцију времена.

⁶ „Ти си без сваке скроби ишао, / Од сваке беде стран. / У вечном света немиру, ти си / један уживао мир; / О, срећан ти си! Сад те у гробу / Вечити обузима мир“ („На смрт једног с ума сишавшег“). (Проблематика ове Поповићеве песме је у томе што је идеална, изабрана позиција мудраца идентификована са фигуром умоболног, чиме се избор показује као аутоироничан, а могућност непомућеног душевног/духовног живота доведена је под сумњу.)

⁷ „Сишли смо с ума у сјајан дан, / Провидан, дубок, — нама, драга, знан, / И светкова-смо оцепљење то / Од мука, сумње, времена и сто / Ра̀на, што кржаве их врећао је свет“ („Светковина“).

⁸ „Са погледом угашеним, / С прекрштеним рукама, / На мртвачком одру своме / Лежао сам међ вама“ („Са погледом угашеним“).

⁹ „Са црним дугачким велом, клечаше некаква жена. / Плаве и сузне очи она је подигла горе, / Кò бледи анђеол туге. Свиљена одећа њена / У складним борама својим падаше по поду доле, / А њене скрштене руке бејаху до пола голе“ („Мраморни убица“).

¹⁰ „У соби музеја глухо ноћно доба. / Пред гранитним Марсом ту страсна и гола / Игра баханткиња. Ту лије Ниоба / Мраморне и хладне сузе вечног бола. [...] Пренула се нагло

заплетеним у борби класицистичких алегоријских представа и незадрживе субјективности. Прогресија у позицију изван живота, најпре преко фигуре умоболног, затим живог кипа и на крају *будној мртваца* представља пут којим се у друштву потиснута српска песничка субјективност затворила у себе почетком 20. века. Инертност, посматрање свог живота као туђег, стање непрекидне комуникације живог и мртвог, сан који је једини начин ослобађања појединца, нераскидива повезаност готово присилне, демонстративне смрти и човека јесу неке од карактеристика ове антрополошке слике. Сукоб између осећања припадности традиционалном, византијском наслеђу и тежње да се приближи модерним тековинама западноевропске цивилизације у великој мери одређује српску културу и државност крајем 19. и почетком 20. века, а та дилема је као „жив“, поетизован проблем оличена у позицији Дисовог лирског субјекта.

Унеколико се универзалним могу сматрати речи Ненада Николића из његовог тумачења стваралаштва Захарије Орфелина, кога критичар разуме као аутора у „теснацу“ између барока и просветитељства, религиозности и рационализма, који као једину идентитетску тачку има протејску *недовршену модерност*, чија је константа одбијање да се дефинише:

Орфелин је увек у *међупозицији* између знања које прославља и немогућности да пристане уз нове *еџистенцијалне* поставке које су то знање омогућиле новим обликом мишљења (Николић 2007: 200–201).

Проучавајући, на примеру романа, српско грађанско друштво, сличну основну дихотомију поставља и у њој увиђа трагичност Љубиша Јеремић, посматрајући ситуацију у другој половини 19. века, где књижевност настаје у средини „у којој су се сукобљавале разнорodne вредности, традиција и савременост, старе патријархалне и нове грађанске установе“ (Јеремић 1987: 16). Такав сукоб у сржи националног идентитета утиче у највећој мери на живот и стварање у српској књижевној средини, а ми овде пратимо само један његов рукавац у намери да покажемо како се Дис према том проблему односио ослањајући се на религиозне моделе у покушају да избегне „апсурдност било каквог аксиолошког очекивања“ (Јеремић 1987: 281) о којој Јеремић говори као крајњој последици те дихотомије.

Међутим, есхатолошка *будност* Владислава Петковића мења наслеђе, она је *новина* у српској поезији. У једној од најважнијих Дисо-

сва дворана ова: / Свак осети да је туђе у самоћи / Гладјатор један умро ове ноћи, / Млад, срушен, и рањен већ дваест векова“ („Поноћ“). Однос класицизма и симболизма изражен је управо у неодрживости стабилног значења и удаљености означеног симбола у односу на раније фиксиран смисао.

вих песама, „Јутарњој идили“, пародичној и аутоироничној, како према Илићевим идилама (са њим је Дис, као са најважнијим узором, у сталном песничком дијалогу), тако и према снази своје визије јавља се банализован оквир почетка певања – „Имао сам и ја веселих часова“ – који открива почетак преображаја фигуре из традиције. Прелазак у позицију *свесној мртвица* знак је у коме се завршава распаднуто стање субјекта и може да почне *визија*, пробијање границе: „То је давно било... На груди сам руке / Прекрстио своје. Гледам како тама“. У тренутку смрти почиње посматрање света из гроба, субјект сагледава космички положај човека, учествује у космичким дешавањима.

Ако је смрт *сан*, онда је оном који је заспао, у Дисовој поезији, *implicite* обећано још једно буђење, и то имплицитно обећање зрачи тамну светлост ове поезије (Велмар-Јанковић 1993: 96).

Тако се у Дисовој поезији смрт може претворити у нови почетак. Такво уживљавање у позицију мртваца ослобађа субјекта и омогућава му да буде креативан, слободан од инертности учмалог живота:

Уживљавање у позицију мртвог човека (што Дису и иначе није страно) омогућило је песнику да материјализује, да уобличи заборав, односно да прекорачи оквир смрти и да, ослобођен свих животних тегоба, пређе у стање другачијег постојања, у живот вечног треперења душе: то је, у ствари, морао бити услов за отварање новојерусалимских визија (Тешић 2006: 366).

Смрти у библијској парадији

Шта нам претходни увиди о лирском субјекту казују о карактеру загробног живота Дисове визије? Морамо се поново вратити Библији и начинима на које се у њој посматра живот после смрти. Она садржи сложену и противуречну слику загробне есхатологије, која много зависи од начина тумачења. Чињеница је да се Дисово загробно стање у неким песмама збирке *Можда спава* приближава старозаветној представи смрти као сна душе:

Према старозаветном схваћању – особито према јахвистичком, тј. раностарозаветном схваћању – животна душа умире кад и тијело. Старозаветни писац не примењује, прије бабилонскога сужањства, бесмртност на *нефеш* [*душа, животи, живо биће*]. Он вјерује да *нефеш* има исту судбину као и тијело, с тијелом заједно силази у гроб 'к очима'. СЗ познаје 'душу' само у односу према 'тијелу' (Ребић 1996: 93).

Код Диса се спорадично јавља *ушћољеност* душе као последица смрти, очигледно повезана са старозаветним обрасцем: „Нестаће свести где су моје биле / Идеје, мисли; и покров од свиле, / Поклопац, земља тело моје скриће“ („Њено име“); „У очима поглед заборава, / Моја свест ми, у даљини таме, / И дух, к’о цвет у јесени, спава, / И дух спава“ („Песма без речи“). Дисова визија космичког утрнућа и пролазности шири се до познатих слика „Нирване“ и широког, пространог и белог покрова насловне песме *Ушћољених душа*.

Посебност Дисове визије лежи у оним песмама у којима субјект чува свест, што га приближава новозаветној концепцији *бесмртности* душе и њеној интерпретацији кроз Свето предање.

Хришћанско учење о смрти почива на вери у бесмртност душе, васкрсење тела и сједињење ова два ентитета у вечном животу *небеског царства* (Павићевић 2009: 2011).

Парадигма новог схватања је прича о Лазару и богаташу из *Јеванђеља по Луки* (Лк. 16, 19–31). На Опелу се читају и делови из Новог Завета: *Посланица Солуњанима* (1. Сол. 4, 13–17) и *Јеванђеље по Јовану* (Јн 5, 25–30), одломци који говоре о васкрсењу мртвих и *изводе* човека из круга пролазности:

Смрт на крсту победа је над смрћу не само стога што за њом следи васкрсење. Она је сама собом победа. Само васкрсење открива и продужава победу која је већ постигнута на крсту. Победа је остварена упокојењем Богочовека (Флоровски 2009).

Чврста идеолошка позиција у хришћанском наслеђу не дозвољава сумњу у сврховитост човековог космичког пута. Хебрејска традиција оставља човека спремног у земљи, хришћанска свесног – са Богом или одвојеног од њега. Дис у *Ушћољеним душама* човека приказује другачије, оставља га живог у земљи, да би описао сав егзистенцијални ужас почетка 20. века. Његова свест у тој збирци никада не добија мир и не ослобађа се себе саме: „Осећам додир трулог огртача, / Себе, да идем из овог оквира, / И влагу земље, да линије спира, / Док шапат први буди се и јача“ („Огледало“).

Пројекције оностраног живота у Дисовом песничком свету су динамичне и сложене; његово *виђење* у тренутку физичке смрти поседује и другу могућност, оно прераста у есхатолошку *будност*, а његов *будан* мртац има свест, душу и *вид*, мисао која постаје егзистенцијални квалитет: „У тренутку када човек сам са собом разговара, [...] И моја се мис’о буди, ал’ к’о мис’о песникова“ („Песма“). Вера у могућност надлажења смрти важна је спона са хришћанско-православним наслеђем

које се најбоље види у апокалиптичкој равни Дисове поезије и која се може разумети тек када упоредимо однос личне и колективне визије у песниковом стваралаштву.

Однос индивидуалне и колективне визије

Од религиозне инспирације прелазимо на другу најављену тему, а то је однос Дисове поезије према националној историји. Проблематика нас доводи до дихотомије личне и колективне визије. Прве, негативне, и друге, позитивне, стваралачке. Тамо где је визија субјективна долази до имплозије; ту где не постоји начин да се створи заједница, егзистенцијални ужас испуњава појединца, и он осећа празнину у себи и одвратност према свету: „Ил' сам ја израз трулежи мог века, / Која тка задах и свуд немар стере“ („Коб“)? Песникова прва, негативна визија не долази једино из њега самог, одређена је чињеницом да је он израз „трулежи свога века“.

Управо таква, мрачна слика тадашњег живота у Србији дата је у чувеној песми „Наши дани“, која само на крају превазилази инвективу као реторичку форму и углавном је памфлетски устројена. На њеном крају постаје очигледно да је узрок немогућности преласка у трансценденцију, немогућности учествовања у некаквом будућем „светлијем“ хоризонту сама средина; песник се, тако, пита о будућем Суду, због чега та песма добија апокалиптички призвук: „Ал' кад пожар подухвати на све стране, / Куда ћемо од светлости и од суда! / Помрчина притиснула наше дане.“ Празан простор који се оставља око песника у његовој усамљености попуњава се агресивним Ништавилком: „Гледећи како изумири време / Слепоме телу, што га инстинкт крепи, / За огледало се поглед нагло лепи“ („Огледало“). Нирвана је коначна визија Дисовог појединца, будног спавача који долази до крајњих граница негације сопственог Ја. То је тотална апокалипса солипсистичког света: „Ту су били умрли облаци, / Мртво време с историјом дана, / Ту су били погинули зраци: / Сву селену притисну нирвана.“

Песникова способност виђења остаје без одговора васељене када у њој нема Других; смрт улази и у сан који је покушавао да се одвоји од ње. Мрачан пол Петковићевих визија добро је познат и протумачен. Међутим, и у *Ушћољеним душама*, а затим и у збирци *Ми чекамо цара*, постоји и позитиван вид космичке визије до кога се долази кроз колективни сан:

Дис је наш први, и можда до данас једини, песник коме се свет чинио као паклено привиђење: али он није само дотицао дно очајања него је на

тренутке имао визију другог света, мирног света покојника, због чијег смо постојања ми овде доле још несрећнији (Павловић 1964: 60).

Тамо где је визија колективна, долази до експлозије (боја, осећања, простора, ликова). Потреба да се човек уздигне изнад конкретне ситуације, да се разреши однос појединца и колектива условљена је Ратом као најважнијим догађајем у координатном систему тадашњег времена:

Рат је у свему помакнуо нагласак са индивидуалног на опћенито. Што је индивидуалност у борби и прегасању жртвовала то је добијала целина. Из те, ето, чињенице произилази и главна смерница наше данашње књижевности (Андрић 1918: 195).

Идеална грађа, као и читав колектив (*Они*) могу заузети исту позицију као лирски субјект, сан и визија постају заједнички квалитет. Снажан его суочава се са смрћу *Идеалне грађе* која персонификује његову креацију у отуђеном свету. Њена представа означава почетак изласка из субјективности, дељења сна са другим и почетак креативности у смрти, сну који се намеће као аутономна могућност егзистенције и наговештава *буђење*: „Изван ствари, илузија, изван живота, / И с њом спава, невиђена, њена лепота; / Можда живи и доћи ће после овог сна“ („Можда спава“). У неким песмама очигледно је песничко колебање између два пола, сукоб унутар виђења. У генези Дисовог пута од личног до продуктивног, колективног сна важна је песма „Прва звезда“, и на чијој анализи ћемо се детаљније задржати. Визија се креће од појединца према групи и космосу. Са првим стихом долази већ цитирано Дисово тонуће у мртве минуте, у смрт субјективности, растакање света и свести. И одмах смо уведени у песничко искуство Дисовим најважнијим глаголом *видети*: „Видим прошлост по'абану давно“. Даље се, готово наративним речником казује легенда о настанку смртности међу људима, али, бар на тренутак, унутар ње отвара се и мали прозор у којем се могла наслутити бесмртност у виду топоса идеалног места. Бесмртност у сну јача уколико је визија удаљења од песничког *Ја*, а *будности* се претвара у смртност, уколико се визија том *Ја* приближава. Развојна линија егзистенције у песми јесте:

Ја (негативитет): кретање од смрти у *будности* и визију: „Моја мис'о лагано се креће / Кроз гробове у мртве минуте.“

Они: квалитет, вечни сан. Са *Њима* у Дисовој поезији осваја се простор бесмртности: „И ту видим живот сав без туге, / И без смрти, живот од љубави: / Место ноћи шириле се дуге, / Место мрака један обзор плави. / Срећом беху загрљени људи.“

Оне – *Она*: Космички сан затим прелази у женски принцип, који и даље поседује бесмртност, најпре свеобухватан, јер говори уопштено

о женама: „Што живљаху са сваким минутом, / К'о цвет вечит у своме мирису.“ Пројекција *Идеалне граје* је следећи корак; она као појединац носи у себи помешане квалитете смртности и вечног живота: „И кад звезда њима се показа, / Видели су сви да нема више / Ње, девојке: из овог пораза / Прву звезду сузом поздравише.“ Она чува квалитет *Њиховој* времена. У томе се, можда, крије тајна сна Дисове *Идеалне граје*, чувеног сна из песме „Можда спава“. Њен сан је прелазни стадијум према групној егзистенцији на идеалном месту.

Ја: У „Првој звезди“, као и у читавим *Ушћољеним душама*, ипак преовлађује визија субјективистичке Нирване. На крају је опет пред нама појединачно Ја усредсређено на смрт, при чему поступак цикличног затварања строфа указује на безизлазност, због чега се следећи стих спонтано наметнуо као рефрен читаве студије: „Моја мис'о лагано се креће / Кроз гробове у мртве минуте.“

То Ми до којег је песник на тренутак стигао преузеће функцију лирског субјекта у другој Дисовој збирци. Збирке чине поетски диптих: смисао Петковићеве прве збирке може се пронаћи у сагласју са његовом запостављеном другом збирком, чија је супротност, али и наставак (чију позицију негирају последње недовршене песникове песме). Ширење видика *будној* мртваца, улазак историје у његову *будношћ* наглашена је у дијалогу збирке *Ми чекамо цара*, у којој је песник певао о Балканским ратовима са *Ушћољеним душама*. Историјска усмереност Дисове поезије нераздвојно је повезана са његовом религиозном инспирацијом, која покушава да је усмери, а истовремено и да искупи песников егзистенцијални песимизам, и ту се она ослања на старозаветно наслеђе усредсређено на смисао историје изабраног народа.

„Хебрејски начин мишљења није интелектуално-филозофске нарави као грчки, него има повијесну структуру; није митолошки, него повијесно увјетован“ (Ребић 1996: 91).

Хилијазам, ако га овом приликом разумемо као тежњу да се небеско царство оствари на земљи, јесте идеја која захтева спајање песничке инспирације и историјског тренутка.

Време је да размотримо методологију тумачења. Поезију Владислава Петковића Диса можемо читати као дело усамљеног „уклетог“ песника, и можемо сматрати *Ушћољене душе* за једино вредно дело његове поезије. Такво размишљање повлачи са собом и херменеутички круг који (као и сваки други) усмерава и *ојраничава* тумачење. Дис који се кристалише одабиром такве методе је Дис песник разбијене слике света, песник сплина и Нирване, претеча авангарде, експресионизма. Међутим, таква слика неоправдано изолује Диса у односу на историј-

ски контекст његовог стварања и отежава да се пронађе његово место у развоју српске књижевности. То, на крају, смањује интерпретацијске могућности, и за темељ има мишљење да је друга збирка песама, *Ми чекамо цара*, мало, а не само мање вредна. За такво виђење пример је уверење Миодрага Павловића, према коме Дис показује:

Подлегање једној општој атмосфери родољубивог заноса и националне одговорности, подлегање притиску патриотске и ратоборне публицистике, као и неугасиву жељу већине песника да играју неку друштвену или националну улогу, повремено, макар и против својих основних стваралачких и уметничких принципа (Павловић 1981: 326).

Последњих година мења се преовлађујућа теза о негативној вредности Дисове друге збирке и у њој заступљене родољубиве поезије. Оно што се чини најважнијим јесте да се тој збирци призна аутентичност и да се одбаци теза да је она настала под Скерлићевим притиском:

Збирка *Ми чекамо цара*, стављена колико праведно, толико и неправедно у сенку *Ушойљених душа*, мало је или нимало последица (како се често говорило) Скерлићеве критике, а више је или сасвим дело промењеног национално-културног контекста и песниковог учешћа у ратовима (Јовановић 2002: 344).

Збирку *Ми чекамо цара* доводи у контекст византијске апокалиптичке и апокрифне традиције то што Дис као и извесни ранохришћански и хебрејски текстови, користећи позицију свевидећег, *будној сјавача* преко снажне просторне, алегоричне слике успоставља везу са оностраним, покушава да смислено обликује значење важних историјских збивања, које воде у личну Нирвану или колективни Есхатон. Друга збирка добија на вредности када уочимо да је песник у њој наставио да примењује свој уметнички поступак (иако та збирка има мање успешних песама него прва). Неке песме се могу читати и паралелно: „Можда спава“ и „Цветови славе“, вероватно најуспешнија песма друге збирке, приказују готово паралелне снове *Идеалне граје* и ратника светлих рана; песме „Са заклопљеним очима“ и „Са крином у руци“ представљају лирско *Ја* у различитим загробним позицијама, прво као неутешно у спознаји последица своје субјективности, а друго као оно које је пронашло мир и које је удомљено у *Ми*. Интересантно је уочити и сличну тачку гледања субјекта у „Утопљеним душама“ и „Уздаху са Дунава“: у обе песме посматра се са висине, али прва садржи видик опште утопљености, а друга *гечији* видик будности и наде у колективитет, у ишчекивању новог времена које мора доћи: „Једно Српче гледа земље наших нада, / Што их тајно крије та даљина плава.“

Слика колективно *будној* субјекта који ишчекује национални, креативни Есхатон развија се у збирци *Ми чекамо цара*. Родољубива поезија субверзивно делује на постмодерног читаоца; тешко прихватамо да неко говори *нама*, а не увек дозвољено, безбедније и пожељно, *о себи*. У другој књизи Дис полази од позиције *будној* мртваца националног бића, учесника Балканских ратова: „Они спавају прости, без украса, / И њине груди густе црви плаве; / И док се губе из свог лепог стаса, / Хумке им расту у цветове славе“ („Цветови славе“). Први пут се јавља веза сна и гроба са историјом и песнику савременим тренутком.

Гроб, ђлас, ђокров, очи, сан, ђесма, земља – све су то на нови начин доживљени стари мотиви и теме Петковићеве есхатолошке поезије; васкреће нације огледа се у преображају кључних Дисових термина, а најважнија је промена субјекта у виду *будној* покојника, који сада учествује у широкој, сврховитој визији историје: „И док нашу децу освајали буду / Историја нова и слободе звуци, / Сећање на срамног и кажњеног Јуду, / Ми ћемо спавати са крином у руци“ („Са крином у руци“). Позиција ратника (који у наведеној песми подсећају на Офелију Артура Рембоа која сања „попут белог крина“¹¹) у гробу изразито је динамична унутар привидног мира: „Они спавају, несебични, благи, / С ранама живим и мртвим очима, / Велике душе као камен драги, / Вечита песма коју им отима“ („Цветови славе“).

Плитак гроб, нескрштене руке, указују да спавачи не прихватају позицију смрти, њихове руке више нису прекрштене, вилице везане. О промени карактеристика субјекта говори и примат њихових *рана* које постају важније од очију: „С ранама живим и мртвим очима“, уместо некада активних, поготово *њених*, а сада *њихових мртвих очију* доказује се да будни, а уснули покојници престају да буду посматрачи и почињу да својом жртвом, *живим ранама*, својим телом учествују у историјском преображају. Јавља се глас уснулих, као ипак блиских животу: „Ја немам сузе за тај покров бели / Кроз који чујем један шапат дуги: / Са својих њива живот смо донели, / И знамо где смо, знамо где ће други“ („По гробовима“).

Долази до проналаска песме, која је код Диса увек велики егзистенцијал, неизрецива сила која се не може до краја испевати, јер припада интуитивном осећају разумевања позитивне, сврховите целине: „Уместо сузе да мртве делије / Ожале редом, нек гробове њине / Песма из срца, из груди прелије“ („По гробовима“); „Пет векова дугих, у црном јауку, изгубили су се у химни слободе“ („Споменик“). Она је у „Ми чекамо цара“

¹¹ О везама Диса и француске симболистичке традиције, нарочито Рембоа, в. Ђурић 2011.

есхатолошки сврховита химна слободe (надомешта Илићеву „Химну векова“ која је, у ствари, симболично историјско опело националног духа). Јунаци постају жртве, а њихова позиција је таква да омогућује лирском субјекту комуницију са небом: „Када буде легло поколење моје / С њим ћу и ја лећи на крило Вардара, / Под пространим небом отаџбине своје, / У одблеску душе великог ратара“ („Са крином у руци“).

Песникова гробница сада је крило Вардара, пространо небо налази се изнад њега, није више ограничен на „јазбине и канале“ градске средине: историјске реалије савременог тренутка сведоче о повратку смисленог хронотопа:

Дисово поетско искушење саздано у збирци *Ми чекамо цара* прати географију српске националне идеје као и српске државне амбиције. Његова линија поетског исцртава историјске просторе ка којима стреми српски национални програм, заокружује их, описује кроз ритуал поетског, бележи их као садржаје и симболе идеје ослобођења и уједињења српског народа. Хиперсензибилност поетског уздиже географију националног у метафизичке сфере (Мицић 2013: 451).

У збирци опевани предели Старе Србије (укључујући Македонију) важни су јер за песника представљају свети простор: „Оживела наша царевина давна. / И слобода ниче из великог рата, / Из гробова нових долином Вардара“ („Испод звезде среће“). Истовремено присуство Јадранског, сињег мора у „Многих неће бити“: „Они су остали испред Елбасана, На Љешу и Скадру, крај Јадранског мора, / И њихове груди са седамнест рана“, код Диса, у његовој просторно-идеолошкој визији, као и у нашој народној поезији, упућује на мотив *мора* који са собом увек уноси неизвесност, симболику смрти. Дисово искуство из збирке *Ми чекамо цара* није парадно, декламаторско и недоживљено: то се најбоље види по *грам*и унутар саме збирке, по сумњи која песника никада у потпуности не напушта. Тако је у песми „Споменик“ где песник сумња у визију: „И ја питам себе, док се душа буди, / Да л' доживех све то, ил' читих из књига“. И поред тога што долази ново буђење, искуство не престаје да буде једно „мучно бдење“; мистичка есхатолошка визија увек се налази у средини, између могућности уништења и обнављања предоченог света.

Једном противречном сликом завршава се и уводно-насловна песма збирке *Ми чекамо цара*: ни у тренутку када се достигне географски најважнија тачка историјског путовања – обала Јадрана – не нестаје тензија: „Ал' кад освојисмо обалу Јадрана / С ужасом нам трубе знак повратка даше“. Мотиви *трубе*, *гробља*, *мора* неразлучиво су везани за патњу и смрт подједнако као и за жељени долазак апокалиптичке фигуре Последњег цара: „И гле! Сви гробови испратише живе! / Њина мртва

уста још су могла рећи: / „Ми чекамо цара крај пучине сиве, / Да би могли мирно тада у гроб лећи“.

Тематско-мотивске сличности преко којих се *Ми чекамо цара* приближава српској апокалиптичкој традицији (изграђеној око култа кнеза Лазара¹²) јесу различите: очекивање месијанског цара, вера у национално *буђење* које је одлучујуће за космичко спасење, посебан однос према тзв. „нечистим“ народима (Турци и Бугари). Несмирени ратници ишчекују фигуру цара, која усложњава значење збирке. Уместо као представу хилијастичке фигуре цара који ће донети земаљску власт (Христос као цар Страшног суда и будућег века), могуће је прочитати крај песме као изневерено очекивање:

Нема никаквог помена о повратку; напротив, има ужаса због наглог одласка. И сама слика узнемираних гробова који испраћају живе (која се тешко може конкретизовати) и њихов исказ воде разумевање у другом смеру. Пре него о историјском, реч може да буде о апокалиптичком повратку, другом Христовом доласку, у светлости и вечитој правди. Тако схваћена насловна синтаagma баца додатно светло на другу Дисову збирку и умногоме објашњава зашто су у њој мртви и гробља (а не само победе) средишњи мотив (Јовановић 2002: 348–349).

У приказивању временског аспекта хронотопа збирке укрштају се историјска, хилијастичка традиција спасења политичке историје и апокалиптичка традиција Новог Јерусалима у чијем средишту је разрешење космичке историје. Календар збирке је наслеђен из византијске традиције (посредством српске народне поезије), и који је уклопљен у систем *космичке недеље*, у постојање света у трајању од 7.000 година. У свету збирке говори се о пет протеклих векова, и сада наступа шести век у коме ће се водити одлучујућа борба између Антихриста и праведног цара: „Пет векова, црни’ као пет гаврана, / Пали су по земљи, у крваве воде, / Уз музику смрти и химну слободе“ („Прва песма среће“). Штавише, у истој песми се недвосмислено говори у тону колективног апокатастазиса, по коме је космичко спасење нераздвојно од спасења националне, политичке групе, а оно од спасења побожног појединца, што значи да су есхатолошки условљене политичка, духовна и етичка равани: „Ја сам био сведок при судару раса / И видео снагу која рађа дела: / Планине и воде, вароши и села / Привуче загрљај огромних таласа, / Прносећи цвеће славе и ужаса“. За разлику од Дисове колективе визије, родољуби-

¹² Лазар је последњи цар који оставља круну на хијеротопски освојеном светом простору и прелази у друго царство, препуштајући место владавине Антихриста пре другог Христовог силаска. Управо зато је важна његова царска титула, јер му она могућава да у потпуности учествује у есхатолошким догађајима.

ва поезија Симе Пандуровића¹³ такође уводи фигуру цара, али његово виђење рата је, у најбољим песмама, пре свега натуралистичко, *субјективно*, блиско перспективи појединца:¹⁴ „На Кумановском разбојишту“, „Рањеници из 1912.“, „Ноћ слутње“.

Позне и недовршене песме – крах визије

Велики рат изнова мења угао гледања на историју, а Петковић је на нов изазов одговорио поновним мењањем позиције свог лирског субјекта. После наде у буђење, и Балканских ратова, песник је суочен са Великим ратом (песме које настају од 1914. године до смрти). Уколико настави-мо да пратимо развој песникових визија, уочавамо да је позиција *будној*, изолованог субјекта у гробу опет постала доминантна. Виђење је сада уже просторно и идејно, песник се враћа сопству, певању о доживљају сахрањености, при чему инспирацију проналази у романтичарској традицији која га не напушта у години избијања Првог светског рата. Он не може да побегне од сопствене свести чији притисак је прејак након престанка космичких визија: „Дух моје судбине, к’о песма открића, / На сва-коме месту о свемиру учи: / Носи моје дане / На крило нирване“ („Пет песама“). Лично је, наравно, повезано са колективним утрнућем, непрестано страдање узрокује осећај сахрањености читавог поколења: „Моги-ла расте све шира и већа / На влажној земљи погажених њива: / То мој нараштај, моја мртва срећа“ („Нараштај гробова и суза“). Нестаје осећај есхатолошке сврховитости односа између човека-нације-религије.

Да је дошло до преокрета у песниковој поезији најбоље показује песма „Пролеће 1915. године“, настала после великих победа на Церу и Колубари, али и сазрела искуством дотадашњег жртвовања, у којој се песник оглашава после бројних „крвавих открића“: „Опет нам је земља тешка к’о тамница, / Помрчина густа насред груди лежи. / И варош и вода, брдо и равница – / Све је једно данас, све гробови свежи“ („Про-леће 1915. године“). Уместо слављења победа и оптимизма, песмом пре-овладава хуманизам којем су обележене Дисове последње песме: песник доводи у сумњу смисао историјског кретања, сумњу која помера његова есхатолошка размишљања ка трагичном полу. Недостатак историјског оптимизма види се у питањима која преовладавају песмом: „Које ли је доба ове ноћи црне?“ – питање је које се два пута понавља и варира, једном са сличном формулацијом: „Које ли је доба смрти и ужаса?“

¹³ „Преци ће се наши из гробова дићи / За последњу борбу! Док се диже пара / Из просуте крви, даље ћемо ићи; / Водиће нас сенка великога Цара“ („Војнички растанак“).

¹⁴ „Јер се негде бој сад бије, / Пушке праште, / Крв се лије / За ловоре славе таште“ („Ноћ слутње“).

Алегорија борбе орлова, увођење снажних контраста светлости и мрака, мотива *гроба*, *ишмице*, *свећлости* сведоче о повратку мрачнијем схватању апокалипсе као уништења без вере у обнављање. Тек је на крају Дис покушао да уравнотежи своју поруку надом, израженом речима да су сва та дешавања кретања „по путу што води престолу слободе“. Али, јасно је који део песме је сугестивнији и да је песник испуњен страхом, сумњом, ужасом. Ту песму можемо сматрати *преломном*, јер се догађај о коме пева налази између других важних историјских догађаја; док се у њој и даље осећа оптимистичан тон, ипак је јасно да се антрополошка слика враћа ка песимизму приказаном у *Ушмићеним душама*: на ове тенденције надовезаће се и песме које је Петковић објављивао у изгнанству у *Забавнику* и *Српским новинама*.¹⁵

Конкретизују се симболи утехе и вечности. Смештен у гробу, лирски субјект више не тражи промену, већ само *спокој*; поезија није испуњена предметима који би учествовали у космичком пространству, већ онима који имају практичну сврху утехе: „Народи гину, и данас, и пређе, / Да на страстима зађу у смрт брже. / Сан и данима, где ћу једном лећи / Са њеним писмом к’о са земљом вече“ („Њено писмо“). Драга постаје супруга, око које постоји визија породичне атмосфере (губе се увиди у пространства). Сада се истиче мотив *деце* који са собом повлачи осећај трагичности и незнања, јер је визија усресређена на пропаст породице: „Брзо приђох ближе: без погледа ока оба / У два ока леже деца к’о два гроба“ („Недовршене песме“).

Песма „Међу својима“, испевана у презенту, предочава нам шан-тићевску чежњу за породичним домом и обележена је покушајем песника да *види* своје најмилије, при чему песник, пренесен снагом имажинације у завичај, не може да се задржи на мирису ђурђевка и ружа, симболима обнове, већ га мрачна земља вуче у дубину: „И мирише земља која стално расте / У гроб и тишину, мој далеки друже“. У тренутку када лирски субјект трансцендира крај жене и деце, он ће ван породичног дома осетити апокалиптичку атмосферу, могућност промене: „Напољу је видно, као пред свитање. / К’о да ће се дићи гробови и људи“. Па ипак, та светлост остаје само на светињи, тј. његовој жени; свет је исувише фрагментаран, удаљеност је велика између људи у гробовима, као и између песника и породице, да би се могло доћи до повезаности без које нема покрета у оностраном.

Драгоцен породична тема која је обрађена у неким од Дисових последњих песама повезана је са трагички интонираним хуманизмом,

¹⁵ За детаљан преглед Дисовог објављивања у периодици в. Ђорђевић, Грујић, Ђоковић 2014.

са песниковим саосећањем за погинуле и рањене војнике. Та реалистична слика рата, која преовладава утолико што нестаје вера у „куполу“ историјског значења, најизраженија у певању о повлачењу у Првом светском рату, истиче се у песми „После Албаније“: „Ено, по кланцима један народ цео / Ради слику пакла – кожа је и кост / И корење једе као хлебац бео, / А смрт му је радост, добродошо, к'о гост“. И даље, као визија опште националне апокалипсе: „Мру гробови светли, мре и света грудa, / Деца мру с осмехом крај мајки без сна“. И у њој се, на крају, на месту поенте која не може да издржи тежину остатка песме, налази покушај оптимистичне визије: „Јер иде сасвим доба ново, / Сасвим нова мис'о, сасвим нови сјај“, који остаје у сенци лаконске изјаве о покољењу, изречене раније у песми: „а били смо дивни ми мезимци славе“. У песми „Иду“ трагична визија сасвим преовладава и песма поприма обележје експресионистичког приказа деформисане људскости: уместо „ратника светлих рана“ пред нама су бића претворена у сопствене паклене, изобличене двојнике: „А иду они, посланици пакла. / Напред корача побеснео пир. / Тресу се куће и падају стакла. / И ноћ се спушта, и врисак, и мир“.

Последње песникове недовршене песме, на којима је радио током 1916. и почетком 1917. године, преносе искуство *изгнанника* које преовладава у дефинисању положаја лирског субјекта, егзистенцијално измештеног: „Роб ако постах. Али нећу крити. / У страниј земљи изгнанник страшно је бити. // Оставих, дакле, свој кућни праг / И отаџбину: најљуће ране“ („Недовршене песме“). Још један од знакова промене смисла певања јесте тај што у „Недовршеним песмама“ Дис поново пева о цару, али сада је у питању немачки кајзер Вилхелм II: нема више *Последњег цара* који би могао да промени смисао историје; пародира се сопствено некадашње откривење и иза те замене осећа се горко разочарање: „Ал' цар погреши. Јер исти пут / Не води слави, него ужасу. / Небо и земља немају куд / За Сина новог сад да га спасу“. Крај Дисовог певања обележен је јасном предавању искуству нирване, дезинтеграцији света, историје и свести: „Живим сарањен као у ноћи. / Ах, ти моћни људи из овога века. / Више немам куда, умирем без лека.“

Закључак

То је било доба када се је дубоко повукла и ућутала душа народна, па је разумљиво да је у то доба посве исчезао и њен најнепосреднији израз – књижевност. У тим годинама одиграо се је један уломак хисторије који ће својом страхотом и величином заносити најдаље нараштаје и давати им уметничко-литерарни материјал за непролазна дела, али ми, злосрећни

савременици, који смо страшну величину тога доба пронели на својим славим плећима, ми смо били осуђени на ћутање (Андрић 1918: 193).

Историјско кретање увек је у поезији цењено и вредновано из позиције мртвих, јер су они творци историје, носиоци њеног смисла, вредности; Есхатон говори из *Њиховој* нестанка, и да би уметник литераризацијом покушао да осмисли било какву сврховиту будућност, мора да превазиђе *два ћушања*: ћутање савременика и самих делатника историје. Дис ствара из тог парадокса, и да би покушао да на њега одговори, окреће се архетипу, религиозним моделима. Због те обавезе која оптерећује читање било ког песника српског модернизма оправдано је направити провокативну замену, која је много више од интерпретативне игре, и први стих Дисове „Тамнице“ променити у „то је онај рат, где сам пао и ја“, као што је учинила Биљана Андоновска пишући о српској књижевности у Великом рату (Андоновска 2014: 2). Дис је у својој поезији, условљен и подстакнут ратом, *два ћуша* потпуно разградио егзистенцијалне поставке свог лирског субјекта, боље речено *хомункулуса* којег твори његова поезија.

Први пут је то учинио написавши збирку *Ми чекамо цара* и њоме *надвладао* онтолошки концепт наслеђа *Ушћољених душа*. Последње, недовршене песме, као што смо уочили, извршиле су исти утицај на његову космичку визију, вративши га „на крило нирване“. Дисова поезија може се посматрати као целовита „света књига“ која описује пут душе од пада, који је истовремено и постање („Тамница“), преко распадања, одласка у ништавило, најнижу егзистенцијалну тачку, загробни свет („Нирвана“), у којој се затим пружа могућност сањања Другог, ширења своје креације у туђем сну („Можда спава“). Затим Дис напушта романтичарску традицију која опева усамљеног појединца, узноси се из симболистичког пакла и преживљава расточење бића; након уништења појединачног разматра се колективно и приближавамо се могућности васкрсења (збирка *Ми чекамо цара*). Дис разматра све могућности загробног пута; стање есхатолошке будности отвара душу према крају света, а песник на крају доживљава разочарање и пад, јер је ипак писао књигу, а не Књигу.

Присилна ентропија је важна карактеристика Дисовог песништва, наметнута снажним историјским померањима. Покушај да се пређе у будност, да се допутује до Другог јесте основна жеља Дисове поезије, циљ његовог алегоријског сневања, иако га он својом сумњом често негира. Његова је жеља заправо спремност да се дође до есхатолошке будности, коначног разрешења, да се одсања *Она*, да се дође до *Нас*. Трагика његове хилијастичке визије последица је немогућности уметности да одговори на суровост историје која је задуго онемогућила постојање

песника-пророка, који наслеђену религиозну форму није могао да испуни новим садржајем ради одржања кохерентности система. У томе се види разлика религиозно надахнуте уметности (средњи век) и уметности која жели да користи религиозни модел али нема исту онтолошку суштину: разлика је у *Раџу* који замењује Бога као првог покретача света. Последица такве замене је суштински важна по функционалне могућности књижевности:

Стога ни иманентна самосвест уметности, сублимисана у слутњу или сазнање да изнад имагинације стоје неке више, божанске духовне енергије, не може преобразити уметничко целоносно биће, не може га спасти, ослободити смртности, у стање мира и вишу хармонију довести уметничкову индивидуалну егзистенцијалну устрепалост и зебњу (Радловић 2008: 53).

Чини се да је узрок Дисове песничке позиције у томе што није могао да направи кључан корак који су учинили послератни аутори, да направи дистанцу у односу на ратна дешавања, тј. опозицију *пре/и* после рата:

У делима са оваквом структуром предратни свет је обично приказан као изгубљени рај, а послератни као обесмишљени хаос, за који је *цусша* земља постала омиљена метафора. „Између“ та два стања постојао је прекид упризорен у сликама *јаза*, *хијаџуса*, *ировалије*, али и *иошасџи*, *ођња*, *олује*, *ајокалийсе* (Душанић 2015а: 130).

Не постоји пре или после код Диса, већ само *сага*: он је егзистенцијално притиснут у „теснацу“, „уломку хисторије“. Послератни писци могли су да надвладају историјски тренутак и код њих се рат –

[...] не јавља као прекид неког идеалног стања, већ као драматичан сусрет са Историјом и кулминативна тачка која разоткрива тензије и илузије претходног поретка (Душанић 2015б: 301).

Дису није дозвољено да напусти кулминативну тачку, постане модеран, стекне песничку самосвест, те његова уметност није могла да испуни садржај сама собом, а и историја му није понудила нове могућности за креативно коришћење песничких снага – њему који је био прави мистик и упућен на будућа откривења.

Извори

- Дучић 2008: Јован Дучић. *Песме*. Приредио Јован Зивлак. Сремски Карловци: Каирос.
- Илић 1968: Војислав Илић. Избор и предговор Зоран Гавриловић. *Песме*. Београд: Рад.
- Пандуровић 2015: Сима Пандуровић. *Песме*. Избор и предговор Ђорђије Вуковић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић 2003: Владислав Петковић Дис. *Поезија*. Приредио Новица Петковић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 1892: Јован Стерија Поповић. *Даворје*. Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

- Андоновска 2014: Биљана Андоновска. „То је онај рат где сам пао и ја“. У: *Српска књижевност и Велики рат* [каталог изложбе]. Аутори изложбе и каталога Олга Красић Марјановић, Марјан Маринковић. Београд: Библиотека града Београда. Стр. 2–3.
- Андрић 1918: Иво Андрић. „Наша књижевност и рат“. *Књижевни јуџ*. Год. I. Књ. II. Св. 6. Стр. 193–195.
- Анђелковић 2009: Маја Анђелковић. „Интекултурна структура света апокрифа“. У: *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадигме и српска књижевност*. Уредник Александар Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Асунто 1975: Розарио Асунто. *Теорија о лејом у средњем веку*. Превео Глигорије Ерњаковић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Бараћ 2008: Станислава Бараћ. *Авангардна Мисао (Авангардне шенгенције у часопису Мисао у време уређивања Ранка Младеновића, 1922–1923)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Велмар-Јанковић 1993: Светлана Велмар-Јанковић. *Уклешници*. Београд: Просвета.
- Глигорић 1945: Велибор Глигорић. *Кришике*. Београд: Просвета.
- Гностички текстови 1986: „Гностички текстови“. *Градац*. Чачак. Год. 13. Бр. 71–72. Стр. 5–19.
- Делић 2002: Јован Делић. „Владислав Петковић Дис као пјесник промене сензибилитета“. У: *Дисова поезија: зборник радова*. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 265–279.
- Душанић 2015а: Дуња Душанић. „Модернизам и Први светски рат: идеја о раскиду с традицијом“. *Књижевна историја*. Београд. Год. 47. Бр. 156. Стр. 121–141.
- Душанић 2015б: Дуња Душанић. *Фикција као сведочанство: Први светски рат у модернизичкој прози (Милош Црњански, Иво Андрић и Ратко Петровић)*

- [докторска дисертација]. <<https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10378/bdef:Content/download>>
- Ђорђевић, Грујић, Ђоковић 2014: Бојан Ђорђевић, Драгана Грујић, Гордана Ђоковић. *Лешојис културној живојиа шоком Великој райиа: 1916–1918*, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска.
- Ђурић 2011: Мина Ђурић. „Владислав Петковић Дис у европском контексту“. *Наслеђе: часојис за књижевност, уметност и културу*. Год. VIII. Бр. 20. Стр. 271–284.
- Елијаде 2004: Mircea Eliade. *Aspekti mita*. Prevela Nataša Pejanović. Zagreb: Demetra.
- Зиолковски 1979: Theodore Ziolkowski. “Religion and Literature in a Secular Age: The The Critic’s Dilemma”. *The Journal of religion*. Chicago. Vol. 59. No. 1. Pp. 18–34.
- Јакшић-Провчи 2002: Бранка Јакшић-Провчи. „Дисов дијалог са Платоном“. У: *Српска књижевност у контексту европске књижевности*. Београд: Међународни славистички центар. Стр. 339–348.
- Јеремић 1987: Љубиша Јеремић. *Трагички видови старејет српској романа*. Нови Сад: Будућност.
- Јовановић 2002: Александар Јовановић. „Дисова родољубива поезија (Од ’Разумљиве песме’ до ’Међу својима’). У: *Дисова поезија: зборник радова*. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 339–361.
- Књига мртвих 1978: *Tibetanska knjiga mrtvih – posmrtna iskustva u bardo ravni*. Sakupio V. J. Evans – Venc. <http://www.ivantic.info/Ostale_knjiige/bardo.pdf>.
- Мицић 2013: Милан Мицић. „Историјско и митско у збирци песама ’Ми чекамо цара’ Владислава Петковића – Диса“. У: *Балкански рајнови 1912/1913: нова виђења и тумачења*. Уредници Срђан Рудић, Миљан Милкић. Београд: Историјски институт САНУ. Стр. 449–459.
- Николић 2007: Ненад Николић. „Орфелин: недовршена модерност“. *Годишњак Кашедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Год. III. Стр. 155–211.
- Новозаветни апокрифи 2005: *Новозаветни апокрифи*. Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга.
- Павићевић 2011: Александра Павићевић. *Време (без) смрти: представе о смрти у Србији 19–21. века*. Београд: Етнографски институт Српске академије науке и уметности.
- Павловић 1964: Миодраг Павловић. *Осам ђесника*. Београд: Просвета.
- Павловић 1981: Миодраг Павловић. *Есеји о српским ђесницима*. Београд: Вук Караџић.
- Пантић 2002: Михајло Пантић. „Белешке за Дисову поезију“. У: *Дисова поезија: зборник радова*. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 265–279.

- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2011: Милан Радуловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2009: Немања Радуловић. *Подземни шок: езошеришно и окултно у српској књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Ребић 1996: Adalbert Rebić. *Središnje teme Staroga zavjeta: biblijskoteološki pregled starozavjetne poruke*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Рембо 2004: Артур Рембо. *Сабрана поезијска дела*. Превод, предговор и напомене Никола Бертолино. Београд: Паидеиа.
- Стефановић 1911: Светислав Стефановић. „Част и слобода творцима“. *Бранково коло*. Књ. XVII. Бр. 37. Стр. 577–578.
- Тешић 2006: Милосав Тешић. „Дисове новојерусалимске визије у песми 'Престанак јаве'“. У: *Дисова поезија: зборник радова*. Уредник Новица Петковић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 361–373.
- Флоровски 2009: Георгије Флоровски. *Бесмртност душе*.
<http://www.verujem.org/teologija/Florovski_besmrtnost_duse.htm>.
- Шлир 1986: Хајнрих Шлир. „Гноза“. Превео са немачког Душан Ђорђевић Милеуснић. *Градац*. Чачак. Год. 13. Бр. 71–72. Стр. 45–52.

Miloš Živković

WE MAY BE SLEEPING

Religious inspiration and national history in dis's poetry

Summary

The research attempts to highlight the possible links between the poetry of Vladislav Petkovic Dis and the national historical path of Serbia from the beginning of the 20th century. A negative review of the criticism of the patriotic collection of songs "We await the Emperor" is under review and the paper also emphasizes the poet's religious inspiration. Christian hermeneutics is used to illuminate the way in which biblical themes and models combine the individual and collective meaning of Dis's poetry. Based on the study of literature as an expression of the national spirit, the social and cultural identity in Serbia at the beginning of the early 20th century are being discussed. The conclusions are drawn after a comparative analysis of the two Dis's collections and their incorporation into the context of the development of literature that is considered in the general course of Serbian history.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ*

(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

ДУХОВНОСТ У ОПТИЦИ ФЛОРЕ И ФАУНЕ ДНЕВНИКА О ЧАРНОЈЕВИЋУ И СУЗНОГ КРОКОДИЛА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

Айстракић: Флорални и фаунални свет *Дневника о Чарнојевићу* и *Сузног крокодила* семантизован је духовношћу, тј. стремљењем ка њој, или њеним потпуним одсуством. Док у *Дневнику о Чарнојевићу* преовладава свет биља, дрвећа, воћа и цвећа, али и „чистих птица“, у *Сузном крокодилу* доминантнији је животињски свет, којим су посредоване људске мане, док је биљни свет у знаку пролећа и убистава, те земље која пропада. Ипак, иако *Дневник о Чарнојевићу* има ауру суматраистичке духовности, запажа се амбивалентност појединих симбола (нпр. трава, цвеће), који у ратном контексту губе од своје „чистоте“. Слично је и са биљним светом *Сузног крокодила*, који постаје беживотан, металан и хладан, и који, такође, као и фаунални свет, амблематизује грехове својих јунака.

Кључне речи: флора, фауна, симбол, духовност, небо, пустиња

І *Дневник о Чарнојевићу*

Милорад Блечић је године 1993. објавио књигу *Шуме, златне шуме и групе биљке у 'Дневнику о Чарнојевићу' Милоша Црњанског*, посветивши истраживачку пажњу: багремену, бору, босиљку, жити, зумбулу, јаблану, јели, јорговану, кромпиру, кукурузу, маховини, палми, ражи, трави, трски, урми и шљиви, а анализирајући подробније само: јаблан, јелу, шуму и лишће (в. Блечић 1993: 16). Иако је та публикација превасходно антологија фрагмената из *Дневника о Чарнојевићу*, уводна студија пионирски назначавала да би симболика биља у прози Милоша Црњанског могла да буде инспиративан херменеутички изазов. Заиста, најучесталији флорални мотиви управо су шуме, лишће, траве, јеле, борови и јабланови, али би ваљало издвојити и остале, па пронаћи копчу са фауналним светом романа, не би ли се евентуално проговорило о духовним аспектима самог дела, који су видљиви кроз ту призму.

* jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао при пројекту *Аспекти идентитетских и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се реализује на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

Може се рећи да дрвеће, лишће и траве имају двоструку семантизацију у *Дневнику о Чарнојевићу*. С једне стране, везују се за дечија сањарења и Далматинца суматраисту, а са друге, добијају ратну конотацију и више се односе на Петра Рајића:

Оне кржаве, црвене, топле шуме, непрегледне пољске шуме, како ме уморише [...]. Вучем се тако од града до града, и шетам се под овим јесењим дрвећем руменим и жутиим, које има на мене исто толико утицаја као на Хафиса вино [...]. Ја сам заљубљен у воде ове, и дрвеће иза бедема, које се губи међу барама жутиим и зеленим, крај којих је трава тако мека, опржена и топла (Црњански 1983: 7).

Затим,

Скривао сам се испод бедема, тамо међу зеленим барама, крај којих је трава била жута и густа (Црњански 1983: 11);

Шта хоће оне шуме од мене [...] оне се весело смеју са мном (Црњански 1983: 21);

Жуто лишће ће нас спасти [...]. Свуд има љубави, јер свуд има траве и жила и лишћа увенула (Црњански 1983: 85);

[...] лишће трепери као кандило (Црњански 1983: 28);

У трави, преда мном леже неке цокуле, десно од мене видим мртваце искежене (Црњански 1983: 16);

Око мене зјапе ровови обрасли травом (Црњански 1983: 84).

Јунака романа коса Пољакиње и море подсећају на увелу траву и траву пролећа:

Та коса ме дирну, те косе ми је жао, те увеле траве. Ту косу пољубих прво (Црњански 1983: 46);

[Море је било] „неке зелене боје као трава у пролеће“ (Црњански 1983: 56).

Јунак осећа љубав према дрвећу и шумама, у лишћу види свето спасење, а жену и море осећа кроз траву.

Потом се издвајају кукуруз и жито, који су незанемарљиво семантизовани у роману:

Сакривао се у пољу иза града – најрадије на гробљу, где су крај густих кукуруза пасла стада и стојале грдне барутане. Ту бих лежао у трави крај какве дерне клупе. Иза мене су шумели врбаци (Црњански 1983: 14);

Јесен је стигла у кукурузе: кроз кукурузе ноћу стиже јесен (Црњански 1983: 26);

[...] кукурузе кроз које долази јесен, ма да је нико у граду још не види (Црњански 1983: 28);

По цео дан оне ме мире са женом, доносе ми млека као детету, воде ме у кукурузе што зру, а свет ме једнако бира за председника (Црњански 1983: 90);

[...] под прозором ми је никло жито, и сто пут на дан хоћу да се заплачем. Жао ми је себе самог. Али ми је жао и жита (Црњански 1983: 82),

[јер] „около косе жито“ (Црњански 1983: 85).

Може се, дакле, рећи да кукуруз постаје амблем јесени, а да се јунак поистовећује са житом, да му је можда жао жита, као и Пољакињине косе или увеле траве. Потпуно одсуство жита са поља, у призору стрњика, налази се у описима ратних дешавања: „Батаљон се вукао целу ноћ кроз нека мокра поља и стрњике“ (Црњански 1983: 14) и у речима сељака који су непрестано говорили о кукурузу и стрњикама, а „у ниским кућама виделе се само сенке, горе него сенке животиња“ (Црњански 1983: 35).

Жута боја кукуруза, жита, увеле траве и лишћа, која је повезана и са доласком јесени, пренела се у коначници *Дневника о Чарнојевићу* и на јунака: „Тетке ми плачу по кући; кажу да сам жут као смиље“ (Црњански 1983: 86–87) и, како је већ наглашено, мире га са женом Мацом и воде у кукурузе што зру. Према Павлу Софрићу (в. Софрић 1990: 200), смиље се још назива и „мачијом травом“, а симболизује трајна и непроменљива осећања, што сугерише барем два запажања: да је његов и однос његове жене у знаку мачке (он је жут као мачија трава, а она је Маца), и да се његова осећања према Маци не могу променити.

И ките босиљка на зиду: „Са зида су мотриле иконе пуне босиљка“ (Црњански 1983: 33; 38), иако су жуте, јер је босиљак сасушен, и даље симболизују бесмртност и „божју силу“ (Софрић 1990: 29–30). Поред жуте боје, јесен обележава и црвена и све нијансе румене: у кућама попова –

[...] у прозорима се црвенеле ћупе пуне вишања и трешања (Црњански 1983: 33);

Иза гробља видим једну хумку, она се зелени. Под њом лежи једна млада словачка учитељица, она је, кажу, увек носила велике шешире пуне јагода и играла радо (Црњански 1983: 84);¹

¹ Јагода се још зове „подтравница“ (Софрић 1990: 117). Словачка учитељица налази се у гробу, тј. под травом, тако да се не чини произвољним што се прича о њој везује за јагоде, које код Немаца означавају „руменило умрлог невиншчета“ (Софрић 1990: 117).

[...] вадим једну крушку из шпага, она је румена, загризем је и на- смејем се (Црњански 1983: 79).

Из наведених примера увиђа се да се румена боја везује за воће (вишње, трешње, јагоде и крушку), али се, с друге стране, за шљиву везују ратна дешавања: „[...] у једном шљиваку треперило је лишће на киши танади“ (Црњански 1983: 16).

Руменом бојом писац је окарактерисао и дрвеће, посебно јабла- нове и јеле:²

[...] једнако [је] бунцао о јаблановима, о руменим биљкама које место њега живе (Црњански 1983: 64);

[...] уместо њега да живе румене неке јеле пуне какадуа лепих на јед- ном острву далеком (Црњански 1983: 64).

Симболика јаблана повезана је са брачним дужностима (в. Соф- рић 1990: 108), а код Црњанског јаблановима је естетизован однос јуна- ка према породици и потомству:

Високо на хумци под јаблановима беше наша гробница (Црњански 1983: 30);

[...] плакао је за једним руменим јабланом на брегу. То дрво му се учи- нило више његово него његов син (Црњански 1983: 63).

Јасно је да је јунаков однос са Мацом непроменљив када је реч о брачним дужностима, али и да јунак не гледа благонаклоно на стварање потомства. Већу сродност, тј. родитељску љубав, осећа према руменом јаблану на брегу, али га јабланови подсећају и на мртве претке, тако да можемо закључити да се јунак осећа као да је јаблановског рода. То, међутим, важи и за јеле: „[...] ледене јеле превијају ми груди, оне стоје под прозором мојим, оне ми рекоше, да је боље бити јела него човек“ (Црњански 1983: 65). Зимзелени кипариси, пак, везују га за љубав и за мртве: на гробу Неве Бенуси провео је најчистију брачну ноћ: „[...] око нас стајаху мрачни кипариси“ (Црњански 1983: 79), а борови су били сведоци: „Борови хучни гледају нас бледе и модре од ветра и страсти“ (Црњански 1983: 49).

Осим четинара, у роману се помињу багрење и врбаци, са којима јунак успоставља емоционални додир и који га посматрају: иза багрења је усамљено дрво које га годинама гледа, као и димњаке његове куће (в. Црњански 1983: 26–27); снежни врбаци чудили су му се (в. Црњански

² Писац је на једном месту руменом бојом окарактерисао и жабу: „Вудио [сам] жабе зелене, шарене, са руменим очима“ (Црњански 1983: 11).

1983: 48). Но, можда највише изненађује учестало јављање палминог дрвећа: у кућама трговаца налазила се палма:

[...] где стајаше гласовир а иза њега палма и Свети Јовани (Црњански 1983: 36);

Под палмама у салону хотела он јој је говорио [...] да се живи узалуд, ах не узалуд, него осмеха ради, са којим се он смеши и на биљке и облаке. Рекао је да његова дела зависе од неког руменог дрвећа, што га је видео на острву Хиос (Црњански 1983: 57);

[...] он је пренерази, препаде и загрли на силу, неуплашен од њеног пригушеног цика, при отвореном прозору, где је под палмама седео њен секретар, и љуљајући се читао (Црњански 1983: 58);

Мајка била први пут болесна [...]. Али се трудила да буде весела и поносито је гледала по кржљавим хотелским палмама (Црњански 1983: 68).

Палма се обично схвата као симбол духовне победе, обнављања, бесмртности (в. РС 2013: 663) и код Црњанског та духовна победа представља љубавне доживљаје Далматинца суматраисте у Каиру. Близу палми су иконе Светог Јована, симбола хришћанске духовности; под палмама он говори о суматраизму, сопственој духовности; љуби драгу жену близу палми, што представља духовност љубави, али је и болест мајке еквивалентна баш кржљавим палмама, што улази у домен родитељске љубави.³

Када је о цвећу реч, најсложенији механизам његове симболике односи се на Пољакињу. Она је, наиме, имала груди које су наликовале на „дубок страшно љубичаст цвет“ (Црњански 1983: 44), а јунак је веровао да је љубав у тим љубичастим жилама. Њени образи обично би запупели (в. Црњански 1983: 45). Доносила му је беле руже:

На столу стајаху беле руже које ми је донела једна жена, туђа жена (Црњански 1983: 64);

Она ми доноси беле руже и рута се мојој тузи (Црњански 1983: 84).

Пољакињине –

[...] руке су надуте и вреле, оне ме сећају на духовске руже и мој зави-чај“ (Црњански 1983: 83);

³ Можда мотив палме може деловати зачудно, али није искључено да долази из српског грађанског песништва. У српском грађанском песништву, наиме, палма или фиnikово дрво чест је мотив, баш као и тепање младој госпођици надимком „Маца“. То нам сугерише баш присуство палме у дому наших трговаца, евидентно, припадника грађанског сталежа, који на зиду држе иконе Светог Јована.

У прозорима су три њена зумбула [...] један стоји лево. Он је ружичаст и тих [...]. Он ми вене. По среди је један бео. Свако јутро ме сећа бледих лица која сам љубио и која су сад ко зна где. Он је сузан и плах као јагње. Трећи стоји десно. Он је румен. О њему не могу ништа да кажем (Црњански 1983: 46).⁴

Интересантно је да се исто цвеће везује и за Пољакињу и његову мајку, тако да, потенцијално, у Пољакињи и њеном сину можемо наслутити слику јунака и његове мајке. Мајка би „намазала руке нечим, што је мирисало као љубичица и спавала у рукавицама“ (Црњански 1983: 12), као што је и крај постеље мајке била једна врло стара ружа (в. Црњански 1983: 32).

Такође, изненађује да Пољакиња поклања љубавнику белу ружу, будући да се бела ружа даје за душу, а црвена вољеном (в. Софрић 1990: 193). Тај податак проблематизује јунакову позицију, која је, евидентно, ближа свету мртвих. Упадљиво је и то да њене руке подсећају на духовске руже, тј. његов завичај. Духовска ружа је друго име за цвет божура (в. Софрић 1990: 14), а јунака је крстио црквењак по имену Божур (в. Црњански 1983: 10). Божур има и алтернативни назив „курјак“ (Софрић 1990: 14), што је веома важно када се има у виду јунаково крштење:

На Тиси су нас вијали вуци, а лед је почео под нама да пршти [...] Мати ми плакаше. Отмена једна племенита дама, што је требала да ме држи у води, није дошла. Можда је уплашише вуци (Црњански 1983: 10).

Дакле, уместо племените даме, пред опасношћу од вукова, јунака је крстио Божур, или, симболички, „курјак“ и „духовска ружа“.

Осим са духовским ружама, Пољакињине руке упоређене су и са ластама: „Осећам грчење лаких, тако страшно као ласте лаких руку, око мога врата“ (Црњански 1983: 45). Долетање ласта, најчешће, пада на празник Благовести (в. Гура 2005: 466), па то евентуално треба имати у виду када је реч о функцији благовештенског цвета:

Данас беше први пут магла. Можда је то мени један анђеоло донео мутан цвет, цвет благовештенски са боним, меденим мирисом, јединог цвета што не вене: туге (Црњански 1983: 85).

Ако Пољакињине руке сагледамо као долазак ласта, то може да значи долазак туге, особито када знамо да ласте у Пољској могу да симболизују „смрт среће“ (Гура 2005: 472). Ласте као мотив указују и да је

⁴ Ала Татаренко, посредством истакнуте симболике енигматичних зумбула коју систематично интерпретира, поступно долази до портрета јунака (в. Татаренко 2004: 112–123).

јунак на граници са светом мртвих, јер постоји веровање по којем ластва, кад улети у собу, предсказује покојника (в. Гура 2005: 471).

Предсказање покојника носи и симболичка аура јоргована и ивањског цвећа:

Лежао сам у вечеру магловитом од јоргована у загрљају једне жене са очима замагљеним, гледајући мора иза Сплићанског гробља (Црњански 1983: 24);

Сузе, које распињу као широко поље пуно ивањског цвећа. Тада у магли већ излази пред мене моја стара кућа да ме дочека (Црњански 1983: 26).

Јоргованова грана обично означава младу невесту (в. Софрић 1990: 134). Јунак је грли, али је загледан у гробље. Ако ивањско цвеће некоме увене, верује се да ће умрети наредне године (в. Софрић 1990: 106). Отуда не чуди што јунак на крају романа констатује: „Смрт се крије у вртове. Свуд ме дочекаше вртови“ (Црњански 1983: 87).

Фаунални свет романа *Дневник о Чарнојевићу*, иако знатно сиромашнији од флоралног, чине углавном „чисте птице“, тј. „Божје птице“ (Гура 2005: 458): орао, лабуд, ластва, канаринка, препелица, голуб, мада се узгредно, на једном месту, помињу и јастреб и врана. Присуство „чистих птица“ уклапа се у суматраистички концепт романа. Јунак је штирио птичице:

[...] зими сам скупљао смрзнуте тичице и сакривао их (Црњански 1983: 11);

Кадкад ми се учини, да ћу оздравити, ударим весело веслом а вода се засмеје; ласте ме лупе по глави, па се преврћу по сунцу (Црњански 1983: 84);

По један жут лист, по један клепет голубијих крила или ласти на води, биће ми доста да не будем ни весео ни тужан, и никад ми неће пасти на ум, да верујем у шта друго, до у јабланове (Црњански 1983: 86).

Љубав је „у белим као лабудови ребрима“ (Црњански 1983: 44) и голубовима: „Видим да се голубови љубе [...]. То значи лето је ту [...]. По крововима се пружа жута нека магла, жута као ћилибар, пуна голубова“ (Црњански 1983: 81), а лепота „где су сад богиње уметности, голишаве жене са лабудовим кљуном“ (Црњански 1983: 44). Јунак се чак, посредно, поистовећивао са птицама:

Ах, био сам млад и имао сам тако лепа, витка, бела крила и плећа (Црњански 1983: 18);

Лежао сам сав у чипкама лаким као перје, а кроз прозоре сам видео голубове моје, које сам толико волео, премештао и купао (Црњански 1983: 12).

Затим, вредан пажње је мотив препелице:

Кад прне по која препелица, ја се сетим земље, полегнем у спржену траву и ћутим. Чекам вече. Неће да ме воде мајци. Месечине мокре, светла чела, долазе и лежу по бунарима. Срце прне (Црњански 1983: 26);

Кад прне по која препелица, ја се сетим земље у туђини и полегнем уморно по класју или у проју [...]. Срце прне, уседне какву звезду (Црњански 1983: 85).

Препелицом се означава самохрана мајка (в. Гура 2005: 541), тако да је јунак у препелици која је прнула чуо срце своје мајке како одлази у звезде, јер му нису дали да је види мртву. Преко препелице се опростио од ње.

Ако је Пољакиња обележена ластом, а мајка препелицом, Маца је у знаку њене приче о канаринки из љубавног романа: „[...] три године је вуче за нос, а после је пушта да се дави, а овамо је назива канаринком“ (Црњански 1983: 31). Пољакињине руке биле су лаке као ласте, срце мајке било је као препелица, али је Мацино књишко искуство имало у виду лицемерног књижевног јунака, који тепа својој вољеној именом птице, којом се мачке илили маце хране.

Орлови нису у вези са љубављу, већ са ратним дешавањима:

Орлови су долетели изнад стена, а негде у дубини су гроктале пушке машинке неких пољачких пукова (Црњански 1983: 66);

Орлови ишчезоше, а небо доби неки туп и пун сјај (Црњански 1983: 67).

Фаунални свет ратних дешавања обухватио је, осим орлова, и псе, коње, свиње, гуштере и мраве. Машинке су гроктале, како се наводи у примеру – дакле, доводе се у релацију са свињама, баш попут гроктања митраљеза које је јунаку дуго зујало у ушима (в. Црњански 1983: 64). Близак томе јесте и пример у коме се пуцање и нарицање поистовећује са лајањем:

Тада сину, севну као дивље лајање иза нас. Пуцали су неколикохвати над главама нашим (Црњански 1983: 15);

[...] нарицање је продирало, као и завијање уплашених паса са дворишта (Црњански 1983: 29).

Немци су српске војнике називали псима: „Неко нам немачки псује мајку и назива нас псима“ (Црњански 1983: 16), који су поисто-већени са проституткама: „Пси трчкарају по селима. Пси, и јадне, прља-ве изгажене чивутке“ (Црњански 1983: 20) и усамљеним војником:

[...] један у жутом, суром шињелу иде са својим псетоу тачно у ово доба, сваки дан доле на Вислу. Он је увек намргођен и увек сам са псетоу (Црњански 1983: 73).

Разбежани коњи и блатњави путеви представљају уобичајен при-зор за време рата: „[...] свуд кола, јадни коњи и бескрајни, блатни путе-ви“ (Црњански 1983: 20). Многобројност војника илустрована је сликом мрава: „Десно од нас излазе, као мрави, из ровова ројеви 33-ег пука и јуре“ (Црњански 1983: 16), док јунак осећа тугу кад види гуштере, јер га подсећају на војнике који лутају по путевима у зеленим униформама: „У заносу ја видим зелене гуштере што спавају по путу и они ми напуне очи сузама“ (Црњански 1983: 26).

За разлику од коња, у Каиру су магарци били по улицама: град је био пун –

[...] накинђурених белих жена и фелаха и магараца (Црњански 1983: 57);

Они [љубавници] појашаше своје магарце (Црњански 1983: 57);

Пролазиле су сироте, слабе жене и натоварени магарци (Црњански 1983: 68).

У епизоди са Маријом и Изабелом јунак је назван опицом, Мај-муном, *shimmia* (в. Црњански 1983: 70), што сугерише његово прељуб-ништво. Међутим, он поприма и атрибуте миша, што је посебно интере-сантно са становишта значења надимка његове супруге:

Цркве су наше у мом завичају празне и прашне. Велико, старо звоно црквено брујало је нада мноу; а ја сам као мали миш чучао на гредама и гледао унезверено око себе (Црњански 1983: 11);

[...] суботом, кад би звона забрујала, сакрио бих се некуд на звонику пуноу слепих мишева и дуго се молио Богу (Црњански 1983: 11).

Иако је флорални свет романа *Дневник о Чарнојевићу* разноврснији и симболички богатији од фауналноу, може се рећи да су и флора и фа-уна подређени суматраизму, као јунаковом духовном принципу. Јунак је загледан у дрвеће, лишће, траве, биље, цвеће и воће и „чисте птице“. И ратни контекст романа освенчен је светом флоре и фауне, али је, сход-но томе, промењен поглед на тај свет, условљен сменом годишњих доба

и историјских кретања. Тиме је, заправо, постигнута суптилна линија контраста између, примера ради, траве која значи и сањарење за јунака који на њој лежи, али и траве на којој исти јунак лежи у рату. Управо су сећања на сан и сањарења онај вид духовности, посредоване светом природе, који се супротставља природи рата: гроктању митраљеза и машинки, те лајању пуцњаве.

II Сузни крокодил

Када је реч о флоралној симболици романа *Сузни крокодил*, може се рећи да се посебно издвајају: шимшир, жбуње, коприве, сунцокрет, трска, трава, биље, цвеће, висибаве, руже, љубичице, крушка, шљиве и шљивице, брескве, трешња, дуд, јабука, ораси, виногради, дрвеће, липа, врбаци, багремови, јабланови, буквик. Шимшир, коприве, сунцокрет, трска и трава могли би се сврстати у једну групу, с обзиром на то да имају слично својство у роману. Ради се, наиме, о растињу око куће, које функционише као ограда, линија која дели двориште од улице и, мање или више, скрива шта се дешава у домаћинству:

[...] у баштици, у којој беше и неколико лонада са цвећем зимским, међу путањама шимшира, била је остала мирна, над стрмим сокаком (Црњански 1983: 232);

[Љубавник госпође Николајевић] угојен, са сомотом око врата, он је прескакао, бежећи, и ниске леје шимшира (Црњански 1983: 232);

Крај олупане тарабе, над жбуњем и копривама, видео се на улици ред покислог дрвећа (Црњански 1983: 232);

У патријархалним касабима, плотови надвишени копривом и сунцокретом, ништа не могу да сакрију (Црњански 1983: 249).

Такође, трска и трава расту у дворишту Поповићевог амама (в. Црњански 1983: 250), а за господина Николајевића важи да је спавање у високој трави – спас од мрачних мисли (Црњански 1983: 284). Запажа се, међутим, да је наведено растиње или ниско, па га љубавник прескаче, или просто нема могућност да сакрије било шта. Чак и неприсуство високе траве сугерише немогућност спаса од мрачних мисли, будући да је роман конципран тако да пратимо управо ток мисли незадовољних главних јунака: госпође Николајевић, њеног љубавника и супруга.

Биље, цвеће, висибаве и крушка заправо су флорални знаци искоришћени у поредбене сврхе и представљају гвоздене и хладне предмете или слике који подсећају на те облике: у мислима љубавника било је

гвоздено биље ограда и капија и замрзли прозори са леденим цвећем (в. Црњански 1983: 247). На улици је била „светла крушка једне уличне светиљке“ (Црњански 1983: 232), а пред станицом су висиле лампе „као шеснаест цветова неких огромних висабаба у гвожђу, у претпролећу, после зиме“ (Црњански 1983: 245). Слика леденог цвећа у мислима господина Ж. Ж. еквивалентна је осећању хладноће господина Николајевића на концу романа, када дође кући и седне за сто на коме је цвеће (в. Црњански 1983: 291). Цвеће је, такође, обележило и љубавнички однос његове жене и пријатеља, посредством спарног мириса цвећа и вина, који се осећао након прељубничке ноћи (в. Црњански 1983: 237), али и лепоту госпође Николајевић, која је била срцем млада, али телом – увела од уживања (в. Црњански 1983: 270). Њене успомене на младост обележене су песмом: „Кад би ове руже мале, за бол срца мога знале“ (Црњански 1983: 258), а љубичице носи као украс на попрсју (в. Црњански 1983: 270), можда као сећање на прошле дане бурне младости, па отуда и жели да заборави „мирис љубичица, на месту где је убијен кнез Михаило, крај девојке коју је волео“ (Црњански 1983: 259).

Поред ружа и љубичица, на раскашашну младост је подсећају ораси и јабуке: „под зеленим орасима и расцветаним јабукама, идући уосталом од љубави до љубави, под окриљем своје стрине“ (Црњански 1983: 258). Девојка Катарина коју је кнез Михаило волео била му је блиска рођака, ћерка његове сестре од стрица – Анке Обреновић, тако да је то убиство 29. маја 1868. осенчено, заправо, недозвољеном, родоскрвном љубављу. Време када Николајевићка иде са стрином од љубави до љубави, Црњански је експлицирао датумом: 29. мај 1903. Оба убиства владара догодила су се у пролеће (време висабаба, љубичица, зелених ораха и расцветаних јабука). И кнез Михаило и краљ Александар Обреновић осећали су љубав која није могла да буде подржана, како због родоскрвнућа, тако због жаловости у браку.

Ако је Николајевићка својим ликом носила ауру разврата и превратничких пролећа (ружа, љубичица, ораси, јабуке), за Николајевића везује се један вид комичне опсесије шљивама и шљивицима. Наводно велики патриота, за кога шљивик представља синегдоху Србије, Николајевић инсистира да у том духу васпита и своју децу, хранећи их, наиме, млеком и куваним шљивама или, алтернативно, медом и шљивама, на чији укус су деца негодовала (в. Црњански 1983: 240). Величковић је на његово одушевљење на подлози шљива успео да произведе и брескве и то „пореклом из Персије, са брда Ормузда“ (Црњански 1983: 278–279). Наравно, посебно је интересно истакнуто порекло брескви, будући да и шљива долази са Истока:

За време нашег робовања Турцима, интензивна култура шљиве потиснула је раније веома развијено виноградарство (Софрић 1990: 221).

Тако се, у роману, радови у винограду једном јављају „на питомим косама Бежаније“ (Црњански 1983: 255), док све наде Николајевић улаже у сеоске послове, у шљивике и брескве.

Шљиве се, пак, јављају у још два контекста од којих је један повезан са Николајевићем. Ради се о призору једне старице која је продавала суве шљиве и једно јаје (в. Црњански 1983: 287). Та старица одговара слици стања народа у Србији, коју заступа управо господин Николајевић, а коме је држава важнија од деце и од породице. Она је илустрација све немаштине, труда и патње српског народа, и, што се може одредити као естетски успело, баш суве шљиве и само једно јаје – то је мера живота који је остао у сасушеној старици. Други контекст повезан је са љубавником госпође Николајевић, који удише „дах ракије, као мирис процветалих шљива“ (Црњански 1983: 248). Његов неморалан однос са женом најбољег пријатеља, коју обележавају управо развратничка пролећа, прелио се и на потребу за мирисом, не плода шљиве, већ баш његовог цвета, „даха ракије“, дакле, оног што опија и омамљује.

Поред растиња, биља, цвећа и воћа, вреди указати и на функцију дрвећа у *Сузном крокодилу*. Осим што Николајевић сматра да је идеалан живот онај који сељаци живе међу дудовима, трешњама, јабукама и орасима (Црњански 1983: 285), њему се чини да они „схватају речи дрвећа, као што разумеју речи говеда“ (Црњански 1983: 285), и да, када је реч о дрвећу, зна на чему је: „Видим ли каква је круна, знам какве су и жиле“ (Црњански 1983: 277). За разлику од његовог виђења дрвећа, Николајевићка је стрепела да иза сваког стабла на Калемегдану неко вреба (в. Црњански 1983: 269). Тамо где је муж видео идилу и спокој, жена је осећала страх и стрепњу.

Њен однос са љубавником посредован је симетријом багрема. Николајевићкино заљубљивање у Београд и моменат задевојчења представљен је сликом у којој јој се „чинило као да она хода само путањом посутом цвећем багремова, које је једино и видела, како је била дигла нос“ (Црњански 1983: 257). У другом призору видимо њеног љубавника, чије се тело након бежања „скљокало уморније, него сад, уз мокро стабло једног багрема“ (Црњански 1983: 243). Багрем се сматра симболом „младићске снаге и лепоте“ (Софрић 1990: 10), што у контексту наведених одломака делује врло иронично: Николајевићкина смелост јесте мушка, а чак је поистовећена са младим Дон Ђованијем: „У Ници су јој, једном, при игранци српских избеглица, обукли, мушко одело шпанског племства [...] њен муж јој је одговорио, подругљиво, да је, одсад, неће

звати Јованка, него don Giovanni“ (Црњански 1983: 242), док је њен стари и угојени љубавник, који се „скљокао“ од трчања, далеко од снажног и лепог младића. Багрем у том смислу функционише као огледало које ликове представља онаквим какви јесу.

Багрем је огледало за прељубницу и љубавника, али су вране оно што повезује Јованку са мужем. Њене успомене би је „закупили, као јата врана“ (Црњански 1983: 264), док су Николајевићева сећања на деду изазвана погледом из воза на „буквик, који прелећу вране“ (Црњански 1983: 274), али су и јабланови уз железничку пругу били пуни врана (в. Црњански 1983: 253).

Однос Николајевићке и мужевљевог пријатеља могао би се илустровати огледањем орла и голуба. Она је имала орловски нос (Црњански 1983: 242) и свакодневно је шетала улицом „над којом су се сјали позлаћени орлови двора“ (Црњански 1983: 264), а он се „додолио“ због ње, облачећи прслук, „боје цигле, и боје дивљих голубова“ (Црњански 1983: 248). У том суптилном огледању, осим женске илити орловске супериорности, видимо Николајевићкину природну лепоту, сагледану кроз шарм орловског носа, и љубавниково одсуство лепоте, које покушава да се надомести фином гардеробом.

Супериорност Јованке Николајевић у односу на мужа и љубавника илустрована је одабиром њених кућних љубимаца: ангорских мачки и пекиншког пса, али и љубављу према коњима.⁵ Ангорске мачке долазе са Истока, из Турске; њена наклоност ка њима блиска је узгајању шљива и бресака господина Николајевића. Пекиншко куче трчи у сусрет мужу исто као што трчи пред љубавника (в. Црњански 1983: 290), што, у одређеном смислу, обојицу чини њеним пекинезерима, тј. псићима.

Ако би Николајевићки, потенцијално, као идеал мушкарца одговарала фигура коња, а не пса, онда би њеном супругу то могла да буде квочка, будући да је фасциниран призором квочке са пилићима и њеним напором да стоји на једној нози, како не би згазила неко пиле (в. Црњански 1983: 285). Отуда, можда он своју жену не сматра тек произвољно баш глупом гуском и кравом (в. Црњански 1983: 265). И његов пријатељ загледан је у кокош, додуше, у „гвоздену кокош, аутомат, која је носила јаја за Народну одбрану“ (Црњански 1983: 247). Гвоздене ограде у виду биља и ледено цвеће из његових мисли, лампе и светиљке као висибаве и крушке у гвожђу са станице и улице, осликавају његов испразан, јалов и хладан живот над којим пролива сузе.

⁵ Памтила је та јунакиња очи својих коња (в. Црњански 1983: 264), обожавала их је у младости (в. Црњански 1983: 285) и освртала се за младим коњаницима (в. Црњански 1983: 265).

И ламент господина Николајевића над сопственим животом уоквирен је метафором животиње од гвожђа – змије. Дошао је у Београд возом: „[...] као нека тешка и гвоздена змија, увијаше се ред вагона“ (Црњански 1983: 290). Његово незадовољство Београдом, женом и децом представљено је сликом змија: воза као гвоздене змије која га води у Београд, децом које би се олако одрекао: „Никад ја не бих рекао: змија, али моја змија!“ (Црњански 1983: 282) и жене која осећа „змијску надмоћ“ (Црњански 1983: 238) и која је спремна да се брани од мужа као змија (Црњански 1983: 261), иако је имала „сву лепоту, и снагу, једне срне“ (Црњански 1983: 270). Змија најчешће симболизује хладноћу, охолост, себичлук и похоту (в. РС 2013: 1112), што се посве уклапа у њене манифестације унутар романа *Сузни крокодил*.

Јованка Николајевић добила је и атрибут звери: „Пресавијена, као звер, она сачека да његов [љубавников] шешир стигне испод прозора, па га нагло отвори“ (Црњански 1983: 261), а њен лик осенчен је метафоризацијом паука, као симбола пакости (в. РС 2013: 675): уобичава да лежи у баштенској мрежи (в. Црњански 1983: 256), загледана је у паукову мрежу изнад главе, док размишља шта јој ваља чинити, јер ју је служавка затекла са љубавником (в. Црњански 1983: 255), желећи да је „улови, као што паук муву лови“ (Црњански 1983: 261). Дакле, у односу према мужу, она је змија; постаје звер у обраћању љубавнику и бескрупулозно припрема пауковску сплетку својој куварици.

На том нивоу фауналне карактеризације, у љубавнику можемо видети „снужденог, великог мајмуна, који личи на човека“ (Црњански 1983: 251), а у супругу, с обзиром на његове године, камилу:

Наши сељаци, можда си то читао, кажу, за човека од двадесете до четрдесете да је паун [...]. А за човека од педесете до шездесете, веле, да је камила [...]. Око мене као да је пустиња, и да, све, и стару камилу, и видик, полако, засипа, песак (Црњански 1983: 280–281).

Змија, звер, паук, мајмун и камила јесу пустињске животиње, а када им придодемо животињу из наслова – крокодила, добијамо слику пустињског фауналног света. Николајевићкина отровност и фаталност, Николајевићев терет рада и патриотизма који је себи наметнуо, као и љубавникова превара, одговарају змији и пауку, тј. камили која тегли и мајмуну који је симбол преваре и „блудног темперамента“ (РС 2013: 536). Сâм наслов *Сузни крокодил* односи се на лицемерје свих ликова, укључујући и омладину која се окупила око Николајевића.⁶ Њихово

⁶ Ту омладину Црњански је окарактерисао кроз опис младог човека „са својим рибљим очима и зечјим ликом“ (в. Црњански 1983: 276), опис који указује на очи које ништа не говоре (јер рибе ћуте) и лик који је преплашен (јер зец је страшљива животиња).

незадовољство, тј. „сузе“, проистичу из поступака за које су одговорни, али које занемарују. Велико египатско чудовиште Собек, које прождира душе оних чије је срце теже од једног перца и који се не могу оправдати за грехе, управо је представљано као крокодил (в. РС 2013: 429), а чини се да су и Николајевићка, муж и љубавник само то чудовиште. Јунаци виђени као крокодил, који рони сузе док прождира плен, амблематски представљајући лицемерје, сведочи одсуство људскости. То одсуство могла би симболички да представља пустиња, која у хришћанском смислу асоцира на искушења и исклизуће ка греху.

Закључак

Животињски свет присутан и у *Дневнику о Чарнојевићу* и у *Сузном крокодилу* сугерише анимализацију људског света и одсуство духовности, када је реч о сценама ратовања и фауналним представама негативних особина у јунака. Када је реч о *Сузном крокодилу*, и флорални свет је захваћен одсуством животности или душе, што се најдиректније препознаје у гвозденом биљу, крушкама и висигабама од гвожђа, пролећном цвећу које асоцира на преврате и убиства. Једино је флорални и, донекле, фаунални свет „чистих птица“ из *Дневника о Чарнојевићу* у знаку суматраистичког *вјерују*. Људски живот је „потпуно замењен животом природе“ (Раичевић 2005: 94). „Чисте птице“ су „Божје птице“, име Петар асоцијацира на Светог Петра и презиме Рајић на рај; трава, дрвеће (најчешће зимзелено), палме и цветови контекстуализовани су јунаковим љубавним причама, његовом загледаношћу у небо и чежњом за рајским вртом са којим ће моћи да се стопи. Стога, та два кратка романа Милоша Црњанског одабрана су да контрастно илуструју могућност суматраистичке духовности, загледаност у небо, али и њену амбивалентност (*Дневник о Чарнојевићу*); но, и потпуно одсуство духовности – анимализацију грехова и хладноћу металног биља и воћа, речју – загледаност у пустињу људске душе (*Сузни крокодил*).

Извори и литература

- Блечић 1993: Милорад Блечић. *Шуме, златне шуме и друге биљке у 'Дневнику о Чарнојевићу' Милоша Црњанског*. Београд: Књижевна заједница Звездара – Народна библиотека „Вук Караџић“ – Југограф.
- Гура 2005: Александар Гура. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Преводиоци Људмила Јоксимовић и др. Београд: Бримо – Логос – Александрија.
- Раичевић 2005: Горана Раичевић. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- РС 2013: Alen Gerbran, Žan Ševalije. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić. Novi Sad: Kiša – Stylos art.
- Софрић 1990: Павле Софрић. *Главније биље у народном веровању и њевању код нас Срба*. Фототипско издање. По Ангелу де Губернатису. Скупио и саставио Нишевљанин. Београд: БИГЗ.
- Татаренко 2004: Ала Татаренко. „Три зумбула у прозору: у потрази за јунаком 'Дневника о Чарнојевићу'“. *Поља: месечник за уметности и културу*. Год. XLIX. Бр. 428. Април-мај. Стр. 112–123.
- Црњански 1983: Miloš Crnjanski. *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza [Priče o muškom i Suzni krokodil]*. Izabrao Nikola Bertolino. Beograd: Nolit.

Jelena Marićević

SPRITUALITY IN THE OPTICS OF FLORA AND FAUNA OF MILOŠ CRNJANSKI'S *DNEVNIK O ČARNOJEVIĆU* AND *SUZNI KROKODIL*

Summary

Floral and faunal world of *Dnevnik o Čarnojeviću* and *Suzni krokodil* is semanticized by spirituality, i.e. either by a drive towards it or its complete absence. While *Dnevnik o Čarnojeviću* is full of plants, trees, fruit, and flowers, and even „pure birds“, *Suzni krokodil* is more dominated by the animal world, which conveys human flaws, while the herbal world is marked by spring, murders, and a decaying earth. Still, although *Dnevnik o Čarnojeviću* possesses an aura of Sumatran spirituality, we can still notice an ambiguity of certain symbols (for example, grass or flowers), which lose their „purity“ in the context of war. Herbal world of *Suzni krokodil* is similar in that sense, it too becomes lifeless, metallic, and cold, and it too, as the faunal world, emblemizes the sins of its heroes.

САША Д. ШМУЉА*
АНДРЕЈА Ж. МАРИЋ**
(Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци)

„У ИСТИНОЗБОРСТВУ НАЈНЕЖНИЈИ ГЛАС“***
Православна духовност у дјелу Светислава Мандића

Апстракт: У овом раду бавимо се књижевним и културним радом Светислава Мандића (1921–2003), данас скрајнутог и готово заборављеног српског писца. Овај пјесник, сликар, кописта, конзерватор и легатор за нас је више него значајан, јер у његовом дјелу откривамо богате поетске слојеве који произилазе из пуне посвећености националној традицији и православној духовности. Православну духовност у Мандићевом дјелу тумачимо имајући на уму мисао Милана Радуловића о умјетничкој имажинацији као одсјају Божје творачке поезије, односно налазећи теоријско-методолошки ослонац у текстовима Ранка Поповића и Давора Миличевића у којима се православна духовност у књижевној умјетности тумачи као могућност поетичког и поетолошког надвладавања неприродног јаза између књижевности и духовности, односно књижевне теорије и теологије.

Кључне ријечи: Светислав Мандић, православна духовност, молитвеност, зрење, дјелање, подвиг, истина, љепота

*и као последњи дијак што тражи смисао света,
на ђертамену душе исписујем октоихе*

Светислав Мандић, *Звездара*

1. За наслов овога рада одабрали смо једну поетски упечатљиву синтагму из пера Владимира Јагличића, који је у кратком осврту објављеном 1995. године Светислава Мандића¹ сврстао међу „ретке

* sasa.smulja@flf.unibl.org

** andreja.maric@flf.unibl.org

*** Овај рад је написан у оквиру пројекта „Светислав Мандић у српској књижевности и култури“ Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци, у току његове друге фазе. Координатор пројекта је проф. др Саша Шмуља.

¹ Светислав Мандић рођен је 8. марта 1921. године у Мостару, а умро 4. октобра 2003. године у Београду. Иако није био у првим редовима српске књижевности и културе, у њима је оставио трага као пјесник, сликар, кописта, конзерватор и легатор. Сарадници, поштоваоци и познаваоци његовог живота и рада говоре о њему као о умјетнику у правом смислу те ријечи, човјеку широке културе, отмијеном и скромном, достојном дубоког поштовања (Вукотић Лазар 2004: 97). Своје пјесме посвећивали су му великани српске

наше просветљене песнике“, констатујући да се без његових пјесама „не да замислити ниједна антологија српске поезије која има амбицију да буде потпуна“, односно да би без Мандићевог пјесничког доприноса „српска поезија у двадесетоме веку изгубила свој у истинозборству најнежнији глас“ (Јагличић 1995: 15). Ова надахнута мисао, изречена на самом крају осврта, али и на самом крају веома плодног стољећа у српској књижевности, има своју тежину када говоримо о пјеснику чије дјело садржи антологијске драгуље, али је упркос томе потиснуто у страну и данас готово заборављено. Јагличићева мисао у нашем раду указује на главну одлику Мандићевог стваралаштва, на његово благо и њежно пјесничко слово у којем проговара Истина као један виши смисао поезије и духовности. То је она Истина којом је оплемењен његов пјеснички рад, али ништа мање и његов рад на плану заштите националне баштине, прије свега када су у питању средњовјековни српски манастири и њихово богато фрескосликајство. У дјелу Светислава Мандића, заснованом прије свега на књижевном и ликовном стваралачком плану, препознајемо готово завјетну посвећеност православној традицији и духовности, контемплацији и конзервацији, а самим тим и афирмацији те традиције.

Попут старих сликара чија је дјела сагледавао у њиховој естетској и духовној суштини, и сам Мандић је био обдарен „необјашњивим схватањем лепог и освештаног“ (Мандић 1990б: 79). Његова два драгоцјена посланства у српској култури, књижевно стварање и заштита споменика културе, проистекла су из његовога лирског талента и сликарског обрзовања, а праћена непрестаним прожимањем љепоте са светошћу, естетског са сакралним, литерарног са иконичким. Значајни резултати његовога стваралачког и прегалачког рада данас су препознатљиви по својој религиозно-естетској важности за националну културу, при чему је и природа њиховог тумачења управо у надразумијевању ове сугубе, па ипак јединствене енергије. Због тога смо и определијели за ову врсту

поезије попут Бранка Миљковића и Стевана Раичковића. Завршио је Академију ликовних уметности (дипломирао 1950. године) и обављао важне уредничке (први уредник часописа *Зограф*) и руководилачке функције. Радио је као сликар-конзерватор у Заводу за заштиту споменика културе Републике Србије као и у Галерији фресака у Београду. Био је врстан кописта, заслужан за копирање неколико десетина фресака из Милешеве, Сопоћана, Градца, Ариља, Дечана и Рамаће. Од награда и признања издвајамо она која му додјељују Друштво конзерватора Србије (за изузетан допринос заштити споменика културе), Српска православна црква (Орден Светог Саве првог степена) 1990. године, Задужбина Бранка Ћопића (при САНУ) 1995. године итд. Мандићев легат, његова богата лична библиотека похрањена је у библиотеци Православног богословског факултета Универзитета у Источном Сарајеву (Духовна академија у Фочи), и то је данас један од најважнијих легата у Републици Српској.

методолошке узајамности књижевне и духовне науке, јер и једна и друга у својој суштини објашњавају наднаравно биће љепоте. Љепоте спасоносне, љепоте вазнесењске и теургичке, љепоте сагледаване и уосјећане *с Христом неїпремице* од пјесникових првих младалачких остварења све до последње велике поеме. Светислав Мандић је пјесник зрења и дјелања, тих двају незаобилазних видова служења у православној духовности (Кардамакис 2005: 217), те му због тога и приступамо, незаобилазно и неодвојиво сагледавајући вербалне и пиктуралне, односно литерарне и ликовне аспекте његове духовности, стварања и дјелања.

2. Методологија овога рада заснован је прије свега на књижевно-теоријском и књижевнокритичком становишту, али се за неке поетичке аспекте Мандићевог дјела и дјелања неизоставно морају имати у виду и теолошка знања и начела – нарочито када се ради о самој православној духовности, која је, као што желимо показати, константна, иманентна и суштинска вриједност Мандићевог стваралаштва. Православна духовност се у Мандићевом књижевном раду и културном прегалаштву препознаје по јасним индикатима који истичу њене традиционалне и конфесионалне слојеве, али исто тако и по оним слојевима чију је природу потребно херменеутички освијетлити. Ова методолошка сарадња теологије и теорије књижевности не подразумеива нужно интердисциплинарност у ужем смислу тог појма, али и те како омогућава да се темељније сагледа богата духовна димензија Мандићевог живота и дјела. Да бисмо у правом свјетлу сагледали значај једног истинског хришћанског пјесника, Светислава Мандића, пјесника православне духовности и лирског фрескописа, свакако је неопходно позвати се на ауторитет једног истинског хришћанског херменеутичара, Милана Радуловића, и на његово схватање хришћанске естетике, могућности теолошког тумачења књижевног дјела (в. Радуловић 2004) и „непрестаног творачког деловања Бога у свету“ (Радуловић 2008: 72), а притом „успостављајући сталну везу између силница поетичког и теолошког сензибилитета“ (Миличевић 2013: 39).

Живот и дјело Светислава Мандића пратио је дијалог књижевне и ликовне умјетности, а трагови тог дијалога видљиви су у готово свему што је написао. О интермедијалности у Мандићевом пјесничком опусу писали смо у раније објављеном раду (Шмуља, Марић 2016), наглашавајући чињеницу да је његова поезија двоструко детерминисана, прије свега сарадњом двеју умјетности, ликовне и литерарне, иконичке и вербалне. Интерпретативно-херменеутички аспекти тумачења поезије не вриједе увијек у тумачењу ванлитерарних активности писца, али се у Мандићевом случају може рећи да је цјелокупно његово културно по-

сланство одређеном трајном пјесниковом фасцинацијом умјетношћу боја и ликова, прије свега оних које је уочавао у сакралним предјелима фрескосликарства, у теургичкој умјетности чији су ствараоци „овапло-тили путем ликова и боја оно чиме је била испуњена њихова душа – и виђење друкчије животне истине и друкчијег смисла света“ (Трубецкој 1988: 118).

Већ смо рекли да је Мандић био пјесник зрења и дјелања, при чему у значењској и смисаоној пуноћи можемо сагледати *зрење* као појам који обухвата зрителино узрастање ка Господу и *дјелање* као послушање без којег духовна зрелост не би била ни могућа. Зрење је и гледање у вишем смислу, контемплативно понирање, трансцендирање ка предјелима светог, усхођење ка Господу. Мандићево зрење и дјелање нарочито долазе до изражаја када је у питању његов однос према сликарству које је, не једном својом ријечју, поимао као изузетно важно у вјерском и духовном васпитању човјека (Мандић 1990б: 74). Посебно када је ријеч о фрескосликарству, тај однос је изузетан по својој дјелатној контемплацији и духовном созерцању фрескописачког рада средњовјековних мајстора. То су у исто вријеме и принципи који су учинили да Мандић, у односу на друге пјеснике који су водили дијалог с умјетношћу и светошћу фрескописа, буде „још ближи оној сакралној енергији коју су призивали и којом су обликотворили првобитни фрескописци“ (Шмуља 2017: 3). Као и умјетници о којима је писао Јевгеније Трубецкој, који су „видели лепоту којом ће свет бити спасен и овековечили је у бојама“ (Трубецкој 1988: 131), Мандић је и као кописта и као пјесник дозрео у контемплацији боје као вјечитог и непролазног начела. Ако парафразирамо стих Миодрага Павловића – „сликом је почело Вазнесење“ – који говори о сакралности иконе, можемо да кажемо да је за Светислава Мандића пјесничко узношење духовног бића ка Господу почело у дијалогу и созерцању фрескосликарства.

3. Књижевна и умјетничка критика свакако имају лимитиране могућности да на основу пјесничког текста, у којем врло често уочавамо агонски однос према Творцу (попут оног у поезији Десанке Максимовић) или протест и приговор Свевишњем (као у поеми „Онај судњи дан“ Светислава Мандића), па чак и на основу интердисциплинарно ангажованих сазнања из области православне теологије, утврди колико је један пјесник или колико је његово дјело, у догматском смислу, носилац православне духовности. У овом раду бавимо се, у најкраћем, оним аспектима Мандићевог живота и рада који одражавају живот и духовност православног хришћанина и пјесника, а то су прије свега литургичност и молитвеност његове поезије, црквеност и саборност, подвиг, зрење и

дјелање, предање и наслеђе. То су, заправо, она обиљежја православне духовности која „изражавају динамичне размере побожности и живота“ (Кардамакис 2005: 15) и они мотиви који чине духовно најизразитији слој Мандићевог поетског и умјетничког подвига.

Обимом невелики Мандићев пјеснички опус садржи неколико пјесама које су карактеристичне по свим овим обиљежјима, а првенствено по молитвеном тону и садржају. Хришћанска молитвеност Мандићеве поезије присутна је већ на самом почетку његовога стваралачког рада. У пјесми „Молитва Христу“, објављеној у збирци *Двојица*, Мандић упућује низ усрдних прозби, молећи се за мир, љубав и све што омогућава да живот 'обичног' човјека тече у својој једноставности и пуноћи. Пјесма је по садржају динамичан виталистички експлицитно-антиратни протест и стоји, на несрећу, и као песимистична потврда неуслишености, нарочито ако имамо у виду да је написана и објављена у сумрак једнога мирнодопског периода на нашем тлу, али у исто вријеме и периода нелагоде, наговјештаја рата, чиме су сасвим јасно обојени и тонови ове Мандићеве пјесме из 1940. године. Па ипак, за нашу тему су прије свега значајни они аспекти који ову пјесму и Мандићеву поезију уопште чине наглашено молитвеном и хришћанском, анагошки усмјереном ка вишем смислу и вишњем духовном уточишту. То духовно уточиште и молитвено надање пјесниково управо је Христос: „Молим те да више никада, ни ми, ни будући, не идемо у ратове“; „Учини да љубав најрођенија буде у срцима људи!“ (Мандић 1940: 28–29), само су неки од стихова, неке од лирских прозби ове Мандићеве пјесме.

У молитвеном тону саздана је и Мандићева пјесма „Свакидашње ријечи Богу“. У њој се пјесник обраћа Господу, молећи да му „нога још једанпут земљом родном крочи“, ламентујући, у низу прозбено обликованих стихова, над завичајем из којег је отишао. То је његов херцеговачки завичај „каменог краја“, „модрила ријеке“, села и винограда, простосрдчних међуљудских односа и љубави према ближњем, народних и вјерских традиција. Пјесник молитвено чезне да стегне руку тежаку из свог краја, да пољуби „прегршт земље што му пред колибом спије / три корака земље што га посно храни“ (Мандић 1995: 29). Изразита је Мандићева емпатија према простом човјеку, чију убогост готово шантићевски интонира. Социјална димензија трудбеништва и материјалног испосништва у овој пјесми прожима се са тврдом сиротињском вјером, чашћу и духовношћу која не долази из мудрих књига, али има своје највеће богатство: љубав према ближњем и невољноме, образ, пјесму и памћење. Иако приказује живот тежака, његову послу земљу, „виноград што му вина, ко причести да, о крсном имену да попије / и да га опоју на гробљу кад му се одброје дани“, Мандић не упућује Господу ријечи сва-

кидашње јадиковке, него ријечи молитве да своју носталгичну присност с овим поднебљем и овим човјеком и физички оприсутни.

У поеми „Ноћ у Сопоћанима“ проговара сва љепота православне саборности и црквености. Пјесник жали „краткоћу дугог летњег дана“ која га је прекинула у дјелању на сопоћанском фрескопису, гдје је, идући „трагом руке давно нестале“ коју је пјеснички упоређивао са Божијом, радио овај богоугодни посао. Мирна и блага августовска ноћ, мноштво око цркве сабраног свијета, који се шали и приповиједа. Теме из простог, свакодневног живота, попут заједничарења обичних људи, живота у којем се Мандићева духовност, као што смо и раније видјели, најјасније огледала. Издвајамо овај пјесников солилоквијум:

Хтедох и ја нешто да прозборим,
јер свак је причао о оном што зна и што воли.
А да ли би кога занимала моја опседнутост
чаролијом слика у цркви под брдом
и шта о њима причају светски зналци,
ко их гледа анђелска му крила расту,
таквог чуда нема у свом Средоземљу.
Можда би моји вечерашњи садрузи рекли
као ономад онај Сјеничанин
што беше дошао да се поклони задужбини,
да су по старим црквама,
и на зидовима и на иконостасима
све слике миле и да ружних не може бити,
јер је свака света
и у себи чува дар и страх Божији (Мандић 1995: 70–71).

Иако су Мандићу најблискији људи међу којима „тече тихи живот“ док „негде над њима лебде заштитничке руке“, видљиво је да пјесник не дијели њихову готово еденску наивност и да сумња да ли би икоме била занимљива бесједа о ономе што представља његов *raison d'être*. Из ових стихова проговара једна смјерна и самозатајна пјесничка природа, скромна и ненаметљива, а замишљена над великим, вјечним и непролазним, над љепотом и истином пред којима расту анђеоска крила.

Поема „Онај судњи дан“ је пјеснички помен пријатељима из младости, који мученички пострадаше у погромима Другог свјетског рата. Хришћанска имагинација Судњег дана као дана „када ћемо општем Судји и једни другима полагати рачуне / за оно шта смо учинили на овоме свету“, у исто вријеме је и емотивно сјећање на страдале пријатеље, онакве какве их је пјесник запамтио. Мандић се присјећа Слободана Богдановића „у јединој зеленој кошуљи / коју му је мати Цвијета сваке ноћи прала / и сушила до школског јутра“, Велимира Ковачевића „у

оделу купљеном од прве учитељске плате“, Слободана Вуковића из Доње махале, Анђелка Дакића, Миленка Илића, Живка Шкору, браћу Ајвазе и Васка Сорајића, свог „дивног рођака Мирка Анђелопоља“, Марка Продановића и Бранка Билановића, али и многих других чија имена не памти поуздано. Сви они пострадаше „од руку земљака широкобријешких, / похватани на стенама испод мостова и по авлијама“. Један сасвим људски протест упућен Свевишњем и визија посвећених мученика на крају поеме – „Поворке светитеља корачаће по небесима“ – као да упризорују универзалност и суштину поетског фрескописа у Мандићевом опусу.

Мандићева православна духовност присутна је и онда када про-сопографски студиозно приступа историји Срба и њихове великоимене госпoде (в. Мандић 1986) и онда када акрибично биљежи „чињенице и претпоставке о српском средњовјековљу“ уопште (Мандић 1990б), остварујући увид у духовну суштину насљеђа, макар и у оскудним, оштећеним натписима или ликовима на фрескама. У књизи поетичног наслова *Древник* Светислав Мандић сабрао је своје записе, који су настајали током његовог посла на заштити културних споменика, првенствено средњовјековних фресака. Ту књигу, која својим естетским и мисаоним дoметима далеко превазилази дискурс једне струке, Мандић је оплеменио контемплативним понирањем у проблеме историје и традиције, културе и умјетности. У поглављу под насловом „Симонидине очи“ (1959), у *Древнику*, Мандић достиже висок степен есејизације и естетизације записа, дајући му наглашено интермедијални карактер. По природи посла којим се бавио као и опажања каквим је био обдарен, Мандић сагледава судбину ове средњовјековне фреске, задржавајући се на мотиву очију, које „већ стотинама година зраче унутрашњу светлост лепог бића“ (Мандић 1975: 160), као и на присуству тог дјела и мотива у Ракићевој пјесми „Симонида“. Наиме, сама чињеница да су у питању два велика дјела српске културе, као и њихова снажна, нераскидива интермедијална веза која траје током цијелога 20. вијека, пред Мандића као конзерватора поставља својеврстан проблем. У посао и праксу конзерватора судбински се „умијешало“ постојање Ракићеве пјесме која је у савремено српско културно памћење урезала и мотив избодених очију и чије постојање је савремену (у вријеме настајања ових Мандићевих записа) конзервацију овог културног добра усмјерило ка томе да се заштити затечено стање, дакле Симонидин лик без очију.

Према таквој Симониди, руменкастом овалу њеног лица под трапезом круне, осећамо поштовање, јер је ту присутна и знаменита уметност и трагична прошлост. Допуњују се и везане су једна за другу, та песма и та слика, два наша лепа уметничка остварења (Мандић 1975: 161–162).

Као кописта, Мандић је начинио огроман, вјероватно највећи подвиг, како за српску културу, тако и за српску духовност. Потискујући свој сликарски таленат и умјетничко образовање у други план, Мандић се посвећује фрескосликарству и то прије свега као кописта и конзерватор. При томе треба имати на уму истински значај тог подвига, прије свега имајући у виду шта је то копија фреске. Покушаћемо то представити на следећи начин: на питање пољског публицисте Збигњева Подгужеца шта је то копија иконе, у разговору вођеном у Москви августа 1976. године, који ће у српском издању *Семеошике иконе* представљати својеврсну пролегомену, Борис Успенски одговара да „копију не треба схватати у њеноме савременом значењу“ и додаје: „Кад иконописац слика икону, он копира већ постојећи образац, и као резултат не добија се репродукција иконе, него њена копија“ (Успенски 1979: 272); да има снагу свога пралика (нпр. Богородице) као и енергију саме прве иконе, која се чак може признати за чудотворну. Самим тим се показује да „благодарећи својој енергетској вези са архетипом, свака појединачна икона има (у култном смислу) вредност ауратичног, харизматског објекта“ (Сретеновић 1999: 12). Иако своје студије посвећује углавном семиотици иконе, Успенски на више мјеста повлачи паралеле, уочава аналогije и доводи у непосредну везу иконописање са дјелима монументалног сликарства (фреске и мозаици у зидном сликарству), те са минијатурама, што заједно чини три вида ликовне умјетности и сакралне визуелности у православном хришћанству. Позивајући се на Павла Флоренског, који у својој књизи *Иконошас* (1922) каже да је зидно сликарство најблагородније, наглашавајући да је иконопис „историјски произашао из технике зиднога сликарства, а у суштини чини саму душу овога последњег, ослобођену спољње зависности“, Успенски констатује „да се сличност између фреске и иконе не испољава само у принципима организације слике, него и у самој техници обраде материјала“ (Успенски 1979: 282–283). На евентуално питање „шта је то копија фреске“, као закључак и као принцип од којег полазимо вриједносно тумачећи Мандићево дјело, стојимо на истим позицијама које је научно утврдио Успенски. Другим ријечима, у аксиолошком смислу Мандићеве копије монументалних средњовјековних фресака из српских манастира могу се посматрати као умјетничко дјело које није плод пукe репродукције него дјело које има сопствену сакралност и енергију, тим прије што представља исјечак ширег сакралног контекста (манастирског ентеријера и архитектуре), сачуван и у томе аутентичном амбијенту од неумитнога материјалног кварења и пропадања управо трудом и руком, послањем и послушањем Светислава Мандића под сводовима средњовјековних српских светиња.

4. О православној духовности у дјелу Светислава Мандића може се говорити и на бројним другим примјерима. Не можемо обухватити све његове пјесме, богате мотивима који су проистекли са изворишта православне духовности, али можемо да кажемо да оне садрже једно истинско духовно богатство. Богатство видљиво прије свега у Мандићевој тихој, њежној и благој пјесничкој ријечи. У његовом истинозборству и исповиједању вјере Христове која пропламсава и када се прекрсти и неком драгом свијећу припали („Гробљанска улица“), и када посматра у колијевци уснулог сина („Мало место човеково“), и када осјећа носталгију за завичајем, и када каже самоме себи: „сељак си и грмаљ, и ништа више, и ништа више“ („Увече, док се враћам кући Александровом улицом“), и у лирским откровењима „Звездаре“ и у пјесничкој визији Судњег дана. Скромност, смјерност и самозатајна нишчета, Мандићеве су и људске и пјесничке особине. Оне га, пак, можда и најснажније узвишују као хришћанина и пјесника православне духовности.

Мандићева лирска обитељ још је бројнија од тога. Њу чине благи и прости хришћани, попут почивше дјевојке Христине која „знала је само за два пута, / до цркве на брегу, / до реке у долини“, како каже пјесник, зријући запис са мостарског православног гробља на Пашиновцу. Или кујунџијског момка који потом „побеже у Завалу, у монахе“. Тање Лазареве, дјевојке која пострада на самом почетку Другог свјетског рата, „која из својих небеских станишта / оплакује нашу судбу земаљску“. Погинулих младића и дјевојака. Давно пострадалих пријатеља. Митрополита Арсенија четвртог који „тугу је носио, / вапијући усред Сопоћана: / *Јао мени, доме Божији, што те љедам тако разорено!*“ и који „у овешталој мантији [...] обилази села отачаствена пребедна, / са торбом пуном мелема и светих књига“. Анђела из Милешеве коме као Истини и Љепоти издалека доходи. Рашког сликара који је у Богородичин лик преточио своју људску љубав према једној Немањини. Оца Јулијана с којим у студеничком тријему пије ракију јабуковачу, „чувену међу сељацима радочелским“. Страсног и талентованог монаха Дамаскина који се склонио у осаму Хиландара. Сликара, старих и нових времена и бројних других у пребогатој, али и преблагој лирској литанији Светислава Мандића. Од његове младости и дјетињства до умјетнички трансцендираног времена будућег, у пјесничком одјеку есхатолошке мисли.

Извори

- Мандић 1940: Светислав Мандић. *Себи и друћима*. У: Велимир Ковачевић и Светислав Мандић. *Двојица*. Мостар.
- Мандић 1952: Светислав Мандић. *Кад млидијах живети: младалачка елетија*. Београд: Ново поколење.
- Мандић 1960: Светислав Мандић. *Милосно доба*. Београд: Просвета.
- Мандић 1961: Светислав Мандић. *Милешева*. Београд: Туристички савез Србије.
- Мандић 1962: Светислав Мандић. *Сојоћани*. Београд: Туристички савез Србије.
- Мандић 1975: Светислав Мандић. *Древник: зајиси конзервативора*. Београд: Слово љубве.
- Мандић 1984: Светислав Мандић. *Поезија*. Сарајево: Свјетлост.
- Мандић 1986: Светислав Мандић. *Велика јосиода све српске земље и дрући пресојографски прилози*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Мандић 1990а: Светислав Мандић. *Песме*. Сарајево: Свјетлост.
- Мандић 1990б: Светислав Мандић. *Царски чин Стефана Немање: чињенице и претјосијавке о српском средњовековљу*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Мандић 1995: Светислав Мандић. *Звездара и друће песме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

- Вукотић Лазар 2004: Марта Вукотић Лазар. „In memoriam. Светислав Мандић (1921–2003)“. *Гласник: службени листи Српске православне цркве*. Београд. Год. LXXXVI. Број 3. Стр. 97–99.
- Јагличић 1995: Владимир Јагличић. „Сурови милозвук“. *Полићика*. Београд. Год. 92. Број 29485. 18. 11. 1995. Стр. 15.
- Кардамакис 2005: Протопрезвитер Михаил Кардамакис. *Православна духовност: изворност човекове наравствености*. Предео са новогрчког оригинала Здравко Пено. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Миличевић 2013: Давор Миличевић. „Ка дефинисању православне духовне основе српске књижевности двадесетог вијека“. У: *Ризничари и јамшићели: православна духовност српске књижевности XX вијека*. Коуредници Ранко Поповић, Давор Миличевић, Зорица Никитовић, Јован Делић и Саша Шмуља. Бања Лука: Филолошки факултет. Стр. 9–73.
- Радуловић 2004: Милан Радуловић. „Могућности теолошког тумачења књижевног дела“. У: *Књижевне теорије XX века*. Уредник Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 165–177.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилој заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Сретеновић 1999: Дејан Сретеновић. „Ново читање иконе“. У: *Ново чишање иконе*. Приредио Дејан Сретеновић. Београд: Геопоетика. Стр. 7–22.

- Трубецкој 1988: Јевгеније Трубецкој. „Познање кроз боју“. Превела са руског Лидија Суботин. *Градац*. Темат *Православље и уметност*. Чачак. Год. XVI. Бр. 82–84. Стр. 117–132.
- Успенски 1979: Борис Андрејевич Успенски. *Поетика композиције. Семантика иконе*. Превео и приредио Новица Петковић. Београд: Нолит.
- Шмуља, Марић 2016: Саша Шмуља и Андреја Марић. „Интермедијални аспекти пјесничког опуса Светислава Мандића“. У: *Наука и евроинтеграције: зборник радова са научној скупи*. Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет. Књига 10. Том 2. Стр. 379–395.
- Шмуља 2017: Вања Шмуља. *На перјаменију душе: поезија и фреске Светислава Мандића*. Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске.

Saša D. Šmulja, Andreja Ž. Marić

ORTHODOX SPIRITUALITY IN THE OEUVRE OF SVETISLAV MANDIĆ

Summary

This paper deals with the literary and cultural work of Svetislav Mandić (1921–2003), today an almost marginalized and forgotten Serbian author. However, this poet, painter, conservationist, and legator is more than significant in terms of the Serbian culture, since his oeuvre is rich in poetic layers resulting from his genuine dedication to the Serbian national tradition and Orthodox spirituality. The latter feature of Mandić's oeuvre is interpreted bearing in mind a thought by Milan Radulović on artistic imagination as a reflection of divine creative poetry, that is, relying, in theoretical and methodological terms, on the texts by Ranko Popović and Davor Milicević respectively in which Orthodox spirituality in the art of literature is interpreted as a possibility of poetic overcoming of an unnatural gap between literature and spirituality, that is, literary theory and theology.

Душица Потих*

(Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Пирот)

ХРИШЋАНСКИ МОТИВИ У СТВАРАЛАШТВУ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА**

Айспиракџи: Модерни метафизички запитан песник Стеван Раичковић хришћанству се враћао као фонду културолошких и књижевних знања. Он том традицијском пољу приступа из позиције поетике прикривања, која потискује наслеђе, најчешће тако што га пројектује у нови контекст, па пажњу с њега скреће на нови текст. Хришћански елементи присутни су у четири равни текста: у песничком језику, као тема и мотив, као компонента наративних стратегија и модела света. Лишени изворног значења, али чувајући неке изворне карактеристике, они не обликују религијску концепцију света и постају поступци обликовања новог текста. Захваљујући универзалности библијских слика, хришћански елементи могу да делују и у радикално другачијем идејном и поетичком контексту, какав је опус Стевана Раичковића.

Кључне речи: хришћански мотиви, стваралаштво Стевана Раичковића, транспозиција

Затворени религијски модел света и савремени књижевник који је понео искуство егзистенцијалистичког немира и одсутног бога, постмодернистичких привида и испражњеног трансцендента, на први поглед, немају додирних тачака. Немају је ни пишчева концепција модерне индивидуалности, која у средиште поставља човека, његов унутрашњи свет и творачки потенцијал. Стеван Раичковић је, међутим, и стваралац модернистичке оријентације, па у књижевној прошлости тражи оно што је живо у садашњости (в. Јаус 1978), описујући стваралачки лук око изабране традиције (в. Елиот 1963), затим и постмодернистички усмерен на текст, на његову стварност. Таква је у његовом стваралаштву и позиција хришћанских елемената – хришћанских и библијских алузија и асоцијација. Они припадају књижевној и културној традицији и делују, пре свега, из фонда цивилизацијских и културолошких знања. Та се традицијска зона од писца, наизглед, не очекује. Он се позивао на религију,

* dusicapotic@yahoo.com

** Краћа верзија овог рада, под насловом „Хришћански елементи у стваралаштву Стевана Раичковића“, објављена је у: Потих 2011.

премда не на њен колективни или институционализовани дух.¹ Његов текст, затим, оставља утисак изолованости од књижевних утицаја, што је у модерној књижевности, за коју је однос према традицији, уздигнут до нивоа поетичке самосвести, парадокс своје врсте. Привид самосвојности (в. Блум 1980) сугерише да његов однос према наслеђу треба тражити не у експлицитности цитата већ у иманентној поетици, а она је поетика прикривања.² Баштина је у том опусу прикривена и потиснута, али због тога не и његов мање делатан агенс.

Једна од честих пишчевих стратегија прикривања, карактеристична за приступ хришћанским елементима, поставља традицијски елемент у нови контекст, тако да наслеђе подређује новом тексту. Они су детерминисани контекстом конкретног дела и, лишени религијске концепције света, постају компоненте новог текста и његовог модела света. Подређени његовом аутентичном жанровском и идејном контексту, функционишу као поступци обликовања. Често су употребљени у пренесеном, па и колоквијалном значењу, што их ослобађа одређености, дакле семантички их отвара, а с обзиром на метафизички упитан став, најчешће активирају позицију негирања. Они делују на четири равни новог текста: песничког језика, тема и мотива, наративних стратегија и модела света. На плану језика имају функцију говорног обрта, обично без значењске тежине, у функцији стилема, као што је опис слабог дечака који је прележао тифус: „тек што сам се вратио из мртвих.“, „Прва зарада дрвене Марије“, стр. 72 (8).³ Без религијских конотација, хришћанске елементе срећемо и у реторици. Фреквентни су у делима историјске и патриотске тематике, као контраст на коме се развија иронијски дискурс, који проблематизује друштвена и повесна збивања. Антитеза, доминанта Раичковићеве реторике, интензивира негативне конотације хришћанских идеја у односу на историју. Недоумица лирског субјекта ратне песме „На септембарској плажи у Херцег-Новом 1991. године“: „Да ли да кренем Богу? / Или окренем врагу?“, стр. 79 (3), лишена је верског смисла. Антоними: Бог–враг потпадају под прагматичну антонимију (в. Драгићевић 2007) и, као такви, елементи су цивилизацијског

¹ Религија, побожност, поштовање богова, дефинише се као веровање у постојање једног натприродног бића, или више њих. Они својом савршеном, бесконачном природом уређују видљиви и невидљиви ред, колико и човеков живот. Битан се аспект вере огледа и у друштвено институционализованом облику функционисања (в. Петровић 2004: 50–53). Видети и: Крим и др. 1990; Елијаде 1991.

² Интертекстуални односи овог књижевника ослоњени су, пре свега, о Елиотово схватање традиције и индивидуалног талента. За ширу литературу можемо упутити на: Ораић-Толић 1990.

³ Раичковића наводимо према издању сабраних дела (Раичковић 1998). Број у загради односи се на том.

и културолошког фондуса знања, а религијске асоцијације из обрнуте позиције, доведене у сумњу, моделују визију деструктивности модерног света и неизвесности човекове позиције у њему.

Битније трагове пратимо на тематско-мотивској и наративној равни и њиховој функцији у обликовању модела света. Скретућемо пажњу на најкарактеристичније моменте и задржаћемо се, најпре, на делима за децу. „Бајка о ливади и скакавцима“ (8) тематизује најезду скакаваца, који су опустошили ливаду. Њен је предложак библијска параболо:

14. И дођоше скакавци на сву земљу Мисирску, и попадаше по свијем крајевима Мисирским силним веома, каквих прије нигда није било нити ће кад бити онаких. / 15. И покрише сву земљу, да се земља не виђаше, и поједоше сву траву на земљи и сав род на дрветима, што оста иза града, и не оста ништа зелено од дрвета и од биља пољскога у свој земљи Мисирској (2. Мој. 10, 14–15).⁴

Имагинативна наративна перспектива модификује библијску параболу у персонификовану причу. Сујетни цветови алегорија су сујете лакомислених људи, изражене у домену социјалних односа, а осветнички библијски скакавци модификују се у алегоријски сликовиту последицу. Посредност значења предлошка омогућује васпитно-образовни аспект⁵ приче, те даје приповедни оквир новом тексту и аутентичном моделу света. Њега можемо тражити у светоназору целине збирке *Мале бајке*, у исконском јединству човека, биља и животиња с природом и космосом, у првобитној целовитости света, што је и отклон од концепције предлошка. У „Бајци о скитници и мравима“, стр. 207–209 (8), лењи је скитница антипод мравима који иду у потрагу за храном. Лењивац је слеп за невидљиви живот који се одвија пред његовим очима, за исконско јединство света, у коме је и најситнији створ равноправна карика у ланцу бића. Фабула има предложак у Причама Соломуновим:

6. Иди к мраву, љенивче, гледај путове његове, и оумудрај. / 7. Нема вођа ни управитеља ни господара; / 8. И опет приправља љети себи храну, збира уз жетву пићу своју. / 9. Докле ћеш, љенивче, лежати? кад ћеш устати од сна својега? / 10. Док мало проспаваш, док мало придријемљеш, док мало склопиш руке да прилегнеш, / 11. Утом ће доћи сиромаштво твоје као путник и оскудица твоја као оружан човјек (Пр. 6, 6–11).

⁴ Зло се сручило на Египат јер је фараоново срце отврднуло према речи Божјој. Слика детета Исуса који држи скакавца означава преобраћење пагана (в. Бадурин 1985: 534; као и: Откр. 9, 3).

⁵ О васпитно-образовним циљевима в. Каменов 1990; Дотлић–Каменов 1996.

Предложак је модификован имагинативном наративном перспективом, а религијски контекст преиначен у визију исконске целовитости, премда његова основна идеја богоугодне сврховитости обликује и идејни хоризонт новог текста.

Као и у претходној бајци, васпитно-образовни циљ постиже се занимљивом причом, која најпре треба да привуче пажњу младог Читаоца, па тек потом да алегоријом сугерише поуку. Тај циљ је код Раичковића увек обележен видним педагошким квалитетом. Посредна порука интересантне и имагинативне фабуле постиже високе уметничке домете. Тај аспект његових дела за најмлађе онајмање је експлицитна поука и делује на различите димензије дечје личности. „Бајка о цветовима и дуги“ (8) може да утиче на машту. Она тематизује сукоб између ливаде и неба. Расцеп превазилазе лептири, који боје с ливаде преносе на небо па се на њему појављује дуга.⁶ Уз одјеке веровања у божанску завист и мита о светој свадби, прича се позива и на симболичко значење лептира као еквивалента душе, те дуге, која је у многим митологијама, па и у хришћанској, веза неба и земље (в. Бидерман 2004).

Позива се, међутим, и на библијску симболику дуге, знак завета који настаје после потопа:

11. Постављам завјет свој с вама, те отселе неће ниједно тијело погинути од потопа, нити ће више бити потопа да затре земљу. / 12. И рече Бог: ево знак завјета који постављам између себе и вас и сваке живе твари, која је с вама до вијека: / 13. Метнуо сам дугу своју у облаке, да буде знак завјета између мене и земље. / 14. Па кад облаке навучем на земљу, видјеће се дуга у облацима, / 15. И опоменућу се завјета својега који је између мене и вас и сваке душе живе у сваком тијелу, и неће више бити од воде потопа да затре свако тијело. / 16. Дуга ће бити у облацима, па ћу је погледати, и опоменућу се вјечнога завјета између Бога и сваке душе живе у сваком тијелу које је на земљи. / 17. И рече Бог Ноју: то је знак завјета који сам учинио између себе и свакога тијела на земљи (1. Мој. 9, 11–17).

Бајка обликује визију целине света, пледирајући за хармонични принцип, а њено значење нема додирних тачака ни са хришћанством ни са митологијом, који су само дали симболички оквир надасве имагинативном новом тексту.

У „Бајци о бундеви“, стр. 221–223 (8), трапави главати ратар, коме ништа не иде од руке, у бесу и очајању баца семенке бундеве. Једно је

⁶ Дуга је симбол Божјег престола, јединства и савеза. Настала након потопа, знак је опроштења и помирења с Богом. На Страшном суду на њој седи Христос (в. Бадурина 1985: 210–211).

пало на буњиште и из њега је изникла огромна бундева, која га је прославила. Посреди је хумористичка прича која настаје на обрасцу народне новеле и њеног наративног контекста несвакидашњег догађаја – могућег премда мало вероватног (в. Самарџија 1997; Самарџија 2011). Посреди је пародија новеле и њене усмерености на човека и његове способности, што није страно и нашој усменој традицији (в. Самарџија 2004). Иако је наслеђе народне књижевности доминантан предложак „Бајке о бундеви“, што се одликује у типолошком обрасцу, поступцима обликовања, реторици и фразеологији, њен тематско-мотивски оквир потекао је из Библије:

5. Изиђе сијач да сије сјеме своје; и кад сијаше, једно паде крај пута, и погази се, и птице небеске позобаше га. 6. А друго паде на камен, и изникавши осуши се, јер немаше влаге. 7. И друго паде у трње, и узрaste трње, и удави га. 8. А друго паде на земљу добру, и изникавши донесе род сто пута онолико. Говорећи ово повика: ко има уши да чује нека чује. 9. А ученици његови питаху га говорећи: шта значи прича ова? 10. А он рече: вама је дано да знате тајне царства Божијега; а осталима у причама, да гледајући не виде, и чујући не разумију. 11. А прича ова значи: сјеме је ријеч Божија. 12. А које је крај пута то су они који слушају, али потом долази ђаво, и узима ријеч из срца њиховога, да не вјерују и да се не спасу. 13. А које је на камену то су они који кад чују с радости примају ријеч; и ови коријена немају који за неко вријеме вјерују, а кад дође вријеме кушања отпадно. 14. А које у трње паде, то су они који слушају, и отишавши, од бриге и богатства и сласти овога живота загуше се, и род не сазри. 15. А које је на доброј земљи то су они који ријеч слушају, и у доброме и чистоме срцу држе, и род доносе у трпљењу. Ово говорећи повика: ко има уши да чује нека чује (Лк. 8, 5–15).

Раичковић наративно развија иницијални моменат параболе, остављајући нови текст не само без религијског значења, већ и без финалне поуке. Семе пало на добру земљу, алегорија доброг хришћанина, духа и срца отвореног за реч Божију, постаје апологија срећног случаја као пародијски импулс новелистичке довитљивости. Занимљива, имагинативна и хуморна прича о трапавом сејачу кога је после низа неуспеха наградила случајност обликује колико веселу оптимистичку слику света, толико и слику детињства као срећног места (в. Љуштановић 2004; Крамбергер 2009). Заклетва у функцији говорног обрта у финалном исказу новог текста: „И заиста, нико од целог народа не виде у своме веку толику бундеву. / А, богами, ни толику главу у ратара“, стр. 223 (8), учествује и у наративној стратегији. Она потврђује истинитост испричаног, а њено је порекло у формулним завршецима усмене прозе. Раичковић модификује и њихову функцију. Доказ истинитости припада

иронијском приповедачу, (в. Бут 1976), што пародира функцију завршне формуле, дакле и усмени и библијски предлогач, и интензивира шаљиви фон приче. Она је тако и добила имплицитну поетичку димензију, која у књижевност за децу предност даје забави, а не поуци.

Стихови: „Из једног гнезда на највишој крошњи / Изјутра / Испада сунце као црвено јаје.“, „Шта је иза колибе“, стр. 137 (*Гурије*, 8), алузија су на Ускрс и обичај фарбања јаја, те на древну представу сунца као јајета. Приближени, рађање дана, празник и гозбени мотив – као компоненте слике детињства – сугеришу свечани, радосни свет. Мотив сунца задржава и митско значење јер идејни контекст пледира једноставан, непатворени живот у исконском додиру с природом. Неочекиваност поређења добија пуни смисао у књижевноисторијском контексту, будући да религијске теме и поуке, чак и декларативно огољене, нису ретка појава у књижевности за децу. „Бајка о бундеви“ јесте и пародија Андерсенове приче „Петоро из грашкове махуне“,⁷ у којој је религијски хоризонт библијске параболе о сејачу недвосмислен. Алузија на ускршње јаје, као сугестија радости и обиља, такође представља отклон од тог вида наслеђа. Раичковић се у делима за најмлађе начелно клони традиционалне експлицитне поучности, а педагошка димензија тог дела његовог опуса делатна је на начин карактеристичан за тог писца – посредством поетике прикривања. Чињеница да писац за предлогач тог вида отклона бира хришћанске елементе упућује на поетичку самосвест, тим више што је у дугом наслеђу књижевности за децу, обележеним поучним тенденцијама, религија имала видно место.

Опис живахног јунака „Бајке о ветрићу“: „Дувао је над водом, дизао таласе и пену, која се испод тек изашлог сунца беласала у долини као непрегледно стадо оваца, зането неком игром. / Са обе стране реке, дуж обала, повијао је високе јабланове“, стр. 216 (8), има опрезни библијски пандан:

11. [...] Господ пролажаше, а пред Господом велики и јак вјетар, који брда разваљиваше и стијене разламаше; али Господ не бјеше у вјетру; а иза вјетра дође трус; али Господ не бјеше у трусу; / 12. А иза труса дође оган; али Господ не бјеше у огњу. А иза огња дође глас тих и танак (1 Цар. 19, 11–12).

И та је бајка лишена религијског контекста. Њен јунак алегорија је несташног детета, а текст сликовитошћу, те занимљивом и духовитом радњом, прати интелектуалне способности младог читаоца. Дете се по-

⁷ У Андерсеновој причи дечак из дуваљке избаци пет семенки, од којих четири пропадну, а пета изникне на прозору болесне девојчице, која је, гледајући како биљка расте, и сама оздрављала (в. Андерсен 1950: 363–367).

ставља у митизујући контекст, који имплицитно обликује слику детињства као простора среће, игре и слободе.

Ветар се тумачи као дах божанства.⁸ Корак ка детету као „божанству“ те приче није велики. Ветар је и хуморно-хипокористичка симболичка синегдоха сила природе, које не делују разорно, већ афирмишу идеализовану исконску целину. На сличној је сликовно-алегоријској представи настала и пословична рефлексја: „Живот и ветар вијају труње / Људе и камен, биљку и птице“, „Исповест на повратку“, стр. 349 (1). Исказ има пандан у реторици усмене књижевности,⁹ а вишеструкост извора отвара га за различита тумачења: силовитости елементарне природе, с хришћанског становишта, или, пак, прикривене манифестације божанства, с митског аспекта. Та тумачења, међутим, и доказују да религија није Раичковићев циљ, већ да заједно с другим традицијским референцама постаје средство у поступку обликовања новог текста.

Контекст у који се поставља хришћански елемент непредвидив је и у делима за одрасле. Такви су мотиви Бога и његовог дела: „Имао сам осећај да ју је сам Бог поставио на ово слободно и ничије место“, „Клупа надомак Хиландара“, стр. 265 (5). Као одјек приче о постању, ти мотиви употребљени су у пренесеном значењу. Мотив Хиландара припада реалистичком миљеу, па се не доводи у везу ни са хришћанским, нити с нашим културноисторијским наслеђем. Цртица тематизује навику наратора и два монаха-ноћника да ноћу, пре починка, бораве негде напољу, ван затвореног кућног простора. Жудња за отвореним ноћним небом обједињује различите људе, повезује их у несаници, особењаштву које их издваја из њихове средине, али неочекивано налази (унутрашње) сроднике. Ноћ је наслеђена регија тајне, али значење мотива шири се на унутрашњи свет као освојени простор личне слободе. Мотив повратка носи одјек симболике куће, као полузаштићеног места смештеног на линији митске просторне хоризонтале (в. Мелетински 1983). Опозиција се развија у истој, затвореној унутрашњој сфери (унутра/човек – унутра/кућа), али на две различите равни бивања: унутрашња/спиритуална и спољашња/материјална стварност, неспутаност (духа) и спутаност (друштва, тела). Прича о ноћном животу, постављена у амбијент манастира, уводи неусаглашена референтна поља, јер тама у фолклору има негативно значење. Несаница је последица нечисте силе, а обичај бдења

⁸ Ветар, заправо, представља натприродну манифестацију божанске намере, „невидљиво дејство“ – дах божанства – које се препознаје по последицама (Бидерман 2004: 426–428).

⁹ „[...] него иди ти к ветру [...] он преврће дрвље и камење и завлачи се свуда“, „Опет змија младожења“ (Карацић 1985: 107).

ритуалног је карактера.¹⁰ Фолклорни комплекс има дисонантан однос према хришћанству, а нови текст модификује оба предлошка, будући да баштињену симболику помера ка модерној индивидуалности и егзистенцијалистичкој категорији слободе.

Мотив светости: „Ми идемо помно кроз све то, / А слутимо: жита, ражи, / Хлад, неку љубав без лажи, / Неки цвет, нешто свето“, „Пут у равницу“, стр. 22 (1), семантички је отворен и везан за мали каталог вредности који му непосредно претходи. Појмови из сфере религије имају пренесени смисао: „Около је било жуто као тамјан / и као мало свето.“, „Касно лето“, стр. 129 (3). Тај фундаментални религијски појам, у контексту природе или исконских спона, прати доживљајно-мисаони ток песме. И „Касно лето“ и целина истоименог циклуса померају митску симболику зрелости лета ка нестајању, ка поетичном трансцендирању смрти, уз подршку традицијског спиритуалног значења симбола жуте боје. Укрштање традицијских поља алузивно их релативизује и визијом раскошне смрти на врхунцу живота, плодности и зрења. Хришћанска представа људи као браће и сестара: „Мислим на душе / Које мрак обузима // А видим браћу и сестре / Расуте по сумраку // Како се уморни враћају са посла“, „Свет око мене“, стр. 17 (10), инвертована је одсуством великих прича и моделована идејном линијом песме. Визија умирања поистовећеног с урбанитетом изједначава простор живота и простор смрти, преокреће представе оног света, а отвара се и за тумачење на фону наопаког понашања (в. Детелић–Илић 2006; Раденковић 1989). Одсуство етичког момента старији је слој представе, дисонантно постављен у религијски мотивски комплекс, што интензивније деградира савременост, а веру и мит снажније доводи у питање.

Мотив рана на табанима: „И ове ноге где још светом иду: / Табани већ су процветали раном. / Лик свој сенком цртам и на древном зиду.“, „Сиена“, стр. 48 (3), доводи се и у везу с мукама распетог Христа, премда пре с иконографским представама него с Јеванђељем, будући да мотив сенке лика на древном зиду јесте и алузија на фреску. Асоцијације се пројектују у цивилизацијске и културолошке темеље који немају религијску конотацију, јер се митска кружница вечног живота отелотворује у споменицима културе, као вид митизације поезије/уметности. Алузија на библијско дрво сазнања: „Ако смо звали: љубав... тихо је шумело дрво, / То на ком је расла мисао да нешто знамо“, „Златиборска песма“, стр. 103 (1), супротставља извесност религијске истине и крхкост знања

¹⁰ Посреди је неповољно доба, везано за присуство предака и демона, за смрт и болест. Ноћу се обављају магијске радње због могућности контакта с оностраним силама (в. Толстој–Раденковић 2001: 390–481).

модерног индивидуалисте, чиме се преиспитују две његове вредности – љубав и интелект. Упоредити:

16. И запријети Господ Бог човјеку говорећи: једи слободно са свакога дрвета у врту; / 17. Али с дрвета од знања добра и зла, с њега не једи; јер у који дан окусиш с њега, умријећеш (1. Мој. 2, 16–17).

Дрво познања добра и зла засадио је Бог у рају да би се човек вежбао у врлини уздржавања и верности Створитељу. Дрво живота је човеку давало бесмртни живот и дар разликовања вечног од пролазног. Извршавати Божју заповест значило је јести са дрвета живота. Погазити заповест и јести с дрвета познања добра и зла значило је одвојити се од Бога и његове воље. Дрво познања добра и зла помрачује ум, уништава у човеку дар разликовања вечног и пролазног, отуђује га од Бога и одводи у пролазна телесна задовољства и у смрт. На том дрвету и на тој заповести човек проверава своју љубав и слободу: да ли ће бити веран Богу или ће послушати ђавола и његову лаж. Упркос напору егзистенцијализма да одбаци религијске окове и да ослобађа, модерни човек ипак нема такву слободу избора. Одбацивши окове вере, он се заробио у своје неизвесности и сумње. Библијска се асоцијација компилује и с митском представом дрвета као осе света, па пројектује идеју љубави у контекст исконске целине. Како је посреди љубавна песма, очекивана етичка димензија и идеја греха, које се везују за ту библијску причу, изостају, а алузија повезује стратегије митизације с представом дрвета као митске осе света и обликује необичну песничку слику.

Религијске асоцијације се интерполирају и у поетички контекст, као константу тог стваралачког рукописа. Такав је цитат из новинског чланка: „одељак из Библије у коме се каже да је у једној бици 'учествовало 16.000 ратника од којих је њих 400 било леворуко'“, „Сага о левацима“, стр. 45 (10). Посреди је, по свему судећи, мистификација.¹¹ Хришћанска представа везује леву страну за ђавола, као што су и древне представе о њој негативне,¹² што усмерава семантички план текста, док хуморне конотације утичу на смисао предлошка. Бројке су иронијски употребљене,

¹¹ Леворуки људи помињу се у Књизи о судијама, када синови Израилеви устају на Гавају. У освети учествује и „седам стотина људи одабранијех, који бјеху љеваци, и сваки гађаше каменом из праће у длаку не промашујући“ (Суд. 20, 16).

¹² Посреди су две стране које творе дуални систем. Предност се најчешће даје десној, која је у многим културама мушка, док је лева, због негативног вредновања женског принципа, женска. Али, те две стране могу значити и да је десна рука додељена свакодневним активностима, а лева магији. У демонологији се „пут до десне руке“ тумачи као бела магија, а „пут до леве“ као црна (в. Бидерман 2004: 6). Куриозитета ради, опозиција десно-лево разрађена је у прототипу песме „Праунук“ (10) (Толстој 1995: 101–119).

јер песма тематизује леворуке великане човечанства. Наводе се славни уметници, што је апологија уметности/поезије, али и „улични сладоледар Штефа“ из песничког детињства, као апологија унутрашње сфере модерног човека, малих, у себе затворених светова. Иронија пориче традиционалне и утемељује „велике приче“ Раичковићевог модела света. Уметност је лева страна, другост официјелног светоназора и његових вредности, његова сугерисана субверзивна димензија, која ствара нови ред, а свет-као-текст нови је онтолошки темељ, регија у којој човек-песник гради идентитет и темељи своју стварност.

Библијска алузија: „И са својим [...] Рибама-самоубицама // Које се на (измишљеном) сунцу / Попут / Оног библијскога *сребра* / Сабласно љескају“, „Тиса (V)“, стр. 45, има иронијску конотацију, јер се односи на стварносни помор рибе у Тиси, изазван изливањем отровних вода из рудника племенитих метала. Контекст је антитеза предлошка: „Ријечи су Господње ријечи чисте, сребро у ватри очишћено од земље, седам пута претопљено“ (Пс. 12, 6), који упућује на чедност, чистоту и речитост¹³ (в. Бадурин 1985: 534). Епитет *измишљено* означава сумњу у митове о катаклизмама. Песма је и сатиричка инверзија исконске целине, гротескно изједначавање са деструктивном бити модернитета. Мит о уметности, заједно с антимитским измишљеним сунцем и антихришћанским отровним сребром, згушњава се у симболику контаминираних лирике, стваралачког принципа подређеног разорном принципу света, до негације, антикреације, загађене поезије кадре тек да, ужаснута, забележи помор и сведе се на очај и песимизам.

Дистих: „Као и птица небесна што нити сеје нит коси: / Храниш се са мог тела, појиш у мојој роси“, [без наслова], стр. 93 (1), апострофира песму укрштајући библијску алузију и поетички дискурс. Предложак: „Погледајте на птице небеске како не сију, нити жњу, ни сабирају у житнице; па отац ваш небески храни их“ (Мт. 6, 26), односи се на уздање у Господа, док нови текст сугерише стваралачке тегобе и преиспитује идеју божанског/демијуршког песника, стављајући на његово место апсолут поезије. Предложак добија базично негативан смисао, што је и једно од значења песничке слике која преиспитује мит о поезији. Хришћанске небесне птице компилују се с паганским, фолклорним: „Разгрнеш бусен косе и по мозгу ми бушиш. [...] Кљујеш ми једно око и канце у срце забадаш. [...] Са живцима ми се играш“, премда су и једне и друге довољно крволочне да иронизују оба предлошка. Укрштање различитих значења истог мотива, симболике и слика разнородног порекла, показује степен

¹³ Последња „Тиса“ објављена је у: Раичковић 2004.

креативне модификације наслеђа и отвара песму као интерпретативни изазов.¹⁴

Наслов „Молитва или епитаф“, стр. 17 (1), не односи се ни на митско ни на религијско обраћање божанству, нити на жанр средњовековне књижевности, већ је израз посредног значења, везан за митизацију слике света, која се читује и релативно честим позивањем на молитву и молитвено подизање руку. Куриозитет се огледа у томе што се молитва повезује с епитафом, са смрћу. Оба се, пак, појма односе и на књижевне жанрове, па књижевност постаје фон на коме се обликује егзистенцијална и онтолошка запитаност лирског субјекта, што је нови, постмодернистички идејни контекст у који се пројектује хришћанско наслеђе. Насловна синтагма тумачи се као првобитно једно-исто живота и смрти унутар кружнице живота, или, пак, као амбиваленција и расцеп модерног света и човекове судбине. „Молитва“ у песми „Враћам се до својих врата“ поетичке је природе: „Ево ти дижем руку у време, у празнине нетакнуте. / Претвори моју руку у звуке!“, стр. 114 (1).

Подизање руке ритуални је покрет, који прати обраћање божанству, а Раичковићев мотив сугерише исконску стопљеност природе и поезије. Песма има и формалне и реторичке елементе молитве. Други стих, осим молитвеног обраћања, тематизује и очекивање чуда, лишено и митских и религијских импликација. Очекивана метаморфоза такође је поетичке природе. У истом интерпретативном кључу тумачи се и следећи пример: „Једна свакодневна слика овде пред очима / Коју остварује округао живот часовника на торњу / Склапањем својих руку / На молитву / У сунце“, „Подне“, стр. 34 (2). Реалистички мотив – сат на црквеном торњу – персонификован у сфери имагинације, пориче хришћанство, подређујући га митском објашњењу света, уз подршку мотива поднева, кулминативне тачке дневног цикличног тока, који интензивније сугерише пагански, али и интензивније негира хришћански контекст.

Императивни облик глагола *дај*и: „Дај речи густе ко смола“, „Руке бола“, стр. 10. (3), такође активира образац молитве. Религијски контекст се ресемантизује у поетички, а он изједначава егзистенцијалну и стваралачку раван до пуног облика постојања, у коме поезија, као равноправни вид бића, тежи свеобухватности, будући да се дотиче и етике и смрти. Молитва се отвара ка вишезначности, као нека врста склоништа, заборавља времена, жеље да се преспава пролазност или бар неутралише свест о њој, а семантички кључни моменти, насупрот немоћној приро-

¹⁴ Напомена уредника: О Раичковићевој лирској религиозности кроз призму мотива птице у његовој поезији већ је исцрпније писано; в. Владан Бајчета, „Бесловесно око: мотив птице у поезији Стевана Раичковића“, *Књижевна историја*, год. XLVI, 2014, бр. 153, стр. 491–504.

ди, која се исказује гласом, поезијом, издавају време. Преокрет традиционалног трансцендента: „празне руке бола / Подигнуте у светло подне“, поставља поезију у средиште оностраног простора. Митско светло подне, кулминација дневног круга, празним рукама бола, унутрашњој празнини урбаног човека, не пружа тражени духовни хоризонт.¹⁵ Сонет „Руке бола“ сугерише потрагу за оним што наратор види у небу: унутрашњи доживљај, визију, а не митски или религијски надређени простор. Руке подигнуте ка небу амблем су тог опуса, оне његове димензије која, насупрот урбаном песимизму, тражи прозрачну светлост и спиритуалне висине бића.

Важан је и потенцијални одјек средњовековне легенде о Светом Гралу и његове семантике животодавне воде чије одсуство доводи до катаклизмичке суше.¹⁶ Мотив поезије у „Тиси III“, стр. 47 (1), пројектује одјек легенде на поетички план. Како та, а и последња „Тиса“ (11) тематизују поплаву, делатна је и симболика постојања.¹⁷ Релативно хармоничан

¹⁵ Могуће тумачење мотива даје *Златна рече* (5): „Првих дана сам – прелазећи кратки пут од нове куће до нове школе – у неколико махова извлачио шаку из џепа и кришом је онако отворену дизао понад главе, у танкој нади да ћу у њеном средишту, на длану, открити бар неки сребрнасти траг од оне блиставе, паучинасте измаглице, која се раније, из оне рупе у крову, указивала пред мојим, од свега овога удаљеним, очима. / Бар мало сребра на длану! [...] Наравно, шака је остајала празна“, „4. Бар мало сребра на длану“, стр. 56. Аутоинтерпретација би истакла Раичковићеву сферу сећања, колико као стваралачки импулс, толико и као агенс његових каснијих златних тренутака.

Може се издвојити и честа Раичковићева синтагма – у небу. Та предлошко-падешка конструкција, за разлику од уобичајеније – на небу, сугерише небеске дубине, сугерише небеске сфере и слојеве као одјек митских и религијских представа.

¹⁶ Према средњовековној легенди и апокрифном јеванђељу по Никодиму, Свети Грал представља свети суд избављења и посвећења. Користио га је Христос за време Тајне вечере, па се у њему скупљала његова крв. Чува се на тврђави-планини избављења и анђели га пуне освећеном нафором, која даје чудесну снагу. Има и значење камена који је Луцифера лишио круне, али и последње драгоцености преостале из некадашњег раја. Потрага за Гралом је потрага за небеским добрима. Пореди се и са вазом из ведских текстова, која садржи животни еликсир, олићавајући магични суд снаге земаљског и духовног живота. Дубинско-психолошки гледано, представља елемент женског, прималачког, истовремено и давалачког, спиритуално рођену мајку, која се препушта суду мистерије (в. Бидерман 2004: 104–105). Потрага за њим заокупља витезове краља Артура. Песници су уверени да је још увек у Британији, у тајанственом замку окруженом пустаром и речним током. Чува га Краљ рибар, рањен и непокретан, ни жив ни мртав. Веровало се да његов опоравак и обнова уништеног поседа зависе од успеха потраге. Само је сер Галахад имао целовиту визију Грала. Црква није наклонена тој легенди због знамења и посуда из претхришћанских веровања (в. Котерел 1998: 224–225).

Поступак се може тумачити и као омаж поеми *Пустља земља* Т. С. Елиота, на коју се позива већ обликом дуге песме/поеме (в. Елиот 1988).

¹⁷ Реч је о мотиву кажњавања људске недовољности неком врстом смака света. Митски симболи опште угрожености човечанства елементарним непогодама и признавањем

финални сегмент те песме, али и у потпуности деструктивна каснија песма, негирају митолошке и религијске приче. Деструктивна визија самоуништавајућег модернитета у последњој „Тиси“ обухвата и стваралачки принцип. Поричући мит о поезији, Та песма алудира и на приче о смаку света.¹⁸ Сонет „Ноћ је дуга“, стр. 43 (3), супротставља урбанитет искомском стапању с природом. Митске импликације садрже симболику воде у позитивном, и земље у негативном аспект.

На фону позитивног аспекта воде и одјека легенде о Светом Гралу настаје и стих: „Постајем пустиња без хлада и хране“, „Празно место“, стр. 9–10 (3), који упућује на испражњено небо (анти)митизоване стварности поезије, али и на последице таквог идејног хоризонта. Слике пустоши и катаклизме не реализују симболику у сфери конкретности и просторности, већ апстракције, а односе се на систем вредности, уметност, духовни живот, традицију, свест: „Нема се шта с чим поредити. // Нема звука / Ка коме тежити. // Нема језика // Ни речи успомена. // Нема нијанси / Ни стрмог пута. // Само равно / И голо место.“ Сугестија празнине тумачи се и као одјек легенде о Светом Гралу, али и као њена негација. Она нема потенцијал обнове, већ продукује бесмисао. Религијске асоцијације на поетичкој равни носе претежно негативно значење, па је таква и судбина последње драгоцености преостале из раја – непостојећих небеских добара у непостојећој духовности модерног света.

Појам мученика: „Помажем једном мученику // (Као што и он / Помаже другом) // Да се створи још једна песма“, „Сувишна песма“, стр. 138 (4), није употребљен у хришћанском смислу.¹⁹ Тај појам се у песмама с ратном и политичком тематиком односи на невине жртве. Иронијско поређење с анђелом:²⁰ „Са окрњеном флашом / На кочићу //

кривице, повезани су и с архаичном сликом стварања, које протиче у циклусима, док богови, с времена на време, поништавају свет и изнова га започињу (в. Бидерман 2004: 312–313).

¹⁸ Смак света представља митски симбол пролазности свега постојећег, као што и људски живот мора да дође до свог краја. Увек се премешта у блиску будућност. Древне културе су неговале идеју циклочног разарања и новог стварања света, док Запад посматра време као линеарни пут од стварања на почетку до смака на крају. Хришћанство види Страшни суд као тренутак светског суда. Бог као судија одваја добре од злих, прве пушта на небо, а друге осуђује на пакао. Блажено стање након очишћења од зла изражава се поновним успостављањем раја. Најпознатији опис пропасти старе Земље и човечанства у данашњем смислу је Апокалипса (Откривење) светог апостола Јована (в. Бидерман 2004: 359–360).

¹⁹ Мученик у хришћанском смислу је особа која је дала живот сведочећи припадност хришћанству пред непријатељским људима или институцијама (в. Бадурин 1985: 415, 417).

²⁰ Анђели су невидљива бића, Божји клањатељи, служитељи, гласници, извршитељи Његове воље. Могу да се појављују у људском лику као непознати странци, гости, младићи. Обавештавају, саветују, поучавају (тумаче и објашњавају), прате, штите, чувају, спаса-

(Као кроз агнеца / Неког // Али живог) // Кренули су кроз Ђорђа Мартиновића“, „Крвава бразда“, стр. 136, гротескна је слика мучења у песми која тематизује стварни догађај. Негација традицијске зоне не искључује свест о њеној семантици, па поређење тежину опеваног догађаја подиже до сарказма. Иронијска паралела између монтираног судског процеса и Јудине издаје: „Издужен и благи лук неког (малтене дванаест-апостолског) стола / У дну дворане“, стр. 144, активира иконографску представу Тајне вечере, пре него текста Јеванђеља.²¹ Та представа гради реалистички миље, али и иронијски отклон од њега. Целина песме посвећене истинитом догађају почива на хришћанским алузијама. Оне су значењски неомеђене, од контраста до иронијског односа, и не морају се тумачити само као порицање религије, јер отварају идејно и културолошко асоцијативно поље које проблематизује историјску збиљу.

Алузија: „Црни се у сутону Ђорђе Мартиновић [...] Више га и не назирем // Само / Знам где је: // Као у библијској некој (само за мене) нетом / оживелој слици“, „Капија Шумадије“, стр. 146 (4), лишена је религијских конотација. Песничка слика се обликује у амбијенту митског сумрака, силазне фазе дневног циклуса, и црне боје смрти утичу на семантичку реализацију епитета *библијски*. Спој хришћанске и митске асоцијације припрема контраст финалног исказа. Поступак је митска инверзија вере, док аутентична визија негира оба предлошка, па поређењу даје катаклизмичку тежину. И стихови: „У овој пучини / непогребених / по којој као у некој библијској слици по / невидљивој скрами полако и несигурно / корачам (или лебдим)“, „Јесен у Јасеновцу“, стр. 128 (4), лишени су религијског контекста. Алузија се односи на Христово чудо ходања по води:

26. И видјевши га ученици по мору гдје иде, поплашише се говорећи: то је утвара; и од страха повикаше. / 27. А Исус одмах рече им говорећи: не бојте се; ја сам, не плашите се (Мт. 14, 26–27).

Погреб је важан у већини митологија и религија, па метафора *пучина непогребених* поприма контрастну, иронијску конотацију, уперену против усташких злочина. Мотив пучине има референцу у митском негативном аспектима воде, хаоса и дезинтеграције, а сугерише модерни свет и модерно осећање изгубљености.

вају, спречавају, кажњавају, па чак и убијају. У борбама и одбранама су и војници. Присуствују смрти и односе у рај душе мученика и праведника (в. Бадурин 1985: 115–117).

²¹ Призор Тајне вечере се одвија у кући, на јеврејској обредној пасхалној вечери. Христос најављује издају и причешћује апостоле, утемељујући сакрамент евхаристије (в. Бадурин 1985: 474).

Мотив цркве: „Једини преживели из покоља у глињској цркви августа 1941. године Љубан Једнак“, „Сувишна песма“, стр. 138 (4), гради реалистички миље. Куриозитет да је у сакралном простору обављен покољ припада историјском догађају. У контексту паганских и хришћанских жртвених обреда, демитологизација и десакрализација модерног света, деградација човека, дубине јама у којима је живот на најбруталнији начин обесмишљен – како би у предговору рекао Раичковић – нарастају до бруталности. И избор тема и мотива носи значење, иронизује сакрални простор, па и ритуална убијања, масовним ратним злочином, који поништава и мит, и религију, и сам живот. Такву функцију имају и слични мотиви, као што су слика Светог Саве у учионици у којој је извршен покољ: „Уместо камена за спомен-цркву у Пребиловцима“, стр. 154 (4), или хришћански празник као датум бомбардовања: „Торзо, На православни Велики петак 1999. године у Београду“, стр. 16 (11). Симболика торза гротескна је инверзија мита постања. Деструктивни чин човека и његово наопако дело негирају централни моменат Раичковићевог стваралаштва, креативну потенцију модерног индивидуалисте. Пред разорним током историје све идеализације, без обзира на генезу, остају немоћне: остају тек празне речи.

Иронијско-хуморни исказ употпуњује разноврсност приступа религији: „по загонетном презимену Хуберт, каквим је била обележена она капија у улици из које је онај наш небески дар први пут изгрејао...“, *Злаћина љубави*, стр. 137 (5), тематизује заљубљивање у девојчицу Хубертову, метафорично номиновану колоквијалним изразом. Перспектива одраслог наратора, који се сећа прве љубави, снижава дечачки занос. Хумор хиперболе подразумева симболику потеклу из мита и религије, а иронична реторика љубави свој пуни смисао реализује алузијом на датум (1. 9. 1939). Она је двосекло уперена на велики историјски догађај, али и на почетак рата као на крај детињства и неповратни губитак простора заштићености. Хришћански елементи у том опусу, посебно у контексту историјских збивања, имају наглашено негативну вредност и иронијску улогу. Они нису само одраз Раичковићевог начина да негира веру и да изобличи савременост, већ упућују и на прикривену традицијску спону. Њу је, поводом песама о Косовском боју, демонстрирао Александар Лома, доказујући да се преломни, трагични историјски догађаји у људској свести универзално конституишу на фону палимпсестних митских катаклизмичких слика (в. Лома 1997; Лома 2002). Иако прикривене адекватним садржајем новог текста, тематско-мотивским комплексом преобликованим тако да реализује реалистички миље, делују исконском претећом снагом, трагичким размерама и трагичким патосом.

„Маслина на Мировици“, стр. 103 (10), сугерише паганске храмове у природи, а хришћанство преиспитује на фону величанствене древности дрвета, које је и митска оса света. Она је и нека врста закључка о пишем односу према хришћанству, односа који се, ипак, више разрешава у емоционалном и мисаоном интензивирању увида у процепе модерног света и модерне свести, него што представља суштинско негирање религије. Перспектива из које модернитет пориче веру најснажније пориче управо њега самог, потпуније него што би га разложио било који други деконструктивни механизам. Хришћански елементи усмеравају, иако пресудно не детерминишу смисао новог текста. Они су део културног памћења, које већ по себи носи значењски потенцијал. Можемо га објаснити и аналогijом с модерном судбином вампира (в. Радин 1996). Тај мотив моделује негативне аспекте душе, духа и света, а њихове су последице несрећа, зло и смрт – исти појмови и категорије које је он персонификовао и у родоначелној традицијској култури. У савременој књижевности најчешће је симбол или метафора, а вампирско зло, чак и када се традицијски иконографише, приписује се човеку (в. Радин 1997: 21). Експликација је парадигматска за Раичковићев однос према тој традицијској зони.

Библија је, иако примарно зборник књижевних текстова, истовремено и једно од највећих ремек-дела светске књижевности, дело изузетног реализма у коме куља и кључа аутентични живот. У том богатом каледиоскопу прича пуних пластичности, живота и колорита, људи од крви и меса, надарени народ показао је своју животну мудрост, проникао у најинтимније дубине људске природе и храбро поставио питање о смислу живота. Садржај Библије је тако богат, колико је богат и сам живот (Косидовски 2013: 11). Нортроп Фрај формулише уврежен, свакако не нетачан став, да је Библија визијом стварања и апокалипсе, прегледом људске историје, конкретним сликама и симболима, утицала на имажинацију Запада. Њен модел света, позиција човека у њему и опредмећена симболика, као одјек и алузија, као фонд наслеђених слика и њихових вредности, као непосредни ослонац имагинативно-сазнајног стваралачког импулса, оставили су трага, пре свега, у равни културног памћења:

Човек у природи не живи непосредно или без заштите, попут животиња, већ унутар једног митолошког универзума, скупа претпоставки и веровања насталих из његове егзистенцијалне скрби. Они су већином несвесни, што значи да наша имажинација може да препозна њихове елементе, када се прикажу у уметности или књижевности (Фрај 1985: 9, 15).

На имажинацију која га је стварала и ону која га је преносила писац реагује аутентичношћу, што, одговарајући на базично препознавање, обликује самобитан модел света.

Извори и литература

- Андерсен 1950: Ханс Кристијан Андерсен. *Приче и збоге*. С данског превели Маја Спиц и Јосип Табак. Загреб: Ново покољење.
- Бадурина 1985: *Лексикон иконографије, лиџурџике и симболике зајадној кршћансџива*. Уредио Анђелко Бадурина. Загреб: Либер – Кршћанска садашњост.
- Библија 1967: *Библија или Светио Писмо Сџароџа и Новоџа Завјетџа*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Бидерман 2004: Ханс Бидерман. *Речник симбола*. Превели с немачког Михаило Живановић, Хана Ђопић, Мерал Тарар-Тутуш. Београд: Плато.
- Блум 1980: Харолд Блум. *Анџиџетџичка криџика*, Београд: Слово љубве.
- Бут 1976: Вејн Бут. *Ретџорика џрозе*. Превео Бранко Вучићевић. Београд: Нолит.
- Детелић–Илић 2006: Мирјана Детелић, Марија Илић. *Бели џрад: џорекло еџске формуле и словенској џоџонима*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Дотлић–Каменов 1996: Љубица Дотлић, Емил Каменов. *Књџевностџ у деџјем врџићу*. Нови Сад: Змајеве деџје игре – Одсек за педагоџију Филозофског факултета.
- Драгићевић 2007: Рајна Драгићевић. *Лексиколоџија сџрској језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Елијаде 1991: Мирча Елијаде. *Исџорија веровања и релиџџских иџеја*. Превела Биљана Лукић. Београд: Просвета.
- Елиот 1963: Томас Стернс Елиот. *Изабрани џексџови*. Превела Милица Михаиловић. Београд: Просвета.
- Елиот 1988: Томас Стерн Елиот. *Пусџа земља*. Превод Јован Христић. Ниш: Просвета.
- Јаус 1978: Ханс Роберт Јаус. *Есџетџика реџеџиџје: избор сџудџија*. Превела Дринка Гојковић. Београд: Нолит.
- Каменов 1990: Емил Каменов. *Предџколска џеџаџиџија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Караџић 1985: Вук Стефановић Караџић. *Срџске народне џриџовиџетџке*. Приредио Мирослав Панџић. Београд: Просвета – Нолит.
- Косидовски 2013: Зенон Косидовски. *Библијске летенџе*. Подгорица – Београд: Народна књига – Miba books.
- Котерел 1998: Артур Котерел. *Речник светџске миџолоџије*. Превео с енглеског Павле Перенчевић. Београд: Нолит.
- Крамбергер 2009: Марјан Крамбергер. „Позитивна онтологџија деџињства“. У: *Принџеза луџа замком: џеорџјска мисао о књџевностџи за деџу из окриља Змајевих деџјих иџара*. Избор и предговор Јован Љуштановић. Нови Сад: Змајеве деџје игре.
- Крим и др. 1990: Кит Крим и др. *Енциклопедџија живих релиџија*. Београд: Нолит.
- Лома 1997: Александар Лома. „Пракосово: порекло српског јуначког епа у светлу индоевропске компаративистике“. У: *Од миџа до фолка*. Уредник Мирјана Детелић. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета. Стр. 52–89.

- Лома 2002: Александар Лома. *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Љуштановић 2004: Јован Љуштановић. *Црвенкаја трицка вука: сџудије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре.
- Мелетински 1983: Јелеазар М. Мелетински. *Поешика миша*. Београд: Нолит.
- Ораић-Толић 1990: Дубравка Ораић-Толић. *Теорија цишашности*. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Петровић 2004: Сретен Петровић. *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Народна књига – Алфа – Невен.
- Потих 2011: Душица Потих. „Хришћански елементи у стваралаштву Стевана Раичковића“. У: *Наше стварање: зборник радова са шестој симпозијума „Василишач у 21. веку“*. Уредник Милутин Ђуричковић. Алексинац: Висока школа за образовање васпитача струковних студија.
- Раденковић 1989: Љубинко Раденковић. „Неки видови анти-понашања у фолклорним текстовима“. У: *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*. Уредник Предраг Палавестра. Београд: САНУ. Стр. 93–100.
- Радин 1996: Ана Радин. *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Радин 1997: Ана Радин. „Вампир некад и сад“. У: *Од миша до фолка*. Уредник Мирјана Детелић. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета. Стр. 10–21.
- Раичковић 1998: Стеван Раичковић. *Сабрана дела*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Раичковић 2004: Стеван Раичковић. *Фасцикла 1999/2000*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Самарџија 1997: Снежана Самарџија. *Поешика усмених џрозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2004: Снежана Самарџија. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија 2011: Снежана Самарџија. *Облици усмене џрозе*. Београд: Службени гласник.
- Толстој–Раденковић 2001: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Превод с руског Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић, Александар Лома. Београд: Zepter Book World.
- Толстој 1995: Никита Иљич Толстој. „Бинарне опозиције типа десни-леви, мушки-женски“. *Језик словенске кулџуре*. Избор и поговор Љубинко Раденковић. Превод Људмила Јоксимовић. Ниш: Просвета.
- Фрај 1985: Нортроп Фрај. *Велики код(екс): библија и књижевност*. Превели Новица Милић, Драган Кујунџић. Београд: Просвета.

Dušica Potić

CHRISTIAN MOTIFS IN STEVAN RAIČKOVIĆ'S OPUS

Summary

A modern metaphysics-oriented poet Stevan Raičković resorted to Christianity as a treasury of cultural and literary knowledge. He approaches this traditional field from the standpoint of the poetics of concealment which suppresses the heritage predominantly by projecting it on a new context, thus redirecting attention to the new text. Christian elements are present on four levels in a text: in the poet's language, in the form of themes and motives, as a component of narrative strategies and of a model of the world. Deprived of the original meaning, but retaining some of the original characteristics, these elements do not shape the religious conception of the world as they become the processes of shaping a new text. Due to the universality of biblical images, Christian elements can function even in such a radically different poetic concept as the opus of Stevan Raičković.

ПРЕДРАГ ТОДОРОВИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

LECTISTERNIUM МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА**

Ајстракић: У нашем раду бавимо се поезијом из неколиких збирки Миодрага Павловића: *Светли и тамни празници*, *Дивно чудо*, *С Христом нешремице*. Из аспекта истраживања упоредних религија, чиме се Павловић бавио већи део живота, те три збирке су права ризница божанског света, у којој се „сударају“ стари са новим боговима. Песников *lectisternium* или „гозба богова“ специфичан је у српској поезији XX века. Пишући деценијама готово једну исту поему, растегнуту од збирке до збирке, Павловић је створио опус у коме се лирско претвара у епско, док драмски дијалог појачава динамику стихова. Такво мешање жанрова омогућило је песнику распон какав не би постигао само у лирици. Његово бављење бројним областима људског мишљења – езотеријом, филозофијом, антропологијом, археологијом – уз, свакако, књижевност, омогућило му је увид у нашу цивилизацију. Незаобилазно у нашем раду било је и бављење песниковим књижевним узорима. Од Давида псалмопојца, преко Хелдерлина и Његоша, до песничког сабрата Робера Мартоа, Павловић је био поман читалац, зналац и тумач. Когнитиван песник, нимало лак за читање и разумевање, песник „потешкоће“, Павловић је и песник континуитета и синтезе, чији поједини стихови имају пророчку снагу.

Кључне речи: *Lectisternium*, Павловић, Христ, религија, Заратустра, Хелдерлин, Марто, Библија, гозба, алхемија

Промишљајући наслов овог есеја, посвећеног неколиким Павловићевим збиркама поезије, састављаним у различитим периодима његова живота – *Светли и тамни празници* (1971), *Дивно чудо* (1982), *С Христом нешремице* (2001) – које су, према нама, делови једне исте, веће песме или поеме, или чак спева – дошли смо до латинског појма *lectisternium*. *Lectisternium* је „гозба богова (при којој су божанске кипове полагали на јастуке и пред њих размештали јела)“ (ЛСР 1931: 271). У старом Риму то је била гозба коју су Римљани нудили боговима свога Пантеона. Реч је изведена од израза *lectum sternere*, што дословце зна-

* teostef@eunet.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта „Српска књижевност у европском културном простору“ (178008), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

чи распрострајти лежај. Заправо, Римљани су на распрострајте лежајеве и јастуке полагали кипове богова, износећи пред њих ђаконије. Све се то одвијало на улицама и трговима града. Реч је о много старијем обреду који су Римљани, као и много тога другог, наследили од античких Грка. *Енциклопедија Британика* нам о том појму каже следеће:

Lectisternium (од латинског *lectum sternere*, „распрострај лежај“), стари је грчки и римски обред у коме су јела била понуђена боговима и богињама, чије приказе су биле положене на јастуке размештене на улици. У почетку су у обреду, чије је порекло у Грчкој, лежајеви били припремани за три пара богова: Аполона и Латону, Херакла и Дијану, Меркура и Нептуна. Гозбу, која је трајала седам или осам дана, славили су и појединци; грађани су држали отвореним своје куће, дужници и затвореници су били пуштани из затвора, и све се чинило да би се отклонила туга. У каснијим временима, сличне почасте одаване су и другим божанствима. У хришћанска времена тај појам је коришћен за означавање празника у част сећања на покојне (<https://www.britannica.com/topic/lectisternium>).

Приказе богова биле су њихове бисте или кипови, као и мале дрвене фигуре са главама од бронзе, воска или мермера, и биле су прекриване драперијама. Оне су биле полегане по лежајевима на улицама, подупрте јастуцима, а испред њих су биле трпезе са јелима. Грчки појам теоксенија (Θεοξένια)¹ означавао је сличан обред, с тим што су у њему богови имали улогу незнаног госта, незнанца за кога би се касније испоставило да је божанског порекла.

Но, вратимо се Миодрагу Павловићу и његовој поезији. Он је, не само у наведеним збиркама, често посезао за сликама богова у разноврсним послањима, ситуацијама, па је, стога, његов приказ божанског устројства међу најбогатијима у српском песништву. Павловић се није ограничавао само на хришћанство нашег народа, већ се освртао и за старим боговима антике, грчке и римске, али и месопотамијске или египатске. Такође, знао је да у свој пантеон уведе богове Истока – Персије и Индије. Христ је, наравно, доминантна божанска фигура Павловићевих песама, а уз њега још сијасет светих библијских ликова, како Старога, тако и Новог завета. Псалмопојац Давид је Павловићу вечна песничка инспирација, али једнако су то и јеванђелисти, пре свих Јован и, коначно, апостол Павле. Они су најчешће спомињани или цитирани у Павловића, али наићи ћемо и на Јова, Јону, првомученика Стефана, пророке, Ирода, Кајафу, Јована Крститеља – читав паноптикум Библије. Зороастер је такође божанство које је интригирало Павловића, једнако

¹ Појам теоксенија означава гостопримство према боговима који долазе у посету као гости.

као и Буда. Посреди је, заиста, права гозба богова призваних од стране песника у његову поезију. Да би ту гозбу зачинио разним мирођијама, Павловић се освртао и на песнички рад претходника – већ споменутог Давида, Хелдерлина, Његоша, Блејка – који су имали шта да кажу о бо-жанској природи људског устројства. Заправо, на највеће песнике који су се усудили да дотакну тему обожења, муке са његовим разумевањем, немоћ пред досезањем (пре)високо постављених лествица. Идући тако далеко у прошлост, ширећи мисао свеколиким земљиним шаром, дубећи историјска врела, филозофске и митске корене, Павловић се позиционирао као српски песник велике синтезе мисли.

Павловић очигледно тежи да створи једну синтезу којом ће човек покушати да узврати на замаху и претње деструктивног. И како никакву синтезу није могуће засновати само на искуствима једне епохе, једног народа и једне дисциплине, Павловић иде у европски средњи век, у историју, прелистава Библију, испитује Грчку, назире Кину; и при том стално има на уму земљу и време из којих је пошао и којима треба да се врати (Симовић 1972: LIII).

С Хришћом нешпречице је Павловићева збирка-завештање, круна његовог вишедеценијског бављења религијама, а, пре свега, хришћанством. Како је тај посинак дрводеље и син Богородице постао то што верујемо? Зашто је Отац жртвовао свога Сина? Зашто је Син умро за нас? Два могућа одговора дали су нам апостол Павле и Миодраг Павловић.

Држите се љубави, а старајте се за духовне даре, а особито да пророкујете. / Јер који говори језике, не говори људима него Богу: јер нико не слуша, а он духом говори тајне (1 Кор. 14, 1–2).

На крсту је са Њиме и наше раме.

Спаситељ је човеков талац.

И певамо заједно нешто као псалм (Павловић 2001: 18).

Од распетог Исуса-човека постаде васкрсли Христос-Бог, од Христогонитеља Савла апостол Павле, од лекара Миодрага псалмопојац. У историји човечанства знамо за два велика владара која постадоше песници. Обојица су певала Богу. Први је цар Израиља Давид, који се од грешника, прељубника и убице, претворио у нечувено надахнутог бележника химни Богу Оцу. Какво ли је чудо било потребно да се тако нешто догоди, да силни цар осети да му је Господ једини „заклон“ и „радост“, утеха и помоћ у земаљском јаду, њему најмоћнијем од моћних? Други је владика Његош, књаз и свештеник, пастир, монах и песник недокучивих дубина, чија је филозофска поезија сва прожета бо-

гобојажљивим кроћењем речи и уздизањем духа народа ратничког и непокорног. Обојица су Богу саградила најлепши и најдуговечнији *храм од речи*, онај једини који може трајати довека. Јер сваки други униште човек ил' природа, ватра ил' земљотрес, сваки други је могуће опљачкати и оскрнавити, али овај не. Псалми Давидови и спевови Његошеви два су стожера небеског Јерусалима, на којима се он држи неухватан, прозрачан, сав од светлости.

Свемогућство светом тајном шапти
Само души пламена поете.
[...] што је скупа ово свеколико,
до општега Оца поезија?
Званије је свештено поете,
глас је његов неба влијаније,
луча свјетла руководитељ му [...] (Његош 2013: 12–13).

Зато апостол Павле од богомрсца и истребитеља хришћана постаде богоборац и градитељ Цркве Христове, несумњиви пример дејства Духа Светога на човечји ум и срце. Тако он од вука крволока постаде Јагње Божје и проносаше реч Господњу. Као пророк и као песник и као мученик. Духовни песнички дар Божји обилато је прожео и Миодрага Павловића, кога ни позив медицински није могао да одврати од уске стазе поезије – толико уске да се њоме једва провуче, с времена на време, понеки певач налик Давиду или Раду. „Из бездана запева псалмопојац Давид“ (Павловић 2001: 18), да би стигао на врх Горе Свете, понад које лебди небески град. Павловић се „прикрада“ умом и маштом њему, следећи га до у песму:

И ја сам се у полумрачну одају ушуњао. Гледао сам га седећи у сенци,
безимен и готово без лика (Павловић 2001: 21).

Само таквим уметничким чудом могуће је разговарати са Богом у нама, само таквим призивањем он ће нам се обратити мишљу, сном, визијом, дароваће нас да би ми даровали друге.

Архетип у Сопству хришћанског човека, ево пуне две хиљаде година – Христос је! Нема нам „другог бога“, а да ли је и било у људској историји, подсећа нас отац Јустин Поповић, „бољег човека и бољег бога од Христа“! Исус Христос је све са човеком проживео и непрестано, нетремице, проживљава и данас, и тако ће бити до „судњег дана“, до краја света и века. Управо ову нам истину Миодраг Павловић поручује у дванаестоугаонику [...] његове поетске сакралне композиције (Јеротић 2001: 8).

Каква је то духовна оса која од постања, хаоса и прапочетка старо-заветнога Бога, преко Исуса логоса, Бога речи, јер „све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало“ (Јн. 1, 3), просветљава ум човечји да ствара таква ремек-дела уметности, једне и универзалне, повезујући Давида, пророке, апостоле, јеванђелисте, Јована Златоустог, Исака Сирина, Дантеа, Јакоба Бемеа, Вилијема Блејка, Хелдерлина, Милтона, Жака Босијеа, Његоша, Константина Кавафија, Клодела, Робера Мартоа, Миодрага Павловића, али и Јохана Себастијана Баха, Моцарта, Чајковског, Исаију Србина, Мокрањца, Љубицу Марић, који, такође, певаху Богу химне и литургије, реквијеме и мисе, псалтире и стихире, али и Андреја Тарковског, Карла Теодора Дрејера, Ингмара Бергмана, у медију филма-покретних икона, али и Андреја Рубљова, Доминикоса Теотокопулоса, Микеланђела, Мантењу, Ђота, Леонарда да Винчија и безбројне безимене иконописце и зографе манастирске, који сликаху лик Господњи, Богородичин, светоотачки и анђеоски, као и многе градитеље храмова у његову славу, од Хирона до Гаудија?

Да ли се она јавља само путем Откривења, преко духовне лествице Јаковљеве, Лазареве или Јованове, која нас спаја са небесима, кроз снове и визије, кроз пророчку прозорљивост, кроз духовно поимање стварности заумним моћима, онима који су одабрани? Разбојник постаје светац, краљ постаје убица, и сви се клатимо на тасу ваге добра и зла, светла и таме у нама самима.

[...] ми смо луча тамом обузета (Његош 2013: 11).

Господе, услиши Христа, услиши свог Сина када се за нас моли (Павловић 2001: 26)!

К теби, Господе, подижем душу своју (Пс. 25, 1).

Гледај дакле да видјело које је у теби не буде тама (Лк. 11, 35).

Молитва нас уздиже ка њему, отвара нас ка светлу, молитва која је песма, поезија рајског сећања у нама, умеће дарованих да кроз славу, кроз литургију, кроз икону, кроз храм, учине да то „видјело“ у нама не помрачи пелин-звезда живота наших. „С Христом нетремице“ опстајемо, чак и кад трепнемо, чак и кад уснимо заувек, чак и кад нам храмове спаљују, земљу и домове отимају, бомбама, камама и отровима нас и нашу децу убијају. Чак и поготово тада песма молитвена је једини лек за ране тела и душе. „Песма (молитва) нас је одржала, њојзи хвала.“ Та молитва држи небо над Србијом да не падне на нас, а молитвеници-песници и појци су налик стубовима храма који држе небеску куполу. Јер, „патња је оквир завршног људског лика. То је судбина народа верних:

у вечност улазе преко великог крика“ (Павловић 2001: 20). Ако је приношење себе на жртву највиши ступањ патње, којим се уједно и највише приближавамо Христу, а крик њен најпотреснији израз, „[...] повика Исус иза гласа говорећи: Или! Или! лама савахтани? то јест: Боже мој! Боже мој! зашто си ме оставио?“ (Мт. 27, 46), много је мученика који ће се блажени преселити у небеску вечност, следећи пример Исуса Назарећанина.

Наш песник покушава да се што више приближи Христовом бићу. Како? Па „Пред иконом Христа“ изгледа најлакше:

Гледамо лик Христов нетремице док нам се погледи не сретну. Његов поглед са иконе нуди одавно искану блискост (Павловић 2001: 15).

У тој медитацији, кад се идентификујемо са божанским у нама, у том тиховању у полумраку храма, кроз мистичност тренутка епифаније, кад човек-песник постаје „лак крилат и свештен“, Павловић осећа да је „могуће уз Њега постати дете, и заслужити – Ваведење“ (Павловић 2001: 15). А –

[...] молитва нас води ка месту где се Он јавља. У виду храма се оно што је рођено – суштином прекрштава (Павловић 2001: 16).

Икона, молитва, храм, мистерија.

И док нас *јрожима* је за као златна мрежа – *слушимо сјај Христовој* *јреображења* [истакао П. Т.] (Павловић 2001: 16).

Јер тад смо „судеоници храма“, док се „дух у телу обнавља и служи нам као храна“ (Павловић 2001: 16). Духовна храна јесте кључ нашег опстанка, земаљска је само варка, примамљива истина. Мала преображења која сваки од нас успе да досегне у храмовном и молитвеном стању истински нас приближавају могућности спознаје божанског бића. Аскеза, ослобађање од баласта земаљског постојања, једини је могући пут ка њему. А вера у чуда која је чинио („Ход по води“) олакшава ту спознају. „Накратко сам био на истом броду с Њиме“ (Павловић 2001: 17). У „Песми из дубине“ (срца), у којој песник призива „псалмопојца Давида“, молитеља старозаветног Бога, закључује:

Са Христом је друкчије. Он се спушта у јаму где је очајање и стоји нам уз раме као да је у исту замку и он ухваћен. На крсту је са њиме и наше раме (Павловић 2001: 18).

Прича је о најчовечијем и најљудскијем од свих Богова Павловићеве песничке гозбе непрестане. О Старозаветном наспрам Новоза-

ветног, о Богу освете и уништења наспрам Бога љубави и праштања. О оном који седи недодирљив на свом престолу и грми, и оном који је сишао „у јаму“ са нама да нас теши, који је жртвован да бисмо преживели. Нажалост, човеку је очито ближи Јахве од Исуса. И даље чешће следи његове завете. С *Хришћом нешремице* је скраћено јеванђеље по Миодрагу, у коме песник у дванаест кратких прозних певања даје сопствену визију Христовог живота и страдања. Јер, „човеков син се предаје у руке Кнеза Таме“. Издаја тако својствена роду људи, Јуда је само један од многих. Песник се, да тако кажемо, „шуња“ иза Христових леђа, пратећи га у стопу по библијским путевима, слушајући његове поуке, гледајући његова чуда, присуствујући његовом страдању. Горак закључак му се намеће: „доласком својим сам себе је претекао“ (Павловић 2001: 23). Да ли је, заиста, Исус стигао прерано међу нас, или је за нас свако време погрешно – ил’ прерано ил’ прекасно? Тога се плаши и Павловић, те у завршном запису „Господе, услиши“ моли Господа за нас: „Господе, услиши Христа, / услиши свог Сина када се за нас моли“ (Павловић 2001: 26)!

У другом делу збирке *С Хришћом нешремице* песник упућује на могуће решење и пут спасења за све нас – а то је „Долазак у манастир“. Хиландар, Студеница, Каленић, Горњак, Дечани, Хопово, свеједно, то су места молитвена и спасоносна за сваког ходочасника. Ипак, сумња стално провејава мислима:

Ако описујем свето, за кога то чиним? Да ли је Он који ме гледа свога описа жељан (Павловић 2001: 31)?

Питање о смислу не само постојања нашег, већ и стваралаштва (песничког, на пример) јесте оно које стално прогања човека, и не да му смирење. У последњем делу триптиха „Рађање летописа“, кроз подсећања на неке историјске чињенице, песник се осврће и на сопствени живот и страдања српског народа у безбројним ратовима. Бомбардовања Београда из Другог светског рата која је као младић преживео на дорђолским улицама, кад су нас убијали Немци, Енглези, Американци, Руси и партизани удружени, настављена су бомбардовањима поново удружених снага мрака те године 1999, у пролеће, кад и настају ти записи, потресни, тужни, суморни, остарелог песника. Немци, Енглези, Американци поново, али ту су и Французи, Италијани, Мађари и ини, она Европа која себе замишља колевком Просветљења! Трагично осећање живота песника једног народа осуђеног да клечи, а који никако, забога, да то научи.

Један је писао на Јакшића кули, па се спустио да подно Страхинића Бана легне и погине. Другог су из Косовске улице по месечини извели. За неке се летописце и не зна на које су их страдалиште макли (Бањица, Калемегдан, или преко Саве) (Павловић 2001: 44).

Цртице из живота страдалника, становника града-мученика. Цртице које бележи сведок – сећања младог песника, сведочење старог – опомена су да нам увек исту историју спремају, исту судбину намењују. А онда нас коре како ништа из тога нисмо научили, никакав наук извукли у своју корист. Какву корист може имати народ који није научио да буде слуга Сотонина? Никакву земаљску, наравно. А бројне његове слуге – народи Запада, нечисте савести због безброја злочина почињених планетарно, морају увек изнова да насрћу у покушају коначног уништења незгодних сведока.

Тврдим да сам све наслутио, описао, прорекó. Ово што се збива и што се малопре збило. Могу да прођем преко Теразија уздигнута чела. *Казао сам да ће коло винског бога да се ира* [истакао П. Т.] (Павловић 2001: 48).

Сведоци смо сваког дана тога „кола винског бога“, као и присуства Велике курве у нашим животима. Песник је и пророк, а како и не би био кад сећање на прошлост буди визије будућности, кад доживљаји из ратног пакла асоцирају на прави пакао Кнеза таме. У „Свођењу рачуна“ Павловић нам комуницира управо такве визије.

Стуб испред двора тек оборен. Властела у пољу у клечећем ставу. Пророчка глава над потоком изговара речи, у кржаве пелене замотана. Половина цркве стоји на хриди. У мајчино млеко падају рушевине, од којих ништа не остаје (Павловић 2001: 51).

Никакав коментар им не треба. Или ипак да?

Филозофија историје Миодрага Павловића обележена је трагичним акцентима, али она није песимистичка. Слика успињања се јавља после сваке слике кретања низбрдицом, а глас захвалности надјачава свако порицање. [...] Суровост балканске и српске историје изражава се у епски интонираним призорима апокалипсе. Како се спасти из апокалиптичког кошмара? Павловић каже да се апокалипса лечи лепотом (Зорић 2001: 55–56).

То исто је рекао и Достојевски: „Лепота ће спасити овај свет.“ Наравно да је лепота уметности многим спас у најтежим тренуцима живота, да је снага стваралаштва сваком уметнику спасоносна сламка у вихору постојања, и да је љубав оно осећање које одржава животну заједницу људи.

Кад бисмо покушали да сажмемо поруку ових трију збирки поезије, можда бисмо их представили следећим речима: *Светли и шамни празници* – фешта, карневал, славље, слава (наличја), апокалипса; *Дивно чудо* – божанско чудо, чудо магијско и обредно, гозбено; *С Христом нешремице* – Христ је стожер, светлост, стуб сећања нашег.

Кад бисмо покушали исто то да урадимо али са више речи, дошли бисмо до готово какофоничне полифоније гласова, порука, асоцијација. На пример, уводна поема *Дивној чуда*, „Гозба векова на Ртњу“ јасно асоцира на свету планину Арарат. Рт(ањ) = Арарат. Ако следимо ток те поеме, извлачимо читаву бујицу речи:

Кнез, човек, гозба, песник, жена, богиња, муж и жена, брак, породица, творац, бог, свемирска свадба, алхемија, Марто, магија, будућност, велика матера, орач, ратар, оплодња, семе, сејање, археологија, Ное, пчеле, Вергилије, паганско, храна, Кибела, Зевс, Велика кола, Стефан Ђакон Првомученик, арханђео, месец, сунце, младожења, млада, виле, сирене, вода, баханткиње, праматера, двојство, тројство, Риба, Водолија, Христ, Ново доба.

Аргонаут, Дионис, Тројеверје, златна јабука, бајка, мит, Хесперида, Адам, певач, Јован Крститељ, Свети Дух, Христ, млади бог, паун, феникс, лестве, атанор, звезда Даница, рушитељ, светло, тама, смрт, алхемичар, Див.

Црно море, Америке, Солун, Св. Димитрије, Ђирило и Методије (солунска браћа, писмо нам дали, а кроз њега и Христа и хришћанство), Африка, Атлантида, Ла Тен, Келти, Лепенски Вир, Пловдив, Ртањ, Балкан, Словени, Персија, Азија, Рагистан, Индија, *Бхаџаваг Гиџа*, Власи, Трачани, Памир, Непал, Хомоље, Алпи, Међуречје (Месопотомија), Гамзиград, река Јордан.

Планине, реке, градови, песникова географија, ископине, народи, митови старе цивилизације, богови, хришћанство, астрономија, бајке, симболи, древне свете књиге – све је то Павловић вешто помешао у готово исконску магму прапочела. Он ту безличну масу прапочела гради у поему многозначну и веома сложених односа, једну од најзахтевнијих у српској поезији, за разумевање, читање, тумачење.

Бирање планине Ртањ Павловићев је начин одавања поште великим претечема, песничкој сабраћи. Као да без виса нема видела („ко на брдо ак’ и мало стоји, више види од оног под брдом“), бар не оног песничког. Сетимо се само тих „песничких“, али и „пророчких“ планина: Арарат је Нојев, Синај Мојсијев, Гилгамешова је планина Либан, Хомеров је Олимп, Христова Гора Маслинова, Његошев Ловћен, Павловићев Ртањ.

Гозба векова јесте и гозба богова. А „Месечева свадба“, још једна поема *Дивној чуда*, Павловићево је окретање, ни мање ни више, но

алхемичарској традицији прошлости. Итекако познајући неке од тих езотеричара, неке и лично (Робера Мартоа), Павловићу су знана њихова истраживања: Елијадеово и Фрејзерово истраживање односа алхемије и антропологије; Јунгово алхемије и психологије; Хамвашово алхемије и религије; Мартоово алхемије и књижевности; Фулканелијево алхемије и архитектуре. Ту су и још старији учитељи аркане, Питагора, *Смарагдне таблице* Хермеса Трисмегистуса, Џабир-Раза, Стефанос из Александрије, Лао Це, Готама, Зохар. Не подсећа ли нас „Месечева свадба“ на *Алхемијско венчање Кристијана Розенкројца*? Као да је Павловићу било непознато Блејково *Венчање неба и њакла* – „о којима вам говори тигрова песма / нашег светитеља Виљема Блејка...“ (Павловић 2002: 21)? А свадба јесте гозба, пир, иницијација за младу и младожењу, увођење у нов живот. *Гозба* Платонова, Деукалионова, Трималхионова, гозба свадбена, посмртна (дача, задушница), гозбе јунака и богова, краљевске, просјачке, гозба у Хомеровим еповима *Илијади* и *Одисеји*, у *Еју о Гилгамешу*, *Махабхарати*, *Старом* и *Новом завету* (последња Христова вечера, Тајна вечера), у Вергилијевој *Енеиди*, код Дантеа у *Божанственој комедији*, у *Роману о Лисцу*, циклусу о Краљу Артуру (Свети Грал), код Чосера и Бокача, Раблеа, у српским народним песма („Кнежева вечера“), код Његоша, гозба победника, пир-оргија, орфичке мистерије, *Појол Вух*, *Кармина Бурана*, *миракули*, *карневал*.

Гозба богова. Зашто не само један бог? Зашто мноштво њих? Прави песнички аватар, нашем песнику добро познат из хиндуизма. Неки Павловићеви одговори леже у следећим стиховима, где (готово) у форми драмског дијалога разговарају човек и бог:

[...] гозба – добро
чак и на Ртњу
били су *групи бози*
кад су дошли Словени
иа и њре њоја [...] [истакао П. Т.] (Павловић 2002: 13).

Нећу злу крв
али није завршен низ мојих дана
знам да се мења моја цена
али да ме скине са списка света
и његових важних створења
за њо није довољан један бој
ни стародреван ни сасвим нов [истакао П. Т.] (Павловић 2002: 14).

У слојевима времена крију се и бројна божанства. Нека смо заборавили, нека нисмо. Један бог смењује другог, или нова група богова

претходну групу. Колико ли их је било пре Христа? Према Павловићу, сви су они на гозбу призвани, сишавши на Земљу:

Доћи ће богиња притајена старински одевена и далека / и сени великих небеских везира / и они што су поносни зглобом са висоравни Америкâ / [...] стиже и неко из Солуна са мозаика мислим / [...] и два тигра насмејана с медресе Регистана [...] (Павловић 2002: 10).

Од богова давнина, до богова данашњице, гозба је сабороване, на коме има места и за Луцифера, за богиње древне, богове Истока и Запада, свеце, испоснике, али не и за људе. Или је песницима-алхемичарима ипак дозвољен приступ? Мартоу, Блејку, Давиду, Његошу – да. Јер –

[...] човек је створен да гата. / Све што је отишло под земљу улази још једном / као предзнак на дворске двери / са обрнуте стране небеског точка (Павловић 2002: 23–24).

Човек је створен да *таја*. А „песник алхемичар каже (на француском) / то је жива / она чека да пепео све доведе до стања црног...“ (Павловић 2002: 23). Директном алузијом на Робера Мартоа, пријатеља, наш песник нам указује на блискост веза поезије и алхемије.

Змије које зачуди Хермесов прстен,
далеко су од врта наранци,
и у пени
које ће се још јаје излећи (Maro 1984: 28)?

Песничко братство Хелиополиса малобројно је, Марто и Павловић му припадају. Митско и алхемијско трансмутацијом речи (по)рађају најсуптилнију поезију, каква је од те двојице песника. Горњи стихови су из песме „Сибиле Самбета“, у њима је јасно Мартоово погледање у митолошке наслаге Европе: Хермес Трисмегистус (бог тајне науке, творац херметике, „трипут највећи“), врт наранци је ситуиран у Риму, у пени је рођена Афродита, а о симболици јајета узалудно је и говорити, колико је она раширена у свих народа света. Сибиле пророчица је, такође, зналац окултног. У поеми „Расправа о белом и бојама“ Марто нам се обраћа сложеним космолошко-алхемичарским синопсисом:

Овде се вертикалом
цети она *друти* со,
једина суза богова,
јер све је најзад живот, смрт и годишња доба.
[...] Обоје те виде
арханђеле са *ништрајним* мачем.

Они те виде, царице звезда,
 девице морска, океане једнороги.
 Они те чују, Оче
 који си на небу [истакао П. Т.] (Martó 1984: 60).

Преводећи Мартоа, Павловић је и промишљао идејни свет сабра-
 та, његов напор да појми устројство нашег постојања.

Песник *Расираве о белом и бојама* једини је савремени песник нама
 познат који је себе искушао настанком света, генезе. И није се полакомио
 да предскаже срећни расплет у авантури материје. Он је мотрио сцена-
 рио насиља, банализације, загађења и прљања који се одвија у недрима
 стварања (Pavlović 1984: 9).

Таквим покушајем Марто се придружује творцима *Књије иосијања*
 или *Теоџоније*, чије порекло сеже у митска времена човечанства, у
 праскозорје наше цивилизације. Отуда и потреба да пишемо ову нашу
 дигресију о француском песнику, јер је блискост теме његове поеме *Рас-
 йрава о белом и бојама* и Павловићевог *Дивној чуда* очита. И не ради се
 ни о каквом преписивању, већ једноставно о сличности поимања живота
 и његове сложености, али и о дубини знања та два песника-мислиоца.
 Познајући обојицу лично, аутор овог есеја је у честим приликама имао
 среће да буде њихов саговорник и да се напаја на изворима њихових
 мудрости. То, уједно, и олакшава и отежава писање о њима. Олакшава у
 смислу бржег добијања информација о утицајима које су други писци и
 мислиоци имали на њих. Отежава у смислу сталног преплитања читања
 њихових дела и познавања живих људи. Обојица су врсни znalци тра-
 диције езотерије у светској књижевности, те су и сами у више наврата
 писали о њој. Павловић у књигама *Природни облик и лик* (1984), *Обредно
 и ѿговорно дело* (1986), *Храм и ѿображење* (1989), а Марто, између оста-
 лог, у јединственом делу *La récolte de la rosée* (*Сакуиљање росе*, 1995), о
 алхемичарској традицији у књижевности. А та традиција, чији су они до-
 стојни наследници, јесте она на трагу Хомера, Платона, Пиндара, Вер-
 гилија, Библије, Раблеа, Ронсара, Мориса Сева, Шекспира, Хелдерлина,
 Гетеа, Игоа, Лопеа де Вега, Нервала, Рембоа, Верлена.

На Павловићеву „Гозбу векова на Ртњу“, осим богова древних и
 нових, призиваће се и праисторијски слојеви, археологија Балкана, од
 Лепенског Вира до Пловдива, грчких ваза, „чинија новог каменог доба“.

[...] ова крађа је / прва свебалканска моба / све што је ваљало из доба
 прошлог / нашло се на трпези Ртња (Павловић 2002: 27–28)

Доиста, песнику неће промакнути ниједан детаљ те гозбе векова, богова, светаца, предака. Чак су и судови на трпези древни, из свих слојева наше старине, миленијуми прошлости су ту, опредмећени, обожени, очовечени. И, коначно, крај поеме је прави климакс: „Нек буде свадба непрестана“ (Павловић 2002: 29)! Нек буде! Дивно чудо.

Зашто баш гозба? Обред евхаристије је причесна гозба. „Гозба је симбол припадности некој заједници, некој разини или некој прослави“ (RS 1983: 173). У ширем смислу она је „симбол заједништва светих, то јест небеског блаженства [...]“ (RS 1983: 173). Она је саборна свечаност, прилика за дружење, прилика за изобиље јела и пића које, такође, има обредни (свети) карактер.

Настављујући у истом свечарском тону, Павловић нам пева „Месечеву свадбу“, другу поему ове збирке, започињући је сликом у славу Вергилијевих *Буколика*: „Свуда пчеле као жеравице / свуда зује као буне започеле [...]“ (Павловић 2002: 33). Паганско је стално присутно, не одступа пред Богом новог доба. Дионис му се руга: „[...] и Дионис излази / да новоме свету окреће леђа“ (Павловић 2002: 35). Дионизијски принцип постојања јесте принцип радости, плодности, бујности, живота, ослобађања стега, оргијастички. Примерен гозбама и свадбама, у сваком случају. Храна нове људске и божанске свадбене гозбе сасвим је земаљска: сир, млад лук, љута паприка, „персијске пите од кајмака јаја и зеља“, ротква, купус рибанац, мајчина душица и хајдучка трава, босиљак, лавор, пасуљ, погача. Више окренут народном усменом стваралаштву, песник на сцену те драмске поеме уводи лазарице, кума, пастире, свадбену краљицу, кнеза, пауна, јунаке, Громовника, дивове, свештенице, девице, младу и младожењу. Свadbари пристижу са свих страна, са обе Мораве, Гамзиграда, Лепенског Вира. Мешају се антички богови и јунаци (Зевс, Јасон, Аргонаути) са библијским Илијом Громовником, Стефаном Првомучеником. У кључном десетом певању те поеме Павловић се веома јасно опредељује према науци аркане, венчавајући гром и муњу.

О и пре но што се обави свадба
морам као невеста да загрмим нека зна да се венчава с громом
и постаје једно с муњом (Павловић 2002: 53).

Та „тамна невеста“, која призива баханткиње виле, вештице да се у коло хватају, која призива бога „ужареног подземља“ који „дневно изнесе по репату грумен“ (Хефеста-Вулкана или самог демона подземља?), у сваком случају мајстора великог дела који у мраку пећине-пећи (атанора) мења природу материје, јесте песничко освртање на алхемичарску традицију. Та мрачна богиња (Астарта, Кибела?), коју песник намерно

не именује, реликт је прошлости у којој су приношене људске жртве на олтар боговима старе религије. Да ли је то словенски Да(ж) Бог, споменут у поеми, да ли је то ахајски Зевс, Елохим јеврејски? Или су сви они призвани у тој свадби гозбених хиљадугођа, еда би се устоличио коначно тај нови бог?

[...] плету се невестињски венци
хорској песми
новоме веку
домаћину престолом
и Доброме Госту
у Тројству
теби и мени (Павловић 2002: 59).

Но, не наставља ли се смена богова и даље? „[...] жртвом се обавља смена / између Рибе и Водолије [...]“ (Павловић 2002: 59). Христово доба Рибе истекло је две хиљаде године, сменила га је ера Водолије, Ново доба, у коме живимо. Колико се човечанство трудило и труди се да утврди ту нову чињеницу постојања, сведоци смо свакодневно и на сваком кораку. Најављивано је одавно у пророчким књигама, а најтачније и најстрашније визије записане су у Јовановом *Откривењу*:

[...] ходи да ти покажем суд курве велике,
која сједи на водама многима;
с којом се курваше цареви земаљски,
и који живе на земљи опише се вином курварства њезинога (Откр. 17, 1–2).

Између Велике курве, Звери и царева земаљских, омеђен је наш данашњи живот. Живимо у свету лажних пророка, у свету у коме је једина слобода „слобода порнографије“, према речима Робера Мартоа. Све остале слободе су лажне и непостојеће. И сви песници Павловићеве промисли свесни су тога. Али ихтиос се не може тако лако поразити, и то је познато владарима нашим.

Трећа поема *Дивној чуда* је „Прелазак“ (преко пустиње, Црвеног мора?). Нова променада Богова, светаца, митолошких бића, али и увођење лестава:

[...] ветар се попео на лестве
и сваког певача заспалог уз фрулу
на врху брега посебно гледа (Павловић 2002: 64–65).

Песничка лествица, музичка лествица, успон за певача-песника, светачка лествица Јаковљева, Јованова. „Гозба је постала даћа [...] / а

душа ми се пење [...]“ (Павловић 2002: 68). Смрт Орфејева, митарење душе песничке. А наш Бог? „[...] сагнуте главе Бог се у просјака / преодео и преобрнуо“ (Павловић 2002: 68). Христ просјак био је понуђен као решење мука наших, али је одбачен с презрењем и од стране саме Цркве. Лепше је живети у злату и свили и порфири. Бар тако мисле владари земаљски. Ал’ не знају шта се крчка у утроби земљиној.

Онда планина почне да се провиди
[...] грумење блеска открива се
као да стоји у витрини
не зна се да л’ угаљ гори
или се жива лије
или олово кључа у казану
на дну провалије [...] (Павловић 2002: 70).

У атанору жива и олово на угљу горе, трансмутација хемијских елемената је у току. Онаква каквој је присуствовао лично Марто у лабораторији Ежена Канселијеа, ученика мистериозног Фулканелија, највећег алхемичара двадесетог века. Наравно, ниједан мајстор Великог дела није производио злато ради личне користи, због толико похлепне људске жеље за богаћењем, већ ради остварења старе науке, ради опита нејасних обичном смртнику. Ради победе светла над тамом, да упростимо.

Павловић је, наравно, свестан посрнућа човечанства. Ослушкујући поруке прошлости, покушава да извуче поуке, да опомене, да опамети. И осврнуће се, на свој начин, на Јованову *Апокалипсу*:

Изгибоше велики јунаци
пастири осташе без стада
само владарица древна
са лицем тамним и светлим
одевена у скрлет
седи над градом и прети
краљеве заговара
песнике приводи уреченој чаши
и све их вуче у понор [...] (Павловић 2002: 75).

Не подсећа ли нас та тајанствена „владарица древна“ (Иштар, Кали, Лилит), демоница таме, на Јованову Велику курву и њену владавину над краљевима али и песницима! Песницима, писцима, новинарима, мислиоцима упрегнутим у служењу тој богињи мрака. Они су потпора, главна, царевима земаљским у завођењу маса, у њиховом свођењу на „слободу порнографије“. Велика блудница слатко је и заносно оличење

уништења. А Павловићев „земљин Кнез“ осуђен је, на крају *Дивној чуда*, на нестајање, на смрт. Уобичајен крај људске гозбе животне.

У неуобичајеном додатку, на крају поеме, песник нам поклања „Тумач неких појмова“ – заправо, поетско финале гозбене поеме. Далеко од појмовника и наратива на који смо свикли, ти појмови су и објашњење и допуна збирке, песничково виђење неких симбола *Дивној чуда*.

Ртањ је рт на који су се спуштале оне друге лађе спасене после потопа, Ртањ је балкански Арарат. [...] У планини Ртњу сустичу се два облика: трпеза односно жртвеник – заравњен, и пирамида која скупља облаке. Пирамида симболише тајну и трајање мртвих. [...] Насупрот Ртња, у дубини тектонског улегнућа налази се село које наговештава подземни свет и зове се тако: Криви Вир (Павловић 2002: 88–89).

Укупно тридесет и девет појмова песничких нам појашњава његову личну митологију, његову интимну географију, његова промишљања цивилизације. Завршни појам, на питијски начин, закључује књигу апоријом:

Од сваког појединачног одговора зависи судбина света. И сваки одговор зависи од своје судбине“ (Павловић 2002: 95).

У још једном додатку тој књизи Павловић објашњава и мотивацију за настанак те, и још неких збирки поезије из тог периода.

Имао сам осећај да треба да *напишем своју песничку опоруку*, да у једном делу сажмем своја општа сазнања и могућности песничког замишљања. После кратких песама осетио сам потребу да напишем у песничком замаху, који до тада још нисам био окусио, дело у којем ће се сустићи моја песничка и духовна стремљења и изражајне могућности, дотле показане у вишеструкости која је тежила ка уједињењу [истакао П. Т.] (Павловић 2002: 97).

Јасно је да *Дивно чудо* спада у део те песничке опоруке. Да оно чини део једне веће замишљене целине, епског распона, каквим се Павловић ретко раније није бавио, такође је очевидно. Његова духовна и песничка стремљења сјединила су се у тој поеми на најлепши могући начин, обогаћујући српску поезију.

У *Дивном чуду* сцена Ртња – пресечене пирамиде – није постављена само као централно место збивања, већ и као сложен симбол: између осталог то је балкански Арарат, терен за митолошку свадбу, трпеза-жртвеник, својеврсна реторта која човека уводи у своју провидну утробу, у процес сазревања метала у злато, еда би се загледао човек у своје сопствено средиште и на путу према провиђењу-откровењу припремио се за посвећење-преображење (Коцић 1996: 108).

Збирка песама *Светли и шамни празници*, која хронолошки претходи другим двома којима се бавимо у нашем есеју, може се разматрати и као увод у касније две, као пролог епском расположењу Павловићевом у познијим годинама стваралаштва. Већ сам наслов нам предсказује тему збирке, дуализам којим ће се песник бавити. Двојност човекове природе, та вечита борба између добра и зла, светла и таме, светог и демонског у нама, интригирала је многе ствараоце и мислиоце. Неспорно је да је Павловићево познавање историје светских религија морало иницирати песника на размишљања на ту тему. Две религије су нарочито изграђене на дуалистичком принципу постојања света – зороастризам и парсизам – а нас занима она прва. Заратустра или Зороастер (грчко име Заратустрино) оснивач је дуалистичке религије по којој постоје два принципа, два духа: добри (Ахримаразде) и зли (Ахриман). Ахримараздеу помаже шест добрих духова: Истина, Доброта, Мудрост, Власт, Здравље и Дуговечност, а Ахриману два: Лаж и Гнев. То учење се до данас одржало код Гебара у Персији (данашњем Ирану) и Индији, као и код неких Курда у Ираку. *Зенд-Авеста* („жива реч“ или „коментар текста“) света је књига старих Персијанаца и њихових потомака – Перса и Гебара. У њој је изложено религијско-филозофско учење Заратустрино. Иако се историјско постојање Заратустре губи у прошлости, оно се да ситуирати између VII и XII века пре нове ере. Према томе, то је једна од најстаријих познатих религија која се одржала до данас у живом предању и религијској пракси. Ахримаразде, добри дух, познатији је као Ахура Мазда или „Мудри Господ“ или „Господствена Мудрост“. Маздаизам је друго име за Заратустрино учење. Многи мислиоци су били инспирисани личношћу и делом Заратустриним, али чини се да је Фридрих Ниче био тај који ће му подићи прави споменик од речи сачињен, у књизи *Тако је говорио Заратустра*. Манихејство и гностицизам су учења која се настављају на Заратустрино учење и у познијим вековима. У хришћанству су присталице манихејизма, усвајајући учење о двојности човекове природе, поставили основу за ширење средњовековне јереси која ће кренути управо са Балкана, познате као богумилство. Она ће се проширити све до запада Европе, до Француске и Шпаније, где ће се њене присталице назвати катарима или патаренима. Хришћанска црква богумилско учење често назива манихејством (по персијанцу Манију који је настојао да учења Заратустре, Буде и Христа укључи у јединствен филозофски систем), чиме се, поред дуализма, наглашава и еклектицизам.

То, несумњиво привлачно и, свакако, веома тачно учење у смислу указивања на постојање добра и зла у сваком од нас, али и изван нас, у спољашњем свету, привукло је и Павловићеву пажњу. Привлачност зла човековом бићу интригантна је и застрашујућа. О томе је имао шта да

каже Маркиз де Сад, између осталих. Ипак, ограничићемо се само на ставове мислилаца другачијег поимања света. У одличној студији *Хиндуизам и будизам*, врсни познавалац упоредних религија Кумарасвами, рекао је о непрестаном преплитању религија у историји човечанства следеће:

Буда је „Велика Личност“, „Архат“, „Брама који је постао“, и „Бог Богова“; Буда је Брама, Праџапанти, Светлост Светлости, Ватра или Сунце, Први Принцип коначно. Агни и Индра су Свештеник и Краљ *in divinis*, и са те две могућности рођен је Буда, и он остварује те две могућности јер, иако у извесном смислу његово краљевство није од овога света, он је такође сигуран да је као Чакраварти истовремено и свештеник и краљ у истом оном смислу по коме је Христ Свештеник и Краљ. Приморани смо логиком самих Светих списа да кажемо да су Агнендра, Буда, Кришна, Мојсије и Христ, имена једног истог и јединог „силажења“ чије рођење је вечно [...] (Coomaraswamy 1949: 123).

Ако тим побројаним божанствима придодамо Заратустру и још понеког, ето нам узваница Павловићеве Гозбе богова. Богови стари и богови нови. И колико ти „нови“ дугују „старима“ у том преплету вера и богова? Свето Тројство у хришћанству има пандан у индијској религији и митологији. То су божанства Брама, Вишну и Шива, с тим што су њихове улоге подељене на бога створитеља (Браму), бога одржитеља живота (Вишну) и бога разоритеља живота (Шиву). У вавилонској митологији то су Ану, Бел и Еа, који при својој подељености улога у животу делују јединствено и складно.

Иако је збирка *Светли и тамни празници* првенствено инспирисана хришћанством (јасно нам је већ и из наслова појединих песама – „Последњи обед“, „Хлеб и вино“, „Ноћ у врту“, „Аргонаут из Тарса“, „Патмос“, „Ход по води“), песник је свестан и старије прошлости.

На глави мора ено круна од куле:
неимарско чудо, обло, вавилонско.
Ту светковина, ватре, пренаглашен стих
и горе на врху завојитог зида-планине:
пашњаци, семе, звезде
и скрама вапаја људских [...] [истакао П. Т.] (Павловић 1971: 20).

Страхови су сталан пратилац човековог постојања: „Чудовишта се тетурају, / не зна се њихова врста [...] (Павловић 1971: 10); „Божанско последњу поруку шаље / преко мрклог мрака“ (Павловић 1971: 11). Како безверје осваја нашу еру, тако се понижава и поништава сакрално у човеку:

Свештеник бежи усред овог ропца.
[...] хаљине му цепају, зар може човек наг
да служи у цркви (Павловић 1971: 17)?

Симболичним цепањем свештеничких хаљина, огољава се и наша људскост, заправо нестаје пред налетом мрачних сила.

Можда више но у иједној збирци песама Павловић овом одаје пошту великом претечи Хелдерлину. Насловљавајући две своје песме из збирке истоветним насловима као и Хелдерлин („Хлеб и вино“, „Патмос“) наш песник се на неки начин и одмерава са немачким поетом. Иако настајале готово два века доцније, Павловићеве песме, знатно краће од Хелдерлинових, више се ослањају на новозаветну науку и живот Христов, док се у Фридриховим стиховима непрестано провлачи песникова фасцинација античком Грчком, њеним боговима, митологијом, географијом. Дакле, иако „Хлеб и вино“ јасно асоцирају на евхаристију, код Хелдерлина мисао лута Истмосом, Парнасом, Олимпом, Китероном, Исменосом, Кадмовом земљом, Тебом, Атином и Олимпијом. Визија бога вина – Диониса – једног од богова антике, те „блажене Грчке“ у коју песник никад није крочио, меша се са инвокацијама „свевишњег Бога, који те јако воли“, што јесте слика Христа. Хелдерлинов готово теозофски занос божанским устројством, или, боље рећи, устројствима, амбивалентан је, и од усхићења – „Понекад само поднесе обиље божје човек. / Сан о њима је потом живот“ (Helderlin 1969: 82), лако пада у попор очажанја: „Када одврати отац од људи своје лице, / И с правом жаловање кад започе на земљи [...]“ (Helderlin 1969: 83). Код Павловића, Тајна вечера на којој Христ ученицима открива тајну претварања сопственог тела и крви у хлеб и вино, има следећи епилог: „Ко ће сутра рећи / у које се тело хлеб претвара, / на какав нас сабор то позива вино“ (Павловић 1971: 31)! Павловићев однос према божанству такође је двојак, крочи од разумевања и трпељивости, до гнева и одбацивања. Зато Симовић за збирку *Свећили и шамни ђвразници* каже и следеће: „У (њој) ће се наставити сликање овог међувремена између распећа и васкрсења, између нестанка старих и неизвесне појаве будућих богова“ [Симовић 1972: XXII]. То „међувреме“, тај празан простор између две теогоније, интригантан је сваком песнику великог надахнућа. Ако „драма модерне цивилизације почиње са пропашћу грчког света“ (Симовић 1972: XIV), онда ту драму проживљавају и Хелдерлин и Павловић. Ако је „у пропасти Грчке рођена идеја да човек може сам да постане бог, и он ће са осећањем најпунује права прихватити инсигније божанства, али ће при том престати да буде човек“ (Симовић 1972: XV), одбацивањем Христа којем смо сведоци, да ли и ми сви престајемо да будемо људи?

Друга једноимена песма „Патмос“ уводи нас у свет последње књиге *Новога завета* и целе *Библије* – Јовановог *Откривења*. Пророчанство над пророчанствима библијских пророка, она је омега читавог тог света књига. За Павловића, Патмос као место настанка *Апокалипсе*, јесте појам медитације и контемплације, уживљавања у Јованов свет, снове и визије. Последња књига *Библије* настала је, потврђено је, на тлу античке Грчке, те су се и на тај начине спојила два света, један у нестајању – онај грчки – и један у настајању – онај хришћански.

Шестар у руци. Коса ти је седа.
 Јелене видиш на другој планети
 како пуштају рогове у васељену;
 ништа се неће десити животињском другу,
 сва је пошаст упућена нама (Павловић 1971: 53)!

И за Хелдерлина је то место инкантације, призивања бога. Пећина Откривења понавља пећину Христовог рођења. Из таме избија светлост рођења и пророковања. Јован Богослов и млади Прохор, његове очи и руке, у пећинском скровишту пишу будућност коју ми живимо два миленијума доцније. „Близу је и тешко докучив Бог“, поручује нам Хелдерлин. Итекако тешко нама смртницима. Његово усхићење тим медитативним путовањем на удаљено и физички му недоступно острво Патмос, на коме се у машти придружује Богослову у његовој пећини, смењује страх од људског у сваком веку нашег постојања: „Но страшно је како ту и тамо Бог / Бескрајно растура оно што живо је“ (Helderlin 1969: 98). Ипак, за песника „живи још Христос“, упркос свима падовима човечјим. Код Павловића Христ је Спаситељ који „хода по води“, не би ли нас научио моћи своје науке, ослобађајући нас тежине постојања:

Као да сви што стењаху икад
 на дну долине света
 сад иду без терета на гозбу (Павловић 1971: 68).

Но, за њега је лик Богородице једнако битан, спасоносан и трагичан. У песми „Преображај“ песник се враћа тренутку зачећа Бога у утроби девојке, симболу споја божанског и људског.

Шта се заправо збило?
 Једно је тело засјало ко драгуљ
 на делу неба што се чува
 за ретка откривења.
 Радост је путем плавети прошла,
 девојке путевима траве
 и говор је променио смер (Павловић 1971: 70).

Поетско промишљање чуда које је променило наш свет, те је и „говор променио смер“. Наше промишљање појединих аспеката Павловићеве поезије у овим трима збиркама може се закључити тиме да је он деценијама био на истом песничком путу. Из збирке у збирку идући, мотиви, теме, ликови, песничке слике, метафоре, асоцијације, инспирације, узор – понављају се, варирају, преображавају, еволуирају. Нисмо једини који су осетили то у Павловићевим песмама, то вишедеценијско писање исте поеме, пева, у коме се лирско и епско, покатакд и драмско, жанровски спонтано смењују. За драмским дијалогом често је посезао наш песник, јер му је омогућавао појачавање динамике приче, као и динамике акције. У *Дивном чуду* он чак и доминира, претварајући га у драмску поему.

Тумачи Павловићевог певања истичу *идеју континуишења*, схваћену као склоп остварених чинилаца који његовом опусу обезбеђују кохерентност, а у новије време констатују песникову тежњу за обновом *форме дује ђесме* као једне могућности синтетичке поетске визије заданог света (Popović 1985: 7).

Континуишење и *синтеза* два су појма која обележавају Павловића песника. Да би оба била константно оперативна у његовом делу, морало се непрестано читати, проучавати, путовати, испитивати, одмеравати. Време и простор(и) су ухваћени у Павловићеву мрежу сећања, неки пут пропуштени кроз његов когнитивни спектар, неки пут призвани древним песничким надахнућем. Кроз бројне катарзичне моменте, епифаније, визије, чак и пророковања, снове, магма Павловићевих стихова сачињена је од густог ткања и често је непрозирног ткива. Морамо га стрпљиво отпетљавати да бисмо схватили то ткање од речи, да бисмо покушали да га одгонетнемо. Без озбиљних знања о свему нареченом, тај задатак делује готово бесмислено. Јер, Павловић није песник лакоће и ларпурлартизма. Његова стваралачка потреба је тешка и насушна, егзистенцијална. Могло би се за читање тог песника рећи исто оно што је Кумарасвами рекао за Свете списе:

[...] да разумемо да сви Свети списи без изузетка захтевају од нас експлицитно познавање нашег сопства, а истовремено и спознају оног што није наше Ја, и које називамо „сопством“ због забуне [...] (Coomaraswamy 1949: 123).

Довољно компликована мисао, која упућује на наше индивидуално читање, тј. разумевање написаног, у суштини пројектовање нашег Ја на туђу мисао, идеју, уметност. То стално огледање у огледалу туђег, а опет нашег Ја, непрестана игра асоцијација, алузија, проницања, можда и јесте најлепши део бављења уметношћу.

Извори

- Библија или Светло Писмо Старога и Новог Завјета* 1985. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Карацић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Павловић 1971: Миодраг Павловић. *Светли и тамни празници*. Нови Сад: Матица српска.
- Pavlović 1984: Miodrag Pavlović. „Rober Marto, pesnik“. Predgovor u: *Na Kirkinom ostrvu*. Niš: Gradina. Str. 5–10.
- Павловић 2001: Миодраг Павловић. *С Христом нешремице*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Павловић 2002: Миодраг Павловић. *Дивно чудо*. Београд: Гутенбергова галаксија.

Литература

- Зорић 2001: Павле Зорић. „Осећање историје Миодрага Павловића“. Поговор у: Миодраг Павловић. *С Христом нешремице*. Београд: Гутенбергова галаксија. Стр. 55–57.
- Јеротић 2001: Владета Јеротић. „'С Христом нешремице' Миодрага Павловића“. Предговор у: Миодраг Павловић. *С Христом нешремице*. Београд: Гутенбергова галаксија. Стр. 5–10.
- Коцић 1996: Злата Коцић. *Ришанска светишала*. Ниш: Просвета.
- ЛСР 1931: *Латинско-српски речник*. Израдили Бошко Богдановић, Светомир Ристић. Београд: Издавачка књижарница Рајковића и Ђуковића.
- Његош 2013: Петар Петровић Његош. *Луца микрокозма*. Београд: Свет књиге.
- Marto 1984: Rober Marto. *Na Kirkinom ostrvu*. Prevod s francuskog Miodrag Pavlović. Niš: Gradina.
- Marteau 1995: Robert Marteau. *La récolte de la rosée*. Paris: Belin.
- Popović 1985: Bogdan A. Popović. *Epski raspon Miodraga Pavlovića*. Beograd: Grafos.
- RS 1983: Jean Chevalier, Alain Gheerbart. *Rječnik simbola*. Preveli Ana Buljan... et al. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Симовић 1972: Љубомир Симовић. „Предговор“. У: Миодраг Павловић. *Велика Скипија и групе ђесме*. Београд: Српска књижевна задруга. Стр. VII–LIII.
- Helderlin 1969. Fridrih Helderlin. *Odabrana dela*. Prevod Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit.
- Coomaraswamy 1949: Ananda K. Coomaraswamy. *Hindouisme et bouddhisme*. Paris: Gallimard.
- <https://www.britannica.com/topic/lectisternium>

Predrag Todorović

MIODRAG PAVLOVIĆ'S LECTISTERNIUM

Summary

In our paper we are dealing with Miodrag Pavlović's poetry from few of his books: *Bright and Dark Holidays*, *Wonderful Miracle*, *With Christ Eyes Wide Open*. As a careful researcher of comparative religions, Pavlović made of those three collections of poems the real treasury of the divine world, in which we have the collision of old and new Gods. The poet's *lectisternium* or „the feast of Gods“ is specific in the Serbian poetry of the twentieth century. By writing through decades of almost one and the same poem, Pavlović has create an opus in which lyrical is transforming into epical, while the dramatic dialogue intensifies the dynamics of verses. Such mixing of genres allows the poet a range of possibilities that would be impossible only in lyric. His dealing with numerous fields of human thought – esoteric, philosophical, anthropological, archeological – together with literary, gave him the insight into our civilization. In our work inevitable was the dealing with poet's literary ideals. From David The Psalmist, through Helderlin and Njegoš, to his poetic brother Robert Marteau, Pavlović was a careful reader, expert and interpreter. A cognitive poet, difficult to understand, Pavlović is also a poet of continuity and synthesis, and some of his verses are prophetic.

МИЛЕНА ИЛИШЕВИЋ*
(WESTERN SYDNEY UNIVERSITY, SYDNEY)

БИБЛИЈСКА РЕТОРИКА И ФОРМЕ ПЕСНИЧКЕ РЕЛИГИОЗНОСТИ У МОДЕРНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Апстракт: Полазећи од идеје да је веза религије и књижевности нераскидива, текст има за циљ да понуди једну од могућих интрадисциплинарних интерпретација те везе. Након постављања теоријског оквира, у средиште истраживања стављени су текстови Борислава Пекића и Милоша Црњанског, са циљем да се објасни на који начин коришћење библијске реторике и тона, тј. форми религиозне поезије, утиче на ширење значења основног текста. Посебан акценат је на миту о Исусу као спаситељу који оба аутора, свако из своје перспективе, обрађују другачијим књижевним средствима. Рачунајући на читаочево познавање хришћанске свете књиге, и Црњански и Пекић користе Библију као средство поређења помоћу кога би објаснили своју визију света око нас и у нама.

Кључне речи: Борислав Пекић, Милош Црњански, теологија, књижевност, Библија, интердисциплинарност, интрадисциплинарност

Уметност је форма активне молитве.

Мелиса Причард

У критичкој мисли XX века једна од битних одредница свакако је идеја да је готово немогуће промишљати уметност (а и науку) без интердисциплинарног приступа и анализе. Ни теолошка истраживања нису изузетак. Будући саставни део свакодневног живота, теолошке идеје, у различитим облицима, давно су прожеле и све врсте уметности, од сликарства и музике, до књижевности и филма. Шта би, дакле, значило интердисциплинарно истраживати везу између књижевности и теологије? У најкраћем, онај ко се усуди на такав корак, требало би да посегне за теолошким теоријама и принципима при ишчитавању књижевноуметничких текстова или да, у супротном, користи књижевнотеоријске методе помоћу којих би досегао до суштине теолошких мисли.

Иако је у савременој књижевнокритичкој литератури „интердисциплинарност“ вероватно један од најчешће коришћених термина, нема, заправо, много студија које су на прави начин интердисципли-

* m.ilisevic@westernsydney.edu.au

нарне. Има више разлога за такво стање, али је најважнији, свакако, чињеница да је интердисциплинарни приступ веома захтеван, на шта је амерички књижевни критичар Стенли Фиш указао у свом есеју „Being Interdisciplinary is So Very Hard to Do“ (Fish 1989). Фиш објашњава да оно што смо склонили да подведемо под појам интердисциплинарности није ништа друго него проширивање основног истраживања једне академске дисциплине у другу/друге. Тако се, на пример, студије теологије проширују на анализу теолошких идеја и мотива обрађених у књижевности, али се тај приступ не може окарактерисати као интердисциплинаран. Јер, интердисциплинарност захтева детаљно познавање обеју дисциплина, у смислу да се критичка средства и принципи анализе из једне области/дисциплине могу применити на другу. Све остало што испушта из оквира те дефиниције јесте оно што теоретичари критичке мисли зову „интрадисциплинарност“ (в. Jasper 2011). Примењено на књижевнотеоријско истраживање књижевности и религије, то би значило да трагамо за начинима помоћу којих један књижевни текст интегрише у своје уметничко ткиво религиозне теме и мотиве. Супротни процес био би да се сакрални текстови, попут Библије или Курана, промишљају и анализирају као било који други књижевни текстови, подложни универзалним законима уметничког стваралаштва. У том случају, полазиште би била једна Деридина, готово афористичка, реченица чији је смисао у томе да не постоји ништа изван текста: “There is nothing outside of the text“ (Derrida 1976: 158).

Имајући у виду идеју интрадисциплинарности, јасно је да истраживање било које области духовног бивствовања, укључујући и теологију, није могуће без позивања на већи број сродних (и не само сродних) академских дисциплина (в. Jasper 2011). Као један од доказа су и курсеви упоредног изучавања Библије и књижевности, који су већ дужи низ година популарни у Западној Европи и Америци (Bracher 1972). Било би тешко пронаћи књижевни текст који припада хришћанској цивилизацији, а који се на овај или онај начин не би дотицао Библије и сушних питања која из ње проистичу. Такође, кад је реч о традицији у општем смислу, чак и порицање Библије и теолошког начина мишљења јесте имплицитно признавање – јер, не може се порицати нешто чега нема. Многи истраживачи се, зато, слажу да између књижевности и теологије постоји нераскидива веза, због чега је немогуће промишљање књижевности без анализе теолошких питања, као и, *vice versa*, говор о теологији без дотицања књижевних тема (в. Arroyo 1992).

Везе теологије и књижевности сежу далеко у прошлост. Још од митских времена и веровања у магијску силу речи, песници су схватани као посредници који смртницима преносе, тј. предочавају Божју реч –

логос. Појам логоса (λογος – говор, појам, ум, разбор, реч) објашњаван је кроз историју на различите начине. Филозофско-грчко схватање потиче из периода око 470. године старе ере. Од Хераклитовог поисто-већивања логоса и живота, па до стоика који су логос доводили у везу са законима којима се регулишу односи у држави, логос је сагледаван као општа смисленост која све прожима, али и као продужетак космичког логоса у људском деловању. С друге стране, паралелно се развијало и религиозно-јеврејско значење које датира из библијских текстова насталих око 450. године старе ере. Веза између филозофско-грчког и религиозно-јеврејског схватања оличена је у идеји неоплатоничара Филона да је логос, пре свега, Дух Божји (в. Бошњак 1982).

Кад је посредни термин „песник“ (у овом тексту схваћен као заједнички термин за писце различитих жанрова и поетских вокација), његово изворно значење у старогрчком језику – „стваралац“ – указује на један од могућих односа (књижевно)уметничког стварања и Бога. Бог ствара свет, учи нас Библија. И ствара га Речју:

У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. / Она бјеше у почетку у Бога. / Све је кроз Њу постало, и без Ње ништа није постало што је постало. / У Њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима. / И видјело се свијетли у тами, и тама га не обузе (Јн. 1, 1–5).

Песник, такође, ствара свој свет, и ствара га речима, понекад се играјући бога, понекад му повлађујући, а понекад, чак, пркосећи – све у циљу сагледавања самог себе као божјег бића које жели да разуме свет у себи и свет око себе, без икакве гаранције да ће му се та жеља икад у потпуности остварити. Као што је Божје стварање уникатно и непоновљиво, тако је и свака песма, сваки књижевни текст – подсећа нас Хајдегер у својој чувеној расправи о Хелдерлиновој поезији из 1944. године – уникатан и непоновљив у својој јединствености (в. Heidegger 2000: 22). Основна разлика између књижевности и теологије јесте у томе да књижевност покушава да објасни, да разуме, опирајући се сваком слепом прихватању, док, с друге стране, теологија подразумева осећај, веру, којој објашњење није потребно. Мада је највиша форма религиозне спознаје доступна само малобројнима, религија је општеприхваћена као систем/корпус датих одговора на она 'вечна' питања која се 'обичним' мишљењем не могу објаснити, а која овоземаљски живот чине подношљивијим и лакшим.

Имајући све наведено на уму, можемо се запитати шта би, онда, био хришћански песник. Као и многа друга питања проистекла из критичке мисли, и ово ће, вероватно, остати без прецизног одговора. Оно што је несумњиво, јесте да се књижевност и теологија прожимају на

разноврсне начине. Посматрано из позиције књижевноуметничког истраживача, односно из позиције књижевног текста, питање можемо да преформулишемо: на који начин хришћански песник користи теолошке/хришћанске елементе у књижевном тексту, и каква је њихова функција? Пре свега, на књижевност као систем ваља гледати изнутра, не би ли смо тако „пронашли снагу креативне маште и њене способности да трансформише и осветли наш осећај 'светог' и његових ефеката“ (Jasper 2011: 10).

Ваља, најпре, посветити пажњу различитим облицима у којима се теолошке идеје и мотиви појављују у књижевном тексту и рефлектују на његово значење. Историјски приступ том проблему наводи нас на чињеницу да је прожимање књижевности и теологије увек усмерено, у првом реду, на религиозну литературу: литургијске химне, мистичке текстове, религиозну поезију, чак и на 'метафоричку' поезију у ширем смислу. Међутим, то је само један од нивоа на којима се може посматрати однос књижевности и теологије. Другу групу чине световни текстови који, на овај или онај начин, обрађују религијске мотиве, митове или ликове. Већ површан поглед на светску и српску књижевност довољан је да потврди да би списак текстова који са Библијом (и другим светим књигама) успоставља директан или индиректан интертекстуални однос био заиста дуг.

Библија је, вероватно, најцитиранија књига хришћанске цивилизације. Занимљиво је да је и она сама написана као цитат Божје речи, заснован на принципима илустративне цитатности (в. Ораић Толић 1990). Како год је читали, не можемо порећи да Библија спада у литературу у ужем смислу речи (в. Berlin 1982); може се чак, у хришћанској цивилизацији, сматрати и Књигом над Књигама – без обзира на ауторе који су библијски текст представљали као некњижевни документ (в. Kugel 1981). С друге стране, Нортроп Фрај, у расправи *The Great Code* (Frye 2006), чита Библију као књижевни текст, откривајући је, кроз анализу њеног симболичког језика, и као један од визионарских докумената западне културе. Он изучава Библију, како сам каже, из позиције књижевног критичара. Фрајево интересовање за Библију не чуди ако се има у виду да су три главна предмета у току његовог образовања била: западњачка филозофија, енглески језик и књижевност и теологија (в. Frye 2006). Уосталом, није нова идеја да се суштина људског бивствовања може спознати само кроз религију, филозофију и поезију.

За ову прилику, у циљу илустрације наведеног, осветлићемо књижевне поступке које, у сврху успостављања дијалога са сакралним текстовима, користе неки од највећих српских писаца, Милош Црњански и Борислав Пекић. Иако, на пример, Пекићеви романи, есеји и драме

нуде неисцрпну грађу за анализу употребе библијских елемената и мотива (в. Пијановић 1991; Стојановић 2004; Илишевић 2011), у овој анализи фокусираћемо се само на библијску реторику и њену функцију у Пекићевом тексту. Два су разлога за такав приступ: прво, о реторици Пекићевог приповедног дискурса већ је раније писано (в. Станојевић 2001) и, друго, анализа библијске реторике у Пекићевим романима и драмама омогућиће упоредну анализу хришћанске религиозне реторике коју је у поезији користио Милош Црњански. Посебну пажњу привлачи могућност да се осветли начин на који веза између тог типа реторике и различитих жанровских карактеристика утиче на значење и естетску димензију посматраних текстова.

Будући да појам „библијска реторика“ може бити различито схваћен, ваља, најпре, разјаснити у ком ће значењу он у даљој анализи бити коришћен. Библијска реторика је интензивно изучавана више од двеста педесет година. У студији посвећеној реторичким истраживањима хришћанске свете књиге, Ролан Мејне истиче да су многи истраживачи поистовећивали реторичку анализу са анализом књижевне структуре (в. Meunet 1998). Он се, отуда, пита да ли би било боље таква истраживања назвати стилистичким. На трагу његове идеје да форма представља путоказ ка значењу, у анализи елемената поетике Пекића и Црњанског библијском реториком биће означен, заправо, библијски тон, речник и реченична структура.

Упитан у једном интервјуу да објасни свој однос према Библији, Пекић каже:

Такав је да ја у томе не видим никакав проблем. Пошто припада реалности изван мене онако као што тој реалности припада све што нисам ја, као град кроз који пролазим, људи које упознајем, прозори које гледам, и туђ текст видим као слободну грађу, као нешто што од случаја до случаја може бити инкорпорирано у моје искуство, а чим је у њему може постати и трансигентан састојак мог дела. Ја на то не гледам из перспективе правника него из угла уметника (Пекић 1993: 13).

За Пекића је, као што сам објашњава, Библија тек обичан текст. Он има исту 'употребну вредност' као и било који други документ, па се Пекић тако према њему и односи. Он, како сам истиче, бира библијски простор због идеје месијанства која у њему доминира, а однос Бога, вере и цркве интересовао га је још у младости. Пекић се поиграва библијским митом на исти начин као са античким; „на нишану Пекићеве уметничке критике налази се увек један облик митског виђења света“ (Милошевић 1996: 105). Осим тога, Пекић за мотое својих романа и драма веома често бира цитате из Библије. Илустрације ради, већина цитата у *Времену*

чуда преузета је из оквирних књига Старог и Новог завета, Мојсијевог *Пешокњижја* и *Ошкривења Јовановој*. Исто тако, већина цитата у *Златном руну* узета је из *Ошкривења Јовановој*.

Као писац идеја о реалности, а не писац реалности – како сам за себе каже (в. Пекић 1984б) – Пекић инсистира на томе да књижевност не може да се задовољи само реалношћу и чињеницама. Због тога он посеже за документом, а Библија је, за њега, свакако врста документа. Он у својим делима користи Библију на више различитих начина. Пре свега, већина мотоа, као што је речено, јесу цитати из Библије, углавном из Новог завета, иако има и старозаветних. Други поступак који Пекић користи у свом интертекстуалном ишчитавању Књиге над Књигама јесте употреба алузија на библијске ликове, мотиве и митове. Та два нивоа, на којима се може посматрати однос Библије и Пекићевог текста, очигледна су и, у неку руку, прва западају за око истраживача. С друге стране, Пекић користи и суптилнији вид дијалога са Библијом, реализован управо на плану библијског стила приповедања и реторике. Погледајмо како то функционише на неколико примера.

Један део негативне утопије 1999 (повест „Блага вест“) писан је као прича која тече паралелно са Књигом постања:

У почетку беше Ништа које је Смрт и које је искало Нешто, своју форму. И наста то Нешто, наста Материја, форма Ничега, форма смрти (Пекић 1984а: 259).

У почетку створи Бог небо и земљу. / А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом [...] (1. Мој. 1, 1–2).

У радосној игри атома рађаху се фотони светлости и теже су се бориле међусобно. Али то није била бесмислена људска борба, него творење Хармоније која је Универсум држала у еквилибријуму. И беше добро. Све је мртво и добро (Пекић 1984а: 259).

И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост. / И видје Бог свјетлост да је добра; и растави Бог свјетлост од таме (1. Мој. 1, 3–4).

На Земљи не беше воде (Пекић 1984а: 261).

И сухо назва Бог земља, а зборишта водена назва мора; и видје Бог да је добро (1. Мој. 1, 10).

Велика генеза је почела. Био је дан Први (Пекић 1984а: 196).

И би вече и би јутро, дан први (1. Мој. 1, 5).

Слична паралела може се уочити и ако се упореде делови који говоре о стварању Адама и Еве, односно првог Завртња и прве Рупе, „Породитеља роботског света“ (в. Пекић 1984а: 260).

Очигледно је да Пекић, користећи библијску синтаксу и речи, остварује ефекат очуђења. Навикао на библијску причу о постању у којој су светло и вода добри и у којој Бог ствара живот на Земљи, читалац се, заведен библијским тоном приповедања, одједном нађе у потпуно супротном свету, у коме је „све мртво и добро“ (Пекић 1984а: 259) и у коме Бог не постоји. Све што је створено, створио је неко ко је „Алфа и Омега. Почетак и Свршетак“ (Пекић 1984а: 274) – Програм. Извршиоци тог Програма су роботи који –

[...] учинише за човека и више. Да би се осећао у свом амбијенту, пет милиона година утрошише на стварање свих облика нижих организама, оно што зовемо флором и фауном, а тек на почетку шесте створен би и човек (Пекић 1984а: 262).

Пекић, сасвим сигурно, рачуна на читаочево познавање Библије. Његова прича јесте библијска прича испричана у огледалу: све што је у једној добро, у другој је лоше; и обрнуто. Једино што је заједничко и људском и роботском свету јесте то да су оба страдала у великом потопу као резултату људског односно роботског (не)деловања. Наизменично смењивање преклапања и супротстављања двеју прича, библијске палимпсестне и Пекићеве, не дозвољава читаоцу да се ниједној потпуно преда. Чим се читалац, након неколико реченица, уљуљка у познати мит на коме почива хришћанска цивилизација, писац га тргне и премести у другачији, неочекивани и онеобичајени свет, у коме је све померено у супротном смеру. Аутентичност својој причи, чак и у деловима који су потпуно 'роботски', Пекић обезбеђује управо вештом употребом библијске синтаксе. тј. реторике и тона приповедања.

Још један занимљив пример јесте однос драме *Чисти и нечисти* или *Чудо у Јабнелу* (в. Пекић 2006б) и приповетке „Чудо у Јабнелу“ из књиге *Време чуда* (Пекић 2006а). Кад је тај пример посреди, ваља поставити, један уз други, три текста – Библију, драму и приповетку – и посматрати њихов међуоднос и прожимања. Пажњу, најпре, привлачи поднаслов, као нека врста жанровског одређења драме: *Прва библијска бајка*. Тако структурираном жанровском одредницом Пекић, заправо, проблематизује два појма: жанр (радио-) драме и жанр бајке. Посебан отклон од очекиваног значења постигнут је додавањем придева „библијска“. Читаоцу се, на тај начин, сугерише да библијски догађаји описани у драми могу да се схвате и као бајка. Два су могућа објашњења тог поступка. Прво, које није у потпуности исправно, јесте да Пекић пародира Библију

истовремено желећи да његов читалац доживи библијске личности као бајковите, измишљене. Јер, будући да код Пекића нема ничег случајног, исправнија је интерпретација према којој, рачунајући на читаочево познавање идеје да бајке говоре о универзалним темама, Пекић конкретни библијски догађај уздиже на ниво бајковитог – у смислу општеважећег, универзалног. Уз то, не треба изгубити из вида чињеницу да је та драма настала као резултат својеврсног ауто-интертекстуалног дијалога са једном од приповедака из *Времена чуда*, књиге која се може читати и као критика тоталитарног комунистичког режима.

Иако однос приповетке и драме нуди занимљиву грађу за (интер)жанровску анализу, ваља се вратити предмету ове студије – библијској реторици. Исусова чуда, која су предмет приповедања у *Времену чуда*, укључујући и причу о губавој Егли (обрађеној и у радио-драми), јесу мотиви из Новог завета, па би сасвим оправдано било очекивање да се и у та књига реторички ослања на новозаветни стил. Међутим, како Пекића не задовоља само један вид одклона од реалности/коришћеног изворног текста, тако он бира комбинацију тих мотива са цитатима (и парафразама) из Старог завета. Док је за мото приповетке узет директан новозаветни цитат из *Јеванђеља по Матеју*, који читаоца уводи у причу о губи (в. Пекић 2006а: 27), први цитат са којим се читалац/слушалац среће у драми преузет је из старозаветне *Књиге пророковедникове*, а који нас обавештава о томе да „свему има време“ и да „време оно беше време чуда“ (Пекић 2006б: 318). Тај поступак поигравања са цитатима наговештава могућност уклањања границе између Старог и Новог завета, јер је – како испада – чудо, као и резултат чуда, једино што је, на послетку, важно. Пекић не доводи у питање само постојање Исуса, како је то много пута погрешно интерпретирано, нити чињеницу да су се његова чуда заиста догодила; оно што писац проблематизује јесте питање у којој су мери резултати Христових чуда/исцељења, иако вођена најчистијим побудама, заправо позитивни, посебно ако се осмотре из позиције оних којима су та чуда и исцељења 'дарована'. Пекић, на неки начин, индиректно разара мит о спаситељу. Али, подсетимо, за њега је Библија првенствено књижевни текст и он се тако према њему и односи. Такво читање Библије један је од лајт-мотива Пекићевог дела. Сличан поступак писац користи када у *Айланџиди* описује библијски потоп; он се, нема сумње, догодио, али су, из перспективе Пекићевог романа, разлози тог потопа другачији од оних о којима нам говори Библија (в. Пекић 1995).

Следећи поднасловну одредницу о библијској бајци, Пекићев наратор уводи читаоца/слушаоца у драму изговарајући препознатљиву реченицу којом започиње већина бајки: „Давно једном, врло давно...“ (Пекић 2006б: 317), да би, одмах затим, увео библијска имена и топоним-

ме, како би, помоћу њих, исцртао временски и просторни оквир за сцену. Још један пример који указује на вешто преплитање Пекићевог поведана и библијске реторике јесте проглас Галилејског Краља који, у драми, општински телал Јеробоам узвикује грађанима. Приближно исти такав монолог налази се и у приповеци, у сцени у којој губава Егла, скривена у исушеном речном кориту, као на размеђи два света, чистог и нечистог, наизменично слуша јабнелске трачеве, али и стихове библијске *Песме над џесмама*. Ти стихови у Пекићевом тексту престају да буду библијски и постају саставни део Пекићевог писма, преносећи ритам и тон на читав Јеробоамов монолог. Иако их читалац препознаје као неку врсту скривених цитата (в. Ораић Толић 1990), они се у Пекићевом тексту не понашају као цитати. Улога библијских стихова у том примеру је тројака: да на специфичан начин 'обоје' Пекићев текст, да изненаде читаоца и да, позивајући се на познати код, успоставе комуникацију између текста, аутора и читаоца. Читав тај књижевни поступак може се интерпретирати као помало необична стилска фигура поређења, у којој се непознато (Пекићев текст) објашњава познатим (Библија). Библијски текст постаје путоказ ка нечему новом и неистраженом, те се, на тај начин, повећава читаочева ангажованост. Тим примером се још једном потврђује идеја да интертекст (али и цитат као његова подврста) у исто време и открива и прикрива.

Попут Пекића, ни Милош Црњански у *Лирици Ишаке* (1919) није остао имун на песнички дијалог са религијом. Међутим, његов се стваралачки поступак базира више на специфичној интерпретацији различитих форми религиозне поезије, него на директном интертекстуалном прожимању са библијским текстом. Такође, полазне тачке у текстовима Пекића и Црњанског су различите; док Пекић у средиште креативног поигравања ставља мит, између осталих и библијски, односећи се према њему као према било ком другом текстуалном продукту, позајмљујући елементе, тон и стил приповедања, Црњански бира религиозни, свечани тон песничке поезије као средство помоћу кога ће подгрејати побуну појединца против бесмисла рата и страдања. Иако користе различите поступке, и Пекић и Црњански, у крајњој линији, постижу исти циљ: онеобичавање сопственог текста и ширење његовог значења изван основне интерпретативне равни.

Непоштовањем дотад уобичајених норми, и то на скоро свим нивоима књижевне структуре – тематском, идејном, формалном, метричком, стилском и жанровском – Црњански је већ својим првим стиховима привукао пажњу јавности, оцртавајући оквир за нови, превратнички дух који ће драстично утицати на даљи развој српске поезије. Онако како се Пекић, више од пола века касније, поигравао жанровским одредницама

у својим романима, приповеткама и драмама, Црњански је, осећајући традиционалне форме спутавајућим, излазио из оквира песничких жанрова и комбиновао узвишени, свечани тон са темама које припадају супротном полу семантичке вертикале. Нова осећајност, бунт и бес, изазвани великом кланицом – Првим светским ратом, а које је Црњански осетио као активни учесник, нису могли да се саобразе са дотадашњим начином певања; свој пуни израз нашли су у суматраизму.

Већ у „Прологу“ песник наговештава да, вративши се из Великог рата, жели да запева „мало нове песме“, али песме које су намењене тужнима. Најпре, побуна младог човека и његов бес, изазвани бесмислом рата, исказани су својеврсним порицањем Бога: „Немамо ничег. / Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв“ („Пролог“). У лудилу убијања, страдања, смрти, једини Бог је смрт: „Ми смо за смрт“ („Здравица“)! Црњански не посеже за библијском реториком нити темама; оно што он преузима и онеобичава јесу форме религијске поезије. Тако је читалац песме „Химна“ затечен пред призорима потпуно супротним од оних које, на основу свог читалачког искуства, очекује. Уместо узвишених тема и величања богова, јунаштва и јунака, како химни иначе доликује, песник црним тоном слика гробља и планине, самоћу и безнађе, преко којих излива само још једну боју – боју крви, крви која замењује и мајку, и дом, и Бога, и понос. Не пориче Црњански увек да Бог постоји; док га у неким песмама замењује крвљу и смрћу, постоје и стихови прожети пркосом и љутњом. Песник, тако, позива на градњу белог манастира, не да би се тиме истакла невиност и указало на слављење живота, већ да би се на врх тог белог манастира, правећи гротескну сцену на месечини, подигла „црна сфинга народа мог“ („Гротеска“). У таквој слици јаким контраста Бог ће моћи, нада се песник, да сагледа сву патњу и страдање српског народа. Црњански потиче из свештеничке фамилије и управо та блиска веза са религијом, са којом је из прве руке био упознат, дала му је за право да у својим песмама – носећи још увек у души свеже ране од безумља, убијања и умирања – разговара са Богом пркосно, разочарано, бунтовнички. Управо му је такав тон послужио да створи потпуно неочекиван и онеобичајен оквир за српске „нове песме“: револтиран, гротескни, помало пародијски. Само потпуно ново певање, оличено и у темама и у тону, могло је да прене тадашњег читаоца. И данас, након једног века, песме Црњанског нису изгубиле ништа од своје уметничке снаге, као, нажалост, ни на актуелности.

У поезији у којој, за разлику од наративних форми, нема простора за широке описе, нити за изоклоно прилажење проблему, Црњански ни не размишља о разноврсним библијским митовима и мотивима. Он се фокусира на централне теме: Исус, крст, смрт и молитва „Оче наш“.

Посебно је занимљива песма „Молитва“, која у потпуности прати тон најважније новозаветне молитве, али су све њене сцене пародирани и постављене на супротан пол вредносне лествице, до крајњих граница доводећи у питање читаочев хоризонт очекивања. Свака од строфа почиње обраћањем „Оче наш“, да би одмах уследио опис погурене сенке „на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави“. Син је Божји, читамо даље, „беднији од биља“ „и сам, сасвим сам“. Не само да је Бог напустио људе, него је напустио и свог Сина. Црњански признаје да „син је твој бољи него анђели / али никоме помоћи не може“. Песник, дакле, не сумња у постојање Сина Божјег, али сумња у могућност да Он који „у осмеху крије толику забуну“ може било коме да помогне; Он више „нема моћи, / да се у шталама на путу у ноћи / ичем од смрти нада“ („Молитва“). Истим мотивом Пекић ће се бавио у *Времену чуда*. Полазећи од *sapientiae gutta* из стихова Црњанског, он је до максимума искористио могућности које пружа роман/приповедни текст као *eloquentiae unda*. Тај пример на можда најбољи начин показује како жанровске разлике утичу на избор књижевних поступака помоћу којих песници обрађују исту идеју. Док Пекић очекује да читалац, улазећи у причу о Исусовим чудима, сам извуче закључак о њиховом бесмислу, алудирајући, притом, на тоталитаристички режим, Црњански, коме у ушима свом силином још одзвањају звуци рата и јауци умирућих другова, нема времена за алузије; он своју поенту баца читаоцу директно у лице, без околишања постижући свој циљ – да шокира огољеном сликом смрти, подвлачећи сав бесмисао крвопролића. Пекићев Исус помаже; он има моћ, али друштво и свет у коме јунаци његове прозе живе обесмишљава резултате његових чуда. С друге стране, Божји Син Црњанског, суочен са светом у коме се наздравља „да живи гробље!“ („Здравица“), јер „наш Бог је крв“ („Химна“), нема моћ да помогне. Њему песник не оспорава чистоту; напротив, он признаје да је Исус „бољи него анђели“ („Молитва“). Ипак су, напослетку, као што је то и Пекић касније истакао, криви људи – јер су лудилом и убијањем обесмислили свет „када нам га је природа дала у привремени најам“ (Пекић 1993: 92). У том и таквом свету нема места чистоти какву Исус заступа, па зато он губи сву моћ која му је дата.

Црњански се у свом поетском лутању на путу ка Италији поиграва још једном узвишеном песничком формом. Реч је о оди, свечаној песми посвећеној божанствима, љубави и другим узвишеним темама. Црњански је у својим стиховима вешалима заменио крст као централни мотив Христовог страдања. Он се, већ у првом стиху, пита: „Што сте црна као крст“ („Ода вешалима“)? Вешала су силнија од Сунца, али „још нас има што волимо смрт“. Ако су голобради војници ишта научили из велике кланице, онда је то одсуство страха од смрти и вешала; оно чега се они

боје јесте живот: како поново гледати његове боје истим очима које су годинама гледале само боју крви? Црњански у тој песми врло експлицитно уверава да Исус не може да буде спаситељ; његово место заузимају вешала: „Па кад Исус не спасе нас, / ваше ће руке старе“ („Ода вешалима“). Јер, проблем није у Исусу, него у људима.

Анализирани текстови ни изблиза не исцрпљују тему интеракције Библије и књижевности. Остављајући по страни непрегледни океан примера који се на уметнички релевантан начин односе према библијским темама, мотивима и идејама, било да их уздижу на пиједестал, било да их оповргавају и пародирају, Милош Црњански и Борислав Пекић послужили су као илустрација једног занимљивог и ефектног дијалога са хришћанском Књигом над Књигама, анализираног из интрадисциплинарне позиције. Иако приступају Библији на међусобно различит начин и иако свако од њих користи посебне књижевне технике, условљене, између осталог, жанровским разликама, обојица постижу исти циљ: њихов текст је онеобичен, естетски ефекат на читаоца је постигнут, а читалачко познавање библијског текста у потпуности је активирано. Тако читалац постаје активни (са)учесник у књижевном стварању, а то је, сасвим сигурно, један од путева који води у само средиште уметности.

Извори

- Библија или Свето Писмо Старијога и Новога Завјета*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Пекић 1984: Борислав Пекић. 1999: *антиројолошка џовесџ*. Љубљана: Цанкарјева založba.
- Пекић 1984б: Борислав Пекић. *Тамо иде лозе илачу: есеји, дневници*. Уредник Александар Постоловић. Београд: Партизанска књига.
- Пекић 1993: Борислав Пекић. *Време речи*. Приредио Божо Копривица. Београд: БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Пекић 1995: Борислав Пекић. *Атлантска: ејос*. Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2006а: Борислав Пекић. *Време чуда*. Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2006б: Борислав Пекић. *Роботи и саблашти: избор из необјављених драма*. Нови Сад: Соларис.
- Црњански 2008: Милош Црњански. *Лирика Ишаке и коментари*. Приредио Мило Ломпар. Београд – Подгорица: Штампар Макарије – Октоих.

Литература

- Arroyo 1992: Ciriaco Morón Arroyo. "Literature, Religion, Theology". *South Central Review*. Baltimore, Maryland. Issue 21. Vol. 9(1). Pp. 44–56.

- Berlin 1982: Adele Berlin. "On the Bible as Literature". *Prooftext*. Bloomington, Indiana. Vol. 2, No. 3. Pp. 323–327.
- Бошњак 1982: Бранко Бошњак. *Филозофија: увод у филозофско мишљење и рјечник*. Загреб: Напријед.
- Bracher 1972: Peter Bracher. "The Bible and Literature". *The English Journal*, Vol. 61. No. 8. Pp. 1170–1175.
- Вучковић 2011: Радован Вучковић. „Лирика Итаке“. У: *Поезија српске авангарде*. Београд: Службени гласник. Стр. 114–129.
- Derrida 1976: Jacques Deridda. *Of Gramatology*. Translated by Guyatri Chakravorty Spivak. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.
- Илишевић 2011: Милена Илишевић. *Жанровска прејилицања у савременој српској грами*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Jasper 2011: David Jasper. "Interdisciplinarity in Impossible Tiles: Studying Religion through Literature and the Arts". In: *Literature and Theology: New Interdisciplinary Spaces*. Editor Heather Walton. Glasgow, UK: University of Glasgow. Pp. 5–18.
- Kugel 1981: James Kugel. "On the Bible and Literary Criticism". *Prooftext*. Bloomington, Indiana. Vol. 1. Pp. 217–236.
- Meynet 1998: Roland Meynet. *Rhetorical analysis: Introduction to Biblical Rhetoric*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Милошевић 1996: Никола Милошевић. *Књижевност и метафизика: зиганица на џеску 2*. Приредио Мило Ломпар. Београд: Филип Вишњић.
- Ораић Толић 1990: Дубравка Ораић Толић. *Теорија циљаности*. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Пијановић 1991: Петар Пијановић. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд – Горњи Милановац – Титоград: Просвета – Досије – Дечје новости – Октоих.
- Станојевић 2001: Добривоје Станојевић. *Реторика „Злајној руна“*. Панчево: Мали Немо.
- Стојановић 2004: Милена Стојановић. *Књижевни врш Борислава Пекића*. Београд – Панчево: Институт за књижевност и уметност – Мали Немо.
- Fish 1989: Stanley Fish. "Being Interdisciplinary Is so Very Hard to Do". *Profession*. Pp. 15–22.
- Frye 2006: Northrop Frye. *The great code: The Bible and literature* (Vol. 19). Toronto: University of Toronto Press.
- Heidegger 2000: Martin Heidegger. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Translated by Keith Hoeller. New York: Humanity Books.

Milena Ilišević

BIBLICAL RHETORIC AND POETIC RELIGIONISM FORMS
IN MODERN LITERATURE

Summary

Starting with the idea that the relationship between religion and literature is unbreakable, the text aims to offer one of possible intradisciplinary interpretations of that relationship. After establishing the theoretical framework, the texts of Borislav Pekić and Miloš Crnjanski are placed at the center of the research, with the aim to explain in what way the use of biblical rhetoric and tone, that is, the forms of religious poetry, influences the expansion of meaning of the basic text. A special emphasis is on the myth of Jesus as a savior, which both authors, each from his own perspective, handle using different literary devices. Counting on the reader's knowledge of the Christian holy book, both Crnjanski and Pekić use the Bible as a means of comparison, with the help of which they would explain their vision of world around and within us.

ТАТЈАНА РОСИЋ*

(ФАКУЛТЕТ ЗА МЕДИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ УНИВЕРЗИТЕТА СИНГИДУНУМ У БЕОГРАДУ)

РЕПЕТИЦИЈА, РЕВИЗИЈА И(ЛИ) РЕЦИКЛИРАЊЕ КОМУНИСТИЧКЕ ИСТОРИЈЕ/ИСТОРИЈЕ КОМУНИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ НА КРАЈУ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА?

Романи Слободана Селенића

Очеви и оци и *Убиство с предумишљајем*

Айстракић: У раду се анализирају романи Слободана Селенића *Очеви и оци* (1985) и *Убиство с предумишљајем* (1993) како би се кроз интерпретацију процеса репетиције, ревизије и рециклирања комунистичке историје која се преиспитује у Селенићевом делу указало на комплексно, слојевито и противуречно наслеђе југословенског и комунистичког наслеђа у српској књижевности. Историја тог преиспитивања почиње у освит и траје током Другог светског рата, наставља се у време оснивања нове, социјалистичке Југославије и током комунистичке власти, да би своју кулминацију доживела у време пораза комунизма почетком деведесетих година двадесетог века и распада СФРЈ. (Пост)југословенски идентитети у романима Слободана Селенића *Очеви и оци* и *Убиство с предумишљајем* представљени су као конфликтни, хибридни идентитети који се непрекидно трансформишу, деконструишући наизглед неупитне норме комунистичке и југословенске прошлости. У раду се посебно преиспитују модалитетети ауторитета и аспекти хегемоних маскулиних улога у комунистичком и посткомунистичком друштву као новом облику 'херојског' патријархата. Друштвено одбацивање привидно нехеројских и нехегемоних маскулиних позиција које се разумевају као конститутивно небитне за идентитет нове државе од посебног је значаја за интерпретацију процеса репетиције, ревизије и рециклирања комунистичке историје у Селенићевим романима који представљају примере сложене историографске метафикције у српској прози двадесетог века.

Кључне речи: историографска метафикција, комунизам, Југославија, патрилинеарност, матрилинеарност, мит, хибридна

Контверзе ревизије

Шта заправо значи реч комунизам? А шта Југославија? Почетком деведесетих година двадесетог века, после распада СФРЈ, изненада је постало нејасно и једно и друго: комунизам и Југославија постали су, истовремено, два непожељна појма постјугословенске стварности. То

* tatjana.rosic@gmail.com

их није чинило ништа мање контроверзним – и даље су се поводом та два појма водиле расправе које су делиле (и још увек деле) учеснике на истомишљенике и оне који су 'против нас'. У тим поделама није увек извесно да ли су они који су за Југославију истовремено и за комунизам, нити да ли критика комунистичког режима бивше СФРЈ нужно подразумева антијугословенски став. Јер Југославија је, као и револуција, као и комунизма, било више.

Романи *Очеви и оци* (1985) и *Убиство с њредумишљајем* (1993) Слободана Селенића, који су анализирани у овом раду, показују да прича о онима који су страдали у име Југославије и комунизма, као драматичних политичких творевина, изнутра контроверзних и подвојених, како класним и културним разликама, тако и противуречним идеолошким ставовима – тек почиње распадом СФРЈ. Селенићев роман *Очеви и оци*, објављен пет година после Титове смрти, а уочи долазећих грађанских ратова на просторима бивше Југославије, настаје у тренутку када је преиспитивање званичних наратива о прошлости у српској књижевности врло интезивно. Наслеђе југословенства није више јасно дефинисано, а његови револуционарни аспекти су увелико доведени у питање. У роману *Очеви и оци*, кроз сукоб оца и сина у окриљу београдске грађанске породице међусобно ратују она прва Југославија, основана после Првог светског рата, 1918. године, и она друга, комунистичка Југославија, основана по завршетку Другог светског рата, 1945. године. Ратују ли и у стварности? Последњи Селенићев роман, *Убиство с њредумишљајем* (1993), објављен непосредно уочи Селенићеве смрти 1995. године, а током ратова који су се већ водили на просторима бивше Југославије, проширује круг ових питања. Наставља ли се сукоб из Другог светског рата, под другим именима и на друге начине, и у грађанским ратовима који трају током деведесетих година двадесетог века и који доводе до уништења – не само заједничку државу него, чини се, и сам концепт југословенства?

Анализирајући српску историјску прозу која настаје током осамдесетих година двадесетог века (међу чијим истакнутим представницима јесте и Селенић) Дејвид Норис као једно од њених главних обележја истиче њену улогу у деконструкцији званичних историјских наратива:

До краја осамдесетих година, мит који је повезан са Другим светским ратом и оснивањем државе више не доприноси на адекватан начин социјалној, политичкој и културној кохезији Југославије. Покушаји поновног писања историје резултирају новим прозним моделима који подривају и преобликују истрошене наративне обрасце, убризгавајући у прошлост нова значења. Ови радови, са својим причама о прошлости која се поново враћа како би задала невоље садашњости, понекад произ-

воде неочекиване резултате будући да су се писци трудили да пронађу одговарајућа наративна решења, која су могла да пренесу другачија искуства прошлости [превод цитата Т. Р.] (Norris 2016: 35).

Отуда у српској историјској прози осамдесетих година двадесетог века интерес за сакривене, заборављене и алтернативне историје, потреба да се проговори о прећутаним историјским траумама из српске прошлости. Изузетно је важно препознати значај Селенићевог дела у поетичком контексту у коме се историја Југославије разоткрива као сложен, читав век стар процес трансформације културолошки и политички виталног, иако увек већ утопијског, концепта Југославије и југословенства.

Норис истиче да су специфичне стратегије српске историјске прозе која настаје осамдесетих година двадесетог века резултат комплексног преиспитивања не само историјске истине већ и модела наратије о тој истини, модела који представљају „активне вежбе из културне меморије“ (Norris 2016: 38) и омогућавају стварање културних кодова који се користе за успостављање односа према прошлости. Сам термин „културне меморије“ (Norris 2016: 38) успоставља се као термин који није везан једино за колективну природу сећања већ за заједничку друштвену мрежу личних сећања, која има своје значајне референце у породичним причама и сећањима мањих, интимнијих заједница попут комшилука.

Отуда је Селенић пре свега заинтересован за адекватну наративну артикулацију историјске промене концепта југословенства у свим његовим фазама, реконструишући заборављене или до-тада-непожељне облике историјског памћења југословенства у српској култури. Селенић поетички трага за наративним моделима који би реконструисали званичне кодове колективне културне меморије и предочили како контрадикторно искуство прошлости, тако и комплексност приповедања о њој: његови романи су најчешће структурирани као варијације и комбинације различитих модела наратива сведочења и наратива о сведочењу, у којима се укрштају сукобљене приповедне перспективе и интерпретације историјских догађаја, чиме се организује вишегласје прошлости и садашњости. Ови приповедни поступци засновани су на постмодернистичкој игри језиком, на причи у причи, на деликатном истицању потешкоћа које има приповедач који настоји да о прошлости нађе прави наративни модел и глас. Реч је о изузетно сложеном наративном моделу који је Линда Хачн препознала као модел историографске метафикције а у оквиру кога нам бахтиновска полиглосија и хетероглосија увек изнова предочавају комплексни процес редефинисања идеје југословенства у српској историји, као и његову непрекидну хибридизацију и мутацију, којој присуствујемо и данас.

Патрилинеарност: рејетиција

САН. Анализирајући српску историјску прозу која настаје током последње две деценије двадесетог века, Норис указује на њену сабласност, на неку врсту политичке готске приче која се успоставља као нека врста посебног жанра у српској књижевности на крају двадесетог века:

Оне призивају у памћење период када се одиграло насиље и задржавају фокус на самој граници тог временског периода, спречавајући тако помирење са историјским траумама и не дозвољавајући онима који су патили да крену даље. Бити ухваћен у прошлости на овај начин је колико друштвени толико и индивидуални проблем [превод цитата Т. Р.] (Norris 2016: 38).

Сабласна структура оваквог књижевног наратива, истиче Норис, предочава смртоносну снагу „неразрешеног социјалног насиља“ (Norris 2016: 38) која је одвајкада уписана у митску причу о сукобу оца и сина. Норис, међутим, не анализира Селенићев роман *Очеви и оци* у контексту политички и историјски сабласног које опседа приповедање о прошлости у српској књижевности осамдесетих година двадесетог века.

Потребно је одмах истаћи сабласну природу овог Селенићевог романа који је структуриран као разговор оних-који-су-само-привидно-живи са мртвима. У роману *Очеви и оци* реконструише се, уз велики број историјских и културних референци, правно конституисање нове, комунистичке владе СФРЈ на крају другог светског рата. У тој реконструкцији приповеда се и о последњем војном походу партизанске војске којим нова држава демонстрира своју војну моћ: походу на Сремски фронт, у коме гине, поред многих других, и малолетни син наратора романа, Михајло Медаковић. Сукоб између прве и друге Југославије представљен је, како је већ речено, као сукоб оца и сина у окриљу грађанске породице. У том сукобу отац је тај који остаје жив, упркос томе што његова културолошка и идеолошка позиција доживљавају историјски пораз. Син, млади комуниста Михајло Медаковић, јесте тај који страда упркос привидном тријумфу идеолошке опције за коју се бори, упркос победоносном рађању нове државе у коју верује. Неопходно је скренути пажњу на ту трагичну амбивалентност на којој почива истински приповедни ефекат романа.

Роман има два главна наратора, Стевана и Елизабету Медаковић, оца и мајку малолетног Михајла. Само се отац у роману оглашава непосредно, као приповедач у првом лицу. Михајлова мајка, Енглескиња Елизабет, оглашава се као наратор посредно, кроз кореспонденцију коју води са својом рођаком, Рахелом. Та кореспонденција представља неку

врсту корективног гласа Другог, гласа који долази 'са стране'. Ипак, не може се превидети да је и матрилинеарна структура овог Селенићевог романа утемељена у сабласном призивању прошлости: Елизабета се мртвој Рахели јада, поверавајући јој породичне бриге и стрепње пре свега везане за проблематични однос оца и сина за који забринута Елизабета слуту да може ескалирати у озбиљан породични сукоб. Једини глас који се обраћа живима и од живих долази у целом роману јесте писмо, убачено у прву половину романа, у коме управо рођака Рахела указује заљубљеном Стевану на културолошке разлике и сличности између њега и његове будуће жене. Та смрћу двоструко кодирана нарација, која призива смрт сина из прошлости (Стеванова исповест) или пројектује сукоб оца и сина као потенцијалну трагедију у будућност (Елизабетина писма Рахели) успостављају патрилинеарну структуру романа (у којој матрилинеарност има тек улогу алтер-ега) као доминантни наративни модел романа *Очеви и оци*. Та структура конституише јасну линију наслеђивања друштвене одговорности и казне, историјске кривице и покајања, по – мушкој лози.

Михајлова смрт, увек изнова, опседа наратора-оца који, приповедајући, бди над телом свог никада прежаљеног детета. Поређење са чувеним сном из седмог поглавља *Тумачења снова*, којим Фројд започиње резимирање свог учења о природи сна, неминовно је. Реч је о сну о запаљеном детету, детету које гори, и које, иако већ мртво, долази у сан свом оцу који бди над његовим телом и, додирујући га по руци, каже: „Оче, зар не видиш да горим“ (в. Frojd 1981: 161–162)? Бројна су тумачења тог сна, и бројне су његове варијације: од самог Фројда преко Лакана до Жижека. Дејвид Ли Милер подсећа да је у изворном облику сан испричан тако да пол детета није јасно одређен, тек је Фројдова интерпретација сна преобратила дете у дечака, сина, уписујући у сан свест о постојању дуге традиције жртвовања малолетног мушког детета у западној култури и цивилизацији (в. Miller 2003: 176–194). Фројдова грешка при читању тј. интерпретацији прве верзије сна, тачније упис рода детета у интерпретацију сна, била је несвесна. Промакла је ником видљива грешка. Та је грешка, међутим, разоткрила скривену а потискивану истину: у борби између оца и сина, или очинске и синовљеве фигуре, често се дешава да управо син бива жртвован. (Сетимо се: Лајевим налогом да се његов тек рођени син Едип убије почиње мит о Едипу.) Знајући то, ни Лакан ни Жижек нису се потрудили да коригују Фројда, бар не на том месту.

Фројдово читање сна о запаљеном детету указује на то да је приповедање о том сну (и о историји жртвовања сина) истовремено приповедање о сабласном, одсутном телу очинства – никада реалном, увек

само симболичком. То приповедање разоткрива уједно мањак и мане очинства, његову вечну кривицу. Роман *Очеви и оци* исприповедан је, слично сну који Фројд интерпретира у *Тумачењу снова*, из ситуације у којој ноћна мора не пролази а буђење није могуће. Отац-наратор у роману *Очеви и оци* никада није био као родитељ заиста присутан када је то било потребно његовом сину (сведочи о томе Стеванова исповест колико и Елизабетина писма): тело његовог очинства тек се ретроактивно успоставља кроз његово приповедање, у интерпретацији сна о жртвовању сина, тој ноћној мори српске историје која се, чини се, увек изнова сања. Приповест Стевана Медаковића сведочење је о сопственом злочину у које наратор имплицитно уписује глас свог мртвог сина, глас који *није хтиео да чује* за синовљевог живота а који накнадно, после Михајлове смрти, одјекује клаустрофобичним наративом сећања. У роману *Очеви и оци* не може да се не чује преклињање детета да буде спасено, схваћено, поштеђено, искључења из симболичког ако не саме физичке смрти. *Оче, зар не видиш да ѿрим? Зар не чујеш да ѿреклињем? Зар не видиш да сам у ојасносћии? Пошћiedi ме (себе). Сћаси ме.*

Како да не чујемо како кроз прекор који себи упућује Стеван Медаковић одзвања пригушени, сабласни глас мртвог сина? Неми вапај одсутног детета, чије присуство све време осећамо, претвара овај Селенићев роман у један од најсабласнијих текстова српске историјске прозе са краја двадесетог века. Два чула су битна за разумевање ефекта сабласног које тај глас производи у роману *Очеви и оци*. Чуло вида и чуло слуха. Мрак и глува тишина. Слепило и немост.

СЛЕПИЛО. У роману *Очеви и оци* Селенић тако понавља митску причу о сукобу оца и сина у српском културолошко-друштвеном контексту у коме се наслеђе прве Југославије поништава оснивањем друге, истовремено се уписујући, заједно са мртвим телом Михајла Медаковића, свом силином „неразрешеног друштвеног сукоба“ у њене историјске темеље. Стеван Медаковић постаје парадигматска едиповска фигура чије опасно слепило, сажето у заблуди да се „бекством од политике човек у Србији од политике може и спасити“ (Selenić 2009: 144), јесте бег из једне амбивалентне егзистенцијалне и политичке позиције. То је оно специфично слепило о коме говори Пол де Ман, успостављајући метафору слепила као метафору потиснутог, несвесног знања, у чијем блеску угледни историчар и пријатељ Слободана Јовановића, одбија да прихвати и разуме сву идеолошку и политичку сложеност историјске ситуације у којој су се нашли његова породица и он после Другог светског рата.

Прича о Едипу завршава се симболичким чином Едиповог самоослепљења којим Едип 1) кажњава самог себе за почињени хибрис и 2)

физички отелотворује, тако да сви присутни осете нелагоду пред тим отелотворењем, друштвени механизам слепила који узрокује трагедију заједнице. Сцена самоослепљења је дубоко трауматска сцена чији је симболички потенцијал предочавања „друштвено неразрешеног насиља“ велики. Не само антички мит већ и античка трагедија су заслужни за развијену политичку и друштвену метафорику ове сцене:

[...] митски домен нам дарује јединствено схватање начина на који је поетичко испреплетено са политичким. На основу своје перформативне природе, митографска имагинација никада не може исцрпети чињеницу-догађај своје историјске егзистенције (Gurguris 2016: 114).

Подсетимо се још једанпут двосмисленог, амбивалентног улога који је чини тако упечатљивом. Пре свега она је театарна: чин самоослепљења подразумева публику, без обзира на то да ли та публика присуствује самом чину или његовим последицама. То значи да сцена истиче, и у књижевној обради:

[...] перформативну нужност *митоса*, подсећајући нас на начине на које су задовољство и знање – у најдубљем смислу значења обе речи – у једном тренутку, у древном театру, били испреплетени с политичким животом (Gurguris 2016: 116).

Као таква, ова сцена нужно активира друштвени ангажман заједнице, објављујући тој заједници да су процеси самокажњавања истовремено и процеси потискивања, брисања историје: после самоослепљења Едип живи у тами своје спознаје, у трауми своје казне, али та тама постаје непрозирна за све друге изузев за њега самог. Та тама постаје заправо дух нетранспарентности политичког делања и историјског мишљења, сећања заједнице која ће памтити самоослепљење, али ће заборавити његов првобитни разлог. Заједница ће живети у слепилу коју ће увек изнова искупљивати жртвовани син, Едип, чија трагична кривица има функцију да привремено или до даљег поништи хибрис познат под бурдијевским називом „симболичко насиље патријархата“. У театарском извођењу, или у замишљању те сцене које је увек театарско, сцена Едиповог самоослепљења је заправо сцена трансфера у којој се показује како се заједница ослобађа политичке одговорности за почињено насиље и злочин: сцена подразумева бескрајно понављање, репетиција је њен конститутивни митски моменат у коме ће злочин заједнице увек изнова бити оправдан њеним незнањем и потиснут шокантним физичким болом самокажњавања, самоослепљења које нас онемогућава да убудуће видимо или знамо...

Приповедање оца-наратора у *Очевима и оцима* је пример сцене самоослепљења, богате значењима. Отац се самоослепљује својим приповедањем, потврђујући својом исповешћу увек изнова своје слепило и ослобађајући, парадоксално, тим самоослепљењем своју сопствену класу историјске одговорности. Јер ни у тој исповести о сопственом родитељском злочину Стеван се не каје због идеолошког одбацивања комунистичког пројекта свог сина, упркос томе што је управо то одбацивање, то историјско слепило, та потреба грађанског патријархата за саморепродукцијом, тачније репродукцијом истог, узрок његове трагичне кривице коју Стеван препознаје. Његов ритуал самоослепљења је ритуал кроз који се истовремено обнавља критика самодовољности грађанске српске елите, али и оправдава њена историјска грешка. Варирање те критике у роману могло би се разумети као покушај отварања дијалога између две зарађене Југославије, између два не-непомирљиво-различита концепта југословенства. Али и као репетиција приче о пропасти, о немогућности тог дијалога.

Са оцем-наратором романа смо, отуда, увек у мраку. Стеван приповеда у клаустрофобично-монолошкој форми, његова исповест уводи нас у потпуну изолацију наративно затвореног простора: „у скровиту забран – тврђаву у којој ево двадесет година Елизабета и ја мртви почивамо“ (Selenić 2009: 144). Политичко слепило (само)изоловане грађанске елите налицје је Стевановог увида у неопходност успостављања дијалога са другом и другачијом Југославијом. Привидна културна супериорност, социјална самодовољност и политичка (само)изолација српске грађанске елите су симптоми друштвеног аутизма, неспособности за друштвену промену чија је цена живот и будућност сопствене деце.

У комплексној психоаналитичкој схеми отац-син односа самоослепљење враћа на сцену оца, Лаја. Оно открива да онај који прича причу о самоослепљењу није отац већ син, који је сам себи отац. Због тога је самоослепљење тако значајна сцена за колективно несвесно и културну меморију заједнице: оно поставља питање на које нема одговора у цикличној структури мита, узрочно-последично питање о узроку и последици, о пореклу. Из перспективе друге деценије 21. века у којој се увелико обнавља дискурс југословенства и 'постјугословенства' однос прве и друге Југославије може се посматрати и кроз ову, увек контрадикторну психоаналитичку призму. У *Очевима и оцима* то се питање поставља управо кроз разумевање саме идеје и концепта југословенства: *Да ли то прва Југославија, већ мртва, васкрсава и обраћа се оној другој, тек усполиченој, живој: Зар не видиш да јорим? А са мношћу јорим и ши? или се то друга Југославија, већ раскомадана, обраћа оној првој, 'некомунистичкој', која одбија да призна своју смрт и ради на свом самообнављању?*

Зар не видиш да јорим? А са мном, без обзира на све разлике, јориш и ши? и као шио шо у дијалектици родишељ-деће и ошац-син бива не можемо са сигурношћу рећи ко се коме обраћа и ко би кога требало да сјасе. Ошац деће, или деће оца: син је жрђивован, али ко је коме заправо син?

НЕМОСТ. Линија смрти у роману *Очеви и оци* није линија (Стевановог) матерњег језика. Стеван Медаковић пресудну реченицу, којом изриче смртну казну свом сину, не изговара на српском веч на енглеском језику: "I wish you were dead!" (Selenić 2009: 323), виче Стеван у сцени у којој брани своју жену, која се тек вратила са саслушања у ОЗНИ, од Михајлових напада. Или је линија смрти у Селенићевом роману ипак линија (Михајловог) матерњег језика? Михајло Медаковић, полу-Енглеz а полу-Србин, риђокоси дечак који је невероватном брзином учио да пише и чита, да разуме и анализира, почео се од пубертетских дана сти-дети самог себе и свог странског, англосаксонског порекла. Тим стидом, као и жељом да буде прихваћен, објашњава Стеван Медаковић разбук-тале идеолошке страсти свог сина иза чије је декоративне реторике Ми-хајло скривао свој прави лик уплашеног детета. Утолико је страшнија недопустива Стеванова срџба:

Могу ја, твоје дете – говори лице, голо, беспомоћно без свог декорума – али не смеш ти, родитељ мој, са речима тако поступати. Не сме човек (ако се дрско усуђује дечак) срж синовљеве животне сигурности тако те-мељно уништити! Ово више није игра. Ово је збиља. Па он ме, отац ме – стварно мрзи!

Тај израз, ето, оно што на њему, као на листу беле хартије одштампа-но, прочитах, то не могадох никад заборавити. Никада. [...] Увек је био ту. Израз престашена, смртно повређена детета жељна заштите. [...] Не израз несреће већ несрећа сама (Selenić 2009: 325).

Чијим онда (матерњим) језиком изговара Стеван одсудну рече-ницу романа? Елизабетиним? У истој тој сцени последњи пут Стеван пре-дочава сву поливалентност односа матерњег и нематерњег језика који су се сусрели најбољније, најдвосмисленије управо на линији смрти, у часу симболичког синоубиства које је починио:

Језик, енглески језик је део Елизабетиног тела, одстојање значења од из-раза готово не постоји, она га, макар, не запажа, па је могуће да је у њеном уву претња имала дословност која се смањивала на путу од страног до мог матерњег српског. Да ли сам зато, чудно просветљен у часу безумља, иза-брао да страним енглеским у простор наше кухиње пустим страшне речи синоубиства? Не знам. Или сам то учинио зато да би ме Елизабета боље разумела, до краја схватила меру моје спремности да је заштитим, и њу и њено енглество, ако треба, од синовљеве харанге (Selenić 2009: 323–324)?

У сцени обрачуна оца и сина Елизабета је накратко крикнула, после чега читалац више неће имати прилику да чује њен глас ни на једном другом језику изузев енглеском. Али чини се да то више није ни Елизабетин матерњи језик, већ језик апсолутне аутоматизације, лишен своје дубине и Другости, свог лакановског несвесног. Роман се завршава реченицом која је отелотворење пуке конвенције: "Some more tea, Steven?" (Selenić 2009: 358), изговара Михајлова мајка, Елизабета. Поново, чак и у свом матерњем језику, странкиња:

– Да одем до њега?

– Don't ask me – рекла је тихим гласом, на енглеском, као и ја, своју страшну реченицу, мада енглески у то време са нама готово никада није говорила (Selenić 2009: 327).

Свет у коме Енглескиња Елизабета настоји да говори српски што је боље могуће, трудећи се да разуме српске обичаје, док Србин Стеван Медаковић остаје парадоксални родољуб-англофил неповратно се располажује: на унутрашњи монолог кроз који Стеван на српском реконструише породичну трагедију, са једне стране, а са друге, на штуре дијалоге на енглеском које брачни пар води после страшне ноћи.

Исповест која се одиграва у мраку Стевановог слепила остаје отуђена нечујна за било кога другог до за Стевана Медаковића. Завршна реченица романа открива да је отац-наратор не само слеп већ и нем: његов се глас не чује, он је неспособан да јавно проговори о очинству као токсичном, смртоносном концепту српског патријархата; о очинству као нарцисоидном, таутолошком узусу српске традиције и културе.

Патрилинеарност српске културе отелотворује принцип смрти у чијем се присуству може само уљудно ћаскати ни о чему. Тај говор ни о чему, на туђем језику, артикулисан женским гласом привидне равнодушности и уздржаног бола, родна је дијагноза друштвене ситуације у српској култури коју Селенић преиспитује у својим романима. Завршна сцена не одиграва се у београдском стану већ на ничијој, пустој елиотовској земљи коју походе само мртви и они који са њима разговарају: то је постапокалиптична сцена у којој се чује само матерњи језик алтер-ега, увек стран и увек конвенционалан. Увек – смртоносно самоотуђујући.

Матрилинеарност: рециклирање

ХЕРОИНЕ. Концепт 'тврде' патрилинеарности у роману *Очеви и оци* конституише мушке ликове као носиоце друштвених и историјских промена у српској култури, али и Србија и она Југославија које су се руководиле принципима такве патрилинеарности (како на плану поро-

дичне, тако и на плану државне структурне хегемоније) у завршној сцени романа постају неме, сабласне сенке, чије симболичко име-значење као дух опседа српску књижевност. У *Убиству с њредумишљајем* Селенић помера фокус – и даље изразито метафикционалног – приповедања са митске приче о сукобу отац-син на једну другу митску причу, причу о коби женске лепоте, познату, опет, из античке књижевне традиције. Норис подсећа да се главна јунакиња романа, Јелена, која носи име своје баке, чувене предратне београдске лепотице, зове исто као и јунакиња митске приче због које је, према Хомеру, почео Тројански рат – Хелене (в. Norris 2016: 97).

Чињеница да се и унука и бака зову исто отвара могућност да се приповедање о ратовима који су довели до распада СФРЈ у овом Селенићевом роману чита као део „балканског фатума (зачарани круг: сваких педесет година рат, уз дијаболичну подударност датума 1941–1991)“ (Czerwiński 2015: 328). Обе Јелене остају саме, рањиве и изложене – бака силовитим историјским догађајима завршетка Другог светског рата, унука почетком грађанских ратова на простору СФРЈ током деведесетих година прошлог века. Обе, изгубивши своје вољене, остају да сведоче драму званичне, дакле комунистичке историје Југославије – бака у фази њеног конституисања, унука у фази њеног оспоравања и поништавања. У том сведочењу грађански концепт прве Југославије искрсава изнова као сабласт неупокојене прошлости која никада није била инкорпорирана у свакодневицу СФРЈ и чије је присуство увек упозоравало на „силину неразрешеног друштвеног конфликта“ уписану у настајање мита о балканском фатуму.

Матрилинерна наративна структура романа доводи, међутим, у питање фатални модус балканског мита: овога пута имамо прилику да чујемо 'женску верзију' приче о породичној традицији у којој унука, током бурних деведесетих с краја прошлог века, покушава да напише књигу о животу своје баке, по којој је добила име, а чија се љубавна афера са партизанским официром Крсманом, али и комплексна полу-инцестуозна веза са Јованом, расплитала баш у периоду историјског пораза прве, грађанске и настанка друге, комунистичке Југославије. У матрилинеарно конципираној матрици приповедања у роману *Убиство с њредумишљајем* чује се много више приповедачких гласова него што је то био случај у роману *Очеви и оци*: у роману приповедају и Булика, и њена бака, и Којовић као пријатељ њене баке који зна историју Београда пре Другог светског рата, и Буликин пријатељ који коначно уобличава књигу коју она узалудно покушава да заврши... Различити гласови одјекују овим романом и београдским улицама на крају двадесетог века, укидајући утврђене и познате бинарне опозиције прошло-са-

дашње, урбано-рурално, цивилизовано-нецивилизовано, моје-твоје, грађанско-комунистичко, српско-југословенско... Њихова полиглосија и хетероглосија предочава сав метеж хибридикације и трансформације кроз који пролазе, како главни јунаци романа, тако и читалац сам, у настојању да разуме историју југословенске и комунистичке утопије.

Један од приповедача, Којовић, има изузетно важну улогу у поетичком обликовању тог вишегласја. Као давни познаник Буликине баке, Којовић говори бираним, канонизованим језиком урбане елите. Ипак, управо он подучава младу Јелену-Булику лекцијама из историјске али и емотивне лингвистике: те лекције обједињују увид у различите регистре говора и дискурса, као и палимпсестно разумевање природе речи у оквиру кога неке историјске слојеве није могуће реконструисати нити обновити, па ни у потпуности разумети и адекватно вредновати. Управо те лекције, као и либерални дух београдског сленга, у оквиру кога Булика једноставно асимилује у свој говор њој необичне и зачудне речи које користи њен младић Богдан, рањеник са босанског ратишта, јасно показују да се мора ићи даље, уз прихватање историјске промене као нечега што није нужни узрок трагичних догађаја и непомирљивих раскола:

Историјској свести, на којој је саграђен Селенићев роман, одговара линеарно време, неповратно, непоновљиво и окренуто према неком смеру. Ту се остварује уверење о еволуцији, тј. о сталном појављивању нечега новог, при чему је то ново увек уроњено у контекст старог, претходног и с тим старим је повезано механизмима узрочно-последичног ланца. И управо зато су за Булику важни њени преци, јер они чине узроке данашњих збивања и данашњих стања. А Булика је последица еволуције. Она се не креће по кругу, [...] није алтер его своје баке, она је исход или производ бакиног деловања у трагичним околностима. Упркос апсурдности света, Булика даје наду да се живот опет обнови, макар у амалгамисаном облику, и макар на Новом Зеланду (Czerwiński 2015: 336).

Носиоци ове отворености ка будућности и промени су женски ликови романа. Попут правих хероина, Јелена и њена унука Булика дубоко су обележене искуством смрти, као и драматичном борбом за животе најближих, коју губе. Прошлост их је издала а садашњост поразила. То их чини утолико харизматичнијим: њихова бол постаје њихово тајно оружје, које их успешно служи у даљим животним путовањима. Оне не одустају од изазова путовања у ново и непознато, које је срж будућности. Матрилинеарна наративна структура романа испоставља се отвореном за будућност и њена могућа нова, непредвидива тумачења југословенске трауматичне садашњости и прошлости. У роману *Убиство с предумишљајем* приповедне стратегије хетероглосије и полигло-

сије указују, тако, на политички и културолошки далекосежне аспекте југословенства који се, у духу Буликине аутентичне демократичности, потврђује као – на изванредан начин увек – алтернативни концепт.

АНТИХЕРОЈИ. У роману *Убиство с њредумишљајем* Селенић наставља са преиспитивањем хегемоних маскулиних позиција које је започео у роману *Очеви и оци*. Кроз низ мушких ликова који отелотворују нехегемоне маскулине моделе родног идентитета, без обзира на то колико храбро се боре за своје унапред изгубљене политичке опције, показује да је Југославија увек било више и да оне нису увек биле исте за све, чак и када су носиле привидно исто име. Можда се то најбоље види у сложенем односу између Јована, Богдана и Крсмана у *Убиству с њредумишљајем*. Јован се у роману појављује као представник поражене класе, Богдан као представник поражене српске нације која, овога пута, води погрешан рат. Крсман једини од свих мушких ликова романа спаја друштвену и политичку моћ са немилосрдном вољом и бритком способношћу уочавања нових вредности на путу свог успињања друштвеном лествицом. Он се, с једне стране, налази у контрапункту са нехегемоним маскулиним моделима које представљају Јован и Богдан, док, са друге, и сам представља одступање од задатог комунистичког маскулиног модела.

Крсманова љубав према Јелени, Буликиној баки, амбивалентни је историјски тренутак отварања дијалога између две зараћене Југославије који бива осујећен Јовановим пуцњем из пиштоља. Јован, који представља фигуру политичког слепила либералне грађанске елите у том Селенићевом роману, радикално одбија историјски дијалог, убијајући себе и свог конкурента, партизанског команданта, у нападу који изгледа као убиство из страсти. У свом слепилу које види не видећи, Јован се истовремено обрачунава са самим собом и са својим идеолошким непријатељем, док Крсман бива кажњен за љубавну слабост коју је показао али и за одступање од задатог политичког понашања у коме је дијалог између две Југославије забрањен и немогућ. Крсман заправо животом плаћа свој покушај да посредује у успостављању тог дијалога у ком су сви мушки актери самоослепљујуће суицидни, попут Јелениног оца и Јована.

Али, то показује да Селенића интересују управо антихероји званичне комунистичке историје који доводе у питање доминантне, хегемоне моделе маскулинитета на којима почива званична историја комунизма и СФРЈ, као и политичка одговорност грађанске класе. Богдан на крају романа узалудно гине у ратовима деведесетих, невинно се жртвујући за идеју која му није била сасвим јасна. Попут Крсманове, и Богданова смрт чини се истовремено трагичном и бесмисленом – лишеном

катарзе. Сукоб који изнутра разара и разграђује саму идеју југословенства, саму могућност југословенства као утопије о мултикултурном и мултикласном дијалогу, остаје неразрешеним узроком како Крсманове тако и Богданове смрти. Јер ни Крсманова ни Богданова смрт не ослобађају заједницу „силине неразрешених друштвених сукоба“: обе ове смрти чине се сабласним и бесмисленим у временима када су хегемони маскулини модели државе и нације, дакле њени хероји, они који више нису ни њени истински војници ни идеолози већ чиновници који спремно потписују смртне пресуде у њено име.

Appendix: Предвиђање прошлости

У оба анализирана романа понавља се, пред сам крај, једна сцена на коју скреће пажњу Предраг Палавестра: „[...] из романа *Очеви и оци* Селенић је у роман *Убиство с предумишљајем* готово дословно пренео слику ексхумације погинулог младог ратника [...]“ (Палавестра 2009: 239–240). Сцена је, скоро без измена, изузев измена имена главних јунака, пренета из једног романа у други. У првој верзији сцене Стеван Медаковић трага за мртвим телом свог сина Михајла на Сремском фронту. У другој верзији сцене Булика трага за Богдановим телом на босанским ратиштима бивше СФРЈ. И Стеван и Јелена имају за водича сељака Видосава који је са истим циљем дошао на опустошени фронт – да нађе тело свог мртвог сина. Није га пронашао али је смисао свог живота нашао у необичној особи коју је, испоставило се, имао: уместо тела свог сина умео је пронаћи тела свих туђих мртвих синова за којима су њихови драги трагали. Отуда је и стекао то знаковито име, име које симболише његов *унушрашњи вид* који му је омогућавао да кроз таму и тишину смрти, кроз слепило и немост масовних гробница у којима почивају млади ратници, нађе баш оног за којим је срце његових вољених трагало. Видосав, тако, попут духа остаје вечно везан за пуну, елиотовску земљу мртвих, у вечном разговору са њима, стран животу и одвојен од њега попут древних чаробњака који се налазе у служби свог сопственог магичног дара. Јер тај пророк смрти и прошлости *једини види* (како то и само његово име говори). Тек у говору над мртвим телом младог ратника српски сељак, отелотворен у Видосаву као пророку и до тада сасвим одсутан са сцене историјских и политичких догађаја приказаних у Селенићевим романима, проговара са своје друштвене позиције као једине која је колико-толико *сачувала способност вида* у страшним временима:

За зло не узимајте, мили моји синови, што вас у вечиту починку узнемирисмо, ова Панић Јелена, студент из Београда, и ја, Видосав Прокић,

сељак испод Авале. Ви ништа од тога немате, али другара вашег, Богдана, извадисмо, кући да га пратимо (Selenić 1993: 246).

Селенићев роман *Убиство с предумишљајем* био је, како истиче Норис, први роман у српској књижевности који је отворено говорио о рату на просторима бивше СФРЈ и о Београду као њиховој ратној позадини (в. Norris 2016: 108). Палавестра је веровао да понављање сцене ексхумације младог ратника представља начин указивања на понављање историјске трагедије (в. Палавестра 2009: 240), на циклични след догађаја због којих долази управо због „силине неразрешеног друштвеног сукоба“. Норис, међутим, анализирајући завршну сцену *Убиства с предумишљајем* истиче, пак, да то понављање има сасвим опречну поетичку функцију и књижевни ефекат: оно заправо укида везу између Другог светског рата и догађаја распада СФРЈ, смештајући их у шири контекст ратног бесмисла као таквог (в. Norris 2016: 114–115). У том контексту поновљена сцена нема функцију да повеже догађаје и укаже на њихову везу већ, напротив, да дистанцира два наизглед иста догађаја један од другог, указивањем на њихов суштински бесмисао.

Понављање истог догађаја је, такође, начин његовог удвајања. То удвајање није, међутим, само ствар појачавања утиска репетицијом, већ и начин стварања сабласног ефекта конституисањем приче о двојнику. У поновљеној сцени, у којој се као непроменљиви фактор приповедања задржава само име сељака Видосава, а мењају се имена главних јунака и топонима, тај се сабласни ефекат састоји у дублирању, у међусобном огледању јунака – којима су промењена имена – једних у другима. Патрилинеарна и матрилинеарна линија приповедања коначно се укрштају у тој поновљеној сцени. Стеванов бол оца преображава се у Јеленин љубавни бол: Јеленина женска храброст у трагању за мртвим Богданом постаје Стеванова мушка немоћ пред масовном гробницом у којој налази Михајлово тело. Бесмислена Богданова жртва огледа се у узалудном Михајловом гневу, док необична риђа коса младог комунисте баца одсјај којим се боје Богданове црвене чарапе збуњеног националисте. Јер и Михајло и Богдан бивају коначно препознати у беспућу масовних гробница захваљујући пламтећој црвеној боји, боји Михајлове риђе косе и боји чарапа које је Булика даровала Богдану. Боји комунистичке заставе, боји петокраке, боји крви и боји љубави.

Организована око призора ексхумације, у којем тело мртвог ратника постаје свима видљиво, та сцена можда није поновљена ни да би упозорила на опасност понављања историјске трагедије нити да би нам, пацифистички, предочила бесмисао свих ратова. Иако сабласно удвојен, тај опис захтева директно са-учествовање читаоца. Понављање

и удвајање сцене може се у недоглед продужити: она може бити умножена безброј пута са увек новим именима јунака из прошлости и будућности тужне приче о југословенству. Она, иако првенствено усмерена на то да дочара језовиту судбину увек смртоносне патрилинеарности, дозвољава чак и да замислимо нова тела узидана у темеље све нових и нових држава – и та тела не морају више бити нужно тела синова. Леш може поново, ретроактивно, као пре Фројдовога читања сна, постати леш детета у које није уписан род, и које може бити трансродно или може бити сваког, било ког, замисливог рода. Јер, глад историје и насиља расте и тражи све нове и нове, све разноврсније и разноврсније жртве.

Отуда је ова поновљена, пророчка сцена толико важна. Јер, можда је питање тренутка када ће једно од именâ које се у тој сцени замене именâ изговара, један од топонима који се у њој набраја, постати – наше сопствено.

Извори и литература

- Gurguris 2016: Stasis Gurguris. *Da li književnost misli?: književnost kao teorija za antimitsko doba*. Prevod s engleskog Nada Harbaš. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Miller 2003: David Lee Miller. *Dreams of the Burning Child: Sacrificial Sons and the Father's Witness*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Norris 2016: David A. Norris. *Haunted Serbia: Representation of History and War in the Literary Imagination*. London&New York: Modern Humanities Research association and Routledge.
- Palavestra 2009: Predrag Palavestra. „Poetika građanskog poraza: romani Slobodana Selenića“. У: Slobodan Selenić. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Laguna. Стр. 221–242.
- Selenić 1993: Slobodan Selenić. *Ubistvo s predumišljajem*. Beograd: Prosveta.
- Selenić 2009: Slobodan Selenić. *Očevi i oci*. Beograd: Laguna.
- Frojd 1981: Sigmund Frojd. *Tumačenje snova. Deo II [Odabrana dela Sigmunda Frojda]*. Preveo s nemačkog Albin Vilhar. Novi Sad: Matica srpska.
- Czerwiński 2015: Maciej Czerwiński. „Unuci i preci: dva vida ratne ponovljivosti u savremenom romanu“. *Књижевна историја*. Beograd. Год. 47. Бр. 156. Стр. 327–340.

Tatjana Rosić

REPETITION, REVISION AND/OR RECYCLING THE COMMUNIST HISTORY /
HISTORY OF THE COMMUNISM IN SERBIAN LITERATURE
AT THE END OF THE TWENTIETH CENTURY?

Summary

Slobodan Selenić's novels *Fathers and Forefathers* (1985) and *Premeditated Murder* (1993) are complex history themed meta-fictional works: they open a dialogue with the ghostly inheritance of the Serbian past, through the reconstruction of the codes of collective cultural memory, on the one hand, and the deconstruction of the narratives of the SFRY official (communist) history, on the other hand. Understanding of gender roles and their distribution in Serbian history and culture is of a great importance for Selenić's literary endeavor. Different politics of representation of Yugoslav idea and communist past in *Fathers and Forefathers* and *Premeditated Murder* are determined by the difference between the narrative mode through which the narrative structure of these novels have been gendered. An alternative SFRY history – whose key events are the trauma of the annihilation/obliteration of the first and the dissolution of the second Yugoslavia – is narrated either from the non-hegemonic, anti-heroic masculine position (*Fathers and Forefathers*) or as a female version of the family story about the past (*Premeditated Murder*). Paternalistic narrative mode of *Fathers and Forefathers* represents Serbian society after WWII as a traditional, almost tribal, patriarchal community where the middle class is not up to its social role: as post-apocalyptic land of conversation with the dead. Matrilineal mode of storytelling of *Premeditated Murder* embodies – despite the narration about wars in the former Yugoslavia – liberal linguistic and gender politics of historical change, and transformation. The narrative strategies of heteroglossia and polyglossia in *Premeditated Murder* point to the further political life and hybridization of the concept of Yugoslavism at the end of the twentieth and the beginning of twenty first century, which lasts to the present day.

МАРКО АВРАМОВИЋ*

(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

БОГ ЈЕ ПЕСНИК, ПЕСНИК ЈЕ БОГ**

Коси и кожа Александра Ристовића

Ајстиракџи: Процес ревалоризације и тумачења поезије Александра Ристовића данас ни изблиза није довршен, упркос њеном изузетно повољном статусу у савременој књижевној критици. Један добар део Ристовићевог дела и даље је остао непрочитан и неистражен. Отуда смо у нашем раду тумачили *Коси и кожа*, једну од Ристовићевих најобимнијих, и свакако најмање разматраних књига. С обзиром на то да се ради о полифоном и изузетно сложенем делу, акценат у тексту ставили смо на слику Бога у књизи, као и на дијалог који се води између главног лирског субјекта овог песничког дела и Творца. У својој песничкој књизи Ристовић покреће питања о природи божанског бића које је допустило пројаву за неслућених размера у (модерном) свету, нарочито злочине током Другог светског рата.

Кључне речи: Александар Ристовић, *Коси и кожа*, слика Бога, зло, Холокауст, *deus absconditus*

Иако опус Александра Ристовића данас ужива знатно повољнији статус него за песниковог живота, захваљујући пажњи којом су пропраћене његове постхумно објављене књиге, али и неколиким тематима у часописима посвећеним његовом делу, као и зборнику *Поезија Александра Ристовића* објављеном 2011. године у Чачку, процес ревалоризације и тумачења његове поезије ни изблиза није довршен; Ристовић је још увек далеко од статуса који заслужује по вредности свога дела. Поменути процес није завршен пре свега зато што је добар део Ристовићевог опуса и даље непрочитан. Под лупом критике до сада су биле Ристовићеве награђиване књиге (*Нигде никої*, *Слеја кућа и видовићи сџанари* и *Празник луде*), као и за живота довршене песничке збирке које су светлост дана угледале тек након смрти њиховог аутора (*Хладна шрава* и *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*). Поред тих, до сада прочитаних, додатну пажњу заслужују и неке друге Ристовићеве збирке, како оне из раног периода (попут *Вен-*

* mrkavramovic@yahoo.com

** Рад је настао као резултат рада на пројекту „Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст“ (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

чања), тако и оне из зрелог периода (*Улој на сенке*), али би, из данашње перспективе, можда најпре, пажљивом ишчитавању требало подвргнути Ристовићеву најобимнију и свакако најамбициознију књигу – *Косџи и кожу*.

Та књига која, како је већ оцењено, чини „не само најопсежнији већ, вероватно, и најзагонетнији део Ристовићевог опуса“ (Гордић 2006: 78), и сама представља посебан 'случај' у оквиру 'случаја Ристовић'. Наиме, иако се *Косџи и кожа* појавила као једна од пет књига из Ристовићеве песничке заоставштине објављене 1995. године, та књига је писана и завршена – како стоји на њеном крају, али и у напомени приређивача заоставштине, Милице Николић и Милоша Стамболића – још током 1982. и 1983. године. На ту помало необичну чињеницу да, иако давно завршена, *Косџи и кожа* није публикована за песниковог живота, указано је још у новинском тексту у *Полиџици експрес* (в. Д. О. 1995), објављеном поводом изласка Ристовићеве заоставштине. Ту чињеницу аутор чланка назива „малом тајном“. На ту „малу тајну“, али и на многа друга питања која се односе на *Косџи и кожу*, до данас скоро нико није покушао да одговори.

Нашавши се пред неуобичајено великим бројем постхумно објављених Ристовићевих дела, наша књижевна критика је највише пажње посветила последњој Ристовићевој за живота завршеној књизи *Светиљка за Ж. Ж. Русоа*. Пажњу критичара добили су током година и „роман у стиховима“ *Неки гечак*, као и одређене песме објављене у књизи *Песме 1984–1994*. О *Косџи и кожи*, упркос примедби једног од приређивача заоставштине, Милице Николић, да та књига представља најзначајнији део онога што је након песникове смрти објављено (в. Николић 1997: 15), било је мало речи. Осим што је – како је у своме накнадном приређивачком дневнику забележила Милица Николић – реч о потпуно изузетном рукопису, јединственом у нашој поезији, и о томе да је *Косџи и кожа* „*Божанствена комедија* наших дана, једна он најфасцинатнијих песничких визија модерног времена“ (Николић 1997: 20), мало тога је још о овој Ристовићевој књизи речено. Једини текст у потпуности посвећен тој књизи – додуше прилично кратак – написао је песник Саша Јеленковић, а на њу су се у својим радовима о Ристовићевој песничкој заоставштини осврнули и Славко Гордић и Богдан А. Поповић.

Да ствар буде још парадоксалнија, и оцене осталих јавних читалаца *Косџи и коже* биле су изразито афирмативне. За Славка Годића она је права полифонијска књига, у којој се смењују чисти лиризам и *poesie brute* (в. Гордић 2006: 79), а за Богдана А. Поповића она изванредно финализује и уцеловљује Ристовићев песнички опус. За Поповића је –

[...] поема *Коси и кожа* [...], у ствари, једна велика поетска синтеза, једна тотална поетска слика нашег доба – епска визија остварена медитативно-лирским средствима (Поповић 1998: 32).

И Саша Јеленковић у свом кратком, али веома прецизном, приказу Ристовићеве књиге означава њен свет као један од најраскошних и најживописних у српској поезији 20. века. Тој књизи, према Јеленковићу, припада значајно место у опусу Александра Ристовића, као и у савременој српској поезији уопште.

Нажалост, након ових неколико осврта, насталих углавном након и поводом објављивања књиге *Коси и кожа*, као и поред тако ласкавих оцена која су јој дала ова у свету поезије прилично респектабилна имена, о њој се више уопште није писало и до данас је остала затамњено место како у опусу Александра Ристовића, тако и у оквиру целокупне српске поезије друге половине двадесетог века. Отуда су скоро сва питања у вези са том Ристовићевом књигом остала потпуно отворена, попут питања разлога њеног необјављивања за песниковог живота, или њеног места унутар песниковог опуса, као и ширег положаја у српској поезији. Чак и оно што се једино чини извесним, попут њеног – од аутора – жанровског одређења као „поеме“, такође би се могло проблематизовати.

Можда би се један од разлога досадашње незаинтересованости наше књижевне критике за ту Ристовићеву књигу могао пронаћи у чињеници да није уопште лако издвојити главне теме и мотиве *Коси и коже*, односно означити њено главно тежиште. Наиме, *Коси и кожа*, са формалне стране – што је за Александра Ристовића можда и атипично – доста је строго организована књига од 77 песама различите дужине, краћег слободног стиха, груписаних углавном у катрене. Та књига у себи спаја говоре више различитих лирских гласова; у њој се помиње више десетина историјских и неисторијских личности; наводе се разни догађаји одиграни током двадесетог века и пева се о различитим географским поднебљима, почев од Србије, преко Пољске, СССР-а, све до Сједињених Америчких Држава, све уз велики број песничких слика. Није, стога, лако ни описати Ристовићеву књигу, нити започети говор о њој. Милица Николић, тако, у свом осврту види несводивост, неограниченост и истински плуралитет као главну особину *Коси и коже*:

Готово да нема равни нашег постојања нити човековог покушаја да га разуме и објасни, ни филозофског, ни антрополошког, ни историјског, ни социолошког, ни психолошког, који бар неким својим одразом нису ушли у ову неограничену слику света, којој свих 77 певања служе и исказују је у непосутом унутрашњем уобличењу саодноса на изглед по-

тпуно независних призора и појава. У питању је једва схватљива кадрост да се безбројем високо означених, надахнутих и заводљивих слика света и његових великих и малих геста, сићушних и грандиозних покрета у вечитом настајању и понављању – успостави кохерентна поетска визија. Необичност те слике, њена апсолутна самосвојност, неупоредива са било којом и било чијом, снага те изворности и јединствености, рекла бих да су изражене на начин једва нам познат. Ристовићев песнички космос је све друго само не онај који би био усмерен једноме циљу и идеји. Он је плуралистичан у основи и значењу тога појма, он претпоставља више принципа постојања и смешта у себе безброј различитих, себи супротстављених облика и испољавања, и исто тако различите човекове покушаје да их објасни или претопи у сопствено пророштво. Величина тога подухвата и јесте у томе увиду, то јест у испреплетености различитих увида која их истовремено и потврђује и поништава. Наравно, Ристовић не би био песник какав јесте када би нам при томе подастирао неку своју, мање или више конзистентну понуду. Те понуде нема нити је код овог генијалног рецептора, у његовој алхемичарској радионици, и може бити (Николић 1997: 15–16).

Покушај да у неколико реченица представи Ристовићеву књигу дао је и Саша Јеленковић у свом тексту карактеристичног наслова „Говори читав свет“:

У седамдесет и седам певања ове раскошне књиге стаје широк дијапазон слика, емоција, импресија, обраћања, молитви, набрајања. Ристовић је оштрим оком погледао свет са повећане дистанце лиричара-чаробњака: и свет му се отворио онако како се ретко којем песнику пре њега показао: идиличан, гротескан, суров, комичан, надреалан, величанствен и јадан истовремено (Јеленковић 1996: 127).

На овај врло ефектан опис Јеленковић још додаје да су теме те књиге толико разноврсне да се „поема чита као особени лирски бедекер кроз кругове света који истовремено има атрибуте раја и пакла“ (Јеленковић 1996: 127). Свет поеме је раскалашан и пун заноса, па Јеленковића понекад подсећа на призоре са слика Хијеронимуса Боша.

Иако су у тим представљањима Ристовићеве књиге у првом плану несводивост и огромна разноврсност њене садржине, можда се ипак може пронаћи начин да се о њој систематичније проговори. Сада већ давне 1979. године, у познатој студији и предговору за изабране песме Борислава Радовића „Заменице, лица, замене“, Ђорђевић Вуковић је записао:

Колико год то било необично, тек Радовићева употреба заменица може се узети као полазиште за испитивање основних видова његове поезије. Од једне до друге своје књиге, од једног до другог циклуса у књизи, од једне до

друге песме, он је заменице употребљавао на више начина и баш као да је стално испробавао њихове могуће улоге у поезији (Вуковић 1979: 5).

Ових пар реченица Ђорђија Вуковића савршено би се могле односити и на Ристовићеву *Косџи и кожу*. Наиме, песме из те поеме најбоље бисмо могли разврстати по лицима у којима су испеване. Највећи број песама је или испеван у маниру обраћања некоме ко се или директно именује или се означава само као „ти“, дакле у другом лицу једине, или се у њима говори о некој особи, бићу или предмету, односно у трећем лицу. Такође, постоји и неколико песама у којима лирски субјект представља себе, и у којима доминира песничко „ја“, односно прво лице. Иако песме у првом, другом и трећем лицу нису распоређене по неком стриктном распореду, оне се углавном међусобно смењују, утичући, тако, на динамику Ристовићеве књиге.

Као што смо већ поменули, у песмама у првом лицу лирски субјект се директно представља и самоописује, а у песмама у трећем лицу увек се јавља неко од многобројних лица света. У тим песмама у трећем лицу говори се о различитим историјским и неисторијским догађајима, као и о различитим личностима и појавама.

Преостале су још песме у другом лицу у којима се води експлицитни или имплицитни дијалог између „ја“ и „ти“. Тај дијалог је константа књиге и протеже се од прве песме па све до њеног краја, и свакако је оно по чему књигу најпре доживљавамо као целину. То „ти“ коме се лирски субјект обраћа најчешће је, чини се, Бог. На та обраћања указао је у свом тексту, сматрајући их окосницом *Косџи и коже*, још Богдан А. Поповић. Овај искусни критичар поезије примећује да је у средишту конструкције те поеме драмски однос између лирског субјекта, репрезента људског рода, и Творца: „Први се, тачније, с времена на време обраћа другом [...] спори се с њим сажимајући миленијско човеково искуство“ (Поповић 1998: 32). Кроз тај основни однос, према Поповићу, прелама се и множина других: човека према човеку, природи итд.

Присуство Бога у свету *Косџи и коже* опазио је и Саша Јеленковић. За овог песника Бог у тој књизи је амбивалентан, величанствен и гротескан. Дијалог који лирско „ја“ води са њим има своју динамику. За Јеленковића је глас којим се Ристовић у тој поеми обраћа читаоцу хришћански и пантеистички.

Постављање односа и дијалога са Богом, као једне од магистралних линија у *Косџи и кожи*, може да изненади и оне боље познаваоце Ристовићевог песничког опуса.¹ Однос са Богом, религиозна тематика и

¹ О таквом изненађењу могу говорити и из сопственог искуства. Наиме, када ме је пре неколико година Милан Радуловић питао да ли би се у Ристовићевој поезији, знајући да

сакрална инспирација нису карактеристика Ристовићеве поезије *in toto*, поготово ако се има у виду онај део његовог песништва до почетка осамдесетих година, када је књига *Коси и кожа* писана. Имајући у виду и Ристовићево стваралаштво након ње, тешко да бисмо га могли назвати песником чији текстови имају религијску инспирацију, како без двоумљења можемо назвати неке делове опуса његових савременика, попут Ивана В. Лалића и Миодрага Павловића рецимо, или можда хрватског песника, скоро па Ристовићевог вршњака, Данијела Драгојевића. Одсуство религиозног надахнућа у добром делу Ристовићеве поезије не би требало да нас превише чуди, јер, како каже Драган Стојановић, „поезија може без сакралног“, а „сакрално поготову може без поезије“ (Стојановић 2012: 63). И то је тако не само када се ради о савременој поезији, већ и –

[...] Сапфу и Катула, али и много шта од Гетеа или Пушкина, много шта од Бодлера или Брехта можемо читати а да се при том уопште не упитамо о Богу или оностраним свету (Стојановић 2012: 63).

Иако је у Ристовићевој поезији чест поступак дивинизације и реч „свето“ једна од најфреквентнијих у неким његовим песмама, овај песник се трудио да изневери наша уобичајена очекивања када је у питању светост. Као што је већ примећено у критици, Ристовић је у својој поезији често био склон дивинизацији и сакрализацији свакодневног, а десакарализацији онога што најчешће посматрамо као свето и божанско. И ђаволи и анђели који се у Ристовићевим песничким сликама почесто појављују – погледајмо само његову књигу *Празник луде* – немају уобичајене атрибуте апсолутног зла и добра. Заправо, присуство и једних и других даје одређену равнотежу његовом песничком свету, јер је овај песник био подједнако заинтересован за бића и предмете и са тамне и са светле стране. Отуда анђели не добијају предност у односу на своје антипode. Ристовић, чак, понекад ове друге представља и са више симпатија, па тако и анђели и ђаволи у његовим песмама унеколико замењују уврежене особине.

Имајући све то у виду, јасно је да *Коси и кожа* у доброј мери изненађује и, као што смо већ поменули, у неку руку и изневерава очекивања

сам се већ одлучио да делу овог песника посветим своју докторску дисертацију, могла пронаћи и нека тема која би била блиска онима којима се бави теологија, и да, ако је то могуће, са таквом темом узмем учешће на једном симпозијуму на Богословском факултету који се бавио односом теологије и књижевности, ја сам само одмахнуо руком и кратко образложио да ми се чини да Ристовић није песник превише отворен за теме које би у неком класичном смислу могле бити сматране религијским. Сада тек видим колико сам био у криву. Отуда је и овај текст нека врста мог коригованог, али најалост и помало закаснилог одговора Милану Радуловићу, као и враћање једног дуга. То је најмање што, као захвалност за добру вољу, подршку и покровитељство које је чика Милан штедро пружао свим младим људима, могу учинити.

добрих познавалаца Ристовићевог дела. Дијалог са Творцем представља главно упориште поеме, због чега је чини јединственом у његовом опусу. Иако та књига нема своју праву претходницу у Ристовићевом опусу, а по много чему ни наследницу међу текстовима које је након ње написао, *Косћи и кожа* је, парадоксално, до сржи ристовићевска књига у којој су до крајњих граница уобличена нека од основних начела његове поетике.²

Иако религиозне теме нису превише честе у стваралаштву Александра Ристовића, ни пре, а ни после *Косћи и коже*, обраћање и присуство другог лица нешто је посве уобичајено и очекивано за Ристовићево песништво. Наиме, директно обраћање некоме или нечему, тј. апострофа, једна је од централних ситуација Ристовићевог песништва. Говорно лице његове поезије се у читавом низу песама обраћа „свеколиком појавном свету – од живих његових представника и онога што их чини до предмета и појава“ (Николић 2008: 70);³ отуда је можда и логично да је у једном Ристовићевом остварењу дошао на ред и дијалог са Творцем. Без тог раз-

² Ипак, упорним читалачким лутањем кроз Ристовићев обиман опус могу се наћи како неки текстови који би могли бити прото верзија *Косћи и коже*, попут дуге песме „Музика“ из одељка „Баладе“ у књизи *Та поезија* из 1979. године. Такође, у збирци *Нигде никој* (1982) наилазимо на песму „Молитва“, у којој се, додуше, Бог не именује директно, али је насловом и садржајем јасно да се лирско „ја“ њему обраћа. Песму истог наслова пронаћи ћемо и у Ристовићевој заоставштини, објављеној након његове смрти у књизи *Песме 1984–1994*. У тој другој „Молитви“, написаној новембра 1992, Господ се директно именује. Да су извесни религиозни елементи били присутни у Ристовићевој поезији и доста раније, сведочи и први одељак његове ране књиге *Текстови* (1969), у коме се налази песма „Видео сам како устају са лицем у роси, Господе“, у којој се такође лирски субјект обраћа Богу, као и песма „Као мртав да сам“, где лирски субјект себе поистовећује са Христом. Ипак, манир тих песама са краја шездесетих, које су у његовом песништву тада биле много више изузетак него правило, песник је напустио, да би се мотивима и темама које се могу повезати са Богом и религијом вратио тек десетак година касније. Осим тога, одређени реторички обрасци из књиге *О љутовању и смрти* (1976), која је такође испевана као целина од 42 нумерисане песме, понављају се у *Косћи и кожи*.

³ Милица Николић указује у свом драгоценом тексту „Метафизика чулног Александра Ристовића“ на неколико десетина бића и предмета којим се до тог тренутка (текст је први пут објављен 1985) песник директно обраћао. Како бележи та критичарка, „Ристовић се обраћа: жени и кћери, уобразиљи, устима скупљеним у пољубац, филозофу, свињи, цвету мака, кољачу свиња, књигама на полици, пшеничном зрну, гробару, сопственим удовима, одгајивачу лозе, берберину, судији, корњачи, огледалу, жени свог учитеља, шумском мишу, вечерњој светиљци, старомодној свили, прасету у повртњаку, разбојнику, оној која умире у порођајној муци, шуми, воденичном точку, мливу у шаци, птици, трбухозборцу, тумачу снова, копачу јама, кућном шерету, жабици у материном повртњаку, дрвцу обелелом од снега, сопственој души, ветру, води, колском точку, чувару стада, трговцу, Еуклиду, вину, овци, предмету неодређеног значења, дечаку, времену, читаоцу, вечерњој бубици, баштенској сенци, песми, птици крешталици, несрећи и смрти“ (Николић 2008: 70). И у свом стваралаштву које је уследило након текста Милице Николић, Ристовић је наставио да се обраћа како овде набројаним, тако и другим бићима, стварима и појавама.

говора са божанским, „Ристовићев разговор са све-живим, тј. са *целокућним* окружењем“ (Николић 2008: 70) нипошто не би био потпун.

Ипак, иако су песме у другом лицу идентификоване као обраћање Богу, није увек најјасније ко је то „ти“ коме се лирски субјект обраћа, као и између којих инстанци се успоставља однос „ја-ти“. Такође, и када су песме посредоване у првом лицу није увек извесан идентитет лирског субјекта. Скоро је извесно да у *Косији и кожи* заправо немамо посла са само једном говорном инстанцом, већ је песник у своју поему увео више лирских гласова. То вишегласје се и експлицитно потврђује у 46. песми, у којој надређени или можда боље речено примарни лирски глас даје реч низу страдалника из Другог светског рата. Исто тако, у 48. песми прилика да директно проговоре пружа се затворенику, затвореници и рибару са Голог отока.

Песме, или можда певања, под бројем 25 и 26 Ристовић је и структурирао као таксативно набрајање свих, или можда свих могућих, говорника унутар његове књиге, као и ситуација у којима се налазе у тренутку изрицања исказа. У првој песми у питању су људи најразличитијих могућих занимања и друштвених положаја:

Говори шегрт
у ткачкој радионици
након прве смене
метући под.

Говори породиља
којој млеко удара на уста
служи се вешто
левом и десном дојком.

Говори лекар
остављајући самртника;
има лепо лице
и реп пауна.

Говори књижевник
међу другим књижевницима
у малој гостионици
са сребрним посуђем.

Говори ученик
излазећи из јавне куће
још држи под пазухом
замрљан уџбеник [...] (Ристовић 1995: 64).

У наредној, 26. песми, Ристовић у каталог говорника ставља различите животиње, биљке, предмете и појаве: траву испред и иза куће, плањински ветар, јабуку ружичастих и златних листова, бубицу у кровној греди, миша затвореног у крстионици, снег у башти, гробљански крст, старо вино у промуклим бачвама, подрумска врата док се отварају и затварају, одећу у старинском ковчегу, горопадни бубањ, зимски пут обасјан сунцем, псето неког стрводера и крпу којом се брише зној са лица. Очито да за Ристовића сваки звук који набројане животиње, појаве и предмети производе заслужује да буде саслушан. Песник је итекако користио могућност лирске поезије да било ко или било шта може бити њен субјект. Како каже позната америчка теоретичарка поезије Ен Фери –

[...] there are at least hypothetically no limits to the choice of figures who can be imagined as saying poems. They can be representative human beings identified by generic situation, class, gender, or occupation; figures borrowed from other texts, sacred or profane, or with mythological or conventionally literary names; historical persons; famous or notorious contemporaries; fictional characters with the kinds of names actual people recognizable times and locales. Some titles even claim that a nonhuman creature or object speaks in the poem, for instance: „A dialogue between the auctour and his eye“ from *The Paradise of Daintie Deusies* of 1578; Anne Finch, Countess of Winchelsea's „The Owl Describing her Young Ones“; Padraic Colum's „The Sea Beard to the Wave“; Hardy's „The Aged Newspaper Soliloquizes“ (Ferry 1996: 69–70).⁴

Ипак, у већини песама говорно лице је основни лирски субјект *Косћи и коже* – да га тако назовемо – док се лирски субјект неких песама исписаних у првом и другом лицу може идентификовати као Бог, иако се то у њима нигде експлицитно не наводи.

Као што је мултипликовао исказни субјект у *Косћи и кожи*, Ристовић је, тако, умножио и лица којима се у групи песама у „ти“-форми обраћа лирско „ја“. Иако је адресат највећег броја тих песама Господ – што је у неким експлицитно, а у неким имплицитно назначено – у

⁴ „[...] барем хипотетички нема ограничења у избору фигура које могу бити замишљене као говорно лице у песмама. Оне могу бити представници људских бића одређених типичном ситуацијом, класом, родом или занимањем; ликови позајмљени из других текстова, светих или профаних или са митолошким или конвенционалним именима; историјске личности; славни или познати савременици; фикционални карактери са именима стварних људи препознатљивог времена и простора. Неки наслови чак тврде да нељудска бића или ствари говоре у песми, на пример: 'Дијалог између аутора и његовог ока' из *The Paradise of Daintie Deusies* из 1578; 'Сова описује своје младе' Ен Финч, грофице од Винчелсија; 'Морска птица таласима' Падрека Колума; Хардијев 'Сололовкиј старих новина'“ [превео М. А.].

појединим случајевима није најјасније коме лирски субјект говори. Да идентитети тог „ти“ могу бити разноразни, указује и 24. песма у којој се као адресати именују познати писци и филозофи. Та песма, унутар структуре Ристовићеве књиге, представља парњака са раније помињаним песмама 25 и 26, у којима су именовани потенцијални лирски казивачи, због чега им и следи. У њој су набројани сви они којима се лирско „ја“ обраћа или им се може обраћати:

Ти си Рене Декарт
у хладној одаји
док га држи под руку
шведска госпа. [...]

Ти си плећати Платон
у школској шетњи
док побијаш доказе
противдоказима (Ристовић 1995: 62).

Онај коме се лирски субјект обраћа именује се још и као Жорж Сандова, Лав Николајевич, Сократ, Е. А. По, Бертолд Брехт и Маркиз де Сад.

И у овом случају Александар Ристовић, као што смо видели да је чинио у читавој својој поезији, максимално користи жанровске могућности лирике. Према Нортропу Фрају:

Лирски пјесник обично хини да говори сам са собом или са ким другим: с духом природе, Музом [...] пријатељем, љубљеном особом, богом, уособљеном апстракцијом, предметом из природе (Frye 1979: 280).

Чини се да је разноликост адресата још карактеристичнија за модерну лирику, па тако Џонатан Калер у својој рецентној *Теорији лирике* каже да је изненађујући –

[...] range of recent poems engage in address, not just to friends and lovers or enemies [...] or to indeterminate „you“'s, wich can be the reader or the poet him- or herself, but also to such things as the sun, a flower, a leaf (Culler 2015: 188).⁵

Ипак, и перед хора гласова које смо помињали, поема почиње обраћањем оног главног лирског субјекта Господу. Попут епског песника који се на почетку свог певања обраћа музама и тражи од њих да му по-

⁵ „[...] низ савремених песама које се обраћају, не само пријатељима и љубавницима или непријатељима [...] или неодређеном 'ти', које може бити читалац или сам песник или песникиња, већ и таквим стварима какве су сунце, цвет, лист“ [превео М. А.].

даре инспирацију, тако и песничко „ја“ *Косџи и коже* на самом почетку зазива Господа, да му помогне да се искаже:

Господе, затворена су ми уста
тајним кључевима;
помози ми да кажем
оно што сам научио још рећи (Ристовић 1995: 7).

Међутим, лирски субјект не обраћа се Господу само из овог разлога. Поред тога што га моли за инспирацију и помоћ поводом певања, лирско „ја“ моли Господа и за помоћ у неким свакодневним радњама: померању руке, корачању, гледању и уринирању. Говорење и, самим тим, певање, само је једна од свакодневних уобичајених радњи. Међутим, ниједан од тих ординарних подухвата не можемо учинити – следи из прве песме *Косџи и коже* – без помоћи више инстанце. Отуда се, с обзиром на то да ниједан од наших покрета није учињен само захваљујући нашој вољи, прва песма и завршава питањем упућеним Богу:

Господе, јесам ли ја
доиста ја?
(Не говорим, не мислим,
Нагађам оно што бих учинио) (Ристовић 1995: 7).

Истовремено, питање идентитета онога који говори стихове тако се поставља и проблематизује већ на самом почетку књиге.

Према том обрасцу грађено је још неколико песама *Косџи и коже*. Пратећи линије обраћања у поеми, долазимо и до песме 22 у којој лирски субјект поново директно означава Господа као биће коме се обраћа. Лирско „ја“ и у тој песми, као и у првој – по угледу на коју је испевана – указује на своју немоћ. Он не може да стави ни обичну ружу у прозор. Такође, указује и на немоћ сопствених чула. Тако лирско „ја“ каже: „Господе, не чујем [...]“; „Господе, не дишем [...]“; „Господе, не дотичем / ниједно биће ни предмет [...]“; „Господе, не видим [...]“ (Ристовић 1995: 58–59). Разлика у односу на прву песму је у томе што се лирски субјект само обраћа и жали Господу, али од њега и не тражи експлицитно да му поврати вид, слух и чуло додира.

Узрок обраћања не треба тражити само у немоћи чула већ и у стању опште стрепње и страха у коме се говорна инстанца налази. Та стрепња иде чак дотле да се лирски субјект боји да сваког тренутка могу доћи по њега:

Господе, не знам час
када ће доћи по мене,

са танким ножевима,
са чврстим ужетом (Ристовић 1995: 59).

Исто тако, лирски субјект обраћа се божанској инстанци са осећањем парадоксалне усамљености у мноштву, од које не пати само он, већ и сви други људи – како се саопштава у последњој строфи песме 22:

Господе, човек сам самотан
међу самотним људима.
Слушам и гледам,
не чујем и не видим (Ристовић 1995: 59).

С обзиром на то да се лирско „ја“ налази у истоветној ситуацији као и други, можемо рећи да је главни лирски субјект *Косџи и коже* нека врста типичног представника људског рода. У том реторичком маниру испевана је и 44. песма, као и поједине строфе других песама.

Ипак, то није једини начин на који се примарни лирски субјект обраћа Господу у групи песама испеваних у другом лицу. Постоји и група песама у којој лирско „ја“ не упућује на своју ситуацију, већ детерминише и установљава божанску инстанцу којој се обраћа. Бог коме се обраћа господар је свих ствари, бића и предмета, па песме испеване у том обрасцу, попут оне под бројем 36, постају каталог земаљских разноликости, набрајање различитих бића, предмета и људи. Богу подједнако припадају – као што и он свима подједнако припада – сви људи, и злочинци и праведници, и моћни и слаби, и актери и посматрачи:

Ти си бог убице⁶
и бог убијеног,
ти си бог судије
и сваког од поротника (Ристовић 1995: 90).

Бог је подједнако доступан свим стварима на земљи, ма колико се оне међусобно разликовале. Како се у једној од строфа ове песме каже, он је Бог књига и у меким и у тврдим корицама. Овде се види испољавање Ристовићевог егалитаризма који он често демонстрира у својој поезији, пре свега у својим песничким каталозима, у којима он нипошто не жели да заобиђе оно сићушно и свакодневно. И у песми 36 помиње се да је Бог коме се лирски глас обраћа и Бог кућних предмета. У два

⁶ Писање речи „Бог“ на неким местима великим, а у неким малим словом, још један је, рекли бисмо, од загонетних момената *Косџи и коже*. Ипак, тај моменат може сведочити и о променама расположења и регистрима обраћања божанској инстанци, којима Ристовићева књига обилује.

завршна стиха се и поентира на поменућу тему: „Ти си одиста бог / свакодневних призора“ (Ристовић 1995: 91).

И у 45. песми имамо обраћање Богу у поменутом обрасцу „Ти си бог...“. Овде се, такође, именују људи најразличитијих занимања, као и разне животиње, при чему сви припадају Богу. Он исто тако подједнако припада и онима што страдају, као и онима под чијом чизмом се страда; тако се у првој строфи песме каже:

Ти си бог овце
коју воде на клање
и бог си оног што има
нож у сари чизама (Ристовић 1995: 114).

Ристовић у овој песми наводи и сељаке, ратне пилоте, учитеље, гласнике са ратишта, општинаре, брбљивце, краве и телад, лудо дете и луду матер, осуђеног на смрт вешањем, богаља, малу жену и малог човека, судију који чита смртне пресуде, судске акте и противдоказе, дрводеље и алатничаре, поштанске службенике и службенице, чуварке захода. Сви ти људи, животиње и предмети равноправни су у положају према божанству. Иако долазе са различитих страна живота, већина набројаних личности су маргиналци, осуђени, луди и припадници најнижих занимања. И овде се види Ристовићева склоност да свој песнички рефлектор окрене ка онима који су сићушни и скрајнути.

Као одговор на малопре анализиране песме у другом лицу, у коме „ја“ настоји да дефинише божије „ти“ коме се обраћа, имамо групу песама посредованих у првом лицу. Кључно је да лирски субјект песама у првом лицу није исти са лирском инстанцом која проговара у групи песама у другом лицу. Према ономе што лирски субјект говори о себи, те исказе бисмо, чини се, највероватније могли приписати самом Богу, иако то у добром делу ових песама није експлицитно назначено. Песник у својој књизи даје Творцу прилику да се и сам представи и одговори на одређења и особине које му у песмама исписаним у другом лицу придаје примарни лирски субјект.

Оно што најпре карактерише те монологе јесте да Бог себе дефинише као свеприсутног и свепростирућег, без ограничења у простору и у времену, али такође и иманентног свету, односно садржајућег у сваком бићу и предмету познатог света. Тако он за себе каже:

Ја сам трава
која брбља у пољу,
ја сам брбљање траве
сваког боговетног поподнева.

Ја сам точак
који се окреће преко траве
под двоколицама
са једним коњем (Ристовић 1995: 48).

У наредним строфама он наглашава и своје перманентно присуство у свету, као и своју, већ и у „ти“-песмама означену, припадност свима:

Ја сам бог траве
на волујским колима,
где трава мирише ономе
што је уснуо у трави.

Ја не долазим ниоткуда
и никуда се не враћам,
не распитујем се за пут,
не тражим преноћиште (Ристовић 1995: 49).

Бог себе означава и као свепростирућег и свеприсутног, али и као узрок и последицу, што су нека од његових већ познатих одређења, како из светих списа, тако и из теолошке литературе:

Ја сам оно што је доле
и оно што је горе,
ја сам, дабоме,
и оно што је између. [...]

Ја сам оно што је унутра
и оно што је напољу,
ја сам у исти мах
и напољу и унутра. [...]

Ја сам свако стање
које претходи неком другом,
ја сам последица
у којој је сакривен узрок (Ристовић 1995: 84).

Ипак, поред ових својстава доступним само апсолуту, Ристовићев Бог има и особине уобичајене и за сва остала бића. Тако је у *Кости и кожи* честа и антропоморфна представа Бога. Његово биствовање је идентично постојању било ког човека: „Спавам, мокрим, варим / течну и чврсту храну“ (Ристовић 1995: 86).

У наредним стиховима и строфама Бог себе повезује и изједначава са временом, како оним протеклим, тако и оним што долази, али озна-

чава себе – претпостављамо и на пренесеном плану, а не само дословном – као кључем у брави:

Ја сам време
изгубљено на више начина
и оно сам време
које ће вам бити враћено.

Ја сам кључ
уденут у браву
и шкрипутање сам кључа
у зарђалој брави.

Међутим, крај песме доноси и један од многих парадокса са којима се срећемо када је у питању природа Бога у *Косџи и кожи*:

Ја сам мало
воде на длану,
ја сам кап капи,
готово ништа.

Ја сам Нико и Ништа (Ристовић 1995: 51).

Дакле, пошто Бог може бити и јесте свуда, Он је, по овом пантеистичком гледишту, и свака ствар, па чак и она најмања и најосетљивија, подложна кратком трајању и брзом ишчежавању. У таквој доследности Бог се мора налазити и тамо где је празнина и ништавило. Тако и у поен-ти песме он себе идентификује чак и као „Ништа“, али свакако не обично ништа, већ оно истакнуто великим словом, које ипак јесте нешто.

Песме исписане у трећем лицу, осим када није назначено другачије, ваља поново схватити као исказе примарног лирског субјекта. У њима, као што смо већ рекли, описује се разноликост света и различити, како историјски, тако и обични догађаји и личности. У опису света, људи и догађаја у тим песмама, треба тражити разлоге егзистенцијалне стрепње и очајања лирског субјекта, али и осталих људи. Разлог очајања је зло у свету, које доминира како у садашњости, тако и у скоријим историјским догађајима. Примарни лирски субјект обраћа се Богу баш због таквог стања света. На тај начин у Ристовићевој књизи успостављено је јединство и повезане су песме испеване у првом и другом, са онима у трећем лицу.

Догађаји из двадесетог века који су опевани у *Косџи и кожи* углавном су трагични, а најчешће и монструозни. Помиње Ристовић у својој књизи већину крупних догађаја који су се одиграли у периоду када је писао своју књигу почетком осамдесетих година, али још више оне који су се збили у претходних неколико деценија и неповратно обележили

савремени свет. Песник се слободно кретао кроз различите временске периоде, али и различите просторе, помињући и многе историјске личности које су утицале на светска кретања.

Бављење историјско-политичким збивањима у *Косџи и кожи* још је једна околност која изневерава читалачка очекивања наспрам Ристовићеве поезије. Наиме, поред тога што се и у јавности његово дело перципира с оне стране ангажованости, и сам песник се све до пред крај осамдесетих година држао по страни од усмеравања свог погледа на ту страну, и тај свој став у више наврата и програмски формулисао.⁷

Међутим, у *Косџи и кожи* Ристовић се дотиче рата за Фокландска острва, Вијетнамског рата, сукоба у Палестини, штрајкова у Пољској и синдиката „Солидарност“, као и нуклеарних проба и других историјских превирања и ужаса. Такође су ту и прикази тоталитарних држава и репресије у њима, пре свега у СССР-у, па је у једном певању дат каталог писаца страдалих током совјетског режима. Ристовић не заборавља и титоистичка зверства, па нас тако суочава са призорима са Голог отока.⁸

⁷ Можда је тај свој став песник најбоље образложио у изјашњавању у анкети *Савременика* 1971. године. Поводом питања о идеолошким, економским, филозофским и моралним начелима која се у поезији налазе, о њеној друштвеној улози, односу према политици и ангажованости поезије, Ристовић је понудио следеће одговоре: „Питање је да ли поезија има ширу друштвену моћ. И која? Шта у једној песми има снагу да људе преображава, да им мења мишљење и начин живота, који њен део, елеменат, емоција? Ако верујем да је тај однос поезије и читаоца могућ – онда мислим само на једну врсту поезије, на поезију општих чувстава којој би припадале неколике песме Оскара Давича ('Србија' на пример), неколике песме Десанке Максимовић и др. То је поезија на општу тему и њено је место у школским уџбеницима, у читанкама одакле им је омогућено да васпитно делују на младе људе, да у њима буде понос, позитивно људско осећање ведрине, љубави према земљи, потребу да се она воли и брани и тако даље. Остало је субјективна поезија која је одувек имала веома мали број читалаца и чија је 'друштвена функција' била сведена на нулу. Не само због малог броја читалаца него због своје природе: индивидуалност је увек тражила индивидуалност, те су 'сусрети' песника и читаоца били ретки [...]. Песник није ни филозоф, ни политичар, ни вођа; кад би то био, престао би писати, то су различите потребе које једна другу искључују; он је веома сличан многим другим људима, сличнији је од било ког другог човека. Не видим разлога да се он поезијом ангажује и одређује према идеолошким, економским, филозофским и моралним проблемима више од било кога свог читаоца. Време је да из наших свести ишчезну романтичне представе о песнику који све схвата и ком је све јасно. Поезија општих чувстава има оправдања ако настаје након, или у преломним, трагичним временима, те исказује осећање племена, залажући се да се оно одржи. У другом времену она је излишна и испољава само креативну немоћ [...] песник није равнодушан на одлуке политичких форума који се тичу његова народа, али он није равнодушан пре свега као човек, а не као песник. Као песник – он је једино стваралац, и поље његове делатности је његова природа и језик којим ту природу изражава“ (Ристовић 1971: 442–443).

⁸ У обради домаћих још увек контроверзних тема, попут давања позитивне слике протеста у Пољској и негативне слике комунизма у глобалу, можда треба тражити и

Кроз књигу промичу Стаљин, Маргарет Тачер, Елеонора Рузвелт, Лех Валенса. Ипак, догађај коме се посвећује највише пажње јесте Други светски рат, централни и најтрагичнији догађај модерног доба. Песник тај светски сукоб представља из више углова, са више различитих страна, што је у складу са његовом поетиком и тежњом за свеобухватношћу. То се може видети и из већ помињаног 46. певања, у коме главни лирски глас само уводи на сцену друге личности које се обраћају читаоцу. Те личности су, карактеристично, из различитих земаља, али и различитих старосних доби, занимања и друштвеног положаја. Спаја их једино то што су сви убијени током Другог светског рата. С обзиром на то да су у питању обични људи, Ристовић, поред помињања крупних историјских фигура у неким песмама, овде даје један поглед на рат и страдања 'одо-здо'. Поред француске студенткиње Марије Буше и Пољака, трговца уљем из Варшаве, Јаноша Кобацког, читаоцу се обраћа и своје страдање описује занатлија из Немачке Јаков Сингер, који је очито јеврејске етничке припадности. Због свог порекла он страда у гасној комори:

Ингел ме је држала
за једну руку,
у другој сам имао
птичје перо.

Умрли смо заједно
у одаји за купање,
гас је пуштен у исти час
из свих тушева (Ристовић 1995: 120).

У одабиру својих личности Ристовић узима и оне са нашег под-небља. Тако о свом страдању и смрти прича и српски сељак Радован из Лознице:

Затекли су ме изјутра
где калемим воћке,
прошли су кроз воћњак
у железним колима.

Одвели су ме из воћњака
са марамом на лицу

један од разлога због којих је Александар Ристовић *Коси и кожу* писао „за фиоку“. Уосталом, у књизи наилазимо и на следећу строфу:

Ђаво чита у доколици
„Комунистички манифест“
у искушењу је да стави
свој потпис уместо аутора (Ристовић 1995: 222)

и са рукама
везаним наопачке.

Убили су ме пред суседом
у његовом воћњаку,
пред женом и децом
и женином матером (Ристовић 120–121).

Могао би ово бити и опис једне од одмазди „сто за једнога“, у којима су насумично одвођени људи да би се испунила монструозна бројка. Са наших простора реч је добила и девојка Анђа Радуловић коју су убили „дебели момци из Баварске“. У певању о својој смрти још причају часовничар Јан Кафка из Прага и алатничар и комуниста из Украјине Максим Николајевич. Призор његове смрти је изразито језив:

Провртели су ми очи
опаким сврдлом,
ишчупали су ми зуб по зуб
усијаним клештима.

Бацили су ме
на фабричко ђубриште,
био сам већ мртав
добрих осам часова.

Видео сам их слеђа
док су одлазили
с кукастим крстићима
на плавичастој униформи (Ристовић 1995: 122).

О страдањима из Другог светског рата, тј. оном најстрашнијем из те катаклизме, гасним коморама и Холокаусту, Ристовић је певао и у 57. песми своје књиге. Најпре се приказује улазак несвесних жртава у оно за шта мисле да је купатило, напуштених чак и од самог Бога:

Купатило – комора
са отровним плином
има извесну предност у поређењу
са другим машинама за умирање.

Не знајући шта је у питању,
улазе безазлени купачи,
упалих груди,
омлитавелих стражњица.

Ни сам Бог неће им
шапнути истину на ухо,
за који час видеће Бога
у немачкој униформи (Ристовић 1995: 160).

Видимо да се у песмама у трећем лицу песник такође бави Богом, и то је још једна од спона са песмама посредованим у првом и другом лицу. Ристовић овде експлицира једно од најважнијих питања своје књиге. Питањем одсуства Бога у тренуцима људске патње и допуштања зла у свету. То питање постављали су многи теолози, филозофи и уметници: уколико Бог постоји и ако је свемоћан и апсолутно добар, зашто допушта страдања и патње?

Свет је препун несреће и зла, па се тражи објашњење за то, некад и од Бога самог, све до тога да се, као што чине поједини јунаци Достојевског, Бог због тога позива на одговорност (Стојановић 2012: 77).⁹

За разлику од оних који су се одлучили да Богу одузму или његову апсолутну доброту или апсолутну моћ, не би ли тако разрешили ову апорију, низ значајних мислилаца и теолога покушао је да те противречности разреши без кориговања својих ставова према догматски исказаној божанској природи. Та струја теолошких и религиозно-филозофских мислилаца настојала је да –

[...] да јасан одговор на питање како је могуће да је Бог, пошто је Свемогућ, Свепобан и Свезнајућ, створио свет у којем се дешава тако много зла,

⁹ Ево одломка из једног чувеног прозног остварења насталог у релативно слично време као Ристовићева књига, романа Ернеста Сабата *О јунацима и трговцима* (1961), који такође тематизује проблем зла у свету и природу Творца: „Одувек ме је заокупљао проблем зла [...]. Негде у то време, када сам постао члан пљачкашке банде разрадио сам следеће могућности:

1. Бог не постоји.
2. Бог постоји и он је обичан нитков.
3. Бог постоји, али понекад спава: његови кошмари су наш живот.
4. Бог постоји, али повремено има наступе лудила: ти наступи су наш живот.
5. Бог није свеприсутан и не може бити свугде. Понекад је одсутан. У другим световима? У другим стварима?
6. Бог је обичан сињи кукавац, суочен с проблемом сувише сложеним, који превазилази његове снаге. Бори се с материјом, као уметник са својим делом. Каткад му пође за руком да буде Гоја, али је углавном јад и беда.
7. Бог је поражен, пре почетка Историје, у боју са Кнезом Таме. Претворен у наводног ђавола, Бог је увелико изгубио од угледа, јер му се приписује да је створио овај кукавни свет.

Нисам ја измислио све те могућности, мада сам у оно време сматрао да је тако; доцније сам сазнао да су у неке од њих људи чврсто веровали, а нарочито у хипотезу о ђаволу као победнику“ (Сабато 2012: 277–278).

како је могуће да Бог ипак ни у којој мери није био узрок који чини зло и да његово попуштање пред злом ни у ком смислу није оставило мрљу на Његовом савршенству, на Његовој свемоћи, свеблагости и свезнању (Лоски 2001: 6).

Такво објашњење „чини задатак теодицеје“ – према Николају Лоском „најтежом од свих филозофских наука“ (Лоски 2001: 6).

Након искуства Другог светског рата и Холокауста ова питања су актуализована и умногоме радикализована. То саопштава и немачко-јеврејски филозоф Ханс Јонас који тврди да смо након Аушвица –

[...] у могућности да са већом одлучношћу него икад раније тврдимо да једна божанска природа није ни сведобра нити је (у својој владавини светом, где је једино можемо докучити) потпуно разумљива (Јонас 2001: 32).

Ристовић је овог реза који је дошао са Аушвицем очигледно био свестан, и отуда је и његов одговор на то питање био – што је видљиво већ у наставку ове песме – ближи Јонасовом начину размишљања него некој врсти теодицеје.

Међу људима који се одводе у гасне коморе налази се и песник, такође наиван, и без слутње шта га тамо чека, вероватно и због тога што „Сањарио је који час / о плавој Лорелај“. Овде као да осећамо одређени прекор за уметнички ескапизам у гласу песничког субјекта, тако нетипичан за Ристовића. Такав какав је, занесен и заокупљен собом и својим визијама, песнику се причињава да чује Бога, чији се глас меша са шумом воде у цевима. Ипак, песник прекасно схвата да је преварен.

Последња строфа песме прилично је занимљива зато што представља могући Ристовићев одговор на питање теодицеје, односно некаквог накнадног оправдавања и разумевања страдања:

Бог узима за руку
посетиоце Купатила,
шапуће на ухо
којекакве бесмислице (Ристовић 1995: 162).

Ова строфа доста може рећи и о свемоћи Бога у свету *Косџи и коже*. Не могавши да спречи страдање, он покушава да се накнадно оправда. Међутим, оно што он говори жртвама песник назива „бесмислицама“. Нема никаквог оправдања за страдање и патњу, и Бог се никако не може оправдати.

Отуда, поред многих интонација обраћања Богу, поред молитвеног и жалбеног тона у песмама у другом лицу, имамо и онај оптужујући и прекоревајући. У следећим строфама лирско „ја“ замера неком „ти“,

које би највероватније могло бити Бог, да не види и не обраћа пажњу на страдања бића која је створио. Као пример у тим стиховима служи један типични догађај из двадесетог века – разарање и ратни напад са земље и из ваздуха:

Не видиш псето
које цркава за вратима
не видиш његова власника
са прогорелим лицем [...]

Не видиш напад извршен
са земље и из ваздуха,
не видиш огромне празнине
након експлозија.

Не видиш запаљену одећу
на онима што трче к води,
ни оне што трче к води
горећи успут (Ристовић 1995: 24).

Онај коме се лирско „ја“ обраћа оптужује се, чини се, да та страдања не види, или не даје никакав знак да их види. Уколико и није слеп или загледан на неку другу страну, онда је, сасвим сигурно, потпуно неосетљив на страдања у свету. Песма се и завршава дистихом: „Готово да си заборавио да гледаш / готово да си обневидео“ (Ристовић 1995: 24).

Наредна песма у облику апострофе под бројем 10 надовезује се на претходну. У њој је задржан прекорни тон, само се овога пута онај коме се лирски субјект обраћа прекорева због тога што не чује. Песма каталошки наводи разне звукове и гласове које „ти“ не чује, као што су певушење девојке, шум лишћа, гласови учитеља и ученика, шум трава, цијук миша и звук пољупца. Ипак, чини се да је главно тежиште песме на следећој строфи:

Не чујеш ни поветарац
међу кућним гредама,
ни оног који стоји на крову
и дозива у помоћ (Ристовић 1995: 29).

Као што је у 8. песми онај коме се лирски субјект обраћа био слеп за патње људи у свету, тако је он овде и глув за њихове позиве у помоћ. Лице које лирски субјект прекорева највероватније би могао бити Бог, с обзиром на то да њега можемо кривити што допушта људску патњу. Аргумент у прилог томе да се лирско „ја“ обраћа Богу у тим песмама јесте

тај што молилац у последњој наведеној строфи стоји на крову, вероватно тежећи да буде што ближе Богу и небу приликом вапаја за помоћ.

Последња строфа доноси једно ново виђење божанства. Бог заправо није глув, већ се из неких само себи знаних разлога прави да јесте:

Правиш се да не чујеш
звукове и гласове,
тврди си на ушима
када ти то устреба (Ристовић 1995: 30).

На тај начин у *Косџи и кожи* се поред свемоћи доводе у питање и претпостављена апсолутна доброта и праведност божанства. У тој строфи Господ се испоставља као врло самовољан и ђудљив када су у питању вапаји са земље, које само селективно и тек понекад хоће да чује, према некој својој, нама са ове стране, непојмљивој логици.

Уколико је Бог творац свега и о свему одлучује, и супротно његовој вољи не можемо померити ни своју руку, онда једино он може и мора бити одговоран за све ужасе и смрти које Ристовић у *Косџи и кожи* наводи. Тако се обраћање из 29. певања може односити једино на Бога. Адресат се оптужује за убиство многих живих бића:

Убио си ми пужа
пробушивши му љуштуру
док је милео остављајући
светао траг.

Убио си ми глисту
чим се помолила из земље
држећи све време
рупицу у земљи (Ристовић 1995: 69).

Поред пужа и глисте, „ти“ се оптужује и за убиство свраке, говеда, овце, влати траве, муве, сове, цврчка, ласте, миша, жабице, коња, змије, рибе, пацова и пса. За сваку од тих животиња и биљака лирски субјект описује и ситуацију и место на коме је страдала. Занимљив је и мотив за уморство свих наведених бића који се открива у последњој строфи песме:

Убио си све
што ти је било налик.
Хтео си да будеш
уистину невидљив (Ристовић 1995: 71).

Ова строфа доста говори о Ристовићевом поимању Бога у *Кости* и *кожи*. Као што смо и на основу анализе неких претходних стихова закључили, у виђењу овог песника Бог се налази и испољава кроз сва жива бића, као и у њиховом облику, као што су и сва жива бића, а не само човек, одраз божјег лика. И овде се види колику пажњу и значај Ристовић поклања материјалном и видљивом свету. Тај и такав свет јесте вид испољавања Творца, који може нестати и бити потпуно одсутан само у случају непостојања тог света.

Тридесета песма у *Кости* и *кожи* такође је директно, чак и експлицитно назначено, обраћање Богу. Лирско „ја“ се Творцу и овде обраћа из егзистенцијалне кризе и изгубљености:

Изгубио сам се
међу твојим алаткама
међу иглама,
међу ножевима

У дугачким цевима
и између точкова,
међ зупчаницима,
међ скотураном ужади (Ристовић 1995: 75).

У мноштву ствари и предмета, поготово оних којима се може наносити бол, лирско „ја“ се осећа изгубљено и престашено, те направе за уништавање, иако су и оне, као и све створено, божје, заправо су ђаволска ствар. Тешко је Ристовићу да помири постојање справа за уништење са божанском природом. Отуда је и божја слика амбивалентна у *Кости* и *кожи*:

У ђавољим направама
у твојој божјој руци,
међ клиновима
у дрвету (Ристовић 1995: 75).

Све те направе и оруђа која постоје присвајају човека, и уместо да он њих употреби, он бива употребљен:

Тураш ми у руку
мале и велике алатке.
Покушавам да их употребим,
оне ме употребљавају (Ристовић 1995: 76).

Не ради се, заправо, само о ножевима и пушкама, већ и о другим предметима који узурпирају човека и постају његови господари. Знатно

пре нашег времена, у коме смо срасли са различитим 'гецетима', Ристовић је у својој књизи упозорио на окупацију хуманости од предметног света, и видео ту појаву као пут ка усамљености у мноштву.

У *Косџи и кожи* постоји неколико песама из групе испеваних у првом лицу, које се могу схватити као одговор на претходно изнесене оптужбе лирског субјекта на божанско слепило и глувоћу, односно на његову одговорност за смрт многих бића. Отуда би то били стихови у којима Ристовић поново даје прилику божанском гласу да се чује:

Не, нисам чуо
гласове кроз отворено окно
док очекују за столом
непознатог придошлицу. [...]

Не, не видим,
оно што је горе,
не могу осматрити
ни оно што је испод мене.

Не, не видим,
не, нисам разазнао,
не, не сећам се,
не, не препознајем.

Тешко да могу разликовати
Једно од Другог (Ристовић 1995: 34–35).

Наравно, не можемо бити сигурни да се читаоцу и овде обраћа божански глас, с обзиром на то да се и главни лирски субјект *Косџи и коже* жалио на непоузданост својих чула. Ипак, уколико прихватимо да овај исказ припада Творцу, онда је јасно да он у Ристовићевом тексту губи атрибуте свемоћи.

Уопште, мимо онога што Господ сам о себи говори, и што смо наводили раније, у *Косџи и кожи* Бог је врло често одсутан, скривен и незаинтересован за човека, од кога се непрекидно удаљава. Тако већ у другој песми лирски субјект поручује Богу:

Док се ја пењем,
ти силазиш,
док идем наниже,
вешто се размимоилазимо (Ристовић 1995: 8).

Иако Бог даје „известан знак / ономе што је на другој страни“ (Ристовић 1995: 8), лирски субјект и он се трајно разилазе и све више један од другог удаљавају, ма којим путем да крену и Бог и човек:

Не долазиш ти к мени,
него се непрекидно удаљавамо,
било којим путем да пођеш,
било које место да си одабрао (Ристовић 1995: 9).

Могло би се рећи да Ристовић у својој књизи често приступа једној познатој филозофској, теолошкој и уметничкој теми, посебно фреквентној у модерни, а то је она о одсутном, као и, у Ристовићевом случају, често глувом и слепом, Богу (*deus absconditus*). Та одсутност је посебно драматична у данашње време, јер некада, чини се, као да није било тако:¹⁰

Јуче те је могао препознати
било ко и било где;
данас те не може именовати
ни онај што ти гледа у лице (Ристовић 1995: 118).

Ипак, то удаљавање и божја одсутност почело је, према Ристовићу, још давно, и то након самог стварања. Тако песма 65. доноси обраћање ономе кога лирски субјект назива „Господином“. Да у том Господину треба видети Бога јасно је када прочитамо првих неколико строфа којима песник читаоца враћа далеко у (пра)историју, у време постања, када је Бог био свуда и ни из чега стварао свет:

То сте ви, Господине,
одавно вас нисам видео,
протекло је одонда
на милионе година.

Био сам црвић
не већи од дечјег прста,
у тамном песку,
на пешчаној обали.

Мислио сам што и ви
док сте ме посматрали,
уистину, били сте то ви
свуда уместо мене.

¹⁰ Италијански савремени филозоф Марио Руђенини као моменат отварања простора за мисао о одсутном Богу види тренутак који се збио још у првим вековима хришћанства, приликом прихватања становишта о тоталној трансценденцији Бога. Стекавши представу о тако удаљеном Богу, човеку је остало једино да се бави собом, а зачетак тог усмерења Руђенини види у Декартовој мисли (в. Ruggerini 2005). Да је тема о одсутном и скривеном Богу изазовна и у новом миленијуму, поред Руђенинијеве књиге сведоче и друге релевантне савремене публикације на ту тему (в. Howard-Snyder, Moser 2002; и Mjaaland 2016)

Глиста до глисте
у очаравајућој тишини незнађа,
са валовима и осталим
што се котрљало уз обалу (Ристовић 1995: 181–182).

Након овог сусрета приликом стварања Бог је нестао, па се и овде помиње његова одсутност: „Затурили сте трагове / уништили инструменте“ (Ристовић 1995: 182). Након толико година долази до поновног сусрета: „Ево нас наједном / један наспрам другог“ (Ристовић 1995: 182). До њега долази вероватно због тога што Бога и човека повезују многе сличности:

Копиле копилета
међ копиланима, Госпode.
Уосталом, и вама су
непознати родитељи (Ристовић 1995: 183).

Отуда и не преостаје ништа друго него да Творац и лирско „ја“ које овде представља обичног човека буду једно:

Не можемо другојачије
него да будемо једно:
ви што се умножавате и ја
безглав и безрук (Ристовић 1995: 183).

Ипак, ова истоветност са божанством је противречна и парадоксална и, изостанком телесне блискости, чини се и непотпуна:

Зашто не на истом јастуку
и под истим покривачем
ја и ви Господине?
(не додирнувши се ни малим прстом) (Ристовић 1995: 184).

У свету *Кости и коже* Бог је не само одсутан већ и од свих заборављен:

Госпode, не помињу те
већ ни стари записи,
држдиш заборављен
у реду за уље и хлеб (Ристовић 1995: 190).

Чини се да се у *Кости и кожи* Ристовић често колебао између божанског свеприсутства у свету и његовог потпуног одсуства. Отуда лирски субјект поеме Бога најчешће тражи у свету, у облицима различитих бића и предмета, што је у складу са Ристовићевој врло често исказаном

пантеистичком визијом. Такође, Бог се у свету *Косџи и коже* антропоморфизује: тако га, на пример, лирски субјект проналази у облику човечуљка који пљачка банку:

Отворио си вештим кључем
банкарски сеф,
обучен си у одећу
обијача банкарских сефова (Ристовић 1995: 68).

Када је пљачка готова, лирско „ја“ открива ко је пљачкаш банке коме се он управо обраћа:

Ко је могао видети Бога
у брадатом човечуљку
са врећом набијеном
згужваним новчаницама (Ристовић 1995: 69)?

У Ристовићевој поезији Бог може попримити било који облик. Отуда ни та трансформација није коначна, а и пронађени Бог поново ишчезава. Он одлази на путовање мењајући током њега свој облик:

Отпутовао си
у непознатом правцу,
мењајући за време пута
изглед и понашање (Ристовић 1995: 69).

Можда након ове песме постаје и јасније оно самодефинисање Бога из *Косџи и коже*, према коме се Бог налази у свим стварима, предметима и појавама. Ристовићева пантеистичка поимања и овде долазе до изражаја. Бог се стално преображава, мења облик и може бити далеко, али и ту одмах поред нас. О томе се пева у следећим строфама, уз поново изражену антропоморфизацију:

Јуче си ухваћен у крађи,
данас већ на слободи,
јуче си се кретао,
данас не мичеш ни малим прстом.

Јуче си говорио у по гласа,
данас говориш из свег гласа;
јуче си љубио лепојку,
данас ону рошаву и већ у годинама.

Јуче си пио у крчми
весело вино,

са мокром браћом
промуклих гласова.

Данас си певао у хору
са једнако одевеном децом,
гледао сваком у лице,
намештао коврце (Ристовић 1995: 117–118).

У том сталном мењању својих места он измиче, нестаје, путујући у непознатом правцу. Ма колико био присутан у свету Бог је, на крају, ипак неухватљив. Да код Ристовића Бог нема искључиво позитивна одређења сведоче како описи његовог уживања у пороцима на путовању у непознатом правцу, тако и дистих који стоји као поента песме: „Доиста, био си превејани господин / међу доиста превејаном господом“ (Ристовић 1995: 69).

Као што је раније већ било речено да се Бог прави да не чује вапаје за помоћ, тако се и овде назива превејаним господином. Из тога проишлази још једно Ристовићево проблематизовање апсолутне божанске доброте. Заправо, природа Бога је врло амбивалентна. Следећа слика добро илуструје ту двострукост:

Ти си ђавољи бог,
са анђеоским лицем,
дуга ти је брада,
коса у коврцама (Ристовић 1995: 114).

Упечатљиву слику Бога Ристовић даје и пред сам крај поеме. У тој песми представљен је још један сусрет лирског субјекта са Творцем:

Пењем се као да силазим
губећи део по део,
најзад, докотрљала ми се
глава до твојих ногу.

Седиш на брежуљку,
држиш ми главу међу коленима,
турио си ми руку у уста,
држиш ме за језик.

Озго те мотре
божје женке:
светлуца накит,
миришу ружа и кармин (Ристовић 1995: 200).

Поред сопственог, лирско „ја“ у овој песми даје и божји портрет. Бог је, као и у неким ранијим певањима, антропоморфан, а то што пес-

ника држи за језик, показује да од њега зависи говор/певање. Господ је тај који одлучује да ли ће лирски субјект говорити, јер он, као људско биће, у потпуности припада Творцу:

Сада је твоје оно
што је споља и изнутра,
припадају ти једнако
пуноћа и празнина (Ристовић 1995: 200).

Овај сусрет са Богом и потпуно предавање је вишезначно. То се наслуђује и из слике Бога који држи језик лирском „ја“. Успон који личи на силазак такође говори нешто о коначном сусрету са Творцем. Ристовићев Бог је увек амбивалентан. Отуда је и његов пољубац приликом сусрета пољубац који боде и реже, ма колико био „суштаствен“:

Господе, стигао ми је до утробе
твој суштаствени пољубац:
од клинаца је, од чавала,
од ножева са двоструком оштрицом (Ристовић 1995: 200).

О божанској двострукости говори и следећа слика Бога из 32. песме, Бога расцепљеног између врлине и порока. С једне стране му је крст, а са друге шпил карата, које могу служити и за коцкање и за врачање. Међутим, Бог није само расцепљен између те две ствари, већ и између снаге и слабости:

Из једног џепа ти вири
крст од дрвета,
у другоме је
шпил карата [...]

Једна нога ти је
кост и кожа
друга је испунила
голему чизму (Ристовић 1995: 83).

Представа Бога којом Ристовић завршава ову песму је карикатурална представа божанске немоћи и, уопште, лажности његове егзистенције. Он је изгризен мишевима, приказа од сламе и крпе, обична лутка:

Ти си бог од сламе,
од дашчица и с федером,
по један зуб ти испадне
кад год проговориш.

Ти си сламнати бог
и крпени бог,
и они што су уза те
од сламе су и крпа (Ристовић 1995: 83).

На самом крају поеме, у неколико последњих песама, тема Бога као лажног и артифицијелног поново се враћа и добија на снази. Опет се појављује слика Бога као страшила, које се немоћно клати на ветру, с тим што се и експлицитно назначава да га је лирски субјект прозрео као измишљотину:

Био си тек
житно страшило,
клатио те је ветар
на обе стране.

Био си бог од сламе
и вунених чуперака,
открио сам у теби
ко зна чију измишљотину (Ристовић 1995: 217–218).

Већ је раније у 69. певању указано не само на божје одсуство, већ и на његово непостојање и безвредност („вредност лишена вредности“), које се прикрива лажним прављеним предметима:

Буди оно што јеси:
вредност лишена вредности,
слика коју замењују сликом
у твом одсуству (Ристовић 1995: 194).

Као доказ божанске непотребности и немоћи сведочи и то што лирском субјекту Бог стално даје нешто друго у односу на оно што му је потребно. Лирском „ја“ су потребна указивања, као и могућност да боље осмотри прошлост и наслути будућност, а Бог му стално додаје неке мале и споредне предмете, попут ножа и јабуке. Међутим, тај однос је двосмеран, и говорна инстанца песме, за разлику од њега, Богу додаје „оно што му је потребно“, хартију, маказе, кончић и вештачко крило. Све ове стварчице помоћи ће Богу да се лажно представи и маскира. Све ствари које му лирски субјект даје и јесу оно уз помоћ чега он ствара илузију о своме постојању. А заправо је, према овоме, уколико лирско „ја“ јесте репрезент човечанства, али и уметности и поезије, песничка и људска творевина. Такав Бог је:

Неупотребљив, неупотребљаван,
 бог си малих предмета:
 муштикле и укоснице,
 светиљке са ружичастим држачем (Ристовић 1995: 195–196).¹¹

У 75. песни, сасвим на крају поеме долази и до ишчезавања Бога. Најпре се лирско „ја“ обраћа Господу, оптужујући га и жалећи му се за бројна непочинства која му је учинио. Он му је запалио шталу, пообарао дрвета, одвратио му воду од поља и њиве, заклао ждребе, одвео жену, спалио кућу и књиге итд. У последњој трећини песме лирски субјект сусреће Бога, који му се вероватно због свих тих недела и склања с пута обарајући поглед:

Сретох те други пут
 на летошњем путељку
 и где где ми се уклањаш
 са узаног путељка.

Оборио си поглед,
 набрао обрве,
 ножним прстом шараш
 по прашини на путељку (Ристовић 1995: 217).

Након овога сусрета Бог, можда чак и неповратно, ишчезава:

¹¹ Слично схватање Творца као бога малих ствари налазимо и у Ристовићевој књизи *Празник луде* (1990), у песни „Други пут“:

Нађох Бога,
 био је мален и мањи од било ког предмета:
 од главице чиоде,
 од зрна житарице, од труни материје
 која лебди у ваздуху и видљива је тек ако је осветлимо
 јаким извором светлости.
 Држао сам га између два прста,
 кажипрста и палца,
 осећао његово мигољење,
 мигољење и мигољење и мигољење,
 најзад га ставих тамо где му је место
 између Ничег и Ничег,
 заподенувши разговор с неколицином њих
 о великој теми божје промисли и пута који нам је одредио [...] (Ристовић 1990: 22).

Имајући у виду да и у дугој песни истог наслова као збирка *Празник луде* имамо стихове сродне онима из *Коси и коже*: „Он је бог свиње, бог кокошке, бог главице купуса / он је бог стола, столице, тањира и чиније, бог сребрне кашичице и бог дрвене кашике [...] (Ристовић 1990: 87), можемо рећи да је та збирка један од ретких Ристовићевих текстова у који су се 'прелиле' неке теме из његове обимне поеме. О збирци *Празник луде*, а и о схватању Бога у њој, в. Угреновић 2011: 104–105, 108–109.

Удаљивши се још који корак,
осврнуо сам се за собом,
али, није те било тамо,
а није те било ни другде (Ристовић 1995: 218).

Ово ишчезавање Бога, поготово што се ради о једној од последњих песама у *Кости и кожи*, делује као дефинитивно. Бога нема ни на једном месту. Да на Бога треба заборавити сугерише и последња строфа ове песме:

Није ми остало друго
до да те заборавим,
препустивши се важнијим пословима
дана и ноћи (Ристовић 1995: 218).

Шта онда радити у божјем дефинитивном одсуству? Ко би њега могао заменити? Занимљив је и упечатљив још један мотив који се у више наврата понавља у поеми. У питању је Творцу у више наврата упућен захтев или молба примарног лирског субјекта да замене места. Да су у божанском одсуству људи почели да узурпирају његово место и одлучују о питањима живота и смрти сведочи и једна од песама о логорским страдањима, у којој је Хитлер запосео упражњено место Творца:

Немачком Богу
дојадили су други богови
ко што је он довољан, довољан је
и један једини народ.

Савршено испуњава
своје боговске намисли
у Дахау или другде
Господ А. Х. (Ристовић 1995: 160–161)

Са захтевом да заузме његово место, Богу се обраћа и лирски субјект, најпре у 59. песми. И ту се посао којим се Бог бави означава као нечастан, односно „курварски“, те стога лирском „ја“ неће бити никаква потешкоћа да га замени:

Пусти ме да будем
који часак уместо тебе,
умешан, довитљив
у курварском послу (Ристовић 1995: 168).

И у наставку обраћања инсистира се на замени места, при чему се божански посао и сакрални симболи (хлеб и вино) потпуно профа-

низују, а дечији бич представља као важан атрибут Бога. Такође, Бог се представља и као брбљивац чије речи, чини се према свему изреченом у књизи, не значе пуно:

Заменимо места
сад овде, сад другде,
у рудокопу или на
тенис-травњацима.

Буди ти сад, Господе,
овај човечић у нанулама,
док подрезује лозу,
док лежи го голцат.

Бићу ја Ти
залупивши вратима,
истргав бич
неком детету из руке.

И смејући се једнако
уз домаће вино и хлеб,
брбљив колико могу бити
и ћутљив ако коме то устреба (Ристовић 1995: 168).

Претпоследња песма књиге до краја развија ову тему замене места између примарног лирског субјекта и Господа. У тој песми замена је већ извршена, а до ње је вероватно дошло зато што је у претходној песми поручено да је Бог нестао и да га више нигде нема. Тако на почетку песме лирски субјект поручује:

Сад сам ја ти,
имам твоје лице,
оно које се чини
кадикад невидљивим (Ристовић 1995: 218).

Међутим, иако та замена места доноси повремену невидљивост, лирско „ја“ се и на позицији Бога налази најчешће у свакодневним, потпуно обичним ситуацијама, у оним ситуацијама у којима смо често виђали и самог Бога у овој Ристовићевој књизи: лирски субјект путује железницом, ради у железари, учи ученике. Ипак:

Други ме не виде
него видим себе у другима,
имам твој пол и твоју
моћ умножавања (Ристовић 1995: 220).

Лирски субјект је стекао способност пребивања у више различитих људи, на много различитих места. Ристовићево дифузно схватање божјег присуства и природе тако је прешло и на њега. Отуда и парадоксалан завршетак те песме: „Сада сам ја ти / одиста: било ко други“ (Ристовић 1995: 220). Овај парадокс разумљив је једино у светлу раније изнесеног становишта да свако, односно било ко може бити Бог, и да отуда и бити Бог значи бити свако, било ко.

Да ли је субјект који у Ристовићевој књизи жели да заузме упражњено божје место обичан човек, типични представник људскога рода, како можда проистиче из последње песме или, ипак, можда неко други? Тачно је да у првој песми лирски субјект од Господа тражи помоћ за свакодневне делатности, али он исто тако захтева и помоћ у испевавању књиге која је пред нама. Отуда је примарни казивач двострук, истовремено и обичан човек и песник-стваралац. Могућност поистовећивања и бивања другим на више места у различито време поред Бога може једино песник, те се отуда чини да је и Ристовић склон да на празно место божанства постави њега, песника. Да је поистовећивање и измештање сопства карактеристика модерне поезије сведоче и многи проучаваоци, попут, на пример, Влатка Павлетића (в. Павлетић 1986: 151–176).¹²

У покушају да разреши неспојивост допуштања неописивих страдања са божанском апсолутном добротом, Ханс Јонас је у свом разматрању о природи Бога морао да лиши Бога његове апсолутне моћи. Према том мислиоцу, „само тада можемо прихватити да је Он разумљив и добар, а да ипак у свету постоји зло“ (Јонас 2001: 33). У анализи *Косћи и коже* видели смо да је и Александар Ристовић кренуо сличним путем проблематизовања догматских схватања о апсолутној доброту и свемоћи Творца. Међутим, у односу на немачко-јеврејског мислиоца, Ристовић је био много радикалнији. Поред укидања Богу његове апсолутне моћи, Ристовић, као што смо видели, проблематизује и његову доброту,

¹² Нека за нашу тезу да је за Ристовића најприродније да након ишчезавања божанске инстанце њено место заузме песник послужи и песма из његове збирке *Светишљка за Ж. Ж. Русоа*, последње књиге коју је за живота довршио. У питању је песма карактеристичног наслова „Оно што творац чини“, у којој Ристовић до краја развија, у *Косћи и кожи* наговештену, стару паралелу између уметничког и божанског стварања. У тој песми лирског субјекта у његовом послу за писањем столом, док прави птице од хартије, затичу и прекидају пријатељи. Одједном, нешто се догађа:

Али, ево где моје птице почињу да лете,
најпре по соби између пода и таванице,
а уз то: пуштају гласове, шуме крилом.
Они који су са мном, уз хлеб и вино,
гледају шта чиним, и смеју се. Кажу
да се играм с Богом умешавши прсте у његов посао (Ристовић 1995а: 70).

као и докучивост његових поступака. Отуда он у своме делу даје и следећу језовиту слику:

Господ ме гледа
из ноћне посуде,
палаца језиком
раздвојеним на врху (Ристовић 1995: 178).

Чини се да је једна од потешкоћа за самога Ристовића у овој књизи била да помири своју пантеистичку визију о дифузном присуству Бога у свету кроз сва бића и предмете, што је произлазило из његове склоности да слави и сакрализује појавни свет – што је широко присутно у многим његовим песничким делима – и становишта божјег одсуства и неприступачности као објашњења за ужасе историје. Отуда се чини да је Ристовић у *Косџи и кожи* прибегао једном решењу које би могло бити означено и као деистичко. Бог у овој поеми се, чини се, током хода времена и историје повлачи из света. Био је присутан на његовим почецима, па и током старијих епоха, да би у модерном времену потпуно ишчезао. Тако неповратно да се на њега не вреди ни освртати.

Ипак, да ли је ово деистичко, а можда скоро и атеистичко становиште, до кога је кроз *Косџи и кожу* дошао Ристовић, коначно, или се можда може проблематизовати? Можда одговор треба потражити у последњој, семантички увек повлашћеној, 77. песми *Косџи и коже*. Након представа многих непочинстава и злочина, као и мучних дилема, песник овде поново даје слике извесне, па чак и парадоксалне, хармоније у којој се више ни смрт не доживљава тако драматично:

Срећан је поток,
срећна су дрвета јела,
срећне су птице на јелама
док се огледају у срећном потоку.

Срећан је шумар који се
упутио ка шумској кући,
срећна је шумарева кћер
која навлачи хаљину крај отворена прозора [...]

Срећан је на смрт осуђени
дан уочи погубљења,
пуши цигарету за цигаретом.
Сумрак је у свим одајама.

Срећан је и песник за столом
очекујући гошћу и госте.

На столу су хлеб и вино
одиста, и три јабуке (Ристовић 1995: 222–223).

У овим стиховима и сликама и смрт се може мирно и са радошћу сачекати. Разлог томе треба тражити у последњој строфи књиге, у којој поново имамо оснажене, раније у књизи профанизоване, сакралне симболе хлеба и вина: једино што се овог пута не налазе код Бога, већ код песника. Дакле, светост и религиозност ишчезнућем Бога није нестала из света, већ је само променила место, тако да се она сада налази у песничким рукама.

Извори

- Ристовић 1971: Aleksandar Ristović. „Opređeljenja: oblici i mogućnosti pesničkog iskaza: anketa“. *Savremenik*. God. 17. Knj. 33. Sv. 5. Str. 442–443.
- Ристовић 1990: Александар Ристовић. *Празник луге*. Београд: Просвета.
- Ристовић 1995: Александар Ристовић. *Кост и кожа: њома*. Приредили Милица Николић и Милош Стамболић. Београд: Нолит.
- Ристовић 1995а: Александар Ристовић. *Светиљка за Ж. Ж. Русоа: њесме*. Приредили Милица Николић и Милош Стамболић. Београд: Нолит.

Литература

- Гордић 2006: Славко Гордић. „Призори и снови: над заоставштином Александра Ристовића“. *Размена дарова: ољеди и зајиси о савременој њоезији*. Београд: Народна књига – Алфа. Стр. 77–82.
- Д. О. 1995: Д. О. „Заоставштина за будућност“. *Политика експрес*. 23. 07. 1995
- Јеленковић 1996: Саша Јеленковић. „Александар Ристовић: *Кост и кожа*, Београд, 1995“. *Реч: часојис за књижевност и културу*. Год. III. Бр. 28. Стр. 127–128.
- Јонас 2001: Ханс Јонас. „Појам Бога после Аушвица: један јеврејски глас“. Превела са немачког Јелена Танасковић. *Источник: часојис за веру и културу*. Год. X. Бр. 37/38. Стр. 25–35.
- Culler 2015: Jonathan Culler. *Theory of the Lyric*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Лоски 2001: Николај Онуфријевич Лоски. *Бој и светско зло. Карактер руској народа*. Превели с руског Милош Добрић, Људмила Јоксимовић. Београд: Zepter Book World.
- Мјааланд 2016: Marius Timmann Mjaaland. *The hidden God: Luther, philosophy, and political theology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Николић 1997: Милица Николић. „Накнадни дневник: рад на заоставштини Александра Ристовића“. *Поезија: часојис за њоезију и теорију њоезије*. Год. II. Број 5. Стр. 10–20.

- Николић 2008: Милица Николић. „Метафизика чулног Александра Ристовића“. *Песма, облик, значење*. Београд: Службени гласник.
- Павлетић 1986: Влатко Павлетић. *Кључ за модерну поезију*. Загреб: Глобус.
- Поповић 1998: Богдан А. Поповић. „Поетика фрагментарног: Александар Ристовић“. *Песници и критичари: начела и дела IV*. Београд: Просвета. Стр. 28–32.
- Ruggenini 2005: Mario Ruggenini. *Odsutni Bog: filozofija i iskustvo božanskoga*. Preveo Miroslav Fridl. Zagreb: Demetra.
- Сабато 2012: Ernesto Sabato. *O junacima i grobovima*. Prevod sa španskog Slavica Kojić. Beograd: Plato Books.
- Стојановић 2012: Драган Стојановић. *Енергија сакралној у уметности*. Београд: Службени гласник.
- Угреновић 2011: Александра Угреновић. „Карневалске слике у збирци песама *Празник луге* Александра Ристовића“. *Поезија Александра Ристовића: зборник радова*. Уредник Радивоје Микић. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.
- Ferry 1996: Anne Ferry. *The Title to the Poem*. Stanford: Stanford University Press.
- Frye 1979: Northrop Frye. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevela s engleskog Giga Gračan. Zagreb: Naprijed.
- Howard-Snyder, Moser 2002: Daniel Howard-Snyder and Paul K. Moser (ed.). *Divine Hiddenness: New Essays*. New York: Cambridge University Press.

Marko Avramović

GOD IS A POET, THE POET IS GOD
Aleksandar Ristović's *Skin and Bone* (*Kost i koža*)

Summary

With regard to the poetry of Aleksandar Ristović, the revalorization and interpretation process is far from finished, despite its extremely favorable status in contemporary literary criticism. A large part of Ristović's opus still remains unread and unresearched. Therefore we chose to analyze *Skin and Bone* (*Kost i koža*), one of Ristović's most extensive and certainly least discussed books. Considering that we are dealing with a polyphonic and highly complex work, we chose to focus our text around the image of God in this book, as well as the dialogue lead between the lyrical self of this poetic work and the Maker. In his poetry collection, Ristović opens up questions regarding the nature of the divine being that would allow evil of unprecedented dimensions to emerge into the (modern) world, meaning especially the crimes committed during World War II.

ВЛАДИМИР ВУКАШИНОВИЋ*

(ПРАВОСЛАВНИ БОГОСЛОВСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ)

СТОСЛОВ О ПОКАЈАЊУ

Ego te exorciso, spiritus immunde!

Айстракљ: У овом раду аутор у форми древног хришћанског аскетског стослова анализира тематски сабране Тадићеве стихове о вери, покајању, молитви, греху и спасењу. Овако организована и анализирана Тадићева песничка грађа у њему открива једног од најдубљих хришћанских песника нашег доба.

Кључне речи: Новица Тадић, стослов, вера, молитва, заборав Светог, одсуство Бога, покајање, исихазам

*Несмотрен, једном прџзборих:
Не љевам, не љишем, **изгоним**
из себе зле духове, ља бришем њихов љраї.*

Новица Тадић

1. Зашто се, од свих могућих форми, којима би могло да буде исказано теолошко читање поезије Новице Тадића, управо наметнуо древни монашки, аскетско-богословски, начин сабирања исказа, знања и увида – стослов? За то постоји више разлога. Најважнији од њих је садржај и смисао завршне фазе Тадићеве поезије. Она представља мешавину молитвеног дневника, подсетника за исповест и боговиђења. У њој поетско прекорачује сопствене границе и постаје химничко, вапајно и славословно. Самим тим, анализу такве врсте поезије приличније је било сместити у форму *centuriae* – у којој ће се преплитати Тадићеви стихови са схолијама њиховог читача – него о њима писати какав уобичајен есеј.
2. Неко би се могао успротивити оваквом методу и овој форми анализе Тадићеве поезије, рекавши да су његови стихови лишени њиховог изворног места, па још и реорганизовани – де-контекстуализовани. На то би се дало одговорити да, иако је то у једној мери тачно, они тиме не губе, него управо супротно

* vvukasinovic@bfspc.bg.ac.rs

- добијају. На који начин? Зато што овако постављени, стихови бивају доведени у један нови мета-контекст, увучени у нови универзум смисла и значења, који добијају и изазивају на овакав начин окупљени, сучељени и прочитани.
3. Новица Тадић, без сваке сумње, спада у ред херметичких песника. Да би се његова поезија разумела неопходно је поседовање својеврсног ерминевтичког кључа, одређених знања и посебних вештина. Читалац мора да буде инициран у оно стање и да стекне онакво искуство које је имао писац када је стварао своје стихове, да би они у њему одјекивали на исти начин како су звучали у моменту стварања. Ово читање засновано је на кључу вере и искуству молитве.
 4. У овом стослову речи Новице Тадића исписане су курзивом а схолије – коментари и тумачења – нормалом.
 5. *Да било је то иланинско село и сав мој родни крај: куће без књиџе и слике, домови без Библије и иконе.* Тадић долази из једне не-свакидашње празнине. Она није само културна, 'лишена књига и слика', него је и верска, у њој нема ни „Библије ни иконе“. То значи да се Новица није ослањао на већ постојеће светове, он је морао да их изнова створи за себе. Он је научио да пише књиге и да верује.
 6. Због тога Новица Тадић остаје увек некако изван природног тока ствари. Он не припада племену, за њега не важе древни закони крви и тла. *Племенске џесме / у ђредвечерје / из солише-ра оре се.* Новицин глас не одјекује тим хтонским хором. Он се чува за нешто много више.
 7. *Ошшишли су сви свети, / И ми смо сели / за њихов сто.* Новица живи у свету лишеном не само појма о Светоме и светости него, што је много важније, живог искуства општења са њима. Свет из којег су прогнани Свети оставља празна места не само за друга људска бића, него и за другачија тумачења, осећања и разумевања – самога света и човека у њему.
 8. *Заборависмо светиа имена, и џаде на нас ноћ.* Тај заборав светих имена, односно та немогућност успостављања контакта са светошћу, што и јесте суштина самог феномена именовања неког или нечег, за последицу нема само незнање. Он је изазавао и помрачење, губитак нетварне светлости.
 9. *Одстиранили смо од себе блајодати Божију, и светиу џуноћу заменили рућобом и џразнином.* Суштина светости је благодатно испуњење Божијом силом, љубављу, дејством, енергијом. Благодатна сила довршава човека, испуњава га, чини га пуним и

- правим – обоженим човеком, повезујући га с Богом. Када ње нема човек остаје празан а његова боголика красота претвара се у греховну ругобу.
10. Новица зна да у духовном животу нема „средњег тла“. Човек се или пење у Бога или силази у звер. Зато пева: *Без Тебе, мој Боже / Ја сам зао дух.*
 11. Одсуство Бога у људском животу баца сенку на целокупну стварност коју доживљавамо, пре или касније је бојећи у мрачне боје: *Тамно је искуство људи.*
 12. *Уче нас да шражимо уишеху у оное шито је орјаничено, у лажном познавању сивари и лажној мудрости.* Покајан и промењен, песник може да види пролазну, несталну, ограничену природу лажне мудрости по овом пропадљивом свету. И не само лажно знање, него и лажну утеху која произлази из ње.
 13. Зато Тадић своју рањеност, ону општу људску рањеност осетљивог и дубоког бића, превија листовима књига а испира алкохолом: *међу књиџама и боцама / скривах се љредуџо, / ја, жртџива живих очију.* Безуспешно.
 14. Није ни слутио млади песник Новица шта призива и Кога ће дозвати када је у својим раним песмама певао: *Госјоде, унакази ме, Госјоде, смилуј се на ме.*
 15. *Нишџа од мене / не очекуј / јер ја сам џи / љрешник највеђи.* Свест о сопственој грешности, када је права и аутентична, истинита и искрена, увек мора себе видети као највећег грешника. То није нека побожна фраза или стилска фигура. Када покајање преплави очи душе оне више не могу да гледају напоље, у друге, него само и једино у себе.
 16. *Жалостј која ме обузима / долази од љрехова / које џочиних.* Жалост је последица греха. Било да смо греховно жудели за нечим што је погрешно, било да смо што такво учинили, рекли, помислили, наше срце ће на крају преплавити туга. Тужни ћемо бити због оствареног греха, тужни због неоствареног. Зашто? Зато што човечије срце није створено за грех и оно се њему противи. Ако ничим другим, а оно сузама.
 17. Тешка туга је последица греха: *Одузми од нас џуџу. / Помилуј / наше џојнуџе седе џаве.*
 18. *Забашурио си свој љрех / од њџа си се удаљџо / не живиш џокајањем.* Грех се мора или покајати или га потиснути, како Тадић пише: забашурити. Јер, он не трпи да дуго буде на светлу дана. Ко не крене путем покајања, он забашурава. Закопава свој грех да му

- израсте дрво бола на коме ће се тамне птице страхова и мора, дневних и ноћних, одмарати.
19. *Без наде сам у греховима, без покоја сам у страховима.* Греховно незнање испуњава човека разнородним страховима. Они се лече покајањем.
 20. *Једући са мрзишћелима, / пијући са лукавима, / дани ми прођоше узалуд. / Ето, не пођох за / Владиком, / већ за шобом љубазном, / и свиленом, и ојаком.* Исповест тече. Вапај до неба: проћердан је сат. Проћердан је дан. Проћердан је век. То се не да вратити. И још нешто: свилени шал пола постао је свилени гајтан. Само у овом случају песник, као и свака друга жртва, сам себе дави њиме.
 21. *Ниси чуо ни црквена звона / заљушен у свом злу / ниси чуо ојомене.* Немогућност чувења црквених звона разлог је за узбуну. То је слика немања наде, празне тишине и мрака. Као у Бергмановом филму *Efter repetitionen* (После пробе), када звона не може да чује режисер Хенрик Воглер.
 22. *Ранијим греховима / додавао сам нове грехове / низали су се грехови / а данас / суза сузу сусутиже. / да се исправим / да се поправим.* Песник гледа у каталоге сопствених сагрешења. Брише их променом, отиरे сузама.
 23. *Најтеже је онима који не могу никако / Ојрості заітражити, / А добро знају да ірдно су поірешили. / Има шаквих људи, шаквих мученика.* Овако је певао пре него што је почео да поје. Он више није човек о коме говоре ови стихови.
 24. *Мајко Божија, много штоа сам проустио, / доброї савешника не послушах, / сав се израњавих, / начиних се прахом, / недоспојним, саірвеним, слабим.* Мати Божија је уједно небеска Мајка песника Новице. И њој се он исповеда, реконструише историју сопственог пада. Она је историја свачијег пада. И мог који пишем ове редове, и твог који их сада читаш.
 25. *Мора да смо ірдно Боју саірешили, кад је овако све.* О каквој је овде Божијој казни реч? Најтежој – препустио нас је нама самима. Зато је овако све.
 26. *Воли Божанске речи. / Греха се своја живо сећај. / Не забадај њушку / у хлеб, у Тело. / Не забадај њушку / у вино, у Крв. / Не прилази свешћни / без покајања и суза. / Са страхом Божијим / дочекај и испрати сваки дан. / Не забадај њушку у небеса.* Велика песма покајања, писана правописом духовног живота. Сећање на Бога и љубав према Њему, помешана са свакодневним споменом сопствених сагрешења води нас Господу. Да би на такав начин,

- покајан, опран сузама, удостојен пламтећим жаром сопственог покајања, и ничим другим до тога, на крилима страха Божијег јео Тело и пио Крв Његову и одмах у часу стао стопалом своје вере на сам врх Небеса.
27. Страдални песник Тадић препевава и допевава Јовове муке. Он слуша обећање скуљача *перја*: *Одвешћу те / у нашу земљу, на Дейонију. / Тамо нас чекају / ђаци и ђаци скићачи.*
28. Јововска голгота осликана је црним, како каже Горан Баре, тешким бојама: *На ђубришту изван града / пошвргих своју веру / Као Јов многострадални / са црвима разјоварах / и ђима скићачима.* Тадићев Јов клечи на ђубришту, на депонији, и он, за разлику од библијског Јова, нема пријатеље да га теше. Он разговара са црвима, и псима луталицама. Као још један савремени Јов – главни јунак знаменитог филма мађарског редитеља Беле Тара, *Karhozat (Проклетство)* – који четвороношке бауљајући завија, страшније од сваког пса на депонијама које је настанио.
29. Тадић о демонима пише много пута, различитим поводима, и из другачијих поетских углова. Тај тематски круг ствара из дубина сопственог бића и грчевите борбе која се у њему самом води: *О нечаштивом фрајменџи / ђисџижу / из ошворене дубине, бележи.*
30. За њега је ђаво очигледан не само у свакодневној борби коју води са њим – *На мене се навадио ђаво / Па од њега / Не моју да засјим* – него и у поступцима других ђуди: *Ђуди су ближи дџонима нејо анђелима.*
31. Он себе на једном месту описује као: *месџо [...] ђусџо / на коме те дџон заџраџи.* Овде се он ослања на древну библијску и светоотачку књижевност која места обитавања демона првенствено види у различитим облицима пустиња, празних, ненасељених места. Разлог за такво лоцирање није у пукој чињеници да је неко месту пусто и ненастањено, већ у томе да оно није крштено, освећено, препорођено светотајинским животом и обновљено силом Духа Светога. Недостатак такве врсте присутности омогућава нечистим силама да оне ту обитавају. У том смислу треба разумети ове Тадићеве стихове у коме он микрокосмос сопственог бића поставља у жижу таквог теолошког разумевања.
32. Када рањени Новица почне да пребројава ране које су му демони нанели у борби коју је водио са њима, он види да је на губитку. Зато каже: *Тама је вечни ђокров исџод која те се, ђавоиман, најзад скрасиџи.*

33. Исто то каже на краћи начин: *Ђаво однео и мене / и моје стихове.*
34. Бездан очајања Тадић премошћује бројаницама и прелази преко њих, неповређен: *Очајавам, / стално очајавам. / Ђавола радујем. / Грехова се својих / не сећам. / Ђавола радујем. / Не кајем се, / не стидам се. / Ђавола радујем. / Лежим, ленствујем. / Молитве не уносим. / Ђавола радујем. / Очајавам, / стално очајавам. / Ђавола радујем.*
35. Овде нам Тадић, као Андреј Критски, исписује историју грехопала, греховне инерције и покајања. У његовим стиховима одјекују покајни припеви Великог канона Светог Андреја: *Помилѡй мѧ вѣѡ, помилѡй мѧ!*
36. Безблагодатни свет, свет крајње богоостављености, који је имао прилике да осети и доживи храбри Христов подвижник Новица, на моменте се сав чини испуњен злим силама. Долази до својеврсне демонизације саме природе. Као у фон Трировом филму *Antichrist* (*Антихрист*): *Они леће на ветру. / Они скачу по крововима. / Они су утваре у ноћи.*
37. Демонизује се и његов животни простор: *Боравио сам у краљевој кћери / каже демон / и шетори се / у лећу / по мојој соби / у први сумрак. / То беше рај за мене / рече и / сакри се иза прозорске завесе.*
38. Обично су Тадићеви демони безимени. Неки, опет, имају карактеристична имена. Такви су:
39. *Пуковник ноћи, старешина страшни – он воли поезију.*
40. *Мене старешина паклених сила / моли да му у шљатке уши / сидам моје нове стихове. / Воли он поезију, рече. То га надахњује / на подвиге какве не памти историја. / Без маште не може ни шајкрни син.*
41. *Приказа ноћна – за њу се не зна да ли је стварна или је сенка нашег тоглог даха на прозорском окну, у зиму.*
42. *Подземни јасреб – он се у „Молитвама пред свето причешће“ назива духовни вук.*
43. Међутим, најстрашније демонско име је *демон писања*. Он Новицу одводи *где љућа нема, где је све / умршено.*
44. Када демон поезије опседне песника, од њега постаје *песник пакла, утвара.*
45. Он је некад као *вампир / који у лећње подне своју / сенку јури, и не сусиће је никада.*
46. Тадић нас не оставља у недоумици код питања: шта је то паклено у поезији оваквих песника? Он таквог песника назива *Лажни проповедник* који *проповеда шућу, / и шири жалост без краја.*

47. Осећао је такве тонове и у сопственој поезији. Аутобиографски су стихови: *Пресџуи писања ђесама / ђрекинух на џрен.*
48. Тадић зна да, без обзира на то какве и колике замке и искушења демонска могла да буду око човека, он на њега никада не врши насиље. Сваки је грех добровољан чин који човек врши у складу са својом вољом и по свом избору: *Ојомени се да ће демон / Грешне ђомисли / Речи ђојргне / Вавоље изуме / За шебе ђријравиии / У час / Који џи одабереш / У мери / Коју џи одобреш.*
49. Овај искуствени подвижник прецизно описује начине на које греси у нама делују, јављају се и понављају, како нас то мучи и обеспокојава. Такође, како ђаво увек учини да се не види њихова права природа: *Ујорно враћање ђреха / и ђомрачење ђреховно / задивљујуће је, и несносно. / А ђаво се увек џу сџвори / да своје џраіове уклони рејом.*
50. Све те ране, као и сви падови, сва греховна посрнућа нису места на којима ћемо пронаћи своје спасење. Грех се не може савладати људским напорима и, ма колико се човек борио против њега, увек на крају губи. Само уз помоћ Божију, у Христовом друштву, кроз охристовљење, долази се до победе над грехом. То Новица каже овако: *Раб Божији / сџиче лице Сјасиџеља / док се од враіа лукавоі брани.* А Свети Јован Лествичник овако: „Не треба се борити са сенком. Треба трчати у сусрет Сунцу!“
51. А до тога се достиже молитвом Живоме Богу: *Вазнесени Госјоде, мили Боже мој, ја осџадох у џмини, међу демонима. С неба џусџи оіањ, оіреј ме, освейли ђрехе моје, ђреџвори ме у ђејео и дим који се ђрема Теби диже.*
52. Тадић бележи: *На дан Оіњене Марије лежао сам у / Чамцу / Крв је исџицала.* Новица је, без сваке сумње, овај хибристички поступак и његове последице уградио у темеље своје нове поезије.
53. Откривање подвижничке литературе и аскетске праксе за Тадића представља почетак покајања. Он то представља персонификацијама безимених калуђера – добрих старца. Тако му се један старчић из шупље букве јавља и буди га: *О сине мој, изџубљени, / ђробуди се и са гна се уздиіни.*
54. Други му дарује ново срце, нов центар бића, нову духовну оријентацију која му открива да на тај начин: *Сва сила врајја ниіџа нам не може.*
55. И тада Тадић започиње свој болни, али и радосни пут повратка Дому и Оцу: *Заволех ја ђораз и џлакање, и навале суза које ме*

- јуше. Јер шага сам близу Тебе, а љаклена је ноћ у мом срцу, и звезде шрејере, и у бездан љагају.
56. И раније је жудео за домом, али не од овога света: *Жуђени доме далеко си / Сјасење моје нема ње.*
57. У песми „Напустио Господа“ Тадић каже да је тиме напустио *Љубав, Дом, Пућ* – на самом крају: *Дан незалазни.* Бог је љубав и извор љубави, Његова Црква је наш истински дом, живот по вољи Божијој је пут који нас води у вечно благодитовање.
58. Новица нам помаже да боље разумемо његове књиге: *Књиу Тамне ствари* најписао сам 2003. године. То је моја друја књија у новом веку. *Добар љравац је када се молим и када љлачем.*
59. Такав је случај и са овом: *У књизи Ђаволов друг сјасавао сам се љлачем и молићвом. Писао сам о злу и веру у Боја сачувао.*
60. *Честіо расјознајем љрекове своје исјод речи својих.* Овде је сакривена једна од тајни Тадићеве поезије. Оно што је нама тек стих, стих који пропуштамо кроз ум и срце, око и ухо, очекујемо његове асоцијативне одјеке и јеку смисла и значења, за њега је поетски подсетник за исповест, или за покајно памћење свога греха. Само он зна шта се иза које речи скрива и шта која мутна слика, у ствари, значи.
61. Као што је ова: *Неко ће ње љосадићи на клућицу / и њи нећеш знаћи да ли си њо љаче / или осуђеник. / Доћи ће, љоћом, учићел са секиром.* Као да је Тадић захватао из истог поетског извора са Јаном Скацелом док је писао ониричку песму „Učitel druhe smrti“.
62. Песник на суд изводи своје речи и речи других људи. Немилосрдан је према њима: *Мало је ућешних речи, / И све су давно изјоворене.* Да ли је ту реч само о својеврсној егзистенцијалној немоћи савремене литературе или нечем дубљем од тога?
63. У једном моменту тамне ноћи душе он пева: све је у томе – склопити очи, / ћутати у ноћи; / заборавити говор, / не сећати се више. У овим стиховима одјекују речи Литургије Великог Четвртка: *Да молчітѣ всѣкаѣ плоть чловѣча, њ да стоїтѣ со стрѣхомъ њ трѣпетомъ, њ ничтоже земное въ себѣ да помышлѣтѣ.*
64. А у другом проналази излаз: *Песма је камени љроб. / Ти се сам расјини / и сиђи у њеја, ако знаш. / На злом љућу љроведох век.* Камени гроб је крстионица, купељ новог рођења која симболизује Гроб Господњи. Самораспеће и силазак у њега су синоними за аскезу, подвижништво, разапињање своје таме на Крст Господње светлости. И силазак са злог пута.
65. Након тога, на Тадића, крштеног у сопственом поетском набоју, надахнућу и прозрењу, силазе снопови Божанске светлости. И

- он почиње да се бори за другу врсту поезије. Пева: *Поезија је облак из којеј се шек ђонекад зачује ѓлас Госјодњѓ.*
66. Незадовољан је када му се поетски набој умори од подвига и окрене на неку другу, лакшу, страну: *Не клечи ми више / слово у молићѓви.*
67. Зна да оне песнике којѓ се одазову на позив Господњѓ, Он којѓ је у Кани Галилејској претворио воду у вино, претвара у нову врсту поета и позива их на велику службу: *Сјшоја неумесно није / ни оно ѓоређење / шебе, остјарели ѓесниче, / са рибарима славним, / слујама Христјовим.*
68. Уз све то ваља очувати скромност: *Мајсјорисајѓи, украшавајѓи, ѓисајѓи. / Нађѓ своје скромно месјо / у ѓомахнијшалом свешју. Што је он, беспрекорно, чинио.*
69. Моли се: *Боже / Велико Слово / Подијѓи ме / Из ѓреха / и Немођѓи / Подијѓи ме, Боже. / Боже / Велика Сило / Крв ми ѓошече на усјѓа / Сјшиже ме / Праведна казна. / Подијѓи ме, Боже. / Боже / Велика Славо / Сва ѓвар / Пева Теби / Свемилосјивом. / Подијѓи ме, Боже. Ове песме пише песник чија је поезија објединила ум и срце – и ѓена пунођа, искреност и дубина претварају, на моменте, ѓегове збирке песама у молитвенике, а нас којѓ их читамо, у оне којѓ се ѓиховим речима моле.*
70. Тадиђ се моли и славослови Сина – *Слово Божије, Силу Духа и Славу Очеу!*
71. Да би у потпуности примио Истину Јеванђеља подвижник благочешђа мора да препозна и одбаци сваку другу ѓудску, одвише ѓудску, истину. То зна и Тадиђ: *Умујем нека ѓрдна умовања. / Из ѓѓх црѓ ѓас исјѓричи / и лаје на звезде.*
72. Све оно што градимо, све што стварамо, све што смо обухватили, разумели и доживели – ништа је у односу на другу уметност која долази одозго, истинску вештину. То да признају, тога да се одрекну, не могу сви. Тачније – могу ретки. Многи се остарелим, дрхтавим рукама, држе за зидове свога дела које се под ѓиховим ногама распада у парампарчад. Тадиђ је био другачији, благословен: *Моја велелејѓа здања срушио је ѓовешарац. / Христјочежњѓви молићѓеђѓи Божији, молиће се за мене.*
73. Тадиђ је своју поезију на различите начине доводио у близину псаламских тонова. Било да их, као млад песник, користи као поетска оруђа: *ѓошѓољѓеним ѓсалмима / крекејшавим ѓесмама / Велика жаба крекеђе и слави Госјода.*

74. Било да, као зрео песник, свој стих саображава псаламском ритму: *Устају мисли на мене, / војују прошив мене зле. / Ја сам им руи и њесма / од јушра до вечери...*
75. Зато његови молитвени вапаји могу да буду дуги, псаламски: *Тешко мени, Госјоде мој. Овенчах се ѓрехом, у ѓројасѓ се обукох. Уленосѓ ѓошонух, Тебе заборавих. Тешко мени, Госјоде мој. / Тешко мени, Госјоде мој. Пуш изѓубих, ѓоуке Твоје не ѓримих. Лиших се светлосѓи, оѓњу ѓриѓадох. Тешко мени, Госјоде мој. / Тешко мени, Госјоде мој. Из ваѓрене ме куле у блаѓи ѓролеѓни дан изведи. Да видим Твоју милосѓи. Тешко мени, Госјоде мој. / Тешко мени, Госјоде мој. Овенчах се ѓрехом, у мукама се изѓубих. Смрѓи сав ѓриѓадох, Тебе заборавих. Тешко мени, Госјоде мој.*
76. А могу да буду кратки, попут молитава за бројанице: *Ја зѓреших, ја ѓадох. / Боже мој, ѓомози / да раширим крила, / да се ѓокајем.*
77. Тадић, поготово остарели Тадић, зна да време покајања није неограничено, зато вапије: *Јер исѓииче време за ѓокајање, / ѓомилиуј мене ѓалоѓ.*
78. Пут повратка Дому, путоказе покајања, Господ јавља ономе ко то од Њега затражи: *Пиѓај Госјода, кажем ѓи. / Он једини зна све ѓушеве, / и како се из бездана / на врх ѓланине излази.*
79. Тадићево молитвено искуство је исихастичко. Оно је засновано на сили Имена Исусовог: *Кад име Госјодње ѓоменеш, / сви као дим несѓану.*
80. Тадић често пева о исихастичкој подвижничкој пракси: *Моли се и ѓосѓи / сѓражу држи / и добру се нагај / Боѓ ће ѓе видеѓи / и ѓи ћеш видеѓи / светлосѓи Њејову.*
81. Исусовом молитвом побеђују се демонски насртаји, уче га духовни оци: *Именом Госјодњим ко каменом / разбијај демоне и своје од њих / сѓрахове. / Разбијај Каменом, / разбијај Госјодом, / сине слаѓки.*
82. Молитва је труд и напор целогa бића, она, поред душе, обухвата и цело тело: *Увијена у крѓе / моја су колена. / Боѓу се молим / клечеѓи.*
83. Као и сваком другом истинском покајнику и искреном молитвенику, и Тадићу се молитвена искања претварају у молитвена славословља. Бог за њега више није Неко ко кажњава, Неко од кога треба искати оно што нам треба. Он постаје сам садржај онога што нам треба и славословимо Његово постојање.
84. Попут Новице: *Блаѓодарим Ти, Госјоде, ѓѓо си ме кроз мноѓе саблазни ѓровео. Али, бремене је моје ѓешико; живоѓи мој међу ѓудима ѓрозан је. Заѓо, ѓриѓекни, Милосѓиви. Сву наду своју ѓолажем у Тебе храно и ѓреву мој мили. Знам да је свети необичан ѓризор, но Ти,*

- Ти ми помози да на зле силе љажњу не обраћам. Огврати ме од вражијих мамаца. Теби слава и хвала; Тебе славили и хвалили у векове.
85. Новица Тадић је више пута називан песником Града, писцем који је град и све оно што га конституише учинио повлашћеним простором, неисцрпном темом свог стваралаштва. Међутим, за зрелог Тадића, Град је позорница греха: *Хвала Ти, Господе, што си ме јушрос из пошлеље подишао. У њу синоћ, уморан, као у ледени проб, лећох. Знам, Светлостии, да ћу данас ходећи по граду негде изјубиши дах; за првим ућлом, на шриу, у јушарњој мајли, можда.*
86. Зато не чуди што се у несвакидашњем крешенду Тадићеве поезије појављује идеја о добровољном изласку из Града, напуштању Града. То није безболно и лако – Тадић је толико тога добио од Града и дао њему, бивао обликован њиме и опевавао га да је развио својеврсну органску везаност са Градом. Зато је напуштање Града било болно: *Изаћох из града, најустиих куле саздане од / шућих речи. Најустиих све и шешко ми је, / моја невољо. Гле, суза ми се на лицу заљалила.*
87. За Новицу Тадића Град није подизан само циглама, него и речима, није повезиван само улицама, него и реченицама. А те речи, излизане од употребе и толико пута злоупотребљаване, истрошиле су свој смисао и значење и више не могу да нахране најдубљу глад нашег песника. Он дијагностикује: *Нишша није прећушано. / Све је већ речено / и изјубљено.*
88. Затим, с тугом и тескобом, констатује: *Лежим у муљу изјоворених речи.*
89. Међутим, постоје неке друге речи до којих је Тадић дошао, пишући не више по листовима свезака, него по сопственој кожи, откривајући их на самом дну свога очајања, своје тамне ноћи душе, и њима вођен, решио да пронађе нови поетски простор за себе. Написао је: *Окани се шелефона и фрижидера, / Из кухиње бежи. / Зашвори прозоре, навуци завесе. / Ојреми се и у шуму иди. / Тамо, поред црквишша у шипражју, / Наћи камен и седи на њега. / И никоме се не обраћај, ако можеш. / Сем Господу. / Сем Господу над земљама и војскама. / Саваошћу своје, само Њему. / Оном кога си најустиио.* Новица отшелник, poeta emeriticus, удаљује се у пустињу да у њој, као древни монаси тиховатељи, са камена – исихастичке столице, призива Бога и чека милост Његову.
90. Ту, у пустињи, доживљава ново искуство Бога: *Твоја подићнуша блага рука / задржава вајру и шушњава / многих ојњева.*
91. Наредне две главе показују нам како су идентична духовна искуства спојила Новицу Тадића, Чеслава Милоша и Миодрага

Павловића. У првој, Тадић и Милош описују несхватљиву индиференцију са којом људи умеју да живе тако као да их најдубље верске истине уопште не дотичу. Пише Тадић: *Сила је Твоја велика, Госпoде, / кад Адама подиже / и сва после њега колена. / А ја смућен, / преварен, / на све што заборавих. / И као да се ништа није десило, / травирам враћу љочицу*. Чеслав Милош записује: „Исус Христос је васкрснуо. Ко у то верује / Не треба да се понаша овако као ми / Који смо изгубили горе и доле, десно и лево / небеса и поноре, / И покушавамо некако да изгурамо / у аутомобилима у постељама, / Мушкарци хватајући се жена, жене мушкараца / Упадајући, устајући, плаћајући кафу, / мажући хлеб, јер је опет један дан.“

92. У другој, Тадић и Павловић остављају спомен на трагичну краткотрајност људске решености да своје животе утемеље на истинским, непролазним вредностима. Пише Тадић: *Одредили су му послушање / дрво да дељка, одежде да / четка... / Траве куване на води / за доброг старца да приуђувања. / Али, он се умах прегомисли / и оде тамо одакле је и дошао, / да многим робовима служи*. Миодраг Павловић се вајка над неиспуњеним светогорским заветима: „Ко је једном доживео Свету Гору остаје њен доживотни искушеник. [...] И мисао о томе: шта смо све заборавили од онога што би нам данас било потребно, који су то путеви ка обећаној земљи духовности или продуховљености којима нисмо пошли. Да ли смо остали само на прагу завета које интимно у себи учинисмо?“
93. Иако је Тадићева поезија, првенствено, писана у форми молитвено-покајничког дневника, у њој се појављују и дубоки, назовимо их условно – теоријски, созерцатељни увиди. Такво је његово тумачење крсног страдања Господњег: *На дрво су Госпoда појели, / појели, расјели. / Међу љловима / Христови љлови / најслађи су. / Крстолик и расјети сада је свако / ко се сећа*. Спасоносни плодови распећа Господњег су даровани свакоме „ко се сећа“, односно ко учествује у литургијском спомену Распетог и Васкрслог Богочовека Христа.
94. Па његови дубоки стихови: *Видех те, Боже, / у самим дубинама / у инсекцији црном... / Видех те и / у клонулој мојој*. Божије дејство, Он Сам, огледа се не само у сили и слави, величини и снази – оно се открива у најмањем зрнци живота, у сваком одблеску бића и постојања и – речено павловским антиномијским вокабуларом вере – у немоћи нашој (2. Кор, 12, 9), понајпре.

95. Тадићеве стихове: *Ту їде је у їољу сїшала / Црквицу ваља їодићи / Њена сїрадања су мноїа / иако је можда од само једне / невоље їобеїла*, треба читати након гледања Бергмановог филма *Jungfrukällan* (Девичански извор). Ко то учини, схватиће због чега.
96. *Дође јесен свему*. Па и Новици Тадићу. Да ли је с њом дошло и време за коначни суд о његовом делу?
97. Последња Тадићева збирка песама, постхумно објављена, названа је: *Ту сам, у шами*. Тај назив, међутим, не одговара духовном стању у коме је песник прекорачио границу двају светова, и отишао да, попут Луке и Клеопе на путу за Емаус, седне *їоред ваїре, / їоред Исуса*.
98. Вера у Господа и поверење у Њега победили су његове греховне страхове и демонска посрнућа. Зато је запевао: *даруј ми, Преобилни, брзу и лаку смрш. Пошаљи ми је шїио їре, да не будем анђелу мом сїиод и засїиїе. Слава Теби на свешћим небесима. Слава Теби који и на мене мислиш*.
99. Један од најзначајнијих светитеља нашега доба, Свети Порфирије Кавсокаливит, рекао је: „Ко хоће да буде хришћанин, треба најпре да постане песник!“ Као песник, Новица је *заблїсїао у Госїоду, / узвисїо се изнад свеїа*, па потом *на небу Свешће славио*.
100. Господ је рекао устима пророка Језекиља: „У чему те затекнем, у томе ћу ти судити“ (Језек. 33, 20). Новицу је затекао у покајању, молитви, труду и славопоју. Затеккао га је, коначно, срећног. Јер: *Нема среїшњијеї на Земљи сїшвора / од оної коїи їоје / у славу Боїа*.

Vladimir Vukašinović

CENTURIES ON REPENTANCE
Ego te exorciso, spiritus immunde!

Summary

In this paper the author uses the form of the old Christian ascetic centuries in analysis of the thematically collected Tadić's poems on religion, repentance, prayer, sin, and salvation. This organization and analysis of the poems by Tadić reveals that he is one of the most profound Christian poets of our time.

МАРКО ПАОВИЦА*
(НЕЗАВИСНИ ИСТРАЖИВАЧ)

САКРАЛНИ ПОДТЕКСТ И РЕЛИГИОЗНИ ДОЖИВЉАЈ У ПОЕЗИЈИ ЗЛАТЕ КОЦИЋ

Айстракић: У огледу о поезији Злате Коцић предстоји покушај да се из перспективе хришћанског подтекстуалног слоја – као доминантне текстуалне подлоге, поред оне фолклорно-митолошке и оне природнонаучне провенијенције – и одговарајућег низа поливалентних индивидуалних симбола елементарно расветли религиозни доживљај или, тачније, религиозна слика света у овом већ обимном, упадљиво херметичном а ипак привлачном поетском опусу. Први предуслов намереног подухвата јесте, свакако, идентификација одговарајућих подтекстуалних референци у својству архетипа неретко затамњених кључних мотива примарне значењске равни, да би се уопште могло конструисати извесно инхерентно, ма и непотпуно или лелујаво значење.

Кључне речи: Злата Коцић, сакрални подтекст, религиозни доживљај, индивидуални симболи, апокалиптичке визије, естетски ефекти, хришћански погледи: гносеолошки, сотириолошки, антрополошки

Поезија Злате Коцић одликује се изузетном самосвојношћу не само у ширем контексту савременог српског песништва, него и у оном његовом ужем оквиру који носи ознаке религиозног певања и којем несумњиво припада и њено песничко дело. У ту припадност није потребно уверавати никог ко је колико-толико пратио стваралачки пут ове песникиње, али мање обавештене упућујемо на два-три сведочења из домена критичке рецепције данашњег српског песништва. „Певање Злате Коцић је“, каже Богдан А. Поповић, „буквално, целим својим током и опсегом недељиво од њеног религијског погледа на свет“ (Поповић 2006: 23). И додаје:

Сасвим је, дакле, извесно да су у стваралачком концепту и поступку Злате Коцић поетичка начела ослоњена на особености регионалног фолклора – и делотворна и плодотворна. Међутим, за стабилност њеног поетичког система подједнако су важна начела сагласна њеном, теоријски и практично заснованом, хришћанском опредељењу (Поповић 2006: 23).

* cyprian@gmx.at

Слично типолошко и поетичко одређење певања Коцићеве даје и Оливера Радуловић ограничавајући се на једно, можда најбоље, њено дело:

Поема Злате Коцић *Лазареве лествице* бисер је духовног песништва, видовита и *саборна* песничка књига, јер позива лествицама Светог Јована Лествичника на успон; поседује позитивни динамизам уласка у небеске сфере, пружа илузију лакоће летења будући покренута хришћанском идејом љубави (Радуловић 2006: 78).

И најзад, Вера Хорват убраја Злату Коцић у оне модерне ствараоце који се „успешно меандрирајући између заводљивих трептаја славе мирске, прикључују на архајско-средњовековно-савремени модел поимања и тумачења света“ (Хорват 2006: 62) и закључује да та песникиња „свој поглед темељи на хришћанству“ (Хорват 2006: 75).

С друге стране, иста ауторка упућује на главни услов разумевања поетског говора Коцићеве, што је, у једном конкретном виду, и основна интенција осврта у настајању:

СТИЦАЊЕ увида у исходишну основу поезије Злате Коцић [...] за читаоца представља кључни канал којим ће, без излишних шума, постићи суштинску комуникацију са овим сложеним делом (Хорват 2006: 63).

А та „исходишна основа“, односно „поетички концепт“, као и једна страна самосвојности, јесте синкретичке природе.

Три су коренске компоненте поетског и поетичког исходишта Злате Коцић, по којима се доживљава и обликује слика света и човековог постојања у њеном песничком стварању. Прву чине живе завичајне фолклорно-митолошке представе са сећањем на пратеће ритуале; другу – религиозно поимање живота у духу православне традиције, засновано на практичном искуству и теоријском знању и уверењу; и трећу – просеви модерне научне свести у виду апропријације нових сазнања и хипотеза, првенствено у областима микробиологије, квантне физике и космологије. Посматране у оквиру укупног досадашњег поетског опуса Коцићеве, три компоненте „исходишне основе“ њеног певања јављају се – од књиге до књиге – кад интегрално, слојевито структурисане по парадигми *уиресованој сећања* народне културе, кад парцијално, појединачно, што је, чини се, привилегија појединих религијских исходишта те поезије. Први модел певања својствен је неким ранијим књигама Злате Коцић, нарочито збиркама *Оро око прошла* (1990) и *Гнездо и кујола* (1995), а други, поред ранијег *Ребра* (1993), махом њеним потоњим и врло запаженим остварењима *Лазареве лествице* (2003), *Мелод на води* (2008) и *Бело јуле* (2014), која се првенствено и препоручују читалачкој

пажњи. Но, пре тога ризикујемо једно одступање од главног правца актуелног аналитичког наука.

Дигресија се односи на две поетичке константе Злате Коцић, без чијег је елементарног разумевања тешко и привирити у њен чудесни поетски свет. Једна од тих константи испољава се у њеној самосвојној поетској космологији, у конзистентно повезаном споју наивне, религијске и модернонаучне слике света, као најдубљем и најопштијем извору њеног певања. У томе општем и перманентном исходишту својих поетских подстицаја Коцићева налази космолошки ослонац свог кључног поетичког става о обредном митолошко-религиозном поимању песничког исказа, индивидуалног поетског *ошкривења*, као обновитељског стваралачког чина. Баштињено, као идеја, из антрополошке есејистике Миодрага Павловића, али и из неких езотеричких сфера Павловићевог поетског опуса, то поимање у делу Злате Коцић задева се у сасвим изворно, раскошно језичко и имагинативно рухо, добијајући, приде, са књигом *Полої* (1999), грандиозну апотеозу у форми мање или више експлицитних аутопоетичких записа далекосежне умне проницљивости и изузетне интелектуалне концентрације и мисаоне консеквентности у праћењу појавних преображаја каквог кључног симболичког мотива. Али, тај умни напор везан је већ за другу константу поетског говора Коцићеве – за декодирања и статусне промене низа индивидуалних симбола, као што су, на пример: *јаје* (универзум, шифра живота, реч-логос), *јолушка доња* (Земља, земљин шар, родна котлина), *јолушка јорња* (небо, царство небеско), *јнездо* (постојбина, родна котлина, земљин шар), *кујола* (небо, станиште вишњих сила), *јрошло* (земља, доњи свет, пакао), *гуја* („венац над нашом капијом“, „осмејак Божји“, „обрва над оком недреманим“, „митски свадбени венац“, „објава свете свадбе, периодичног венчавања горње и доње сфере“), *оро* („приљубљивање гротла и небеског свода, живи шав начиниће ритуално оро, вођено дугом“; или визуелно: дуга посред видика; „искорак бегунчевог стопала, душе, у зазвезђа као сакрални чин“; „обожење“), *јолуб* (видикова линија, граница горње и доње сфере), *клајно* („просторна ознака времена, човековог и универзалног“), *шачка* (у поезији Злате Коцић, а нарочито у њеној аутопоетичкој рефлексiji на страницама *Полоја*, развијена је, с немерљивом проницљивошћу, читава једна линија која би се могла именовати као поетика тачке, стваралачки заокружена у њеној књизи *Биберице* из 2014. године, али одвећ опширна за један коментар у загради, мада идеја о тачки, спроведена кроз цео живи и неживи свет са човековом диспозицијом у њему, заслужује ознаку концептуално-метафизичког увида у феномен човекове и опште егзистенције), *семенка* (симбол метаморфоза, цикличног кружења, обнављања, ширења и одржања живота), *ойна*

(овојница семенке која штити клицу, имагинативна мембрана између иманентне и трансцендентне стварности, између овог и оног света), *йолої* (јаје под квочком – основ свега живог, „све и свја што у јајету спава – испилиће се“; „јаје трудно, благословено“), *бисаїе* (симбол не/равнотеже, односно дис/хармоније између овог и оног света, између материјално-физичког и духовно-интелигибилног), *лествице* (јудеохришћански симбол пута од земље ка небу, хришћански симбол моралног усавршавања, симбол духовног раста у православној антропологији), *сйойало* (душа – у узлазном или у силазном кретању), *йречаїа* (степен очишћења, односно духовног узраста), *ребро* (женски принцип живота, жена, Ева; такође: симбол чежње за поновним сједињењем), *кайљица росе* (симбол изворне чистоте, метафора Богородице; такође: симбол апсолутног прочишћења, првенствено жене, кроз животне/атмосферске метаморфозе), *левак* („носећа материца крајем деветог месеца“, симбол наталне трауме, односно додир пренаталног и родног простора), *ледени крстї* (ритуални предмет бескрвне жртве који се, на Богојављење, враћа води ради обнове животних сила), *йошукач/беїунац* (уклети изгнаник из раја, рашчовек, историјски и савремени човек који је изгубио сећање на првородни, али и на национални завичај, и сваку наду; „сваки сусретник у коме нисам препознала чујника матерње мелодије и који је отварао очи само за видљиво“), *мелог* (песник, првенствено сакралне поезије), *хармон* (песников/песникињин анђео чувар), *лазур* (небеско плаветнило, станиште вишњих сила, небо, синоним *куйоле* и *йолушке їорње*), *лазаретї* (негдашња војна болница, данашња долина плача, наш данашњи свет), *бело їуле* (Христово магаренце, савремени човек – бесловесни сведок усхићења и огорчења маса истим појавама, вредностима и личностима које је – да ли по некој промисли? – на сопственим плећима донео међу данашњи превртљиви свет), *йоїача* („кружни, спирални пут спознаје у духовном расту и сазревању“, по аналогiji са следом послова од зрелог зрна до – погаче), *їууч* (тегобно бремене меморије, симбол тежине), *винце* (женско новорођенче, венац, „амблем лазаричке невиности“), *їалїал* (хебрејски: ковитлац, „Језекиљев опис небеског покретног сјаја херувима, и уз њих точкова званих 'ковитлац'; симболичке представе о крилатом или огњеном точку; истовремено *окреїање* и *оїшкровење*; божанско, дакле, окретање око непролазног добра и откровење тајни духовне природе“), *чудо* (не само натприродност појава и догађаја већ и тајновитост природних процеса).

Иако естетски интегрисани у три вида према три различита узор – структурно-морфолошки налик Попином формативном обрасцу, стилски на трагу Настасијевића, поетички у дослуху с кључним идејама Павловића – ти симболи су увелико изворно перципирани садржаји ра-

них и најранијих сећања и сензација песникиње, разнородни елементи њене наивне али јединствене дечије слике света, породичног и завичајног живота испуњеног мистериозним обредима живе и слојевите народне културе. Али, као што се већ може приметити и из наведеног низа, они ништа мање не припадају и сфери високе, првенствено религијске културе.

Најранијем сакралном извору јудеохришћанске традиције Злата Коцић се окреће у својој књизи *Ребра*. Ослањајући се на познату причу из прве библијске књиге (1. Мој. 2, 20–24; 3, 1–12; 3, 15; 3, 20), што се да наслутити и према књижном наслову, затим на још нека места из *Петокњижја* (5. Мој. 11, 26; 27, 12–26; 28, 1–5, 15–17), на *Пјесму над џјесмама* (1, 17), али и на једну легенду о крсту Христовог распећа, песникиња у делу кроз неке интимистичке и друге личне доживљаје у ствари тематизује живоносни женски принцип живота као онтолошко и социјално упориште човекове земаљске егзистенције и као антрополошку диспозицију његових оностраних изгледа.

Може се, дакле, слободно утврдити не да су и у тој књизи, већ да су нарочито у њој, „животни импулси, који непосредно подстичу песму, оснажени старозаветним и новозаветним темама“ (Поповић 2006: 26), док су ти подстицаји тек спорадично, али на добро промишљеном композицијском делу, једнако снажно и естетски функционално подржани „и мотивима што их домаћи фолклор и усмено предање нуде“ (Поповић 2006: 26), јер су наречени фолклорно-обредни мотиви радикално християнизовани, а они усмено-традицијски непосредно су хришћански. Али, не могу се у свих осам поетских кругова *Ребра*, укључујући још и пролошку песму и завршни циклус лирских записа, с неупитном поузданошћу идентификовати њихови стварносни „животни импулси“, то јест конкретне референце доста херметичног, хотимично посувраћеног и повремено аутореферентног говора Злате Коцић у њеној трећој песничкој књизи. Па ипак, песникиња оставља за собом извештан број посредних и непосредних текстуалних сигнала, да би је читалац могао следити бар на основном правцу кретања и осетити, првенствено у симболичком регистру, драматичку збивања између појединих деоница тога двојаког стваралачког хода/ходочашћа, а и унутар њих самих. Да, Коцићева у тој књизи одвећ често оставља затамњеним емпиријски, профани аспект тематизованих садржаја, али прилично транспарентно, у најмању руку алузивно, са изворном перцепцијом и песничким поступком иманентним њеној религиозно-духовној поетичкој свести, она артикулише архетипски, сакрални корелат иницијалних стварносних поетских подстицаја. Отуд за елементарну комуникацију са тим типом певања, доброано компензовану на његовој звучној и лексикално-морфолошкој страни,

и није нужно апсолутно познавање његовог емпиријског полазишта. С друге стране, естетичко оправдање тог поступка има два вида. Први, приоритет универзалних и вечних семантичких матрица над небитном посебношћу њихових појединачних конкретизација. И други, доживљај песничког/уметничког чина као стваралачке обнове и ресакрализације профанизованог, у једностраности посусталог и раздешеног живота. И најзад, сасвим конкретно, када је реч о књизи-лабиринту *Ребро*, песникиња, најпре, оставља надохват читаоцу оба краја Аријадниног конца, тако што испред првог лирског круга „Звездарска чесница“ ставља мото „Греде су нам у кућама кедрове“, стих из *Пјесме над ђесмама*, а своју књигу окончава циклусом аутопоетички интонираних дескриптивно-херменеутичких записа о богојављењском обреду бацања леденог крста у воду. Како су „греде кедрове“ из одабраног епитафа накнадно обременеене семантиком голготског крста, сви драматични поетски садржаји *Ребра* уоквирени су, а местимице и прожети, вишезначном, па и противречном, симболиком крста. Осим тога, већ у првој песми првог циклуса изједначавају се, песничким поступком преображаја једног у друго, мотив куће и мотив крста, боље рећи култ куће и култ крста као симболи заштите и спаса у физичкој и у духовној животној сфери:

Ненадана милост: / шрајно усељење / у слободну кућу / на Звездари. / Пужеву. / Две греде / одложене ђред улазом: / у ову се кућу / крст не уноси, / она се / носи као крст (Коцић 1993: 11).

Изнадана префигурација стварне куће у *Пужеву* наглим скоком најављује главну тему циклуса, па и целе књиге, и истовремено актуализује голготску, жртвену, вољно-удесну симболику крста, која се до последњег циклуса књиге осећа на фону лирских призора и која је, наизглед, опречна поменутој симболици божије силе и власти и тајне његове љубави. Виртуелно присуство, тачније поступно концептуално успостављање крсног знака при развијању примарно старозаветне теме рађања, мотивисано је, без сумње, тиме што „крст открива греховно стање света и човекову одговорност да свет не падне у адски неред овога века“ (Брија 1999: 276). Мотивисано је, другим речима, тиме што Злата Коцић у тој књизи пева о муци ближњег и актуелном стању света по аналогiji с кључном старозаветном антрополошком темом и неким с њом компатибилним мотивима – какви су, на пример, благослов и проклетство – оглашавајући се с поетичког становишта сржно прожетог хришћанском духовношћу.

У прилог одабраном правцу интерпретације сведочи околност да у својству пролога *Ребру* стоји песма „Ђурак“, позајмљена из прве песникињине књиге. Пођемо ли од чињенице да сама насловна реч прошлке

песме у српском језичком памћењу непосредно упућује на какву наопакост, изврнутост, изокренутост, поремећеност, већ та песма, и насловом и положајем у којем се налази, сугерише извесну изокренутост ствари, некакав квар у човековом животу или беспоредак у свету којем припадамо, о чему би у књизи могло бити речи. С друге стране, већ према субметонимијском наслову књиге, очекује се певање о Еви, о жени уопште или о конкретној женској личности у њеној природној и социјалној родној улози. А када се у читалачкој свести укрсте само та два сигнала, постаје јасно да време очекиване лирске наратије треба да отпочне у неком тренутку после Пада, док се с првим стихом препознаје да је реч о нашој савремености. Но, пролошка песма и непосредно, садржински, двојако отвара комплексну лирску тему:

Стегло у трлу. / Стигуден, да ђуца кости, јабучице / Агамове – семенке, шацке, / клобуци крхојни: / о, ох! Холограми! / Охоло грами рухо изврнули, / бесстезинске ошкрили сшомачиће / ноше. / Па ђевај, / ђа де, ђевај (Коцић 1993: 7).

Ту је сада, верно Писму, примаран и приоритетан – Адам; а ту је и – временска непогода. Обоје у истој значењској равни песме. Ту су, такође, у другом њеном делу, на другој значењској равни, холограми нечијих полних ћелија, чини се, мушких: *семенки, шацака, грама*, који су – већ према меморијској семантици наслова – *охоло рухо изврнули*, и, уз то, опаже ни као *ноше*. Да предочени опис извесног микроскопског увида, то јест сам тај увид, доноси тешко сазнање субјекту поетског говора, сазнање над којим овом, то јест овој, није до песме, сведочи већ први стих и, посебно, фразеологема поенте књижног пролога. Али, упркос томе, то ће и бити дубоко потиснути предмет певања, не само у првом лирском кругу. Ако се та пролошка песма сравни са првом, наведеном песмом првога лирског круга, што налаже и сам редослед читања, постаје евидентна двострука значењска веза међу њима као заматак веома затамњене, тек местимице, и само у назнакама, разазнатљиве лирске приче. (А све су песничке књиге Злате Коцић бар виртуелно ослоњене на лирску причу; зато и јесу „књиге“, ако већ нису „спев“, а не „збирке“.) Тако се спас и заштита од *стигудени* од које *ђуца кости јабучице Агамове* налази у *ненадној милости / шрајној усељења / у слободну кућу / на Звездари*. А мука и невоља над холограмским упитом доводе се под заштиту крсног знака, прихватају се с вером и на дом попут невидљивог крста који се *носи на плећима*, као што се у песмама првога лирског круга истрајава на чисто концептуалним покушајима подизања и успостављања крста од *двеју преда одложених пред улазом*, а у неким другим поетским циклусима – на његовом живоносном ритуалном разлагању. Но, ни сама *слободна кућа на Звездари*, од половине песме у

којој се помиње, није више обична кућа, већ нешто више од тога, више од себе саме. Она се носи као *крст*, па, као таква, постаје симбол узајамне везе, и обавезе, оних који се у њој настанују – савременог Адама и његовог *ребра*, лирског јунака и лирске јунакиње истоимене књиге – и који тај *крст*, с једне стране, већ *носе*, а с друге, теже да га, као живо-то-творни симбол самима собом успоставе.

У вишезначној семантичкој фигури коју песникиња исцртава у првом лирском кругу, усложњавајући је даље све више и више, важну улогу имају управо *две ѓреде одложене ѓред улазом*. Лирска јунакиња се у том циклусу с њима двојако идентификује, што изричито открива тек у последњој песми поменутог круга:

Да ли на ѓреду / ѓрисѓаде јасика / или црника, кедар? / Чије иверје / зїрћем у кућници звездарској? (Коцић 1993: 22).¹

Ѓреде кедрове, из епитафа, обременене истовремено највишом еротском и сакралном симболиком библијске књиге из које потичу, та-кореећи уносе свој семантички потенцијал у контекст актуелне лирске приче, чак до те мере да се сами њени јунаци, „он“ и „она“, „вољени“ и „вољена“, „изабраник“ и „изабраница“, упркос невољи која угрожава животворни смисао њихове везе, или управо због ње, концептуално идентификују са оне *две ѓреде ѓред улазом*, и то као вертикални, мушки, и хоризонтални, женски, краци потенцијалног крста, у духу хришћанске симбологије човековог оцеловљења и обожења. Отуд:

Сналазе се / у ѓрави ѓреде: / једна друјој / ѓолен на ѓуѓак, / да зарасѓе (Коцић 1993: 12).

Односно:

Унеси и усїрави / једну ѓреду, / око ње да се усїнем / оѓак да ѓи ѓродувам / друјој ћу најољу / уїробу да дубим, / да се окуѓаш / и леїнеш (Коцић 1993: 15).

¹ Алузија се односи на две верзије легенде о пореклу дрвета од којег је начињен крст за Христово Распеће. Према једној, то је било, због необрадивости одбачено и проклето, кедрово дрво, узето из Кедронског потока, како би Христа још више понизили; према другој, очигледно орфичког порекла, то је било дрво јасике, која се једина међу дрвећем није пред дрвосечама повила како би избегла да послужи тој сврси, због чега ју је Богородица проклела да јој лишће непрекидно трепери, као што је и Еву, односно сав женски род, Господ проклео да рађа у мукама. Отуд и идентификација с јасиком по уклетости, али магијско кретање у супротним смеровима као да одолева проклетству: *Јасика увис, / ја наниже: / шумске вежбе за ѓравилан сїас. / Врїложе јасику / ѓајде олује / улево, удесно мене. / Трчимо свака / својом сїазом, / свака у ѓравцу свом, / ѓде укрсїмо – ѓакне ѓрейешом, / ја ѓу сїиїмом и ѓром / уздржи се* (Коцић 1993: 21).

Или:

Жижак са усне / у недра їреди / веїар. / Узмиїољена / бокове нија, косе / расїуїїїа їїаласасїїе / иверје сїїреса и рану / їеїїу мени на їрса, букне сва и врх јој / їроцвеїїава (Коцић 1993: 16).

Песникиња очигледно не само да антропоморфизује мотив *їреда кедрових* – служећи се првенствено персонификацијом унутар ширег поступка концептуализације, као што је поступила и са мотивом *јасике* – него у драматику односа између лирских јунака, који је и плотски и емоционални, уноси атмосферу *Пјесме над їјесмама*, атмосферу другог од елемената подтекста ако је већ први, и основни, прича о Адаму и Еви из *Посїїања*. Но, уколико ни у заповести Господњој: „Рађајте се и множите се, и напуните земљу“ (1. Мој. 1, 28), ни у претпоставци да је *Песма над їесмама* служила као сакрално дело, није већ садржан и духовни аспект, односно божанска димензија везе између човека и жене, изабраника и изабранице, или уколико је оскрнављена чином првородног греха, у тим песмама Злате Коцић она се концептуално призива, и најзад постиже, поетским активирањем искупитељске голготско-крсне симболике *їреда кедрових*. Тај поетски ритуал – певање Злате Коцић поседује иманентно-поетички ритуални смисао – укључује драматику добра и зла, проклетства и благослова, живота и смрти, са ослонцем на шири библијски подтекст, укључујући неизбежну епизоду о змији и сам мотив Распећа, али и алузије на места обележена опречним искуствима, на гору Гаризим и гору Евал, из *Закона їоновљених*:

Пруї око їруїїа / савиїемо се у їлеїїер / у блаїо слово / ове / їоре Гари-зим (Коцић 1993: 19).

И томе супротно:

Ни їїрнинке, / ни їїерунике за кров, ни їїера орлової / ужареної / ни воде ненацїїе / у коїїарици мојој од їруїїїа евалскої (Коцић 1993: 20).

Сугеришући спирално понављање кључних, семантички опонентних константи, махом са новим мотивима на новим етапама лирске приче, односно новим поетским круговима, Злата Коцић служи се у овој књизи функционално и персонално променљивим поетским гласом – исповедно-наративним, описним, екскламативним и молитвено-зазивним – од којих последњи сасвим екстатично врхуни у овом жанровски персифлираном призору:

Пеїїи / клин, и чкаљ / око їїаве. / Пеїїи нейїреброїїних – / лама савахта-ни – / вереничких / кошуља змиїјских. / Сїїїїїи, молим їїи се, / Пеїїиручи-це. / Да усходи за їїобом / ако за мном не (Коцић 1993: 62).

Губитак, односно опасност губитка, вереничке, љубавничке, брачне везе, као и сама та веза, можда такође извесна смртна опасност, узнесени су до највишег степена светости стављањем Христових речи изговорених са крста у уста остављеног или остављене. Али, не само тиме, већ и ситуирањем психолошке драме вереничког разлаза у координате Христовог Распећа, са призивом Петоручице, имагиниране према пет светих рана њеног сина. Но, тај молитвени глас долази поступно до услишења, пре и после његове кулминативне тачке. Пре, на пример:

Изабраника мој / обори вино. / По сенци мојој / љојреко леже. / Она изрони. / Прозирни јој скућ, / видех, блајословен (Коцић 1993: 32).

И после:

По вољи својој / чесициу светилости / у чесницу / умеси / удес. / Из два врећена / љрећу укрсти / и љреде мене / љрећу / за вео љпрозрачни / на коме је урес / једини – / једини / урез (Коцић 1993: 76).

Утројени поетски глас Злате Коцић у овој књизи – обредно дескриптиван, молитвено зазиван и латентно химничан – усредсређен на светост и одржање живота путем природне обнове поетским следом архетипских матрица првенствено библијског порекла, долази до сатисфакције и испуњења закључно с лирским кругом „Пупчаница“, где се већ певају радост и траума рођења. Но, сама књига се окончава једном врстом епилога у лирској прози, у којем се снажан завршни талас писатељске енергије посвећује главном симболу и главној јунакињи – симболу крста и жени. У том контексту крст је, имплицитно аутопоетички, сагледан као обновитељски, покретачки принцип живота, као додирна живоносна тачка између човека и природе, док је сам човек појмљен као са-творац Господњи, позван да непрекидно суделује у отвореном, незавршеном процесу стварања и преображавања света. Но, проблем савременог човека и савременог света, верује Злата Коцић, јесте у томе што он више није у стању да препозна своје позвање. Жена, пак, ближа је искони од мушкарца и има израженији инстинкт оцеловљења:

*Грло се њено истичника живље сећа: холограмка, избејлинка рајска. Ребрица: шако и љросише, **положито**, љлахиу (љри љлахости), леју, сенку, душу. Тако равна љаласе, љасове дана и ноћи, зимској и леићеј равноднева – еда би љрионула **крстолико**. Уз хрбаи. Уз мужа: мреу крснице, усљаника, узваника животи. (Ах, да је!) Као жена: животи есенција, еухаристиична, носећа, асљрална. (А само је каиљица росна на листу љрељељиљике)* [иста-као М. П.] (Коцић 1993: 104–105).

Своју лирску јунакињу, жену, ребро Адамово, Злата Коцић најзад непосредно телесно – мада, наравно, симболички – идентификује са хоризонталом крста, тиме изричито подвлачећи њену есенцијалну улогу у настанку, обнављању и одржању човековог живота.

И *Ваздушне фреске* имају испред девет лирских кругова најавну песму „Годови кад узлете“. И већ се по њој види да је и ова књига Злате Коцић, као и *Ребро*, латентно лирски спев, да садржи лирску причу и три њена основна елемента: јунаке, време и општу тему. Но, ниједан од та три елемента није сасвим стварносно-миметички конкретизован. Тако, на пример, говорни субјект, односно песникања, непосредно предочава извесне поетске призоре или се, чешће, обраћа лирском јунаку – *пошукачу*, *беџунцу*, такође *сћољнику* – који истовремено носи човекове универзалне удесне ознаке, црте нашег савременика и аутобиографског прототипа, дакле песника-ствараоца, сагледане у хришћанском антрополошком кључу. Тако конципиран лирски јунак, зависно од тога у којем га својству идентификујемо, активира се двозначно: *іодови кад узлетіе / са іања*, [...] *устіаласане (с неба) / букаііје бола / іод сііоіалом кад сложи[ш] / у ужарен сіуб*. Појмимо ли га у знаку аутопоетички настројеног стваралачког прототипа, на снази је идеја да се он духовно покреће једино када мора, нужно, и без празнога хода, да се оглашава када то, под напоном телесног распећа и душевног усијања, мора да чини, што, у ствари, представља својеврстан катарзичан преображај егзистенцијалних траума, и усхита, у њихов чисто духовни корелат оваплоћен у поетском стварању као спасоносном општењу са апсолутом. Ту би се могло говорити о преображају егзистенцијалног у есенцијално. У том случају, завршни стихови интроспективно усмерене уводне песме најављују чин/процес сопственог поетског стварања – његовог надахнућа, његове сврхе и крајњег поетичког смисла – као садржинску основу те књиге:

[...] *моліш удисај / да издисај се іруб // іребрази у іовој / іамјанов, у излазак / на недоходні руб* (Коцић 1999б: 5).

Из ових стихова провејава нада у могућност да се певањем, песмом, дотакне трансцендентно, онострано, јер се лирском јунаку предочава да иште надахнуће за уметничка/поетска остварења којима се излази на црту тајанствене бесконачности и вечности. Узме ли се, међутим, *пошукач-беџунац-сћољник* првенствено, или искључиво, у својству библијског архетипа, „који, од доба Христовог страдања, безнадно лута дарованим му светом“ (Поповић 2006: 27) – а чини се да „лута“ одраније – онда први цитат уводне песме упућује на предсмртну уру сваког његовог данашњег појединства, а завршница песме – на молитву савременог безверног и огреховљеног човека за „надахнуће које ће га водити покајању, преобра-

жењу, спасењу“ (Поповић 2006: 27), што би у границама песме било потпуно уверљиво и што би, даље, био и „наум песникањин, идеја што ће се у збирци оживотворити“ (Поповић 2006: 26), а, уз то, и главна тема књиге. Али, шири поетски контекст одвећ слабо, тачније тек посредно, подржава тај „наум“, како то накнадно увиђа и сам Богдан А. Поповић.

Песникања, у ствари, у овој књизи узима за полазиште *бели свети иза ума* (Коцић 1999б: 9), ноолошко а не психолошко подручје, па се, идентификујући поједине еманиције творачког духа, његове *проблеске*, креће од песме до песме, од једног до другог лирског круга, у сусрет њима. Тако од старозаветно, па новозаветно пројављеног, и најзад оваплоћеног Светог Духа, из уста *Младенца*, потиче и конкретнији садржински налог за песничку књигу о којој је управо реч:

[...] *душу ко олићар / осликај. Тело смрви / за боје, мој ће кисти / оживети*
ћа (Коцић 1999б: 10).

И заиста, антропоморфна композиција *Ваздушних фресака* оличена у насловима и мотивима лирских кругова („Ожиљци“, „Стопало“, „Кост“, „Око“, „Усне“, „Плик“, „Ухо“, „Рука“, „Сенка руке“) чини да се овај поетски подухват Злате Коцић успоставља и указује као – књига-телo. Не, разуме се, као одбачено, пренебрегнуто, *смрвљено* плотско тело, већ као ново, преображено, у духу и у чистоти бестрашћа оживљено, васкрсло и непропадљиво, односно потенцијално астрално човеково тело. Но, то је преображење само у моћи вишњих сила, али се оно ипак не дешава у спољашњем, физичком свету, него у субјективном духу човековом, а под њиховим утицајем, под упливом делотворних космичких енергија, односно хришћанског Светог Духа. Речју, не преображава се физичка стварност спољашњег света, већ човекова моћ њене спознаје и начин субјективне перцепције, његов однос према самоме себи и према свету. Отуд су, извесно, пред читаоцем студиозни и истанчани поетски описи човекових телесних удова и органа, исцртавани скрупулозно у највишем спиритуалном регистру, према естетичким законитостима литургије и живописа у један мах, и ослоњени на најширу сакралну подлогу библијских извора и обредног црквеног песништва. Стога, тек када се испуне основне условности сакралног стварања, приступа се, како то песникања обзнањује, у сферу исторoдне спознаје:

[...] *обрисе фреске ти йонуди / ваздух (вас дух, свуда дух): / неосликани храм* (Коцић 1999б: 11).

Управо по томе *Ваздушне фреске* Злате Коцић представљају јединствен вербални живопис с једном провокативном и крајње противречном темом, каквом се у сакралној уметности хришћанске традиције

сматра(ла) тема људског тела. На *просјаје* и *пройламсаје*, као сигнале оностраног надахнућа, песникиња се одазива предано и одговорно, радосно и брижно, са осећањем милости и тешкоће позвања којег се треба удостојити. А реч је о позвању блиском оном сакралног ствараоца, које подразумева неколике претпоставке да би се одговорило по мери испитељске божанске хармоније, да би се лирски јунак – песник-стваралац – удостојио благодати новог вида и новог смисла живота и сопственог стварања, на шта га песникиња подсећа, очигледно аутореферентно:

[...] звучну ниш // аниелски хори к шеби / одмошћавају – да је / у се, у
тајан златни / уредиш, у сјаји миш // преводи нове да ошиснеш (Коцић 1996: 12).

Битан услов стицања назначеног достојинства и задобијања одговарајућих стваралачких моћи јесте оно што су Јован Крститељ и сам Христос од почетка своје мисије проповедали – исповедно преиспитивање властитог живота с најдубљим покајањем (Мт. 3, 1–2; 3, 6; Мк. 1, 4, 15; Лк. 3, 2–3). И песникиња зна да у свом науку не може одмаћи *док не избљуне[м] / гроб, исповедни шшиш* (Коцић 1996: 12). И ништа мање важно – по анђеоском налогу може се успешно деловати само са анђеоском чистотом у срцу:

[...] не из бедра, из пошке / примисли да изаћаш блуд // док живишеш
ешир (Коцић 1996: 13).

(Место ослоњено, без сумње, на бројне старозаветне књиге – *не из бедра* !/ – и на Матеја 5, 28: „Сваки који погледа на жену са жељом, већ је учинио прелубу у срцу својему“.) И најзад, једна од кључних претпоставки спасења, одрицање од овога света, у *Ваздушним фрескама* – мрљење тела и у њему укоренење воље, услов је да лирски јунак/јунакиња/песникиња пође у своју *шеињу будућу појну* (Коцић 1996: 17), чија је тема, по свему судећи, изворно лична, али поступно, корак по корак, уопштавана и аутопоетички проширивана, а поетска интонација доследно стилизована према обрасцима фреквентнијих жанрова сакралног песништва, без обзира на морфолошко решење у слободнијој форми сонета. Трагови нечег крупног и прегореног, а, рекло би се, личног, положени су у темељ ове зиданице од речи, и драматика одлуке и непристајања на ту заветно-ритуалну жртву може се, по текстуалним сигнаlima, пратити у неким од првих лирских кругова *Ваздушних фресака*:

Пейел под снећом сонет / ишише [...] // избију зној и шравка / у видном
пољу се срећну / одену кожом слој, // под кожом пейел сиреман / да срчком
белине / по вољи шара Бој (Коцић 1996: 17).

Односно:

*Тај нацрт ђањ неће: [...] // цртџ зџужвани џрхне [...] // ђде вџаџић мџ-
шав слеће / смех вија лџџицу свеће / смер јој ломџ и свџс* (Коџић 1999б: 18).

Али, то смрвљено и априорно, или бар из небитног – психолошког – разлога одбачено тело, бива, парадоксално, према речи *Младенца*, а у проседеу вербалног живописа, оживљено. И то, оживљено сепаратно, по лирским круговима предочених својстава, удова и органа у симболичкој („Ожиљци“, „Стопало“, „Плик“), пасивној („Око“, „Ухо“, „Кост“) и активној функцији („Усне“, „Рука“, „Слика руке“). У појединим лирским круговима песникиња повремено искорачује из личног и аутопоетичког видокруга, уз дотицање актуелних политичко-историјских и, првенствено, духовних стања пресудних за судбину националног колектива. Чује се и види, и емпатијски узима к знању, шта се управо с њим збива.

Но, самом идејом ове књиге, мотивацијском везом између њених тематских јединица, Злата Коџић не само да оснажује поетичко становиште да је уметност по онтолошком статусу изнад живота, него и имплицитно редџфинише модернистичка схватања према којима уметничко дело може да надомести улогу религијског обреда, а уметност замени функцију религије у човековом животу. Судећи по *Ваздушним фрескама*, а и осталим делима Коџићеве, њено певање остаје у служби и оквирима секуларне песничке уметности, али, осим религиозног надахнућа, оно поседује поетичке интенције идентичне или компатибилне са основним поставкама хришћанске религије. Од већ поменуте идеје о нужности кајног самопосматрања и очишћења песничког/уметничког ствараоца, преко „тежње да створено дело буде преносилац божанске промисли“ (Поповић 2006: 27), до настојања да оно истовремено хармоничном формом и језичком хеуристичком звучне и етимолошке провенијенције, као и заумном сликом из личног симболичког складишта, Злата Коџић неретко, уз апел за нужне антрополошке терапије, уверљиво сугерише извесност коначног животног тријумфа и могућност индивидуалног и колективног избављења. На то, на пример, упућује и зазив *слова сегод*, Христа Емануила, који *мноџажди осџаза[x], зџре[x]* (Коџић 1999б: 63):

*[...] у безмолвију џошџоном / уз лестџвицу да нађе / џрџџаџу сваки стџвор,
// џоворке да се вџаџе – / џоџребне – коџи изџона / џаџ да разџџу чџвор* (Коџић 1999б: 64).

Али, и елиптичне поенте двеју последњих песама овог круга, и ове књиге, у исти мах: *није овде, / била џа џрошла смџџ* (Коџић 1999б: 66), *није овде, / био џа џрошо смак* (Коџић 1999б: 67). Ако укупним естетским ефектима, мисаоним склопом и дубином духовне спознаје својих *Ваздушних*

фресака Злата Коцић и не увери сваког читаоца у дословно важење сугерисаних и изречених значења, сваком скептику преостаје и симболичка равнана разумевања на којој ће их увек моћи да прихвати, али му не преостаје могућност да веровање у то важење оспори другима, најмање оној која га уметнички предочава, јер је поетска реч, консензуално, вишезначна.

И у лирском спеву *Лазареве лесџве*, најкомплекснијем и најзначајнијем делу Злате Коцић, најављује се већ у првој песми првог певања извештан општи поремећај и беспоредак као главно тематско исходиште те књиге:

Беси – све шумбе, и пакети годишњих доба. / Збуњен је цвети магнолије. / О Лазаревој суботи – веје, / друга зашћивава чуда (Коцић 2003: 11).

И, мада, према речима Драгана Стојановића, заиста „не постоји интерпретативна дијагонала која би пресецала или барем дотакла све што је у овој књизи важно“ (Стојановић 2010: 140), коментатор је пред искушењем аутопарафразе (в. Паовица 2006: 53–61) овом приликом принуђен не да повуче једну такву пуну дијагоналу у виду *закошћване шачке*, како би рекла песникиња, него тек да назначи једну много другачију, неиспуњену, на трагу тачке која скакуће. Сачињен из три дела – „Лазарет“, „Глас, уже“, „Лазур“ – и додатка са ауторским појашњењима појединих места и бројним упућивањима на библијске и сакрално-поетске изворе подтекстуалне подлоге, спев, с једне стране, представља својеврсну синтезу претходног песничког искуства Злате Коцић, а с друге, студиозну мултипликацију ранијих кључних мотива организованих око основне теме антрополошког и историјског зла, сагледаног на универзалној и на посебној, националној равни. Ништа мање, *Лазареве лесџве* распознају се и као подвиг креативног саображавања поменуте, крајње разуђене мотивске грађе, матичној идеји свеопштег избављења у хришћанској есхатолошкој и сотириолошкој перспективи. Притом се прво својство највише односи на поетске садржаје првога дела спева („Лазарет“), а друго – трећег („Лазур“).

У неколико првих певања спева песникиња, попут својеврсне експозиције, конкретизује референце наративног простора и најављује, сваког у одговарајућем имагинативном контексту, јунаке лирског спева. Тако је, посредством појма/мотива тачке, простор лазарета не само конкретизован у општем, посебном и појединачном виду, него и упризориан у својству адекватног колективног лирског јунака:

Ја сам шачка на кули земаљској. / Кужна. Ја сам и сама Кула. Лазарет. / Била сам семенка, била сунчани копривњак. / Била сам ливада. Зашто сам сада каранџин (Коцић 2003: 18)?

У овим денотацијама није тешко разазнати, истовремено, простор и човечанску заједницу целе наше планете, народ и простор песникињи-не домовине, и најзад, простор и пацијенте извесног карантина-болнице (која се доцније заиста јавља у спеву), и то у конкретном временском/историјском тренутку, који је, у ствари, тренутак оглашавања говорног субјекта пева. А потом се, такође и напореда, представља свет лирских јунака: божјак, лазарећанин, страшило, писар, славуј, Мартамарија – као два пара утројених алтернатива – свитац, у својству путовође и самог светлог пута; затим, мотиви локве, голупке, лествица, васкрсне мисли, па, некако као на врху градације, чуда васкрсења Лазаревог и „обретенија главе“ нашег *шестовековној Лазара*. И најзад, тачније, од почетка до неких певања „Лазура“, подстицајни актуелни мотиви: снега у невреме, цвета магнолије под снегом, литургијског обреда (на празник Лазареве суботе) уз звук сирена ваздушне опасности, мотиви врбице и опхода око храма под ударима мећаве и уз одјеке детонација, призори болнице и жртава бомбардовања, масовног разарања, мотиви *џраћке нуклеарне*, пројектила *обојаних уранијумом*, слике оскрнављених гробаља и светиња.

То су само неке – насумце поменуте – можда најучесталије инкарнације изопачености, зла и смрти као његове најјаче потврде у свету-лазарету, које Злата Коцић у том спеву свим чулима изоштрено региструје у синхронијској, а унутарњим духовним оком опажа у и дијахронијској перспективи, не мирећи се ниједнога часа са евидентношћу свог чулног и духовног увида. Снагу непристајања на очигледности и опирања разобрученом злу, односно надахнуће за своју реанимацијску посвећеност палом човеку, угроженом животу и у злу огрезлом свету, песникиња налази у присном окриљу хришћанске вере, њене духовне традиције и њених визија избављења. Но, да би та посвећеност, оличена наизменице у брижно потресној, плачно молитвеној, и у радосно усхићеној, химничној речи правога песничког чинодејствовања, певања, дакле, са паралитургијским поетичким смислом једне струје модерног српског песништва, да би та преданост имала изгледа на успех, на постизање утехе исцељења, та реч првенствено и безусловно апелује на нужност општег покајања, на неопходност свеколиког самопреиспитивања – појединачног/личног, посебног/колективно-националног и општег/свечовечанског. У служби тог наума стоји и први стих-питање пева: *Задашка ко којој да се лаши?*, питање које се односи на неке већ поменуте актуелне житеље *лазарешта*, то јест поједине већма трпљењем или већма акцијом обележене јунаке пева. Одговор на то питање, дат према насловима већине певања/поетских кругова првога дела књиге („Завојница. Сирину – скала“, „Божјаку – локва, писару – дивит“, „Лазарећанину – самар, туч“, „Мартамарији –

туч, јелеј“, „Страшилу – удлага, миро“), више представља појединачне, метонимијски назначене улоге и *задашке* у подухвату избављења, него слику самог устројства *лазарета*.

Саму идеју покајања, очишћења и избављења Злата Коцић песнички оваплоћује према начелу спасења самоспознаје Исака Сирина, хришћанског беседника из VII века, које узима за мото пева, и које гласи: „Сиђи у своје срце и наћи ћеш у њему лествицу за пењање у царство Божије“. Тај парадокс силаска као узашашћа песникиња имагинативно суптилно прославља као парадигму перманентног гносеолошког процеса самоспознања и антрополошког мерила избављења:

Ја сам лествица. Дућин свлак. / Шарени шал за бело њрло. / Брижни славуј дан и ноћ ће облеће. / Привија облој око сѣрашној ожилка. / На љасним жичама исцељује чвориће. Твоје, моје. [...] / Исправља кончиће. Слаже, превезује. / Сиђи, усјни се. Сиђи, усјни се. / Сиђи у своје срце (Коцић 2003: 19).

Сам Сирин, међутим, као и више других лирских јунака, у ствари је лик композитног склопа, а тиме и вишезначне симболике. Он је истовремено хришћански –

[...] подвижник, [...] несравњив као психолог и руководићел у духовном живошу. Рајска ишница – девојка у средњовековној митологији, чији лик пошине од древногрчких сирена. У руској духовној поезији синуша из раја на земљу, оочињује људе џесом. У зајадноевројским лејендама [...] оваилоћење несрећне душе (Коцић 2003: 84).

У неким његовим исказима, на пример: *Безрук код руку / Био сам прајорац који зечи [...]. Био сам џросјак, лазарон. / Сад сам, џо милости, јуродиви. / Јурим, дивим се*; односно, у другом делу исте песме: *Ја сам џисар. / Био сам џошукач и бејунац. / И сад сам. Али – џророкујем* (Коцић 2003: 17), Драган Стојановић јасно препознаје алузије на Светог Павла и на његове „химне љубави“ из *Прве џосланице Коринћанима* (в. Стојановић 2010: 152–153). Тако се, поједностављено речено, на значењском плану, одмах иза покајања, као предуслов избављења посредно укључује и друга, императивна хришћанска вредност – важност љубави према ближњем, афирмисана с гледишта писара и на још једном месту:

Ако је ближњи – икона из блаша – мој крст / ево џевушим ка шеби, Оче, узводно (Коцић 2003: 30).

Посредством симболичког сирина, птице – девојке, као и лика Мартамарије, у лик писара упреда се и нешто од ауторског идентитета (и не искључиво у тај лик). Лик Мартамарије обележен егалитарном аутопоетичком онтологијом и аксиологијом подједнаког уважавања сва-

кодневних земаљских послова, брига и обавеза – Марта, с једне стране, и вишег, духовног стремљења ка тајни спасења, вечног живота и божанске светости, с друге – Марија (Јн. 11, 1; 12, 2, 3; Лк. 10, 38–42) једна је од варијација креативног писаревог лика: *Овако – ушук на њилов хир: хор, сџих, сџихира* (Коцић 2003: 32), што, у ствари, представља поетски, вербални уметнички подухват избављења – *у лазур из лазаретџа* (Коцић 2003: 32), значењски истоветан с другим, ликовним:

*Док с небодера, ѝројетџа, у јелеј ѝлаветџни / кистџ урањам, шару об-
лизујуџи сџару, / нови на оџни рез* (Коцић 2003: 34).

Значењски најинвентивније формативно решење укупног садржинског потенцијала *Лазаревих лестџи* песникиња остварује својеврсном синтезом Сиринове парадоксалне лестџице избављења и чуда васкрсења Лазаревог заједно с чудом из епске песме *Обреџеније ѝлаве кнеза Лазара*. Надграђујуџи и модификујуџи главне подтекстуалне ослонце, нарочито причу о васкрсењу Лазаревом (Јн. 11, 1–47), најширим имагинативним захватом аутентичног маштенског сликотворства, Злата Коцић, фолклорно-лазарички стилизованим средишњим певањем „Глас, уже“, обједињује у целину два главна антагонистично, по вертикали, постављена дела замишљене поетске целине. И, што је најважније, она долази на идеју да се, с неба до земље, из *лазура до лазаретџа*, спирално размотају и спусте две беле платнене траке које су некад омотавале уснуло тело васкрслог Лазара. Излазеџи у сусрет идеји Исака Сирина, баштињеној из нешто ранијег поучног дела *Лестџице* Јована Лестџичника, Злата Коцић ствара једну потпуно нову, индивидуално-поетску представу мотива лестџица, битно другачију од оба њена библијска прототипа, лестџице Јаковљеве (1. Мој. 28, 11–13) и анђеоске лестџице Јована јеванђелисте (Јн. 1, 51). А задатак размотавања и спуштања с неба на земљу Лазаревих *васкришњих ѝовоја*, са сврхом стицања појединачног и саборног спасења, што је основна идеја пева, песникиња поверава Лазаревим сестрама:

*Повоје дваџуџи рођеноџ брата – / две беле ѝанџџије с неба, / освџџа
цџаџ, залазак снежџи – / ко би над лазаретџ сџустџио брижџије / од Марије и
Марџе? [...] / Свак да одџовори на возџлас, лазаретџани, / свако да увеже барем
џо ѝречаџу – / еџо нам, еџо лестџи* (Коцић 2003: 57).

Као што се на једном другом месту сугерише да су грех, богонапуштеност, морални беспоредок и општа профанизација животних вредности узрок пошастџи, смрти и колективног пострадања – *Ти да си био овде, зар би / заударало Лазарево колено?* (Коцић 2003: 32; према: Јн. 11, 21, 32) – тако се и у предоченим стиховима спас из блата, кала, беде и смрти *лазаретџа*, из погџбељи ове „долине плача“, сагледава у ревно-

вању сваког појединца у складу с хришћанским вредностима покајања, љубави, чистоте, самилости, добротинства. То је, уједно, не једини у спеву, призив саборности на делу спасења, мада у том погледу изгледи сваког појединца стоје и до његове слободне воље опредељивања између зла и добра, што се подразумева и у погледима православне хришћанске сотириологије.

Саму подтекстуалну основу књиге, односно виртуелног лирског спева *Мелод на води* чини својеврсна синтеза визије певача на стакленом мору из *Ошкривења Јовановој* који славослове дефинитивну победу добра над злом (Откр. 15, 1–4; 19, 7–9) и јеванђељске приче о ходању по води (Јн. 6, 16–25; Мт. 14, 24–33; Мк. 6, 45–51). Осмотримо, у најкраћем, према семантичкој носивости три главна мотива – воде, плата на и распећа – поетски доживљај света посредован у тој књизи. Тешко да је у границама спољашњег и унутарњег, физичког и духовног видокруга песникиње у тој књизи мимоиђен неки од мноштва видова симболике воде, почев од космогонијског праелемента и геоцентричних представа универзума, преко оних везаних за њене природне животне функције и ритуалну употребу у историји хришћанске културе, до ознака протицања историјског времена и мистичких, трансемпоралних визија простора. Притом је важно нагласити својство перманентне реверзибилне трансформативности мотива воде, као и већине мотива у поезији Злате Коцић, из микро у макро размере појавности, што је, у ствари, својство њене екстремно флексибилне и неухватљиво мобилне рефлексивне и имагинативне оптике.

Тако се, на пример, у циклусу „Понорница, ускличник“, поред издашно животодајне семантике воде – *илашану, ситом животиа, / свој трешни ђород ђошур: / ђрожђе, ђијуне, нарове – / обиље сласи расцукле* (Коцић 2008: 17) – јављају и њена атипична обележја. Будући супстанца понорнице, вода се у овој песми, па и у целом циклусу, појављује у својству живе везе између човекове свакодневне, овоземаљске животне позорнице и хтонских простора „доњег света“, као што се у неким другим књигама Коцићеве у сличној значењској улози јавља мотив дуге, на релацији ка обреченим просторима Царства небеског. Уз то, својим каскадним током понорница образује реалне и виртуелне кракове крста макроразмера у пејзажу којим протиче и у самој утроби предела у коју узастопно понире, што јој, можда и тако прећутно мистички сагледано, даје моћ над временом: *Под земљу одбеља невеста / одоздо време ђомера* (Коцић 2008: 17). Са овом митолошком сликом реке-невесте упарен је архетип мелода – несуђеног женика у лику песника Јована Дучића, чијој се сени циклус и посвећује: *Изводе љубу ђонорну, / а ши – у ђонор*

шуђински (Коцић 2008: 19). Најзад се, из супротног ракурса, у завршној песми циклуса сама Дучићева поезија, богата, као што је знано, мотивима накнадно митизоване реке, обзнањује у сакралном – не митолошком – својству невесте:

[...] *и ешто невесте – њлови / као икона на водама / богоспасејемому граду* (Коцић 2008: 23).

Овим се прославља и узноси до сакралног, у првом реду и непосредно, песничка реч главног лирског јунака, Мелода, али, посредно, и њена тема – вода / река – која јој прибавља славу и, на крају лирског круга, уступа сопствено метафоричко рухо. То изједначавање оба дела насловне синтагме – мелода, који пева и ходи, и воде, која жубори и тече – од начелног је значаја за тему, идеју и композицију књиге у којој се то дешава. Наиме, у још две песме једног другог круга улогу мелода добија више савременика песникиње а, уместо Требишњице, више река с географског простора наше „матерње мелодије“. И мада се поетска панорама наречених водених токова не може сравнити с мапом наших савремених песничких струја, у њој се, средствима био-библиографске инкрустације – речено речником књижевнокритичког суседства – призива неколико песничких гласова посредно или непосредно везаних за мотив воде, односно речног тока. Отуд је очекивано да се поменути поетски гласови / речни токови стичу или, композицијски просуђивано, растачу *јодно Мајлича*, како гласи поднаслов круга у којем стоје („Сусрет, на води“). Одакле, ако не управо одатле – испод Маглича, *из чаше жичке* – проистичу сви наши духовни и национално-историјски токови:

То што зовемо водопад – у дну слубљених брда / јод шврљавом, низ долину са измајлицом / друга / имена своја разјрће (Коцић 2008: 37).

Истовремено, то је и вода која памти:

Талој / још ваља челенке, шћишћове. Преко бедема / још – завежљаји из бејлички: селице обрушене / оживљаваш у жилавој јени (Коцић 2008: 37).

Пред овим и више сличних места читалац не може а да се не опомене, казано речју песникиње, *водочашћа* Милосава Тешића учињеног истој светињи, отприлике у исто време:

Водо, жицу у се / укршћају се некршћени знаци! / За све што носиш ујам узима се. / Да скујно јруну не моју јорњаци. / Рашири небом Жички најшћис, Сјасе! / Власћеле нема – несћјају сељаци (Тешић 2010: 40).

Али, он такође не може да се не сети ни Симовићеве катаклизмички посредоване велике теме вода наспрам њине апсолутне мистичке трансформације у средишњој, апокалиптичкој визији Злате Коцић:

*Подиђоше се воде многе, на врху водени праг [...] / Њосред прага каиље
иламичак на кристалну површ / благо лелуја илам који не пече но милује /
у иламу водени престо. [...] / У недоилед прозирни илашо на воденој скали.
/ Издалека, као ђред престојом, духом и умом / ошварамо уста. Певају
кристали (Коцић 2008: 67).*

Овом кулминативном призору *ђресаздања*, који се пева према под-текстуалном предлошку *Ошкривења*, претходе у истом кругу две песме у којима се припрема, „предокушава“, у националној и у индивидуалној верзији, збивање последњег светскоисторијског чина. Прва се верзија огледа у антиципацији *рељефа новој свих домаћих река и градова*, који већ хрле *ка мору сшакленом, смијешаном с оњем* (Коцић 2008: 62). Друга је у апокалиптичкој стилизацији микромотива, знака ноте и капи зноја на челу хористкиње (солисткиње?) обузете усхићењем и тремом:

*У шу ношу / шшо сшане, ко да ошпева сам, / без хора? [...] / Пошшони
зној. Твој рељеф, Ноје. / А наше воде као изнад ѓакла. / Језерце од сшакла и
оња / цакли се усред ноње море (Коцић 2008: 64).*

Вода, тај примарни облик материје, постаје у *Ошкривењу* – што, наравно, и песникиња следи – и примарни елемент њеног преображаја. Отуд, згуснута победоносном силом вере, слично као и с Христом у Јеванђељу, преображена као што су небо и земља преображени у апокалиптичкој визији есхатона, вода постаје *сшаклено море*, магматични ослонац – тло под ногама – гласника *осмој дана*, седам духова који певају, славослове, пред престолом воденим, у чије *сшоје* песникиња, надахнута фрагментима фресака, ситуира плејаду *свештих мелода*, како је насловљен и последњи лирски круг те књиге. (Тако је, за Коцићеву, мелод архетип сваког, па и данашњег, подаље загледаног, метафизички или религиозно настројеног песника.) *Смијешана с оњем*, вода у тим поетским сликама не *пече но милује*, јер, што је на пропаст „Звери“, то је на спасење „Невесте“, па тако, заједно с ватром, вода чини *чизме за осми дан* (Коцић 2008: 72). А сам *осми дан* или „будући век“ имажиниран је у *Мелоду на води* скоро идилично, еденски, у завичајном поднебесју песникиње (последњи циклус „Свети мелоди“), где је, такође, контрастно упризорен и наш „садашњи век“ у слици његовог моделативног стварања и стварног разарања (први круг „Рељеф“).

Има, међутим, у тој књизи неколико песама у којима се, захваљујући непредвидљивој семантичкој трансформативности поетске

имагинације, у феномену воде огледају, сусрећу, додирују и прожимају оба света. Тако се, на пример, у песми „Мелод пред жичким Распећем“ кајномолитвено призивају, једна за другом, катаклизмичка и апокалиптичка визија воде, да би се од егзалтацијске хиперболе потопа и мистичке саживљености истих размера – *Бол васељенски излиј / у чеџири реке, у њаје њевача на сџакленом мору* – прешло на смирен исповедни тон: *само сузом, одшкринух / двер из њлача у њесму*. Пред читаоцем је, једновремено, вредносно непомерен прелазак с најграндиозније на најминорнију представу Истог.

Сукцесијом обредних примена и физичких преображаја воде као инкарнације чистог духа у атрибуцији љубави и словесности Злата Коцић у песмама „Чиста“ и „Глас“ симболички следи живоносну, светотајинску и промислитељску мисију духа у успонском одмицању животне вреже ка пространствима вечне домаје. Праћен чистим срцем, ненаметљиво видилачки, тај прелазак зрачи утешном свежином истинског лирског откривења.

У непосредној вези с водом стоји мотив платана, тематизован у два лирска круга. Не зна се чиме он више усхићује песникињу: крошњом, која је *родослов Постњања*, кореном, који „сеже до најдубљих вода“ (Хорват 2009: 56), да платан „постаје не само симбол Београда и Требиња него *џрадова на водама* уопште“ (Хорват 2009: 56), или пак деблом, које је *Адам и Ева у њра-заџрљају* (сва три навода: Коцић 2008: 27), симболичком дебла, из којег, такође, може да *искрсне моџив њлашџанице, уџкан на Голџоџи* (Коцић 2008: 31). Знамен „свепокривне љубави Христове“, платани су у тој књизи обавијени вишеструком духовном симболиком: *заносом венчања свеџланеџарноџ, блаџословом (клеџвом!) бујања, ранама едеџским, џеџсиманском буром у џранама* (Коцић 2008: 27), суштином архијерејског посланства. Али, напоредо с том чисто духовном значењском равни, платани су обележени и страдалничком симболиком савременог урбанистичког Армагедона:

Не знамо ко џруби орезивање. / Падне крошња. Круна. Паџрљџи, / шаке дива, ни за облак да се ухваџе (Коцић 2008: 59).

Иако садржински дисонантна према већини осталих, и та је слика перципирана, а тиме и консеквентно даље артикулисана, кроз призму религиозног доживљаја и одговарајућег хришћанског васкрсног разрешења:

А џде срубљене су на нулу џране, / из живе ране, из џресека злаџноџ, / дебло џроїлџеда на све сџране (Коцић 2008: 59).

Оно прогледава, како се даље каже, очима четворице симболички назначених јеванђелиста: *оком орла, лава, бика и човека*, али и очима Језекиљевих херувима. И само стапањем та четири благовесна видика у прослављању Господа и прихватању божије промисли пострадања, дешава се, уз то у невреме, чудо обнове:

*Очију њих да није, не би хор / славио фебруарски род њлашанов: /
ипрозирни изданак на њлашоу, / дириџеншску њалицу чуда* (Коцић 2008: 59).

Алузија на Васка Попу као да носи призив поетичке супериорности.

Од свих, дискретних и истакнутих, места с мотивом крста и Распећа, задржаћемо се кратко само на песми „Сараспеће“. У њој се, за разлику од наведене песме „Мелод пред жичким Распећем“, песникиња алармантно богоискатељски обраћа не Христу, већ самом Богу Оцу, Творцу: *Ојроси, иже јеси. Где смо? Где си?* И, непосредно потом, апострофира безнадежно стање расула, распада бесовске поседнутости и, сасвим изворно хиперболично имагиниране, апокалиптичке распетости самога света: *О рејовима четири дебела коња – / на четири сиране свешта. Воња. Јашу беси.* Потом се, до краја песме, контрапунктски развија такође хиперболична визија искупитељског самоприношења на *водокрсну* и *земљокрсну* жртву елементарним силама природе, док у првородној слици света не просине одраз његовог Творца, по цену обелодањивања свих порока искупитељке и њеног обртања у прах и пепео:

*Ширим руке – чудо нека се деси / на њрави, у њени морској. Док ме
расиљу, / нага мном, у мени, мачеве нека крсте / срдито мље океанске,
склујчане земне уре. / Преко брда и њаласа док вучем њрсте, / нег њикну
воде увис, муње нека њуре / док не изроне Твој одраз: Твој седмодневни њруд* (Коцић 2008: 49).

Ако се мало боље загледа у предочене поетске слике, застрте колико и истакнуте драматиком збивања бесовског дивљања и самог мартирског чина, читалац ће приметити две битне, за поезију Злате Коцић карактеристичне црте. Прва је у акционом хиперболичном оживљавању у вертикалној и у хоризонталној равни крсног знака, који је, поред осталог, „Божији изазов фаталности зла и смрти, замка у коју је био уловљен кнез овога света“ (Брија 1999: 276). Друга се карактеристична црта огледа у тенденцији да се сваки релевантнији мотив развија у есхатолошко-сотириолошкој перспективи, која је, чини се, у актуелном примеру – изокренута.

Основне теме инициране у *Мелоду на води*, везане за мотиве платана, воде, Распећа и за лик самог Мелода, песникиња или заокружује

или проширује у троделној књизи/спеву *Бело љуле*, изводећи у први план нове лирске јунаке и апсолутизујући духовни хоризонт отворен у претходној књизи. Конкретније речено, певање на актуелне културно-социјалне теме, везано за мотив платана и за мотиве личне свакодневице, саображено, као и увек, симболици и тоналитету сакралног поетског исказа, окончава се функционалним ситуирањем тих чинилаца лирске приче на руб између морског и небеског бескраја, на симболичку границу између физичког и метафизичког, материјалног и духовног света, границу између овоземаљског, пролазног и мучног, и оностраног, вечног и блаженог живота. Кажемо: у функционалном ситуирању, јер тај руб постаје позорница осталих, главних имагинативних визија целог, религиозно надахнутог и религијским темама *сарасијећа* и *осмој дана* испуњеног певања.

Под појмом *сарасијећа* – за разлику од хиперболичне мартирске слике из истоимене, већ коментарисане песме – мишљени су један лирски круг с мотивима актуелних стварносних збивања, поетско саживљавање с теолошком егзегезом Великог петка, удес насловног лирског јунака *белој љулећа*, Христовог магарета, и његова улога у „икономији Спасења“: три, дакле, низа сродних дешавања пред чијом страхотом Мелода/песникињу штити Хармон, његов/њен/њихов анђео чувар, активни принцип божанске хармоније у својству новог поетског лика. Хармон је, такође, заштитник *љулећа*, *осла*, које на својим плећима доноси Христа у Јерусалим, али присуствује и његовом понижењу и самом голготском догађају. Отуд је *љуле* прави архетип пасивног принципа кроткости, добротe, збуњености и човечанске трпељивости светскоисторијског кретања, у којем је и само суделовало у незнању, али с предачком интуицијом правог пута и добра Валаамове магарике (4. Мој. 22, 21–33). Злата Коцић поетски инвентивно и мотивацијски доследно реанимира управо ту скромну, готово сасвим пренебрегнуту, а у хришћанској аксиологији драгоцену улогу Христовог магарета, и то у лирском спеву чије је тежиште ипак у есхатолошкој равни. Али:

*Не да уйиџа[м] како је радост бојојримца / издржало, ни како бојоно-
сило Јаће у / їрад. Нејо – куд се денуло после, / кад Осана јосаврнула се у /
Распи (Коцић 2014: 11).*

Не само интересовање за Христово магаренце у једном есхатолошки усредсређеном спеву, већ и његово ситуирање у главну улогу, мотивисано је вишеструко. Осим издајом, то јест превртљивим клицањем масе (в. Коцић 2014: 77), оно је оправдано и приписаним му степеном емпатије са Христовим страдањем пред чином људске незахвалности:

Исти који клицаху, сад љују, / ћушкају, обарају, тазе: руља. / Боже мој, обрађи ме у мужа снажној. / Кад већ, мајарац, понесох те пушем / цвешним а на косиурницу води, / онда, све на мене: венац шрнов, / крв, крст, све (Коцић 2014: 43).

Али, у том инволвирању белој пулеши у есхатолошку визију, и то у улози централне оностране фигуре, има извесне чисте „логосности“, од једноставне каузалности до неке више правде:

Ако беше и Расећа очевидца, / не рига ли још? Јер, принело је: / послужило је да се збуде? Како / нови сусрет ишчекује? Ојети / да понесе? А ми? (Коцић 2014: 13).

По томе је, заправо, Христово магаренце, према концепцији песникиње, Пуле Хармоново, без чијег је ушчешћа незамислива поетска визија есхатона, односно Осмој Дана. На тај начин Злата Коцић, већ по ко зна који пут, само из нове вредносне перспективе – афирмације кроткости, доброте, правде и пожртвовања – поетски оснажује хришћанску наду у постојање и достижност блаженог, вечног и прозрачног бора-вишта душе.

Иначе, раскошном имагинативном визијом Коцићеве, махом ослоњеном на библијску подлогу, влада колебљива радозналост у амплитуди између призора Јеванђеља и Псалма 29, с једне, и Ошкривења Јовановој, с друге стране – тачније, обрнуто:

Где је тај руб између мора и / неба и шта је иза руба? Да не / пошонемо, не одржава ли нас већ и / то питање. [...] / С оне стране – звон. Гласови / љеваца на мору сјакаленом? Или / Глас над водама? (Коцић 2014: 17).

Дилема завршнице у овој песми тиче се апокалиптичке најаве Другог доласка, односно богојављенске најаве Јована Крститеља Христове јеванђељске мисије, као и псалмичког слављења „гласа Господњег над водама“. Али, на то место, које би скептици означили зоном утопије, и на којем ће се одигравати сви кључни призори књиге, стиже се, најпре, као што то чини и Мелод, у једној од првих песама пева, срцем:

Дрхтави ишић, на лелујавај линији / међу морем и небом. [...] / Ошташи шу, / у шачки у којој светови доишчу се / као кругови осмице. Положиши јаје, / инездо традицији шу иде можда ујраво / клицу пушта Дан Осми (Коцић 2014: 15).

Тек после таквог драматичног пробоја песничке интуиције, тек када се срцем усидри на лелујавај линији међу морем и небом, „међу јавом и мед сном“, песникињу обузима све гушћи и чаробнији ковитлац

имагинативне визије, праћен све луциднијим медитативним упитима, попут овог преваходно онтолошки усредсређеног:

*Који сазда, ако поштирања ушробе / доуштира, није ли спремио обличе,
/ обитаване чудесније? [...] / То што шаг / у срцу ми заштира, није ли **то**
тамо: светло прозрано мирисно блажено* (Коцић 2014: 110).

Оно што се пројектује као *нови либретто* у истоименој песми с почетка књиге (*Водочашће: ход, будућеи хора / Хармоновои, и мајарице беле, / кроз шаласе. Лишција преко будућеи / мора, сшакленои, ка дрвореду, будућем, / на џучини*) поступно се развија, од песме до песме, а у осам песама завршног круга прогресивно згушњава, да би се, коначно, *жудња* за *преласком* и опит *пресаздања* потврдили у домашају оностране среће главног јунака овога религиозног лирског спева, којем, уместо самара или крста, на плећима израста крило:

*Између морскои и небескои оледала / ко би сузу умиљенија сакрио. [...] /
Блажено Пуле. Тек сад спремно да понесе. / Све. Господа. И шо младо оледало.
/ Сад већ – шокрилно. / Сад већ – јошово лебдећи. / Рука, међушим,
шријуш свећа, / помилова, одвеза, рече: / Иди, леши, ђевај* (Коцић 2014: 114).

И, на крају журног прелиставања сазнајно најамбициозније песникњине књиге, ваља истаћи да њен интонацијски распон, семантичку густину и чаролију исказа дугујемо драматизацији поетског гласа, односно полифонијском сазвучју целине у којем се *нашћевавају* Мелод, Хармон, Пуле Хармоново, Хармона, хор, платан, сунчице. Како је, међутим, цео лирски спев компонован према семантици насловног мотива, тиме је у драматургији искупљења повлашћена богопрималачка и богоносиатељска улога Христовог магарета и судбина његовог рода у историји људских послова. С тим непосредно повезана, импресивна визија „будућег века“, чуда и чаролије коначног преображаја, онтолошки је утемељена у самој *жудњи* за *преласком* и, чини се, једино у тој чежњи као поетском доживљају човекове земаљске егзистенције и њеног крајњег смисла. Отуд искључиво на ирационалној духовној диспозицији ауторске инстанце говорног субјекта и њеној естетској уверљивости почивају религиозно својство и спознајна вредност тога аутентично спиритуалног искуства.

С друге стране, идеја свеопштег преображаја, достизања бесмртности људског живота и, богословски речено, *пресаздања* свеколике Божије Творевине, положена је у сам темељ хришћанске вере, која се, опет, према теолошком учењу, потврђује у два основна аспекта. Један је вера схваћена и практикована „као начин живота, односно ’вера која

кроз љубав дела' (Гал. 5, 6), која има сотириолошки карактер: 'Вера твоја спасе те' (Мт. 9, 12)" (Брија 1999: 77). Други аспект потврђивања вере јесте –

[...] *вера* – као начин сазнања, темељ Истине, са епистемолошким карактером: „И ово је обећање које смо чули од Њега јављамо вама, да је Бог свјетлост, и таме у њему нема никакве“ (1. Јн, 1, 5). [...] *Вера* је пут познања кроз лично опитовање, а не кроз покушаје. По апостолу Павлу, овде на земљи немамо јасно коначно знање, него делимично и „као кроз огледало“ (1. Кор. 13, 12). Апостол Јован воли да *вери* даде значење „виђења (гледања)“, откривања Истине; стога су њени синоними светлост (Јн. 3, 20–21), суд, расуђивање. Исак Сиријанац разликује веру која долази од онога што се чуло, примљену на основу речи, од вере засноване на ипостаси, примљене кроз контемплативно виђење стварности у коју се верује (Брија 1999: 77–78).

У песничком делу Злате Коцић може се, готово равномерно, пратити тематизовање једног и другог аспекта хришћанске религије. И поред јасне гносеолошко-епистемолошке интонације познате максиме Исака Сирина узете за мото *Лазаревих лестиви*, у том спеву Коцићеве доминира стваралачка интенција афирмације сотириолошких могућности данашњег рашчовека путем покајног прочишћења и самокритичке спознаје властитог бића. Сиринова порука зато је и истакнута првенствено као најефикасније средство неопходног искупитељског подухвата. Поводом истог дела потцртан је са оправдањем и радикални став песникиње на трагу наведеног залагања: „Злата Коцић се у својим *Лазаревим лестивама* суочава са ефектима нововековног нихилизма [...] и песнички га пориче“, и то –

[...] у оба његова основна међусобно опречна етаблирана значења: одбија га кад је схваћен као одбацивање трансценденције, која овоземаљском животу даје метафизички смисао и смер, [...] и кад је схваћен као обезвређивање овоземаљског живота за вољу химера и илузија 'оностраних' светова или исходишта егзистенције (Стојановић 2010: 119).

У књигама *Мелод на води* и, нарочито, у *Белом џулешу* песникиња је знатно више, или неретко сасвим, на трагу гносеолошког, односно епистемолошког аспекта вере, на трагу вере као *откривења Истине*, схваћене, према јовановском јеванђељском учењу и његовим апокалиптичким визијама, као оваплоћена Реч у лику самог Исуса Христа. Ту оријентацију Злата Коцић преузима од Миодрага Павловића, али је поетски оживљава – како је већ речено – не само на свој већ и на сасвим јединствен начин. И најзад, ако се у *Ваздушним фрескама*, као и у *Лазаревим*

ревим лесѿвама, али не са искупитељском већ са поетичком са-творачком сврхом, истиче услов апсолутне чистоте, у књизи *Ребро* песникиња је у перманентном дослуху с неким основним елементима православне антропологије, првенствено оном по којем се онтолошко јединство човечанства сагледава –

[...] у стварању жене од ребра Адамова, што указује не само на заједништво природе мужа и жене него и на њихово егзистенцијално допуњавање (Пост. 2, 21–22) у разлици полова, мушкога и женскога, ради преношења живота, кроз рађање и размножавање (Пост. 2, 27–28) (Брија 1999: 23).

Као и сваки религиозно надахнут књижевноуметнички стваралац, Злата Коцић неслућеним имагинативним захватима из сасвим изворне индивидуалне симболошке ризнице и креативним, врло смелим откривањем вишезначности често стандардног језичког знака, многоструко надграђује сакралне протомоделе тематске грађе, и, остајући при томе мање или више верна основној идеји изворника, на тај начин прибавља трајне искрице сакралног сјаја и сопственом песничком делу.

Извори

Библија 1974: *Светло Писмо Стариога и Новога Завјета*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Библијско друштво.

Коцић 1993: Злата Коцић. *Ребро*. Београд: Нолит.

Коцић 1999а: Злата Коцић. *Полој*. Београд: Просвета.

Коцић 1999б: Злата Коцић. *Ваздушне фреске*. Београд: Народна књига – Алфа.

Коцић 2003: Злата Коцић. *Лазареве лесѿве*, Гутембергова Галаксија, Београд, 2003.

Коцић 2008: Злата Коцић. *Мелод на води*. Београд: Завод за уџбенике.

Коцић 2014: Злата Коцић. *Бело џуле*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Коцић 2016: Злата Коцић. *Чаура-аура-ура*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

Коцић 2017: Злата Коцић. *Хармон*. [Изабране песме. Избор Злата Коцић] Поговор Радивоје Микић. Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“.

Литература

- Брија 1999: Јован Брија. *Речник православне теологије*. Превео с румунског епископ источно-амерички Господин Митрофан (Кодић). Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ Београд.
- Лествичник 1997: Свети Јован Лествичник. *Лествица*. Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Паовица 2006: Марко Паовица. „Полифонијски призив избављења“. У: *Поезија Злате Коцић: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска. Стр. 53–61.
- Поповић 2006: Богдан А. Поповић. „Исходи лествичне спознаје“. У: *Поезија Злате Коцић: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска. Стр. 19–30.
- Радуловић 2006: Оливера Радуловић. „Динамичне и звучне песничке слике“. У: *Поезија Злате Коцић: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска. Стр. 77–87.
- Стојановић 2010: Драган Стојановић. „Лазарет и лазур“. У: *Злата Коцић, Лазарева лествица*, Београд: Источник. Стр. 119–166.
- Тешић 2010: Милосав Тешић. *Млинско коло*. Београд: Завод за уџбенике.
- Хорват 2006: Вера Хорват. „Златовез по рубу плавети“. У: *Поезија Злате Коцић: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска. Стр. 62–76.
- Хорват 2009: Вера Хорват. „Ходочашће ка стакленом мору“. *Књижевни маџазин*. Год IX. Број 93–94. Март–април. Стр. 55–58.

Marko Paovica

SACRAL SUBTEXT AND RELIGIOUS EXPERIENCE IN THE POETRY OF ZLATA KOCIĆ

Summary

In the essay on the poetry of Zlata Kocić there is an attempt to illuminate elementarily the religious experience or, more precisely, the religious image of the world in this already enormous, strikingly hermetic and yet exquisite poetic opus from the perspective of Christian subtextual layer – as a dominant textual background, besides the folklore-mythological one and the natural scientific provenance – and the appropriate sequence of polyvalent individual symbols. The first precondition of the intended attempt is, surely, the identification of the appropriate subtextual references in the capacity of archetype often obscured key motives of primary semantic plane, so that certain inherent, and incomplete or faint meaning could possibly be constructed.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ*
(ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У НОВОМ САДУ)

ДОЛАЗАК МЕСИЈ(АН)Е Чудо и казна у савременој српској прози

Айштракџи: Рад се бави елементима чуда и казне у савременој прози коју пишу књижевнице у Србији. У прозном корпусу Јелене Ленголд тема еротског и телесног као начина достизања хармоније и савршенства стално се изнова успоставља, док се у првенцу Мирјане Митровић тело супротставља амбицијама јунакиње, Милене Павловић Барили. Постхумно објављени роман Јудите Шалго *Пућ у Биробиџан* (1997) бави се могућностима заснивања алтернативног женског идентитета и слободног женског деловања у патријархалном окружењу, али и могућностима манифестовања божанског чуда у људском времену. Поглед на стваралаштво Љубице Мркаљ, Славице Гароње и Тање Ступар Трифуновић указује да се женски идентитет у историји и интими доживљава као чудо и казна истовремено.

Кључне речи: књижевност, род, роман, идентитет, тело, српски роман

Женско прозно стваралаштво је, у поређењу са установљеном књижевном традицијом, ипак још увек препознатљиво само као издвојено поље, као својеврстан изузетак: као ограничено, контролисано присуство карактеристичних тематских интереса и приповедних поступака који нагињу мемоарском и исповедном, интимном и, условно, аисторијском. Тако виђени оквири указују да континуитет женског стваралаштва у књижевности и даље пресудно обележава топос издвојености и маргиналности, утемељен на тези о потиснутом и неекспонираном женском идентитету који налази могућности да се искаже, упркос игнорисању, отпорима и притисцима. Слике женске посебности и даље се свode на наметнути идеал креативности која је редукована на епигонство, на удварање канонском стваралаштву уместо на оригинални допринос. Иако постмодерно доба релативизује канон као договор о вредностима и начинима вредновања, а заговара плурализам и вишегласје, још увек нису равноправно успостављени нови конститутивни принципи историје књижевности.

* vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

У савременој српској прози постоје дела и опуси у којима непогрешиво откривамо отклон од жеље да се по сваку цену приступи канону и интензивно потицање питања о пореклу и природи женскости: да ли се женскост дефинише као казна или чудо, јесте тема о којој би се много тога могло рећи у социокултурном и уметничком смислу. Људско тело може се сликати као формативна платформа идентитета; књижевност може преиспитати све различитости доживљавања тела, зависно од културне матрице, зависно од степена здравља патријархата који хоће да се пита о просторима слободе женског тела – о просторима могућности да се женски идентитет сретне са принципима чуда и казне.

Самоидентификација почиње од тела, но та запитаност увек стреми препознавању виших принципа постојања: тело доживљавамо као покретача битке за дефиницију личности и идентитета, као истовремено непоузданог и неопходног савезника у потрази за чудом, али и као прву инстанцу кажњавања и самокажњавања. Тешко је набројати све интерпретативне замке које су везане за тело као симбол, мотив и елемент дискурса: већ и оне конвенционалне, од узора и претходника преузимање, стратегије скривања и замене остварују пресудан утицај на тумачење текста. Ситуирање тела у наративи открива да се у перцепцији мења истовремено и много и мало тога. Љубав и насиље остају увек исти, обележени социјалним, родним, економским именитељима и дефиницијама, ма како се чини да су њихове манифестације различите. Раслојавање наративних поступака и образаца који граде уметничку прозу догађа се као последица све веће диспаратности стратегија којима уметник прибегава да би се безболније суочио са дислоцираним светом, из потребе за трансгресијом. Свест о кризи наратива почиње давно пре Бењаминове опомене да напуштамо доба наративног искуства зарад уласка у време информације.

Како год описали представе тела, опажамо у њима покушај да се жеље и нагони артикулишу и легализују, да се ослободе страхова и забрана. Тело које боли јесте непријатељ духу, тело које негује друштвено непожељне жеље бива маргинализовано и прогнано; тело које упознаје друштвено одобрене ритуале одрастања и сазревања није, међутим, мање изложено болу и стресу. Тело може да буде метафора текста и језика, друштва и историје, али оно никада не може да оконча игру тумачења која га конституише и разграђује, никад не престаје да буде чудо и да буде тајна.

О рањивости тела и непоузданости свих његових одређења писало се много у женској прози. Примера ради, романи Мирјане Митровић писани су као фиктивне аутобиографије жена измештених из конвенционалног оквира женског и у социјалном и у литерарном смислу. Јунакиња Митровићкиног првенца била је сликарка Милена Павловић

Барили, особа аутентичног имена и стваралачке биографије, и у *Аушо-иоршрешу с Миленом* (први пут објављеном 1990. године) могле су се дефинисати тежишне тачке њене биографије, посредоване кроз исповест, сан или сећање. У тој књизи предочено је тело не само као место жеље, него и проблема и препрека. Тело није само обећање страсти, тело је и болест, неочекивана слабост, казна:

Мада сам се надала да ћу други дан у Праду провести мирније, са мање узбуђења, болови у кичми постали су оштри и опомињући а немоћ и малаксалост потпуно су ме поразили. Вратила сам се у пансион плачући. И целог наредног дана сам плакала мрзећи своје тело, презирући га и мрзећи што је моћније од моје огромне потребе за светлошћу [...] (Митровић 2010: 48).

Једино су љубав, и љубавна патња, каже јунакиња, учиниле да се осећала „помирено и сједињено са својим неверним телом“ (Митровић 2010: 48). Међутим, након успешне операције кичме, она има утисак да се у њој „сићушно јајашце смрти неповратно учврстило“; оздрављење је само подсећање на опасну крхост тела, које назива неверним.

Сукоб и сусрет различитих аспеката женскости и телесности срећемо, у више наврата, у прози Јелене Ленголд, која поставља вечно питање о дефинисању љубави као феномена у коме еротско никако не успева да се усклади са језичким посредовањем, јер и говор тела постаје фрагментаран и непотпун, обећава смисао и испуњење али их не доноси. Јунакиње њених прича се против психолошке, емотивне и креативне блокаде неретко боре успостављањем комуникације са фиктивним личностима или виртуелним идентитетима који су пројекција више силе и последица њихове потребе да препознају сагласје са нечим удаљеним и далеким. Принцип телесности има амбивалентно значење, будући да се стално изнова испоставља како додир може да значи зближавање и отуђење у исти мах, а сексуални односи имају симболичку функцију превођења фантастичног у аутентично. У том процесу је реални догађај неретко потпуно инфериоран у односу на машту и илузију.

Уводна прича у другој збирци кратких прича Јелене Ленголд *Лифш* (1999) зове се „Трећи правац“, довољно индикативно, јер покушава да истражи могућност да се на дилеме тела и љубави одговори тражењем неког потпуно новог пута, који би могао донети чудесно испуњење, али би могао значити и казну, чак и смрт. Прича поставља питање о жени као предмету физичке жеље и мистичне опсесије, покреће поетичка преиспитивања компликованих односа и могућих сагласја еротских и стваралачких мотива, све то у оквирима тајне љубави професора и ученице. Та је љубав осуђена на пропаст због неускладивости искуства зрелог доба

које гледа према смрти, с једне, и младости коју тек чека форматирање идентитета, с друге стране; међутим, у првом плану је, заправо, љубав као модел искуства, и љубав као прецизно кодификована интимност два бића која се кодификацији непрестано опире. Маја није само нимфета несвесна своје привlačности, јер она се осмехује свом љубавнику „хермафродитским, смртоносним осмехом анђела Тађа“ (Ленголд 1999: 5), јунака *Смрти у Венецији*, што довољно говори о мистичној природи љубави која надилази хетеронормативне моделе и праксе – надилази, заправо, било какве замисливе нормe. Поред тога што говори о „смрти као једином истинском такмацу љубави“ (Ленголд 1999: 19), прича „Трећи правац“ може се читати као књижевна фуснота, као паракоментар Набоковљевој и Мановој тематској опседнутости немуштим предметима обожавања и њиховом телесношћу која се не може исказати у језику. Маја закључује да Ашенбах личи на њеног љубавника професора како физички, тако и по томе што „сваки ужитак у њему буди немир и одвратност“ (Ленголд 1999: 18); професор мисли да су „мудрост и право мушко достојанство“ непознатљиви „ако тај пут мудрости води кроз чула“ (Ленголд 1999: 20), премда се чулној наслади спремно препушта.

Маја је премлада да је дотакне оно што професор назива „мановском заразном патњом“ (Ленголд 1999: 18): борба против смрти уз помоћ повратка телесном ужитку указује се приповедачу као једина могућност да се постигне „привремена вечност“. Јелена Ленголд пажљиво разрађује професорову идентификацију са Ашенбахом, али тако да предмет жудње буде у првом плану: тинејџерка Маја је, са својим једноставним виђењем света у коме се траже само логичке доследности а апстракције и спекулације немилосрдно одбацују, симболички унапређена у „привремену вечност“ младости и лепоте, док је њен професор, заробљен у сексуалном ужитку као недостатној замени за вечност и мудрост, кажњен да за мудрошћу трага кроз привременост чула.

Женска потрага за идентитетом у роману *Пуш у Биробиџан* Јудите Шалго добија митске и архетипске димензије. Јеврејски мит о потрази за заједничком државом Шалгова преиначује у утопијски пројекат о налажењу идеалног места за живот на женском континенту. Сликајући историју из маргинализоване позиције онемогућених и прогнаних, каогод и њихове интимне и колективне утопијске фантазме о обећаној земљи у беспућима Сибира као некаквом рајском насељу, Јудита Шалго представила је конструкцију о утопији до које се стиже кроз пропадање тела у болести која га, парадоксално, ослобађа. Тема Биробиџана неодвојива је од теме јеврејства, која је тесно повезана са темом потраге за женским сигурним уточиштем, потраге за чудом и трпљења казне.

Позициониран у роману тако да делимично одговори на читаочеве недоумице о томе шта јунаке различитог порекла и различитих мотива, попут песника Ненада Митрова, руске емигранткиње Марије Александровне, Ларисе Рајзнер или чланова породице Рот уопште доводи у везу, радни дневник Јудите Шалго указује да је свима њима заједничка управо нејасна жудња за одласком у далеку, непознату земљу која за сваког од протагониста представља нешто друго – указује на то пре него што централна личност приповести ступи на сцену. Можемо, чак, рећи да детаљи из списатељичиног дневника имају задатак да читаоца припреме на суделовање у завери стварања једног алтернативног света, јер из њега сазнајемо да мистериозни топоним Биробицан означава „женски континент“, „земљу без убијања“, „лудницу“, „утопију“, „резервну домовину“, „мочварни расадник јеврејског семена“:

Женски континент или острво?

Биробицан је непознато, потиснуто језгро људске личности (подсвести)?... Отеловљење, оземљење, језгро неурозе.

Биробицан је земља без убијања. О томе сања човек (жена) који је у страху, безразложно? Убио старог Арапина.

Биробицан је лудница.

Биробицан је коначно решење (тајни Хитлеров план при нападу на СССР).

Биробицан као идеални град (утопија).

Апсолвирано:

Б. као резервна домовина.

Б. као мочварни расадник јеврејског семена (Нови Сион?)

Биробицан – последњи забран (на земљи) активног магијског мишљења и живота.

Јевреји су држали (и Руси са њима) далеку постојбину магије.

Видети шаманизам (Шалго, 1997: 63)!

Даљи ток романа, у коме се као централна личност појављује бивша Фројдова пацијенткиња и хуманитарна активисткиња Берта Папенхајм, указује да је Биробицан чак и идеал социјалне правде, друго име за егзодус потлачених и понижених Европљанки које траже прапостојбину далеко од репресивних патријархалних модела. Зато што подразумева бег од патријархата кроз болест тела, до њега се стиже путевима егзистенцијалне патње: кроз ратове, проституцију, затворе, болнице, полицијске канцеларије, бирократске процедуре, миграције. Појединачни интереси социјалних и родних групација представљају се метафором света, света кроз који се путује и који се непрестано посматра, света који мења кулисе покушавајући да замрзне једном одређене законитости социјалних релација, али коме се лутајући маргиналци супротстављају

тако што пројектују своју паралелну реалност, тако што незадрживо напредују према жељеној фантазији.

Кретање кроз друштво и простор постаје неопходан услов да се обећана земља конституише. Роман Јудите Шалго открива више димензија путовања и промене: не говори само о Бертином путовању и трагању, не говори само о намераваним путовањима и присилним миграцијама него и о путевима трговине белим робљем, о стазама порока и патње, о ходочашћу ка уточишту. Роман је биографски утолико што открива интиму добротворке која се, док помаже угроженима, бори са својим болестима и страховима. Лутање и потрага за Биробицаном додељени су обесправљенима и унесрећенима, тајна о митској земљи смештена је у језик лутања, лудила и болести јер се тако најбоље чува од владајућих структура моћи и од општеприхваћеног кодекса вредности. Главна јунакиња Јудите Шалго више је оличење нејасне слутње и сна него рељефан лик: она је генерички тип, алегоријска фигура лутања и трагања, јеврејства и женскости. Као „реална“ личност, Берта Папенхајм је председница Друштва јеврејских жена и оснивачица Фонда за помоћ посрнулим девојкама која путује преко Беча, Будимпеште и Београда према Палестини и Египту године 1911, с намером да испита како функционише социјална заштита обесправљених жена, самохраних мајки, проститутки и сирочади. Посећујући сиротишта, болнице и јавне куће од Софије до Смирне, од Цариграда до Јерусалима, Берта сведочи рађању и ширењу опсесије Биробицаном, постајући и сама инспираторка гласина о Женском континенту, као год и веровања у долазак Месијане која ће стићи из Египта и све обесправљене жене повести пут обећане земље, претходно их додиром излечивши од сифилиса. Идеју о Месијани шире жене оболеле од сифилиса и туберкулозе, ванбрачна деца, малолетне труднице, људи са социјалног дна и без перспективе. Јудита Шалго усложњава концепт проституције као трагања и превазилажења искушења надом у купљење грехова у непознатој земљи. Изабрани народ биће жене:

Знате ли госпођице Папенхајм, рекао бих да је месијанизам ухватио корена на овом одељењу. Назвао бих га луетучки месијанизам. Проститутке, луетичарке посебно, верују да су оне позване да спасу свет. Или бар женски део света. Као што можете претпоставити, у виду Велике мајке, њихова спаситељица треба да дође из Египта (Шалго 1997: 84).

Приликом посете болници светог Рока у Будимпешти, Берта Папенхајм упознаје једну од гласница Женског континента, госпођицу Клајн. Лектичава црнка била је „најлепша Јеврејка коју је она у животу видела“ (Шалго 1997: 79), али опхрвана болешћу која јој даје чудну привлачност и енергију:

На девојчиној горњој усни показао се велики црвени плик као комад жара који Берта у први мах није опазила. Болест је као и гнев, у међувремену добила фатално убрзање. Девојчине црне очи су гореле, плануле су наједном и јагодице у које се сабрала сва преостала боја лица и врата и кроз сифилистички плик усијавао се и гасио њен стањени, потрошени дах. [...] Њена болест била је лепа, даривала јој зарумењене јагодице и ватрену таму у очима. Лепа смрт као знак награде (Шалго 1997: 80).

Јектичава Јеврејка је, међутим, ненадани весник Утопије: она „укочено седи на кревету показујући прстом негде кроз зид и не скидајући очи са Берте, кричи: 'Женски континент! Женски континент!'" (Шалго 1997: 81). Жена налик њој, по имену Сутина, појавиће се у Београду, у похабаној одећи, неуредна, без докумената, ужурбана и у стању путне грознице, чврсто решена да стигне до Цариграда, иако је у поодмаклом стадијуму сифилиса и туберкулозе. Млада београдска Јеврејка Флора Гутман за њено постојање сазнаје од породичног пријатеља лекара и потом о њој прича Берти, која закључује да су Сутина и Јеврејка из болнице светог Рока иста особа.

Тих дана, у рану зору једног сивог дана, полицајац је ухапсио испред Управе фондова жену без исправа, која није знала српски. Била је обучена неприкладно, оскудно, огрнута пелерином од офуцане сиве чоје испод које се назирала прљава свилена спаваћица. Више је изгледала као кулиса, слика, плакат постављен на улици пред улазом у бурдел. Одведена у полицију, пошто у њеној торбици полицајац осим неколико круна није нашао ништа од исправа, управо пред вратима начелникове канцеларије, у ходнику, плунула је крв, па је одведоше у болницу где се показало да поред туберкулозе има и луес и тако је позван доктор Савић који је једва сазнао нешто више него полицајац, сем да се зове Сутина или Сулина и да у малом похабаном округлом коферу за шешире има нешто рубља, један жипон, јастучницу и пешкир са болничком ознаком на мађарском, те је позван аустроугарски конзул да се обавезе о плаћању боравка и да се побрине о репатријацији (Шалго 1997: 127).

Први сусрет Флоре и Берте био је нека врста прећутног препознавања: Флора је по њеним енергичним покретима и живом погледу „одмах наслутила да је то она врста особе у чијем се присуству увек догађају преломне ствари, које напросто подстичу кретање, промену, догађаје, призивају ствари да се обликују, догоде“ (Шалго 1997: 96). Флора ће бити опчињена загонетном женственошћу Берте Папенхајм једнако као Берта јектичавом девојком, на први поглед препознати сродности, посвећеност женским интересима и опсесију женским циљевима. Путовање према обећаној земљи уједно је одлазак у вечност и одлазак у

смрт: њеним сиренским зовом омађијане су и Флора и Берта. У свом последњем писму Флора пише: „Шта ми је преостало? Да кренем за малом, болесном проститутком [...] – уколико није умрла; ако је умрла, да наставим пут уместо ње, за њену душу, ако није измишљена“ (Шалго 1997: 154).

Јудита Шалго представља женски род као некакво тајно друштво са инстинктивно препознаваним и прихватаним ритуалима понашања и комуникације, али пре свега као заједницу у потрази за територијом. Све док је Биробицан неостварени идеал, то тајно друштво је расуто по свету, по болницама и лудницама, осуђено на проституцију и сиромаштво, без снаге, утицаја и могућности деловања, без доказа о аутентичности. Ипак, неки конфузни и контрадикторни докази о постојању женске територије постоје. Болнички лекар у светом Року, др Вамош, и сам понесен болесним фантазијама својих пацијенткиња за које је сковао назив „синдром луетичког месијанизма“, саопштава Берти: „Ове жене кажу за вас да сте дошли из Египта и да ћете их одвести одавде“. На тај начин она сама постаје нечија фантазма Месијане, дочим, с друге стране, чује гласине да се престареле проститутке из јавних кућа у Галицији, Пешти, Солуну и Истанбулу „изолују и експедују у неку далеку земљу на истоку где на миру могу да болују и умру“ (Шалго 1997: 90). Млади циник Хаим Азриел, београдски Јеврејин, сматра ту необичну миграцију последицом женског самоочишћења, потребом да са прљавштином из куће уклоне и себе ако су извор болести или заразе. Могућност да је Берта и даље болесна, те да бежи по свету од своје хистерије слично јектичавим и сифилитичним женама, али и могућност да је она женски Месија који води у обећану земљу, говори да се роман на алегоријском нивоу значења бави скривеном снагом, непознатим моћима и нереализованим идејама које се појављују тамо где маргинализовани и презрени привидно губе битку са друштвеним системом који их одбацује.

Три романа објављена на српском језику године 2014. из пера ауторки које или дебитују или нису прозаисткиње по свом примарном опредељењу дефинишу одрастање и сазревање као препознавање различитости, кроз аморфну и флуидну прозну форму саздану од фрагментарног, (псеудо)биографског и контекмплативног. Тако у роману *Повратак у Аркадију* (2014) Славица Гароња описује детињство, користећи митски потенцијал појма Аркадија као снажну метафору завичаја и специфичног духовног стања које је означитељ васколике женске подељености која наликује оној „подељеној дужности“ о којој су говориле Шекспирове јунакиње у тренуцима кад су принуђене да се одреде као кћери (али својих очева, не својих мајки!) и супруге. „Повратак“ подразумева увек

расцеп између „тамо“ и „овде“, између „онда“ и „сад“, разапетост и расу-
тост које се не могу лако превазићи и издржати. С друге стране, повра-
так у идилу је неостварљив зато што би подразумевао потпуну рестаура-
цију прошлости која је делом живљена, а делом измаштана: прошлост је
увек текст који је прошао макар лектуру и редактуру, ако не и темељну
прераду. Аутобиографска књига прозе Љубице Мркаљ *Исцричавалице*
(2014) представља рано детињство ауторке и доноси рекапитулацију
и реактуализацију првих сећања и времена формирања првих слика о
свету и сопственој личности. Играње различитих игара у том процесу
представља истовремено пут интеграције и сазревања, ритуал сензиби-
лизовања и освешћења, али носи са собом и опасност од изопштавања и
маргинализације, од затварања осетљивог бића у свој засебни, изолова-
ни универзум. Роман Тање Ступар Трифуновић *Сашови у мајчиној соби*
говори и о слободама и о осујећењима, о подељеним дужностима же-
не-мајке, жене-кћери, жене-љубавнице: о борби три генерације жена да
прихвате наслеђе матрилинеарности. Социјална интеграција јунакиње
креће се танком линијом психолошке дезинтеграције, подстицане мно-
штвом приповедних гласова и променљивим ритмом говора, дисконти-
нуираном нарацијом и продуженим ефектом рефлексije која се претва-
ра у дијалог са сродницама, наследницама и претходницама.

Роман Тање Ступар Трифуновић обећава да ће се дилема о ре-
levantности женског искуства прометнути у осведочење о уметничкој
валидности женске перцепције као поступка и женских конфликта као
теме у свету у ком страст женског одрицања од родно одређене женско-
сти више може да посведочи о кризи идентитета потонулој тамо где сузе
не допиру, него о самосвесном патријархалном самоодређивању. Тај
поетски, брижно писан, раскошни полифони текст афирмише лирски
сензибилитет који настоји да толико пута тривијализовани конфликти
и парадокси женског одрастања буду коначно канонизовани и легити-
мизовани. Без постављања идеолошких теза и политизације женског по-
ложаја (роман се одиграва у вакууму универзализованих категорија, но
свеједно у уверљивом простору одрастања), Тања Ступар Трифуновић
својим првим романом *Сашови у мајчиној соби* бира своје претходнице,
односно ону струју српске женске књижевне традиције која негује инти-
мистички и исповедни поступак као оквир за мудру и вишезначну игру
значањем и структурама.

Роман *Сашови у мајчиној соби* може да се чита као напредовање
депресије у контексту јунакињине непрекидне борбе против свега што
жену онемогућава да ослободи своје друго ја, које је истовремено и фик-
тивни идентитет и алегоризована историја конфликта са мајчинском
фигуром. Дело описује све амбиваленције женско-женских односа у

којима се открива да истоветност искуства жене не спаја, већ раздваја – изузев кад уроните у љубав која је постала текст, као у поглављима где главна јунакиња Ана комуницира са писмима Хане Арент Хајдеггера, отварајући тако у привидно предвидљивим приповедним круговима сећања, исповести и имагинарних дијалога нови, неочекиван простор за дефинисање емоција.

Роман Тање Ступар Трифуновић, дакако, није у дослуху само са женском књижевном традицијом, премда остварује чудесна сагласја са савременицама од Дорис Лесинг до Силвије Плат, од Љубице Арсић из времена кад настају нечитани, али у контексту женске књижевне историје препознати *Чувари казачке ивице* до Јелене Ленголд у времену када пише *Балтимор* (читан но непрепознат). *Сашови у мајчиној соби* у дослуху је и са још једним романсијерским првенцем песника – са романом *Сабо је сшао* Ота Хорвата. И *Сашови у мајчиној соби* и *Сабо је сшао* говоре о веома сличној теми која их болно раздваја: оба романа сведоче о спознаји као о врсти бола, и о болу као начину спознаје. Оба романа на потпуно различите начине постижу исто: маестралан бег од кича и патетике тамо где се чини да су они неизбежни – те замке Тања избегава у питањима како живети у свом животу, а Ото у питањима како живети у туђој смрти. Отов роман лирским катехизисом мајсторски раздваја жаљење за мртвом драгом од меланхолије као стања недефинисане згађености над светом. Оба романа разграђују идеју билдунгсромана, јер много више инсистирају на теми рањивости него што конвенционално приступају теми одрастања, и оба се баве двојном природом емоције која нас истовремено крши и кали. И Отова прича о смрти драге и Тањина прича о уланчаним женским животима ткају се од утисака и реминисценција, од загрцнутог књиговодства ужитака и добитака.

Проучавање женског доприноса историји, политици и култури почиње од признавања специфичности женског искуства, или би барем тако требало да буде: но тај први корак је истовремено онај који је најтеже учинити.

Извори

Ленголд 1999: Јелена Ленголд. *Лифт*. Београд: Стубови културе.

Митровић 2010: Мирјана Митровић. *Аушолопирет* са Миленом. Београд: Лагуна.

Шалго 1997: Јудита Шалго. *Пућ у Биробицан*. Београд: Стубови културе.

Vladislava Gordić Petković

THE SECOND COMING
Miracle and Punishment in Serbian Fiction

Summary

The paper delves into the issues of women's experience considered within the literary tradition which lacks a bold and resolute reconsideration of feminine plots. The literary transposition of women's experience is often met with antagonistic and ambivalent attitudes towards artistic tradition and artistic practice, since the mediation of women's experience calls for the reconstruction of the interpretative norms and practices related to the making of a literary work. Judita Šalgo's *A Voyage to Birobijan* demonstrates interest in the issues of the body, sexual politics and female identity: Bertha Papenheim and Flora Gutman follow the illness, terror and pain of women rejected by the society in order to trace Birobijan, the female Utopia. Šalgo extends the narrative and ideological framework of the picaresque novel by introducing the issues of sexual identity and gender roles.

III

Славко Гордић*
(Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду)

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айспиракџи: Овај запис представља Милана Радуловића као самосвојног ствараоца који дела на више поља. Естетичар, књижевни теоретичар, критичар, социолог и историчар културе и књижевности, тумач и приређивач како капиталних, тако и оних деценијама из нашег видног поља потискиваних штива књижевнокритичке и, посебно, филозофско-теолошке мисли, Радуловић трага за осведочењем о томе да није раскинута симбиоза уметничког стваралаштва и религије.

Кључне речи: Религија, књижевност, филозофија, естетика

У исти мах *разностран* и изразито *самосвојан*, Милан Радуловић ће свагда задавати потешкоће својим портретистима. Естетичар, књижевни теоретичар, критичар, социолог и историчар културе и књижевности, тумач и приређивач како капиталних, тако и оних деценијама из нашег видног поља потискиваних штива књижевнокритичке и, посебно, филозофско-теолошке мисли, Радуловић је истовремено и одрешит, маркантан делатник у државно-националним пословима друштва и Цркве, што, истини за вољу, и није увек по ћуди наше интелектуалне елите, која под изговором чувања 'чистих руку' радије са безбедног растојања проматра тзв. политички живот него што у њему непосредније суделује.

Толико о разностраности. А у чему је поменута самосвојност Милана Радуловића? Можда најбољи познавалац његовог дела и деловања, Предраг Палавестра, у високо професионалном и стилски истанчаном осврту на Радуловићев општи став, реч и мисао, као да – не без извесног хуморно-срдачног призвука – акцентује постојаност нечег *необичног, сасвим рејског*, па и обележеног дозом *уверене својејлавости* у духу и методу Радуловићевих истраживачких уверења, настојања и остварења (в. Палавестра 2008: 776–779). Ту осамљеност и тврду доследност Палавестра, дакако, углавном сагледава у Радуловићевом поимању *симбиозе* религије и стваралаштва, посебно у оним неочекиваним увидима о обнови хришћанске духовности у делима Данила Киша и Борислава Пекића, па чак и Добрице Ћосића.

* sgordic@ff.uns.ac.rs

Биће, ипак, да над једностраношћу и *својејлавошћу* претеже оријентација на измирење суштинских и привидних супротности, уочавање дубљих или, пак, висинских веза и сагласја чак и у оним ситницама историје и културе које се с великом жестином сударају или узајамно искључују. Радуловић, у том смислу, не држи страну ни оним религиозним мислиоцима који „дух и форму модерне уметности читају као симптоматичне последице човековог богоотпадништва, као изразе изгубљеног осећања за божанску духовност, као рђаве плодове добијене из секуларизације и атеизације духовног живота модерног човека“, али ни оним модерним књижевним мислиоцима који верују да је модерна уметност „једна аутономна духовна реалност и да своју аутономију може да обезбеди и сачува једино ако се раскине и разори симбиоза између религиозног и уметничког доживљаја егзистенције“ (Радуловић 2008: 27). Суштину и путеве симбиозе, као и аргументе на којима Радуловић темељи своје осведочење да „модерна уметност у дубини свога бића уопште није раскинула симбиозу са религијом“ (Радуловић 2008: 29), не можемо овом приликом посебно расветљавати. Само ћемо указати на његову *актиуелизацију* ове велике теме – подробно третиране у поглављима о хришћанској и уметничкој гносеологији, хришћанској онтологији књижевности, онтологији модерног романа и религијским основама културе – са завршним и кључним осведочењем да драматични вишевековни „процес потпуног раздвајања црквене и секуларне културе није, срећом, никад могао бити доведен до краја“ и да „уосталом, модерна друштва нису више секуларна него постсекуларна“ (Радуловић 2008: 161).

Да овај умни и вишеструко компетентни теоретичар није *својејлав* него, напротив, одмерен и разборит, показује и његов како научно, тако и идентитетски утемељен наговор „српским православним књижевним критичарима који гаје амбиције да радикално преиспитају српску модерну књижевност, од 18. века до данас“. Радуловић саветује:

Просијавати често саблажњиве садржаје секуларне културе кроз духовно сито, упорно тражити зрно злата у гомилама песка пре но што се тај песак поново баци у реку – то је позвање и посао савремене књижевне критике која се испирише хришћанством. Уосталом, и за православну веру и за српску националну културу много је корисније да у једном књижевном делу које је површински или декларативно нехришћанско или антихришћанско критичар открије у дубинама макар један ток и звук стваралачке богочежњивости, макар мали напор мучења за веру, макар тихи титрај гриже савести, него да то дело игнорише или анатемисхе. (Радуловић 2008: 160).

Усудили бисмо се да, са своје (лаичке) стране, допишемо реченом и нека подсећања Александра Шмемана, према коме је Чехов „од свих ве-

ликих руских писаца најближи хришћанству у својој трезвености, своме одсуству јефтиних осећаја“ (Шмеман 2007: 228), док је „*Кайешанову кћер* класичног Пушкина Г. П. Федотов називао најхришћанскијим од свих књижевних дела“ (Шмеман 1994: 377). Биће, дакле, да и у највећих „површинско или декларативно“ не иду нужно заједно с дубинским и суштинским.

„Више пројекције“ божанске или космичке духовности и слутње о првородном смислу живота, које као по правилу измичу тумачима модерне уметности и књижевности, не заклањају, међутим, овом мислиоцу онај конкретни, егзистенцијални „социо-културни хоризонт у којем једно дело настаје и којему се обраћа“ (Радуловић 2008: 120). Отуд у Радуловићевом изучавању онтологије модерног романа, уз разумљив дослух с великим страним и домаћим теолозима, и живо саговорничко присуство Лукача, Голдмана, Бахтина, Пулеа и Барта, између осталих. А и како би могло друкчије ако аутентично књижевно дело „у себи сублимише и измирује историју и вечност, материјалну природу и божанску духовност, културу и васељену“ (Радуловић 2008: 103)? Речено крајње поједностављено, управо никад непретргнутим инсистирањем на *двојакој природи* стваралачког чина и дела Радуловић обеснажује притужбу о *увеленој својејлавости* његове филозофско-естетичке оријентације.

С друге пак стране, макар свагда и законито Радуловићева мисао о уметности и књижевности стремила за њиховим призивом „човекове првородне, божанске, универзалне природе“ (Радуловић 2008: 100), њој никад не бива туђ онај примарно естетски супстрат уметничког света и говора. Тако ће Радуловић – макар, колико знамо, и не био изразитији посвећеник изучавања лирике – понекад луцидно проговорити и о њеној самосвојности, посебно о –

[...] субјекту песничког текста, који језиком трага за могућним (а не реалним) духовним доживљајима и искуствима, оним доживљајима и духовним искуствима што не претходе језику и не постоје изван њега, него се објављују самом артикулацијом језика и структуром језичке грађевине (Радуловић 2008: 93).

Мада је објављена у малотиражној, специјалистичкој едицији „савремених књижевних теорија“ и, чини се, прошла без пажње какву свакако заслужује, Радуловићеву *Књижевност и теологију* можемо видети као престоно место научно-критичког опуса овог самосвојног и значајног мислиоца. И више од тога – као, макар симболичну, обзнану и легитимацију једне важне али и још увек недовољно уважене школе општег и филозофско-естетичког мишљења, чији би највиђенији представници, после еснафски раздаљених али духовно блиских Димитрија Богдановића и Владете Јеротића, били сâм Милан Радуловић, Богољуб

Шијаковић, Радован Биговић и, унеколико, Милослав Шутић, критичар који „увек осећа и подразумева да је дело једна врста микрокосмоса који има своју самосвојну, нову и непоновљиву, а ипак свеprisутну, познату и универзалну *идеалну суштин*у“ (Радуловић 2008а: 41).

На самом крају, аутор ове кратке забелешке моли за извињење и њеног јунака и евентуалног читаоца: хорацијеvских шест стотина тегоба свакодневног живота често учини резултат нашег труда неупоредиво мањим од жељеног.¹

Извори и литература

- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2008а: Милан Радуловић. „Реафирмација естетичке критике“. У: *Теорија, естетика, поезика: зборник у част проф. др Милослава Шутића*. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 29–42.
- Шмеман 1994: Александар Шмеман. *Историјски пут православља*. Превели с руског Марија Марковић и Бранислав Марковић. Цетиње – Подгорица: Митрополија црногорско-приморска – Атос.
- Шмеман 2007: *Дневник оца Александра Шмемана (1973–1983)*. С руског превела Ирина Колак. Приредила Маја Рашовић. Требиње – Београд: Епархија захумско-херцеговачка и приморска – Видослов.

Slavko Gordić

A PORTRAIT SKETCH OF MILAN RADULOVIĆ

Summary

This short essay is a succinct presentation of Milan Radulović, introducing him as an original and versatile scholar who is a literary theorist, literary critic and sociologist, as well as an expert in cultural and literary history, and an editor of both capital and marginalized oeuvres from the field of literary criticism, philosophy and theology. His work has been known for a characteristic pursuit of the proof that the symbiosis of artistic creation and religion has never dissolved.

¹ У том смислу, аутору чланка остаје утеха и нада да је имао више даха и среће пишући о Радуловићевим књигама *Модернистичка и традиционална (пое)стетика српског романа друге половине 20. века* и *Српски културни образац и српска књижевност*.

БРАНКО ЛЕТИЋ*

(АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ, БАЊА ЛУКА)

КЊИЖЕВНИ ТЕОРЕТИЧАР МИЛАН РАДУЛОВИЋ

Метафора стваралачког духа

Айспиракћ: У овом огледу/запису указује се на самосвојност и оригиналност књижевнотеоријске и књижевнокритичке мисли Милана Радуловића. Радуловићева „здраворазумска“ сагледавања књижевности и књижевне критике указују се кроз призму виђења које извире из теолошког и духовног спектра. То значи да сагледавања која су посредни карактерише лични, дијалошки приступ – живи сусрет читаоца и дела, односно читаоца и аутора дела. Кроз рад се поставља имплицитно питање: да ли је такво виђење могуће у домену 'обичног' теоретичара, или оно, ипак, захтева *уметничку* интуицију? Другим речима, да ли је Милан Радуловић – бавећи се књижевном теоријом и критиком, у блиском контакту са теологијом – оваплоћује у себи уметника?

Кључне речи: Милан Радуловић, мисао о књижевности, српска књижевна критика, душевни доживљај, стваралачка свест, духовна енергија текста

Познанство с Миланом Радуловићем (Мало Поље код Хан-Пијеска, БиХ, 1948) траје већ пола века. Нажалост, живот у удаљеном граду није ми пружао прилике и за интензивније дружење с овим умним човеком многих врлина. Сусретали смо се на научним скуповима на којим је увек пленио пажњу новим и продубљеним представљањем неког литерарног или поетичког питања. Такве су му и појединачне студије у периодици и књиге: живи платоновски светови идеја. Оне су разлог што га доживљавам више као *метафору стваралачког духа* оваплоћеног у двадесет (за сада) објављених књига. „Телом на земљи а духом у висинама“, као средњовековни исихасти у побожном бдењу над књигама, он је у сталном контемплативном дијалогу с текстовима највећих умова – уметника, научника, философа и теолога. Из тих његових „дијалога“ настала су оригинална тумачења бројних књижевних, уметничких и културолошких тема, по размишљањима философска, по методу и аргументацији научна, по посвећености аскетска, а по однегованом језику и есејистичком стилу уметничка. Иако је свим својим бићем у уметности, он себе не сматра уметником. То је и експлицитно назначио у не-

* vucilovac@hotmail.com

давном контекмплативном дијалогу са завичајним вршњаком, покојним Бранком Чучком,¹ сучељавајући себе као тумача са изворним писцем:

„[...] различити смо због тога што си ти изворан, рођен, сионшан уметник, а ја онај ко уметности тек покушава да доживи споља, здраво-разумски, појми [истакао Б. Л.]“.

У његовим скромним оградама није тешко уочити како је термином „споља“ сугерисана неопходна научна дистанца према уметности о којој се просуђује, а под „здраворазумским поимањем“ научна методологија и логика.

Али, исказ „да се дело *доживи* споља [истакао Б. Л.]“ подразумева услов да се рацио нахрани материјалом за расуђивање, тј. да се чулна спољашња сензација пресели у душу читаоца, да се прими „очима ума“ и „очима душе“ као у молитвеном тражењу: „Расвијетли очи мога ума и моје душе да бих схватио силу, која се крије у ријечи Твојој, Госноде [истакао Б. Л.]“ (Молитвослов 2016: 207). Ту је Радуловић на позицијама светог Јована Златоустог који је душу тумачио као град – на шта упућује и наслов његове последње књиге *Време и душа* – у који се усељавају из спољашњег света, Творчевог живог уметничког дела, утисци-грађани кроз капије чула вида, слуха, мириса, укуса и додира. Спољашњим утисцима варљивих чула тек душа даје прави идентитет, јер, како каже Дучић, „ствари имају онај облик који им даје наша душа.“ Доживљаје душе обликује *мисао*, према Његошу „пишта душе“ („кад срце запишти, мисао је крива“, каже Ракић). Мисао је, дакле, супстанца коју тек језик артикулише у усменом или писаном облику. И Радуловић истиче да су темељи стваралачке поетике појединих уметника и тумача уметности у „духовном посматрању“ света и уметничких дела управо *душевно доживљај* упијених утисака, *духовно ошкривење* (в. Радуловић 2016: 232): „имагинација као духовна енергија и својство људске душе којим биће спознаје свет око себе и себе у свету“ (Радуловић 2012: 86), и *интелектуално тумачење*, тј. превођење „душевног“ и „духовног“ доживљаја у „здраворазумски“ артикулисан исказ. О томе Радуловић расправља тако уверљиво, с проницањем у најтананије нијансе појединих стваралаца, да се ти ставови не могу доживети друкчије него као и његови, аутопоетички. Нарочиту важност придаје *интуицији*, способности да на основу наталожених искуствених слојева *препозна* у „лабиринту текста“, како би рекао Толстој, и оно скривено „иза текста“ и оно „пре језика“, што

¹ Видети: „Кавалер естетике Бранко Чучак (1948–2008)“, у још необјављеној књизи *Време и душа: поетика и етика српске прозе друге половине 20. века*. (Напомена уредника: Након приспећа овог рада, књига Милана Радуловића *Време и душа* објављена је средином септембра 2017. у издању Јасена.)

је још неизречено, како каже Андрић, садржано у невидљивој енергији („сили ријечи“) сваког текста. Радуловић то невидљиво разоткрива, можда понајбоље на Андрићевом примеру, као „сенке Истока“ и „*йривиде* Запада“, и од њега реконструише колосални контекст око жанровских фабула (Радуловић 2012: 73–93). Тако од „неизреченог“ и „невидљивог“, а присутног, дограђује уметничке светове „рођених стваралаца“, као што Његошев Творац у *Лучи микроkozма* ствара од безобличне масе „црних рупа“, дакле, ни из чега, савршене „мирове“ у поретку, космо-су. Разоткривањем невидљивих, речима неисказаних „потенција“ текста књижевни тумач је, као и Радуловић у својим тумачењима, увек унутар текста, „пре језика“ и „иза изреченог“, и на тај начин ауторов сарадник, коаутор у ономе што аутор није изричито рекао а што неупућени чита-лац не може „здраворазумски“ да појми и искаже.

Реч је о „интелектуалцу и научнику вишестране компетенције – филозофско-теолошке, културолошке, филолошко-лингвистичке, естетичке, књижевнотеоријске и књижевноисторијске“, како је с правом навео Славко Гордић у рецензији његове деветнаесте књиге *Српски културни образац и српска књижевност* (Радуловић 2015). Радуловић је данас један од најупућенијих познавалаца српске научне књижевне мисли, њених развојних токова и облика. Радећи у Институту за књижевност и уметност у Београду на пројектима српске књижевне критике упознао је методе и домете свих критичких истраживања, посебно књижевноисторијске, књижевнотеоријске и импресионистичке критике.² Драгоцено искуство стекао је приређујући две хрестоматије велике едиције српске књижевне критике, у којим се бавио „духовним и стваралачким афинитетима“, прво „хроничара културе у српској међуратној критици“: Јована Кршића, Милоша Савковића, Николе Мирковића, Бошка Новаковића, Велимира Живојиновића, Божидара Ковачевића, Боривоја Јевтића, Бранимира Ћосића, Синише Кордића, Миодрага М. Пешића и Живојина Милићевића (в. Радуловић 1983: 657), а потом и српских философа и научника: Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Тихомира Р. Ћорђевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Владимира Вујића, Ксеније Атанасијевић и Душана Недељковића (в. Радуловић 1995: 648). Та искуства је, затим, стваралачки примењивао у ауторским студијама о најзначајнијим српским књижевним критичарима од почетка до краја 20. века: Љубомира Недића, Богдана Поповића, Јована Скерлића, Станислава Винавера, Исидоре Секулић (в. Радуловић 2008), и Меше Селимовића, Миодрага Павловића, Славка Леовца, Предрага Палавестре, Предрага Протића, Хатице Диздаревић Крњевић (в. Радуловић 2016).

² Видети: „Систематизација српске књижевне критике“, у: Радуловић 2016: 11–63.

У његовим студијама, огледима и монографијама ерудитског карактера, најпрепознатљивија је књижевнотеоријска критика, која се, како је сам о њој писао, „ослањала на класичну и модерну естетику, на философију и теологију, психологију и антропологију“ (Радуловић 2016: 50), посебно по наглашеној примени *сјекуларивне* методе и настојању да „на основу широких теоријских система и поставки дође до дубљих увида у унутрашњу природу књижевне уметности [истакао Б. Л.]“ (Радуловић 2016: 51). Њега, на пример, у модерном роману интересују „стања кроз која се испољава творачка енергија“, односно „разумске концентрације“ и „творачки заноси“ у којима се аутор „преображава у чисту духовну енергију, односно постаје медијум више, објективне, надличне (божанске или космичке) духовности“ (Радуловић 2015: 313). Не даје ли на тај начин Радуловић и свој аутопортрет тумача уметничког дела, који од „[здро]ва разумске концентрације“ над текстом пролази кроз „творачке заносе“ у којим се и сам „преображава у чисту духовну енергију“ (Радуловић 2015: 313)? У делима трага за природом појмовног, за невидљивом садржином у језичком омотачу, јер, како је у вези са контемплативном природом молитве приметио Антоније Блум, „свако исказивање, у речима или делима, може да послужи као помоћно средство, али је све (ово) само израз оног главног, управо *дубинској ојшћења без речи* [истакао Б. Л.]“ (Блум 2014: 52). Довољно је само упоредити појмове у насловима његових књига – нпр. појмове *свесћи*, *смисла*, *вере* – маркиране тако да показују управо дубину Радуловићевог „општења без речи“ с појединим текстовима, његову исихастички богату контемплацију.³ Амбицију да спекулативном методом проникне у суштину појмова, у мисао садржану у језичкој, уметничкој, научној, критичкој, философској или теолошкој чињеници, Радуловић назначава, такође у насловима својих књига, терминима појмовне природе: „модернизам“, „класици модернизма“, „традиција“, „обнова традиције“, „модернитет и традиција“, „књижевност и теологија“, „књижевност и философија“, „културна идеологија“, „уметност и вера“, „време и душа“.⁴ То је врста тзв. „тешких речи“ (Блум), појмовних синтагми с много нијанси контекстуалних значења – културолошких, поетичких, философских, теолошких – за чије разумевање је потребно увек наћи прави „кључ.“ За разли-

³ Видети: *Критичка свесћ у српској књижевности* (1984); *Историјска свесћ и естетске уједиње* (1985); *Токови књижевне свесћи* (1985); *Критичка мисао* философа и научника (1995); *Самосвесћ* форме (2012).

⁴ Видети: *Модернизам и српска идеалистичка философија* (1989), *Обнова традиције* (1994), *Класици српског модернизма* (1995), *Модернистички и традиционални* (2002), *Раскрића српског модернизма* (2007), *Књижевност и теологија* (2008), *Књижевност и философија* (2010), *Културна идеологија* Исидоре Секулић (2011), *Уметност и вера* (2013).

ку од имагинативног читања литерарних дела, које је, према Андрићу, „гледање оног о чему пише“, читање Радуловићевих текстова, у којим је важнија мисао о чињеници од саме чињенице, захтева гледање „очи-ма ума“ и интуитивно уочавање имплицитних извора који конотативно варниче из његовог слојевитог научног дискурса.

У дијалогу са текстовима других стваралаца, Радуловић је по свестраним знањима и обавештењима ерудита, попут хуманистичких познавалаца бројних извора. И стари хуманисти су разликовали ерудиту, сакупљача и зналца грађе, од ствараоца-„пчеле“, која од сакупљеног полена с цветова различитих биљака прави сасвим оригиналну грађевину – саће воска и меда. И Радуловић је у сличну позицију поставио себе као тумача према изворном писцу у помињаном контемплативном дијалогу с Чучком. Али, природа његових дела показује да је он управо она хуманистичка „пчела“ која уме да направи, од сакупљеног „праха“ с уметничког и научног „цвећа“, потпуно оригиналну духовну грађевину. И у његовим текстовима се препознају „творачки заноси“ у којима се, попут аутора о којим пише, и сам преображава у „чисту духовну енергију.“ Он има контемплативну снагу која, вођена „душевном топлином“ као мерилом присности односа с текстом који изучава, полази из „спољашњег“ доживљаја дела и повезује „духовна открића“ имагинативним читањем као „гледањем“ – јаком интелектуалном енергијом у чврст логички спекулативни систем: нпр, експлицитне и интуитивно „препознате“ архетипске слике; емотивне утиске и здраворазумско поимање; асоцијације и конкретна знања; језичку изричитост и оно „иза реченог“ и „пре језика.“ Он у чулном језичко-књижевном материјалу прати „ток стваралачке свести“ како од уметничког „разумског виђења стварности“, односно тумачевог у уметничкој стварности дела, „прераста у свест о дубинама и динамици бића, у неизвесности и тајновитости живота“, затим како се –

[...] у том стању [...] формира и освешћава уметничко ново персонално искуство, оно искуство у којем се сједињују и укрштају знања стечена чулним перцепцијама и индивидуалним рационалним поимањем света, са *сво*знањима која су се уметнику открила у *сво*јањима *стваралачкој* *транс*а, у озареним или мрачним сферама спиритуализованог реалног живота [истакао Б. Л.] (Радуловић 2015: 313–314).

Аналогно том проницању ствараоца у стварност, коју уметнички транспонује, јесте Радуловићево проницање у уметничку стварност, свет дела, с пажљивим уочавањима „стваралачког трансa“ као мерила уметничког односа према „реалном животу.“ Читава је контемплативна лествица на којој се може пратити уздизање његове „свијетле идеје“, како би рекао Његош, од зачетка у конкретном тексту, књижевној чиње-

ници, преко „луча“ које на свом путу – с много рукаваца, уметнутих контекстуалних острва између зареза – упија из других светлосних извора, литерарних референци, да би се на крају заокружила у јасно светло закључка, коначне синтезе. Путовање Радуловићеве теоријске и интерпретативне мисли, од конкретног текста преко луча које јој успут дају многи извори (језички, књижевни, уметнички, историјски, културолошки, научни, философски, теолошки), до синтезе у закључној светлости, сабирној жижи свих успутних, подсећа на лествицу Његошеве уметничке „луче“:

Да ми се са земље попети уз Даничине зраке, у Даницу, и из Данице к ономе свјетилу уза зраке које их њој дава, и тијем начином путујући уза зајмне зраке, мога би доћи на извор свих зрака, али ће је смртноме лакоћа зраке (Његош 1982: 229–230)!

Спекулативно посматрање књижевних и културолошких појава нужно је одредило и природу дискурса, Радуловићево „плетеније словес“, које је код средњовековних исихаста доприносило апстраховању чињеница с чим је у складу и његов став да је од конкретне књижевне чињенице важнија мисао о тој чињеници. Његова разуђена реченица, пуна уметнутих додатака између зареза, знакова паузе, оних „плодоносних ћутања“ („О, како само надахњујуће могу да буду речи када иза њих стоји ћутање, када су испуњене духом истинитим“ [Блум 2014: 32].) у којим се сусрећу и препознају изричито и имплицитно из различитих извора. Његова реченица одражава мисаону разуђеност препуну асоцијативних варница синтетизованих у целовит и конзистентан систем с мислима претходних изучаваца, што Радуловић назива „дубљи[м] увид[ом] у природу књижевне уметности“: јер –

[...] читалац иза језика мора да осећа, види, замишља или доживљава људско биће, личност која песмом исказује своје мисли, визије, реална осећања и доживљаје; или пак да иза текста назире духовно биће – поетског јунака, субјект песничког текста, који језиком трага за могућним (а не реалним) духовним доживљајима и искуствима, оним доживљајима и духовним искуствима што не претходе језику и не постоје изван њега, него се објављују самом артикулацијом језика и структуром језичке грађевине (Радуловић 2008: 93).

Тај „дубљи увид“ у природу књижевне уметности Радуловић увек симултано прати, како у вертикали (дијахронији) тако и у хоризонтални (синхронији), преплетом више научних области занимљивих за књижевне историчаре, историчаре и социологе културе и уметности, философе и теологе. На тај начин његове синтезе добијају карактер *аксиома*,

последње речи науке о неком питању, јер се проблем тако објашњен не може даље објашњавати. И по томе је Милан Радуловић метафора стваралачког духа.

Извори и литература

- Блум 2014: Митрополит Антоније Блум, *Молишва – Живош са Бојом: беседе и поуке о хришћанској молишви*. Цетиње: Светигора.
- Молитвослов 2016: *Православни Молишвослов за сваки дан и за сваку пошребу*. Друго, исправљено и допуњено издање. Ур. Мирослав Тодоровић. Београд – Штампарија Српске патријаршије.
- Његош 1982: Петар II Петровић Његош. *Шћепан Мали; Проза; Преводи*. Целокупна дела Петра II Петровића Његоша. Књига четврта. Београд – Цетиње: Просвета – Обод.
- Радуловић 1983: *Међурајски кришничари*. Приредио Милан Радуловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1995: *Кришничка мисао филозофа и научника*. Приредио Милан Радуловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне кришнике: о природи и смислу књижевности*. Друго, проширено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. „Сенке Истока, привици Запада“. У: *Андрић између Истока и Запада*. Ур. Рајко Кузмановић, Драгољуб Мирјанић. Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2016: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне кришнике 2: књижевна мисао друге половине 20. века*. Ниш – Фоча: Филозофски факултет – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

Бранко Летић

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕОРЕТИК МИЛАН РАДУЛОВИЧ
Метафора творческого духа

Резюме

В этом очерке/записи автор указывает на уникальность и оригинальность литературно-теоретической и литературно-критической мысли критики Милана Радуловича. Обзор «со здравосмыслием» Радуловича литературы и литературной критики указывается через призму видения, которое возникает из богословского и духовного спектра. Это означает, что его наблюдения характеризуются личным, диалогическим подходом – живой встречей между читателем и произведением, то есть читателем и автором произведения. В этой статье возникает предполагаемый вопрос: возможно ли такое видение, зрение в области «обычного» теоретика литературы или же оно требует, все таки, художественной интуиции? Другими словами, возникает вопрос об этом, если Милан Радулович, в своем занятии литературной теории и литературной критикой, воплотил в себе – художника?

821.163.41.09-95 Радуловић М.
821.163.41.09 Пекић Б.
821.163.41.09 Ћосић Д.
821.163.41.09

ДАРКО РИСТОВ ЋОГО*

(ПРАВОСЛАВНИ БОГОСЛОВСКИ ФАКУЛТЕТ „СВЕТИ ВАСИЛИЈЕ ОСТРОШКИ“, ФОЧА)

„НЕЗЛОБИВО, АЛИ НЕ И НЕРАЗУМНО“

О јуродивој и дјечијој перспективи у књижевно-богословској мисли Милана Радуловића

Ајсџракић: У раду се полази од уживљања у (јеванђеоску) теологију Дјетета, на основу које је могуће разумјети књижевнотеоријску и књижевнокритичарску мисао Милана Радуловића. Та мисао исказује се као јуродива у свом прикривеном снисхођењу пред свим оним умјетничким односно књижевномислилачким недостацима у дјелима аутора којима се Радуловић бавио. Као поткрепљење таквог (дјетињастог) приступа које проистиче из незлобивости душе тумача, служи метакритички и теолошки осврт на Радуловићево читање дјела Добрице Ћосића и Борислава Пекића, која – ма колико то необично звучало – у себи чувају потенције несвјесне или неосвијешћене хришћанствености.

Кључне речи: Милан Радуловић, Добрица Ћосић, Борислав Пекић, теологија дјетета, онто-теологија, теоцентрична антропологија, хришћански хуманизам, хришћанственост, дјетињастост

*Блажени чисти срцем, јер ће Боја видети
(Мт. 5, 8).*

*Човек само срцем добро види. Суштина је очима
невидљива.*

Антоан де Сент Егзипери, *Мали принц*

Дјетињастост није пожељна. Ма колико се дивили дјечијој искренности, ма колико нам се чинила шармантном обрнута перспектива којом дјеца гледају свијет, данашња цивилизација је, у најбољем случају, цивилизација вјечите младости. Forever young. Јер, младост слуги виталност, „живот пуним плућима“, лакомисленост. Данашњи човек не жели да остари – али у хиперсексуализованом свијету он жели да бар мало *ограси*. Младачалачки дух – увијек је позитиван дух. Дјетињастост јесте инфантилност, недораслост. Петар Пан – као симболички филмски и литерарни репрезент комплекса „вјечитог дјечака“ – није дијете

* darkodjogo@gmail.com

него, заправо, „тинејџер“, неко ко је већ упознао „смртог непријатеља“ и, барем пасивно, ушао у љубавни троугао (он, Звончица, Венди, макар и љубав Венди била, заправо, својеврсна замјена за мајчинску љубав). Савремено друштво је каткад хиперсензибилно окренуто ка дјетету, предвиђено да га заштити од свега и свачега, каткад и од живота самог. Али, тај штит није толико *због љубави*, него управо због *недостатака љубави* – дијете је за савременог становника прва два свијета, начелно, „инвестиција“ коју треба добро осигурати. Данашња цивилизација налази се у биолошкој и вриједносној старости, али она не жали за дјетињством, него купује привид вјечите младости.

У том смислу је једна „дјечија“ перспектива већ сама по себи анахрона. Анахрона, колико и хришћанство. То нам, свакако, и даље не даје за право да аналогично закључимо да је само хришћанство – дјетињство наше јудео-хришћанске цивилизације. Али, нешто дубоко између хришћанства и дјетињства постоји. *Anima naturaliter christiana*. Али каква *anima*? *Anima pueri aeterni*? Сигурно не у том смислу, него у једном дистинктивно *хришћанском*. Зато, рећи за једног књижевника, а поготово за теоретичара књижевности, да је његова перспектива „дјечија“, у извјесном смислу прејудицира да је она и „хришћанска“, тј. на хришћански начин дјечија а уједно и дјетињаста у својој хришћанствености. Онолико колико је за једну књижевну или књижевно-теоретску мисао битно да нађемо њене унутрашње токове и енергије, њено лице и идентитет, толико је битно да у том опису не учимо само оно што академска свијест и књижевни обзир сматрају пожељним и озбиљним: ако бисмо тако чинили, ни хришћанственост, а поготово не дјетињастост Радуловићевог дјела (али и личности), данас га не би квалификовали за *озбиљног* човјека и теоретичара књижевности. Међутим, ако оставимо по страни квалификације пројектних задатака и универзитетских конкурса а погледамо унутрашње вриједности Радуловићевог дјела (и личности), видјећемо да управо та хришћанска дјетињастост/дјетињаста хришћанственост препоручује Радуловића као надвременског писца и мислиоца. Његова озбиљност није, као што ћемо видјети, у помном кореспондирању са наметнутим схемама мишљења и занатским правилима књижевне теорије. Он је озбиљан у смислу да је збиља његовог текста Прва и Посљедња реалност – хришћанско али и универзално Царство Божије. Штавише, Радуловић понекад свјесно игнорише стварност научне акрибије, свјесно *не види* „проблематичне“ аспекте мисли побуњеног писца, а када их одједном „види“ – за њих налази смирену ријеч разумијевања које напола већ јесте оправдање. Али, то није само плод Радуловићевог несвјесног сензибилитета, него један *гносеолошки постојање* који проистиче из дјетињасте „онтологије“, из теологије Дјетета коју хришћанство инхерентно носи.

Зато, да бисмо могли да разумијемо Радуловића, најприје морамо у Јеванђеље, ка теологији Дјетета.

Хришћанство и теологија дјетета

Прије него што кажемо да је Бог постао човјек, морамо се сјетити да је Бог постао дијете. Маркова лапидарност и Јованова директна онто-тео-логија као да подразумевају оно што Матеј и Лука говоре: Син Божији је постао Дијете човјечије. Од XVII века и наглог успона теолошког рационализма, у библистици су се примјећивали разни митолошки слојеви унутар наратива о Христовом рођењу, углавном усмјерени на уочавање паралеле између хришћанског наратива и „мита о дјевичанском рођењу“. Међутим, из вида се често губило да централна (ма колико важна!) личност хришћанског божићнег наратива није Мајка Дијева него Рођено Дијете, Емануил, С-нама-Бог. „Што Христом није примљено, није ни спашено“, каже Свети Григорије Богослов. А дјетињство је примљено. Занимљиво је да *управо од дјетињства почиње Христов несјоразум са структурама моћи*. Покољ новорођенчади (Мт. 2, 16–18) указује на једну темељну чињеницу: у палом свијету дијете је подједнако изазов *палости свијета* колико и читав свијет „одраслих људи“. Дјетињство није безбрижност, макар и сама била без брига одраслог човјека. Оно је други начин виђења, али *унутар овог свијета*. Те тиме – јер дјетињастост не искључује него укључује трагику свијета – Бог који је постао Дијете сазнао је то са првим јутром у јаслама. Нажалост, трагична историја човјечанства није се зауставила само тада и ту.

Занимљиво је да о Христовим младалачким годинама не знамо готово ништа. Имамо само једну епизоду о дванаестогодишњем Исусу (Лк. 2, 42–52) која нам говори понешто о Њему на прелазу из дјетињства у зрелост, али чак и тамо уводни и закључни стихови (41, 51–52) као да су више објашњења дјетињства него младалаштва. Навод „беше им послушан“ као да покрива читаво дјетињство. Ништа мање није занимљива ни чињеница да је најраније хришћанство увијек било радо да *доише* у канонским јеванђељима ненаписане странице Христовог дјетињства. Каквих је све чудноватих јеванђеља бивало ту! Бајковитих епизода у којима се Христос игра са глиненим птицама које претвара у праве (које дијете још не би вољело да то заиста може да учини!), наговјештаја будуће патње и васкрсења – укратко, читав један свијет измишљеног дјетињства, читава једна литерарна имажинација смјештена у дјетињство Сина Божијег.

И сам Христос поставља дијете као мјерило човјека. То је понешто чудновато за оновремену културу у којој је дијете, од самог доласка на

свијет до обреда иницијације у свијет одраслих, више објекат него субјекат, више неки потенцијални човјек него човјек. Довољно је само да се подсјетимо да и данас привлачни спартански хероизам почива на хиљадама остављених новорођенчади које рођење само по себи није „квалификовало“ за грађанство у полису. И величанствени, на законима утемељен, Рим је тек кроз вријеме откривао *emantipatio* као друштвени и правни инструмент којим је бар живот дјетета *грађанске породице* бивао измакнут испод самовољне руке патера фамилијаса. Није ни да потоња европска јудео-хришћанска цивилизација није видјела злоупотребе и плача дјетета. Можда је онај „дјечији крсташки поход“ најиндикативнији за трагику хришћанског повјерења у *моћ* божанствености дјетета. Али, дијете је рођењем Христовим постало мјерило човјека.

Као таквим га је поставио Богочовјек не само у *гођању*, него и у својој керигми. Можда је у том смислу најиндикативнији текст из *Јеванђеља по Маттеју*:

И дозва Исус дете, и постави га међу њих, / и рече: Заиста вам кажем, ако се не обратите и не будете као деца, нећете ући у Царство небеско. / Који се, дакле, понизи као дете ово, онај је највећи у Царству небеском. / И који прими једно такво дете у име моје, мене прима. / А који саблазни једнога од ових малих који верују у мене, боље би му било да се обеси камен воденички о врат његов, и да потоне у дубину морску (Мт. 18, 2–6).

Егзегеза, рецимо, Светог Теофилакта Охридског касније је имала пред очима и Павлово разликовање дјетињег и одраслог у 1. Кор. 14, 20, па је помало ублажила значењску оштрицу, гледајући у дјетету само *смиреноумље*:¹ „морамо да будемо као деца по смирењу духа а не детињастим умом, дакле незлобиви, а не неразумни“ (Теофилакт 1996: 180). Па, и поред свођења једног сасвим другачијег угла, читаве једне перспективе само на смиреноумље, и сам Теофилакт поентира:

¹ Смиреноумље свакако јесте суштински битна одлика те „дјечије перспективе“, али она још увијек не говори о креативној страни те перспективе: врхунско смиреноумље казује како у дјетету не постоји битан проблем одраслога човјека – опсједнутост сопственим егом, али, оно и даље не открива *који је то темељни квалификатор* који, рецимо, допушта дјечи да приликом Христовог уласка у Јерусалим виде Месију. Наравно, вјековно аскетско искуство са правом наглашава моменат борбе против сопственог ега као предуслов онога „ако се не обратите и не будете као деца“ (Мт. 18, 3). Међутим, бити дјететом подразумеива и једну апсолутну „ишчашеност“ која није пасивна, него активна, и која дејствује као својеврсна провокација друштвеној конвенцији када она стоји наспрот истини. Отуда повезаност, тј. суштинско поистовећивање јуродивости и дјетињастости у црквеном етосу. Василије Блажени јесте онај дјечак који казује „Цар је го!“ Занимљиво је да једини значајнији и то фантастични осврт на феномен јуродивости у савременој православној теологији (Јанарас 2007: 55–63) не повезује тај јеванђеоски позив за бивањем дјететом са теологијом и праксом јуродивости.

незлобивост, способност да се на свијет гледа Божијим очима, изван перспективе зла, јесте разлог зашто је дијете мјерило Царства Божијег. То је врло битно за начин на који Радуловић као књижевни критичар и теоретичар посматра ауторе: не превиђајући проблематичне аспекте њихове мисли, али увијек ван паноптикума зла и непријатељства, ван агоније критичара као бића чији смисао писања и постојања јесте да објелодани пукотине на књижевној и теоријској грађевини аутора. То, свакако, захтијева својеврсно *понижење* – и то не само друштвени скандал својевољног одустајања од воље за доминацијом у друштву које је на њој саздано, него свјесно игнорисање зла као подједнако изворног темеља живота и свакидашње стварности – понизити се значи престати размишљати у енергијама и структурама *палој свијети*. Тек тада се, заправо, отвара могућност другачијег *виђења* свијета – оне „чистоте срца“ гдје је срце средиште комплетног бића, не орган осјећања, него виђења. Да би човјек видео срцем, његова перспектива и цијело његово биће морају да доживе инверзију, *повраћање/обраћање* у дјетињство у коме свијет и други човјек нису обиљежени трагичним али свеопштим утиском зла, него радошћу због постојања, тајном егзистенције саме. То није лако – тачније, и сам повратак дјетињој перспективи претпоставља подвиг: он није могућ као прости скок, а чак и када би се наивно усвојио такав став, не би био аутентичан: да би се зло игнорисало у виђењу, оно се мора чистити у себи. Отуда је Радуловићева дјетиња перспектива не само плод његове својевољне наивности, него и аскетског напора да се у другоме не детектују пориви за које знамо да бисмо их најприје морали иско-ријенити из себе.

Како то заиста изгледа, могло би се показати на примјеру готово сваког Радуловићевог дјела. Међутим, за потребе овог рада усредсредимо се на само два примјера која показују аскетски напор и дјетињасту јуродивост – тачније: темељну хришћанственост – књижевне теофилософије Милана Радуловића.

Човјекобој Добрице Ћосића и „православна теоцензична антропологија“

Књижевно дјело Добрице Ћосића представља један од најчешћих референтних текстова савремене српске књижевности којима се Милан Радуловић враћа. Радуловић је, свакако, један од наших највећих ћосићолога, не само због личног познавања аутора и његовог дјела, него и зато што унутрашњу драму цјелокупног Ћосићевог опуса доживљава као колективно сјећање српског народа (што сигурно одговара и пишчевим ауторским интенцијама). Дакле, за Радуловића је Ћосић класик

српске књижевности, како због ауторског домета, тако и због класичних, широких захвата којима трагика српског двадесетог вијека живи код Ћосића и коју Ћосић описује. У том смислу, Радуловићев избор Ћосића као класика српске модерне није чудноват – канонски статус Ћосића је неспоран, ма какав став усвојили према њему као писцу (идеологу, политичком раднику...). Међутим, оно што јесте чудновато и несвакидашње јесте постулирање Ћосића унутар *Радуловићевог* канона српске модерне. Прављење тог канона могло би и требало да, само по себи, буде тема посебног рада, али очигледно је да унутар Радуловићевог канона своје мјесто налазе писци који су своје књижевне философије сачинили на потпуно различитим, чак и дијаметрално супротстављеним идејним исходиштима. Ту се у исто вријеме налазе Исидора Секулић, Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић, као и Николај Велимировић и Јустин Поповић (в. Радуловић 1989), Љубомир Недић и Богдан Поповић, поред Растка Петровића, Милоша Црњанског и Иве Андрића (в. Радуловић 1995), Добрица Ћосић, Данило Киш, Данко Поповић и Мирослав Савићевић (в. Радуловић 1994). Изврстан допринос Радуловићевог канона српске модерне огледа се у рехабилитацији мјеста и улоге двојице великана српског богословља и, нарочито, религијске књижевности – Николаја Велимировића и Јустина Поповића *унушар* српске књижевне и културне модерне (подухват који није без идејног и историјског утемељења у самопоимању српске књижевности и културе *ирије* Другог свјетског рата: сјетимо се само пародијског присуства Николаја Велимировића у Винаверовој *Панџолоџији* која је, без сумње, била меритум „каноничности“ једног аутора унутар тадашње српске књижевности). Радуловић, дакле, у суштини „обнавља“ мјесто српске религијске мисли и теолошке есејистике унутар српске модерне, које им је било одузето идеолошким лутањима, али оно што посебно изазива пажњу јесте да он православну религијску мисао *види* унутар поетика и философија мислилаца као што су Ћосић и Пекић, чија би хришћанственост, ако њих саме питамо, била упитна или бар тешко доказива. И управо ту на сцену ступа Радуловићева „дјечија перспектива“. Јер, још би се и некако, ширим културолошким увидима, дало објаснити смјештање хришћанских, атеистичких, „гностичких“, „паганских“ или агностичких писаца у канон једне на вишевијековним превирањима засноване модерне, али налазити унутар дјела „гностичких“ или „паганских“ писаца конституенте накалемљене директно на хришћанске тео-онтолошке, космолошке или антрополошке основе – за то је потребна су потребне не само ширина и далековидост, него и један посебан приступ стварности.

Ћосић је, у том смислу, посебно изазован. Његово лично значење унутар српске културе позног двадесетог вијека увијек је (било) амбива-

лентно: он је остао симбол и примјер искреног марксисте и српског патриоте, читаног дисидента и неодлучног предсједника, увријеђеног интелектуалца, Старца и „оца нације“. Његов однос према јерархији СПЦ и јерархије СПЦ према њему такође је амбивалентан и сеже од личног пријатељства са хиландарским монасима, консултација са патријархом Павлом, до узајамног неразумијевања и антагонизма, поготово са еминентним српским теолозима – духовним насљедницима авве Јустина Поповића, чији богословски увиди и књижевни покушаји такође имају изгледа да постану саставни дио српске културне модерне. Ту амбивалентност, наравно, види и сам Радуловић. Али, за њега Ћосићев однос према хришћанству није утемељен унутар традиционалног, наслијеђеног, колективног националног етоса, који сам Ћосић признаје својим исходиштем (в. Ћосић 2012: 258), није идентитетски додатак унутар историјских токова, није чак ни прост идејни антипод некој од Ћосићевих темељних идеја. Радуловић се труди да покаже да, макар и не био увијек тога свјестан, Ћосић јесте Хришћанин. Свјестан сам да та реченица звучи претјерано, како за самог Ћосића, тако и за Радуловићеву детекцију Ћосићеве хришћанствености, али мислим да је то суштина свеукупног Радуловићевог откривања оног хришћанског унутар Ћосића. То, свакако, не значи да је Ћосић оно што бисмо ми очекивали од Хришћанина, чак ни да је он сам свјестан себе као Хришћанина. Ћосић је можда очајни Хришћанин, Хришћанин без трансценденције, противрјечни хришћанскоме и самоме себи противрјечни Хришћанин, али тиме не мање Хришћанин.

Најочигледнији примјер тог Радуловићевог виђења јесте маестрална анализа хришћанске утемељености Ћосићеве књижевне философије под називом „Човеко-Бог – границе антропоцентричног хуманизма“ (в. Радуловић 2007: 267–275). Она започиње раскривањем онога најочигледнијег: јасног незадовољства Ћосићевог хришћанским тео-онтолошким наративом на неком најочигледнијем плану, које је приказано кроз однос отац-син:

Однос отац-син Ћосић поетски евоцира као могућан однос Бог-човек. У његовој уметничкој космогонији и антропологији божанство се, како смо раније рекли, може да јавља у различним видовима и ликовима. Али чак и кад се јавља у лику хришћанског Бога, Сина Божијег-Исуса Христа, како се понекад откривао Ивану Катићу, Бог није у стању да разреши човекову основну егзистенцијалну ситуацију (Радуловић 2007: 268).

Преламање егзистенцијалних недоумица на релацији човјек-Бог коз призму односа отац-син није неки нарочит спецификум Ћосићевог књижевног свијета, будући да је повезаност тројичне парадигме са

свијетом онтичког у хришћанској теологији позната од самих почетака, па чак је познат и обрнути начин размишљања: схватање према коме однос Отац-Син јесте ствар узвођења онтичког у тројичну онтологију (то је, уосталом, и била суштина спора аријанства са отачком православном теологијом).² У том смислу, аријанство заиста носи клицу онога што ће каснија психоанализа подвести под импулс оцеубиства. Тако посматрано, није чак претјерано оригинална ни Ћосићева мотивација која је, заправо, сва прожета неисказаном теодикејом: оно што син/човјек набацује као кривицу Богу/оцу јесте осјећај да је –

[...] напуштен, препуштен самом себи, завијан једино од сопствене снаге да опстане, да поднесе патњу и да се покуша самоспасти. Из нужде да се самоодржи у непријатељском космосу и из жудње да се самоспасе он почиње да гради свој, нов свет, мимо природног света Богом и природом створеног. Он тај свет гради без помоћи Божије, а понекад и мимо и против Његове воље (Радуловић 2007: 268).

Овдје би се чинило да, иако мотивисан једним дубоко трауматизованим, гностичким осјећањем космоса, Ћосићев син/човјек не жели повратак у сигурност Апсолута, он „не жуди да се уздигне до Апсолута већ да он сам буде Апсолут“ (Радуловић 2007: 268), то јест: он не *бјежи* из насилног космоса у примордијалну свјетлост Надбића него *траги* паралелни космос унутар кога он јесте Апсолут. Можда се у том излазу у *изтрадњи* види остатак марксистичког историјског активизма, насупрот гностичком ескапизму или екоовском ироничном анти-ескапизму, али унутар тог порива за новим свијетом *осијаје* примордијални однос човјека према Богу:

[...] у том стању човек је још увек у тајној коегзистенцији и у скривеној љубави са Богом, као што Аћим стидом и болом воли оца Луку Дошљака. Жудећи да превазиђе оца-Бога човек у ствари реализује животне потенције које су му рођењем подарене. [...] Аћим се оца стиди, али га стидом и воли; скрива постојање оца тиме што га не помиње, али не одриче његово постојање, не пориче аутентичност његове личности и судбине. У односу између Аћима Катића и Луке Дошљака пројциран је онај однос између

² За хришћанску мисао однос Отац-Син, као и сви унутартројични односи, не догађа се на пољу онтичкога, бићевнога, него на пољу онтолошког, битијнога: заправо, *унутартројични односи* чине *бивствовање*, а бића се труде према својим могућностима да учествују у стварности Бога као односа. У том смислу, „Отац“ и „Син“ за Атанасија Великог нису метафоре преузете из људског искуства, него управо обрнуто: људско искуство је тварно и фрагментарно и није у стању да на тако буквалан начин исказује апсолутност односа у ријечима „отац“ и „син“ када их примјењујемо на човјека – у поређењу са тиме када то исто чинимо у божанским односима (в. Ђого 2008: 118–130).

човека и Бога кад је човек поверовао да је исти са Богом. Тад је човек због тога поносан, али и одговоран и милостив према Богу (Радуловић 2007: 268–269).

Иако је Радуловић поменути ситуацију културолошки идентификовао као идејну потку раног хуманизма и ренесансе, видјећемо да је библијска прича о Милостивом Оцу (тј, како се обично наводи, „прича о блудном сину“) такође добар интерпретативни модел за тумачење вишеслојних односа на релацији човјек (син) – Бог (отац), будући да под свјесно стоји у Радуловићевом хришћанском приступу, а дала би се бранити теза да је битна и за самог Ћосића. Наиме, та прича не отвара само питање *зблуде* као такве, него и *мјеста слободе* унутар зблуде. Јер, и сам јеванђеоски наратив познаје слободу као начин самоостварења који отац суштински не негира: на захтијев сина он заиста раздјељује своје имање и даје га сину на употребу – немамо никаквог наговјештаја да га он било како покушава спријечити у самоостварењу, макар и на најпогрешнији могући начин. Када нам Радуловић описује трагику слободе *насујрош* воље оца, дате кроз однос Аћима и Вукашина Катића, он и даље увиђа суптилност прелаза између слободе поред Оца ка слободи насупрот Оца. Човјек –

[...] тај пут [...] не бира да би се вољи оца-Бога противио, али између жудње за потпуном слободом и самоостварењем и жеље да не изневери оца, он се опредељује за право да сам, по свом нахођењу, слободно ствара своју судбину (Радуловић 2007: 269).

Следећа етапа раздвојености јесте апсолутизација независности, егзистенцијална аутокефалија сина и оца, коју персонификују Вукашин и Иван Катић: они живе у слободи као *независношћу*, егзистенцијалној аутаркији коју једино *in abstracto* разбијају, али је, уједно, и утемељују идеологије и утопије које потражују „независног“ човјека. Слобода поред оца постаје слобода од оца, али чак ни као таква она није сасвим могућа, јер је она „горка цена: растављеност Бога и човека не усређава већ тишти и оца и сина; срећу и љубав и један и други жртвују идеји слободе“ (Радуловић 2007: 269–270). Међутим, та слобода насупрот Оца још увијек није сасвим слобода од Оца: макар у реминисценцији, горка цена слободе још увијек некако подразумејева оца. Ипак, Радуловић детектује даљни развој ове алијенације човјека/сина од Бога/оца, све дотле док сама идеја слободе не почне да живи *умјесто* везе оца и сина, онда када човјек бива заточен у „идеју слободе“:

У тим стањима човек кида све везе са Богом, а син окреће леђа оцу (као Владимир Богдану Драговићу). Отац тад више није аутохтона егзи-

стенција него је у функцији или дисфункцији нове вере. Једино његово позвање у животу јесте да се уподоби представама које син има о слободи; ако није у складу са тим представама, он више и не постоји. Однос између оца и сина, човека и Бога, сад је потпуно изокренут: да ли ће отац (Бог) постојати или ће жив бити проглашен мртвим, то зависи од воље сина (човека). [...] Хипнотисан идејом слободе, син је постао човеко-бог, отац је остао само човек (Радуловић 2007: 270–271).

У извјесном смислу тај процес алијенације је у тој врсти анти-односа доживио врхунац код Ђосића самог и унутар европске културе (Радуловић саморазумљиво идентификује ту књижевну парадигму са отвореним антитеизмом тоталитарних идеологија) (в. Радуловић 2007: 271). Међутим, оно што сигурно није саставни дио културолошког искуства унутар тоталитарних идеологија 20. вијека јесте *моменати спасења*, који Радуловић идентификује код Ђосића:

У таквим стањима човека може спасти једино Бог-отац својим безусловним и безграничним човекољубљем, љубављу за сина. Оном и онаквом љубављу која инспирише Адама Катића да верност сину схвати као људску дужност, а Вукашина Катића да љубав као дужност, дужну љубав према унуку, испуни саможртвовањем (Радуловић 2007: 271).

Овдје већ наилазимо, чини се, на *више од текста*. Наиме, уколико до овог момента увиђање паралелизма између судбине оца у Ђосићевом књижевном опусу и „судбине Бога“ у историји европске културе не може бити озбиљно оспорено, таква интерпретација очеве самопожртвоване љубави би значила само једно, а то је да је Ђосић наставио хришћанску парадигму, свјесно или несвјесно, тамо гдје европска култура саздана на апсолутно аутономном хуманизму то није учинила. Тачније: према Радуловићу, произилази да је одговор на трагику спасења сина сâм прогнани отац, чак и онда када оца већ одавно нема на синовљевом хоризонту постојећег. Овдје не би хермнеутички могла бити спорна сама *пошреб*а за *спасењем* као таква, коју можемо ишчитати из инхерентне трагике са којом је написана свака Ђосићева страница, али би се *спасење* од стране оца/Бога врло тешко могло саобразити остатку ђосићевске метафизике и космологије. Оно што Радуловић види – а то је оно гдје он *иде даље* – јесте саможртвена љубав за коју из остатка Ђосићевог дјела не бисмо могли рећи да је било шта више него још једна капитулација пред иманентном окрутношћу свијета, само још један у низу трагичних неуспјеха и безизлаза у свијету, од којег нема бољег осим онога који човјек ствара, али чија је унутрашња трагика управо у томе што га он утопистички ствара. Љубав као спасење – то је основа хришћанске онтологије, начин на који Бог јесте и на који јесте према космосу и човјеку. Није немогуће,

тј. не можемо да искључимо, да је Ћосић за њима трагао. Али, да их је нашао – а то је оно што нам казује Радуловић – то може да види само јуродиво-дјетињасти читалац из перспективе Ћосића-који-есхатолошки-говори-са-Христом, а не рационално утемељени и „објективни“ процјенитељ Ћосићевог дјела пред лицем књижевних теорија и историје.

Тај утисак дјетињег „сувишка“ посебно бива појачан када се Радуловић позабави релацијом између Ћосићеве потраге за Богом и теохуманистичке метафизике хришћанства. Његов изразито одважан покушај да Ћосићевог антропоморфног и само потенцијалног „Бога“ повеже са простором који је дат човјечанству унутар антропологије и теохуманистичке онтологије хришћанства, представља класично интерпретативно насиље и најљепши примјер Радуловићеве добротe и дјетињастости, за коју, како ћемо видјети, ипак не вриједи да је сасвим „неразумна“. Наиме, Радуловић нас уводи у ту релацију напоменом да „у лику оца Ћосић [...] евоцира хришћанско осећање Бога као савршеног човека“ (Радуловић 2007: 272), експликујући врло смјело, готово до граница заблуде:

[...] Бог је Бог једино тиме што је савршен човек; човечним савршенством он се уздиже изнад природног и реалног човека и оваплоћава се истовремено у њему, у сваком човеку, у човековом а не само у Божијем сину. Такви доживљаји и схватања односа између човека и Бога надахнути су православном антропологијом, утемељеном на вери да је Бог иманентан човековој души и духовној егзистенцији, а не само да је трансцендентна реалност; да човек и Бог живе у симбиози, да у тој симбиози не зависи само човек од Бога него и Бог зависи од човека, од његове слободне воље да божанске енергије препозна и прихвати у себи и свету (Радуловић 2007: 272).

Радуловићево сажето излагање хришћанске антропологије и теологије на граници су ортодоксије са претјерано широким захватима („иманенција Божанског“ у човјековој души је сама по себи комплексна тема [в. Флоровски 2005: 265–285]), док би се, рецимо, питање домета људског дјеловања у концепту синергије Бога и човјека тешко могло означити „зависношћу“ Бога од човјека – наиме, ако већ Бог оставља простор слободе за човјеково „да“ или „не“, и ако је у сржи хришћанског вјеровања Бог који ка том одговору сигурно није равнодушан, и даље није сасвим јасна тврдња према којој Бог „зависи од човека“, тј. шта би се конкретно под том Божијом зависношћу подразумевало). Међутим, чак и да прихватимо да ствари заиста стоје тако, и даље је из перспективе рационалне аргументације тешко уочити везу Ћосићевог антропоморфног „бога“ и оваплоћеног Бога хришћанског „вјерују“. Оно што, такође, упада у очи јесте да се Радуловић креативно дотиче кон-

цейције али не и *реалности Христа*, тако да је поређење „православне теоцентричне антропологије“ и Ђосића изведено *remoto Christo*, што аутоматски умањује било какву могућност поређења, а поготово не „утемељења“ Ђосића унутар ње, чак ни као да је она „спонтана, интуитивна, недовољно самоосвешћена емоција романа“ (Радуловић 2007: 272). Јер, мјерило хришћанствености нису чак ни начела једне теохуманистичке метафизике као такве, него Христос сам – неће теохуманистика него Христос судити историји, свијету и човјеку.

Па, опет, за Радуловића Ђосић *некако јесће* Хришћанин. Да би то човјек могао тврдити, засигурно мора бити дијете или јуродив – мада је сама јуродивост таква да указује на царску голотињу и слона у обрисима шешира. Али и Сина Божијег у обличју слуге. Увиђање антагонистичке релације нововјековног хуманизма спрема теоцентричне (или, у случају православља, теохуманоцентричне) концепције свијета такође није ново, будући да су первертирану и инверзну стварност хуманизма на изврнутим хришћанским постулатима истицали већ Ф. М. Достојевски, Еп. Николај Велимировић и Јустин Поповић. Боготражитељство унутар „побуне“, жеђ за Смислом – то могу видјети само велике душе и дубоки људи, али чак и то не би био неки Радуловићев допринос – није ли Христо Јанарас сасвим убједљиво показао крик за Смислом код Ничеа и Хајдегера (Јанарас 1997: 9–62)? Оно што Радуловић види је дубље и библијско: агонију блудног сина који још увијек није одлучио да се врати оцу/Оцу, не само зато што га је срамота од свијета у коме се нашао, него и зато што га вјера у свијет који ствара везује невидљивим нитима за себе – вјера у нови свијет, макар и изневјерена, почиње, попут сваке вјере, да бива начин постојања за себе, стварност коју није лако напустити. Да би се у стиду човјека и даље видјела љубав према оцу (и Оцу) није потребна дубинска психоанализа него хришћанско дјетиње осјећање да је однос са Оцем нераскидив, идентитетски, да нас он чини оним што јесмо. Психоаналитичар би у стиду и даље нашао попор људске душе трауматизоване између свога бића, слободе и космоса – само је јуродиви Хришћанин у стању да у стиду и болу разазна љубав као исконско у човјеку. Тако Радуловић види не само ликове код Ђосића него, чини се, Ђосића самог. Међутим, његова јуродивост, сходно лапидарном Теофилактовом изразу, није *неразумна* иако је максималистички *незлобива*. Он види да православна антропологија јесте „невидљиви, подразумевани темељ Ђосићеве уметничке антропологије, али не и њено *средишње*“ [истакао Д. Ђ.]“ (Радуловић 2007: 272). Радуловић успијева да доведе Ђосића до самог Христа, у крилу неосвјешћеног и инхерентног хришћанства, али то не значи да он не види једну „једва видљиву а ипак суштаствену разлику [која] дели православну антропологију од

антропоцентричног хуманизма“ (Радуловић 2007: 273). Та разлика јесте *антрополошки максимализам* хуманистичког онтолошког и културолошког обрасца који, узимајући човјека као једини апсолут, промашује да види оно божанско у Христу, чиме „потпуно антропоморфизира Бога, те стога и у Сину Божијем осећа и прима само људску, а не и божанску природу и суштину“ (Радуловић 2007: 273). Посљедично важи да је „Бог [...] само идеалан човек, односно духовна есенција и унутарњи морални идеалитет природног човека“ (Радуловић 2007: 273). Иако, дакле, гледајући из дјетињасто-јуродиве перспективе, код Ћосића уочава и оно тешко видљиво (његово ослањање макар на неке елементарне постулате хришћанске антропологије), Радуловић не пропушта да види *суштин*у ствари, ону битну раздјелницу чије би игнорисање учинило његов став „неразумним“, па самим тим и ирелевантним. Дјетињаста јуродивост хришћанина је оптимистична и самим тим друштвено ексцесна, али њена суштина није да казује *неистини*то, него управо супротно: да „незлобиво“ свједочи невидљиво истинито. Зато Радуловић у Ћосићу види Хришћанина – што свједочи о темељној незлобивости, о неимању и најмање сјенке догматске посесивности коју „религиозни“ људи често имају спрам својих религијских идентитета и богова. Са друге стране, он у њему не види „правовјерног“ хришћанина – Ћосићево хришћанство заувјек остаје хришћанство трагања и напора.

*Пекић: интуйтивна актуализација хришћанске космологије
и еџисџеницијални идеал урасиња у божанско*

Можда су у Радуловићевом виђењу напор и трагање већ сами по себи знакови на путу хришћанствености, то јест: можда већ унутар књижевног аскетизма лежи могућност да „књижевни подвижник“ буде бар упоређен са хришћанским подвижником. Јер, како другачије објаснити да наш Радуловић налази паралеле са хришћанством чак и код фантастично амбивалентног, теозофичног и космички скептичног Борислава Пекића? За Ћосића се још могло тврдити да су његова лутања заправо заблуде Шумадинца, лична причања о лутању народнога духа чији је коријен, макар унутар лутања, заувјек остао бар *и* хришћански. Међутим, Пекић није писац народнога духа, а чак и да га одбранимо од његовог сопственог потписа на *Времену чуда*, и даље нећемо добити ништа приближно хришћанском писцу. Величанственост Пекићевог дјела и проста чињеница да би порицање његове хришћанствености значило „препуштање“ можда најзначајнијег савременог српског писца довољно анти-хришћански милитаризованој квази-грађанској интелигенцији чине нашу хришћанску интелигенцију осјетљивом на указивање Пе-

кићеве хетеродоксности, али жеља да не изгубимо Пекића још увијек није довољна да од Пекића начинимо хришћанског писца.³

То не покушава ни Радуловић. Па, ипак, у својој дјетињастој хришћанствености, он бар успутно *мора* наклонити Пекића на хришћанство, бар примијетити да је унутар потраге Пекић (благо) дотакао хришћанство – што сигурно није поменути очекивани исход.

Тако нас у своме спису посвећеном Пекићу под насловом *Књижевности и философија* (2010) Радуловић води кроз Пекићеву теософску мисао, трудћи се (и успијевајући) да начини репрезентативан наратив од преобимног, контрадикторног и унутар себе сасвим неконзистентног Пекићевог опуса. То, заправо, није нимало лако, јер чак и само тематско обједињавање Пекићеве „теологије“ (тј. теософије) неминовно је скопчано са најочигледнијим текстуалним, а поготово мисаоним и идејним контрадикцијама и амбиваленцијама. Наравно, као креативни коментатор Пекићеве мисли и у исто вријеме хришћански мислилац, Радуловић узима у обзир једну замишљену релацију Пекић – Хришћанство, али оно што је посебно тежак задатак који он преузима на себе јесте проналажење тачака додира или бар приближавања, и то не на пољу *културолошкој хришћанства* (што би се дало куд и камо лакше документовати и образложити, будући да је Пекић разноврстан и у књижевној и у мемоарско-епистоларној прози, па је неминовно његово освртање и референца на културне референце хришћанства и Европе), него на пољу *идејној*: унутар амбивалентног панкосмичког енергизма и још амбивалентније „антропологије“, тј. феноменологије људског духа и слободе.

Свакако, то што је хришћанственост унутрашња референца Милана Радуловића не значи да је она као таква *очигледна* референца Пекића. Заправо, Пекићева „хетеродоксија“ очигледна је чак у оквирима самих поставки његове теософије, унутар које се дешава једна „драмска

³ Проблем односа Пекића и хришћанства свакако није једноставан, јер и хришћанство као комплексан историјско-цивилизацијски феномен и Пекић као изразито амбивалентан и волуминозан писац увијек нас постављају пред питање: *какво хришћанство и који Пекић?* Међутим, ако данас не можемо да своје ставове о Пекићу као хришћанину заснујемо искључиво на *Времену чуда*, њих не можемо да заснујемо ни у потпуности одбацивши *Време чуда*, само захваљујући каснијим Пекићевим дистанцирањима од поменутог штива. Искуство читалачке рецепције неколицине редова које смо досад посветили том питању (в. Ђого 2015: 196–210) углавном показује да се наш човјек осјећа обавезним да одбрани Пекића од приговора који би сами по себи остали и да *Време чуда* не прихватимо као једини или чак пресудни текст за успостављање, тј. описивање тог односа. У том смислу су Радуловићева запажања (в. Радуловић 2007) значајна, јер показују да Пекићева „хетеродоксија“ није ствар једног тренутка, текста и слабости, него његовог система, али да, такође, постоји и апологија „хетеродоксије“ која није заснована искључиво на омаловажавању значаја *Времена чуда* за пекићевски канон.

генеза Бога“, али на такав начин да поставке тог метафизичког виђења негирају оно елементарно откривењско: „само свебиће или Бог“ јесте повратак „небића из негативитета кроз многост бића једном свеједно позитивно одређеном небићу“ (нав. према: Радуловић 2010: 31). Везу са хришћанством открива већ једна узгредна Радуловићева напомена, према којој се –

[...] оваквим схватањем Бога Пекић [...], ипак, приближава хришћанској космологији, по којој је Бог изнад космоса, није ничим условљен нити ограничен, а у свету се пројављује превасходно кроз моћ да из љубави ствара бића и свет да би ступио у дијалог са њима (Радуловић 2010: 31–32).

Радуловић увиђа извјесно самоостварење Бога у свијету као заједничку тачку Пекићевог „позитивног повратка негације кроз мноштво бића“ и у хришћанској теологији често наглашеног мотива *љубави* као разлога остварења свијета од стране хришћанскога Бога. Међутим, та асоцијација је заснована на клизавом тлу: Пекићев „будући Бог“, како сам Радуловић увиђа, „енергија је изнад Бога“ (Радуловић 2010: 31), те, самим тим, тешко да се може говорити о паралели са хришћанским схватањем, према коме стваралачки акт није условљен апсолутно ничим, укључујући и „енергију“ Бога. Схватање унутар хришћанске космологије према коме су Бог и свијет спрегнути у међусобној потреби за дијалогом (те тиме у извјесном смислу и дијалектички међузависни) није непознато, и у разним облицима су га исказивали, рецимо, Ориген и Хегел („Ohne Welt ist Gott nicht Gott“), али оно не само да никада није постало темељним учењем хришћанства, него је вјековима изазивало опозицију космолошке свијести и интуиције хришћанства (како зна и казује и сам Радуловић). Није, зато, баш сасвим јасно која би то релација постојала између Пекићевог повратка негације себи кроз стварање и хришћанске концепције. Радуловић проницљиво увиђа повезаност Пекића са античким хеленским космогонијама (што је сасвим доказиво). Међутим, и сам Радуловић указује да је Пекић –

[...] више интуитивно но свесно актуализовао хришћанску космологију, па је осим питања: *како* поставио и питање *зашто* свет постоји и шта је његов телеолошки смисао (Радуловић 2010: 33).

Ако погледамо читаву каснију, како Радуловић лапидарно каже, Пекићеву „дубоку онтолошку вртоглавицу“, увидјећемо да је било какво смјештање чак и метафизиковане верзије хришћанскога Бога, оног „Бога философа“ унутар хришћанске теологије, само по себи немогуће, тј. неконзистентно самим поставкама Пекићеве теософије. То увиђа и сам Радуловић констатацијом да –

[...] иако у Пекићевом философском систему не постоји реални хришћански Бог [...] и поред свега тога Бог је у том систему Нешто или Ништа за *чиме жуди све што постоји* [истакао Д. Ђ.] (Радуловић 2010: 34–35).

То „Нешто или Ништа“ заправо суштински промашује онога „Неко(г)“ хришћанскога Бога, али остаје *жудња* за Богом као заиста егзистенцијални порив који свака хришћанска теологија унутар себе неминовно носи (не чујемо ли оно Августиново: „ти си нас за Себе створио“?). Радуловић, дакле, увиђа неко *иницијативно хришћанство* бар у сврховитости свијета и *метафизичкој чежњи* човјека којима Пекић даје битно мјесто унутар феноменологије оне „онтолошке“, тј. космо-теософске вртоглавице.

То, пак, није сасвим без оправдања ни у Пекићевој мисли, ни унутар хришћанства. Та усмјереност ка Богу, заправо, не бива изведеним мотивом Пекићеве етике, него представља основу једне квинтесенцијалне немогућности човјекове егзистенције. Знаменити навод одређује циљ људског постојања у једном *немогућем односу* према „будућем Богу“:

УРАСТАТИ У БОЖАНСКО је урастати у ГЕНЕЗУ БОГА, учествовати у обоготворењу света, не у божанску констелацију која не постоји, него у божанску потенцију света која несумњиво постоји: ОД САВРШЕНЕ ПРАЗНИНЕ ДО САВРШЕНЕ ПУНОЋЕ [...]. Бити Бог је немогуће, а све остало недовољно и бесмислено; противтежа: ипак учествовати у једном *будућем* Богу (нав. према: Радуловић 2010: 35).

То „урастање у божанску потенцију света“ Радуловић повезује са позивом за обожењем унутар апсурда, с правом видећи у *позиву за бивањем бојом* одјек хришћанскога идеала θεός-а који је теософија божанског и космичког апсурда поставила као немогућ императив. Излаз из немогућности тог императива Пекић осликава занимљивим захтијевом за једним *будућим Бојом*, бивајући на трагу *динамичности Божије биција*, у чему би се, да ју је присније познавао, можда заиста могао сложити са хришћанском теологијом. Безизлазност човјековог положаја у космосу код Пекића је, заправо, безизлазност пред статичним онтологијама као таквим. Као једно од рјешења, Радуловић јасно увиђа, баш као и код Ђосића, *могућности Христа* као одговора на постављене антиномије. Ако је у приказу Пекићеве теософије јуродиво спреман да макар малу конвергенцију схвати као додирну тачку, ако је унутар антрополошке телеологије спреман да наслути хришћански слој испод тешких наноса једне философије апсурда, све то у својој апсолутној незлобивости, Радуловић у својој разумности јасно увиђа шта јесте тачка размимоилажења Пекића и хришћанства:

[...] Пекић је своју уметничку антропологију приближио православној отвореној антропологији. Његова књижевна антропологија, међутим, у основи није христоцентрична, као православна отворена антропологија, него антропоцентрична, као и уметничке антропологије већине модерних писаца. У средишту Пекићевог света налази се човек који жуди за добротом и савршенством, али који нема снаге да узор доброте и савршенства препозна у Сину Божијем, нити има моћи да следи Његов пут [...]. Пекић, дакле, и верује у човека, и сумња у његову моћ да се самоспасе, сумњајући при том и у све понуђене путеве спасења, па и у онај који је показао Син Божији. Али то није сумња у Бога, како се чини на први поглед, него сумња у човекову снагу и вољу да прими и следи доброту Сина Божијег (Радуловић 2010: 147–148).

Одбрана Пекића од његове сопствене сумње у Бога ингениозним премештањем тежишта на сумњу у човјека можда је најбољи показатељ Радуловићеве апологије писца *зарад хришћанства*, зарад онога доброг и вриједног у књижевнику и његовом дјелу. Пекић није за Радуловића *хешеродоксан* јер је антропоцентричан, па је раван његовог дјела у односу на хришћанство више промашена него злонамјерна. Пекић, према Радуловићу, не може бити blasfемичан, управо зато што *није* христоцентричан. Међутим, он јесте у потрази: њега тишти космичко зло и, чак унутар саме космологије, Пекић види упућеност човјека на божанско. Али – опет пекићевски апсурд! – једино поље чежње духа јесте оностраност космоса и самог човјековог бића. У том егзистенцијалном кругу потреба за излазом још увијек није излаз сам. Сви избори су погрешни. Та затвореност је таква да ни Радуловићева *незлобива* апологија не може да прескочи границу коју сам Пекић поставља. Ако би Пекићу пред лицем Христа икада био потребан ангео заступник – то би био Радуловић. Остаје питање да ли би Пекић сматрао да је поглед у лице Богочовјека излаз из његових недоумица.

*За крај: настављачи пошраће за Лейошом,
савршенством (и шемељном Доброшом)*

О хришћанским основама Радуловићеве књижевнотеоријске мисли требало би тек да се напишу озбиљне студије. Релативно касно објављивање његовог књижевнотеоријског, али и естетичког и философског манифеста под називом *Самосвјести форме* (2012, чији рукопис заправо сеже у прве дане Радуловићевог бављења темама стварања, свијести и егзистенције), позива нас да и списе објављене прије *Самосвјести* прочитамо из ње, али још се потребнијим чини читање и *Самосвјести* и осталих радова из перспективе Радуловићевих теолошких штива у којима доминирају Еп. Николај и о. Јустин Поповић. Ма колико бисмо тако

методолошки могли да нађемо коријене многих његових увида и идеја, увијек ће, ипак, остати нешто несводиво на хришћанско штиво – нека унутрашња, текстуално непратљива и темељна хришћанска доброта јесте перспектива унутар које је једино могуће видјети Радуловићеве књижевнотеоријске налазе и проналаске бољег, боготражљивијег и у аскетском напору погруженог писца у сваком српском модерном књижевнику кога се дотакао. Иако сама по себи доброта није концепт него карактерна црта, она се суштински пренијела на низ младих Радуловићевих сарадника који су наставили да његовим очима гледају нашу књижевност и наш живот. Тако Кристијан Олах у изванредној студији не само о Павићевом *Хазарском речнику* него о постмодерни као таквој под називом *Књија-Бої* (2012) наставља Радуловићев етос инклузивне критике али добронамјерне апологије аутора који сам жели да буде „хетеродоксан“ не само спрам „хришћанске истине“, него и спрам истине као такве. Милица Мустур у *Поешици самилости Венедикша Јерофејева* (2012) наставља да увиђа хришћанственост управо тамо гдје Радуловић (у смислу историје књижевности) стаје:⁴ у постмодерни, у искривљеном огледалу фрагментизоване стварности у којој се врлина таји у гријеху, а човјеков боголик у његовим најнижим стањима. Видјети код Јерофејева врлину записану као гријех није ствар проницања кроз копрену постмодерне форме него дубоког препознавања јеванђеоског изнад вјековима сложених формалних закона „како се добро има појавити да бисмо га ми препознали“. Радуловић је пронашао оно хришћанско и боготражитељско у модерни, у недоумицама и тешким потрагама за оцем и против оца Добрице Ђосића, у успутним референцама Борислава Пекића – Милица Мустур је пронашла јеванђеоско у најнепрозирнијем свијету сатканом од постмодерне приче и још замршенијих књижевнокритичарских приступа форматизованих како би се тумачила постмодерна прича: њено посезање за Јеванђељем уједно свједочи о легитимности „теолошког“ (у суштини елементарно хришћанског) виђења као дубље казујућег начина

⁴ Однос Радуловића и постмодерне би тек требало да буде посебна тема. Очигледно је да су проблеми српске књижевности на преласку из високе модерне у постмодерну заокупљали његову пажњу (в. Радуловић 2017: 155–173), да их је он и те како констатовао и да је осјетио унутрашње токове српске књижевне постмодерне, али није ми познат ниједан управо *постмодерни* писац који би заокупио његову пажњу (за Павића и Киша, чини ми се, са правом стоји да су и даље писци високе модерне колико и зачетници постмодерне, не само према Радуловићу, него још убједљивије према Олаху). Међутим, управо млади настављачи Радуловићевих књижевнотеоријских увида, али још више хришћанског дјетињастог и јуродивог става показују колико је једно такво гледиште не само могуће него и неопходно како би од једног по себи расутог и фрагментизованог феномена као што је књижевна постмодерна начинило још један топос пребивања Логоса унутар потраге за љепотом, добротом и смислом.

за раскривање смисла Јерофејевљевог дјела. Ништа мање радуловићевска и ништа мање хришћанствена јесте књига Јане Алексић *Жудња за лепотом и савршенством: теургијска димензија књижевноуметничкој стваралаштва* (2014) – заснована на већ сазрелим, али никако окоријелим схватањима о смислу књижевности и умјетности у цјелини унутар којих сама чежњутљивост умјетничког свједочи о дубокој теургичности сваке умјетности, али и „теологији“ (опет: темељној хришћанствености) као (легитимној) призми (унутар) умјетности. Овај кружок изврских теоретичара књижевности у свом настављању благословене радуловићевштине сигурно ће се сусрести са истим оспоравањима и негацијама: хришћанствена доброта је *непожељан* начин гледања на ствари у занатској продукцији књижевнотеоријских и књижевнокритичарских текстова у којима се темељна огорченост сматра онтолошким постулатом, хиперскептични фахидиотски новогovor – јединим легитимним језиком, а укалупљивање текста у већ готове (и фрапантно се смјењујуће) школске теорије – уједно очекиваним и врхунским дометом књижевнотеоријског рада. Изопштеност хришћанске јуродивости коју Радуловић (у)носи у нашу савремену науку о књижености није учинила њихов пут мање пријатним али јесте проходним – послјије Радуловића је напосто могуће писати са дјечијом и јуродивом хришћанственошћу, а подједнако добро и проицљиво колико и било који скептик по опредјељењу и/или службеној дужности. То је пут којим се да ићи. „Незлобиво, али не и неразумно“.

Извори

- Библија 2005: *Свето Писмо Старој и Новој завети*. Стари завет по преводу Ђуре Даничића и Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архиепископског синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја. Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве.
- Радуловић 1989: Милан Радуловић. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић. *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима 2*, Београд: Књижевна заједница Звездара – Апостроф.
- Радуловић 1995: Милан Радуловић. *Класици српског модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2007: Милан Радуловић. *Роман Добрице Ћосића*. Друго, допуњено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2010: Милан Радуловић. *Књижевност и философија: философски есеји Борислава Пекића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2017: Милан Радуловић. *Време и душа: поезија и есеји српске прозе групе половине 20. века*, Београд: Јасен.

Литература

- Ђого 2008: Дарко Ђого. „Тријадолошка иконична онтологија Св. Атанасија Великог“. [Магистарска дисертација, рукопис]. Фоча
- Ђого 2015: Дарко Ђого. *Гносџички мити и мити о њносџицизму*, Фоча – Пале – Београд: Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки“ – Бернар.
- Јанарас 1997: Христо Јанарас. *Хајдеџер и Дионисије Ареопаџити*. Превод с јелинског оригинала С[танимир] Јакшић. Врњачка Бања: Братство св. Симеона Мироточивог.
- Јанарас 2007: Христо Јанарас. *Слобода морала*. Са енглеског превео Александар Ђаковац. Крагујевац: Каленић.
- Теофилакт 1996: Блажени Теофилакт Охридски. *Тумачење Светиој Еванђеља од Маттеја*. Превели дечански монаси. Манастир Високи Дечани.
- Ђосић 2012: Добрица Ђосић. „У туђем веку: разговор са Добрицом Ђосићем“. *Годишњак: часопис Православној Богословској факултету Св. Василија Острошкој*, Фоча.
- Флоровски 2005: Георгије Флоровски. „Бесмртност душе“. Превео са енглеског јерођакон Амвросије (Џетињски). У: *Црква је животи: изабране беседе, есеји и студије*. Приредио Матеј Арсенијевић. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског. Стр. 265–285.

Darko Ristov Đogo

„UNSCHULDIG, ABER NICHT UNVERNÜNFTIG“

Zur Narr-in-Christo- und kindlichen Perspektive im literarisch-theologischen Denken Milan Radulović

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit geht von der Einfühlung in die (evangelische) Theologie des Kindes aus, auf deren Grundlage es möglich ist, das literaturtheoretische und -kritische Denken Milan Radulovićs zu verstehen. Dieses Denken zeigt sich als ein Denken in der Manier des Narr in Christo und zwar in Form einer verhüllten Demut gegenüber all jenen künstlerischen bzw. literarischen Mängeln in den Werken der von Radulović behandelten Autoren. Als Untermauerung einer solchen (kindlichen) Vorgehensweise, hervorgegangen aus der seelischen Arglosigkeit (Unschuldigkeit) des Interpreten, dient eine metakritische und theologische Betrachtung von Radulovićs Lektüre der Werke von Dobrica Ćosić und Borislav Pekić, Werke, denen – so ungewöhnlich es klingen mag – unbewusste oder nicht bewusst gewordene christliche Potenzen innewohnen.

Игор Перишић*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

(НЕ)ЗАДОВОЉСТВО У КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ

Мали књижевнотеоријски портрет Милана Радуловића

Апстракт: На основу неких фрагментарних а подстицајних књижевнотеоријских запажања Ролана Барта у вези са амбиваленцијама које постоје у задовољству произвођења и конзумирања књижевног текста, у раду се оне проблематизују у циљу настојања да се на тој основи напише један мали, нужно фрагментаран и нецеловит књижевнотеоријски портрет Милана Радуловића. Настајући пре свега у отпору према формалистичким читањима књижевности, књижевнотеоријско писмо Милана Радуловића предузима интердисциплинарни искорак ка другим хуманистичким дисциплинама, најпре теологији и филозофији, а све у складу са превредновано модернизованим схватањем појма идеологије које доследно развија у свим својим списима. На тај начин, овај књижевни мислилац настоји да изађе 'изван' уско схваћене књижевности и њеног проучавања, показујући нелагоду у формалистички схваћеном књижевном тексту, да би дошао до задовољства у његовој контекстуализацији, тј. својеврсној трансгресији формално схваћеног књижевног 'задовољства'.

Кључне речи: Милан Радуловић, Ролан Барт, формализам, идеологија, теологија, филозофија

*Задовољство у шекспиру јесте шренушак када ће
моје шело следићи сојствене идеје
— јер моје шело нема исте идеје као ја*

(Барт 2010: 109).

Ове чувене речи из гласовитог списка Ролана Барта *Задовољство у шекспиру*, како то обично бива код француског теоретичара и филозофа, али и *писца* теорије, односно писца као таквог,¹ могу се двојако, или чак вишезначно схватити, и оне ће — довољан је знак што су извучене у

* perisigor@gmail.com

¹ Како је то сажео Владимир Гвозден, у једном од најбоље написаних и веома широко контекстуално заснованих текстова о Ролану Барту у српској култури, француски аутор, осим тога што је означавао као теоретичар, књижевни критичар, филозоф, лингвиста, семиотичар, структуралиста, пре свега био је *писац*, и то у новом смислу значења те речи која би се могла употребљавати управо након Бартове праксе писања на граници између свих горе поменутих области и есеја као извесне књижевно-неоавангардне форме (в. Гвозден 2017: 191).

эпиграф – одлучујуће обележити приступ књижевној мисли Милана Радловића, у покушају да се захвати, у једном малом портрету, богатство његових идеја, што ће у исто време бити прилика да се испитају извесне продуктивне (или привидне) антиномије. Те антиномије нужност су књижевног текста по себи, како то види Барт, сматрајући књижевност извесним пољем слободе (додуше у сопственој постструктуралистичкој фази, ако ју је могуће прецизно мапирати) изван других репресивних механизма текстуалности, оним пољем у којем увек преостаје вишка наративних скривених стаза које воде ка (ауто)субверзивном говору. Ролан Барт је *Задовољство у шекспиру* написао у супротности са рационалистичком филозофијом; реч је о спису тешко ухватљивог жанра, некој врсти постничеанских филозофских фрагмената, најприближније би се могло рећи. Његово задовољство у тексту је у најмању руку амбивалентно, оно је и у тексту и ван текста, и иманентно и трансцендентно, и Једно и Друго:

Бити са оним кога волите, а мислити на нешто друго: тако ми најбоље мисли падају на ум, највише откривам оно што ми је неопходно за мој рад. Исто важи за текст: он у мени ствара највише задовољства ако успева да ми омогући да само посредно водим рачуна о њему, ако сам, читајући га, понет да често дижем главу, да послушкујем нешто друго (Барт 2010: 114).

Бити унесен у књижевни текст у исто време значи и гест његовог посредног стављања у заграде, као и задовољства које производи на првом нивоу, при чему тај излазак у свет означава самозапитаност субјективности над властитим мисаоним противречностима што производи једно ново задовољство, оно у амбиваленцијама наративних инстанци (потоњи спис *Ролан Барт по Ролану Барту* није ништа друго, на плану 'формалног значења', до наслада у говорењу жанровски несаопштивог, немогуће 'анти-аутобиографије'). Бартов 'текст насладе' из *Задовољства у шекспиру* јесте, дакле, текст „који изазива нелагоду и кризу идентитета самог субјекта, читаоца“ (Елез 2017: 231). Јединства у противречностима уживања и нелагоде јесу заправо подједнако важни састојци бартовског амбивалентног *задовољства* у тексту, оно нема само позитиван телесно-емоционални предзнак. Као мислилац пара-доксног, оног што је у опозиту са уобичајеним, мњењским погледом на ствари, Барт у свом 'филозофском стилу' просто није могао другачије да се изрази него продуктивним антиномијама које су залог недоктринарних или антиригидних читања. Ово се подједнако односи како на његово писмо, тако и на ауторе о којима је писао, али и на мислиоце који би се могли довести с њим у везу по извесној духовној сродности.

У српској култури један од таквих мислилаца, не можда на плану 'суве' теорије, али на нивоу идеологије књижевне науке свакако, онај који све време хоће да иде против струје, да промишља властите антиномије, да савладава и продукује парадоксе било каквог мишљења уопште, да заправо, бартовским језиком казано, пусти своје тело да мисли независно од њега, јесте Милан Радуловић. У предговору списа *Самосвесћ форме*, писаном 2012. године за текстове који су настајали 70-их година 20. века, Радуловић исповедно и каткад емотивно говори о томе како је тежио да буде „мимо и контра свега“, те да је „агресиван ентузијазам“ који је тада владао у односу на структурализам и семиотику ограничавао његову интелектуалну слободу (Радуловић 2012: 7–8). Овај теоријски, антиформалистички побуњеник из седамдесетих постаће нека врста религиозног, књижевнотеоријског 'панкера' у каснијим годинама (бунећи се и овога пута против етаблираних, канонских, из културе социјализма произашлих 'душевних форми'), дакле опет у „контри“ са доксом, преовладавајућим (књижевним) мишљењем, онако како је то било и код Ролана Барта. Код Радуловића није било ничега од ренегатске парадигме тако карактеристичне за писце и мислиоце бивших социјалистичких земаља, који су напрасно – после епохалне смене политичких устројстава – од ортодоксних или мање крутих комуниста-социјалиста постали заступници националистичких или конзервативних ставова. Не, Милан Радуловић је ишао својим путем, да би се у једном периоду владајућа парадигма приближила његовој мисли, и он постао носилац једне не тако моћне функције у власти, а не обратно.

При почетку *Самосвесћ форме* постоји још једна продуктивна 'несигурност у тексту', она која унапред разоткрива сопствене амбиваленције: „Спис *Самосвесћ форме* сложен је из наивних питања и конфузних, покаткад противречних одговора на та питања“ (Радуловић 2012: 10). На тај начин и главна тема ове књиге, а то је нацрт за теорију персоналистичке критике, постаје 'бартовски нежно' стављена под сумњу:

Теорија персоналистичке књижевне критике заснована је на тријади, тј. (са)односима Егзистенција-Личност-Дух. (Да ли је и ова тријада само још једна теоријска конструкција или је уистину природан и изворан контекст у којем живи и уметност и мисао о уметности?) (Радуловић 2012: 11)

Одмах после централне тезе стављајући у заграду антитезу, Радуловић чини метакритички гест *par excellence*, попут једног Светозара Петровића који је непрестано у фуснотама својих књига преиспитивао властите ставове, или опет користи бартовски 'поступак' који се у помешитој псеудоаутобиографији *Ролан Барш по Ролану Баршу* континуирано бавио сопственим теоријским парадоксима и апоријама (в. Перишић

2014: 41–45). У изванредној интуитивној анатомији уметничког стваралаштва, која иде упоредо са говором о (ин)конгруенцијама форме (*шла*) и *свешта* књижевног дела, Радуловић у *Самосвешти* форме долази и до сопствене филозофије тела, која трансгресира бартовске опозиције идући у онтолошком смеру:

Персоналистичко схватање објективирања индивидуе тематизује само тело и живот у њему. Оно се суочава са смртношћу а не „вара“ је. Оно од тела не иде ка напоље већ унутра, у дубине тела, тражећи и будући у њему клицу свеопштег постојања: трагове бесмртности тражи у себи а не у свом положају у свету и историји. Та клица бесмртности у човеку је осећање себе као Бића, а то већ представља јављање духа и осећање творачких моћи у свом бићу. Твораштво је бесмртност. Бесмртност није у бесконачности и у спољни простор прострто моје тело и моје садашње живљење, него начин одношења према свом ограниченом телу и животу у њему. У садржају осећања бесмртности природно је положено осећање форме, тежња да се нешто о-форми, да се живот тела обзнани у нечему ван себе самог, у неком делу, и тако да се објективира. Форма је дакле, унутрашња реалност људског бића и унутарња трансценденција живота, а не неко културно-техничко достигнуће и неки спољни реалитет-предмет у свету (Радуловић 2012: 79).

Радуловићева филозофија тела, дакле, заснива се – у бартовској традицији али с другачијим онтолошким исходиштем – на извесном расцепу између интелектуалног и персоналног (или слободније: емоционалног) ума, оног који врши корекцију или додаје чулно-конкретно задовољство духовним спознајама, да би се дошло до целосне форме-садржине, тела-текста, Бића-Бога у себи. Збога тога се и надаље развија теорија персоналистичке критике као критике *шла шекста* коју изводи *персонализовано шело у шексту*. После деконструкције методâ науке о књижевности, долази се до закључка да наука заобилази животност, а да критика управо треба да реагује на животност књижевног дела, при чему је увелико иновативно употребљавати термин „животност“ у књижевној теорији. Персоналистичка књижевна критика би, према томе, у свом средишту имала *личност*, заправо 'личносну' или 'књижевно-телесну' комуникацију уметника и критичара, два *човека*, што доводи до вишег нивоа субјективизма-импресионизма (в. Радуловић 2012: 187–188) и надвладавања формализма у проучавању књижевности, или боље би било рећи – у *дискурсу* о књижевности. Јер, Радуловићева 'метода' никада није заснована на уско постављеним књижевнонаучним инвестицијама, већ на контекстуално широко схваћеним расправама *новодом* питања књижевних, у шта спадају и она (некада колоквијална) *животина*, која су на овај начин укључена у озбиљну књижевнотеоријску расправу.

И када се дотакне појма *естетичка критика*, који би требало *per se* да буде онај који истиче формални аспект књижевног дела (о чему опширније у: Перишић 2014: 61–85), у књизи *Критичка свест у српској књижевности*, Радуловић упада у продуктивне антиномије које показују тенденцију ка надвладавању тог формализма. Разматрајући при почетку своје каријере историјат српске естетичке критике од просветитељства до критике после Другог светског рата, Радуловић одмах ставља до знања да ће у књизи направити мали одмак од такве критике, јер је по његовом мишљењу она постала израз владајуће књижевнокритичке идеологије, да би се – сматрајући да је естетичка критика исцрпила своје могућности – заложио за „ангажовану естетску критику“ (што ће ставити и у поднаслов књиге), која би се бавила од „естетске ширим функцијама уметничког текста“. Но, основне поставке и дефиниција естетичке критике – јасне су. Наиме, ако је владајући став у погледу књижевног дела тај да је оно „специфичан вид стварности и посебно биће у свету (културе)“, те да је књижевност „аутохтона духовна и аутономна културно-производна делатност“, онда је сасвим логична и полазна дефиниција естетичке критике: „Спознајом књижевности као посебне стварности бави се естетичка критика“ (Радуловић 1984: 7). Та дефиниција је на трагу модерне естетике која на Кантовим инспирацијама уметничко дело схвата као средство чулно-конкретне врсте филозофске спознаје. По томе, естетичка критика би, у неку руку, била једна универзална, ванвременска врста критике. Али – и то је главна теза Милана Радуловића – и естетичка критика је увек била мање-више ангажована, не само друштвено, већ и историјски:

У естетичкој критици у српској књижевности ова друштвена димензија изразито је наглашена, до те мере да је повремено естетичка критика постајала центром, организатором и вођом књижевне идеологије – оне идеологије која је увек била у опозицији према идеологији владајуће класе или групе. И онда кад је привидно тумачила и афирмисала духовне интересе владајуће класе и њено схватање „лепог“, естетичка критика је била такав облик критичке свести који је – инсистирањем на идеалном, људском и духовном у владајућој идеологији – стварно представљао опозицију реалној политичкој прагми и културној политици конкретне власти (Радуловић 1984: 10–11).

У наведеном пасусу се види да се овако проширено значење естетичке критике, заправо својеврсно растезање појма – растезање које иде до тога да потпуно одбаца од себе придев естетички и постане критика по себи – тежи ка, таутолошки али тачно, критичкој функцији критике, у традицији онога што је Предраг Палавестра формулисао као критич-

ку функцију књижевности уопште. Заправо Радуловић и овде критикује естетички формализам, нагласак на објекту, форми, а то је оно што би термин естетичка критика најпре требало да покрива и на тај начин успева да разјасни почетну антиномију, или да оправда извесни оксиморонски спој појма „ангажованости“ и „естетичке критике“ преко модернизованог схватања појма „идеологије“ који доприноси раскривљавању или приближавању та два наоко супротстављена појма.

У константном отпору према формалистичким читањима књижевности, борећи се против „ноторног позитивизма“ и спречавајући науку о књижевности да постане „нека врста библиотекарства у широком значењу те речи“ (Радуловић 2012: 46), Милан Радуловић у књизи *Књижевности и теологија* покушава да успостави једну логички кохерентну онтологију књижевности, која би се заснивала на посматрању смисла уметности у широком хоризонту „хришћанског учења о постању света“ (Радуловић 2008: 61). У таквом оквиру, примера ради, „сваки роман садржи уметникову субјективну антропотеорију“ (Радуловић 2008: 118), он постаје „пишчев субјективан миш“ (Радуловић 2008: 121). Одмичући се све даље од иманентистичког читања књижевности, од задовољства у ванконтекстуално схваћеном књижевном тексту, Радуловић у тој књизи расправља о проблемима глобализације/антиглобализације у политичком смислу, или о црквеним питањима екуменизма, да би закључио да данашња друштва више нису секуларна, него постсекуларна, што би значило да у савременој култури постоји (према његовом мишљењу: пожељна) тенденција да се црквена и секуларна култура приближе. На том приближавању треба да ради савремена књижевна критика која се инспирише хришћанством. Она би ваљало да просејава „често саблажњиве садржаје секуларне културе кроз духовно сито“ и да упорно тражи „зрно злата у гомилама песка пре но што се тај песак поново баци у реку“ (Радуловић 2008: 160). Иако на концу може деловати да је Радуловићево све веће удаљавање од иманентистичке ка теолошкој критици довело до благо догматског става да је хришћански инспирисан критичар позван да одвоји жито од кукоља, тј. ванвремене духовне садржине од оних ефемерних и понекад опсцених, ипак, када се узме у обзир целокупан ток аргументације, ово се има схватити само као једно од могућих финала покренуте расправе, док је у њеном средишњем току и те како остављено слободе за уметничке садржине независне од било каквих (духовних) регулаторних механизма, односно за схватање уметности у духу либералне теологије:

По схватањима православне антропологије, Бог је човека створио слободним. Стога човек може да сарађује са Богом, са Његовом вољом и плановима. Али, будући слободан, може и да не сарађује. Помоћу умет-

ности човек може слободно да исказује своју гордост: вољу да се такмичи са Творцем и да Га побеђује. Може да пародира, иронизује и опориче Божију Реч, а да то у ужем естетском смислу буде добро, лепо, живо и сугестивно једнако као кад слави Бога. Може слободно и да имитира и утолико да деградира присуство творачких енергија у свету. На крају, може слободно да својим стварањем следи Сатану који се у свету не јавља само као разарајућа сила већ и као привлачна могућност и заводљива способност да савршено имитира Божије стварање света и тиме да се нуди за узор стваралачког савршенства (Радуловић 2008: 82).

У Радуловићевом теолошком приступу књижевности, дакле, остаје великог простора и за употребу фигуре бласфеме као израза слободе књижевног текста да прича о свему шта му падне на памет како би на тај начин потврдио свемоћ надређене (критичке) инстанце да сваку садржину или 'уразуми' или учини 'богоугодном', али и да је не посматра ни у једном ни у другом кључу. Да ли ће (теолошки инспирисан) критичар кренути неким од понуђених путева зависи на концу од 'класичне' књижевне аксиологије, или ипак традиционалних књижевних теорија које му и даље 'помажу' у том послу. Овакав приступ је и у помало 'уврнутом' али јаком дослуху са савременим контекстуалистичким књижевним теоријама (попут постколонијалних теорија или студија рода) које хоће да на једном партикуларном нивоу бића изврше деконструктивизацију, да истакну самосвест о конструисаности форме субјекта, па тиме, потенцијално, и да отворе простор за утопију чисте природе књижевног текста, која је, баш стога што је утопијска, никада стварносно могућа, што ће рећи да својеврсним 'минус поступком' укажу на друштвене неправде које стоје у подлози наше немогућности да на 'невин' начин конзумирамо књижевни текст. И уметност доживљавана у теолошкој оптици управо стога што до краја не постиже свој тзв. резултат (и ултимативни естетски доживљај и Бог су у сталном одмаку и одгоди, своју егзистенцију дугују томе што никад нису сасвим присутни), чинећи уверљивим одсутност своје супстанце а заправо недостатност света, сведочи о истој недовољности схватања слободе као оствареног принципа. Указивањем на то да је слобода увек већ интерпелирана институцијама дискурзивне моћи не жели се потврђивати такво стање ствари, него само изазивати субјекат да се ослобађа окова неслободе са свешћу да такав посао никад до краја неће успети да уради. Уметност и религија, лукавим операцијама дискурзивне завршености (прва потенцијално савршеним стварањем новог света, друга откривењем о истини тзв. стварног света), виртуелно испуњавају жељу за слободом, сопственим самосвесним утопијским стратегијама и тиме разоткривају 'незадовољства' властитим предмети-ма, књижевним текстом и светом.

Већ је помињано да Милан Радуловић велики део својих књижевнoисторијских истраживања заснива на појму идеологије. Он идеологију у појмовном смислу доживљава превредновано модерно, тј. у складу са дубоком традицијом схватања тог појма, које се у међувремену негде било загубило да би било реактуализовано поткрај 20. и у 21. веку. У књизи *Време и душа* то се објашњава на следећи начин:

Схватимо ли идеологију у широком смислу: као заједничку слику света коју прихватају људи једнога времена (слику која је верификована културом), и као колективан доживљај егзистенције који припаднике једне нације или државе повезује у духовну, а не само социјално-економску заједницу, онда је ентропија идеологије у 20. веку очигледна – њен значај, наиме није више ни приближно онолики колики је био у претходним временима (у средњем веку, на пример, или у ренесанси, рационализму, просветитељству, па ни у 19. веку). Све до почетка 20. века између књижевности и идеологије у најширем смислу постојала је жива комуникација: књижевност је настајала на подлози идеологије, али она је једновременно била и носилац и градитељ идеолошке свести односно колективне духовности једне епохе. Идеологија као синтеза и интеграл културне, историјске и религиозне свести људи једног времена, у 20. веку готово да је нестала из социјалног и културног живота. Интегрална идеологија разбијена је у ситне политичке монете које су временом губиле вредност, све док их инфлација није потпуно обезвредила (Радуловић 2017: 12).

Код Радуловића, дакле, нема трагова – додуше у списима из каснијег периода² – оног претежног схватања појма идеологије које је било присутно код противника соц-реализма: у књизи *Време и душа* доследно се прати веза идеологије, поетике и политике као нешто сасвим иманентно књижевнокритичком писму, које тако у срећно нађеној иманентно-контекстуалној равнотежи бива исписано на ширем културолошком и идеолошком залеђу.

Испитујући конкретну идеологију једног писца, у складу с реченим, Радуловић идеологији прилази, могло би се рећи, нежно изнијансирано, трудећи се да се грубо не накриви ни на једну страну. Тако, у

² У прилог нужној бартовској антиномичности мишљења, треба додати један мали прилог из осамдесетих година 20. века када је појам идеологије увелико био на лошем гласу. Тада је и Радуловићев став био другачији. Сматрао је да је за ослобођење од идеологија и предрасуда садржаних у њима неопходан нови ослободилачки пројекат човечанства: кад схвати да се не може ослободити помоћу идеологије, човек тежи да се ослободи саме идеологије и чезне да се врати сопственој природној духовности, оном стању егзистенције у којем се рађа јединство између мишљења (свести) и постојања (смисла) (в. Радуловић 1985: 18).

књижи о Исидори Секулић, имамо и овај пасус који изванредно сведочи идеолошку толеранцију:

Исидора Секулић је један посве атипичан космополита и оригиналан националиста у српској култури 20. века. Космополита – тиме што је сензибилно отворена према свим битним, новим и аутентичним културним стремљењима и проблемима своје и прошлих епоха. А оригиналан, стваралачки усмерен националиста Исидора Секулић је утолико што је дубоко свесна самог духовног језгра, духовне есенције српске културе. Духовна искуства формирана у другим народима и временима афирмисала је са јасном просветитељском тенденцијом да их утка у национално духовно биће и да тиме оснажи, освести и прошири духовни и културни идентитет нације (Радуловић 2011: 91).

Кад се мало касније дотакне Исидорине религиозности, аутор исписује речи које иду у прилог њених *либералних* теолошких погледа, што је у исто време исказ који би се можда могао прочитати као сведочанство идеолошке и теолошке толеранције самог Милана Радуловића. Иако дубоко православно религиозна, Исидора Секулић није следбеница –

[...] догматског него либералног богословља: Исуса Христа она доживљава кроз реалног човека, а не гледа реалног човека и културну и социјалну стварност из Богочовека (Радуловић 2011: 96).

Поред разматрања идеолошке и теолошке потке књижевног дела, филозофија књижевности је за Милана Радуловића још један магистрални пут за бекство од незадовољства у 'преуско' схваћеном књижевном тексту. На почетку књиге о филозофији и књижевној филозофији Борислава Пекића, Радуловић као недвосмислену тезу поставља речи младог писца, којих се у целом опусу придржавао, да је књижевност „естетски корелат философије“ (цит. према: Радуловић 2010: 7). Пекић је био више „човек-мисао“ него „човек-живот“ (Радуловић 2010: 18). У том смислу, Милан Радуловић, мада пише изван традиције деконструкције као теорије, анализира Пекићев порив за деконструкцијом који има за циљ да доведе до неке, 'више' филозофске истине:

Привиде стварности и самообмане савести Борислав Пекић је *разобличавао* и радо и на разноврсне начине: методом формалне логике, здраво-разумским резонувањем, *дејстви* наивним и *кайрициозним* *изокрећан*јем утврђених значења и представа које једно друштво и култура канонизују, ученим интелектуалним спекулацијама о карактеру и смислу постојећих цивилизација и о циљу и резултатима досадашњег човековог историјског хода. Чинио је то не ради празне интелектуалне игре или ради стварања чудесних књижевних митова и антимигова, него из искрене жудње да до-

пре до више Истине или бар до неке дубље животне стварности која се налази иза човекових мисли, осећања, речи, па и изнад уметничког дела [истакао И. П.] (Радуловић 2010: 99).

Управо у овом детиње наивном и каприциозном изокретању види се да би се Пекићев порив за деконструкцијом могао назвати и комичком деконструкцијом.³ Међутим, друге ствари из овог одломка, али и из целе књиге о Пекићу, од пресуднијег су интереса за главни ток текста. Филозофска инвестиција коју је над Пекићевим делом извршио Милан Радуловић може да послужи као израз скепсе према књижевности као таквој, односно – опет наглашавамо – према формалистички схваћеном њеном проучавању, што се лепо слаже са Пекићевом потребом да у књижевности тражи нешто Друго, да парадоксално покушава да текстуално предочи немоћ књижевне имагинације која би хтела да ухвати недоступност 'истине света'. Како ће се најбоље изразити та невера или епистемолошки скептицизам у односу на књижевност, до ли тако што ће се мислећи ум обратити за помоћ 'великом брату' књижевности – филозофији. Ако ћемо најпоштеније књижевно, није ли истина да ниједно књижевно дело, поготово она највећа, није формално савршено? Зар, примера ради, Сервантес у *Дон Кихоту* не преоптерећује наративно ткиво уметнутим новелама или Џојс не засићује *Уликса* баханалијама сопствене 'језичке интелигенције'? Но, упркос томе, ради се о ремек-делима у канону европске књижевности. Форма уметности дакле никад није савршена, и зато је искључиви акценат на њеном проучавању увек странпутица. Тек несавршена форма удружена са несавршеном садржином (у смислу немоћи књижевне речи да идеално пренесе 'истину мисли') даје понекад скоро савршени естетички склад, тј. уметничко дело као својеврсно чудо метафизичке недовршености које изазива језу препознавања сопствене малености или смех над немогућношћу његовог 'коначног тумачења'. Правој уметности и књижевности, и на формалном и на садржинском плану, увек нешто недостаје како би било савршено. У таквом парадоксу обитава и Пекићево и Радуловићево, па и Бартово, (не)задовољство у књижевном тексту и истовремено простор за сопствене теоријске инвенције које надомештају ту 'епистемолошку грешку' књижевности.

Одговарајући на нападе противника да он заправо у својим текстовима више не говори о књижевности, Ролан Барт у *Критици и истини*

³ У разобличавању и изокретању свих вредности јесте и *дејство* утопије смеха, њеног тзв. негативног пола у којем се реалистички (рационално, од чега је само мали корак ка инфантилно комичком) коригује тзв. позитиван, безинтересни пол утопије смеха (о томе опширније у: Перишић 2013).

тврди „да би се дело вратило књижевности, треба управо изаћи из ње и обратити се антрополошкој култури“ (цит. према: Попов 2017: 163). Целокупно дело Милана Радуловића, оксиморонски речено (али и даље у складу са Бартовом идејом водиљом о задовољству у тексту као разлици ума и „мишљења тела“), на јединствено противречан начин дозива се са таквим схватањима, пре свега тако што разним путевима долази до *задовољства у контекстуализацији књижевности*, тј. у својеврсној трансгресији формално схваћеног књижевног задовољства. То се у (срећном) случају Милана Радуловића може културолошки тумачити као задивљујућа својеглавошћ, апартност, наступ мимо света културног мејнстрима, што су све друга имена његовог доследног порива за превредновањем традиције из сасвим особене перспективе која се формира на поетици сусрета теологије, књижевне естетике и филозофије, са посебном културноидеолошком пажњом усмереном ка црквеном и патријархалном културном обрасцу.

Ипак, како цео текст не би био у Бартовом знаку, послушајући опомену Драгане Вукићевић која, пишући о књизи *Фрагменти љубавног говора*, тврди да је „читање Барта много продуктивније уколико се читалац удаљава од његове мисли“ (Вукићевић 2017: 191), могло би се додати да су аналогије критичког писма Милана Радуловића са оним Ролана Барта послужиле како би се показале сличне амбивалентне форме „неповерења“ и „незадовољства“ у књижевности. Радуловићевим радикалним искорацима ка контекстима књижевног дела, с друге стране, није нимало сличан Бартов понекад сибилски и закучасти, постничеански фрагментарни дискурс. Пре би се могло рећи да Радуловић своја незадовољства – после удруживања књижевног текста са контекстима – напослетку најбоље изражава задовољствима исписивања стилски и теоријски стамено изграђених књижевних есеја, студија и огледа. Примера ради, у једном од, традиционално речено, његових књижевно најлепших есеја, „Кавалер естетике Бранко Чучак (1948–2008)“ (в. Радуловић 2017: 583–596), исписује се господски *in memoriam* школском другу из клупе, касно откривеном великом српском песнику који је пре свега био уметник живљења. У подводном току есеја струји и скривени, непатетично-сентиментални нацрт сопствене аутобиографије, што је веома ретка врста врлине 'елеганције скромности' у српској критици која још једном сведочи о сасвим класичној вештини *писања књижевности*. Двадесет и једна књига које је објавио, уз велики замах интегралистичке имагинације, написане су лепим, живим и избрушеним књижевним стилем, са претежно уравнотежено-сталоженим али каткада и полетно-ангажованим књижевним тоном што нас, на овом плану, опет доводи до задовољства у књижевности, али у оној књижевности писаној привидно

'само' поводом књижевности. Као и код сваког књижевног теоретичара и критичара који су оставили значајан траг у једној култури, продуктивне антиномије сведоче о племенитој отворености књижевнотеоријског писма Милана Радуловића за даља ишчитавања и понекад антиномична тумачења, што је одвајкада била одлика оних бољих мислилаца ма које духовне провенијенције.

Извори

- Радуловић 1984: Милан Радуловић. *Критичка свесћ у српској књижевности: анијажована естетска критика*. Београд: Вук Караџић – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1985: Милан Радуловић. *Историјска свесћ и естетске улозице: критички есеји о савременим писцима*. Београд: Истраживачко издавачки центар ССО Србије.
- Радуловић 2002: Милан Радуловић. *Модернистичка традиција: (по)етика српског романа друге половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2010: Милан Радуловић. *Књижевност и философија: философски списи Борислава Пекића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2011: Милан Радуловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвесћ форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2017: Милан Радуловић. *Време и душа: поетика и етика српске прозе друге половине 20. века*. Београд: Јасен.

Литература

- Барт 1992: Ролан Барт. *Ролан Барта по Ролану Барту*. Превео Миодраг Радовић. Нови Сад – Подгорица: Светови – Октоих.
- Барт 2010: Ролан Барт. *Задовољство у тексту: чему претходе Варијације о писму*. Превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник.
- Вукићевић 2017: Драгана Вукићевић. „Фигуре љубавног говора – На Бартовом трагу“. *Књижевна историја*. Бр. 162. стр. 179–193.

- Гвозден 2017: Владимир Гвозден. „Ролан Барт и парадоксални услови књижевности“. *Књижевна историја*. Бр. 161. Стр. 191–211.
- Елез 2017: Весна Елез. „Два Бартова модела: 'Увод у структуралну анализу приповедних текстова' и *S/Z*“. *Књижевна историја*. Бр. 161. Стр. 213–232.
- Перишић 2013: Игор Перишић. *Ушойија смеха: видови комике и смеха у романима Мртве душе Николаја Гогоља, Уликс Џејмса Џојса и Златно руно Борислава Пекића*. Београд: Службени гласник.
- Перишић 2014: Игор Перишић. *Кришика и мешакришика: прилози за теорију и историју српске књижевне кришике*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Попов 2017: Јован Попов. „Тиха идеологија језика: полемика око француске нове критике, пола века касније“. *Књижевна историја*. Бр. 162. Стр. 145–178.

Igor Perišić

(DIS)SATISFACTION IN LITERARY TEXT
Little Literary Theoretical Portrait of Milan Radulović

Summary

On the basis of some fragmented and stimulating literary theoretical insights by Roland Barthes with regard to the ambivalencies that are present in the pleasure of production and consumption of literary text, the paper problematizes the ambivalencies like that in order to create a small, unavoidably fragmented and insufficient literary theoretical portrait of Milan Radulović. Created, above all, in the resistance to the formalistic reading of literature, literary theoretical work of Milan Radulović undertakes interdisciplinary step out towards other humanistic disciplines, primarily theology and philosophy, in accordance to the remodernized understanding of the concept of ideology, which he consistently develops in his writings. In that way, this author tends to step “outside” narrow understanding of literature and literary studies, showing the discomfort in formalistic approach to the literary text, in order to reach the pleasure in its contextualisation, i.e. transgression of formally understood literary “pleasure”.

ЈАСМИНА АХМЕТАГИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА СРПСКУ КУЛТУРУ ПРИШТИНА – ЛЕПОСАВИЋ)

ЗА НОВИ СУБЈЕКТИВИЗАМ***Књижевна производња и мистерија стварања*
у теоријско-критичком разумевању Милана Радуловића**

Апстракт: У тексту осветљавамо проблем вредновања књижевног дела у критичко-теоријском опусу Милана Радуловића, будући да се у том проблему укрштају магистрална питања његовог мишљења о књижевности. Релациони појам личности, који су развили источни оци цркве објашњавајући појам тројичности Бога, представља темељно Радуловићево полазиште у приступу књижевним феноменима. За овог проучаваоца књижевност је пре свега „одређени вид људскости“, који не постоји изван субјективности. Разумевајући аутентично књижевно дело као духовни ентитет који трансцендира културну стварност, Радуловић реafirмише идеју о духовном, емотивном и сазнајном обогаћивању читаоца посредством књижевности, реактуализује појмове које је постмодернизам прогнао („темељи“ и „поглед на свет“), супротставља културу и стваралаштво, односно културне и духовне феномене, *књижевну производњу и мистерију стварања*, али и њима аналогне врсте књижевног проучавања, које се разликују у погледу односа према личности, и уноси обрт у само формулисање вредности у књижевном проучавању. О томе сведочи, како показујемо, другачије значење које даје уобичајеним терминима – форми, култури, књижевној критици.

Ослањајући се, с једне стране, на Љубомира Недића, а са друге, на православну духовност, Радуловић развија своју теорију персоналистичке критике, у којој је централни критеријум вредности метафизички квалитет дела, односно његова духовност. Персоналистичка критика, заснована на постулатима православне теологије, овде је сагледана и као Радуловићево теоријско осмишљавање властитог неслагања са савременим књижевним проучавањима, односно са тзв. духом времена.

Кључне речи: личност, персонализам, књижевна критика, вредновање, онтологија, духовност

Целокупан теоријско-критички рад Милана Радуловића утемељен је на његовом неодустајању од интуитивног осећања вредности пред ауторитетом књижевне теорије, што га је учинило самосвојним и оригиналним истраживачем. Из књиге у књигу он је, како данас изгледа, тражио теоријски израз за осећање и свест о књижевности који су га овој области истраживања и привукли. Много је чешћи случај да се

* jaca.a@eunet.rs

лична осећања не само надограђују већ поступно разграђују теоријским знањем и на концу ишчежавају, стварајући у теоретичару/критичару један простор несигурности подложен књижевној моди – променљивој и у теоријским промишљањима, као и на сваком другом месту. Радуловићева имуност на књижевну моду, оснажена православно-духовним односом према свету, на чијим основама, као и на постулатима православне онтологије, изграђује теорију персоналистичке критике, разумева се често, из перспективе актуелних књижевних теорија (или псеудотеорија?), као конзервативизам. Писање о његовом теоријско-критичком раду неизбежно нас доводи на терен не само различитих књижевних вредновања већ актуализације самог проблема вредности.

Милан Радуловић није у оној групи истраживача који исказују сумњу у смисао и значај књижевности. Напротив, он упорно пише о њеном смислу и моћи, зато што их тражи у радијусу њеног духовног зрачења, у разбуђивању и подстицању „духовне жеђи читалаца“, што је и мера њене вредности, а увек је потенцијално присутна, чак и када није остварена у актуелном времену, будући да је књижевност „начин Општења са животом“, а потреба за тим „траје откад је људског живота и трајаће док год овај траје“ (Радуловић 2012: 72). Онај ко верује у космичку судбину људског бића, а Радуловићево поимање света је такво, не може ни друге феномене посматрати изоловано од те чињенице: као што је догађај васкрсења потенцијално присутан у судбини свих људских бића, тако је и стваралаштво, а онда свакако и његов смисао, „доказано Божијим стварањем света“ (Берђајев 2001: 103). Аутентично књижевно дело потенцијално је присутно у сваком покушају књижевно-уметничког обликовања, а да ли је као такво и реализовано, Радуловић процењује, попут овог руског православног мислиоца, према томе да ли је створена „културна вредност или ново биће“ (Берђајев 2001: 198), културни или духовни производ. У основни његове упитаности над силама које учествују у настанку књижевног дела – друштвени механизми, односно култура као њихов део и израз, или *силе немерљиве*, чији отисак у књижевности тражи – налази се идеја о теургијској природи уметности: она „ствара други свет, друго биће, други живот, лепоту као постојање“ (Берђајев 2001: 198). Заснивајући своја теоријско-критичка гледишта на хришћанској естетици, Радуловић види истинског уметника као са-ствараоца Божјег, како је то чинио и Берђајев: „У дубини теургијског чина показује се религиозно-онтолошко, показује се религиозни смисао постојања“ (Берђајев 2001: 199). За овог истраживача аутентично уметничко дело – оно које је у стању да постоји као „ново биће“ – настаје синергијом *рационалне, духовне и интјеирашивне шворачке енергије* (Радуловић 2008а: 643). Оно стоји наспрот нихилистичкој творевини

која пориче дух и својом структуром, и унутрашњом логиком, и својим значењем, а статус књижевног дела добија у оквирима текућег културног живота, који нема снагу да му обезбеди трајност.

За Милана Радуловића уметничко дело је, мада и културни феномен, пре свега духовни ентитет, и својим двојаким онтолошким статусом одсликава положај човековог бића, распетог између коначног и бесконачног. Попут религиозног човека свесног себе као духа, и аутентично уметничко дело трансцендира културну стварност у којој настаје, живи и коју собом, делимично, изражава, јер се „културни хоризонт у којем дело настаје преображава у унутарњу контекстуалност уметничког текста“ (Радуловић 2008б: 95). Запажајући у савременој књижевности доминацију романа у првом лицу, Радуловић прави разлику међу њима у погледу онога што ће читавом делу дати/одузети вредност: да ли је реч о нарцистичкој књижевности, о књизи која не изражава „ништа друго до свог творца“ (Пекић 1984: 563), или о оној у којој се остварују дубљи увиди и значења која надилазе пишчеву појединачну егзистенцију. Опирући се субјективизму модерног романа, утемељеног на нарцистичкој самозагледаности аутора, усредсређеног на исказивање ефемерних приватних истина, Радуловић тврди да је субјективност „прирођена књижевној уметности“ (Радуловић 2008а: 649). Тај привидни парадокс се отклања разумевањем да се у срцу Радуловићевог православно-духовног метода налази разликовање индивидуе и личности, које су утврдили Кападокијски оци цркве у четвртном веку, развио три века касније Максим Исповедник, а продубили савремени православни теолози Јован Зизјулас и Христо Јанарас. Субјективизам за који се Радуловић залаже, који у књижевности тражи и у најбољим делима налази, односи се, дакле, на духовне просторе Личности, схваћене у кључу православне теологије, а не на психолошке просторе индивидуалности: *нови субјективизам* заправо је „објективно-космички“ а не „субјективно-психолошки“ антропоцентризам (Берђајев 2001: 66).

Релациони појам личности источних отаца цркве, који је значио једну нову концепцију човека, „корениту преоријентацију класичног грчког хуманизма“ (Зизјулас 1988: 69), подразумева да је личност однос и да се конституше само у односу: личност у изолацији не постоји. Ту идеју о *личносном постојању* Радуловић проширује на књижевност, будући да је и она „одређени вид људскости“ (Радуловић 2012: 16): критеријум важан за човека постаје пресудан у вредновању естетске творевине. Тајна књижевног дела неодвојива је од тајне човека и стога имају исти задатак: да трансцендирају културни хоризонт коме припадају, односно непосредну стварност властитог живота, да изборе нове егзистенцијалне просторе. Књижевно дело, као и личност, постоји само у односу:

„кад неко [...] открива његов смисао и значење уграђено у тај облик“ (Радуловић 2012: 19). Зато основно питање у додиру са књижевним делом није *чему оно служи и како је направљено* (што су још руски формалисти начинили, бар у својим теоријским радовима, искључивим предметом књижевног проучавања) већ „шта ово значи“ (Радуловић 2012: 18). Радуловић, притом, мисли на значење које дело остварује својом укупношћу, а пре свега оним „вишком“ који надсвођује приказану предметност. Тежња свих културних облика је, како закључује овај мислилац, „да буду разумљени, да се укључе у другу људску свест“ (Радуловић 2012: 17). Будући да је једина употребна вредност уметничког дела у томе да буде схваћено – „лепота уметничких дела мора нешто да значи, у противном није лепота“ (Радуловић 2012: 18) – Радуловић обрће идеју на којој почива савремена теорија књижевности и на којој је искључиво и почивала све до последње деценије 20. века, када је донекле промењен однос према форми дела, односно када је форма почела да се посматра не само као „неутралан технички реалитет него и као специфична етичка категорија“ (Радуловић 2002: 41). Инсистирањем на значењу дела, јер свако дело „тражи саговорника“, Радуловић се опире поетикама које почивају на ларпурлартистичком експериментисању формом.

Сваки аутентичан роман, према уверењу овог теоретичара, представља један целокупан свет саздан према духовним представама (и капацитетима) свога творца. То је читава једна „антропотеорија“, „пишчев субјективан мит“ (Радуловић 2008а: 648, 649), посредован фабулом, интуитивним увидима и једним новим животним искуством које се „кристалише у самом процесу стваралачке сањарије“ (Радуловић 2008а: 643). У том (само)освешћењу *новој живојној искуства*, које настаје скупа са делом, налази се разлог због којег процес стварања није у целини под пишчевом контролом. Писање можда јесте тек обликовање и развијање романескних замисли, али стваралаштво то никада није: осим рација, у стваралачком процесу учествују унутрашње енергије „које у личности зачињу свест о бићу и свету, о личности и космосу“ (Радуловић 2008а: 646). Радуловић, попут Карла Густава Јунга, види извориште аутентичног дела не у личној пишчевој историји и *индивидуално несвесном*, како је то чинио Сигмунд Фројд, већ у продирању у архетипске слојеве колективног несвесног (в. Радуловић 2008а: 644, 647), с тим што он *духовну сабраност*, у којој се остварује јединство времена, сматра каналишућим процесом у уметничком стварању, које поставља између мистичног и искуства постојања у оквирима једне културе; истинско уметничко дело настаје дотичући обе те сфере, али се не поистовећујући ни са једном од њих.

Радикална је Радуловићева тврдња да суштину књижевног дела, када се оно посматра са становишта писца или читаоца, „не чини пред-

мет којим се бави, ни начин на који се оно бави својим предметом, него један Однос“:

Не однос према материји која „улази“ у дело или према средствима и технологији обраде материјала, него однос према самом стварању, према себи који ствара, према свом стваралачком инстинкту и творачком бићу, дакле према Ја (Радуловић 2012: 50).

Према Радуловићу, важан критеријум за разликовање уметничких дела „од индустријских и занатских производа“ јесте пишчев однос према самом процесу рада, према себи као стваралачкој енергији. Критичар је позван да реконструише природу тог односа: да ли се Ја односи „према себи као према објекту“ или се поистовећује „са објектом-предметом рада“ (Радуловић 2012: 53). Разумевајући уметничко дело као сâм „облик постојања једног субјекта“, а читаоца као особу која, комуницирајући са делом, чини то истовремено и са собом у најдубљем смислу те речи – са собом „као личношћу [...] а не са собом као друштвеним бићем“ (Радуловић 2012: 53) – овај теоретичар реafirмише идеју о духовном, емотивном и сазнајном обогаћивању читаоца посредством књижевности. Комуникација писца са читаоцем, која је толико тематизована у постмодерном роману, а од чега је савремена критика начинила његову епохално важну поетичку одлику, изгледа, у односу на ону о којој Радуловић говори, више него банално: сведена на пуко играње са композицијом, са техничким карактеристикама књиге, она потцењује и читаоца и писца. У делима која припадају тзв. *књижевној производњи* остварују се „типичне слике света“ културе/епохе у којој дело настаје. Такозвана општа места, резултат „репродуковања владајућих тематских и стилских стандарда“ (Радуловић 2008б: 101), типична су за дела која су уроњена у свој културни простор и „говоре из културе“. Аутентично уметничко дело Милан Радуловић препознаје и по његовом динамичном, напетом односу са културом и духом времена. Оно настаје и живи у просторима културе, али свој онтолошки и телеолошки смисао остварује изнад и изван ње. Уметничко стварање је пружање руке ка другој обали и свако дело, лишено слутње другачијег, идеалног света, које се користи већ постојећим формама, како би умножавало типичне слике „које епоха ствара о самој себи“ (Радуловић 2008б: 101), у коме, дакле, доминира царство речи (уместо царства духа), припада тзв. *књижевној производњи*. У њој није „сублимисана и кристализована уметникова духовна егзистенција“ (Радуловић 2008а: 650), будући да писац („експериментатор“) у делу само поетизује живот. Да би се, међутим, писало као онај „који власт има а не као књижевници“ (Мк. 1, 22), писање не може бити хоби, већ „лична егзистенцијална и духовна авантура [...] животна

авантура свог посебног непоновљивог *ја*“ (Радуловић 2008б: 100). Исто тако, ни проучавање књижевног дела није „процес рада и ’објективног откривања““ (Радуловић 2012: 34), већ део проучаваоачевог живота, у смислу интимније везе са предметом проучавања, но што је то случај у науци. За овог мислиоца је метафизички квалитет, који се остварује из духа а не из живота, изван културе а не из уроњености у њу, пресудан критеријум књижевноуметничке вредности дела. Уметничка уверљивост великог дела стоји наспрот нестварног, литераризованог и папирнатог живота у делима епигона, експериментатора, књижевних произвођача, који литературу подређују властитом животу и одржавају већ постојеће облике, али управо они творе културни ниво једног времена. Зато се вредност дела не процењује спрам времена, културе и историје, него спрам духа, из аисторијске перспективе.

Разликовање *књижевне производње* и *мистерије стварања*, мада још увек није тако именовано, видљиво је и у Радуловићевом прегледу романа из друге половине двадесетог века (*Модернишети и традиција*). Иако је он, пре свега, књижевни историчар и теоретичар, а то значи да је склонији синтетичком погледу на књижевна стремљења епохе него аналитичком истраживању појединачног дела (иако је то, наравно, предуслов сваке синтезе) и, мада је критеријум духовности надсводио све друге у вредновању књижевног дела, његови критеријуми нису произвољни, како се може учинити. У савременом српском роману он уочава –

[...] присуство оригиналних идеја, дубоких увида у социјалну или психолошку стварност, искрених доживљаја, продуховљених, етички утемељених аутоконтемплативних исповести, али нема окоснице која све те садржаје повезује у визију целовитости света (Радуловић 2002: 123).

Иако у ширем тексту из којег је преузет овај цитат аутор експлицитно проблематизује припадност савремених дела романескном жанру, он врло брзо прелази на промишљање критеријума који роман чине истински вредним уметничким делом. Дакле, ни све наведено у цитираном одломку, нити језичка вештина и необична композиција, или присуство естетички уобличених слика, не чине роман аутентичним уметничким остварењем, уколико *нема визије целовитости света*. Такав захтев (за *визијом целовитости* а не *целовитом визијом*), узет дословно, изолован из контекста Радуловићевог дела, могао би нас одвести далеко од мисли овог истраживача који, на другом месту, експлицира да уметнички облици имају „своје иманентне законитости, своју аутохтону духовност и аутономну методологију“ (Радуловић 2013: 65). У *Самосвесности форме* Радуловић *визију целовитости* конкретизује:

Осећање целовитости живота и духа је, у ствари, осећање форме у себи, и себе као форме. Велика дела могу да настану само из тог осећања онтолошке целовитости живота (Радуловић 2012: 59).

Иако о критеријумима на основу којих знамо да је неки роман настао из осећања онтолошке целовитости живота Радуловић не говори конкретно, нити би педантно набрајање, нешто попут рецептуре за аутентично уметничко дело, било у сагласју са његовом властитом теоријом, они се практично могу реконструисати из његових текстова о класицима српске књижевности, а понајвише о Добрици Ћосићу. У поглављу књиге о том писцу („Унутрашња форма романа“) Радуловићева теорија је добила најконкретнију примену.

Лако је замислити приговор који би Радуловићевој аксиологији упутили браниоци постмодерне поетике: проглашавање критеријума који су обележили једно доба – високи модернизам – мерилом вредности књижевног дела уопште. А лако га је замислити не само зато што је такав приговор већ коришћен, кад год је био користан, већ и зато што је потцењивање туђег читалачког искуства и прецењивање властитог онај облик демократизације у уметности који је обележио и поетике критичара постмодерниста. Иако највише пише о експресионистима и делима високог модернизма, Радуловић је од оних проучавалаца који сматрају да је вредност уметничког дела апсолутна и непроменљива категорија (променљива је само његова културна вредност): поетике различитих доба само осмишљавају другачије путеве за остваривање истог циља. Уколико његово уверење доведемо до краја, закључићемо да Пекићева *Златно руно*, Петровићева *Ојсага цркве Светиој Сјаса* или Басарина *Фама о бициклистима*, на пример, или нису постмодерни романи или се целовита визија (односно *визија целовитости* у значању који тој синтагми даје Радуловић у *Самосвесној форме*) мора признати као пресудан критеријум вредновања дела, који важи и за постмодерну парадигму. Природно је што се аутор, упитан над својствима која велика дела литературе чине читљивим у свим временима (евентуално читљивим на различите начине), посвећује питањима онтологије књижевности. Оно што у литерарном делу – мада литература живи у историји, налазећи у њој и своје теме и свој поглед на свет – уистину вреди, то је „његова авременска, аисторијска природа“ (Радуловић 2012: 29); аутентично дело има „транскултурно и надисторијско значење“ (Радуловић 2008б: 103).

Такво дело не настаје спонтано, али *мистерију стварања* не карактерише интелектуална игра сведена на сижејну комбинаторику и експериментисање техничком страном дела, већ паралелни процеси „освешћивања материје-језика и самоосвешћивања субјекта рада-пис-

ца“ (Радуловић 2012: 65). Учинити личним оно што је опште и заједничко, као што је језик, сама је срж стваралачке мистерије.

Ослобађање живота из језика и узиђивање свог сопственог живота у празну форму језика – јесте онај елеменат који пишчев рад на узиђивању себе у језик чини креацијом [...] (Радуловић 2012: 67).

Аналогно разликовању *књижевне производње и мистерије стварања*, из којих настају несамерљиве скупине дела, и међу делима која су резултат проучавања књижевности, имплицитно је садржано у Радуловићевом промишљању, могуће је успоставити такво разликовање. „Дела своје унутрашње особине показују тек у сусрету са једном егзистенцијом, а не са интелектом“ (Радуловић 2008в: 307). Стога он даје предност критичи модерне, која уравнотежује рационално и егзистенцијално и сама по себи јесте стваралаштво, над критиком из друге половине 20. века, коју назива *стручном, научном, теоријском* (в. Радуловић 2008в: 303), а која, тражећи суштину уметничког дела у његовој структури, пориче лични доживљај. Док је у првом типу критике укус критичара важан елеменат, у другом типу укус је „сужен на процес грађења произвољних интелектуалних комбинација“ (Радуловић 2008в: 310). Уметност, према овом теоретичару, трага за смислом живота, па и ако до њега не доспева, ако га не одгонета, она иманентно том смислу тежи; задатак критике је да то трагање осветли, сагледа, појми, јер критика је „начин самоспознаје“, „ауторефлексија читања дела“ (Радуловић 2012: 76) и, као и сам књижевни текст, она тежи да оствари сабеседништво. Као противник нововековне културе која почива на идолатрији разума, Радуловић се враћа, по његовом уверењу, најбољој традицији српске књижевне критике, која је започела с модерном. У погледу задатака, сврхе и смисла књижевне критике, он наставља тамо где је стао Љубомир Недић на почетку прошлог века, залажући се за метод који назива „вишим типом импресионистичке критике“. Читав Радуловићев опус пледира за разумевање књижевности у, за њега, природном окружење сваке творевине духа – у оквирима духовности, и стога су пред њим биле само две могућности: да се прилагоди тумачењима свога времена, која „изолују дело од духовног живота“, или да потражи узор и истомишљенике у другом времену (критика модерне, пре свега Љубомир Недић) и међу другим дисциплинама (православна духовност и филозофија). Тврдећи да је читав процес стварања књижевности и њеног вредновања у дубокој вези са односом према животу и човеку (Радуловић 2012: 77), Радуловић реактуализује појмове које је постмодернизам прогнао: „темељи“ и „поглед на свет“. Да су књижевна проучавања у тесној вези са начином на који проучаваоци виде човека, са њиховим личним погледом на свет, па чак

и са непрепознавањем властитог погледа на свет у одрицању његовог значаја, емпиријски је проверљиво. Међутим, књижевно вредновање је тесно повезано са одговором на питање зашто читамо књижевна дела, тј. каква дела тражимо. Радуловићево интересовање расте пред делима, и књижевним и књижевнокритичким, која се обрађају његовом духу и зато и тврди, не налазећи то у савременој критици, да је она постала један непривлачан жанр.

Важно место у персоналистичкој критици припада категорији укуса, који овај проучавалац дефинише као „израз чежње непосредне егзистенције за Духом и Смислом“ (Радуловић 2012: 87), свестан да је реч о категорији која је немерљива научним методама. Што више такве чежње, то више укуса. Што више укуса, то је већа зрелост и компетенција у вредновању књижевности. У Радуловићевом погледу на свет све што је уистину вредно, а представља духовну реалност, нити се може објективно доказати, нити измерити. А ипак постоји и својим се духовним утицајем потврђује. Ни у књижевности није другачије и Милан Радуловић, као књижевни проучавалац, не пориче, већ теоријски елаборира ту неизвесност која је неизбежно својство аутентичне, слободне егзистенције. Од неизвесности, која је дах слободе, Радуловић се професионално не склања у чврст, научни систем. Напротив, капацитет уметничког дела да читаоца уведе у нове егзистенцијалне просторе и да их у самом читаоцу отвори увелико зависи од пишневог капацитета за прихватање неизвесности у властитом животу. То се никада не дешава у делу које се креће сигурним путем подилажења укусу свога доба, већ само у оном које улази у нове, наслућене егзистенцијалне просторе, са ризичним исходом.

Радуловићев поглед на задатке и циљеве књижевне критике – ако узмемо у обзир колико се радикално бори за повратак значењу књижевног дела, коме се још од руских формалиста претпоставља структура и форма – удаљен је од модерних критичарских поетика, иако под значењем подразумева, како би то казали феноменолози, и „предметни слој“ и „слој метафизичких квалитета“. Подељеност садржаја и форме он превазилази појмом *облик*, који обухвата и једно и друго – то је значење посредовано структуром, отисак једне духовности, односно дело у својој укупности. Постулирајући да је предмет науке о књижевности *облик* који је „истовремено одређени вид људскости“ (Радуловић 2012: 16), Радуловић показује и доказује условност термина *наука* у вези са проучавањем књижевности, односно њену *условну објективност*, која почива на томе што је свој предмет објективизирала, али тај предмет и даље постоји искључиво у „једној субјективности“ (Радуловић 2012: 21). Кад год су уметничке форме схватане објективистички, као аутономна

стварност, уметност се, према овом теоретичару, налазила на погрешном путу. Стога и ауторово признање у *Самосвесћи форме*, књизи која је сигурно круна његовог стварања, да је реч о наивном приступу, потврђује његову способност да сагледа своје дело из перспективе до које не држи много: из перспективе књижевних научника – произвођача референци без духа. Статус једне науке чији предмет истраживања не постоји у свету већ само у личности и опредељује Радуловића за то да утемељи персоналистичку књижевну критику.

Ослањањем на православну духовност Радуловић уноси обрт у само формулисање вредности у књижевном проучавању, о чему сведочи другачије значење које даје уобичајеним терминима. У његовом делу, насупрот *форми* као „унутрашњој реалности и унутрашњој трансценденцији људског живота“ (Радуловић 2012: 7) стоји *форма* као технички феномен (Радуловић 2012: 83); насупрот *култури* као животном процесу и *пошреби за његовањем осећања живота* – а без такве културе био би неминован „нестанак Духа [...] човека и живота“ (Радуловић 2012: 42) – стоји *култура* као институција, која почива на друштвеној, тј. релативној мери вредности коју ствара и одржава; насупрот *критици* која је саговорништво са делом стоји *критика* као псеудонаука која се удаљава од свог предмета. Нијансирајући значења, Радуловић настоји да им врати дигнитет који су, по његовом мишљењу, у савременој „науци“ о књижевности изгубиле.

Радуловић у *Самосвесћи форме*, која представља заокружен, дубоко промишљен одговор на питања која су га опседали још као младог истраживача (у предговору и завршној белешци аутор нас обавештава да су нека поглавља написана још 70-их година прошлог века), остварује синтезу свог стварања. У начин на који та питања промишља укључено је огромно знање из области естетике, филозофије и књижевне теорије али, као аутор који не прецењује знање, Радуловић препушта читаоцу закључивање о томе – *Самосвесћи форме* је књига без иједног цитата (ако изузмемо Љубомира Недића, који је присутан као претходник) и без иједне фусноте. У његовом опусу то је готово правило: он своје књиге пише попут мислиоца а не научног истраживача. Радуловић теоријски и методски развија теорију персоналистичке критике, која је зачета у његовим текстовима „Онтологија савременог романа“, „Онтологија књижевног дела у високом модернизму (експресионизму)“ и монографији *Књижевност и шеологија*. И читалац, прелазећи исти пут, може да прати израстање те теорије, њено брушење и кристализацију. Зато се то дело, у коме износи свој поглед на природу књижевности и њеног проучавања, осврћући се на почетке српске књижевне критике, и може сматрати врхунцем његовог стварања. Но, *Самосвесћи форме* представља највреднији

издана Радуловићевих проучавања и зато што је развијана поступно и смирено, без оне журбе која је утицала да књига *Књижевности и теологија* – а већ у њој су постављени темељи онтолошкој и персоналистичкој теорији – понегде остане недоречена и непрецизна.

Радуловићева теорија персоналистичке критике је антирелативистичка, чврсто утемељена на разликовању духова, те ако је Љубомира Недића интересовао човек у књизи, Радуловић је још прецизнији: њега интересује дух у књизи, као коначно мерило њене вредности. Већ и зато су православно-духовни метод и теорија персоналистичке критике у тесној вези. Тешко је наћи други методолошки оквир који толику слободу приписује књижевности: од ње се захтева само да буде оно због чега је, уистину, и читамо. Радуловић тражи од књижевности да буде она сама, да буде најбоља могућа књижевност, што је захтев са којим ће се сагласити сваки истински стваралачки дух.

Мада се ослања на хришћанску естетику, он ипак, када говори о духовности у делу, мисли на „духовност иманентну уметничкој контекмплацији“, а не прописује њен садржај, што се посебно јасно показује у његовом проучавању естетичких списа Јустина Поповића, у којима опажа подређивање уметности „једном унапред прихваћеном циљу и смислу и априорној, неприкосновеној истини“ (Радуловић 2013: 63). Тврдећи да догматизам урушава аутентично философско умовање и уметничко стварање, он уочава тенденциозност у списима Јустина Поповића, са којим иначе дели поглед на свет, критичност према нововековној култури и антиинституционализам. Радуловић, спајајући у себи књижевнотеоријска и теолошка знања, настоји да превазиђе ограничености и слаба места како савременог књижевног проучавања, тако и теолошког проучавања књижевности: пренаглашавање формалних аспеката дела, односно догматски однос према књижевности. То произилази из његовог уверења да уметничко дело не подлеже захтевима које пред њега стављају било теолошки приступи, било модерне књижевне теорије, које му намећу властите истине: свака истина „представља истиниту форму субјективног духовног живота или релативну истину условљену логиком неке сазнајне форме“ (Радуловић 2013: 65). Или, како је то изразио Берђајев, стваралачки живот се „не може кретати ни лево ни десно, у складу са усмерењем света, већ само у висину и у дубину, у смеру Духа“ (Берђајев 2001: 218).

У *Самосвессти форме* аутор говори с позиције којој се једино и може веровати – са оне тачке, како би то рекао Буњин, с које види самога себе, па тако и властито искуство читања и бављења књижевношћу – из Духа. Баш зато не може бити говора о наивности приступа, него о његовој зрелости, поводом тзв. „наивних питања“, а заправо суштин-

ских питања науке о књижевности. Када на завршетку једног свог текста, говорећи о деперсонализованим јунацима савременог романа, Радуловић закључи да таква дела „повремено личе на иконостас који је радио неки прикривени иконоборац“ (Радуловић 2002: 128), он у тој лапидарној мисли сажима не само кључну мисао свог односа према животу – идеју о Личности – већ и према основном попришту духовне борбе која се одвија у савременом свету и чини ону пресудну линију раздвајања између *књижевне производње* и *мистерије стварања*.

Извори

- Библија или Свето Писмо Старога и Новога Завјета*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Радуловић 2002: Милан Радуловић. *Модернишети и традиција: (по)етики српског романа групе половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радуловић 2008а: Милан Радуловић. „Онтологија модерног романа“. *Књижевна историја*. Београд. Год. XL. Бр. 136. Стр. 641–654.
- Радуловић 2008б: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2008в: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности*. Друго, проширено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2009: Милан Радуловић. „Онтологија књижевног дела у високом модернизму (експресионизму)“. *Књижевна историја*. Београд. Год. XLI. Бр. 139. Стр. 733–744.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвесне форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. „Хришћански персонализам Преподобног Оца Јустина“. *Уметности и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања. Стр. 62–95.

Литература

- Берђајев 2001: Николај Берђајев. *Смисао стваралаштва: покушај ојправдања човека*. Превео Небојша Ковачевић. Београд: Бримо.
- Зизјулас 1988: Јован Зизјулас. *Дойринос Кападокије хришћанској мисли*. Превео Владан Перишић. *Бојословље*. Београд. Год. 32. Бр. 1–2. Стр. 69–79.
- Пекић 1984: Борислав Пекић. *Тамо где лозе плачу: есеји, дневници*. Уредник Александар Постоловић. Београд: Партизанска књига.

Jasmina Ahmetagić

FOR NEW SUBJECTIVISM:

*Literary Production and Mystery of Creation in Milan Radulović's
Theoretical and Critical Understanding of Literature*

Summary

In this text we highly focus on evaluation of literary work in critical and theoretical opus of Milan Radulović. This evaluation is a key for essential understanding of author's opinion on literary itself. Relational concept of personality, that was developed by supreme scholars of Eastern Orthodox Church, in order to explain the idea of Holy Trinity, is Radulović's fundamental and starting point within his view of literary phenomena. This literary researcher sees literary as a specific kind of humanity that does not exist out of pure subjectivism. Radulović comprehends the authentic literary work as spiritually entity that transcends cultural reality and by doing this he reaffirms the idea of spiritual, emotional and cognitive influence of literature on reader. He reinstalls literary terms such as „fundamentals“ and „world outlook“ that are abandoned by postmodernists as well. Radulović confronts culture and creation, cultural and spiritual phenomena, *literary production* and *mystery of creation* and he does it also with analog literary studies which differ in terms of view of personality. In addition he radically changes formulating values in literary studies. As a significant proof we show here how Radulović gives different meanings to usual terms such as culture, form and literary criticism. Being influenced by and related to Ljubomir Nedić, on one side, and Eastern Orthodox spirituality on the other side, Radulović develops his theory of personalistic criticism. The central criteria of values within this theory are metaphysical quality of work and its spirituality. Personalistic criticism, based on postulates of Eastern Orthodox theology, here is viewed and observed as Radulović's personal confrontation with modern literary studies and *Zeitgeist* which is strongly backed by his theoretical postulates and his critical approach.

СТОЈАН ЂОРЂИЋ*
(ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ)

О КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОМ РАДУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА И ЊЕГОВОЈ ДЕФИНИЦИЈИ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

Айстиракић: Знатан део својих научних и теоријских истраживања Радуловић је посветио књижевној критици. Проучавао је историју српске књижевне критике, обухватајући веома дуг временски распон: од последњих деценија 19. века па све до наших дана, и сигурно је један од најбољих познавалаца развоја наше критике и њених великих домета у том периоду. Бавио се и теоријом књижевне критике, и ту своју активност крунисао списом *Самосвесни форме* (2012), у којем је образложио своје оригинално учење о књижевној критици, односно поетику персоналистичке критике – како је назвао ону врсту критике за коју се залаже. Најзад, огледао се и у непосредном критичарском праћењу савремене књижевне продукције. Радуловић се бавио критиком и књижевноисторијски, и теоријски, и практично, и тако постао свестрани познавалац књижевне критике којом је, дакле, овладао у потпуности. Теоријска знања су претпоставка сваког бављења књижевношћу, али је, барем код нас, књижевнотеоријска вокација најређа врста стваралачке вокације међу истраживачима књижевности, међу критичарима, а и међу писцима. Утолико завређује, кад пође реч о Милану Радуловићу и његовом бављењу књижевношћу, посебно обратити пажњу на његов допринос теорији књижевне критике.

Кључне речи: Милан Радуловић, природа књижевности, теорија књижевне критике, персоналистичка критика, egzистенција, форма

Теоријски профил и домет

Описивање и процену Радуловићевих теоријских настојања и постигнућа требало би започети од његових властитих исказа о томе, у којима се, уједно, огледа и његова аутопоетичка мисао. У предговору *Самосвесни форме* из 2012. године Радуловић објашњава да је то дело написао, а неке делове и објавио у часописима, знатно раније, пуне четири деценије раније, још у оно време док је као млад истраживач у Институту за књижевност и уметност почињао да изучава историју српске књижевне критике. Тада су му се стално наметала „једноставна, елементарна питања: Шта је то књижевна критика? Шта је књижевност? Како је могућно разликовати изворни смисао уметности од њених привида и

* stojan.djordjic@outlook.com

манипулација“ (Радуловић 2012: 7)? А нарочито, или како он пише, „у драматичном виду“, наметало му се „питање: да ли је уопште могућна наука о књижевности“ (Радуловић 2012: 7)?

Потреба за објашњењем основних одређења и књижевности и науке о књижевности проистекла је из Радуловићевог отпора према ондашњим водећим теоријским тенденцијама у нашој критици и науци о књижевности: формализму, структурализму и семиотичким истраживањима. Највише му је сметао њихов „агресивни ентузијазам“ (Радуловић 2012: 7) у заснивању науке о књижевности као позитивне науке, методолошки и терминолошки строго уређене. Њему су се та настојања чинила „и страним, и узалудним и одбојним“, зато што „поједностављују и кривотворе дух уметности“ (Радуловић 2012: 7), а поврх тога ограничавају интелектуалну слободу. Тада није хтео да полемише са таквим схватањима, већ је написао *Самосвести форме*, своје виђење теоријске основе за онакав критичко-сазнајни приступ какав тражи књижевна уметност, а то је критичко-сазнајни приступ који књижевност не би позитивистички поједностављивао и кривотворио свдећи је на пуки предмет једног колико строгог, толико и ограниченог посматрачког метода, већ би водио ка сазнавању књижевности онакве каква она јесте сама по себи.

Са временске дистанце од четири деценије Радуловић запажа да од тада није било битнијих промена у књижевној теорији и науци о књижевности, но је само наишла поплава, такође, методолошки профилисаних теоријских деривата као што су постструктурализам, неомарксизам, студије културе и рода, нови историзам и постколонијални приступ, тако да он, после свега, може да констатује само то да су његова истраживања и његова књижевна мисао били и остали „изван и контра свему што је популарно и признато у науци о књижевности“ (Радуловић 2012: 8). У *Самосвести форме*, свом раном теоријском одговору на основна питања о књижевности и о изучавању књижевности, Радуловић је навео главне разлоге због којих му се поменуте теоријске тенденције чине неупотребљивим, и подробније објаснио који би то теоријски концепт књижевности и сазнавања књижевности одговарао природи те уметности.

У самом спису о критици Радуловић не води опширну полемику са водећим књижевнотеоријским тенденцијама од седамдесетих година двадесетог века наовамо, али зато на почетак ставља краћи предговор у коме јасно назначује и укратко образлаже своје начелне примедбе. Главни недостатак свих тих књижевнотеоријских и методолошких концепата, према Радуловићевом мишљењу, огледа се у томе што нису у складу са природом књижевне уметности. У њима је књижевност подређена веома сведеним теоријским хипотезама и неадекватном научном и методолошком приступу који је заснован на строгом детерминиз-

му узрочно-последичне повезаности међу појавама, и препун разних других интелектуалних конструката. Уз све то, заговорници ових приступа претенциозно покушавају да научно објасне не само књижевност, већ и живот, што све само појачава оцену да се ти приступи „чине недостатним и немоћним да додирну тајну уметности“ (Радуловић 2012: 8). С друге стране, јасно је да су и књижевност и живот много сложенији феномени, у којима важну улогу имају неки други, па и ирационални елементи и чиниоци.

То је Радуловићев први начелни приговор, али има и још један, који се односи на слободу онога ко се бави књижевношћу, а што поменуте теоријске концепције неадекватно и антиномично разматрају. Многи од твораца и заговорника тих књижевнотеоријских концепата, примећује Радуловић, препотентно позивају на скидање окова неслободе, тако што површно говоре о ослобађању од „институција, дискурса и моћи“, иако су свесни да човек „у тим 'освешћујућим' увидима може једино наћи подстицаје да се жали на нешто или на све изван себе – како не би морао истинито да мисли о себи“ (Радуловић 2012: 9). Насупрот томе, Радуловић сматра да треба поћи од „првородне слободе“, то јест „човекове првородне, Богом дароване слободе“ (Радуловић 2012: 8). А ње има, осим у човековом бићу-личности „макар у двама људским духовним тежњама: у вери и у уметности“ (Радуловић 2012: 9).

Уместо инсистирања на строгом детерминизму, поузданим и проверљивим методима и знањима, Радуловић истиче потребу усредсређивања на тајну уметности, не мање и потребу доследног уважавања интелектуалне слободе, и наводи примере двеју таквих дисциплина, а то су филозофија и теологија, са којима је књижевност и те како сродна, већ самим тим што проблематизује човеков однос према стварности. Када говори о сродности књижевности са филозофијом и теологијом, Радуловић подсећа на то да је све до 18. века „мисао о књижевности била саставни ток философске мисли, једна од садржина философских система и религиозних учења“ (Радуловић 2012: 10). Теорија књижевности подразумева решавање основних питања, то јест одређено сазнавање, односно дефинисање бића уметности у онтолошком и теолошком аспекту, а не независно од тих аспеката:

Спознаја бића уметности могућа је тек онда кад се оно посматра у оквирима неких схватања и учења о суштини света или у светлости осећања и разумевања људског бића, човечне личности (Радуловић 2012: 10).

Јасно је, исто тако, и да књижевност, са своје стране, доприноси филозофском и теолошким сазнавању и артикулисању људског бића – наравно, на свој посебан начин. Књижевнотеоријска мисао „не може да

се развија, а да – у различитим формама и на свој начин – поново не формулише исте проблеме који се разматрају у философији или у теологији“ (Радуловић 2012: 10).

Упоредо са инсистирањем на томе да се и у теорији књижевности постављају и елементарна питања свеколиког човековог постојања, и да се дају одговори на њих, то јест да се разматрају онтолошки и теолошки аспекти човековог постојања, Радуловић наводи да у његовом приступу има и наивних питања и конфузних одговора. Али, одмах додаје да се управо одговорима на наивна и здраворазумска питања предупређује опасност да се у теоријским конструкцијама о књижевности, макар се оне чиниле конзистентним и кохерентним, поткраду велике грешке против здравог разума и елементарне формалне логике.

Заснивање свог књижевнотеоријског учења на поменутим аксиомима, то јест у основним онтолошким и теолошким одређењима, Радуловић употпуњује одговарајућим конкретизацијама. Када говори о вери и о уметности, он има у виду сасвим одређен аспект човековог постојања, а не поједина филозофска и теолошка одређења и догме. Могло би се говорити о аксиомском поимању тог аспекта, о првобитној истини човекове егзистенције, пошто Радуловић тврди:

И у вери и у уметности живи се неизвесност живота и непредвидивост судбине. И у вери и у уметности ништа није предодређено, ништа није ничим условљено, све је неизвесно, ново, непредвидиво и непоновљиво. Све живи у себи, а не у знању о себи. И вера и уметност су радознано и ведро ишчекивање нечега новог, непредвидивог и непоновљивог, радосно отварање и идење у сусрет ономе што јесте, што је било и ономе што ће бити. Стога су све интелектуалне конструкције о уметности које занемарују слободу а гаје култ знања и верују у фетиш научности стране духу и смислу уметности и истини живљења (Радуловић 2012: 9).

Своје поимање књижевности и науке о књижевности Радуловић заснива на индетерминистичкој онтологији, по којој је човек живот непредвидив и неизвестан, нов и непоновљив, у коме ништа није предодређено нити било чиме условљено. Један од основних аксиома те онтологије је аксиом о неусловљености бића (и живота) и о његовој примарности у односу на сазнавање бића. Бићу је иманентно „радосно отварање и идење у сусрет ономе што јесте, што је било и ономе што ће бити“ (Радуловић 2012: 9). Сазнавању бића претходи прихватање бића, што подразумева радознано и ведро ишчекивање, такође и човекову слободу. На уважавању те првородне слободе почива књижевност, а такође и наука о књижевности, док у поменутим, према Радуловићевом мишљењу, у самој основи погрешним књижевнотеоријским концептима

и учењима, то се занемарује и успоставља се култ знања и фетиш научности, којем се подређује књижевност. Ово полазиште свог учења о књижевности и књижевној критици Радуловић одређује помоћу тријаде, то јест концептуалног (са)односа Егзистенција – Личност – Дух. Ову тријаду Радуловић не образлаже, већ је истиче као основу чије се разматрање подразумева „у сваком озбиљном мишљењу о књижевности“ (Радуловић 2012: 11).

После онтолошких одређења, помоћу којих истиче суштинску сродност књижевности, филозофије и вере, Радуловић подробније разматра нека од основних питања науке о књижевности. Најпре се бави питањем о разлици између природних и духовних наука. Оне се разликују прво по предмету, утолико што у духовним наукама предмет истраживања није спољњи свет („природна природа“), већ човеков унутарњи свет (људска природа, култура). Из тога произлази и те како важна разлика, разлика у односу између истраживача и предмета истраживања. У духовним наукама истраживањем се успоставља однос према самој себи и властитом постојању, што је сложенији процес и по карактеру и по ефектима. У природним наукама „човек показује свој однос према 'природној природи', а у духовним *однос своје људске природе према себи самој*“ (Радуловић 2012: 24). Књижевна дела су такве човекове творевине којима он обликује свој унутрашњи свет и тиме утиче на властито постојање. Пошто у уметничком стваралаштву људска природа показује себе –

[...] логично је да се она у уметничким облицима манифестује у својој *целовитости*, са свим својим тежњама, са свим „ирационалним“ а не само функционалним и сврховитим импулсима својим. У једном уметничком делу човек не ствара само него и мисли своју потребу за стварањем; показујући је *на неком подручју он је показује у целини* (Радуловић 2012: 25).

У уметности целовита људска природа тематизује и преиспитује себе. И то је битно својство уметности и књижевности: однос иманенције према људској природи. То је –

[...] покушај да се људска природа не само покаже, као у човековом односу према природи, него и да се мисли, да се спозна, да се *разреш*, да се понуди неко виђење и да се одговори на питања која људска природа и егзистенција постављају саме себи (Радуловић 2012: 25).

По Радуловићевом мишљењу, наука о књижевности не изучава само књижевна дела као облик и предмет уметничког 'изучавања' људске природе, већ њен предмет „постаје и људска природа изражена у облицима, а не само облици схваћени као предмети“ (Радуловић 2012: 27). Тиме се бављење књижевношћу приближава –

[...] философији, етици и психологији у најширем значењу те речи (дакле једној врсти интуитивног продирања у тајне живота и у тајне уметничког дела), донекле и уметности, више него у природним наукама. У томе је специфичност науке о књижевности; она није наука у значењу природних наука, него само условно, као *разумевање* и *шумаћење* књижевних појава (Радуловић 2012: 32).

За разлику од природних наука, у књижевности и науци о књижевности релација субјект-објект неупоредиво је сложенија. То није једностран однос, већ заправо, мрежа двосмерних односа.

Књижевна чињеница није индиферентна према тумачењу; она не постоји независно од тумачења – једино у тумачењу чињеница постаје смислена, једино у њему она се *заснива као чињеница* (Радуловић 2012: 33).

Однос према књижевном делу није безличан, као што је однос према предметима спољњег света; то није посматрачки већ саговорнички однос у коме се заједнички, то јест међусобном разменом артикулише егзистенцијално искуство.

У свако дело утемељена је једна личност [...] која понекад постаје општа, тј. постаје личност која је персонификација за мноштво различитих личности, каткад симбол и сублимација целог живота, али и тада живота како га схвата нека личност (Радуловић 2012: 33).

За читаоца и изучаваоца књижевности његово конкретизовање књижевног дела је део његовог живота, а не процес равнодушног посматрања предмета. У књижевности се постиже само субјективна објективност; „могућно је само субјективне процесе и акције какве су читање и писање књига и, коначно, живљење, *представити* као објективне, *објективирајући* их“ (Радуловић 2012: 35).

Радуловић говори и о противречности у књижевном делу, у начину његова постојања, а што се огледа у томе што је дело, с једне стране, феномен човекове субјективности и, као такво, облик једне личности и њене животности, а с друге, оно је и нешто објективно, најпре у физичком облику књиге, а затим и у облику превазилажења личног искуства једне личности која „себе превазилази и повезује са другим људима, са животом уопште; чинећи животност и њене облике нечим објективним (психолошка и метафизичка објективност)“ (Радуловић 2012: 35).

Изучавање књижевности је феномен човекове субјективности (процес унутарње активности једне личности), који не остаје само на томе, већ је истовремено и процес превазилажења субјективности, зато што је то комуникација с оном личношћу која је утемељена у књижевном

делу. Исто тако, књижевност је и комуникација, то јест однос размене егзистенцијалног искуства са другим људима, при чему се то егзистенцијално искуство јавља у облику културе и то тако да обухвати целину људске егзистенције, то јест Духа. Књижевност постоји у мноштву релација између књижевног дела и оних који га пишу, односно читају, односно изучавају, и то у сложеном процесу семантичких конкретизација у коме се те конкретизације размењују, модификују и кодификују, при чему долази до трансценденције, то јест превазилажења појединачних „облика“ и појединачне „животности“ (индивидуална личност) у опште облике и у општу животност (култура и Дух). Динамику и природу трансформативних релација у књижевној уметности Радуловић, као што је истакнуто, обухвата тријадом: Егзистенција – Личност – Дух.

Језик који омогућује књижевноуметничку артикулацију јавља се не само у функцији комуникације са другим људима, већ је средство контемплације непосредног живота. Човеку је урођена жудња да према животу који живи успостави однос којим даје значење (свом) животу, сагледава смисао (свог) постојања, однос који Радуловић означава као контемплацију.

Сусреш Егзистенције и Форме

Сазнајни приступ књижевности који не подлеже сцијентистичком подређивању књижевности потребама и нормама строге научничке рационалности, већ омогућује сазнавање књижевности каква она јесте сама по себи, Радуловић наставља да образлаже и онда када са начелних разматрања о природи књижевности и могућностима њеног сазнавања пређе на описивање и сазнавање књижевне критике.

Своју дефиницију и целу разраду концепта књижевне критике Радуловић изводи на основу своје оригиналне теоријске конкретизације књижевнокритичког чина као „интелектуалног односа према међуодносу Егзистенције и Форме“ (Радуловић 2012: 86). Међуоднос Егзистенције и Форме успостављен је у књижевном делу, што Радуловић сматра суштинским својством књижевног дела, односно књижевности, али додаје и то да се тај међуоднос успоставља и „у непосредном људском животу онога субјекта чија се егзистенција 'срела' са књижевним делом, са једном формом“ (Радуловић 2012: 87), а што је од суштинске важности за књижевну критику. Читајући и вреднујући књижевно дело, критичар, према Радуловићевом мишљењу, успоставља интелектуални однос не само према књижевном делу, већ и према властитој егзистенцији, уз претпоставку да су при томе –

[...] форма (књижевно дело) и егзистенција (критичарева личност) доведене у такав међуоднос да граде јединство, односно критичку свест о књижевном делу, који је истовремено једна нова форма (нов књижевни облик) и нова егзистенција (друкчија од непосредне и природне критичаре егзистенције (Радуловић 2012: 87).

Имајући у виду разлику између Форме и Егзистенције (форма је не-егзистенција, тачније, егзистенција која се не јавља у материји (телу), већ у језику, у тексту, дакле, у духу), Радуловић сматра да се критика може схватити „као критичарева спознаја властите егзистенције преко нечега што јој је различно, преко књижевне форме“ (Радуловић 2012: 87). Ово успостављање односа између егзистенције и форме могућно је зато што критичарева егзистенција садржи једну форму која, додуше, није књижевна, но је „унутрашња психичка особина критичарева, коју (особину) обично именујемо као Укус, а која је, у ствари израз чежње непосредне егзистенције за Духом и Смислом“ (Радуловић 2012: 87).

За разлику од историчара и теоретичара књижевности, којима је књижевност тек предмет истраживања, књижевни критичар је тај којем књижевност постаје „ток његове људске и интелектуалне егзистенције, део његовог живота“ (Радуловић 2012: 89). У томе је главна специфичност књижевне критике и књижевног критичара:

„Критичар у ствари *истовремено* осећа дело као форму, тумачи ту форму – и осећа и разумева сопствену егзистенцију и критичку свест“ (Радуловић 2012: 89).

Међуоднос Егзистенције и Форме који се успоставља у књижевној критици, не само да је сложен, но је и противречан и трансформативан. О томе Радуловић говори подробније покушавајући да обухвати што више аспеката књижевне критике. При томе и те како користи достигнућа нових књижевних теорија и методолошких приступа у науци о књижевности које је одбацио због њихових једностраних начелних опредељења. Може се рећи да своју теорију књижевне критике Радуловић прави тако што најопштија начела заснива на најпознатијим филозофским и естетичким учењима, посебно Канта и Хегела, а теоријску дескрипцију и разраду развија примењујући теоријска сазнања ужих теоријских и методолошких учења и приступа из 20. века, као што су феноменолошки, формалистички, структуралистички приступ и теорија рецепције.

Радуловић ствара оригиналну теорију књижевне критике тако што критичара у духу теорије рецепције дефинише као читаоца, у коме издваја и наглашава својство субјекта реализације и верификације семантичких потенцијала књижевног дела, и то таквог субјекта који у тај

процес улаже властито егзистенцијално искуство, чиме мења властиту егзистенцију, нарочито њену семантичку, односно интелектуалну, односно контемплативну артикулацију, а тиме омогућује трансценденцију ка Смислу, односно ка Духу, трансценденцију коју у одређеној мери и постиже и на тај начин постаје непосредни актер институционалне и објективне друштвене реализације и верификације књижевности и трансформације непосредне егзистенције из физичке и појединачне у духовну и људску.

Кључни елемент Радуловићеве теорије књижевне критике чини управо то истицање њеног субјекта у тим сложеним релацијама, нарочито у релацији Егзистенције и Форме, живота и књижевности, и то у квалитету међусобног деловања и трансцендирања.

Књижевна критика је активност којом се успоставља најинтензивнији и најделотворнији однос између књижевности и ствараности, непосредне егзистенције и семантичке артикулације егзистенције до њених духовних облика, све до највиших духовних и естетских домета. То је стваралачка и сазнајно-вредносна активност која има свога актера, а то је субјект критике као Форме, то јест тог посебног и трансформативног облика човекове егзистенције. У књижевнокритичкој реализацији књижевност се реализује и потврђује постајући живи процес естетске артикулације субјективне егзистенције и њене трансценденције до надиндивидуалније релеванције, то јест до Духа.

Својим зналачким повезивањем најквалитетнијих филозофских и естетичких учења и најиновативнијих новијих књижевнокритичких приступа Радуловић и те како унапређује теорију књижевности и на најподстицајнији начин је отвара ка новим сазнајним путевима и достигнућима. У томе је понајвећа вредност Радуловићевог теоријског рада и његове теорије књижевне критике.

Извори

Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвести форме: нацрти за теорију ђерсоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.

Stojan Đorđić

ON MILAN RADULOVIĆ'S LITERARY-THEORETICAL WORK AND
HIS DEFINITION OF LITERARY CRITICISM

Summary

A considerable part of Radulović's scholarly and theoretical research was dedicated to literary criticism. He studied the history of Serbian literary criticism, covering a rather large time scope: from the late 19th century until the present day, and he was certainly one of the leading experts on the development of our criticism and its achievements in this period. Another field of his research was the theory of literary criticism, which was crowned with the work *Self-Consciousness of the Form* (*Samosvest forme*, 2012), in which he explains his original views on the literary criticism, i.e. the poetics of the personalist criticism, as he designated the kind of criticism he favoured. Finally, he also undertook an immediate critical interpretation of the contemporary literary production. Radulović contemplated criticism from the literary-historical, theoretical, and practical point of view and thus became a versatile expert on the literary criticism which he covered in all its aspects. Theoretical knowledge is a prerequisite to all forms of literary study; however, focusing on literary theory is a vocation most rare among the literary scholars, critics, and writers, at least in our country. Therefore, when it comes to considering Milan Radulović's literary research, it is worthwhile to pay special attention to his contribution to the theory of literary criticism.

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

(ЦРНОГОРСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ, ПОДГОРИЦА)

УМЕТНОСТ ЖИВЉЕЊА И УМЕЋЕ ИСКАЗИВАЊА Теоријско-критичка опредељења Милана Радловића

Айспраќи: Ова студија посвећена је Милану Радловићу, једном од веома ангажованих српских естетичара, теоретичара и критичара. Од двадесетак књига насталих у периоду од 1978. до 2017. године посебну пажњу посветили смо теоријско-критичкој тетралогии *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности* (1978, 2008), *Критичка свест у српској књижевности: ангажована естетска критика* (1984), *Самосвешћ форме: нацрти за теорију персонилистичке књижевне критике* (2012) и *Видови српске књижевне критике 2: књижевна мисао групе половине 20. века* (2016). Осим тога, користили смо и друге Радловићеве књиге сродне провенијенције, као и два обимна избора критика: *Међурајни критичари* (1983) и *Критичка мисао филозофа и научника* (1995). Студија је састављена од четири одељка. Први – „Сазнања и истине служе свима“ – посвећен је опису историзације у XIX и теоретизације свести у XX веку. Други – „О природи критике и смислу књижевности“ – анализи критичког првенца *Видови српске књижевне критике*. Трећи – „О односу књижевних и научних конвенција и инвенција“ – анализи књиге *Књижевна свест у српској књижевности*, а четврти – „Онтологија, гносеологија и аксиологија“ – књигама *Самосвешћ форме* и *Видови српске књижевне критике 2*.

Кључне речи: историја, теорија књижевне критике, критичка свест, књижевна мисао, психологија, онтологија, гносеологија, аксиологија, културологија, типологија

*А како је прилађавање
позајмлених теорија и метода
врло компликована работа,
редак је данас критичар који
није истовремено и теоретичар.*

Сретен Марић

Сазнања и истине служе свима

Бројни историчари идеја, културолози и естетичари прогласили су XIX век „веком историзације“ (Марија Јањон га дефинише као „нову ренесансу“), а XX век „веком теоретизације свести“ (Ђерђ Лукач га дефинише као „епоху великих открића“). Након антипозитивистичке

побуне, почетак XX века карактеришу, најпре, појаве интуиционизма и формализма, потом појаве феноменологије и структурализма, да би, на крају, доминирале појаве постмодернизма и постколонијалне културе. Како сваки велики сукоб духовних дисциплина неминовно захтева излаз из теоријских замки које је наука о науци поставила самој себи, тако се на крају свих расправа вођених у теоријској и примењеној равни могу, на крају века, маркирати три ауторске расправе као три оријентира која нуде три разноврсна решења. Прва од њих је књига Ханса Георга Гадамера *Похвала теорији* (1996), као одбрана традиционалних вредности; друга књига је Антоана Компањона *Демон теорије* (1998), као антитеоријска побуна против мноштва збуњујућих теорија и система, а трећа је Паула Фајерабенда *Наука као уметност* (1994), компромисна по својој природи, будући да аутор у њој предлаже конституисање монаде уместо дијаде.

Мислиоци који су се доследно и дуго бавили филозофијом науке или науком о науци, једногласно сведоче о два процеса која синхронно или наизменично прате токове развоја наука: о *процесу дивергенције* (даљем умножавању нових научних дисциплина) и о *процесу конвергенције* (повратку интегралној слици света, јер појединости служе стварању целине). О томе Антоан Компањон пише:

Овај метод претпоставља да постоји органска веза међузависности између делова: ми не можемо познавати целину без познавања делова, али не можемо познавати делове без познавања целине која одређује њихове функције (Компањон 2001: 71).

Мноштво других тема, проблема и апорема садржано је у избору радова *Филозофија науке* који је зналачки приредио Невен Сесардић, поделивши га у четири дела:

I – „Коријени сувремене филозофије науке“ (Н. Helmut, Е. Mach, Н. Poincaré и Р. Duhem);

II – „Наука и филозофија“ (Р. Frank, два прилога, Ј. J. Smart);

III – „Ортодоксно тумачење научних теорија“ (Р. Carnap, С. G. Hempel, Н. Feigl и Н. Putnam);

IV – „Спор око научне методе“ (К. R. Popper, I. Lakatos, Т. Kuhn, L. Laudan и Р. Feyerabend).¹

¹ О томе смо опширније писали у поговору „Наука и уметност као облици моделовања стварности: прилог филозофији науке“, објављеном у књизи *Књижевно обликовање стварности* (в. Ивановић 2003: 173–194) и студијама „Филозофија уметности и филозофија критике у тумачењу Бранка Лазаревића“ (в. Ивановић 2007а: 182–210) и „Књижевна критика као десета муза: књижевна научна мисао Славка Леовца“, објављеној у истоименој књизи (в. Ивановић 2007а: 211–235). Упутно је видети и студију Милана Радуловића историчке провенијенције „Трагање за хармонијама: књижевнокритичка

У *Филозофским основама науке* (1981) Михаило Марковић тврди да свака научна дисциплина мора испунити три различита нивоа конституисања: 1. задовољавање формалних услова, 2. садржинско конституисање у складу с основним филозофским претпоставкама и 3. развијање критичке свести о себи, како би постојеће стваралачке конвенције биле превладане у корист инвенција, тј. како би дошло до обнове квантума и квалитета знања. Систематично и исцрпно о томе пишу Никола Милошевић у књигама *Филозофија и психологија: ојлед из диференцијалне филозофије* (1997) и *Психологија знања* (1989), као и Миливој Солар у књигама *Књижевна кришка и филозофија књижевности* (1976) и *Увод у филозофију књижевности* (1978), док Жан Бодријар лаконски закључује истим поводом: „Живимо теоријски знатно изнад наших властитих збивања“ (1990).

За предмет којим се бавимо од посебног су интереса жустре и не-завршене расправе, вођене крајем XX века, о научности појединих научних дисциплина, као и о преуређењу и уравнотежењу четири постојећа поретка (*историјској, друштвеној, културној и уметничкој*), односно о методама и методологијама којима доминирају две глобалне идеографеме – *ново и модерно*, на ширем плану, као и још три значајна процеса у развоју уметности: *иновација* (чији је представник Томас Ман), *модернизација* (чији је представник Џејмс Џојс) и *радикализација* (чији је представник Франц Кафка). Да би се реализовао очекивани циљ или систем циљева, неопходно је било константно и инвентивно богатити или бар усавршавати најчешће примењиване методе (*аналитички, алтернативни, генеративни, аналогни и синтетички*), као и њима примерене начине мишљења (од којих издвајамо *метафорични* и *кашеиоријални*, тачније речено *ејдеишки* и *логичко-дискурзивни*, уз напомене да су *слике* неисцрпне, а да су *појмови* исцрпиви). Филозофи науке „забринутим педагозима“ најпре препоручују да избегавају „методолошки фалсификационизам“, а затим шири круг рецепијената саветују да обрате пажњу на четири теорије рационалности научног прогреса: 1. *индуктивизам*, 2. *конвенционализам*, 3. *фалсификационизам* и 4. *методологију испитивачких програма*.²

философија Славка Леовца“, објављену у *Зборнику радова у част академика Славка Леовца* (в. Радуловић 1999: 30–58).

² Из обиља дела издвојићемо само три књиге: *Истина и лејенда* Ханса Георга Гадамера (1978), *Против методе* Пола Фајерабенда (1987) и *Трагање за методом* Милослава Шутића (2010). У свакој врсти научне егзегезе, према мишљењу Карла Рејмунда Попера, налазе се: „степен поновљивости“, „степен проверљивости“ и „степен проблематичности“. Упутно је видети и књигу *Траг и разлика: читања сувремене хрватске књижевне теорије* (1995), коју су уредили Владимир Бити, Ненад Ивић и Јосип Ужаревић, као и књигу Владимира Битија *Појмовник сувремене књижевне теорије* (1997).

Сведемо ли расправу само у оквире литературологије, лако ћемо утврдити како је *кришика*, као њен интегрални део, временом доживела неочекивани развитака, захваљујући, пре свега осталог, процесима дивергенције наука и међусобној интеракцији. Претходно је, стицајем околности, књижевна историја добила своју теорију, афирмисану књигама Клаудија Гиљена *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History* (1971) и Клауса Улига *Theorie der Literaturhistorie: Prinzipien und Paradigmen* (1982). О томе сведочи књига Ханса Роберта Јауса *Историја књижевности као провокација књижевности* (1970).

Међутим, и пре њих и после њих објављен је дуги низ веома значајних књига посвећених природи и теорији књижевне критике, како у контексту националне, тако и у контексту наднационалне књижевности. Споменућемо само неке од најважнијих: *Начела књижевне критике* Ајвора Армстронга Ричардса, *Нову критику* Џона Кроуа Ренсома, *Анаптомију критике* Нортропа Фраја, *Критичке појмове* Ренеа Велека, *Зашто нова критика?* Сержа Дубровског, *Физиологија критике* Албера Тибодеа и *Проблеми модерне критике* Пола де Мана. Од домаћих аутора: *Теоријски основи нове критике* Николе Кољевића, *Природа критике* Светозара Петровића, *Прошлејска свест критике* Сретена Марића и, нарочито, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, у два тома, Предрага Палавестре.³

Процес генезе и палингенезе *критике* природно је довео до рађања *теорије критике*, олицетворене у парадигматској књизи Мари Кригер *Теорија критике* (1982). Као веома ангажовани учесник развоја *критике* у последњим деценијама XX и првим деценијама XXI века, Милан Радуловић⁴ је не само пратио рађање нове научне дисциплине него и живо учествовао у њеном формирању, особито када се има у виду његов

³ У *Начелима тумачења* Е. Д. Хирш прихватљиво тврди: „Књижевна дела су довољно разнолика, а људски циљеви и интересовања довољно разноврсни да је непаметно и јалово ограничавати модалитете критике на било који начин“ (Хирш 1983). Слично мишљење заступа и познати семиотичар Умберто Еко у књигама *Отворено дело* и *Границе тумачења*, тврдећи: „Границе тумачења подударају се с правима текста“.

⁴ Милан Радуловић је рођен 3. августа 1948. године у Малом Пољу (код Хан Пијеска). Учитељску школу завршио је у Сарајеву (1967), Филозофски факултет (Групу за историју југословенске књижевности и српскохрватски језик) у Сарајеву (1972), магистрирао је 1977, а докторирао 1998. године у Београду. Био је лектор на Универзитету у Кијеву (1978–1981). Стручним и научним радом бави се од 1971. године, а тај рад је знатно динамизирао од преласка у Београд и запослења у Институту за књижевност и уметност (1982–2015), у коме је стекао сва научна звања. Почетком овога века изабран је за професора Православног богословског факултета у Фочи (2000). Добитник је награде „Исидора Секулић“ (1996). Члан је Удружења књижевника Србије.

критичарски корпус и учешће у реализацији мегапројекта – *Српска књижевна кришка* у 25 томова (1971–1995).

Уопштено говорећи, већ при првом сусрету са Радуловићевим књигама постаје очигледно да аутор даје предност теоријској над примењеном равни истраживања књижевних и критичарских феномена и ноумена; да предност у његовом начину презентације процеса и појава *системско* добија над *проблемским*; као и да релацијска теорија доминира у односу на супстанцијалну. Такав закључак илустративно потврђују реторике наслова и поднаслова појединих књига: *Видови српске књижевне кришке: о природи и смислу књижевности* (1978), *Критичка свест у књижевној кришици: антажована естетска кришка* (1984), *Историјска свест и естетске ушойије: критички есеји о савременим писцима* (1985), *Модернист и традиција: (по)етика српског романа друге половине 20 века* (2002), *Раскрића српског модернизма: идеолошки и културни контексти српске књижевности 20. века* (2007), *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије* (2008), *Књижевност и филозофија: филозофски системи Борислава Пекића* (2010), *Самосвешћ форме: наирт за теорију персоналистичке књижевне кришке* (2012), *Уметност и вера: књижевно-богословске студије* (2013) и *Видови српске књижевне кришке 2: књижевна мисао друге половине 20. века* (2016).⁵

У веома концизно рађеном портрету Милана Радуловића, објављеном у *Историји српске књижевне кришке* (в. Палавестра 2008: 777–779), Предраг Палавестра поуздано тврди да се ради о критичару који је –

[...] испитивао облике критичке свести и понудио неочекивано смела тумачења критичких уверења у распону од естетске до ангажоване књижевне мисли (Палавестра 2008: 777).

Таквом констатацијом Палавестра жели да истакне Радуловићеву спремност да се бави свим врстама уметности (од традиционалне до модернистичке) и свим видовима критичког ангажмана (од естетске, преко социолошке, до теолошке критике), јер се ради о типичном пред-

⁵ На клапнама издања Института за књижевност и уметност у Београду забележено је четрдесетак књига. Први круг аутора чине сарадници Института: П. Палавестра, И. Шоп, М. Матици, М. Радуловић, С. Пековић, В. Матовић, Т. Росић, А. Вукић, М. Шутић, С. Тутњевећ и други. Други круг су професори југословенских универзитета: Д. Живковић, З. Константиновић, И. Тартаља, С. Леовац, Р. Вучковић, Н. Кољевић, Е. Секви, Д. Иванић и други. Доцније ће неки од сарадника Института такође радити као професори универзитета. Милан Радуловић је, поред Предрага Палавестре, један од најангажованијих критичара Института у последњим деценијама. У наведеној енциклопедији објавио је чак пет књига: *Видови српске књижевне кришке*, *Модернизам и српске идеалистичка филозофија*, *Класици српског модернизма*, *Раскрића српског модернизма* и *Роман Добрице Ћосића*.

ставнику „плуралистичке критике“, коју је критичар усвојио као водеће аналитичко опредељење. Осим поменутих типова критике, Палавестра истиче још неколико карактеристика које творе Радуловићев индивидуални портрет: „поетику оспоравања“, „природну духовност“, „хришћанску духовност“, „религијски кључ“, „хришћанску есхатологију“, „симбиозу уметности и религије“, историјску и критичку свест, итд.

Управо нам се, стога, чини природним да уводни део студије закључимо расправом о типовима критике, тј. типовима књижевне и критичке свести, с обзиром на то да се појам *криџика* употребљава најмање у три вида:

– Први вид је најужи – *криџика* је трећа и највише оспоравана дисциплина науке о књижевности, којој се исувише лако оспорава степен научности, јер је и читава литературологија, како мисли Солар, „знаност у настајању“. Оспоравање се односило првенствено на три типа критике: *џекућу*, *имџресониџичку* и изразито *субјекџивџичку*, која је често занемаривала основни предмет којим се бави.

– Други вид се употребљава у знатно проширеном контексту, понекад и као *синоним* за све три дисциплине литературологије, јер критичари увелико користе домете сродних духовних дисциплина, као што су: филозофија, психологија, социологија, естетика, антропологија, културологија, семиологија, лингвистика и компаратистика.

– Трећи вид употребе означава најшире схваћен опсег домета – као *комџозиџни џојам* којим по потреби критичар користи све расположиве могућности интердисциплинарног поступка разумевања и тумачења писаца и дела, појава и процеса. Тај појам сада покрива тако широку област какву је, почетком XX века, покривао појам *словесност*, коју је радо и често користио полихисторик Ватрослав Јагић.

Пре него што пређемо на анализу критичарске тетралогије – *Видови срџске књижевне криџике*, *Криџичка свест* у *срџској књижевности*, *Самосвест* *форме* и *Видови срџске књижевне криџике 2*, закључили бисмо да је Радуловић у свим фазама развоја константно и доследно тежио „теоретизацији свести“, што значи да је истовремено тежио ка проширивању граница и продубљивању открића о интеракцији егзистенције, уметности и науке. То практично значи да аутор припада оном типу критичара који тежи интегралној слици света, продуховљењу области којима се бавио, према мери сопствених могућности, уз видно настојање да користи махом категоријални говор и да оствари што већи степен егзактности.

Целокупна теоријско-критичарска активност Милана Радуловића може се ситуирати између три апофтегме које исписују њему блиски филозофи, естетичари и критичари. Први од њих је Божидар Кнежевић. У *Принципима историје* (1898) он пише:

Уметност је филозофија чула, поезија је филозофија осећања, а филозофија и науке јесу уметности духа, и пошто чулно иде пре апстрактног, то уметности иду увек пре свих осталих манифестација духа људског, лепо иде пре доброг и истинитог [...]. Тако је уметност увек прва школа науке и прва фаза њена: наука се развија на основу оних истина које износе уметности (Кнежевић 1898).

Други је Карл Р. Попер који у књизи *Објективно сазнање: еволутивни принцип* пише:

Тако смо дошли до тачке са које науку можемо видети као величанствену авантуру људског духа. Проналажење увек нових теорија и неуморно испитивање њихових моћи је оно што баца светлост на искуство [...]. Циљ научника није откривање апсолутне извесности, већ да открије све боље и боље теорије (Попер 2002).

Трећи од њих је полиграф Сретен Марић. У књизи *Прошлејска свесћ кришке* (Београд, 1972) он тачно и прихватљиво закључује:

А како је прилагођавање позајмљених теорија и метода врло компликована работа, редак је данас критичар који истовремено није и теоретичар (Марић 1972: 295).⁶

О природи кришке и смислу књижевности (Видови српске књижевне кришке)

Теоријско уопштавање елабориране тематике и проблематике наговестио је Милан Радуловић (1948) већ критичарским првенцем *Видови српске књижевне кришке* (1978). Степен уопштавања постајао је све приметнији из књиге у књигу, о чему илустративно сведоче конструкциона и композициона схема, односно педантно разрађена концепција још у иницијалној фази настајања дела, која је трајала непуну деценију

⁶ У обимној студији „Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике: историја једног научног подухвата“, објављеног у београдском часопису *Књижевна историја* (в. Палавестра 1995: 237–265), Предраг Палавестра тврди да је мегапројекат најпре посвећен критици, теорији књижевне критике и историји књижевне критике, а одмах потом и историји књижевности, теорији историје књижевности и историји књижевне критике. У периоду 1971–1995. објављено је чак 25 књига. Занимљив податак налазимо у једној од Радуловићевих књига, у којој је он саопштио да је Институт припремио избор још 14 књига (од књ. 26 до књ. 39), који још није реализован. За едицију Института о српској књижевној критици Радуловић је приредио два избора: *Међурајни критичари* (књ. 20, 241 стр.) и *Критичка мисао философа и научника* (књ. 25, 650 стр.). Осим тога, уредио је и неколико зборника радова од којих издавајмо један од најновијих – *Српска књижевна кришка и културна полишка у другој половини XX века* (2013; 556 стр.).

(1971–1978). На одрживост саопштеног закључка најпре указује композициони прстен, који у њој чине „Увод“ („Запажања о природи књижевне критике“, стр. 7–22) и „Закључак“ („Запажања о српској модерној књижевној критици“, стр. 299–315), као и пет потпуно заокружених целина посвећених репрезентативним српским критичарима XIX и XX века: „Критичке идеје Љубомира Недића“ (стр. 23–60), „Естетика и критика Богдана Поповића“ (стр. 61–127), „Критичарска идеологија Јована Скерлића“ (стр. 129–208), „Критичко осећање Станислава Винавера“ (стр. 209–249) и „Критички идеали Исидоре Секулић“ (стр. 251–297).

На процес „теоретизације критичке свести“ указује реторика подналова – (*О природи и смислу књижевности*), као чврст термин, у оном смислу који је дефинисао Светозар Петровић, аутор познате књиге *Природа критике* (1972). У насловима пет целина аутор је истакао доминантне идеографеме у поједином опусу (*идеје, естетичку, идеологију, осећања и идеале*, што захтева накнадну и опширну елаборацију). У целини о Љубомиру Недићу процес теоријских уопштавања доминира у одељцима: „Схватање књижевне критике“ и „Књижевна критика као стваралачка делатност“; у целини о Богдану Поповићу у: „О природи лепог“, „Логика уметности“ и „Природа критике“; у целини о Јовану Скерлићу у: „Схватање књижевне критике“ и „Књижевност – културна институција и начин непосредног духовног живљења“; у целини о Станиславу Винаверу у: „Модернистичко осећање живота“ и „Схватање књижевне критике“; а у целини о Исидори Секулић у оба одељка: „Исидора Секулић и српски модернизам“ и „Модерни традиционализам Исидоре Секулић“. Вредно пажње је и ауторово настојање да се истовремено или наизменично бави дијахроном и синхроном равни, а да се у закључним разматрањима посвети јаусовски схваћеној историјској актуализацији и проблематизацији тематике и апортетике.

На почетку критичарског првенца аутор се најпре бавио односом Егзистенције и Форме, прецизније речено, односом реалија и идеалија, ни изблиза не окончавши занимљиву расправу о том комплексном питању. Надаље, аутор видљиво настоји да остала проблемска чворишта прошири и продуби ослањајући се на позната методолошка „обједињујућа начела“ и „обликујућа начела“, као и „природну залеђину разумевања“. У ту сврху он користи резултате које му подједнако нуде „контрастна естетика“ и „контрастна поетика“. Стога се и дешава да у анализираном првенцу аутор постави више питања но што читаоцу може да понуди прихватљивих одговора и претпоставки. То се, пре свега, односи на проблемска чворишта, каква су: критика као „рационална дисциплина“ (такве су естетика и теорија), „објективна спознаја књижевног дела“, „критичарски укус“, „критичка свест“ и бројни други. У карак-

теристичном маниру, којим доминира децидност судова и мишљења, Радуловић тврди: „Субјективан карактер и егзистенцијални набој у критичким идејама и чини критику врстом књижевности и стваралаштва“ (Радуловић 1978: 10). Следећи априорно заузете ставове, аутор је, без нарочитог удубљивања и образложења деобних критеријума (у хронолошкој и типолошкој подели), српску књижевну критику поделио у три типа: *први* представља модернистичка критика, *други* критика социјалне литературе, а *трећи* критика негована у другој половини XX века.⁷

Очевидно је да Радуловићева критичка мисао тендира ка неким вишим сферама стварања и мишљења, ка оној Кузанусовој тачки на којој се стварно или привидно мире теоријске противуречности, уз напомену да је аутор све заступљене студије у потпуности лишио сциентистичког насиља. То значи да он у свим књигама настоји да што више простора обезбеди за *оригинална* тумачења и разумевања, свестан чињенице да научност критике као композитног појма почива на три позната принципа: *истинитости*, *поновљивости* и *проверљивости*, уз неопходну напомену да све врсте истина и сазнања морају бити исте за све и да се елаборирана тематика и проблематика не могу исцрпсти „без остатка“, како би рекао Ђерђ Лукач.

Од самих почетака бављења критиком Радуловић се помно и више пута враћа неким од средишних чворишта теоријског промишљања. Ради се о односу *системској* и *проблемској*. О томе аутор пише:

Књижевна критика је у суштини *систем односа*, или један динамичан систем одношења према различитим реалитетима спољњег света и истовремено према токовима критичарева егзистенције, према ритмовима и импулсима његовог индивидуалног живота (Радуловић 1978: 14).

Одбрана *система*, *системаишке* и *системаишолоије* врхунски ниво добила је у избору радова *Критичка мисао филозофа и научника* (1995), посебно у уводној расправи (предговору) „Културолошка критика у српској књижевности“ (стр. 7–99), у којој приређивач тврди да су Божидар Кнежевић и Бранислав Петронијевић развили „оригиналне системе“.⁸

⁷ За први тип критике аутор тврди да је „резултат равнотеже између рационалних елемената и егзистенцијалних импулса, између субјективног и објективног“; за други тип да представља „рационалистичку манипулацију стварања“; а за трећи тип да се „темељи на логици, науци и теорији“. Уз то додаје: „Артизам и утилитаризам су две најчешће странпутице у књижевности“ (по Недићевом мишљењу).

⁸ У уводу расправе „Културолошка критика у српској књижевности“ (1995) Радуловић, тим поводом, пише: „Можда су, ипак, философски системи само један део философског темеља српске књижевне критике XX века? Мисао неких српских филозофа и научника представља онај део философског, културног и теоријског ослонаца српске књижевне критике који је мање видљив, подразумева се па зато није ни био предмет посебног научног интересовања“ (Радуловић 1995: 8).

Постојање *система* евидентно је само у филозофији и естетици, док се њихово присуство, видљиво или невидљиво, често оспорава у другим областима духовних делатности. Од оних који се супротстављају постојању *система* споменућемо овом приликом: Владимира Вујића, Ксенију Атанасијевић, Бранка Лазаревића, Сретена Марића, Душана Недељковића, Данила Киша, а од страних: Жана Бофреа (*Увод у филозофије еџистенције*), Антоана Компањона (*Демон теорије*), Романа Ингардена и друге.

Друго проблемско чвориште представља тип *сйваралачка кришिका*, чији су родоначелници Исидора Секулић („Проблем критике и критичарских талената – Сент-Бев, Џ. Свифт, Б. Шо“, 1932), и Бранко Лазаревић (*Филозофија кришике и дрући есеји*, 1941), а о којима занимљиво пише Радуловић у књизи *Кришичка свест у српској књижевности* (1984). Дајући предност *проблемском* над *системским*, Исидора Секулић за прву идеографему користи симболику *сйирале*, а за други симболику *круиа*. Први симбол она назива „веселом спиралом“, а други симбол „порочним кругом“, јер је она, *сйирала*, симбол примеренији поступку проналажења аутентичних решења, док симбол *круи* често садржи обиље псеудопроблема и псеудорешења. О томе Исидора Секулић веома скептично пише: „Дело живи без критике, а критика не живи ни са делом ни без њега“. Компромисно решења понудио је Владимир Јаковљевич Проп у књизи *Проблеми комике и смеха* (1984) као резултат сопствених искустава и сазнања:

Теорија је потребна свакој врсти сазнања. Ни једна наука не може да нас без теорије. Теорија има пре свега спознајни карактер, а њено познавање је вид погледа на свет (Проп 1984).

Потпуно решење понудио је давно Георг Вилхелм Фридрих Хегел у *Историји филозофије* (II), пишући о Платону:

Суштина теорије о идејама састоји се у учењу да истинито није оно што чулно егзистира, већ једино оно опште које је у себи одређено – интелектуални свет је оно што је истинито, што је уопште вечно, божанско по себи за себе (Хегел 1964: 162).

Констатацију да естетичка, културолошка, теолошка и филозофска критика представљају „рационалне дисциплине“, потврђује Радуловић у расправи о „критичкој свести“, као једном од најважнијих идеографских чворишта, често супраординираним другим врстама. Она, „критичка свест“, рађа се „не у тренутку када личност почиње да сведочи о том сусрету са текстом, него када почиње *да се ииша* о њему“ (Радуловић 1978: 12). Према томе, „критичка свест“, о којој ће више речи бити у наредном одељку (посвећеном књизи *Кришичка свест у српској*

књижевности, 1984), као стање духа или депо духовне енергије, мора користити све три врсте енергије (интелектуалну, креативну и интуитивну), као и три врсте говора (у сликама, појмовима или наслућивању, које Умберто Еко назива *изалотијом*). Категорије „естетско осећање“ и „смисао за лепо“ могу да послуже као додатна објашњења, будући да су у њима пресудни *знање, умење и укус*. О томе аутор каже:

Естетично за њега није никакво стручно стајалиште или специјална техника испитивања књижевних дела, него појава која има темељ у човеку: у његовом нагону да се изражава, да духовно живи, да ужива у животу и сопственој људскости, да развија своју природну природу до степена кад се она превазилази природом културном, уметничком и естетичном, да освешћује свет и уздиже се изнад њега, да се бави суштином а не конкретностима ствари и света, да од стварног света и живота бежи у дух, односно у естетичан и „симпатичан“ однос према њима. Таква садржина коју је Поповић налазио у естетичном била је израз духовних преокупација нашег младог грађанства, израз њиховог осећања живота, те је у многим постајала њиховом животном филозофијом и њиховим погледом на свет (Радуловић 1978: 77).⁹

Важну прекретницу у развоју српске књижевне критике, сматра Радуловић, представља иновантно критичарско дело Љубомира Недића (1858–1902), који је успео да у пракси превазиђе бројне слабости дотадашње филолошке, позитивистичке и биографске критике. На то указује парадигматски програмски текст „О књижевној критици“ (1901), студија „Змај“ и оглед „О литерарном укусу“. Од прилога који су служили као програмски текстови аутор књиге је издвојио још и прилоге Богдана Поповића (1863–1944) – „О књижевности“, „Теорија ред-поред“, „Јован Скерлић као књижевни критичар“ и „Теорија о 'лепом' и теорија уметничких дела“. Поповић издваја три облика лепоте: „правилно лепо“, „лепо у природи“ и „лепо у уметности“, што ће поновити

⁹ Дефинишући поједине типове критике, Радуловић у закључку књиге *Видови српске књижевне критике* пише о бројним противуречностима које постоје у оквиру појединог типа или његове подврсте. Тако, на пример, пише о односу *анализе* (која је ближа логосу науке) и *интерпретације* (која је ближа логосу уметности): „Укратко, стручна критика изолује књижевност од духовног живота, нема у основи једно осећање живота нити поглед на свет и зато не успева да буде привлачан књижевни жанр чак и онда кад је у аналитичком слоју отишла много даље од модернистичке критике. Јер, анализа нема сврху сама по себи, како се то подразумева у савременој критици, нити је сврха критике да открива законитости које владају у књижевним делима као у некој над-стварности, која је изолована од доживљаја и од живота и која има сопствену природу која се нигде не додирује са природом човековом“ (Радуловић 1978: 313). Аутор, очигледно, мисли на општеусвојени поступак обеспредмећивања појединих духовних дисциплина у којима су предњачили феноменологија, структурализам и постмодернизам.

савремени естетичар Мирко Зуровац у књизи *Три лица лепоше* (2005): „суштински лепо“, „природно лепо“ и „уметнички лепо“. Сопствено становиште о бројним естетичким и критичким питањима Радуловић ће повремено поткрепити цитатима из репрезентативних монографија, студија и огледа о ствараоцима и мислиоцима који су предмет анализе (Ива Тартаље, Слободана Јовановића, Драгише Витошевића, Зорана Гавриловића, Драгана М. Јеремића, Фрања Грчевића, Предрага Палавестре, Светислава Стефановића, Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Славка Леовца и других). Такође ће посветити дужну пажњу најважнијим идеографским чвориштима (у случају Богдана Поповића то су: *мисаоносћ*, *осећајносћ*, *укус* и *машта*, као и синтагмама: „логика уметности“ и „природа критике“), ситуирајући целокупан Поповићев критичарски опус у контекст модерне српске књижевности.¹⁰

Свим заступљеним студијама и огледима доминира афирмативни поступак, без обзира на то да ли се ради о продукционом или рецептивном моделу анализе. У њему анализа доминира над *интерпретацијом*, што се нарочито види у одељку посвећеном Јовану Скерлићу (1877–1914), будући да се ради о полиграфу чије дело је подједнако занимљиво у различитим сферама духовних и друштвених делатности (од књижевности, преко науке, до идеологије). Живим учешћем у свим видовима живота и културног живота Скерлић је најширем кругу југословенски оријентисаних интелектуалаца био „учитељ енергије“, животне и стваралачке, како тврди Вељко Петровић. Основу те целине чине одељци: „Схватања књижевне критике“, „Критика националног менталитета“ и „Књижевност – културна институција и начин непосредног духовног живљења“, који садрже највише иновативних судова и мишљења.

С очекиваном лакоћом, с обзиром на широк спектар научних интересовања, Радуловић прелази из једне развојне етапе књижевности и критике у другу. То нарочитом снагом показује целина о Станиславу Винаверу (1891–1955), посебно када се ради о прелазу из реалистичке у модерно конципирану књижевну продукцију (у којој аутор највише пажње посвећује *симболизму*, *експресионизму* и *модернизму*, увелико померајући границе категорије *модерно*, *модернизам* и *модернистички*). Права је штета што су изостали творци *надреализма* и *постмодернизма*, с којима би у пот-

¹⁰ О томе смо писали у студији „Трагање за непроменљивим суштинама: естетика лепог и естетика ружног у тумачењу Умберта Ека“, објављеној као предговор естетичко-поетолошкој монографији *Анајрами и кријивојрами у романима Умберта Ека* (2009; 250 стр.), као и у још три сродне монографије: *Мишме и поетме Томаса Мана* (2007), *Лавиринти чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса* (2011) и *Снови и судбине у наредивној прози Михаила А. Шолохова* (2012), као и у двама сродним књигама студија и огледа – *Љепоша писања* (1978) и *Обнављање лепоше* (2016).

пуности била елаборирана бинарна опозиција: *традиционално – модерно*. Тиме би знатно били обогаћени веома успешно елаборирани одељци четврте целине „Модернистичко осећање живота“, „Стварност и уметност“ и „Схватање књижевне критике“, уз напомену да је Винавер, као *homo duplex* (белетрист и критичар, али и као аутор манифеста експресионистичке стилске формације), пружао довољно материјала за наставак дискусије о модернизму и даљој модернизацији српске књижевности.

Највише „задовољства у тексту“ Радуловић показује студијом о Исидори Секулић (1877–1958), почевши од њеног раног чланка „Песници који лажу“ (1911), у коме она прикривено полемише са Скерлићевим становиштима. Аутору се веома допало Исидорино инсистирање на „духовном опиту“ и „духовном преображају“, о чему ауторка пише:

Модернизам није само израз новог егзистенцијалног стања у којем се нашао модеран човек већ је једнако и духовни опит којим се та ситуација покушава превазићи и преобразити. Преображења више нема „без новог инстинкта“, па је стога подвргавање његовим заповестима предуслов не само духовног самоосвешћења, него и основ егзистенцијалног самоодржања (цит. према: Радуловић 1978: 252).

На самом крају студије Радуловић тврди да је Исидора Секулић истински веровала у то да је етичко-естетички принцип –

[...] аутохтоно наш, проверен колективним естетским искуством; према томе битан је и обавезујући и у процени модерних уметничких дела која настају у српској култури (цит. према: Радуловић 1978: 296–297).

Поред тога, закључили бисмо да се наша типологија српске књижевне критике само појединостима разликује од Радуловићеве. Ми смо српску критику поделили у пет основних типова: *вредносну криптику* Љубомира Недића, *естетичку криптику* Богдана Поповића, *импресионистичку криптику* Јована Скерлића, *историјску криптику* Павла Поповића (која има четири уже подврсте: *криптику текста*, *биографску криптику*, *криптику укуса* и *компаративну криптику*) и *стваралачку криптику* Исидоре Секулић и Бранка Лазаревића, о чему смо више и систематичније писали у студији „Стваралачка критика Исидоре Секулић: прилог теорији књижевне критике“ из 2013. године.¹¹

¹¹ Прво издање књиге *Видови српске књижевне криптике*, објављене у Београду (1978; 167 стр.). Друго и проширено издање у Београду и Фочи (2008; 315 стр.). Пре неколико година Радуловић је под истим називом објавио и другу књигу *Видова српске књижевне криптике 2* (2016; 392 стр.). Анотација о садржајима све три истоветно насловљене књиге објављене су у *Књизи 2* под насловом „Био-библиографски подаци о аутору“ (стр. 275–282).

*О односу књижевних конвенција и инвенција
(Крићичка свесћ у срјској књижевности)*

Једно од основних теоријско-критичких опредељења Радуловић дефинише као тежњу за целовитошћу обраде тема и апорема, уз раније показану тежњу да спекулативним путем превлада што је могуће већи број противуречности које, саме по себи, захтевају додатну научну аргументацију. Тежњу ка целовитости приказа ауторовог књижевног и критичког развоја показују и друга књига истородне провенијенције – *Крићичка свесћ у срјској књижевности* (1984). У њој „Увод“ (стр. 7–11) и студија „Недић, Поповић, Скерлић“ (стр. 57–93) имају, превасходно, улогу „везивног ткива“ (Bindenmaterial) две основне целине. Прва је посвећена анализи критичке свести у XIX веку (три огледа: „Афирмација естетике у епоси просветитељства“, „Културна политика Вука Караџића као израз естетичке свести“ и „Естетска основа друштвене критике Светозара Марковића“, као и студија „Проблем индивидуалног талента у књижевној критици XIX века“), а друга целина анализи истоветне свести у XX веку (огледима: „Светислав Вуловић – критичар поетског реализма“ и „Естетска свест уметничке и револуционарне авангарде у међуратној књижевности“, као и студијом „Синтеза естетске свести и културне политике – послератна плуралистичка критика“).

Пажљиви читалац ће приметити да Радуловић у реторици наслова, поднаслова и, нарочито, међунааслова најчешће користи идеографему *свесћ*, која у тој књизи садржи неколико подврста: „историјска свест“, „естетичка свест“, „теоријска свест“, „интегрална свест“, „обзнањена свест“, „непосредна свест“, „свест о књижевности“, „посебан облик свести“, „самосвест“, „надсвест“ итд; али их није подробније дефинисао, ослањајући се на поперовски схваћену категорију „залеђе разумевања“. У нашем кључу тумачења појмова „свест“ и „самосвест“ сагледани су у најопштијем виду, онако како их дефинишу филозофи.¹²

¹² Филозоф Иван Коларић у *Филозофско-теолошком лексикону* (2004) одредницу *свесћ* (lat. conscientis) дефинише овако: „У филозофији то није само стање будности и присебности, односно когнитивни психолошки процес, него целокупност наших доживљаја: мишљење, осећање, машта, интуиција, вољне одлуке и жеље. Наравно, постоји више димензија или ступњева свести: од подсвести до филозофске свести“ (Коларић 2004а: 301). У књизи *Филозофија* (2004) исти аутор дефинише одредницу *самосвесћ* (нем. Selbstbewusstsein): „За Фихтеа то је свест о нашем ЈА. Човек је једино биће које је свесно да има свест, као што је свесно и своје смртности. Самосвест је заправо синтеза перцептивних, интелектуалних, емоционалних и вољних доживљаја света и човековог места у њему. Без самосвести човек не би могао бити слободно и морално биће“ (Коларић 2004б: 471). Остала је необјашњена одредница *надсвесћ* коју, истина, Радуловић најређе употребљава.

Одмах на почетку анализиране књиге аутор тврди да естетичка критика увек доприноси „дубљој спознаји специфичног бића књижевног дела“. Потом, да та врста критике бројним преображајима (палингенозом) покушава и успева у томе да превлада многе недостатке и општу кризу у коју повремено запада. Ослањајући се на дијалектику стварања и мишљења, аутор ту појаву назива „здравом кризом“, јер је више него уобичајено да сваки значајнији културни покрет, епоха или уже схваћени естетички систем (у све три области: општој, компаративној и посебној естетици) пролази кроз три фазе развоја: а) фазу негирања покрета који јој претходи, б) фазу пуне афирмације сопствених начела и в) фазу девалвације прокламованих начела и метода, чиме изазива потребу за новим културним покретом, који ће је, макар и привидно, извести из кризе. Избегавајући да се упушта у непотребне детаље (као што чини Бранко Лазаревић, наводећи десетине врста естетика у првој половини XX века), Радуловић доследно остаје при најширем кругу уопштавања, избегавајући, колико је то могуће, „произвољни конструктивизам“.

Највише домете теоријско-критичке мисли, нарочито када су у питању могућности дефинисања „естетичке критике“, налазимо у уводном тексту књиге, посвећеном законитостима развоја те духовне дисциплине:

У свим етапама развитка књижевне критике у српској култури смењују се два процеса: први, конституисање основних начела и методологије естетичке критике, и други, преиспитивање смисла критике са становишта њене прогресивности и ефикасности у друштвеном и историјском животу. Иако је у унутрашњој суштини сваке естетичке критике (нарочито у првој фази) иманентно истицање сопствене независности и посебности – како унутар друштвеног живота епохе тако и у односу на друге духовне и сазнајне процесе и културне облике у једном времену – ипак свака естетичка критика почива на свести о себи самој као о прогресивном облику људског мишљења и ангажованој форми у културној пракси једног времена (Радуловић 1984: 9).

Радуловић се не бави само законитостима развоја уметности и науке него и могућностима примене тих закона у стваралачкој пракси и одабиру прикладних метода за њену рецепцију и функционисање. При томе, једновременно мислимо на оба модела: продукциони, у књижевној уметности, и рецептивни, у књижевној критици, као и у њој сродним духовним дисциплинама. У споменутој студији покушали смо да аналитички расветлимо мањи део ауторовог критичког корпуса (исказаног у трилогији: *Видови српске књижевне критике* [1978], *Критичка свест* у *српској књижевности* [1984] и *Самосвеси форме* [2012]), док би интерпре-

тативни приступ захтевао и расправу о још десетак других монографија и књига расправа, студија и огледа, било да је реч о теоријској, било о примењеној равни анализе. Када је у питању прва раван, неопходно би било свестрано и објективно оценити и преоценити сва дела, са становишта модерно засноване аксиологије: *Модернизам и српска идеалистичка философија* (1989), *Модернистички и традиционални српски модернизам: идеолошки и културни аспекти српске књижевности у 20. веку* (2007), *Књижевност и теологија* (2008), *Самосвесне форме* (2012), *Уметност и вера* (2013), *Српски културни образци и српска књижевност* (2015) и *Видови српске књижевне критике 2* (2016).¹³

Применимо ли строге вредносне критеријуме на прилоге заступљене у књизи *Критичка свест у српској књижевности*, без икаквих тешкоћа и недоумица можемо установити да најзначајније аналитичке резултате аутор остварује у огледу „Афирмација естетике у епоси просветитељства“, као и у студијама: „Недић, Поповић, Скерлић“ и „Синтеза естетске свести и културне политике – послератна плуралистичка критика“. Оствареним донетима њима је веома блиска и студија „Естетска свест уметничке и револуционарне авангарде у међуратној књижевности“.¹⁴ Веома је комплексна по својој природи расправа о културном поретку *Просветитељство*, који означава читаву епоху у развоју стварања и мишљења и које активно делује од краја XVII до средине XIX века. За српску историју, културу, науку и уметност *Просветитељство* је утолико занимљивије уколико се зна да њиме почиње нова српска књижевност. Покрет се често разуме и тумачи у контексту најшире схваће-

¹³ Када је реч о примењеној равни анализе морамо имати у виду следеће Радуловићеве књиге: *Историјска свест и естетске улоге: критички есеји о савременим писцима* (1985), *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима* (1994), *Класици српског модернизма* (1995), *Роман Добрице Ћосића* (1998), *Књижевност и философија: философски списи Борислава Пекића* (2010) и *Културна идеологија Исидоре Секулић* (2011). Неке од наведених књига доживеле су допуњена и редигована издања. У *Видовима српске књижевне критике 2* састављач „Био-библиографских података о аутору“ често је грешио у генолошком дефинисању појединих прилога у њима (в. Радуловић 2016: 275–282).

¹⁴ Најмањи допринос анализи и интерпретацији тематике и проблематике аутор је остварио у огледима: „Естетски основи друштвене критике Светозара Марковића“ и „Проблем индивидуалног талента у књижевној критици XIX века“. Преостали прилози у књизи ближи су првој него другој групи прилога. Такође, постаје очигледно да аутор поузданије судове и мишљења саопштава о процесима и појавама, писцима и делима који припадају традицији, а мање су поуздани они који се односе на најновије развојне токове (какви су *авангарда* и *постмодернизам*). Видети књиге Рената Пођолија *Теорија авангардне уметности* (1975), Линде Хачион *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (1988), Терија Иглтона *Илузије постмодернизма* (1997) и Михаила Епштейна *Постмодернизам* (1998).

них цивилизацијских, културних покрета, било да се ради о духу Епохе (Geist der Epoche), било о методу којим се проучава (Geistesgeschichte).

У том погледу *Просветишћелство* је најисправније тумачити онако како га дефинишу познати лексиколози у књигама: *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика* (2005) и, нарочито, *Лексикон српског просветишћелства*. У старијим периодизацијама тај покрет је још називан *рационализмом*, *јозефинизмом* и *сентиментализмом* (све до Скерлићеве *Историје српске књижевности* [1914]), а у новијим *класицизам*, *ипредромантизам* и *романтизам* (све до Павићевог *Рађања нове српске књижевности* [1983], и Деретићеве *Историје српске књижевности* [2002]). У студијама посвећеним том покрету ми смо у потпуности усвојили Павићеву модерно засновану периодизацију (на подели коју предлажу Д. Морне и Пол ван Тигем). Према Павићу, *барок* траје од краја XVII до пред крај XVIII века (1690–1774), затим *класицизам*, који чине три генерације класициста, у периоду од 1780. до 1850, да би, на крају, увео нов термин – *ипредромантизам* (Павић) или *ипроиторомантизам* (Маркјевич), који је истовремено егзистирао са *класицизмом* (1750–1850). О једном од занимљивих проблема Радуловић мало или нимало расправља. Ради се о *интерференцији* стваралачких проседеа и *полилозији* у српској књижевности тога доба (истовременој употреби: рускословенског, српкословенског, црквенословенског, славеносербског и народног језика, о чему занимљиво пишу Павле Ивић и Александар Младеновић).¹⁵ Радуловић се, уз то, свесно и вољно одрекао могућности да расправу прошири на рецидиве *класицизма*, какви су *йсеудокласицизам* и *неокласицизам*.

Свестан чињенице да је самом себи поставио високе критеријуме у елаборацији комплексних проблема и апорема, Радуловић се у некима од књига циклично враћа истоветним темама, у жељи да у што већој мери исцрпи започету тематику и проблематику. Такав случај у тој књи-

¹⁵ Од бројних књига издвојићемо три: Јован Деретић, *Поетика просвећивања* (1989), Ернст Касирер, *Филозофија просветишћелства* (2003) и *Лексикон српског просветишћелства* (2009), као и лексиколошке есеје о *Просветишћелству*, које су зналачки написали: Зоран Константиновић (1985), Георг Боленбек (2008) и Јован Попов (2011). Зачудо, одредницу „просвећеност“ не садржи најновији, волуминозни пољски *Речник књижевних родова и врста*, који су зналачки уредили Гжегож Газда и Словиња Тинецка Маковска (Краков, 2006; Београд, 2015, двостубачно, 1152 стр.). Такође, видети три наше студије: „Доситејева аутобиографска повест у светлости сентиментализма“ (1995), „Духа не угађајте!: семантика и морфологија *Жишчија* Герасима Зелића“ (2002) и „Проучавање дела Алексија Везилића у српској науци о књижевности“ (2013). Три глобалне идеје *Просветишћелства* као „века просвећености“, „филозофског века“ и „педагошког века“ сажете су у три апофтегме: Декартовој „Cogito, ergo sum“ (1637), Кантовој „Sapere aude“ (Усуди се да знаш) (1783), и Доситејевој „Духа не угађајте!“, чиме је истакнута „филозофија Духа“ која, према Радуловићу, представља епицентар проблематике, јер „напори духа у свему успевају“, како су записали Емануел Милер и Бенедето Кроче.

зи представља студија „Недић, Поповић, Скерлић“, која се може прогласити најважнијим програмским текстом или „шифром тумачења“. Период којим се баве три класика српске књижевне критике Радуловић је проучио у толикој мери да би лако могао написати монографије о њима. Најближи том неоствареном плану био је у текстовима посвећеним Љубомиру Недићу, који је примарна ауторова критичка симпатија. У наведеној студији аутор тврди да књижевност остварује „посебну духовну стварност“, да она у овој фази развоја конституише свест о себи или самосвест. На тај начин, постепено, Радуловић одступа од општеусвојеног становишта о равноправном третману свих духовних дисциплина којима се бавио, претворивши се у занесеног и веома ангажованог апологета стварања и мишљења, дајући предност у свему „естетичкој свести“ и „критичкој свести“ као моделу обликовања реалне и фиктивне стварности (физике и метафизике).

У студији „Недић, Поповић, Скерлић“ аутор тим поводом резолутно закључује:

Критичари оног времена бескрајно верују у критику као књижевни облик и културну и духовну делатност којом је могућно превазићи дух времена, утицати на њега, спознати не само уметност већ и човека, људски живот и човечанску духовност, *pathos* постојања и *ethos* човекове душе. Истовремено, у том облику, критици, човек-критичар спознаје самога себе и остварује своју егзистенцију, осмишљава је, објективизира и трансцендира (Радуловић 1984: 68).¹⁶

На крају, потребно је истаћи најпре антрополошку, а потом и изражено наглашену хуманистичку визију света по себи и света за себе, која такође представља једну од глобалних естетичких ауторових опредељења. О томе у завршној студији он пише:

А самосазнаја духа времена према људској личности и њеним утопијским чежњама за аутентичном егзистенцијом, и ослобађања – остваривање те чежње, једина је основа хуманистичког карактера, и њен најдубљи смисао (Радуловић 1984: 153–154).

¹⁶ У студији „Синтеза естетске свести и културне политике – послератна плуралистичка критика“, веома важном програмском тексту, Радуловић о том идеографском чворишту пише: „Али дух послератне књижевне критике немогућно је осетити ако се не схвати да су различите естетске идеје и критичке методе синтетисане у плурализам као један нов, прогресиван, конзистентан и целовит критички систем и у један нови вид ангажоване критичке свести. Плурализам у југословенској књижевној критици никако се не своди ни на електицизам ни на прагматизам“ (Радуловић 1984: 137–138). Тим наводом аутор потврђује опредељење о природном и логичком повезивању почетка и краја (прецизније речено – споја „естетичке свести“ и „критичке свести“).

Таквим ставовима аутор сведочи о интеракцији субјективних и интерсубјективних искустава и сазнања, у жељи да нагласи значај хуманизације односа у свим областима духовних делатности којима се бави.

Онтологија, іносеологија и аксиологија (Самосвeстї форме)

Критичко дело Милана Радуловића може се поделити на више начина. Навешћемо само две врсте подела. Прва је *хронолошка*. У дугој и плодној критичарској делатности овог аутора, која траје пуне четири и по деценије (1971–2017), евидентне су три фазе критичарског развоја. Прва обухвата период од почетка осме до половине девете деценије (1971–1985), као и књиге у њој објављене; потом књигу *Самосвeстї форме*, која је написана почетком прве фазе (њени делови су објављивани у часописима: *Видици*, *Књижевна криџика*, *Идеје* и *Савременик*, а у целини тек 2012. године). Тој фази такође припада и избор *Међураџни криџичари* (1983). Друга фаза обухвата наредну деценију и по рада (1986–2002) и књиге у њој објављене, од *Модернизма и српске идеалистичке философије* (1989) до *Класика српског модернизма* (1995), као и избор *Криџичка мисао философа и научника* (1995). Трећа фаза обухвата наредну деценију и по делатности (2003–2017). У њој је аутор доживео пун размах стваралачких, интелектуалних и интуитивних способности, проширивши увелико број духовних дисциплина којима се бави (укључивши и онтологију, теологију и семиологију). Та фаза је започета монографијом *Роман Добрице Ђосића* (1998), а завршена, за сада, другом књигом студија и огледа *Видови српске књижевне криџике 2* (2016).

Друга врста је *џијолошка подела*. Хронолошком доминирају синтагматске, а *џијолошком* парадигматске осе. Након што је подробно проучио историју српске књижевне критике, Радуловић се посветио конституисању теорије књижевне критике, а однос двеју области литературологије (историје и критике), као и наглашене интеракције различитих области духовних делатности, омогућили су примену различитих „кључева читања“. За почетак расправе издвојили смо *џијолоџизацију* критике као композитног појма, почевши од филолошке и историјске, преко естетичке и културолошке, до онтолошке и теолошке. О томе сведочи композициони оквир који чине две истоветно насловљене књиге – *Видови српске књижевне криџике* (1978, 2008) и *Видови српске књижевне криџике 2* (2016), без којих се не може пратити процес генерисања критичарских идеја и књижевног текста.¹⁷

¹⁷ Издавањем нове књиге под истоветним називом аутор је хтео да сумира сопствена искуства и сазнања у дугом временском распону. Истовремено је хтео да са дистанце

У нашем „кључу читања“ полазну основу Радуловићевог начина мишљења налазимо у анализи интенционалног и лингвистичког лука критичарске тетралогije: *Видови српске књижевне криџике*, *Криџичка свесћ у српској књижевности*, *Самосвесћ форме* и *Видови српске књижевне криџике 2*. Тој врсти истраживања додали бисмо још и анализу односа које је предложио Умберто Еко: *intentio operis*, *intentio auctoris* и *intentio lectoris*. Најновијом књигом (2016) Радуловић омогућава троструки модел разумевања и тумачења: теоријски, примењени и аксиолошки, што би, према његовом мишљењу, требало да увелико оснажи истинитост, доследност и објективност саопштених судова и мишљења. Уједно указује и на значај и примењивост метода и методологија којима се служио у различитим аналитичким моделима.

У крајњем свођењу свих аналитичких постулата и остварења, препоручљиво је да читање двеју књига (*Видови српске књижевне криџике* [1] и 2) представимо као читање аналитичког *дигиталног*. Додамо ли томе и трећу књигу истоверсне провенијенције (*Самосвесћ форме*), омогућили смо њихово читање као *аналитичког дигиталног*. Истоветни случај је и са аналитичким диптихом *Криџичка свесћ у српској књижевности* и *Токови књижевне свесћи*, упркос мудрој Матошевом упозорењу да се понекад више види кроз кључаоницу него кроз широм отворена врата. Да закључимо: појединачно остварени критичарски портрети, метафорично речено, представљају „поглед кроз кључаоницу“, док се аналитичким диптихом, триптихом или тетрахоном могу сматрати „широм отвореним вратима“. Критичару попут Радуловића веома је стало да хармонизује две области, као што му је стало до комуникације са реципијентом као са-ствараоцем, јер тек у заједничком напору загонетања и одгонетања уметничких и научних тајни могу се ваљано представити у новом светлу „биће света“ и „биће јединке“, односно „логос науке“ и „логос уметности“, о чему пише Бенедето Кроче у књизи *Књижевна криџика као филозофија*, у преводу Владана Деснице (1969).

Уводни прилози књиге *Самосвесћ форме*: „Предговор“ и „Запажања о науци о књижевности“ посвећене су филозофији и психологији стварања и промишљању о оствареном. У првом, аутор сведочи о скупу до-

провери одрживост и функционалност раније понуђених теоријских решења. Осим уобичајене „Уводне речи“, аутор је књигу поделио у три целине. I „Систематизација књижевне критике“ (стр. 11–63); II Низ студија и огледа посвећени су критичарском делу Меше Селимовића, Миодрага Павловића, Славка Леовца, Предрага Палавестре, Предрага Протића и Хатице Диздаревић-Крњевић (стр. 65–233); III „Српска књижевна критика и културна политика друге половине 20. века“ (стр. 235–273). Још једном је потврђено Сартрово и Андрићево мишљење да, пишући о другима, критичар највише пише о себи!

минантних идеја које не прихвата, као и о скупу недостатака појединих метода, али он са ауторима експлицитно не полемише. Уместо тога, на аналитичару је да сâм конституише поједине премисе Радуловићеве имплицитне поетике и полемике, посебно када је у питању такав тип попут „плуралистичке критике“, коју смо и сами свесрдно препоручивали у књизи *Криптички методи* (в. Ивановић 1975: 9–14).¹⁸ Мада није теоријски сасвим дефинисана, попут данашње „интегралне критике“, „плуралистичка критика“ је за највећи број критичара, па и Радуловића међу њима, представљала поуздани оријентир за излазак из кризе, упркос опасностима које је истовремено нудила са решењима. Опасности су се криле у „понављању грешака“ претходних метода и у „еклектицизму и прагматизму“, како каже сâм аутор: у –

[...] агресивном ентузијазму да на основама формализма, структурализма и семиотике изучавање књижевности заснује као позитивну науку, методолошки и термилолошки строго одређену (Радуловић 2012: 71).

Већ у почетној фази анализе Радуловић је самоуверено тврдио:

Свака теоријска мисао о књижевности проблематизује односе између стварности и уметности, па тиме, индиректно, и филозофске проблеме: шта је стварност, каква је природа и судбина света, какав је човеков положај у стварности, какав је смисао уметности у животу“ (Радуловић 2012: 9–10).

Да би у потпуности одговорио на питања теоријске егзегезе, аутор књиге подробно објашњава реципијенту реторику подналова – *Нацрт за теорију ђерсоналистичке књижевне критике*, који у први мах асоцира на реторику наслова и подналова руског филозофа Николаја Берђајева – *О човековом ројству и слободи: оџлед о ђерсоналистичкој философији* (1991).

Предлажући тип *ђерсоналистичке књижевне критике*, Радуловић најпре истиче значај тријаде: Егзистенција – Личност – Дух (код Берђајева тријаду чине: Слобода – Личност – Бог), за коју верује да је не само одржива него и неопходна сваком типу критичког мишљења:

Ташта је и неживотна свака теоријска конструкција која ту тријаду макар не подразумева и онда када је не тематизује, но је заборави или свесно заобилази (Радуловић 2012: 11).

¹⁸ Уводни текст је насловљен као „Плурализам критичких метода“, а затим следе пет одељака књиге: I „О природи критике и природи критичара“, II „Естетичка и књижевнокритичка разматрања“, III „Могућности научних синтеза“, IV „Монографски приступ делу“ и V „Могућности позоришне критике“.

Појединачни портрети су посвећени: С. Петровићу, Н. Милошевићу, М. Ранковићу, М. Урошевићу, Д. Живковићу, Д. Вученову, М. Најдановићу, В. Вулетићу, В. Миљевићу, М. Ђоковићу, М. Жежељу, В. Вуковићу, Ј. Видмару и Л. Павловићу (два прилога).

У студији „Запажања о науци о књижевности“ аутор расправља о односу природних и културолошких, хуманистичких наука, посебно истичући низове чињеница на којима се базира научност те науке. Он тврди да је предмет литературологије *облик*, а не *предмет* природе, додајући да су само *облици* сврховити и антрополошки функционални. Аутор жели, дакле, да још из једног аспекта осветли реторику наслова *Самосвести форме*, у истој мери као што је четири године раније објашњавао потребу заснивања типа *теолошке књижевне критике* (2008). Тако ће, на пример, у књизи *Књижевност и теологија* (2008) расправу проширити прилозима који се односе на хришћанску и уметничку гносеологију, теолошку естетику и онтологију књижевног дела (посебно романа).¹⁹

Суштински важна теоријско-критичка опредељења аутор је, мање-више конзистентно, саопштио у четири веће целине књиге *Самосвести форме*:

- у другој целини истичу се следећи прилози: „Дефиниција књижевне критике“ и „Логика и животност критичке прозе“;
- у трећој целини: „Трансцендентни субјекат у критици“;
- у четвртој целини: „(Само)смисленост критичке свести и функција критичке свести у култури“ и
- у петој целини прилог „Уметничка форма, природна духовност и књижевна критика“. Многе проблеме и апореме могао је аутор без већих тешкоћа решити применом познате теоријске тријаде Михаила М. Бахтина: „хибридизација култура“, „хибридизација језика“ и „хибридизација жанрова“, јер је њима у целини обухваћена дијада *Art und Weise*. При томе, ваља имати на уму и три значајна аутора (Михаила М. Бахтина, Сергеја С. Аверинцева и Клаудија Гиљена) који унисоно тврде да је „воља жанра“ многострано јача од „воље аутора“.

Интересовање за филозофију уопште, а у њеним оквирима и филозофију књижевности, Радуловић је, мање-више равномерно, усмерио на три њене уже области – у првом реду на *гносеологију*, у другом на *онтологију*, а у трећем на *аксиологију*, која је утолико значајнија и изазовнија за анализу уколико се зна да је уско повезана са *хрејологијом*

¹⁹ У предговору *Критици и дјелу* Светозар Петровић дефинише основне циљеве литературологије на следећи начин: „Проблем приступа књижевном дјелу, питање о релативној вриједности и хијерархији приступа, питање о могућности интегралне методе; проблем вредновања књижевног дела, питање да се замисли објективан критериј, питање о могућности научне интерпретације књижевности; проблем односа књижевне критике и науке о књижевности, питање о могућности и границама објективног студија књижевности, питање класификације критичких и књижевнотеоретских бављења књижевношћу – ето, то је, рекао бих, прегршт кључних проблема и питања којима рјешења тражи методологија литерарног студија“ (Петровић 1963).

(науком о потребама), *шелеологијом* (учење о људским сврхама) и *филозофском антропологијом*. У већ помињаном *Филозофско-шелошком лексикону* Иван Коларић је поменуо општеприхваћено Шелерово диференцирање више врста и подврста *вредности*: хедонске, виталне, духовне (које могу бити логичке, друштвеноморалне, естетске), религијске, итд. (*самовредност*, на пример, „чије је олицетворење људска лепота, слобода и достојанство“). Велики број сазнања и информација пружају Миодраг Радовић књигом *Књижевна аксиологија: проблеми и теорије вредновања у двадесетом столећу* (1987) и Хенрик Маркјевич у *Науци о књижевности* (1974). У њој аутор набраја десетак врста и подврста *вредности*: емотивне, конструкционе, вишевредносне, сликовне, сазнајне, различне, оригиналне, нове, аналогне и интерпретационе.²⁰

У процесу конституисања Радуловићеве теорије књижевне критике веома важну улогу имају неколико прилога о репрезентативним представницима српске књижевне критике, који су најпре објављивани у тематизованим зборницима радова.²¹ Из низа прилога те врсте издвојићемо критичарски портрет Предрага Палавестре, објављен у обухватној студији „Антиномије књижевне историје“ (в. Радуловић 2016: 159–198), а написан поводом Палавестрине двотомне *Историје српске књижевне критике 1768–2007*, I–II (2008). У њему Радуловић настоји да комплексну проблематику анализира из три угла: 1. да резимира историјски и теоријски развој српске књижевне критике (1768–2007), 2. да оцени и преоцени постигнуте аналитичарске домете у њима и 3. да на пробраном материјалу и одговарајућом методологијом упореди Палавестрина и сопствена аналитичка опредељења, настајала протекле четири деценије (1971–2007). У другој половини XX века Милан Радуловић је као репрезентативне издвојио следеће типове књижевне критике: у области филозофије *културолошко-филозофску књижевну критику* (Миодраг Павловић

²⁰ О критичарском идеалу Радуловић пише са заносом, а поводом Палавестрине књиге *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, истичући значај односа појединосца: (аутор је остварио 208 портрета) и целине (опште слике националне критике): „Али, портрети критичара у овој књизи нису засебне иконе него истакнути делови или минијатурни детаљи једног грандиозног фреско-мозаика, на коме је сваки лик представљен на фону културе свога времена и уклопљен у српску модерну, грађанску културу као духовни космос који обухвата и својим унутрашњим смислом обасјава или осенчава духовне и културне напоре сваког ствараоца“ (Радуловић 2016: 161).

²¹ Зборници радова о појединим темама омогућавају истраживачу да Радуловићеве прилоге упореди са прилозима других естетичара, теоретичара и критичара: *Зборник радова у част академика Славка Леовца* (1999), *Алекса Шанџић: животи и дело* (2000), *Теорија. Естетика. Поетика* (2008), *Историја и теорија српске књижевне критике* (2009), *Сјоменица Меше Селимовића* (2010), *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића* (2010), *Српска књижевна критика друге половине XX века: историјско истраживање* (2013) и др., од којих је неке уредио Милан Радуловић.

и Славко Леовац), потом *културолошко-идеолошку књижевну критику* (Меша Селимовић, Предраг Палавестра, Предраг Протић) и *културолошко-естетичку књижевну критику* (Хатица Диздаревић-Крњевић).²² Међутим, чини нам се да је Радуловић више у праву када уместо сложеница у поједином типу критике говори о појединачним типовима, јер се они лакше могу и дефинисати и утврдити. Као пример навели бисмо студију „Реафирмација естетске критике“, у којој пише о критичарском корпусу Милослава Шутића (2008), која је подељена у три целине: „Естетика лепе душе“, „Естетика патријархалне културе“ и „Естетски доживљај и књижевнокритички метод“. Према нашем мишљењу, ауторово ситуирање у контекст савремене српске књижевне критике могло би се дефинисати типовима *естетичке* и *филозофске* критике, уз напомену да је теоријска раван увелико супраординирана примењеној равни анализе.

О тим и још неким ауторовим карактеристикама пише Стојан Ђорђевић у сажетом поговору „Књижевна критика и субјект критичког суђења“, објављеном у књизи *Самосвести форме* (в. Радуловић 2012: 195–201). Бавећи се онтологијом, гносеологијом и аксиологијом, Ђорђевић тврди да анализирана књига представља „теоријски спис о књижевној критици“, односно да је аутор њоме исписао „оглед из поетике књижевнокритичке свести“. Насупрот другим критичарима, Ђорђевић сматра да то није типолошко разматрање, већ да је оно –

[...] превасходно онтолошко, што подразумева еминентно теоријску елаборацију која се изводи из филозофских и естетичких претпоставки за најопштије сазнавање и дефинисање књижевне критике (Радуловић 2012: 195).

Надаље, Ђорђевић тврди да се Радуловић ослања на феноменолошко учење о интенционалности, на „идеје формализма, структурализма,

²² Историчар српске књижевне критике установиће да су Радуловићу најближи савремени критичари, са којима је више година сарађивао на значајним истраживачким пројектима (Предраг Палавестра, Славко Леовац, Радован Вучковић, Гојко Тешић, Милослав Шутић, Предраг Протић и други). Описе идеалне слике и идеалних критичара налазимо у студији „Предраг Палавестра: антиномије књижевне историје“ (2008): „Палавестра има сопствену критичку идеологију, препознатљиву културолошку и историософску концепцију и субјективне, етичке и естетичке идеале. У име тих идеала, из сопствене критичке идеологије, ради афирмисања и одбране одређених културолошких и историософских концепција, он изриче вредносне судове како о појединим књижевним критичарима, тако и о посебним културним епохама у историји српског народа. И индивидуална критичка идеологија, и културолошке концепције, и етички и естетички идеали у које верује, представљају елементе и сегменте једне више форме историјске свести за којом Палавестра трага и коју афирмише као духовни интеграл и духовну вертикалу модерне епохе“ (Радуловић 2016: 163–164).

теорије информација и комуникација, теорије рецепције и семиотике“ (Радуловић 2012: 196), што му омогућава да у закључку поговора укаже на процесе интеракције бројних области духовних делатности којима се овај аутор бави:

Књигом *Самосвесћ форме*, која је плод Радуловићеве ауторске анализе и селекције несумњивих достигнућа модерних теоријских приступа (од феноменолошког до семиотичког) и његовог оригиналног дефинисања онтолошких и гносеолошких дистинкција о природи и улози књижевне критике, добили смо дело највеће подстицајности и прворазредне релеванције у домену теорије књижевне критике (Радуловић 2012: 201).

Саопштеном мишљењу додали бисмо још и констатацију да је Радуловић један од оних српских критичара који се поуздано креће широким аналитичким просторима – од уметности живљења до умећа исказивања, да је пасионирано предан тешком и сложенем послу решавања бројних енигми и парадигми уметничког стварања и научног мишљења, да је показао завидан степен стваралачке храбрости, упуштајући се у решавање најтежих теоријских чворишта (анаграма и криптограма), уз све ризике које такав, априорно изабрани циљ, собом носи. Ауторима сродних критичарских опуса остаје као крајње сазнање и поуздање да ће њихово дело подједнако служити савременицима и следбеницима и да ће се, *in ultima linea*, још једном, по ко зна који пут, показати одрживост мудро срочене и дуговеке апофтегме Предрага Палавестре: „Ниједна права реч никад није изгубљена.“

Извори

- Радуловић 1978: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1984: Милан Радуловић. *Критичка свесћ у српској књижевности: антажована естетска критика*. Београд: Вук Караџић – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1985: Милан Радуловић. *Токови књижевне свесћи*. Љубљана: Партизанска књига.
- Радуловић 1995: *Критичка мисао философа и научника*. Приредио Милан Радуловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1999: Милан Радуловић. „Трагање за хармонијама: књижевнокритичка философија Славка Леовца“. У: *Зборник радова у част академика Славка Леовца*. Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске. Књ. I. Стр. 30–58.

- Радловић 2008: Милан Радловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радловић 2012: Милан Радловић. *Самосвесни форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радловић 2013: *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*. Уредник Милан Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2016: Милан Радловић. *Видови српске књижевне критике 2: књижевна мисао друге половине 20. века*. Ниш – Фоча: Филозофски факултет – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

Литература

- Берђајев 1991: Николај Берђајев. *О човековом постојању и слободи: ојед о персоналистичкој философији*. Превод с руског Љиљана Јовановић. Нови Сад: Књижевна заједница.
- Бити 1995: *Трај и разлика: читања сувремене хрватске књижевне теорије*. Уредили Владимир Бити, Ненад Ивић, Јосип Ужаревић. Загреб: Наклада МД.
- Бити 1997: Владимир Бити. *Појмовник сувремене књижевне теорије*. Загреб: Матица хрватска.
- Бофре 1974: Жан Бофре. *Увод у филозофију еџистенције*. Превео Зоран Зеџ. Београд: БИГЗ.
- Гадамер 1996: Ханс Георг Гадамер. *Похвала теорији: филозофски есеји*. Превод и избор Саша Радјичић. Подгорица: Октоих.
- Газда, Маковска 2015: *Речник књижевних родова и врста*. Редакција Гжегож Газда, Словиња Тинецка Маковска. С пољског превела Ивана Ђокић Саундерсон. Београд: Службени гласник [оригинал: Краков, 2006].
- Гиљен 1971: Claudio Guillén. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.
- Зуровац 2005: Мирко Зуровац. *Три лица левог*. Београд: Службени гласник.
- Ивановић 1975: Радомир Ивановић. *Критички методи*. Крушевац: Багдала.
- Ивановић 1978: Радомир Ивановић. *Левог писања*. Титоград: Побједа.
- Ивановић 2003: Радомир В. Ивановић. *Књижевно обликовање стварности: литературолошке студије и оједи*. Лепосавић: Институт за српску културу.
- Ивановић 2007а: Радомир В. Ивановић. *Књижевна критика као десети муза: студије и оједи*. Нови Сад: Змај.
- Ивановић 2007б: Радомир В. Ивановић. *Мисао и поетска Томаса Мана*. Нови Сад: Змај.
- Ивановић 2009: Радомир В. Ивановић. *Анаграми и криптограми у романима Умберто Ека*. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.

- Ивановић 2011: Радомир В. Ивановић. *Лавиринџи чаробној реализма Габријела Гарсије Маркеса*. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Ивановић 2012: Радомир В. Ивановић. *Снови и судбине у нарашћивној прози Мишаила А. Шолохова*. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности.
- Ивановић 2016: Радомир В. Ивановић. *Обнављање лейоше: књижевне студије и оџлеги*. Вршац: Тули.
- Кнежевић 1898: Божидар Кнежевић. *Принципи историје*. Књ. 1. Ред у историји. Београд: Издање Фонда Димитрија Николића Беље.
- Коларић 2004а: Иван Коларић. *Филозофско-теолошки лексикон*. Ужице: И. Коларић.
- Коларић 2004б: Иван Коларић. *Филозофија*. Златибор: И. Коларић.
- Компањон 2001: Антоан Компањон. *Демон теорије*. Превод с француског Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић. Нови Сад: Светови.
- Кригер 1982: Мари Кригер. *Теорија критике*. Превео Светозар М. Игњачевић. Београд: Нолит.
- Кроче 1969: Бенедето Кроче. *Књижевна критика као филозофија*. Избор и превод Владан Десница. Београд: Култура.
- Марић 1972: Сретен Марић. *Прошјејска свест критике*. Београд: Нолит.
- Маркјевич 1974: Хенрик Маркјевич. *Наука о књижевности*. Превео Стојан Суботин. Београд: Нолит.
- Милошевић 1989: Никола Милошевић. *Психологија знања*. Београд: Нолит.
- Милошевић 1997: Никола Милошевић. *Филозофија и психологија: оџлед из диференцијалне филозофије*. Нови Сад: Светови.
- Палавестра 1995: Предраг Палавестра. „Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике: историја једног научног подухвата“, *Књижевна историја*. Год XXVII. Бр. 96. Стр. 237–265.
- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 1963: Светозар Петровић. *Критика и дјело*. Загреб: Зора.
- Попер 2002: Карл Р. Попер. *Објективно сазнање: еволутивни принцип*. Превод и поговор Драган Д. Лакићевић. Београд – Подгорица: Paideia – CID.
- Проп 1984: Владимир Јаковљевич Проп. *Проблеми комике и смеха*. Превео Богдан Косановић. Нови Сад: Дневник – Књижевна заједница [оригинал: Москва, 1976].
- Радовић 1987: Миодраг Радовић. *Књижевна аксиологија: проблеми и теорије вредновања у двадесетом столећу*. Нови Сад: Братство–јединство.
- Сесардић 1980: *Филозофија науке*. Приредио Невен Сесардић. Београд: Нолит.
- Солар 1976: Миливој Солар. *Књижевна критика и филозофија књижевности*. Загреб. Школска књига.
- Солар 1978: Миливој Солар. *Увод у филозофију књижевности*. Загреб: Студентски центар Свеучилишта.
- Улиг 1982: Claus Uhlig. *Theorie der Literaturhistorie: Prinzipien und Paradigmen*. Heidelberg: Winter.

- Фајерабенд 1994: Паул Фајерабенд. *Наука као уметност*. С немачког превела Бранка Рајлић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића – Матица српска.
- Хегел 1964: Георг Вилхелм Фридрих Хегел. *Историја филозофије*. 2. Превео Никола М. Поповић. Београд: Култура.
- Хирш 1983: Е. Д. Хирш. *Начела шумачења*. Превео Тихомир Вучковић. Београд: Нолит

Радомир В. Иванович

ИСКУССТВО ЖИЗНИ И УМЕНИЕ ВЫРАЖЕНИЯ Теоретическокритические выборы Милана Радуловича

Резюме

Милан Радулович (1948) является одним из наиболее активных литературных критиков в сербской литературе последних четыре с половиной десятилетий (1971-2017). От его по жанру различного критического опуса, состоящего из двадцати книг, посвящённых как теоретической, так и прикладной уровню анализа, в исследование „Искусство жизни и умение выражения“ (*Теоретическокритические выборы Милана Радуловича*), рукописных страниц 32, мы выбрали четыре представительные книги, в которых автор рассматривает теории литературной критики, истории, литературной критики, эстетики и поэтики: *Виды сербской литературной критики*, 1 (1978, 2008), *Критическое сознание в сербской литературе* (1984 г.), *Самосознание формы* (2012), и *Виды сербской литературной критики*, 2 (2016 г.), а также два всеобъёмного выбора критики: *Межвоенные критики* (1983), и *Критическая мысль философов и учёных* (1995).

Исследование состоит из четырех частей. *Первая часть* – „Знание и правда служат всем“ привержена процессу истории осознания в девятнадцатом и теоретизирования осознания в XX веке. *Вторая* – „О природе критики и смысле литературы“ анализа критического первенца *Виды сербской литературы*. 1. *Третья* – „О отношении литературных и научных конвенций и изобретений“ анализа книги *Критическое сознание в сербской литературе*, а *четвёртая* – „Онтология, эпистемология и аксиология“ книгам *Самосознание формы* и: *Виды сербской литературной критики*, 2. Для удобства изучения, это исследование содержит и обширные примечания и список первичной и вторичной литературы.

821.163.41.09-95 Радловић М.

7.01:27

111.852:27-1

316.74:008

Синиша Јелушић*

(ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЈЕТНОСТИ УНИВЕРЗИТЕТА ЦРНЕ ГОРЕ, ЦЕТИЊЕ)

КЊИЖЕВНОСТ И ТЕОЛОГИЈА У ТЕОРИЈСКОЈ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Увод у интерпретацију

Айспракић: У раду аутор интерпретира неколико теза о односу теологије и књижевности, како су оне формулисане у студијама Милана Радловића. Указује се на основни 'конфликт интерпретације': релацију референцијалне и иманентне функције текста, карактеристичну за однос модерних теорија и тумачења текста, посебно уколико имамо у виду лингвистику, теологију и филозофију. Или, другим речима, издваја се круцијално питање референцијалне/семантичке функције књижевног текста и његовог односа према њему иманентним атрибутима, што представља једну од основних контроверзи савременог теоријског приступа. Аутор покушава да предложи решења која производе из Радловићевих опсежних промишљања ових питања.

Кључне речи: књижевност, теологија, Милан Радловић, иманентна анализа, спољашњи приступ, семантика, референцијална функција, византијска естетика, поезика

Упућенијем проучаваоцу савремених књижевних теорија не може промаћи запажање да теолошка тумачења књижевности представљају, у највећој мери, академски запостављењу дисциплину, која се налази на периферији савремених књижевнотеоријских интересовања и да јој, отуда, само ретки изучаваоци посвећују пажњу.

Занимљиво је да једно такво учовање не долази из пера неког теоретичара који има за предмет свог проучавања представљање доминантних праваца, на пример, англосаксонске књижевнотеоријске сцене, која би полазила од начела логичког емпиризма и рационализма, карактеристичног за мислиоце који са тих простора долазе. Напротив, овај критички суд исписује савремени руски аутор Владислав А. Бачинин, а односи се на простор за који је посебно карактеристично, имамо ли у виду англосаксонску традицију, управо супротно поимање суштине сазнања, које више почива на „срцу и вери“ (Борис Вишеславцев), него на рационалном закључивању.

Уз став да у савременој руској теорији интерпретације књижевног текста теолошки приступ готово да не постоји, В. А. Бачинин је уочио

* sinisaj@ac.me

да тај податак тим више зачуђује уколико знамо да је раније у Русији постојала прилична традиција теолошког смера тумачења књижевног уметничког дела, у највећој мери представљена радовима Владимира Соловјова, Сергеја Н. Булгакова, Антонија Храповицког, Семјона Л. Франка, Владимира Н. Иљина, Ивана А. Иљина, Василија В. Зењковског, Дмитрија С. Мерешковског, Павла А. Флоренског, Николаја А. Берђајева, Георгија Флоровског и других. Та традиција касније се преноси на културни простор руске емиграције („в культурные пространства русского зарубежья“), доспевши на том путу до значајног духовно-интелектуалног опита.

Овај сажети преглед доминантно теолошког приступа разумевању књижевног уметничког текста Бачинин завршава указујући на ауторе друге половине XX века, који ту традицију суштински допуњују: Сергеја С. Аверинцева, Сергеја С. Хоружија, Михаила М. Дунајева, Александра Мења и Александра Шмемана (в. Бачинин 2012: 43–44).

Уколико бисмо, разуме се, само овлашно направили аналогију са Бачаниновим приступом, могли бисмо, без остатка, да прихватимо ауторов полазни став о непостојећем или, у најбољем случају, сасвим потиснутом присуству теолошке мисли у нас. Али, свакако да нећемо претерати ако тај закључак, уз нужно уопштавање, пренесемо и на контекст савремене теорије и критике књижевности и уметности уопште: закључак до кога доспевамо неће се превише разликовати од песимистичког става руског истраживача.

Из тог разлога је обавезујуће свагда упутити на ретког прегоаца који доследно истрајава на путу утемељења једног специфично теолошког приступа књижевном феномену и који се својим обимним теоријским делом посебно издваја – проф. др Милана Радуловића.

Карактеристично је да се теолошка константа Радуловићевог приступа, у већој или мањој мери, може уочити у свим његовим студијама, почев од *Видова српске књижевне кришке* (1978, 2008²), до монографске синтезе *Српски културни образац и српска књижевност* (2015) и књижевнокритичких огледа у рукопису припремљеног за штампу *Време и душа: поешика и ешика српске прозе друге половине 20. века*.¹

Ипак, по степену експлицитности којим се промишља однос теологије и књижевности, може се издвојити Радуловићева студија *Књижевност и теологија: прилог заснивању теолошке књижевне теорије* (2008, 2013²). Стога ће, уз коришћење још неких примера, управо овој студији бити посвећена посебна пажња.

¹ Напомена уредника: Након приспећа овог рада, књига Милана Радуловића *Време и душа* објављена је средином септембра 2017. у издању Јасена.

Али, пре указивања на неколика посебно подстицајна места Радуловићеве теолошке анализе књижевне творевине, биће од највеће важности да се постави питање о разлозима већ поменутог, тако упадљивог потискивања ове врсте приступа књижевном-уметничком феномену, поготово уколико имамо на уму да у овоме идеолошки разлози данас више не могу имати одлучујуће значење.

По мом суду, потискивању теологије као органона поступка интерпретације допринело је, најпре, доминантно присуство варијанти формалног и потоњег структуралног приступа, који су, с оправданим разлогом, полазили од заједничког методолошког аксиома тзв. *иманентног* приступа књижевној уметничкој творевини. У радикалној верзији тог приступа, све оно што је у равни значења припадало дисциплинама изван књижевне уметничке природе, а у које се могу убројити теологија, филозофија, социологија, психологија, означавало се тзв. *свољашњим* приступом, који начелно излази изван *differentiae specificaе* књижевног текста и отуда бива потиснут у други план.

Са структурализмом се може повезати и овоме аналоган низ смерова лингвистичке оријентације који полазе од де Сосира, укључујући и разумевања књижевног дела превасходно као „уметности речи“. Или, према тези нове критике, поимања текста као „унутрашње самодовољности, јер је песничко дело аутономна, самодовољна целина саздана од унутрашњих напетости (ироније и парадокса)“ (Буџинска, Markovski 2009: 158).

Овом строгом дистинкцијом постављена је, на први поглед, непротивности граница између, на једној страни, оних за које се може рећи да, сагласно начелима иманентне анализе, суштину књижевног дела траже у делу самом и, на другој, оних који суштину дела траже и налазе у повезаности са изванкњижевним дисциплинама попут филозофије и теологије, на пример. Лако се да приметити да је овде у првом плану контроверза у вези са природом референцијалне функције коју текст садржи, а које се многи тумачи једноставно одричу у корист става о његовој (текстовној) превасходно језичкој иманенцији.

Тако, на пример, Ролан Барт тумачи књижевност превасходно као језик или систем знакова чије суштаство није у поруци него у систему. У том смислу, пишчево дело није само неутрално и равнодушно према сваком значењу већ га, строго узев, апсолутно искључује. Неутралност или потпуна одбојност тих творевина према значењима требало би да представља довољну гаранцију њихове самосвојности и самосталности (в. Milošević 1972).

Доследно следећи тај став, доспевамо до закључка да би теологија представљала неку врсту изванлитерарног садржаја којим се доводи у

питање наведена „самосвојност и самосталност“ и стога, строго узев, она не би могла да припада иманентном бићу литерарне творевине. Отуда би се и сви они приступи који полазе од интерпретације тих равни значења кретали по периферији текста и не би доспевали до његове суштине. Или, имајући у виду Кригеров став према наводу Николе Милошевића:

Суштину проблема Кригер најпрецизније дефинише кад каже да сматрати поезију творевином која упућује на нешто изван ње саме значи бити суочен са значењима која постоје и пре него што смо приступили сфери уметности (Krieger 1956: 20).²

На тај начин, опет се дисквалификује начело иманенције, напомиње Никола Милошевић, а у књижевном делу тражи се нешто што савим лепо постоји и без њега самог (в. Milošević 1972: 69).

Отуда, сажето казано, происходи да је пресудно питање за наш приступ следеће: да ли интерпретација текста теолошке, филозофске или психолошке дисциплинарне оријентације доводи у питање начело иманенције и аксиом аутономности књижевног уметничког дела, на којима, уопште узев, почива свеколика модерна теорија – од руских формалиста до Деридиног постмодернизма и Рортијевог прагматизма?³

Не може бити никакве сумње да ће један радикални заступник теолошког приступа тумачењу књижевног дела не мање радикално довести у питање становиште о „иманенцији текста“. На једном месту свог необјављеног рукописа, Радуловић сажима своје критичко становиште, одлучно упозоравајући да дело по свом штаству не може бити аутохтоно у односу на религију, традицију и духовна стремљења:

Учење да је уметност аутохтоно духовно искуство и аутономна културна форма успело је, додуше, да колико-толико ублажи агресију тоталитарних идеологија на књижевност, али оно је такође делимично условило и (само)изолацију књижевности од социјалног живота, од религије, традиције, од духовних стремљења и историјских интереса нације, подстичући ексклузиван естетизам у књижевности и критици, који се

² Са тим кореспондира Кајзеров прегнантно формулисан став да „једна песма живи и настаје не као одсјај нечег другог, већ као у себи заокружена језичка творевина“ (Кајзер 1973: 3).

³ Убедљив пример за савршену антитезу теолошком приступу налазим у одлучном Рортијевом ставу да се „истина ствара, а не проналази“ (Rorty 1995: 19), да „свијет не говори, само ми говоримо“ (Rorty 1995: 22) и, посебно важно, да истина не може бити априорна, јер, „рећи да истина није *à priori* значи једноставно рећи да тамо гдје нема реченица нема ни истине, да су реченице елементи људских језика и да су људски језици људска креација“ (Rorty 1995: 21).

огледао у некритичкој фетишизацији уметности, култу уметничке форме и тзв. „чисте литерарности“, укратко, у изнуђеној и сумњивој свести о томе да је уметност самодоволна и самосмислена духовна реалност (Радуловић, *Време и гуша*).

Јер, уметност не може бити „самодоволна и самосмислена духовна реалност“, најпре стога што постоји „основна онтолошка сродност“ која повезује суштину књижевне уметничке творевине и хришћанске космогоније; обе су засноване на истоветном постулату да је свет створен Логосом, односно Логосном Речи: „У почетку бјеше Логос [Ријеч] и Логос бјеше у Бога, и Логос бјеше Бог“ (Јн. 1, 1).

Могло би се приметити, сагласно општем месту савремене теорије, да и Радуловић потврђује да реч представља полазно, суштаствено језгро књижевне творевине. Али, јасно је да се у његовом поимању ради о Речи/Логосу, савршено супротном значењу које јој придаје савремена теорија: Реч је овде „онтички темељ књижевне уметности“, која је „духовна енергија која једно књижевно дело васкрсава као биће, надахњује га животом, чини живим“ (Радуловић 2008: 62).

Из таквог поимања Речи/Логоса, производи Радуловићев истраживачки интерес за „трансцендентни основ књижевне реалности“, потом покушај да се одговори на питање „у којим формама је у тексту присутна унутрашња реалност“ (Бачинин 2012: 43), његов сакрални смисао и апсолутне вредности. Занимљиво је да се код Бачинина налази и став о истраживању одступања ауторског сазнања од тих универзалних оријентира теолошког приступа (Бачинин 2012: 43), став који у другом облику представља једно од најзначајнијих места Радуловићевих истраживања праваца, стилова, епоха или појединачних аутора и њихових дела (в. Радуловић 1978; Радуловић 1983; Радуловић 1984; посебно Радуловић 1989, итд.).

Отуда је несумњиво да привилеговану важност у Радуловићевом промишљању тог проблема има питање односа двају дисциплина, теологије и уметности. Најпре, Радуловић уочава необично висок степен блискости, готово истоветности, тих дисциплина, полазећи од заједничког „основног смисла“ који се наводи у откривању „првородне духовности – вечности у човековом бићу“, сједињењу „човечне душе са божанском духовношћу“ и откривању њених „могућности да са-учествује и сарађује са Богом у стварању и одржању живота“ (Радуловић 2008: 12). Ипак, у наредном делу реченице, аутор истиче да тако формулисан истоветан циљ те дисциплине постижу на *посебне* начине.

Насупрот методолошком начелу „унутрашње самодовољности“ текста, аутори другачијег теоријског опредељења, којима, без сумње,

припада и Милан Радуловић, упућују на важност семантичке равни текста, за чије је разумевање нужно укључење других дисциплина – између осталих, теологије, филозофије, социологије и дубинске психологије.

Врло убедљиву илустрацију за то методолошко разликовање представља једна далекосежна напомена Џејмса Л. Царета, који је, указујући на разлику између Ничеа, (али и Фројда) и Јунга, запазио да је овај постоји у светским религијама –

[...] видео незаобилазан и често дубок покушај симболичког представљања оног вечног трагања за смислом које је својствено човеку: неку врсту хаброг покушаја да се појми природа душе и да се укаже на могућност – додуше, веома далеку могућност – спасења. Отуда, према Јунгу, занемаривање дубоких питања о пореклу и судбини људске свести – баш као и занемаривање сна и мита – има поразне последице“ (Jung 2016: 23).

Тако, трагом Царета, долазимо до закључка до кога другим путем долази и Милан Радуловић. Јер –

[а]ко Есхил, Шекспир и Гете завређују, у смислу времена и енергије, исто онолико пажње колико и источњачки пророци и мудраци, то је зато што с њима деле исту бригу за фундаментална питања, а не због свог узвишеног сензибилитета или савршеног владања „великим стилем“ (Jung 2016: 23–24).

Ово „савршено владање 'великим стилем'“ могло би одговарати ономе што се, уобичајено, назива интерпретацијом уметности речи, или њеном естетском равни, насупрот „бризи за фундаментална питања“, која књижевност поставља, још од Аристотела, у истоветну раван са религијом и филозофијом. То, наравно, не значи да је знак једнакости који се у томе назире лишен било каквог специфичног разликовања, пре свега оног које оспорава пуку идентификацију религијског, филозофског и књижевног текста.

Рекао бих да сам најближи ставу – уз сву његову ризичну непрецизност – да семантички (односно теолошки, филозофски) слој представља неку врсту заједничке супстанце која се у различитим модалитетима текста условно, истоветно показује. Или, другачије речено, језици текстова су различити: трансцедентно/метафизичко значење је највећма кореспондентно.

Сагласно томе, присетимо се Царетовог става да управо религија (односно теологија) добија привилеговано место у интерпретацији значења који књижевни текст у себи садржи.

На трагу тог става је и радикално постављено Радуловићево питање, са јасном импликацијом одговора:

А зар и свако уметничко дело, у свим временима, не тежи да се његова унутрашња, језиковна стварност, схвати као жива и реална а не фикционална стварност, да се у њега верује као истину, да се у њему, заједно са његовим *ствараоцем*, бивствује као у једном новом, другом, вишем свету, у сваком случају у свету који је друкчији од непосредне и природне, телесне егзистенције човекове [истакао С. Ј.] (Радуловић 2008: 9)?

У низу пролегоменарних питања које поставља Радуловић, наведимо јеш једно, које привлачи посебну пажњу:

Да ли је тајну уметности уопште могућно осетити а да се то осећање не преобрази у религиозан доживљај и религиозну свест? (Радуловић 2008: 10).

Из тога следи да теоријска мисао Милана Радуловића, по свему неупитно, почива на темељним начелима рановизантијске хришћанске естетике/поетике.

Подсетимо, на пример, на став са аксиоматским важењем: да се у рановизантијској традицији богословска (тј. теолошка) мисао поима највећма као посебни жанр уметности (тј. песништва) (в. Аверинцев 1997: 34) и да, отуда, та два израза духа, богословски и песнички, управо у свом са-односу доспевају до својих метафизичких врхова. У својим истраживањима академик С. С. Аверинцев убедљиво је показао да су грчки патристички мислиоци мање волели да говоре о „доказивању“ (ἀποδείξῃς), а више о „показивању“ (δείξει) постојања Бога. Аутор *Рановизантијске поетике* се, при томе, позива на објашњење Климента Александријског према коме је рационално изведени доказ принципијелно непримењив на „беспочетни почетак свих почетака“. У том случају, глагол *показиваши* (δείξει) садржи значењски моменат нечег непосредно-очевидног, визуелно пластичног и утолико „естетског“ (в. Аверинцев 1997/1982).

У томе је, надаље, од одлучне важности разликовање сврхе речи која није у објашњењу (односно тумачењу) истински Суштог, будући „да је то неисказиво, насхватљиво, сасвим необјашњиво и превазилази само сједињење“, него у *ојевању* (гр. ὑμνῶσαι, односно прослављање, слављење, величање) творачке суштине происхођења/иступања „богоначелног начела сваке суштине у свему постојећем“ (Rolt 1920).

Стога, „религиозан уметник тежи да његово дело буде истородно са религиозним доживљајем егзистенције, да буде у служби вере“ (Радуловић 2008: 16). У том доживљају, смисао речи, следећи оно „тамо“ место о коме се говори у списима Псеудо-Дионисија Ареопагита, не разоткрива се у теорији (филозофској херменеутици), с обзиром на

то да она (херменеутика) не може исказати оно што једино може бити ствар апофатичког мистичког созерцања. На начин опевања (ὕμνησις) као прослављања, уметничко дело пројављује своју – у другим облицима мишљења свагда неприсутну – метафизичку димензију.

У књижевном тексту који се приближава том идеалу афирмише се „Вечност као најдубљи онтолошки темељ људског бића“ и наводи –

[...] лик негдашње реалне и индивидуалне човечне егзистенције која је живела са осећањем и познањем Бога у себи и у свету око себе и која је, кад се представила, добила једно ново, сушто духовно постојање у Вечно-сти и Царству небеском (Радуловић 2008: 16).

Али, у овом случају, појам трансцедентног непходно је разумевати пре свега као присуство нестворених енергија Божијих, а појам речи превасходно као Логос или суштаство које, нужно, припада самом бивству. Отуда се песништво, сагласно свом суштаству, поима као откривење нестворених енергија, али и као средство да се посредством песничке речи/логоса најпре доколошки покуша доспети до нејасног назирања фундаменталног Логоса – Логоса бивства који придаје смисао свему.

Поступком тумачења књижевног дела, Милан Радуловић се, из разлога које смо макар делимично покушали да појаснимо, показује као изразито самосвојан дух савремене српске теоријске мисли. У свакој својој студији он потврђује древни идеал византијске теолошке естетике, идеал који у епохи „смрти Бога“ (Ниче) и духа нихилизма добија не само теоријски, већ и егзистенцијални, далекосежни смисао.

Извори

Библија или Светло Писмо Старијих и Новојих Завјети. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.

Радуловић 1978 (2008²): Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности.* Београд: Институт за књижевност и уметност; Друго, проширено издање: Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

Радуловић 1983: *Међурајни критичари.* Приредио Милан Радуловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 1984: Милан Радуловић. *Критичка свест у српској књижевности: анјажована естетска критика.* Београд: Вук Караџић – Институт за књижевност и уметност.

- Радуловић 1989: Милан Радуловић. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008 (2013²): Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић, *Време и душа*. Милан Радуловић. *Време и душа: поезика и етика српске прозе групе половине 20. века* [рукопис].

Литература

- Аверинцев 1997: С. С. Аверинцев. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Coda. [српски превод: Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга]
- Бачинин 2012: Владислав Аркадьевич Бачинин. *Теология, социология и антропология литературы*. Киев: Донецкий христианский университет – Дух і Літера – Духовное Возрождение.
- Кајзер 1973: Волфганг Кајзер. *Језичко уметничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Bužinjska, Markovski 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- Jung 2016: Karl Gustav Jung. *Ničeov Zaratustra*. Tom 1. Priredio Džejms L. Džaret. Prevela s engleskog Mirjana Sovrović. Beograd: Fedon.
- Krieger 1956: Murray Kriger. *The New Apologist for Poetry*. Minneapolis: The University of Minesota Press.
- Milošević 1972: Nikola Milošević. *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*. Beograd: Duga.
- Rolt 1920: C. E. Rolt. *Dionysius the Areopagite: On the Divine Names and the Mystical Theology*. London: Christian Classics Ethereal Library.
<http://www.ccel.org/ccel/rolt/dionysius.html>
 Уп.: Псеудо-Дионисије Ареопагит. *О божанским именима*. У преводу Александра М. Петровића са старогрчког језика.
<http://kpolisa.com/KP4-5/Pdf/kp06-X-1-Areopagit.pdf>
- Rorty 1995: Richard Rorty. *Kontingencija, ironija i solidarnost*. S engleskog prevela Karmen Bašić. Zagreb: Naprijed.

Siniša Jelušić

LITERATURE AND THEOLOGY IN THE THEORETICAL THOUGHT
OF MILAN RADULOVIĆ
Introduction to Interpretation

Summary

In this paper the author interprets several theses on the relationship between theology and literature as they are formulated in the studies of Milan Radulović. The paper points to the basic “interpretation conflict”: the relation between the referential and the inherent function of a text, characteristic of the relationship between the modern theories and text interpretation, especially when linguistics, theology and philosophy are taken into account. Or, in other words, the paper underlines the crucial problem of the referential/semantic function of a literary text and its relation to the features inherent in it, which is one of the basic controversies of the modern theoretical approach. The author attempts to propose the solutions which proceed from Radulović’s extensive contemplation of these problems.

ПРЕДРАГ М. ЈАШОВИЋ*

(ВИСОКА СТРУКОВНА ШКОЛА ЗА ОБРАЗОВАЊЕ ВАСПИТАЧА, АЛЕКСИНАЦ)

ЗАСНИВАЊЕ КЊИЖЕВНЕ ТЕОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ У ДЕЛУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айстракћ: Промишљање књижевних чињеница са религијског аспекта на основама хришћанске естетике и теолошких ставова почиње *Религијом Њејошевом* (1911), студијом Николаја Велимировића. Он је јасно показао да је теолошко промишљање књижевности и могуће и потребно. После тога је доста аутора, нарочито након осамдесетих година прошлог века, било на сличном трагу, али се нико од није усудио да постави теоријске основе за промишљање књижевно-уметничког дела у оквирима хришћанске естетике. У раду указујемо на генезу настанка *теолошке књижевне теорије*. Сматрамо да објављивање књиге *Књижевност и теологија* (2008) означава датум историјског преврата у књижевној херменеутици и српској науци о књижевности. Том књигом Милан Радуловић је поставио темеље једном новом теоријском прилазу књижевности, али не само као новој теорији, већ као новој парадигми која нуди излаз из лавиринта у који су модерне теорије и филозофска учења антропоцентричних опредељења уопште довеле књижевност и уметност.

Кључне речи: Милан Радуловић, теолошка књижевна теорија, хришћанска естетика, књижевноуметничко дело

Књига епископа Николаја Велимировића *Религија Њејошева* (1911) представља један од најзначајнијих датума у тумачењу српске књижевности. Значај те студије не огледа се само у њеним прецизно изведеним тумачењима и заступљеним начелима; њен значај је у парадигматском преврату који је она начинила у тадашњој науци о књижевности. Том књигом епископ Николај Велимировић није само направио у српској науци о књижевности велики отклон од тада владајућег позитивизма у тумачењу књижевних чињеница, већ је отворио нову, теолошку димензију као могућност тумачења књижевности. Ту могућност већ Јустин Поповић, објављивањем студије *Философија и религија Ф. М. Достоевског* 1923. године, потврђује као извесност која има велико упориште у хришћанској естетици. Његово капитално дело *Достоевски о Европи и словенству*, које је нека врста проширеног издања претходне студије,

* pjasovic@gmail.com

објављено 1940. године, поменуто могућност потврђује као парадигму, дуго времена заборављену. Књижевноисторијски гледано, можемо рећи, уз блаже оградe, да су почеци теолошког проучавања књижевних чињеница из аспекта хришћанске естетике временски везани за српску модерну.¹

Крајем XX века и у првој деценији XXI века добило је на значају проучавање књижевности из теолошког аспекта, а на основама стеченог естетичког искуства у антропоцентричним естетикама и религиозној теолошкој естетици. Основни постулати теолошке естетике засновани су на религиозним догмама утемељеним у тумачењу библијских садржаја, а који су, у пракси, вредносно, естетички проверени на примеру корпуса византолошке религијске литературе и средњовековној српској књижевности. Тако смо добили низ вредних књига, попут оних, на пример, из пера Милорада Лазића² и Чедомира Ребића.³ У области компаративних изучавања религијску тематику као поетичку карактеристику често је уочавао и интерпретирао Миодраг Павловић. Из аспекта психоаналитичког метода то је чинио Владета Јеротић,⁴ као што је из аспекта митологије и етнологије пре њих то радио Веселин Чајкановић.

Религијску тематику, као поетичку окосницу у секуларној сфери науке о књижевности, можемо пронаћи код Миодрага Поповића, који је у свом тумачењу испољио тежњу да преко антропоцентричне естетике разуме Његошев однос према космосу, пролазности, религији и Богу.⁵ Дела појединих аутора (Доситеја Обрадовића, Петра II Петровића

¹ Утврђивање духовности у књижевним делима од стране теолога није било непознато ни теолозима у XIX веку. На пример, професор Богословије Павле Швабић публикује 1897. године рад *Досићеј Обрадовић и његов значај у духовном преродњаку Срба*. О том начину промишљања Доситејевих радова видети књигу *Досићеј и досићејевина* (2014) Ђорђа Ј. Јанића и књиге Предрага Јашовића *Рецепција књижевности дела Доситеја Обрадовића* (2007) и *Увод у досићејологију* (2016).

² *Православна естетика Стефана Првовенчаног* (1994), *Српска културна естетика 13. века: анализа најстарије службе светом Сави* (1996), *Естетичка схватања светог Саве* (1998); *Естетика Доментијанових житија* (1997), *Исихазам српске књије* (1999).

³ *Између законитости естетике и метода духовног промишљања* (1991), *Естетика унутарњег и умна виђења* (1996), *Духовност српске средњовековне књижевне културе* (1998), *Естетика и естетика* (2005), *Духовна кретања код Срба* (2007), *Историјска свијест и есхатолошке теме* (2007).

⁴ Значајне су поједине његове студије сакупљене и објављене у књигама *Дарови наших рођака I, II, III, IV, V*, те студије Милан Ракић и *религија* (2007) и *Миодраг Павловић: одшкринута врата* (2011).

⁵ У *Историји српског романџизма* (1968), књ. 1, таква тумачења налазимо у поглављу „Космичка поезија“, где, вероватно понесен општим штимунгом времена, Поповић доста површно дефинише Његошев однос према Богу. То је опширније и прецизније исправио у књизи *Цетињски боник* (1984), али на основама секуларне естетике и материјалистичког промишљања духовности.

Његоша, Стефана М. Љубише, Милоша Црњанског и Нова Вуковића) Синиша Јелушић тумачио је откривајући интертекстуалне везе између текстова књижевног дела и *Библије*, те некохерентност између вере и канонских захтева. Резултати његових компаративних изучавања на основама структурализма наишли су на добар пријем и похвале (Константиновић 1993: 34),⁶ али, осим констатације проблема, код њега се уочени проблем суштински не разрешава.

Оливера Радуловић је на примеру библијског подтекста у прози XX века пронашла „експлозију значења у делу“ (цит. према: Радуловић 2003: 9) као битну поетичку карактеристику по којој ће се српска проза тог периода препознавати и у будућности. Осим што је указала на нераскидиве везе између *Библије* и српске прозе XX века, указала је и на методичке могућности у настави књижевности којима би се ученици додатно заинтересовали за изучавање *Светог Писма*. Није изостало ни истицање компаративних начина за сазнавање књижевноуметничких дела.

Од млађих књижевних истраживача и тумача⁷ српске књижевности посебно су значајни радови религиозно-поетичке тематике Јасмине Ахметагић. Њена одбрањена дисертација *Библијски подтекст српске прозе од друге половине двадесетог века* (2004) и књиге *Антропоцентрија: библијски подтекст у Пекићевој прози* (2006), поглавље „Хришћанска духовност у Павићевом опусу“ у књизи *Унутрашња страна постмодернизма: Павић* (2008), *Невидљиво збивање: православна духовност у прози Григорија Божовића* (2012) пружају значајан допринос корпусу књижевно-научних радова у којима се анализира однос индивидуалних поетика и библијски подтекст, али и стваралачка употреба религијских канона зарад обликовања света књижевноуметничког дела.

Према нашем мишљењу, у тумачењу сакралног у књижевноуметничким делима и сликарству најдаље је отишао Драган Стојановић.

⁶ Таквих проблемских компаративних студија које за средиште испитивања имају религиозну тематику данас у корпусу науке о књижевности није мало. Илустрације ради, наводимо књигу Светлане Велмар-Јанковић *Уклејници* (1993), посебно рад „Дис“, као и књигу Петра Пијановића *Поетика романа Борислава Пекића* (1991). Мило Ломпар се том тематиком бави искључиво на књижевним методолошким основама: у књигама-студијама *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури у Роману о Лондону* (2000), „О демонству лакрдијаша“ (2006) и *Његошево јесништво* (2010).

⁷ Ту убрајамо и своју одбрањену докторску тезу *Религиозна шемастика и косовски мошиви у поезији српских модерних* (2011), те радове: *Библијски подтекст у поезији сајушника српске модерне* (2012), *Религиозна шемастика у поезији сајушника српске модерне* (2014), *Религијски подтекст у поезији Јована Дучића* (2014), *Мошиви раја и пакла у поезији Алексе Шантића* (2016), *Религиозност у поезији Милана Ракића* (2016), *Религиозност у поезији за децу Јована Јовановића Змаја* (2016).

Он је резултате својих анализа спроведених на примерима дела Лазе Костића, Ивана В. Лалића, Злате Коцић, Гетеа, Готфрида Бена и Емила Нолдеа експлицирао у књизи *Енергија сакралној у уметности* (2009). Већ на првој страни његове књиге налазимо следећи запис:

[...] немогуће је насликати или 'опевати' Бога, али га је могуће учинити присутним, како у његовој истини, тако и у светости, на икони, фресци, у литургији, молитви... Такве слике, текстови или појање, односно музика, могу се посматрати и доживљавати и као уметност, али је важна њихова истина о светом или света истина; естетско и свето се ту разилазе иако се *можда* и додирују [истакао П. Ј.] (Стојановић 2010: 5).

Сакрално је код Стојановића тумачено на феноменолошким основама антропоцентричне естетике. Зато, тамо где Стојановић застаје, упитан над једним *можда?*, Милан Радуловић књигом *Књижевности и теологија* започиње (иако четири године раније) истраживачку одисеју, поставивши камен темељац ономе што он одређује као *књижевну теологију*. Том књигом дао је дуго очекивану⁸ парадигматску и теоријску окосницу теолошког изучавања књижевности, односно тумачења књижевних чињеница. Њом је, такође, показао и доказао сврсисходност свих оних записа и књига насталих у прошлости, а које су је садржином инспирисале и у књижевној пракси утемељиле.⁹

Та неопходност потврђивана је из пера теоретичара и књижевних тумача, али и самих књижевних уметника. Тако је, на пример, из стваралачког песничког угла, Пол Клодел (1868–1955) истицао да је религија од велике користи поезији. Три најзначајније користи које, према његовом мишљењу, религија доноси поезији, јесу: *похвала*, *радост* и *смиао*, и *грама*. Клодел је сматрао да је похвала та која покреће поезију. Похвала се не односи на награђивање и издвајање појединца из колектива. Напротив, похвала подразумева заједничко певање, јер нико не пева

⁸ Прошло је скоро сто година од прве, Велимировићеве објављене студије *Религија Њејшева*, до сазревања научне свести о неопходности заснивања једне такве књижевне теорије.

⁹ Овде треба скренути пажњу на то да је Милан Радуловић много раније почео да се бави проблематиком односа религије и књижевности, односно уметности уопште. Конкретне почетке тих његових интересовања, чак и концептуалне темеље, налазимо у књизи *Модернизам и српска идеалистичка философија* (1989). То значи да је у наведеној области науке о књижевности и интердисциплинарних испитивања књижевноуметничких дела он један од пионира. Ту тезу поткрепљује и поглавље „Православна духовност и модерна књижевност“, које се састоји од два теоријско-научна рада: „Теолошка естетика Николаја Велимировића“ и „Хришћански персонализам Јустина Поповића и експресионистички индивидуализам“. Тим поглављем Радуловић је, без обзира на још увек моћне идеолошке индоктринације, указао на нераскидиве везе између књижевног стваралаштва и православне духовности.

сâм, нити ико може певати само за себе. Увек се ствара за друге, јер се тек у светлости мноштва уистину може препознати човек као појединац који је нешто начинио. Друга корист је садржана у чињеници да, осим што религија људима враћа песму и значај певања (кроз литургију) у славу Творца, она доноси и реч. Отуда религија не дарива људима само *радости*, већ им пружа и *смисао*. Смисао је садржан у сазнању да свет није резултат деловања слепих сила или случаја, већ да је све пажљиво промишљено и са разлогом створено. Трећи значај религије садржан је у *грами*. Драма и драматичност означавају могућност за делање и одлучивање у релацији *pro et contra*. Према Клоделу, уколико не би постојала могућност и потреба за одлучивањем према правилима, не би било ни живота – јер, кад нема драме, нема ни борбе, а самим тим је искључена и нада у победу (в. Клодел 1975: 251). На послетку, људи би били обезнађени, јер не би било ничег у име чега би се ваљало борити. Тако је Клодел иницирао неопходност заснивања парадигме која би јасно одредила однос између религије и књижевности, те однос између религије у књижевности и књижевности у религији, као и однос аутора према религији и стваралаштву.

У поменутој књизи, Милан Радуловић сагледава однос религије и књижевности као „симбиотичну форму људске духовности“ (Радуловић 2008: 7). Свако уметничко дело тежи да „сублимише“, а не само симулира „првородну духовност-унутарњу вечност оног бића које га је створило“ (Радуловић 2008: 7). Чежња уметничког дела да се из културног производа – језиковнога објекта преобрази у духовно биће „урођена је уметности у свим епохама“ (Радуловић 2008: 8). Даље, Радуловић истиче да –

[...] теологија – као форма освешћеног и сублимисаног религиозног искуства и религиозних доживљаја – учи човека како да реално оствари оно за чиме уметничко дело чезне: да открије своју првородну духовност-вечност, да прими свет душом, да доживи његову иманентну духовност, да се сједини са божанским енергијама које стварају и одржавају све што постоји, да сарађује са Творцем у остваривању смисла постојања, да се надахне Његовом љубављу и вољом (Радуловић 2008: 8).

Тиме је доказао да, у основи, теологија ни у ком случају није у супротности са основном тежњом уметности. Према пореклу, та два начина потврђивања људске духовности не могу бити међусобно супротстављена.

Милан Радуловић, сходно теоцентричном концепту своје теорије, сматра да су религија и уметност истог порекла. Њихово порекло је *људска природа*, а представљају изразе „човекове имажинације“ (Радуло-

вић 2008: 8). Даље, он сматра да је циљ сваког уметничког дела да буде схваћено –

[...] као жива и реална а не фикционална стварност, да се у њега верује као у *истину*, да се у њему, заједно са његовим ствараоцем, бивствује као у једном новом, другом, вишем духовном свету, у сваком случају у свету који је друкчији од непосредне и природне, телесне егзистенције човекове [истакао П. Ј.] (Радуловић 2008: 9).

Радуловић у уметничком делу истину види као реалитет. Он је заговорник тезе да уметничко дело мора служити одређеним сврхама – да поучи, да доведе до сазнања, да одговори на питања од егзистенцијалног значаја. Међутим, такав став не одузима од аутономности уметнине, јер није утилитарно-тенденциозан. Радуловић приступа проблему са јасно диференцираном свешћу да свако уметничко дело не даје само одговоре већ наново пита. Што је већа сложеност питања, то је само дело веће и значајније – отрже од смрти и себе и свог аутора.

Према томе, кад се поставља питање религиозности у поезији и поезије у религији, тада не промишљамо употребну вредност поезије којом би она требало да служи нечему што нема никакве везе са њом. Напротив, проналазимо додатну функцију поезије, која би требало, осим уметничког и књижевног плана, да делује и на плану потврђивања изван сопствене уметничке суштине. Тако уочавамо још једну раван значења у поезији српских модерниста, која упућује на ширину интердисциплинарних веза између религије и поезије. Притом, полазне функције тих веза – да религија делује религиозно, а поезија емотивно и естетички – остају непромењене, јер, нити религија може заменити поезију, нити поезија може заменити религију.

То, међутим, не важи за религиозну поезију, јер су полазни импулси ствараоца у религиозној сфери и песника различити. Први има за циљ да искаже величину Бога. Истицањем Божје величине, он маргинализује себе у овом свету, не би ли у неком другом задобио вечни живот праведника. Песник, пак, кроз визуру доживљеног и инвентивно преобликованог у лирску форму суштински показује и доказује снагу сопственог стваралачког чина. Али, што је мање песник присутан у свом делу, само дело бива вредније на естетичком плану, чинећи песника у очима савременика, али и у визури историје књижевности, значајнијим.

Радуловић одриче уметничком делу значај представљене стварности, а истиче потребу да дело приказује стварност. Међутим, та реалност није ни налик овоземаљској реалности која се потврђује кроз низ манифестационих облика егзистенције, већ је то реалност која омогућава аутору и делу да бивствују као у „вишем духовном свету“ (Радуловић 2008: 10).

То је трансцендирајући свет где су саобразно интендиране суштинске и аутора и дела у религиозне сфере, које се потврђују као надвремени уметничка вредност. Посматрано из методолошког аспекта, можемо констатовати да Радуловић сагледава књижевноуметничко дело као јединство текста и контекста, јер, поред тога што обраћа пажњу на дело, он скреће пажњу и на аутора и на читаоца, али и на контекст у којем је дело настало, као и на различите могућности интерпретације једног књижевноуметничког дела.

Без обзира на то што сматра да су религија и уметност симбиозне творевине које потичу из истог извора, Радуловић сматра да религија и уметност свој основни циљ – а то је сједињење „човечне душе са божанском духовношћу“, односно тежња ка обожењу човека – „остварују на посебне начине“ (Радуловић 2008: 12). Религија проналази начине да највиши љуски смисао – спајање са Богом – испуни у конкретној егзистенцији појединца. Уметност тај циљ остварује „посредством онога што човек ствара“ (Радуловић 2008: 12).

Јустин Поповић је уметност као симбиотичку творевину сагледавао и као највиши израз трагичног осећаја живота (в. Поповић 1981: 27–42). Он је указао на узалудну тежњу уметника да превазиђе ништавило – извесност пролазности. Према његовом мишљењу, уметник узалудно тежи да уметничком стваралаштву и егзистенцији да дубљи смисао. У тој узалудности садржано је незадовољство. Незадовољство постојећом, природном егзистенцијом, али и његово превазилажење „трагичним оптимизмом трпљења“ (Палавестра 1986: 427), карактеристичним за српску модерну, како у поезији, тако и у прози, продрло је у сваку пору друштвеног потврђивања и културолошких превирања у првим деценијама прошлог века.

Религија и уметност се налазе у међусобној корелацији, како на плану семантике симбола, тако и на онтолошком плану, али се суштински разликују, јер имају различито исходиште на стваралачком, односно творачком плану. Религија је шири и обухватнији појам од уметности. Могуће је разговарати о религиозном уметнику или религиозном делу ма у којој уметности, али је немогуће промишљати уметничку религију, уколико се сâм појам не односи на уметника или уметнике који су религиозни.

Религија не признаје аутономност уметности. „Религиозан уметник тежи да његово дело буде истородно са религиозним доживљајем егзистенције, да буде у служби вере“ (Радуловић 2008: 16). Уколико постоји та једнодимензионална тежња истородности уметничког религиозног дела са религиозним доживљајем који је пут до са-јединства са божанством, очигледно је да таквој уметности није потребна аутономија јер би њеним остваривањем изгубила смисао своје полазне тежње.

Религиозно дело треба разликовати од било ког уметничког дела другачијег исходишта, јер „религиозно дело слави Творца света, а не прославља међу људима самог ствараоца дела“ (Радуловић 2008: 16). То слављење чини религиозно дело тенденциозним. У односу на хуману димензију тенденције, сама тенденција чини религиозно дело богоугодним и значајним на сакрални и теолошки начин.

У томе лежи разлог што теолошки теоретичари уметности сматрају да је тежња уметности да буде аутономна одраз несавршености самих уметника. Они су свесни да аутономношћу, заправо, ограничавају уметност и онемогућавају јој да се оствари на религиозном егзистенцијалном плану.

Модерна тумачења књижевности полазе од става да је уметност аутономна духовна реалност. Аутономију је могуће сачувати уколико уметност раскине симбиозу са религијом, социологијом, психологијом, јер се тако избегава контекстуализација уметности и проучава само оно што је иманентно њеној суштини.

Теолошки теоретичари и они који нагињу формирању начела теолошке књижевне теорије сматрају да аутономност уметности није неопходна, јер је све што је лепо, све што се уметнички потврђује – религиозно (в. Стојановић 2012: 12); али, они не показују како се та религиозност остварује и у каквом је односу са значењем дела; да ли се религиозност ишчитава као значење дела, или је религиозност, по себи, присутна у уметничком делу, јер има исто порекло као и дело.

Да би одредио теоријску константу, Радуловић је морао да сагледа однос религије и уметности у њеним различитим књижевноисторијским дискурзивним потврђивањима. Зато је њега занимало да ли је модерна уметност у истом односу према религији као и средњовековна. Ту се неминовно наметнуло питање: „Да ли је модерна уметност заиста аутономна и потпуно слободна од религије“ (Радуловић 2008: 27)? Одговор је, пре свега, садржан у самосвести уметника коју развија над сопственим делом. Уметникова запитаност, уколико је има, као и његова свест, уграђене су у само дело, у спектар његових значења и структуру, као што је то чинио средњовековни уметник (в. Радуловић 2008: 27). Према томе, сматра Радуловић, није се променио однос према испољавању „религиозне духовности“, већ су се „измениле [...] форме којима се тај однос потврђује“:

Мењале су се у нововековној култури и саме форме испољавања религиозне осећајности, прошириле су се и представе о томе шта је садржај мистичког искуства, тако да се данас не говори само о мистицима-светитељима него и о мистичким визијама уметника и научника (Радуловић 2008: 30).

Према томе, осим што говоримо о религиозним уметницима и религиозној књижевности којој је циљ да слави Творца, истовремено може постојати и књижевно дело религијске тематике које не мора да долази из пера религиозног уметника у пуном смислу те речи. Таква уметничка дела, сходно својим естетичким стремљењима, теже аутономности. Првенствени циљ им је да садржином и формом испуне уметничку функцију. Уколико те песничке творевине задовољавају тај услов, оне су остварене уметнине на естетичком и на онтолошком плану. У којој мери су религиозне, превасходно зависи од религиозности њихових твораца, али и од рецепције, односно од интерпретатора њихове садржине.

Из естетичког аспекта посматрано, потпуно успела религиозна песма из пера религиозног уметника тематиком и формом може задовољити захтеве религије и теолошке теорије уметности, али може остати уметнички неостварена и потпуно анонимна у корпусу историје књижевности. Такође, песник који није религиозан у строгом смислу те речи, може 'правити' изузетно добре религиозне песме, као што и религиозан уметник може 'правити' изванредне нерелигиозне песме.

Према начелима религиозне књижевне традиције, није неопходно да се књижевно дело уопште бави религијском тематиком, јер, захваљујући заједничком пореклу уметности и религије, не само да се доказује неопходност симболичког сагледавања тих двеју творевина људског духа, већ је могуће и доследно спровођење теолошке књижевне теорије (в. Радуловић 2008: 61–86). Такво виђење уметничког стваралаштва није непознато другим научним дисциплинама, па ни самој филозофији, уколико се духовност и стваралаштво схвате теоцентрично. Према том схватању, цео свет је резултат –

[...] божанског стварања, односно Божија поезија; ако су постојање, стварање и поезија истоветни, тј. ако су сам свет и постојање идентични са божанском поезијом – онда човек природно и примарно већ живи у свету и бићу поезије (Радуловић 2008: 65).

Занимљиво је да теоцентрична схватања књижевности, као и антропоцентрична схватања, имају често исту полазну основу, односно схватање да свет и поезија имају исто исходиште у *речи*. Упориште таквом мишљењу налазе у *Свештом јеванђељу по Јовану*, где је записано:

У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч. [...] Све је кроз њу постало, и без ње ништа није постало што је постало. У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима. И видјело се свијетли у тами, и тама га не обузе (Јован 1, 1–5).

Руководећи се тиме, Војислав Ђурић је констатовао да је „у овим симболима врховног божанства Речи, почетак и језгро поетике“ (Ђурић 1990: 18). Тачно је да је у *Јеванђељу по Луци* забележено: „Небо и земља проћи ће, а ријечи моје неће проћи“ (Лк. 21, 33), али то се односи на речи које је изговорио велики Ум; речи које постоје пре икаквог мишљења; речи које мишљењем именују оно што никад пре није постојало; речи које изговарањем стварају оно што је именовано, односно мишљено. Зато је неопходно да се Ђурићев став осмотри уз одређене корекције, јер, према теоцентричној естетици, из чијег дискурса он користи материјал, а на њему примењује тезе антропоцентричних естетика, па реч може прозвати врховним божанством, ипак је „почетак и језгро поетике Логос“ (Јашовић 2007: 15–16), дефинисан садржином *Светио Писма*.

Да би се у теолошкој теорији књижевности избегла евентуална забуна око врховног хришћанског извора свега створеног – Бога и речи која је у поетском полету често називана врховним божанством, а заправо је настала као творачка промисао Творца света, Милан Радуловић нуди следеће објашњење:

Хришћанска космогонија и онтологија засноване су на постулату да је свет створен Логосом, односно Логосном речи: „У почетку бјеше Логос (Ријеч), и Логос бјеше у Бога, и Логос бјеше Бог“ (Јован, 1, 1). А заједнички, подразумевајући постулат тих разнородних теоријских представа о књижевности јесте управо да књижевно уметничко дело настаје из речи, да је саздано речима, да се оглашава у језику (Радуловић 2008: 62).

Према томе, закључује Радуловић, „онтички темељ књижевне уметности“ је –

[...] уметникова способност да активира унутарњи смислотворни потенцијал језика, да допре до творачког духовног језгра језика, у којем је сублимисана божанска Реч-Логос из које настаје сав свет (Радуловић 2008: 62).

Исконско опстајање поезије, односно језика поезије, производи као резултат њеног божанског праизвора и траје као *свеишшиа* „божанска поезија“:

Ако је постојећи свет по своме происходству, суштини и смислу резултат божанског стварања, односно Божија поезија; ако су постојање, стварање и поезија истоветни, тј. ако су сам свет и постојање идентични са божанском поезијом – онда човек природно и примарно већ живи у свету и бићу поезије. Стога се и људски језик и језик човечне поезије органски утврђују у „свеопшту музику постојања“, у универзалан говор васељене, у свет и живот као свеопшту божанску поезију-енергију (Радуловић 2008: 65).

Зато, смисао поезије није само у томе да постоји ради себе саме, у једном аутистичном одуховљеном изразу ларпурлартистичких тежњи, нити да подражава свет вечно имитирајући постојеће, већ је „њен смисао у томе да проникне у изворни смисао света и живота и да човека приближи и сроди са тим смислом“ (Радуловић 2008: 67). То значи да је циљ поезије, у неку руку, да човека, његов песнички израз, 'измири' са праизвором, да га тамо на извешан начин врати и у њему потврди.

Радуловић је у својој књизи морао поставити питање односа теолошке естетике и модерне књижевне теорије, односно теорија. Он је сматрао да, суштински, између та два поља људског потврђивања кроз лепо нема разилажења. Духовност и лепо у уметности постоје као *глобална форма* и тако се уједно издвајају у односу на друге форме људске егзистенције:

Да ли ће та јединствена и непоновљива духовност која прожима све уметности бити схваћена, осећана и примљена као сведочанство човекове жудње за првотном, изворном речи, за Речи која је у Бога и која је Бог, или ће бити описивана неким другим философским категоријама, на пример као интегрална или глобална форма – то не зависи од саме природе уметности него и од културолошке позиције, индивидуалне философске оријентације и од категоријалног апарата којим се користи неки естетичар (Радуловић 2008: 72).

Према томе, дефиниција уметности не зависи од њене суштине, већ од приступа одређивању те суштине. Иако тежи крајњем одређењу, дефиниција није ништа дефинитивно, јер се у њеној дефинитивности ограничава сопствени опсег захватања, који у хришћанској и теолошкој естетици не постоји – будући да је њено захватање проблема, у односу на схватање његовог извора, увек интегралистичко и холистичко.

Значајно је да Радуловић посматра стваралачки однос Бога и човека као својеврсну „космичку симбиозу“ међусобних утицаја:

Ако једино човек, својом поетском речју и својим свеукупним стварањем, може да осети и прочита створени свет као динамичан сплет симбола и метафора, као поезију Божијег стварања, као божанску поезију, и ако једино он може да у тако створеном свету осети и доживи Бога као уметника који је створио свет, *онда не зависи само човек од Бога него и Бог зависи од човека*; зависи утолико што једино човек сопственом имагинацијом, стварањем, уметношћу открива и посведочава свет као савршено уметничко дело, откривајући тако и Бога као творца тог савршеног дела. Пошто божанска суштина егзистенције, као ни сам Бог, нису изрециви, они човеку више и не говоре непосредно, него је њихов говор-присуство опосредовано културом, човековом природном и поетском речју,

социјално и цивилизацијски условљеном и ограниченом, али ипак увек отвореном и окренутом према божанском стварању [истакао П. Ј.] (Радуловић 2008: 73).

Зато, без обзира на разлике у праксису људског промишљања Бога и уметности, или, засебно, само Бога и само уметности, те разлике не представљају ништа друго до редефиницију „религиозне визије изложене теолошким језиком“ (Радуловић 2008: 79), а исказују се језиком метафизике, филозофије или неким другим културолошким дискурсом.

Да би једна књижевна теорија била успешно сагледана, неопходно је видети у каквом се односу налази са књижевном критиком као једним од основних начина сазнавања књижевних чињеница. То је од посебног значаја за теолошку књижевну теорију, јер је она у неким сегментима у потпуној супротности са књижевном критиком. Та супротност огледа се, прво, у односу на ствараоца. Многи књижевни критичари изједначају стваралачки чин аутора/писца са стваралачким чином Бога. Међутим, ту постоји суштинска разлика, јер Бог ствара ни из чека (*ex nihilo*), а књижевник, односно уметник уопште, ствара из већ готових постојећих форми (језика, културе, света).

Друга разлика садржана је у приступу сагледаном објекту. Док књижевна критика инсистира на предзнању које се стиче читалачким искуством и образовањем, у вредносном систему хришћанске естетике основни постулати којима се при вредновању ваља руководити јесу „интуиција“, „душа“ и „морално осећање“:

Тој [хришћанској] естетици су стране интелектуалне спекулације којима би се повлачила догматска разлика између уметничког дела које је надахнуто боготвораштвом и оног које је инспирисано богобораштвом (Радуловић 2008: 84).

Оно што је *надахнуто* „боготвораштвом“ обележено је вечношћу, док је оно што је *инспирисано* „богобораштвом“ књижевна творевина која тежи да буде оригинална, подражавајући стварање *ex nihilo*, али без могућности да се том идеалу заиста приближи. Међутим, за Радуловића не постоји априорна разлика између тих видова инспирације.

Трећа разлика садржана је у схватању модерне књижевне критике да је уметност независна. Радуловић је скренуо пажњу на то да је то још једна од заблуда, јер, према њему, суштина уметности, као и суштина живота, „нису у потпуности доступне људском спознању – овакав агностички став иманентан је хришћанској естетици“ (Радуловић 2008: 84).

Радуловић је у својој концепцији теолошке књижевне критике књижевноуметничко дело посматрао као тријадично јединство аутора,

дела и читаоца. Он је сматрао да „хришћански естетичар и критичар *иза дела и у делу открива човека, уживљава се у дух и логику човека-уметника*“ [истакао П. Ј.] (Радуловић 2008: 85). Свако књижевноуметничко дело представља –

[...] душевно општење човека-уметника са другим човеком-читаоцем, а у том општењу свако уметничко дело се открива и исказује као пут духовног узрастања“ (Радуловић 2008: 85).

Схватањем књижевноуметничког дела у оквиру тријадне концепције, али и као јединства текста и контекста, и то у односу на хришћанске постулате, Радуловић је књижевноуметничком делу одредио конкретно извориште и увириште, оличено у метафизичком слоју, који је још Иван Фохт 1972. године увео у естетику (в. Фохт 1972: 68–111), а његов појам трансценденталног у уметничком делу (в. Фохт 1972: 129–132) надограђује увидом да је извор уметничког дела ван човека, будући да дело својим трансцендентним исходиштем превазилази човека као биће ограничено материјалношћу. Радуловић је пружио могућност превазилажења свих постојећих антропоцентричних естетичких концепција, понудивши концепт разумевања књижевноуметничких чињеница на вишем сазнајном плану и које, стога, захтевају виши етички и естетички мисаони ангажман, очишћен од свих приземности и ускогрудних ограничења антропоцентричних концепција.

Као четврта разлика може се узети став да је за разумевање књижевног дела изузетно важна емоција, јер, „сваки читалац књижевно дело прима и разумева преваасходно емоцијом, доживљајем, а не интелектуалном анализом и теоријском спекулацијом“ (Радуловић 2008: 86). Дакле, оно што је за књижевну критику, теорију или историју – кад је реч о разумевању књижевних чињеница – почетни, чак и основни импулс, за хришћанску естетику је крајње исходиште. И, заиста, као што ниједна историјска или теоријска систематизација и именовање појава на нивоу општег нису могући на темељу емоција, тако ниједно духовно, теолошко, хришћанско разумевање уметности није могуће без емоција, ма колико се, притом, тежило и интелектуалном објективизму. Тако та два теоријска приступа говоре о књижевном делу више заједно но засебно. На крају, Радуловић се не залаже за теолошку књижевну теорију као чврст догматичан систем, већ као могућност која је резултат неминовне спознаје живота и људске делатности у целини. Он излаже свој систем јер је –

[...] хришћанска естетика [...] у свим културама релевантна зато што представља алтернативу спекулативно-схоластичкој и философско-теоријској свести о уметности“ (Радуловић 2008: 86).

Једино у таквом књижевнотеоријском концепту постоји тенденција измирења и отворености према свим претходним и свим будућим концептима, док се у сваком концепту насталом у окриљу антропоцентричних естетичких схватања, превазилажењем претходног, заговара раздор, а одбраном сопствених ставова у односу на будуће концепте заговара херметичност.

У трећем поглављу књиге Радуловић је представио тезе за онтологију књижевног дела. Иако, наоко, у њима можда нема новина, јер су тезе неминовно ослоњене на књижевнотеоријска и филозофска достигнућа у промишљању књижевних чињеница, онтологија којој оне теже суштински је другачија и нова. Посреди је онтологија која превазилази секуларне филозофске онтолошке оквире у којима се дефинишу метафизика, биће, бивање, бивство, тубивство и још низ сличних категорија везаних за метафизику. Радуловићева онтологија ослоњена је на теологију, односно теоцентрично схватање стваралаштва, што, практично, значи да он посматра онтолошки феномен уметнине изнутра, за разлику од представника секуларне филозофске преокупације који феномен онтоса, његовог настанка и потврђивања кроз уметничко дело посматрају споља. Истицањем да је књижевно дело и духовно биће, као врхунска творевина људског духа, и културни производ, јер им је извор исти, Радуловић нуди једно ново, обухватније разумевање књижевних чињеница.

Зато сматрамо да је највећи значај Радуловићеве теолошке књижевне теорије у томе што је он њеном артикулацијом понудио излаз из теоријских и херменеутичких ћорсокака у које је запала модерна наука о књижевности. Постојање једне такве теорије не одузима ништа од значаја и значења књижевноуметничког дела, нити од тачности свих других књижевних теорија. Она је само њихова допуна, којом се више сугерише неминовност прожимања теоцентричне и антропоцентричне естетике, но што искључује секуларно мишљење. Теолошком, хришћанском естетиком само се показује разумевање антропоцентричне естетике и истицање њених извора, досега и заблуда.

На другој страни, свака теоцентрична естетика, а посебно она која је утемељена у слободи стваралаштва, има пуно право на дефинисање, како проблема којим се бави, тако и себе саме. Теолошка књижевна теорија не настаје са идејом да нешто обрише, забрани или мисаоно превазиђе; она тежи суштинском сагледавању исходишне тачке целокупног естетичког онтоса који је иманентан уметниковом бићу и кроз који се уметник потврђује.

Извори

- Радуловић 1989: Милан Радуловић. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2003: Оливера Радуловић. *Листи небеске књиџе: библијски подтексти српске прозе 20. века*. Нови Сад: Змај.

Литература

- Ђурић 1990: Војислав Ђурић. *Трагање за духом речи: изабрани ојдеги*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јашовић 2006: Предраг Јашовић. *Реч и значење*. Параћин: Графопромет.
- Klodel 1975: Pol Klodel. „Poezija i religija“. Prevela Mira Vuković. У: *Poezija: rađanje moderne književnosti*. Priredili Sreten Marić i Đorđije Vuković. Beograd: Nolit. Стр. 251–252.
- Константиновић 1993: Зоран Константиновић. *Компаративно виђење српске књижевности*. Нови Сад: Светови.
- Палавестра 1986: Предраг Палавестра. *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892–1918*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Поповић 1981: Јустин Поповић. *Досијевски о Европи и словенству*. Београд – Ваљево: Манастир Ђелије.
- Стојановић 2010: Драган Стојановић. *Енергија сакралној у уметности*. Београд: Службени гласник.
- Foht 1972: Ivan Foht. *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Предраг М. Јашовић

ОСНОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ БОГОСЛОВСКОЙ ТЕОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МИЛАНА РАДУЛОВИЧА

Резюме

Размышление о литературных фактах из религиозного аспекта на основе христианской эстетики и богословских взглядов, начинается в современной сербской литературе с Религии Негоша (1911), исследованием Николая Велимировича. Он ясно показал, что богословское мышление

литературы возможно и необходимо. После этого многие авторы, особенно после 1980-х годов прошлого века, были на одном и том же пути, но никто из них не осмелился установить теоретические основы для размышлений о литературно-художественной работе в рамках христианской эстетики. В этой статье мы указываем на генезис богословской литературной теории. Мы считаем, что публикация книги «Литература и богословие» (2008) отмечает дату исторического переворота в литературной герменевтике и сербском литературоведении. Этой книгой Милан Радулович, заложил основы для нового теоретического подхода к литературе, да не только основы для новой теории, но и для новой парадигмы, которая предлагает выход из лабиринта, в который современные теории и философские учения антропоцентрических определений во-первых привозили литературу и искусство в целом.

РАДОМИР БАТУРАН*
(ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ *ЉУДИ ГОВОРЕ* /
JOURNAL OF LITERATURE AND CULTURE *PEOPLE SAY*, ТОРОНТО)

КЊИЖЕВНО-БОГОСЛОВСКЕ СТУДИЈЕ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айстиракѝ: Овај рад се бави проучавањем четири књижевно-богословске студије Милана Радуловића, које су сабране у књигама *Умешности и вера: православна есејстика и антропологија*, *Културна идеологија Исидоре Секулић*, *Самосвесни форме* и *Књижевности и теологија*. Посебно се разрађује комплементарност критичарских свести Исидоре Секулић и Милана Радуловића, чије су велике заслуге да се ни једна појава у српској књижевности не анатемише, ни једно дело не одбаци већ поступком сублимације унесе у српско књижевно наслеђе. Тумачи се Радуловићево опредељење за персоналистичку књижевну критику, утемељену у радовима Љубомира Недића, а изграђену у целовит систем мишљења Милана Радуловића. У раду се истиче допринос Милана Радуловића премошћавању јазу у српској књижевности између разуђеније и духовније међуратне науке о књижевности и оне идеологизоване, атеистичке, настале после Другог светског рата.

Кључне речи: књижевност, теологија, философија, наука о књижевности, књижевни облик, форма, персоналистичка критика, Исидора Секулић, Милан Радуловић

Увод

У књизи *Умешности и вера* (2013), са поднасловом „Књижевно-богословске студије“, Милан Радуловић темељито и актуално приступа предмету својих истраживања. А предмет су управо *умешности* и *вера*, њихова утемељења, прожимања и процесуирања, као и њихова подударана, компактности и супротности. Овај особени српски историчар, теоретичар и философ књижевности концепцијски и методолошки разложно и мотивисано приступа одабраном предмету својих истраживања и долази до нових сазнања која пре њега нису била у целости сагледана.

На почетку књиге Радуловић промишља православну антропологију и естетику знаменитих српских теолога из претходног века – Николаја Српског и Јустина Ћелијског. Богословске и естетске мисли ових светитеља и њихове мисије су актуалне и данас јер еманирају духовну енергију у српском народу и његовој култури. Средишње место у тој

* baturan@rogers.com

књизи заузима студија о културној идеологији Исидоре Секулић која је својим делима премостила и објединила на први поглед непремостиви јаз између узаврелих новосветских идеја модернизма и патриотског традиционализма у српској култури и уметности између два светска рата. Радуловић сматра да је Исидора овом помирљивом хармонизацијом супротстављених идеја у српској култури стамено трасирала даљи развој српске уметности и културе.

Уз студију о стваралаштву Исидоре Секулић, Милан Радуловић разматра чисто теоретска питања науке о књижевности и могућности књижевне критике, токове и границе књижевне свести, досега импресионистичке и персоналистичке књижевне критике и самосвести форме. У крајње разложним и кантовски логичним анализама и закључцима овај аутор даје оригиналне нацрте за персоналистичку критику, као своје опредељење у оквирима те гране науке о књижевности.

У два завршна поглавља Радуловић исидоријански мудро разматра односе књижевности и теологије и даје посве оригиналан нацрт за теолошку књижевну теорију.

Такав композиционо-мотивациони распоред и јединство књиге *Уметности и вера* имају дубок смисао, значајан и сврховит за развој српске књижевности, културе и вере. Та књига је добар пример изврсне методичности и логичности у промишљању српске књижевности на крају 20. и почетку 21. века.

Два века идеолошке књижевности код Срба

После два века идеолошке књижевности у Срба јавља се научник, књижевно-филозофско-теолошког профила, да ту књижевност проучи и сумира њену животност и беживотност. То има немерљив значај.

Идеологизација југословенских и српске књижевности безмало је довела до гашења естетске свести и бокорења ванкњижених вредности у српској књижевности, култури, друштву. Ако у естетикама свих уметности и култура свих народа одвајкада влада естетска константа: *īрам шенгенције више – īрам уметности мање*, онда је посве јасно зашто је данас стање у српској књижевности поразно: нема великих писаца – нема великих дела, сви пишу и објављују лоше књиге; интересне групе награђују 'пјевуне', а изопштавају озбиљне књижевнике.

Од зачетка тзв. Илирског покрета до потчињавања и утапања српског језика и књижевности, свих уметности и свих дотадашњих културних образаца српског народа у тај идеолошки покрет, а касније и у реалност југословенског друштва и државе, идеја и идеологија југословенства оптерећивале су нарочито српску, али у мањој мери и књи-

жевности других народа у тој друштвеној творевини – југословенском друштву и југословенској држави. Одједном је све што је српско (језик, писмо, уметност, култура...) постало југословенско јер други јужнословенски народи, пре Илирског покрета, нису имали ни свог јединственог књижевног језика ни писма, а уколико су били писмени, писали су и читали на туђим језицима (латинском, немачком, турском), док су њихове уметности и културе биле рудиментарне или наметнуте, тј. туђинске. У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (касније Краљевини Југославији) све српско је проглашено 'великосрпским' и, као такво, сатирано. После Другог светског рата идеја и идеологија југословенства су наставиле и даље да умањују 'грам по грам' уметности. Најпре, комунистичка и југословенска, потом квази-демократска, либерална, неоколонијална идеологија те граме је повећавала до тона, па су сви друштвено-мотивациони стимуланси (награде, признања, друштвени значај и моћ) постали посве идеолошки, а најмање естетски. Функционално су подстицали моћ идеологије, а минимално моћ уметности и културе. У констелацији таквих односа и скали вредности таквог друштва није се могла слободно развијати наука о књижевности, а поготово њена најактуалнија грана – књижевна критика. Књижевна и сва остала уметничка и културна дела, читаве њихове продукције вредновали су режимски критичари. У таквом вредовању књижевних дела само су 'тикве цветале', како је то назначио кулtnим насловом романа садашњи академик Драгослав Михаиловић, а пређашњи 'голооточанин'. У таквом друштву, поред најтежих злочина вршених масовним стрељањем људи који нису прихватили југословенску идеологију и комунистичку праксу, међу њима и књижевника, вршен је злочин и тиме што је подмлатку тог друштва било онемогућено да стекне увид у учења Старог и Новог завета, дела Светих Отаца, читавог корпуса српске средњовековне књижевности и српске религиозне књижевности, дела свих аутора који нису били по вољи комунистичких идеолога и њихових режимских критичара (дела Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Светислава Стефановића, Драгише Васића, Павла Поповића, Станислава Кракова, Владимира Велмар-Јанковића, Растка Петровића, Милоша Црњанског и Јована Дучића).

Дошао је крај и том друштву и тој држави, али не и идеолошкој свести у друштвима и државама које су Југославију преживели. По тенденцијама, идеологијама, културној свести друштава у којима Срби живе и стварају и даље је титоистичка идеологија итекако делатна, само са још богатијом партијском методологијом.

Милан Радуловић, као непатворени филозоф књижевности, нашао је мир у својој књижевној и критичкој свести и ишао за њим. Он неће ништа да одбаци, а камоли уништи. Он надграђује, хармонизује и

измирује и неизмирљиво: и традиционалисте, и модернисте, и постмодернисте, и верне и неверне, националне и анационалне. У својој акрибији никада није острашћен револуционар, ни макијавелистички ујединитељ, него верујући човек, предани научник који смислено и опрезно надграђује српску културу.

Модернизам српских светитеља

Данашњем читаоцу књига *Уметности и вера* Милана Радуловића приказује се као изневерени хоризонт очекивања. Знамо га још од средњошколских дана из сарајевске препарандије и са Филозофског факултета као мислећег, религиозног младог човека, једног од најдаровитијих ђака и студената, учесника универзитетских семинара и ретког Српчета које се са недељних литургија враћало из једне од две српске цркве у Сарајеву, са црквеним новинама *Православље* у џепу. Очекивали смо да ће он у својој књизи, са наведеним насловом, осмислити лустрацију у српском друштву и превредновања у српској књижевности после распада Брозове Југославије. Ишчитавајући његове студије и критичка издања о српској књижевној критици која је приредио, налазимо Радуловића као градитеља у српској култури, исидоријанца. Пажљиво он приступа свим појавама и променама у српској култури и књижевности. Градитељски и синхронијски анализира све антагонизме у историји српске књижевности. Не одриче он ничије дело, понајмање Доситејево, Вуково, Ћосићево. Проницљиво их анализира, критички вреднује и налази њихове надградитељске печате и трагове у српској култури.

Само на први поглед нам се учинило да књига *Уметности и вера* садржи изневерени хоризонт очекивања с потписом овог аутора. Све што је написао у тој књизи произлази из његовог усавршавања, зрења, дубоког промишљања српске књижевности и културе и православног веровања интелектуалца првог реда. Пратили смо све фазе његовог научног рада, учили из бројних објављених његових књига, о некима и писали. Остаје нам да у овој расправи све што смо рекли потврдимо његовим ставовима у књизи о којој је реч – *Уметности и вера*.

Милан Радуловић је вратио српске философе, научнике и теологе српској књижевности и култури из којих су били избачени скоро читав век.¹ Урадио је то на најбољи могући начин. Својом снажном академ-

¹ Милан Радуловић је први уврстио међу српске критичаре, у засебној књизи едиције *Српска књижевна кришка* у 25 књига Института за књижевност и уметност и Матице Српске, философе, научнике и теологе српске: Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Тихомира Р. Ђорђевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Владимира Вујића, Ксенију Атанасијевић и Душана Недељковића.

ском контемплацијом и акрибијом, мирно и концентрисано критички је сагледао домете њихове научне и теолошке мисли, нарочито у пољима књижевности и естетике. Зато ће он и ту књигу започети писањем о теолошкој естетици светог Владике Николаја. Већ у првом пасусу студије о Николајевој естетици изнеће значајан вредносни суд о његовој стваралачкој мисли:

Његова мисао не припада само теологији као посебној духовној дисциплини и аутохтоном духовном доживљају егзистенције већ представља и оригиналан допринос српској књижевности и општој духовној култури српскога народа (Радуловић 2013: 9).

Радуловић јасно назначава Николајеву оригиналност, изванредног апологете-полемичара, како у есејима, тако и у беседама у којима је био „највећи уметник“, истиче Радуловић и даје конкретне чињенице за своје тврдње:

Уметник је тиме што се уживљава у мистерију човековог реалног, персоналног душевног и духовног живљења, у суптилна стања човекове свести, у универзалне, архетипске, космичке ситуације људског бића, као и у различне духовне творевине човекове у којима он објективира, оформљује свој доживљај света и постојања (у философска учења о свету, у научне теорије и уметничке интерпретације живота) (Радуловић 2013: 9).

За Радуловића је теолошка мисао св. Николаја специфична варијанта културолошке критике, наиме –

[...] критика модерне културе, њених форми и значења, њеног антрополошког и телеолошког смисла са становишта и у духу хришћанске визије света и живота (Радуловић 2013:10).

При томе су његове оцене прецизне, јасне, интелектуално поштедне, без прећуткивања и онога што се не свиђа званичној српској критици и књижевној науци која је упорно порицала књижевни дар и допринос Николаја Велимировића српској књижевности. Радуловић налази да се Николајева критичка свест најпотпуније изразила у његовим есејима и приказима у којима је хармонизовао уметничко саживљавање и душевно и духовно живљење модерног човека са рационалним критичким сазнањем –

[...] духовних система и стремљења у модерној култури, с једне стране, и емотивне и умне афирмације хришћанске вере као највишег и најистинитијег облика духовног живота, с друге стране (Радуловић 2013: 10).

Занимљиво је Радуловићево тумачење схватања теологије св. Николаја у коме каже да је Николај доживљавао, разумевао, заступао и практиковао теологију као „интегралну духовну дисциплину“. Теологија је за св. Николаја превасходно начин живота, али и философија природе и космоса и специфична форма уметничког доживљавања света и живљења људи у њему, као и начин тумачења свих форми уметности.

Тачна је Радуловићева тврдња да је св. Николај започео стваралачко преображавање теологије пре Првог светског рата, а да је св. Јустин Ћелијски то наставио да чини између два светска рата. Они су први ослободили богословље уских граница схоластике и вратили га његовим егзистенцијалним изворима и светачкој традицији у српској култури. Такво богословље постало је живо и динамично у реалном душевном и духовном животу човека. Теологију су учинили активном, динамичном и интегралном духовном дисциплином која је бодрила и плодотворила у свеукупној култури народа. То снажно осећање за уметност владике Николаја дало је његовој богословској мисли способност философске спознаје уметничких форми и религијско проосећање уметности живљења. Признао му је то и Јован Скерлић који га није припуштао у свој књижевни забран када је записао да „српска црква до сада није имала литерарнијег писца, и неортодокснијег теолога“ (цит. према: Радуловић 2013: 13).

У студији *Религија Њеишева* св. Николај испевао је праву оду поезији:

Идеја поезије, која је прва после идеје времена, има владу над свим, пошто она и ствара све. Зато је она свемоћна. Њена круна јесте круна стварања, тј. њено опредељење и циљ састоји се у стварању, или најкраће: поезија је само стварање [...] (цит. према: Радуловић 2013: 15).

Владика Николај идентификује поезију и свет, што Радуловић овако тумачи:

Поезија и свет су истоветни и истородни: свет је Божја поезија, и Божја поезија је сав постојећи свет и сва бића у њему (Радуловић 2013: 15).

Своје осећање уметности владика Николај повезује са божанском имагинацијом за коју каже да је заједничка Богу, свету и човеку, јер је свет „производ, [...] израз [...] божанске имагинације“ (Радуловић 2013: 15). Иако имагинацији не признаје чисту духовност, схвата је као *духовну суиштанцу* која се оформљује у одређеним облицима којима све тежи и у којима се све појављује. Такво *осећање уметности* прихвата и Радуловић, који закључује:

Бог-уметник стожерна је категорија Николајеве философије уметности. Та категорија евоцира и његово виђење света, и осећање Бога, и доживљај уметности (Радуловић 2013: 15).

И за св. Николаја, као и за уметнике симболисте, сав постојећи свет јесте говор симбола. Он сматра да и Бог ствара свет и све у њему као што песник ствара песме, односно да песник ствара песме на божански начин. Стављајући знак једнакости између стварања Бога и песника, св. Николај прави значајан отклон између та два процеса:

[...] дух је њен увек неизменљив, јер то је дух савршене поезије; форма њена је увек друга, увек нова, но једно је у тој форми постојано, и то је савршенство њено у сваком моменту (Радуловић 2013: 23).

Из овога светитељевог става произилази да он само условно ставља знаке једнакости између стварања Бога и Песника. Инспирација, имагинација и методологија стварања су им исте, али не и форме на линији целовитости, једности и вечности. Чини нам се да је то и Радуловићево схватање стварања у уметности.

У таквом поетичком ставу св. Николаја Милан Радуловић види утицај експресионистичке поетике, па каже:

За уметничким делом које је у сталном рађању и у којем у сваком часу има друкчији изглед и нов, покретљив смисао, чезнули су експресионисти: то је био њихов естетски идеал (Радуловић 2013: 23).

Млади јеромонах Николај прихватао је и поетику симболизма и експресионизма и измиривао њихову формалну опречност, као што је и својим стваралачким преображавањем теологије имао разумевања за поетику модерниста и партиципирао у њој. Радуловић то експлицитно показује на примеру његових дела *Речи о свечовеку*, *Релиџија Њејошева* и *Беседе ѿод Гором*. Он налази да је владика Николај имао четири фазе у свом духовном развоју: прву у делима које је објавио пре Првог светског рата, другу непосредно после Првог светског рата када је написао *Речи о свечовеку* и *Нове беседе ѿод Гором*. У тим својим делима св. Николај је остао у динамичном додиру са духовношћу модерне уметности, али је прихватао и метафизичку осећајност Фјодора Михайловича Достоевског и дух индијске философије и других модерних учења свога времена. Ту Радуловић примећује да је Николај „исполио огромну духовну радозналост и узорну интелектуалну флексибилност“ (Радуловић 2013: 27). У двадесетим годинама 20. века Николај улази у трећу фазу свог духовног развоја, када своју хришћанску философију живота продубљује и даје јој „оригиналан језички и симболички израз“ и настоји

„да је што јаче афирмише и распространи“ (Радуловић 2013: 27). Ово су тачно приметили и Марко Марковић у својој студији „Пустинјак охридски“ и Милан Радуловић у својој књизи *Уметности и вера* (в. Радуловић 2013: 27–28). Сада се св. Николај супротставља модерној европској култури коју сматра „сатанским пројектом“. У чланку „Три авети европске цивилизације“ он се директно супротставља учењима Дарвина, Маркса и Ничеа. У четвртој фази, после Другог светског рата, Николај Велимировић се, према Радуловићу, бави културно-историјским проблемима српског народа у измењеним друштвеним и цивилизацијским околностима (*Изнад Истока и Запада* и *Српски народ као Теодул*). У тим радовима Николај закључује да је српски народ дубоко прожет православним хришћанским духом и његову културу види као алтернативу западно-европској култури и њеном фашизму и комунизму, као и источњачким цивилизацијама и утопијским социјалним програмима комунизма. Св. Николај народ српски и његову културу, који егзистирају на међи Истока и Запада, види „изнад Истока и Запада“.

Од Јована Скерлића до Милана Радуловића ове две врлине св. Николаја Српског још нико није порекао: прву, да је „рођени ретор“ (беседник) и, другу, да је „самосвојан“ мислилац. Сви су му признали да је занимљив писац, али му нико, до Радуловића, није признао да је велики уметник. Он то први доказује темељном анализом најбољих владичиних дела. То што су неки критичари индиректно тврдили да богословље умањује његову уметност, а теолози да његова уметност опасно замагљује богословску мисао и преслободно субјективизује црквену догму, Радуловић тумачи као настајање раздора између теологије и уметности у српској култури новијег доба. Тиме се, опет, болести духа времена и духа народа приписују појединцу ствараоцу, што је очигледна замена тезе. Своју критику таквих схватања Радуловић заснива на три става:

1. Списи Николаја Велимировића у жанровском погледу припадају модерној црквеној поезији, односно у ужем смислу песмама у прози, затим религиозном есеју и, највећим делом, апологетској беседи.
2. Апологетска беседа је равноправан и интегралан жанр српске књижевности.
3. Жанр апологетске беседе владика Николај Велимировић развио је до класичног стадијума у вредносном смислу (Радуловић 2013: 31).

Сва три своја става Милан Радуловић је и сувише разложно доказао својом научном аргументацијом, да им се тешко може ишта приговорити. Лично их сматрамо помаком и великим доприносом српској науци о књижевности у оним сегментима његовог схватања –

[...] да црквена и световна књижевност представљају јединствен духовни космос и да у књижевност не спадају само поетски и белетристички већ и критички, есејистички и публицистички облици и жанрови (Радуловић 2013: 31).

Допринос српској науци о књижевности представља и Радуловићев захтев да се изврши –

[...] радикална ревизија не само књижевноисторијских него и теолошких и философских судова који су досад изречени о делу Николаја Велимировића (Радуловић 2013: 31).

Радуловић је и започео ту ревизију на примерима апологетских беседа владике Николаја, доказавши да су оне равноправан и интегралан жанр књижевности (*Беседа ђод Гором, Нове беседе ђод Гором и Изнад треха и смрти*). Радуловић систематично и аргументовано долази до закључка да владика Николај у својим апологетским беседама –

[...] понире у душу грешника, саосећа с њим, осветљава његову таму светлошћу своје обожене душе и ума и подиже га својом вером до достојанства богочовечанске личности (Радуловић 2013: 34) –

– а не осуђује. Тим способностима –

[...] да сликовито изрази и живо дочара човекове унутрашње трептаје и вртложне духовне струје у његовом бићу Николај Велимировић припада уметницима првог реда“ (Радуловић 2013: 34).

Милан Радуловић сматра да је владика Николај започео реформу православља коју је наставио Јустин Поповић.

У књижевно-богословској студији „Хришћански персонализам Преподобног Оца Јустина Поповића“, коју је уврстио у књигу *Умешности и вера*, Радуловић разматра богословско-философску, књижевно-есејистичку и културолошко-националну мисао тог српског теолога. Радуловић истиче да је св. Јустин Ћелијски дао жив и оригиналан израз духовног живота у српској култури нашег века, као и да је „проживео егзистенцијалну драму модернога човека у њеном пуном трагизму“ (Радуловић 2013: 62). Св. Јустин Ћелијски саживео се са пониженим и згњеченим човеком ратне катастрофе у кога се уселио нихилизам и –

[...] очајничка сумња у снагу, истинитост и у смисленост нововековне, хуманистичке и рационалистичке културе, с једне стране, и са антрополошки и етички неутралном модерном метафизиком која је изграђена као кров над позитивистичким и материјалистичким 19. веком [...], с друге стране (Радуловић 2013: 62).

Радуловић добро уочава да је отац Јустин, својим животом и својим радом, понудио излаз том згњеченом човеку у обједињавању „духа и егзистенције, смисла и живота, животне философије [...] и личнога живота“ (Радуловић 2013: 62), баш онако како налаже изворна хришћанска култура и како је живео овај богослов. Сам отац Јустин поентирао је ову Радуловићеву мисао:

[...] оном културом у којој се 'све постиже – једино личним опитом и личним подвигом' (Радуловић 2013: 62).

Тешко свакој мојој мисли која се не извије у молитву (цит. према: Радуловић 2013: 63).

Радуловићев контемплативни критичарски дух изврсно уочава да је св. Јустин Ћелијски тежио да кроз молитву и аскезу спозна и разуме свет, а унутрашњим самоочишћењем и самоусавршавањем персонално стваралачки изрази тај свет, али је у том напору морао запасти у „дубоке унутрашње антиномије“, јер:

Философска логика и уметничка духовност тих списа представљају један ток, а њихова религиозна тенденција и богословски догматизам други [...] (Радуловић 2013: 63).

Радуловић признаје Јустину Поповићу философски и књижевни дар да –

[...] модерним стилем и језиком дочара сензибилитет савременог човека, његове најдубље унутрашње немире, страхове, осећање изгубљености у космичким безданима и осећање окованости земаљским, друштвеним и историјским законима и хировима (Радуловић 2013: 64).

Све то Радуловић аргументује примерима из Јустинове књиге *Философске урвине*, у којој налази савршене *језичке слике, егзистенцијалне језе, душевне сјугени и духовна очајања* притешњеног човека, али, као озбиљан научник, с кредибилитетом интелектуалног поштења, не може а да критички не оцени како овај према њему пијететни богослов, и у својим најбољим есејистичким текстовима, изневерава књижевну логику подређујући је проповедничкој, религиозној тенденцији.

Јустинова *културолошка свесћ* и *аксиолошка лествица*, израсла на фону средњовековне религиозне културе, следи њене „етичке, естетске и сазнајне идеале, а не идеале и мерила нововековне модерне културе“ (Радуловић 2013: 65), али је његов духовни и језички израз модеран и индивидуалан. У есеју „О суштини православне аксиологије и критериологије“ бави се изворима и природом човековог духа и промишља тео-

лошки смисао света и онтолошки смисао људског живота. Отац Јустин сматра да је човеков дух „његова највећа и најнепосреднија стварност, а самим тим и његова највећа вредност“ (цит. према: Радуловић 2013: 67). Радуловић сматра да се космологија, хришћанска етика, богословска методологија и пракса, као и културолошко-антрополошка свест и философија уметности, заснивају на одговору на основно Јустиново питање: каква је природа људског духа? А она се исказује, и према Јустину Поповићу и према Милану Радуловићу, „кроз искуство које делатношћу својом ствара“, а манифестује се у чежњи за бескрајношћу у знању, животу, у постојању којом хоће да премости „пролазност, коначност, ограниченост, а омогући и осигура непролазност, бесконачност, безграничност“ (цит. према Радуловић 2013: 67). А све се то своди у један „гигантски напор: савладати смрт и смртност, а осигурати бесмртност и живот вечни“ (цит. према Радуловић 2013: 68). И то чини природу и суштину духа људског за оба наша аутора. Отац Јустин је осећао и схватао веру као једино излазиште из несавршености свог и општељудског духа. За њега је уметност форма духовног живота и најближа религији, али он религију ставља изнад уметности, јер је она, како каже, реално, „прагматично превазилажење“ човекове основне егзистенцијалне ситуације у космосу, а уметност је „аутохтон израз трагичности људског духа“ који „садржи само имагинативно разрешење човекове основне егзистенцијалне ситуације у космосу“ (Радуловић 2013: 75). Отац Јустин прихвата уметност као стремљење оном циљу који вера реално остварује – вером у обожење у Богочовеку. То је суштина Радуловићевог тумачења односа религије и уметности у делима Јустина Поповића. Он је религију приближио визијама модерне уметности, али није изневерио своје схватање религије, него је њеним приближавањем уметности продубио православну философију живота. Те уметничке визије оца Јустина приближиле су хришћанску и експресионистичку философију стваралачком животу. У Јустиновој хришћанско-експресионистичкој симбиози, иако је једна надређена, а друга подређена, има философије културе. Он је крајње индивидуалистичку експресионистичку уметничку духовност сјединио са хришћанском традицијом и са православном догматиком. Овде Радуловић јасно уочава да уметност „не може да прихвати веру као сопствену самонегацију и самопревазилажење“, али може да се „самопотврди као истинит и самосмислен модус људске егзистенције“ (Радуловић 2013: 75). Дочаравајући природну духовност –

[...] која је садржана у еманацији космичке енергије, у непосредном ритму постојања, у животном полету, у инстинкту бивања, као и у човековој природној стваралачкој чежњи да у уметности не само констатује по-

стојеће односе у васељени већ и да схвати њихову бескрајну покретљивост и променљивост, те да, на тој основи, изграђује уметношћу нове целине и нове ритмове 'којих нема, а можда не може ни бити у ритму природе' (Радловић 2013: 87) –

– закључује Радловић позивајући се на Винавера. Затим додаје:

У извесноме смислу, експресионисти поричу постојање неке над-животне духовности оличене у Богу [трансценденталном], или бар теже да уметношћу човека и свет спасу од дејства ћудљиве творачке логике, и то тако што јој супротстављају произвољност стваралачке човекове логике. Утолико су њихове духовне чежње и уметничке тежње привидно богоборачке. Али, управо у овим естетским идеалима којима се привидно потпуно пориче хришћанска космологија и етика, долази до дубљег прожимања између хришћанске етике и експресионистичке естетике. То прожимање јасно се очитује и у богословској мисли Јустина Поповића, у којој су хришћанска етика и експресионистичка поетика синтетисане у живој религиозности која је подједнако облик философске мисли, колико и егзистенцијална и поетска реалност (Радловић 2013: 87).

Овакво Радловићево расуђивање о привидном супротстављању религиозне философије и етике и експресионистичке естетике и поетике, а суштинском њиховом прожимању и надграђивању српске културе симбиозом хришћанске православне традиције и индивидуалистичке експресионистичке поетике и духовности и њиховог схватања (и хватања) космичких енергија сматрамо најбољим које смо до сада прочитали на ову тему. То схватање Радловић константно спроводи кроз све књижевно-богословске студије у књизи *Уметности и вера*. Чини то пером znalца, јер је он градитељ и надградитељ српске културе, а никада њен разградитељ.

Косовски завет

Радловићево конструктивно схватање српске културе најбоље се осећа у његовој књижевно-богословској студији „Косовски завет у српској књижевности и историји“. Док деценијама слушамо пропагандистичке тезе да је Косовски завет 'мит и мрак прошлости', освежавајуће и охрабрујуће је прочитати дефиницију Косовског завета из пера књижевно-богословског ерудите Милана Радловића:

Косовски завет је испуњење основног смисла садржаног у Новом Завету Господа нашега Исуса Христа; Косовски завет је српско читање, тумачење и живљење савеза који је Бог склопио са човеком, сведочење и

потврда снаге и вечног важења тог споразума у српској историји. Овако гласи популарно одређење појма Косовски завет, који представља један потпуно оригиналан мотивски комплекс српске књижевности. Једино у српској књижевности овај књижевни мотив је жива духовна енергија која покреће, самерава и осмишљава животне процесе, културне вредности и историјске токове (Радуловић 2013: 126)

[...] Косовски завет [је] српски културни образац односно духовна, верска и [...] државотворна свест српске нације (Радуловић 2013: 139).

Духовна енергија о којој говори Радуловић усмерава свест свих Срба који су пијететно стварали и читали српску књижевност. Само велики народи имају митове. У њима је кондензована катарзична истина о догађајима које је тај народ преживео, док су званичне историје интересне и идеолошке схеме победилаца, силника историје. Митови и у њима садржани завети сведоче да –

[...] осим времена постоји и Вечност, и да поред овоземаљског простора живљења постоји и Царство Небесно које је Бог-Отац свима обећао и у које ће увести све који верују (Радуловић 2013: 127).

Радуловић налази –

[...] три основна схватања Косовског завета: 1. монашко осећање Царства Небесног, 2. аристократско-витешко и патријархално-епско виђење Косовског опредељења и 3. просветитељско-историјско схватање Косовског боја (Радуловић 2013: 127).

Прво схватање Косовског завета баштини оснивач српске државе, велики жупан Стефан Немања, а потоњи монах св. Симеон Мироточиви, који је имао снажну етичку чврстину владара, али и богобојажљивост и богочежњивост и благоверност монаха. Обе врлине показао је овај светитељ и оставио у завет својој владарској лози Немањића и свом српском народу –

[...] да не бисмо сувише заволели овај свет и да нас та љубав не би везала и одвојила од Његовог [Божијег] Царства и од Вечности које су уграђене у човекову благоверну душу. Благоверности, а не војној вештини и дипломатији, учи Велики жупан своје потомство и свој народ (Радуловић 2013:129).

Немања, владар мале Рашке, са малом титулом жупана, највећи је српски владар, јер су после малог српског жупана Немање народ и држава цветали преко моћних краљевстава до царства.

Дакле, није само Свети кнез Лазар изабрао Царство Небесно – логосну енергију Вечности – него и сви српски владари пре њега. Већина њих се и одрекла моћи и власти, а пригрлила монашку ризу. Учиниле су то и њихове жене. После витешких, најчешће трагичних смрти својих мужева замонашиле су се и управљале српским царством, као што учинила монахиња Јелисавета, док њен син Урош није дорастао до пунолетства. Урадила је то исто и кнегиња Милица, која је управљала Србијом као монахиња Јевгенија. То говори о чистоти, величини и угледу Српске православне цркве. Српски владари градили су цркве и манастире себи, свом потомству и свом народу и одрицали се владарске моћи да се, у миру и молитви, предају Логосу и саберу своју душу у космичким енергијама Царства Небесног.

Аристократско-витешко и патријархално-епско виђење Косовског предања Милан Радуловић прати кроз црквену и народну епску поезију. Анализира црквену службу кнезу Лазару Данила Трећег (Бањског) и из ње цитира ове стихове:

Боља ми би похвална смрт
неголи са поругом живот.

Не поштедимо живот наш,
да живописан пример после овога
другима будемо.

(Цит. према: Радуловић 2013: 132)

Цео Косовски циклус српских народних епских песама слави 'Косовски мит', како пејоративно актуални владари Србије називају Косовски завет. У две варијанте епске народне песме „Пропаст царства српскога“ кнеза Лазара више опомиње свест него вера да се не огреши о завет Светог Симеона и Светог Саве, па и он обилато дарује и гради српске манастире. У предсмртној ури Косовског боја опредељује се за Царство Небесно јер је „земаљско [...] за малена [...], / а небеско увек и довека“. Занимљиво је Радуловићево уочавање да у епским песмама до коначне одлуке кнеза Лазара у њему има и гордости и колебања, а код Милоша Обилића тога нема. На светао чин жртвовања за Царство Небесно њега наводи само чиста вера часног витеза.

Такво схватање Косовског завета Радуловић с правом прецизно назива „аристократско-витешким и патријархално-епским“, јер га афирмишу и извршавају српски витезови, аристократског порекла, који воде патријархални српски народ који се жртвовао са својим господарима, а они који су преживели Косовски бој опеваће и живети заветно опредељење својих жртвеника.

Треће, „просветитељско-историјско“ схватање Косовског предања –

[...] не извире из живе и чисте вере, као у монашкој култури, него из историјске свести и естетске духовности, па је тако и Косовски завет из живог религиозног израза људске душе деградиран у естетизовану, идеологизовану и политизовану слику српске историје (Радуловић 2013: 140) –

– закључује своју књижевно-богословску студију о Косовском завету Милан Радуловић.

Радуловићева уочавања су изнијансирана и савршено мотивисана: монашко осећање Царства Небесног је доктринарно верско; аристократско, са елементима сопствене владарске гордости и славољубивости, а патријархално-епско „више уметничко него теолошко“; просветитељско-историјско је мотивисано интересом градитеља историје материјалног просперитета. Мало је аутора у српској науци о књижевности и култури са оваквим осећајем за нијансирано истраживање духовних феномена.

Последње, просветитељско-рационалистичко схватање Косовског завета прихваћено је данас у круговима водећих српских политичких снага. За њих је Косовски завет „мит у значењу измишљене приче“ (Радуловић 2013: 139). Међутим, српски народ живи у културном обрасцу немањихке и светосавске традиције и онда када његови владари одбаце Косовски завет. Живи га –

[...] у светлости Новог Завета. Косовски бој је схваћен као Велики петак и Распеће; после Распећа извесно долази Васкрсење, односно обнова слободне српске државе (Радуловић 2013: 138).

И у својој студији *Културна идеологија Исидоре Секулић* Милан Радуловић се бави Косовским заветом. Запажа да је Исидора временом у својим стваралачким радовима –

[...] све више истицала народни језик, народну историју, православну веру, светосавље и Косовски завет као опште вредности које су изнад сваке индивидуалне уметничке оригиналности и генијалности. Велику хармонију реалне народне историје и светосавља као народне вере препознала је и доживела у Косовском завету. Срби су историјски и духовно самосвојан народ управо по томе што су на основу Новог Завета склопили Косовски Завет, што су га уградили у своју историју и културу, што тај завет чувају и живе (Радуловић 2013: 237).

И за Исидору и за Радуловића Косовски завет је –

[...] „продужена трагедија“ српског народа, али је и српско име, српска традиција, путоказ и темељ историјске, овоземаљске егзистенције срп-

ског народа, једнако колико и израз народне вере у постојање у Вечности и Царству Небесном (Радуловић 2013: 237) –

– закључује Радуловић и додаје да за Исидору Секулић „Косовски завет није само наше опредељење него и наша непромењива природа“ (Радуловић 2013: 237).

Он и завршава студију о Исидори мишљу о Косовском завету ове јединствене српске књижевнице, критичарке, естетичарке, православне хришћанке и српске патриоткиње:

Косово, нити је престало нити је нестало, нити ће икада док је нас. Не почиње оно од кнеза Лазара, него још раније. /.../ Оно, Косово, живи и живеће и сутра и прекосутра, иако увек као нешто друго и треће, политичко, културно, уметничко, научно. Косово, које је све већа и већа сума истина с којима се ми дружимо и у нечем битном не мењамо. Као што латинске државе још од древног Рима повлаче своје *mos, jus, fas*, то јест вољу, правичу, и наредбе од људи и по божјем и моралном закону, тако ми носимо наслеђе косовско даље кроз разне савремене догађаје, али увек са везаношћу за нешто што је древно косовски елеменат у нашим природама и опредељењу (цит. према: Радуловић 2013: 238).

Радуловићева Исидоријада

Честа је појава да се аутор и приказивач његовог дела сретну, просете по сензибилитету својих стваралачких импулса, а ређе да имају сродне културне идеологије као што је случај са знаменитом српском књижевницом Исидором Секулић, која је стварала у првој половини 20. века, и књижевним теоретичарем и критичарем Миланом Радуловићем, с краја 20. и почетка 21. века. Обоје су брижно градили и надграђивали српску традиционалну књижевност и културу са позиција духа свог времена и народа коме припадају и имали осетљиве сензоре за оне који долазе – младе, модерне и постмодерне писце и њихова дела. Такође, обоје су врло опрезно, разборито и разложно вршили помирителску мисију како се не би ширио зев између *стarih* и *нових* писаца, него како би заједничарски надграђивали раст српске књижевности и културе. У том миритељству и Исидора и Радуловић су налазили и код једних и код других оно што је вредно, само привидно супротстављено, а у суштини њихових дела сублимисано и надграђивано. Обоје су бдели над растом српске књижевности и културе. Мудро су се супротстављали радикалним пресудитељима да не секу и не одбацују све оно што се не уклапа у њихову књижевну идеологију. Вероватно је то и разлог што је Милан Ра-

дуловић Исидори Секулић дао средишње место у значајној својој књизи *Умешност и вера*. Пером великог znalца српске књижевности и културе сагледао је, боље него ико до сада, све сегменте Исидориног књижевног рада и њене улоге у српској култури. Зато не можемо логично себи објаснити да је баш Милан Радуловић добио књижевну награду „Исидора Секулић“ у ери продуженог титоизма и свеопштег хаоса, неетичности и неестетичности у додељивању књижевних награда у Србији. Склонији смо поверовати да су у тој реткој правди нашег доба посредовале оне космичке енергије у које су и Исидора и Милан веровали.

У „Уводу“ у своју књижевно-богословску студију о Исидори Секулић и њеној улози у српској књижевности Радуловић истиче да је она „самосвојна духовна личност“ и да је њено дело „посве оригинално, лично, самосвојно, непоновљиво, како на стилском тако и на садржинском плану“ (Радуловић 2013: 143). Ту он још каже да жели у овој расправи да реафирмише –

[...] две теме: 1. Исидорино схватање књижевности у широком хоризонту човековог првородног духовног живота и у систему других духовних форми, у првome реду у односу према религији и етици и 2. културни национализам и духовни патриотизам Исидоре Секулић као „крајњу смисаону интенцију“ и иманентан, трајан контекст целокупне српске књижевности, према томе и модернизма, који тај контекст обнавља, и авангардизма, који покушава да га напусти и разори (Радуловић 2013: 144–145).

Затим одмах поједностављује ове формулације и у њима исказане интенције исказом да жели да представи Исидору –

[...] као учитеља културног национализма (који се, поред осталог, исказује у способности српске књижевности да општи са суштим духовним вредностима свих народа и времена), и као учитеља духовног патриотизма (који је сублимисан у православљу као најширој форми духовног живота српског народа, оној духовној форми из које настаје и српска стара и српска модерна књижевност) (Радуловић 2013: 145).

Оба учења Исидоре Секулић објаснио је потпуније, мотивисаније и разложније него ико пре њега. Као и Исидора, Радуловић је пошао од става да су културни национализам и духовни патриотизам „сржна, покретачка енергија и носећи стубови српске културне идеологије“ (Радуловић 2013: 145). Под појмом *културна идеологија* схвата „доживљај смисла и разумевање духовне суштине једне културе“ (Радуловић 2013: 145). У првој половини 20. века у српској култури само тако сензибилан и толико снажан дух образоване личности, какви су били

дух и личност ове књижевнице, успео је да помири и синтетизује хаотична, често међусобно супротстављена књижевна и културна струјања код Срба. Српску заветну, задужбинарску и молитвену културу етапно је надградила модерним, разуђеним учењима српских модерниста. У томе је успела као нико пре и после ње до нашег аутора Радуловића, јер је у обема нашла заједнички именитељ: *духовни интеграл* и *идеолошку вертикалу* који су им суштински заједнички, а формално, заоденути у ново рухо, различити. Ти интегрални су управо *културни национализам* и *духовни патриотизам*, самосвојна суштина у стварним и конкретним контактима са другим културама и модерним учењима. Мудар човек прво спознаје сопствену суштину и утврђује се у њој да би се стаменије надграђивао и разаберао у новим, виталним и креативним идејама и учењима других култура. Само се озлојеђен и неетичан човек одриче своје суштине, као што и тврдокоран, догматичан човек, без визије, не надграђује своју суштину креативним идејама и учењима из других култура. Креатори новијег српског друштва одбацили су тај спасоносни путоказ у развоју српске модерне књижевности и културе који је виталистички трасирала Исидора Секулић, па смо 20. век завршили сукобом нација, вера, грађанским ратовима и општим расулом државе, привреде, језика, писма и свеопште културе. Као лошим ђацима историје, поновило нам се све оно што смо, скоро идентично, преживели само пола века раније. Надамо се да нове генерације Срба неће бити толико лоши ђаци историје као што су биле генерације наших дедова и очева, али и највећи део наше генерације. У томе ће им помоћи Радуловић који пијететно реafirмише учења Исидоре Секулић на самом почетку 21. века.

На почетку студије *Културна идеологија Исидоре Секулић* он, са мало речи, даје скоро целокупан стваралачки портрет ове најмудрије Српкиње у српској култури:

Није журила да богатство доживљаја обликује у књижевни израз; жудила је да проникне у њихов крајњи смисао: да душу уздигне и преобрази у високу човечну духовност, да емоцију учини поузданим инструментом спознања, а сопствено тело послушним органом духа. Укратко, Исидора Секулић је од ране младости уску стазу духовне аскезе изабрала за свој животни пут. На том путу она се борила са противницима невидљивим а моћнијим од Скерлићевих противника; водила је борбе аскетске а не херојске, тихе и битне не само за личну духовну судбину већ и за националну културу. Исидорине су победе биле тихе, плодне, трајне; порази мукли и нечујни (Радуловић 2013: 147).

Заиста су Исидорини противници били моћнији од Скерлићевих, јер је и сам Скерлић био међу њима. Активистички дух југословенства

Јована Скерлића није праштао контемплативном патриотском духу Исидоре Секулић, која је у свему полазила са српског становишта и бранила српски идентитет и српску културну традицију, али имајући разумевања и за модерно српско стваралаштво и оне ауторе које је Скерлић оквалификовао, са свог трона универзитетског професора, као декадентне, деструктивне, штетне и назадне, као што су, према њему, били Владислав Петковић Дис, Сима Пандуровић, Тин Ујевић, Растко Петровић и Милош Црњански. Исидора је међу првима разумела и њихов дух и њихову поезију и бранила их, иако није припадала њиховом духовном ни књижевном кругу.

У свом осликавању стваралачке идеологије Исидоре Секулић, Милан Радуловић проучава сличности и разлике у стваралачким поступцима Исидоре и Јована Скерлића: активистички дух југословенског идеолога у модерној српској књижевности Јована Скерлића паралелизује са стваралачким духом његове савременице Исидоре Секулић, која је, освојивши мир у души, ишла за њим, контемплативно заступајући српску националну идеологију, духовни патриотизам и духовну аскезу. Осим Исидоре Секулић и Милана Радуловића, обоје смиренумног талента, остали критичари нису налазили ништа заједничког међу ставовима, поступцима, стиливима и идејама Јована Скерлића и Исидоре Секулић, два кључна пера српске међуратне књижевне критике. Апологетски су се сврставали иза једног од њих и обезвређивали и искључивали оног другог. Методом критичарског паралелизма по контрасту Милан Радуловић не полази од ставова сврставања и искључивања, него додиривања, прожимања, сублимисања и надграђивања. Ону „сржну покретачку енергију“ налази и код једног и код другог књижевног критичара и сублимише их у „носећем стубу српске културне идеологије“. Он Скерлића и Исидору види као „два вида српског модернизма“, што и наглашава насловом поглавља „Модернизам“.

На жестоку Скерлићеву оцену својих *Сайушника* Исидора не узвраћа 'утуком на утук', већ сагледава своју сопствену и Скерлићеву посредничку улогу у времену и духу народа у којем обоје живе. Исидора је знала за вечност и духом се разликовала од свог професора Скерлића, који је пружао предност времену тренутка и епохе у којој је живео и садејствовао са њим сопственом идеологијом и схватањем смисла историје, социјалне правде и модерности форме, а не вечности. Исидора Секулић носила је у себи и у свом делу, како каже Радуловић, „чежњу за поистовећивањем са свечовеком, универзалним човеком“ и ту је чежњу остваривала у свом књижевном делу „као имагинативни и симболистички космос, а не стварни и самородни космос“, баш онако како су то чинили српски модернисти, посебно симболисти и експресионисти који

су (према Исидори и Радуловићу) надградили српску културну традицију. А Јован Скерлић, такође изразито модеран српски дух, прихватио је функционалну дужност крчења пута новој, владајућој идеологији југословенства и социјалне правде, чини нам се као модерниста претежно симболистичке форме.

Све је то Исидора препознала и у Скерлићевом превиду вредности Дисових, Пандуровићевих, Ујевићевих и њених сопствених књижевних дела. Она је признавала Скерлићу велики значај, али се и, на свој градилишчки начин у српској култури, дистанцирала од његове културне идеологије, конкретније од његовог „просветитељског, прогресистичког, активистичког тока модернизма“ (Радуловић 2013: 162). Исидора је ишла за оним са чиме је сагласна у Скерлићевом хуманизму и морализму. На том трагу Радуловић налази додирне тачке између „Скерлићеве просветитељске идеологије и Исидорине мистичне философије живота“ (Радуловић 2013: 160). Обоје у својим радовима стављају у први план „личност, човеково морално самоусавршавање, преиспитивање, самопревазилажење“, затим „култ рада [...] у себи и на себи, и рада у друштву“ (Радуловић 2013: 160). Заједнички су мотиви Скерлићеве идеологије и Исидорине философије, па је Исидора превазилазила силне разлике међу њима да би градила, а не разграђивала српску културу и своју културну идеологију у њој. Увек јој је континуитет надградње српске културе био испред личне сујете, уколико ју је та мудра жена уопште имала.

Она је, свакако, целовитије сагледавала дух српске модерне од Скерлића. Иако и у његовом „рационализму има мистичних а у морализму тихих религиозних тонова“, Скерлић није схватао да је и уметност „специфична форма духовне аскезе и посебан напор богопознања“, свакако другачији него у религији. У својој есејистици, критици и белетристици Исидора Секулић је заступала оригиналан универзалистички, контемплативно мистични религиозни модернизам који подразумева и Скерлићеву просветитељску идеологију и његов рационалистички поглед на свет, само их је дубље утемељила, осмислила изразила у својој културној идеологији. То Радуловић изванредно уочава и поткрепљује непорецивим аргументима. Из њих Радуловић закључује:

Православна антропологија налази се у позадини њене књижевне мисли. Хеленско осећање мере и схватање хармоније, стоичко и епикурејско учење о смирености душе (атараксији) као највишој животној вредности, платонски персонализам, будистички аперсонализам и антииндивидуализам, – све те разнородне, у оном времену модерне и актуализоване философије, у њеној књижевној мисли и егзистенцијалној самосвести биле су синтетисане, уткане у хришћанску духовност и православну веру (Радуловић 2013: 181).

Овај аутор, духом сродан Исидори, њену хришћанску духовност и православну веру не своди на нешто само српско, локално, већ их уграђује у „историјску вертикалу и културолошки интеграл свеколике европске културе“ (Радуловић 2013: 181).

За Исидору Секулић универзална духовна законитост важи за све облике, све епохе и правце у уметности и има вишеслојна значења и разнородне смислове. „’Дух који дише где хоће’ за њу је врховно естетичко начело сваке велике уметности“ (Радуловић 2013: 183), каже Радуловић за ову српску уметницу. За разлику од других значајних српских критичара међуратног периода, за Исидору *модерна*, као нов правац у уметности, није безразложна побуна разочараних младих уметника, нити њихово угледање на ту појаву у европским уметностима, превасходно француској, већ, напротив, управо оно што Радуловић објашњава на следећи начин:

[...] модернизам је неповољна последица дубоких поремећаја који су се догодили у друштву, али и у душама људи, у култури и историји, а можда и у васељени“ (Радуловић 2013:165).

Ми овде додајемо да нису декадентни модерна уметност и њени представници, већ дух времена и дух народа који су их породили.

Ни Исидори ни Радуловићу, као грађанским личностима и ствараоцима са хришћанском православном етиком, уметност која настаје на психичким и моралним поремећајима времена, народа и друштва није по вољи али, као толерантни људи који дубље мисле и осећају, они уважавају и другачију културну идеологију од своје и поуздано знају да се и та другачија културна идеологија уграђује у савремену надградњу српске културе. Отуда су и Исидора и Радуловић јединствени српски ствараоци који су имали разумевања за пригњечену и растрзану душу, душевност и интелект модерног човека. Њихово разумевање не значи и афирмисање гордог индивидуализма, његове самодовољности, духовног изолационизма, аристократизма и елитизма. Напротив, и Исидора Секулић и Милан Радуловић релативизују значај и вредност уметности коју растрзани духови стварају, али је никада не жигошу грубо и не одбацују. Они схватају све њихове велике идеје, циљеве и громогласне речи модерниста и авангардиста, али знају да се иза таквих идеја, циљева и речи не ствара увек велика уметност. Обоје доводе модерну уметност у симбиотичан однос са религијом. Радуловић модернизам види као „нови спиритуализам, ренесансу хришћанске духовности, духовну, културну и уметничку контрареформацију“ (Радуловић 2013: 184).

У есеју „Традиционализам“, са поднасловом „Цивилизацијска раскршћа“, Милан Радуловић одговара на следећа три питања која је себи и нама (читаоцима његове књиге) поставио:

Где је место и каква је улога Исидоре Секулић у култури и духу међу-ратне епохе? Којем је културном кругу припадала или којем је била духовно најсроднија? Какав је интелектуални став изградила према алтернативним цивилизацијским визијама и историјским пројекцијама (Радуловић 2013: 190)?

И није нас оставио без одговора:

Исидора Секулић је један сасвим атипичан космополита и један оригиналан националиста у српској култури 20 века. Космополита – тиме што је сензибилно отворена према свим битним, новим и аутентичним културним стремљењима и проблемима своје и прошлих епоха. А оригиналан, стваралачки усмерен националиста Исидора Секулић је утолико што је дубоко свесна самог духовног језгра, духовне есенције српске културе. [...]

Међу разнородним духовним покретима у свом времену Исидора Секулић је најјачу и најдубљу сродност осећала са модерним мистицизмом. То опредељење јасно је исказала [...] кад је између Скерлићевог рационализма, реализма и просветитељства, на једном полу, и Дисовог ирационализма, његових сновидовних излета и визионарских узлета у онострано, на другом полу, стала на Дисову страну“ (Радуловић 2013: 190–191).

Радуловић није изоставио ни то да је Исидора своја „духовна искуства“, која је стекла дужим странствовањем у Европи, уткала –

[...] у национално духовно биће и [...] тиме оснажила, оствестила и проширила духовни и културни идентитет нације“ (Радуловић 2013: 191).

У својој књижевној критици, есејистичко-философским текстовима и књижевној прози Исидора Секулић се јасно исказала као оригиналан, модеран духовни мистик, с персоналном духовном, стваралачком визијом и дубоком мишљу. Њен мистицизам је византијско-православне провенијенције. У њему она сублимира свој поглед на свет, своје интимистичке, персоналне духовне доживљаје егзистенције и проналази стваралачки метод како да их изрази у својим делима. Имала је изнијансирано разумевање за стваралачку душу појединца, његово савлађивање земних препрека и настојање да допре до оностраног. Умела је да нађе „зрнце истине у малим, неприметним људским заблудама“ и „моћне идеале у великим, очигледним интелектуалним и цивилизацијским странпутицама“ (Радуловић 2013: 191), што је Радуловић проницљиво уочио као мало који проучавалац Исидорине стваралачке личности и дела. Свему је прилазила отворене душе и добре воље и то, на исти начин, приказивала у својим делима. Омогућиле су јој такав приступ њена модерна мистичност и хришћанска саборност које су посве опречне ко-

мунистичком колективизму. Ни у чему свој дух мислиоца, метафизичке осећајности није ограничавала и држала у једној бразди, него му је давала слободу да завири у све правце разуђених процеса људске душе.

Сликањем стваралачког портрета Исидоре Секулић и њеног дела, Радуловић је одговорио и на своје треће питање о њеном ставу према алтернативним цивилизацијским визијама и историјским пројекцијама, али и открио мисију и способност Исидоре Секулић да „хармонизује привидне интелектуалне противречности“, па чак и да их измири, јер то нису противречности у дубљем духовном смислу, него на плану идеја и логике које знају бити и дрвене, како наш народ каже. Милан Радуловић је спознао све „карактеристичне, високе врлине Исидориног књижевног и философског метода“, као и „фундаменталне принципе њене иманентне критике“ (Радуловић 2013: 191–192). Интелектуалне и моралне врлине које је имала Исидора Секулић омогућиле су јој да мисли „аналитично, у нијансама и сликама“, да расуђује „танано“, да исказује своје мишљење „обазриво и деликатно“ и да суди „објективно“, на шта Радуловић и закључује да је то исто –

[...] што и бити праведан, душеван и човечан, једнако према ономе ко ти је духовно сродан као и према ономе чија су ти гледишта и путеви страни и, чак, саблажњиви (Радуловић 2013: 192).

Радуловић одређује Исидорин традиционализам као *модеран* из три разлога: први је њено промишљање разнородних духовних стремљења која су дала самосвојност модерној српској култури међу европским народима те епохе; други је, према Радуловићу, следећи:

[...] дух, идеје и стил Исидориног мишљења и писања – ма колико да су лични, самосвојни и инвентивни – нису једино резултат индивидуалне надарености и књижевне оригиналности него извиру, дискретно се утквају и чврсто утемељују у одређене токове традиција (Радуловић 2013: 195).

Када посматра целовиту Исидорину књижевну философију, Радуловић налази да је она, поред Момчила Настасијевића и Јустина Поповића, највише учинила на спиритуализацији, сакрализацији и мелодизацији српског језика у модерном добу. Уједно је то и његов трећи разлог да Исидорин традиционализам назове *модерним*.

Мисао Исидоре Секулић јесте отворена за ритмове и визије симболиста и експресиониста и она, боље од других књижевних критичара свог доба, разуме сву њихову сензуалност и процесуирање космичких енергија у њиховом певању, али је још отворенија за сакралне молитвене ритмове и *мајшерње мелодије* у делима својих сапутника. Исидори-

на мисао и дело надахнути су и прожети патриотизмом према српској земљи и својој народној прошлости. Њен патриотизам је реалан јер садржи душу њене земље, све узлете и трагична посрнућа њеног народа и сву кондензацију српског народног стваралаштва, као и религијска и психолошка дејства народних обреда и молитава, како простих и надаренијих људи из њеног народа, тако и његових светих људи. Чини нам се да је Исидора Секулић један од најосетљивијих и најснажнијих посредника између творачких моћи космичких енергија, уметника који стварају нове светове и обичних људи као читалаца и верника.

У завршном поглављу студије *Културна идеологија Исидоре Секулић* Милан Радуловић се бави односом религиозне духовности и модерне књижевности. На почетку он одмах повлачи јасну разлику између теолошких и философских доктрина, са једне стране, и књижевне уметности, са друге. Теолошка и философска учења су заокружена и експлицитно исказана у кохерентним доктринама, а свет уметника и његова религиозна осећајност су само посредно иницирана у симболичним наговештајима, поступцима ликова и имажинативној антропологији писца. Зато он религиозност Исидоре Секулић и у есејима, исто као и у њеним прозним делима, схвата као карактеристику њене књижевне уметности, а не као њено философско мишљење. Такву религиозност Радуловић назива *естетизацијом*. При томе он наглашава да никада не треба поистоветити ставове и поступке лика књижевне прозе са духовним ставовима писца.

Радуловић налази да су религиозне конотације Исидоре Секулић, како у есејистичко-философским, тако и у белетристичким радовима, константне, баш онако и онолико колико су сталне у природном животу човека. Као писац-медијум била је свесна Првог космичког принципа и његових енергија којима је посредовала као књижевни стваралац. Будући да је била интелектуално радозналост духа, осетљивог и отвореног према „свим бићима“, како каже Радуловић, Исидора је у својим делима исказала одређене уметничке, философске и теолошке визије, никада доктринарно, већ увек естетизантно. Те визије испољиле су се као трептаји осетљиве, сазнајно раскошне душе уметника. Радуловић сагледава религиозне доживљаје и идеје Исидоре Секулић у два контекста: у књижевноисторијском и есејистичком. Први види као карактеристичну модернистичку свест уметнице, исказану духовним напором и моралним стремљењима који припадају цивилизацијским модернистичким усмерењима значајног интелектуалног и уметничког круга у српској култури на почетку 20. века. А други контекст Исидориних религиозних доживљаја и идеја Радуловић види као потпуно самородну појаву и аутохтони индивидуални духовни процес у стваралач-

кој личности сензибилне уметнице и њене високе свести о томе да је неопходно надграђивати опште кореспондирање српских модерниста са религијом. Радуловић религију Исидоре Секулић види као „само језгро њене духовне личности“ (Радуловић 2013: 215). Стога он сматра да ћемо најбоље осветлити Исидорину религиозност када те две перспективе преклопимо и посматрамо као генерацијску веру српских модерниста, а онда их обасјамо снопом „Исидориног унутрашњег духовног хоризонта, из њене религиозне душе и православне духовности“ (Радуловић 2013: 216).

Радуловић полази од питања српског естетичара Богдана Поповића шта ће заменити *теолошку религију* која нам је вековима показивала пут и начин куда и како да идемо. Одговор на то питање пружио је у есеју „О књижевности“, написаном далеке 1894. године, речима да ће религију заменити –

[...] свест о солидарности, „друштвеност“, симпатија, већа осетљивост, симпатично одушевљење за добрим и лепим, поетска и осећајна страна у човеку (цит. према: Радуловић 2013: 217).

Поповић је сматрао да књижевност „васпитава људску осетљивост том својом осећајном страном“ (цит. према: Радуловић 2013: 217). А како Милан Радуловић види решење тог проблема данас, када просвета све више потискује религију? Чини нам се да се он саглашава са Богданом Поповићем и касније Љубомиром Недићем да ће религију као „етичког вођу душе“ човекове заменити уметност. Према Радуловићу, уметност постаје „вера модерног човека“; за Скерлића је „естетика реализована као примењена етика и идеологија уметности“; за Винавера „поезија човекове космичке егзистенције“; за Николаја Велимировића уметност је „природна религија“ (Радуловић 2013: 217). Исидора Секулић у првој половини 20. века и Милан Радуловић у другој и на почетку 21. века сублимирају сва та модернистичка схватања смене религије, као „етичког вође душе“, уметношћу. Чини нам се да само Исидора и Радуловић не допуштају ту супституцију религије уметношћу, него их „сагледавају у специфичној духовној симбиози“ (Радуловић 2013: 218), како Радуловић експлицитно каже за Исидору. Обоје су схватили модернисте и њихово афирмисање месијанске улоге уметности у души конзумената, али и њену немоћ да замени религију. Они ће први и формулисати ту појаву у српској књижевности као „уметничку религиозност“. Милан Радуловић налази њене три основне, препознатљиве одлике. Једна је рационализам који религиозну осећајност не види као „израз Божијег Откривења“ (Радуловић 2013: 218), него као резултат цивилизацијске еволуције. Према Радуловићу, модернизам је само етапа у тој

променљивој еволуцији која не познаје вечност. Религиозне доктрине не задовољавају критички разум модерниста па они трагају за новим, сасвим личним формама религиозне свести у сопственом искуству и изразу. Друга одлика модерне уметничке религиозности, према Радуловићу, јесте *религиозни естетизам* или *естетизована религиозност*. Према схватању уметника који се залажу за такав естетизам, религија је у функцији уметности и само једно од „духовних врела уметничке инспирације“ (Радуловић 2013: 219). Овакво схватање уметника модерниста потврђује се њиховим посезањем за религиозним искуствима, најчешће хришћанским, али и паганским, пантеистичким, па и за јеретичким. Радуловић таква схватања и посезања модерниста, који се не држе ниједне верске парадигме, назива *еклектицизмом*. Од свих српских модерниста, једино су Николај Велемировић и Јустин Поповић сматрали и доказивали да је суштина уметности „напор богопознања“ (Радуловић 2013: 219), присуство Божјих енергија, како у човеку, тако и у свему бивствујућем. А Исидора Секулић и, посредством њеним, Милан Радуловић превазилазе све три наведене одлике модернистичке религиозности њиховим „у основи мистичним схватањем природе, земље, и реалистичним схватањем личности“ (Радуловић 2013: 220). Исидора и Радуловић сублимирају *модернистички идејни еклектицизам* и *религијски синкретизам* у православном реализму. Радуловић закључује да је Исидора Секулић припадала српским световним уметницима и естетичарима –

[...] који су веровали да највреднија уметничка дела настају управо из религиозне инспирације и да је крајњи смисао уметности истоветан са крајњим смислом религије: да се кроз духовну аскезу природна личност преобрази и да се приближи стању светости (Радуловић 2012: 220).

Кроз паралеле *време/вечности* и *уметности/светлости* Радуловић сагледава Исидорино прихватање главних хришћанских вредности као своје врховне критеријуме у процени уметничког стварања и егзистенцијалних, цивилизацијских напора човечанства кроз историју. Он сматра да је Исидора једина доследно примењивала тај критеријум у ново-вековној српској критици и култури. За њу религија није само одређење схватања Бога, него пре свега њено лично осећање човека, његове природе и судбине. При томе, Радуловић запажа да за Исидору Секулић хришћанске вредности нису метафизички, већ антрополошки феномени. Она је дубоко проживљавала православну традицију истовремено и као иманентну вредност људске егзистенције. Бога није схватала само као трансцендентну реалност, већ уједно и као иманентну вредност људске егзистенције. Она је поседовала теоцентричну визију света која чини основу њене антропологије. Та њена, у основи антрополошка визија све-

та, у средишту је њене естетике и књижевне критике. Она види човека као „црквицу“, „благо осветљену“, у којој гори много светиљака“ (цит. према: Радуловић 2013: 222). Њен идеал је једноставност коју налази само у православној антропологији. Са свим тим схватањима Исидоре Секулић сагласан је и Милан Радуловић који пише своју књижевно-богословску Исидоријаду. Светлост и светост стапају се у „највише егзистенцијално, духовно и стваралачко стање које човек може да досегне сопственим напорима“ (Радуловић 2013: 222). Радуловић додаје да су они –

[...] „два вечна и вечно здрава услова“ да човек буде светлост и да досегне светост као најблагородније стање човечне егзистенције (Радуловић 2013: 222).

Ова два аутора духовно и сазнајно су се стопила идентификујући се са православним хришћанским идеалима. „Свечовек“ и „свеживот“ заједнички су Исидори, Радуловићу и Православљу:

Ослобађати се свега земног, пролазног и временитог, свих индивидуалних садржаја, сваке страсти, мисли и емоције, не тражити ништа за себе, не проклињати и не преклињати, сродити се са свиме што је Бог позвао у постојање [...] (Радуловић 2013: 222).

У хришћанској онтологији ово двоје православних стваралаца временито и вечно јесу два пола, док светлост и светост чине један пол. Исидора то експлицитно исказује у својој молитви „Крај гроба који ће да засија“ и у полемичким огледима „Иде ли уметност над светост?“, као и у чланцима: „Проблем изузетне личности“, „О правди и вечности“, „Проблем земље“, „О пролазности у животу“ и „Бденије у манастиру Раковици“, а Радуловић у тумачењу тих њених текстова (в. Радуловић 2013: 222–238). Блиски су им стваралачки духови Николаја Велимировића и Јустина Поповића, по њиховим експресионистичким идејама о „Свечовеку“ и „Богочовеку“, али не и идентични. Тој двојници српских светих отаца религија је изнад уметности. У поређењу са њима, ни Исидора ни Радуловић између уметности и светости не успостављају субординацију, него координацију, иако су обоје свесни да су разнородне, а не истоветне и истовредне. Обоје сматрају да су уметност и светост „две највише форме човечје обдарености, најплеменитији изрази човечног духа и најбољи плодови човековог егзистенцијалног напора“ (Радуловић 2013: 226), како то формулише и за Исидору и за себе Милан Радуловић. Уметност и светост Радуловић посматра у својим омиљеним паралелизмима:

Уметник покушава да вечност ограничи историјским и културним временом; светитељ успева да реално време своје индивидуалне земаљске егзистенције живи као космичко свевреме. У томе је суштинска разлика у поимању времена и вечности у уметности и религији (Радуловић 2013: 226).

Исидора слично мисли:

Уметник и светац разнородни [су] у клици бића, дијаметрално супротни у смеру егзистенција (цит. према: Радуловић 2013: 226).

Космичке (божанске) енергије су присутне и у стваралаштву уметника и у делању свеца, само што уметник мора своја дела да заврши за живота да би она могла да дејствују у историјским временима, а сватачка дела су његова подвижништва и зрачења божанских енергија и иза живота — у вечности.

И у закључку своје расправе о културној идеологији Исидоре Секулић Радуловић цитира њено мишљење о уметничком делу:

Уметничко дело није последња и највиша спиритуална вредност, само је јачи или слабији симбол њен... Само дух, само човек може бити светост и вечност, а свака слика, и икона, само је симбол (цит. према: Радуловић 2013: 227).

Дубинским понирањем у стваралаштво Исидоре Секулић, Милан Радуловић је сагледао саму суштину те посве оригиналне стваралачке личности, чудесних моћи, која је премостила огроман јаз у српској култури између рационализма и просветитељства, на једној страни, и модернизма и авангардизма, на другој. А могао је то само Милан Радуловић, сличан Исидори и по аутентичности свог стваралачког бића и по духовном склопу и по мисији у оквирима српске књижевности и културе.

Ту мисију помирења и надградње могли су да воде Исидора и Радуловић, јер за њих „трајно није исто што и вечно. Вечност је квалитет егзистенције и атрибут личности, а не квантитет и трајање времена“ (Радуловић 2013: 233). Дубоко су свесни пролазности човека и свега око њега, али и да је таква личност оплемењена миром, мудрошћу и добротом. Све те квалитете имала је Исидора као ни један уметник њеног доба, а имао их је и Милан Радуловић као ниједан други књижевни мислилац из његове генерације. Обома је православље „духовни завичај и духовна отаџбина“ (Радуловић 2013: 235). Репери њихове културне идеологије и књижевне философије јесу народни језик, народна историја, православна вера, светосавље и Косовски завет. Сигуран сам да би

Исидора и данас узвикнула у неком свом есеју или интервјуу: „Не дам ја!“ свете српске земље Косово и Метохију нити да се обесвећује Косовски завет речима да је он „мит“, „лаж“, „измаштана историја“, па макар их изговорио и председник државе. Радуловић је то деградирање Косовског завета у статус „измаштане историје“ оповргао у више својих књижевно-богословских студија, а посебно у есеју „Косовски завет у српској књижевности и историји“ који се, такође, налази у књизи *Уметности и вера*.

Културни облици или „самосвесћ форме“

У трећем делу своје књиге *Уметности и вера*, у студији *Самосвесћ форме*, Радуловић се бави културним облицима или *самосвесћу форме*, како их насловом именује. Имплицитно се у њој бави *нацртом за теорију персоналистичке књижевне кристике*, што већ поднасловом најављује.

У предговору тој студији Радуловић истиче да је она настала седамдесетих година прошлог века када је:

Књижевна мисао у српској култури тих година показивала [...] агресиван ентузијазам да на основама формализма, структурализма и семиотике изучавање књижевности заснује као позитивну науку, методолошки и термилошки строго уређену (Радуловић 2013: 241).

Као младом истраживачу књижевне уметности учинило му се да ти *нови џозитивисти* (структуралисти и формалисти) кривотворе дух уметности и ограничавају његову интелектуалну слободу. Чинило му се то и у години 2013. када је ову студију приређивао и уврстио у књигу књижевно-богословских студија *Уметности и вера*, тј. онда –

[...] кад су изучавања књижевности преплављена дериватима постструктурализма, неомарксизмом, студијама културе и рода, новим историзмом, постколонијализмом, итд. итд. (Радуловић 2013: 241).

Како и пре педесет година, тако и тада, чинили су му се страним сви ти интелектуални конструкти, „недостатним и немоћним да додирну тајну уметности“ (Радуловић 2013: 241). Сматрао их је недостатним да објасне „не само књижевност него и живот“ (Радуловић 2013: 241). Сматрао је да су усмерени против човекове првородне слободе. У тим књижевним теоријама уочавао је *привид научности и пројоведане детерминизма*.

Основно уочавање Милана Радуловића у тој студији јесте да формалистичко-структуралистичке и семиотичке теорије у науци о књижевности и уметности трагају за узрочно-последичним везама међу појава-

ма и највише што постижу јесте *привид научности*. На другој страни, оне убијају све оно што је најсветије у уметности. Јер, каже Радуловић:

Ако је све нечим детерминисано, нпр. језиком, културом, историјом, архетиповима, ако је некој структури, институцији или моћи потчињено, узрочно-последично повезано, онда слободе и нема (Радуловић 2013: 242).

Непорециво је тачна Радуловићева основна замерка мојим књижевним теоријама да афирмишу неслободу, а заборављају *првородну слободу* у бићу и личности. У свом духу, Радуловић сматра да се та *првородна слобода* налази у „двема људским духовним тежњама: у вери и у уметности“ (Радуловић 2013: 242). Ти и такви теоретичари уметности само мотивишу човека да се жали на неслободу, на све изван себе, а посебно на институције моћи, за које знају да их се човек не може ослободити. Не нуде човеку ни минимум наде и вере у пуноћу живота у духовној сфери. Јер, први космички принцип својим енергијама напаја слободу бића-личности. Само тако ни једно биће на земљи и у васељени није без *првородне слободе*. Радуловић то види овако:

Јер, осим у бићу-личности, слободе већ, и увек, има у макар двома људским духовним тежњама: у вери и у уметности. И у вери и у уметности живи се неизвесност живота и непредвидивост судбине. И у вери и у уметности ништа није предодређено, ништа није ничим условљено, све је неизвесно, ново, непредвидиво и непоновљиво. Све живи у себи, а не у знању о себи. И вера и уметност су радознало и ведро ишчекивање нечега новог, непредвидивог и непоновљивог, радосно отварање и идење у сусрет ономе што јесте, што је било и што може бити. Стога су све интелектуалне конструкције о уметности које занемарују слободу а гаје култ знања и верују у фетиш научности стране духу и смислу уметности и истини живљења (Радуловић 2013: 242).

О оваквом ставу о односима вере, уметности и осећања слободе или неслободе у сваком бићу-личности, како га види Милан Радуловић, може се расправљати, али ће оспоравајући глас, на сваки начин, бити несигуран.

Самим тим што се наука о књижевности и у њој свака теорија баве односом између стварности и уметности, Радуловићу је онда посве јасно зашто се философија, све до 18. века, бавила тумачењем књижевности, јер је она, књижевност, по својој природи, била у саставу философских система или религиозних учења. Између осталог, он уочава да свака релативно самостална мисао о књижевности или већ изграђена књижевна теорија и после 18. века, када привидно и постигне највиши ниво самосталности, када изгради своју засебну методологију –

[...] као кохерентан и аутономан мисаони систем – тежи да прерасте у неки општији философски систем или у религиозно учење, као у *нову, природну и нужну фазу свој унутрашњеј развијка* (Радуловић 2013: 242).

Искуство аутора белетристике и историчара и теоретичара књижевности казује ми да је Радуловић сасвим у праву када каже да –

[...] теоријска мисао о књижевности не може да се развија а да – у различним формама и на свој начин – поново не формулише исте проблеме који се разматрају у философији или у теологији (Радуловић 2013: 243).

Отуда се и студија *Самосвесћ форме* Милана Радуловића бави заједничким питањима књижевности, философије и теологије. У њој је постављено доста, на први поглед, обичних питања, али сазнајно врло значајних. Радуловић је на њих темељно, аналитично и животно одговорио. Одговорима на заједничка питања те три духовно сродне хуманистичке науке дао је *нацрт за теорију персоналистичке књижевне кришке*, у којој су односи Егзистенције – Личности – Духа „свето тројство“ Радуловићеве књижевне мисли.

На самом почетку ове студије Радуловић преиспитује однос природних и културолошких наука. Посебну пажњу посвећује науци о књижевности, њеним методама, духу, техници и ирационалним димензијама научног мишљења. Пита се да ли је уопште могућа наука о књижевности и у ком облику. Затим, које су њене особености у односу на природне науке? Запитан је и над проблемом ограничења науке о књижевности када је предмет њеног истраживања књижевно дело, са свим својим специфичностима. Ни овде нас не оставља без одговора. Каже да је сврха сазнања у природним наукама да се дође до примењивих знања о појавама и предметима које истражују, а да наука о књижевности никада не може доћи до сличних, примењивих знања као природне науке јер им је предмет истраживања посве различит. Природне науке се баве стварношћу, односно сазнавањем те стварности и начином на који је човек примењује за своје потребе, јер је реч о предмету који истражује део стварности и сазнања о њој. Дакле, подесан је за рационално испитивање да би боље и свестраније служио човековим потребама. Наука о књижевности у свом фокусу има облик, а не предмет. И сваки културолошки облик намењен је човеку, али не и његовој рационалној потреби. За предмет из природе сваки човек, па и научник, пита се чему би ово могло *послужити*. Исто тако, пред сваким уметничким обликом (делом) пита се и обичан човек и научник: *шта ово значи*? А пошто је уметничко дело најчешће лепо, човек се пред њим пита: шта значи ова лепота? Јер, лепота уметничког дела мора нешто да значи, али човек не мора и да је употребљава: „Разумевање уметничких

дела јесте једина њихова употребљивост“ (Радуловић 2013: 247). Према Радуловићу, науке о уметности откривају смисао који је утемељен у један културни облик, без ког тај облик не би постојао. Културни облик постоји само онда када било који човек открива његов смисао и значења уткана у тај облик – форму. Природни облици живе у природи, сами у себи, у свету, не хајући за своју употребљивост од стране човека, иако је то прва и основна интенција сваког човека, па и научника. А културне форме (облици) живе само у човеку и његовом животу, никада саме у себи, јер би биле бесмислене. У тим потпуним разликама облика (форме) природних и естетских предмета лежи и посве другачија заснованост природних и културолошких наука. Пошто предмети објективно егзистирају у природи и сами у себи, њих природне науке проучавају објективно, служећи се експериментима и другим материјалним доказима. Постоје они и у људској свести и у чулима. То и њихову научну објективност чини још конкретнијом. Пошто естетски предмети не постоје у природи ни сами у себи, онда хуманистичке науке и научници морају ограничити своја истраживања на предмете који постоје само у научниковој свести, меморији – мозгу. И тако одабране објективишу их спекулативно. Ограничења се односе и на то да их могу изучавати само онако како те форме постоје у меморији научника и како су их људи примали кроз историју. Због тога су естетски предмети и науке о њима ограничени на проучавања у сопственој свести научника и у свету људи који су их имали или имају у меморији јер не постоје у природном контексту као природни, него постоје условно 'природни' посредством људске свести која је била или сада јесте у дотицају са њима. Суштински су различити предмети истраживања природних наука и наука о уметности, па им морају бити сасвим различите мотивације, методологије, технике и резултати истраживања.

И сам естетски предмет (дело) којим се бави истраживач уметничких облика људске је природе. Створио га је човек па је у њему утемељена људска природа. У природним предметима које истражују природне науке није утемељена људска природа, него је истраживач уноси у природне предмете које истражује као нешто спољашње и страно. Зато су истраживачи природе и истраживачи културе (уметничких дела) –

[...] два облика човекове егзистенције, два човекова односа према свету, два начина његовог постојања у свету – један је однос према спољњем свету и „природној природи“, а други према самом себи и према људској природи (Радуловић 2013: 250).

У оба случаја могућа су истраживања, али међусобно знатно различита. У природним наукама истраживач испитује односе човекове природе према спољњем свету, према „природној природи“, како тај

однос именује Милан Радуловић. А у хуманистичким наукама истраживач проучава односе човекове природе у унутрашњем свету човека. То је однос човека према самом себи и према људској природи. Због тих различитих односа према предмету истраживања настају засебни светови наука, међусобно различити. Зато су науке о културним облицима (формама) неодвојиве од философије, историје, мита и религије. Пошто се проучавалац књижевности бави књижевним облицима или формама, при чему неминовно истражује и себе, Радуловић предмет и процес његовог истраживања назива „самосвест форме“. За њега је –

[...] наука о уметности [...] само *систематизовање* облика у којима је човек постављао питања, систематизовање до сада понуђених одговора о људској природи и систематизовање до сада остварених виђења људске природе у уметничким облицима (Радуловић 2013: 251).

Према Радуловићу, наука о књижевности проучава уметничко сазнавање људске природе у уметничким облицима „као нешто објективно, као облик и предмет, а не као начин живљења“ (Радуловић 2013: 251). При томе не може да не проучава и човека и његову природу јер је она основ, темељ културних облика којима се баве науке о уметности. А питањем проучавања човека баве се, у ширем смислу, философија и религија. Отуда се наука о књижевности бави и људском природом израженом у уметничким облицима. људском природом баве се, такође, и философија и религија, па је отуда наука о књижевности често и књижевна философија, јер се она не бави само систематизовањем облика, него и „систематизовањем до сада понуђених одговора о људској природи и систематизовањем до сада остварених виђења људске природе у уметничким облицима“, а тиме се баве и философија и теологија, што је темељито аргументовао и тачно образложио Милан Радуловић.

Као и свака наука, и наука о књижевности мора избећи субјективност, иако истраживач књижевности истражује и себе па му је свакако теже да буде објективан. Радуловић у студији *Самосвести форме* јасно каже и како се то постиже:

Једноставно тако што се сопствена субјективност заобиђе и не *шматшизује директно* у научним сазнањима уметности (Радуловић 2013: 252).

Уз одређење предмета науке о уметности, Радуловић прецизира и предмет науке о књижевности:

Њен предмет су *чињенице* које се односе на природу књижевних облика, с једне стране – и сами ти облици, али схваћени не у својој целовитости и природи, него у „одређеним условима“, с друге стране (Радуловић 2013: 253).

Ти „одређени услови“ су посматрање књижевног дела у времену, у људима који су живели у одређеном времену које је минуло па је сада „историјско“, што значи и „објективно“. Радуловић мисли да наука о књижевности само реконструише дух тог „одређеног времена“, његове „одређене услове“, сличности између одређених структура и духа времена, начин на који су људи тог времена примали неко дело: „Наука о књижевности ослања се, дакле, на време као објективни реалитет“ (Радуловић 2013: 253). Не можемо да се не сагласимо са Радуловићевим мишљењем јер управо и поступамо тако како он каже док пишемо ову расправу о његовим књижевно-богословским студијама. Наука о књижевности мора да апстрахује субјективности у делу, да „апстрахује чињеницу да је уметничко дело резултат и израз човекова искуства о сопственој природи и да уметнички облик на 'природан' начин може да постоји само у једној субјективности, у нечијем животу“ (Радуловић 2013: 253) и да смести дело у те *посебне услове* – начин његовог постојања у времену. Међутим, наука о књижевности изучава унутрашња својства књижевних форми (облика), међусобно их пореди и прати како се они смењују у књижевним делима током времена. Тако их доводи –

[...] на ниво посебне *реалности*, а не сагледавајући их у контексту људског искуства о сопственој природи, искуства израженог у књижевним делима“ (Радуловић 2013: 253).

Не заборавља Милан Радуловић да истакне и другу страну предмета истраживања науке о књижевности, па каже да се наука о књижевности не би могла засновати –

[...] да свој предмет [истраживања] није истргла из његове природе и ставила га у посебан контекст, у којем је бар нешто видљиво: *видљиве су чињенице које говоре о постојању дела* (Радуловић 2013: 254).

У одређивању предмета науке о књижевности Радуловић никада не заборавља да је природни контекст у којем постоји уметничко дело „једна субјективност, један човек“ па, следствено томе, предмет науке о књижевности утемељује се у чињеницама „које говоре и сведоче о постојању дела“ (Радуловић 2013: 253–254) у времену, а не у самом делу.

После вишеструког преиспитивања, паралелног и засебног анализирања предмета природних и хуманистичких наука, посебно науке о књижевности, Милан Радуловић науку о књижевности види као неодојиву од прожимања са философијом (посебно естетиком), историјом и теологијом. За њега наука о књижевности нема оно значење које имају природне науке, наиме, да у нашој свести представе сва свој-

ства предмета који истражују, него само да нам приближе „разумевање и шумаћење књижевних појава“ (Радуловић 2013: 255).

Због дивергентности у самом предмету науке о књижевности формирали су се и дивергентни правци, методе и теорије у тој науци. Радуловић запажа да је –

[...] стварање дела [...] индивидуални чин, њихово презентирање је културни феномен, друштвени чин, њихово консумирање опет индивидуални (Радуловић 2013: 259).

Он се пита да ли наука о књижевности изучава –

[...] културу или стварање, оно друштвено или индивидуално, оно што је објективно у једном делу или оно што је субјективно (Радуловић 2013: 259).

Иако се Милан Радуловић опредељује за персоналистичку књижевну критику, он је изузетно интелектуално поштен у разматрању свих антиномија и дивергенција у науци о књижевности па анализира, до најфинијих нијанси, и она усмерења која му нису својствена и сагледава скоро све могућности и ограничења њиховог заснивања као научних. Он се не задовољава тим нијансираним анализама путева науке о књижевности, већ даје и сопствене закључке. Међу најзначајнијим је овај:

Књижевни облик је *форма живићности*, и то форма животности која је културно а не индивидуално достигнуће. Обликом се објективира индивидуална животност, форма једног живота постаје објективна и релативно независна од индивидуалног живота који ту форму ствара, чак независна и од форме индивидуалног живота оног генијалног појединца који је „измислио“ целу књижевну врсту. А с друге стране, сваки писац, макар и лошег романа, даје нешто ново роману као врсти, показује у себи одлике романа као врсте, тако да у једном роману у ствари имамо два: роман као културну тековину, као књижевну врсту, и роман као индивидуалну креацију одређеног писца. Оба романа су објективирање или једног индивидуалног, или колективног, или живота једног времена, или човекове природе (Радуловић 2013: 257–258).

Од своје дивергентности наука о књижевности не може побећи. Пошто сви уметнички облици улазе у састав културе, они ту дивергентност преносе и на културу. И она се одвија на два нивоа, каже Радуловић, при чему је –

[...] један [...] њено израстање из живота у облик, превазилажење живота обликом, тачније његово оформљивање, а други [...] присуство облика културе у животу, тј. у конкретним личностима једног времена (Радуловић 2013: 259).

При крају студије *Самосвешћ форме* Милан Радуловић закључује да „у самим облицима културе лежи напетост између живота конкретног, живог живота, и живота универзалног“ (Радуловић 2013: 260). Истовремено он даје три могућности науци о књижевности: 1. да мора поћи „од схватања дела као форме живота и људског живота“ (дуално); 2. да постане „нека врста библиотекарства“ и „да пописује и класификује књижевна дела, да их смешта у временске прериоде, историјске ситуације“; 3. да буде „нека врста анатомије књижевног дела: да га растави на саставне делове, да те делове именује и да покаже да је то књижевно дело“ (Радуловић 2013: 262–263). Тако Радуловић долази до три линије у науци о књижевности: 1. филозофске; 2. позитивистичке; 3. формалистичке.

Радуловића који се највише испољио у историји књижевности, књижевној критици и теоријским студијама о књижевности, препознајемо као књижевно-богословског филозофа. После свестраног истраживања свих постулата науке о књижевности, посебно књижевне критике, определио се за персоналистичку књижевну критику која подразумева лични приступ књижевном облику (форми). Назначио је то Радуловић и поднасловом студије *Самосвешћ форме*, који гласи: „Нацрт за теорију персоналистичке књижевне критике“. За њега је предмет науке о књижевности, и у њој књижевне критике, књига а не човек, јер „човек пролази, а књига траје“, како је говорио Љубомир Недић, чије је оријентације и Милан Радуловић.

Иако традиционална наука о књижевности признаје три своје равноправне гране: историју књижевности, теорију књижевности и књижевну критику, Милан Радуловић и ту има примедби. Чини нам се да он историји и теорији књижевности признаје статус науке, а књижевној критици даје статус друштвене институције. На крају поглавља „Запажања о науци о књижевности“ каже:

Међутим, само је предмет исти за теорију и историју књижевности и за књижевну критику. Поступак никако није. Наиме, књижевна критика у свом поступку, у ма ком свом поступку и у ма ком виду, никада не занемарује животност дела. Напротив, основа за књижевну критику јесу животне импресије, импресије о једном делу, које су ток критичарева живота. Критичар одговара, тачније *реаћује* на животност која је утемељена у неко дело. Та реакција је предуслов за било коју књижевну критику (Радуловић 2013: 264).

Дакле, историја и теорија књижевности могу искључити субјективизам и бити објективне као и свака научна дисциплина, а књижевна критика не може јер су персонализам и субјективизам и у њеној основи и у њеном поступку. Књижевна критика је реалитет у равни са писцем и читаоцем као

субјектима у којима егзистира књижевност „као израз испољавања људског духа“ (Радуловић 2013: 265). А за душу и људски дух нема кључа, него им се мора прилазити и субјективно и персонално. Због тога се Радуловић опредељује за персоналистичку књижевну критику. Према њему, суштину књижевног уметничког дела не чини предмет којим се оно бави –

[...] него однос према самом стварању, према себи који ствара, према свом стваралачком инстинкту и творачком бићу, дакле однос према личности. [...] Личност даје делу боју говора, а дар говора оглашава личност као облик постојања [јединке] у свету [...], „црта“ њен положај у васељени (Радуловић 2013: 265).

И критичар је читалац који трага за „сопственим“, „духовним Ја“: његово трагање је „подстакнуто оним испоњеним и завршеним Ја из дела“ (Радуловић 2013: 267). Критичар са њим може да комуницира само својим персоналним приступом, а не анализом која открива фрагменте дела и њихове међусобне односе, нити растављањем и организовањем њиховог распореда у делу.

Особено је и Радуловићево класификовање различитих односа писца према сопственом „творачком бићу“. Он сматра да се стваралац уметничког дела односи –

[...] према делу и форми коју је створио као према исходу Духа, и самим делом тражи да оно буде тако примљено да упуту на стваралачки субјекат, не само на творачко биће писца него и читаоца (Радуловић 2013: 267).

Јер, аутентични стваралац не слави својим делом себе и свет у коме живи него човека и његов дух и однос тог стваралачког духа према свету. У таквом стваралачком односу писца према сопственом творачком бићу укида се субјективна личност аутора, а „појављује се једна нова личност – Творачко Биће, Творац“ (Радуловић 2013: 268). Појављује се Логос у схватању и тумачењу књижевног дела, и књижевне уметности, и књижевне науке, и критике као књижевне философије.

Не спори Радуловић да има писаца који се не односе према духу и који не славе дух у човеку него сопствени живот и додаје да је дух за њих „елеменат света, а литература облик живљења раван другим облицима“ (Радуловић 2013: 268). Он не коментарише став таквих писаца, али дочитавамо да му нису по вољи и да није сигуран да они творе истинску уметност. Међутим, изричит је наш аутор већ у наредном пасусу када говори о трећој врсти писаца: о „идеолозима стваралаштава“ који, како каже, „манипулишу стваралаштвом“ да би освојили свет. Они су „имитатори који се користе уметничком формом као оруђем“ (Радуловић 2013: 268), стварајући тако кич. Занимљиво је Радуловићево објашњење кича:

Кич није ознака за квалитет производа него суд о квалитету односа „творца“ према сопственом производу; а тај однос онда одређује функцију производа и његову улогу у свету, која код ових „дела“ није творачка (само)смисленост него социјално-психолошка сврховитост (Радуловић 2013: 268).

Радуловић свој став према таквим „творцима“ и њиховим „делима“ исказује тиме што две речи ставља под знаке навода. Чини нам се да (само)свест таквих писаца није творачка него идеолошка, с тенденцијом „да наша ствар одјекне!“. Доста је таквих дела у југословенској и српској књижевности од 1917. до 1945.

Радуловић је иронично прокоментарисао и категорију 'дневних песника' или 'пјевуна', како их је именовао ватроусти песник Момир Војводић. То су песници који описују своје свакодневне „сензације живота“ и тако преносе свој живот „у литературу као већ остварену форму једне културе“. Ти песници, каже Радуловић,

[...] којих је највише у сваком времену и свакој култури, мисле сваки за себе да је најоригиналнији песник у историји песништва; они виде само свој живот и односе се само према њему, а не виде дух и живот уопште (Радуловић 2013: 268).

Супротно њима –

[...] велики уметник казује Оно што види и што већ Јесте у њему. Он осећа целовитост живота, он не поетизује реални живот него показује реалност свог осећања Пуноће. [...] Осеће пуноће живота и присуства Духа у животу исказује се кроз осећање форме у себи, и осећање себе као форме. Велика дела могу да настану само из тог осећања онтолошке целовитости живота (Радуловић 2013: 270–271).

Присуство књижевног дела у спољњем свету антиномично је јер је „субјекат преобраћен у објекат“, па је неминовно да и наука која проучава књижевно дело буде пуна антиномичности. Књижевно дело поунутрашњује спољни свет, хармонизује га, јер су, како каже Радуловић, „сви облици света и живота описани у делу део Личности, као и језик“ (Радуловић 2013: 271). А језик је део личности писца, а у мета-свету дела део лика којим га је писац конструисао као литерарну конструкцију. Ако је таква суштина стварања књижевног дела, онда је Радуловић сасвим у праву када каже да је дело –

[...] облик субјективности који живи у објективистичком свету, и у једном предмету – својој материјалности (у језику, на хартији) у којој излази у свет, те стога донекле живи и као објекат (Радуловић 2013: 271).

Та антиномичност дела намеће функције књижевне критике према којима она није сама себи сврха него уочава вредности дела, а тако и успоставља систем вредности у коме живе и писац и његово дело. И овде Радуловић долази до поменуте три врсте писаца и дела:

Анализом форме критичар открива да ли је једно дело упућено личности и човеку, или је намењено тржишту, или је инструмент за бетонирање владајуће културне идеологије (Радуловић 2013: 274).

Будући да је језик писца део његовог унутрашњег бића којим он гради свој естетски предмет (књижевни облик) у форми сабирне жиже свих појединачних искустава, онда се књижевно дело мора дотицати универзалних вредности личности и бића човека, а не сујете писца, незајежљиве чежње за славом, новцем и друштвеном моћи са које се протежира владајућа идеологија. А књижевна критика следствено мора да анализира ту жудњу за пуноћом живљења, за духовним јединством у Логосу, за досезањем универзалног. Јер, „клица бесмртности у човеку је осећање себе као Бића, а то већ представља јављање духа и осећање творачких моћи у свом бићу“ (Радуловић 2013: 282), закључује Радуловић. Чини нам се да би то „јављање духа и осећање творачких моћи у свом бићу“ морао да има сваки прави уметник и сваки прави критичар уметности. Међутим, као што има више врста уметника, тако има и више врста критичара. Једни су дневни, други су идеолошки, а трећи са духом и бићем творачке моћи у себи.

Милан Радуловић експлицитно открива:

Најјаче подстицаје у тражењу одговора на то питање [шта је књижевна критика?] нашао сам у списима Љубомира Недића; Недић је највише и утицао на моје књижевно мишљење (Радуловић 2013: 338).

А онда свој узор поткрепљује са пет Недићевих цитата о књижевној критици. Навешћемо само један:

Свака је уметност у форми. Али она није једино у спољној форми, у правилности и калупу, но у форми задахнутој душом уметниковом. Без ње је уметничко дело хладно и без живота; њему недостаје оног животворног даха, без којег не може бити никаквог правог уметничког дела [...] Треба умети разликовати природност од онога што је извештачено (цит. према: Радуловић 2013: 338).

За њега је Љубомир Недић и „зачетник и најбољи представник персоналистичке књижевне критике“ (Радуловић 2013: 339). У наше време то је и Милан Радуловић. И он је гледао на свако уметничко дело као на форму (облик) која није само спољашња одора већ и душа уметни-

ков. Код њега је све природно, промишљено и блиско бићу човека, што значи и писца и читаоца и критичара. Са тих је позиција и писао своју књижевну критику и „теоријске нацрте“, како је скромно именовао своје теоријске студије. За њега је персоналистичка књижевна критика виши ниво импресионизма, дакле, субјективизма. Полазио је од оног духовног језгра личности у које су трансцендована па кондензована животна искуства те личности. Читалац, па и критичар који је, такође, прво читалац, мора полазити од тог језгра и искуствима у бићу сопствене духовне личности успоставити комуникацију и са духовним бићем писца. Свакако да квалитет такве персоналистичке критике зависи од кондензованих животних искустава личности критичара. Радуловић признаје само она стваралачка искуства која су имала упориште и покретачку снагу у иманентном унутрашњем преображају живота, „односно присуством првородног Духа у животу и човечној личности“ (Радуловић 2013: 339). Овде он исказује два важна момента без којих се његова мисао не може ваљано разумети. Први је тај да он, као књижевни критичар (ближе му је одређење књижевни философ), верује у „првородног Духа“, први космички принцип, у Бога (звали га ми овако или онако), те да се, сходно томе, Недићева и његова персоналистичка књижевна критика заснива на уважавању и прожимању књижевних и теолошких сазнања. А други моменат у Радуловићевом тумачењу персоналистичке критике јесте његово схватање да персоналистичка –

[п]реображена природно-духовна личност није затворена и заробљена у сопствено индивидуално животно искуство него је широко и радознано отворена ка друштву, култури, историји и времену, али једновременно и ка Вечности и транскултури, односно иманентној, природној и природној духовности људског битисања (Радуловић 2013: 339–340).

Персоналистичка критика, као виши и објективни ниво импресионистичке критике, из које је произишла, подразумева „целосну човечну егзистенцију“, односно знање да човекова егзистенција има две обале. Једна је индивидуалистичка, временски и просторно ограничена, друга је природно жудња човекова за егзистенцијом вечном, временски и просторно неограниченом, жудња за савршенством. Персоналистички критичари савршено знају да се не може реално прећи на ту другу обалу. Недић и Радуловић сматрају да само постојање трансценденције у уметности и религији, као и то да је уметности било у свим епохама, потврђује да више духовне сфере егзистенције несумњиво постоје. Ниједна епоха није била без уметничких дела и у њима исказане жудње за слободом личности, за бесмртношћу, свепростором, спасењем и вечношћу. Персоналистичка критика не негира ону прву обалу људске егзистенције: „моћи јести,

пити и са ситошћу умрети“, како је писао Растко Петровић, али она далековиди и с ону страну стварности: у Вечност, до Бога и Царства Небесног. Радуловић признаје да је загладаност у Другу обалу егзистенције код људи који се баве књижевношћу са становишта ригидног рационализма наивна, али он и његова одбрана персоналистичке књижевне критике не пристају „да жртвују наивност ради учености, привидне научности, идејне конзистентности и методолошке кохеренције“ (Радуловић 2013: 341). Персоналистичка књижевна критика хоће „и у тим вишим нивоима књижевног мишљења [...] да буде једноставан људски разговор“ (Радуловић 2013: 341). О чему? О питањима која сам живот задаје човеку. Питањима која нас непрестано запитују о смислу живота у свим културним облицима и у свим хоризонтима досадашњих епоха људске егзистенције.

Закључак или Нацрт за теолошку књижевну теорију

Студијом *Књижевности и теологија* Милан Радуловић закључује своја књижевно-богословска разматрања, сабрана у књизи *Уметности и вера*. Поднасловом завршне студије он јасно назначује и своје опредељење у науци о књижевности. Оно је персоналистичко и иманентно. Учења себи сродних претходника у српској науци о књижевности пијететно је осветлио и достојно их надградио. Првенствено су то учења Љубомира Недића и Исидоре Секулић.

У свим књижевно-богословским студијама Радуловић је ваљано аргументовао да су уметнички и религиозни поглед на свет и људску егзистенцију сродни и испреплетени, и то не само у епохама пре рационализма и просветитељства, него и у каснијим, модерним и савременим. Своје симбиотично виђење уметности и религије он заснива на „истовестности телеолошког циља и егзистенцијално-антрополошког смисла уметности“ (Радуловић 2013: 345). Иако могућност тумачења уметничких дела види у симбиози научних сазнања уметности, философије и теологије, Радуловић јасно уочава разлике између уметности и теологије:

Иако је основни смисао теологије и уметности истоветан: открити и пробудити првородну духовност-вечност у човековом бићу, сјединити човечну душу са божанском духовношћу и открити јој могућности да са-учествује и сарађује са Богом у стварању и одржању живота – уметност и религија тај циљ ипак остварују на посебне начине. Као освешћено религијско искуство, теологија испитује путеве и проналази методе да се највиши смисао људске егзистенције испуни у реалној и непосредној егзистенцији конкретне личности. Уметност тежи, пак, да исти смисао и циљ оствари посредством онога што човек ствара. Другим речима, скри-

вени смисао човечне егзистенције уметност опредмећује, објективизује, из живе и непосредне егзистенције преноси га и сублимише у симболичку, не-телесну и не-природну духовну егзистенцију какву представља свако уметничко дело само по себи. Различни путеви којима уметност и теологија иду ка испуњењу смисла отворене људске егзистенције раздвајају уметност и религију у два разнородна начина човечне духовне егзистенције и подстичу међу уметником и богословом суревњивост и расправу о томе који је од та два начина духовног живота вреднији на егзистенцијалном и културном плану (Радуловић 2013: 348).

Учења Љубомира Недића, Исидоре Секулић, Ксеније Атанасијевић и Милана Радуловића премощују ту суревњивост сублимираном надградњом најбољих постигнућа до којих долазе философија, теологија и наука о књижевности.

У поглављу „Религија и уметност“ Радуловић поставља мноштво питања и на њих одговара позивајући се на више књижевних, философских и теолошких промишљања (Петра II Петровића Његоша, Николаја Велимировића и Јустина Поповића, Николаја Берђајева, Ксеније Атанасијевић, Лава Толстоја, Бенедета Крочеа, Фридриха Ничеа, Мартина Хајдегера, Анрија Бергсона...).

Сви православни теолози сматрају да је теологија изнад уметности јер, како кажу, једино религиозна осећајност истински а не симболично, као уметност, преображава трагичну људску природу и егзистенцију и задовољава њену првородну чежњу за савршеном егзистенцијом радосног живљења и спасења своје духовне суштине. И они сматрају да је религиозна осећајност трансценденција уметничке духовности из божанске перспективе. Радуловић, пак, сматра да биће и говор уметности не досеже ту вишу духовну стварност као што је религиозна осећајност узноси, посредством божанских енергија, у „нову егзистенцијалност“. У религиозним епохама (средњовековној, па и ренесансној и модерној) уметници су чинили максималне напоре да оформе уметничке облике као самосталну духовну творевину, али је она и даље остајала више природна него духовна. Радуловић тврди да свеукупни људски напор секуларне уметности није одмакао даље од покушаја да се допре до божанске савршености. Вечита човекова жудња била је да из природне, у суштини трагичне, људске егзистенције пређе у савршену, божанску егзистенцију. Стваралачком имажинацијом и уметничким напорима, преко савршених уметничких дела као симбола, уметник је и допирао до те савршене егзистенције, али никада у мери и да је живи. Човек испуњен религиозном осећајношћу успева и да живи ту божанску савршеност. Полазећи од немогућности да се целосно људско биће преобрази у жуђено савршенство, секуларни уметник развија трагично осећање живота, које је еманирало у хаотично

индивидуалистичко осећање трагизма код свих модерниста, авангардиста и постмодерниста. Њихове поетике су неминовно хаотичне, разбијене, грозничаве, јер су трагично свесни да ће њихове чежње остати вечито само чежње за другом обалом савршене, човечно-божанске егзистенције.

Модерни мислиоци о уметности, без обзира на то да ли су теолози или секуларисти, сматрају да је модерна уметност раскинула симбиозу са религијом и освојила потпуну аутономност. Истовремено, већина њих закључује да модерна уметност реално и изражајно осветљава савременог човека – „разапетог између неба и подземља“, како Радуловић каже – нарцисодиног индивидуалисте, нихилисте, човека без наде и идеала. Сви они сматрају да је за уметност добро што је раскинула однос између религиозног и уметничког доживљаја. Не мисли тако Милан Радуловић. Неуморно поставља питања која растресају какофонију модерних мислилаца о потпуној аутономији уметности.

Закључак Милана Радуловића о односу религије и уметности јесте да је уметничко дело „начин фиктивног, варљивог, готово лажљивог индивидуалног спасења“ (Радуловић 2013: 358). Трагична је то супституција вере у спасење човека. Управо, што је успешније уметничко дело, оно мотивисаније и снажније проблематизује смисао човечне егзистенције у визијама и креацијама његовог аутора. После прочитаног успешног модерног дела остаје горак утисак да је егзистенција творца дела остала ван дела, да није смислена и да није доведена у стање сублимације вишег смисла и „хармоније биствовања“ (Радуловић 2013: 358). Напротив –

[...] у модерним естетикама савршенство се више и не гледа и не тражи у једноставности и хармоничности књижевне структуре, већ [...] у форми која одсликава и евоцира првотни хаос и хаотизује и разара сваки устаљен ред у традицији и култури (Радуловић 2013: 358).

Такве књижевне форме могу само да симболизују, а не и да задовоље човекову првородну чежњу за смислом, хармонијом и савршенством. Милан Радуловић то види овако:

Критичком самосвешћу о себи, а та самосвест, како смо рекли, уграђена је у само дело, модерна уметност доводи у питање и оспорава идеју да је уметничка духовност највиша форма човечне првородне духовности и да је смисао уметности у њеној аутономији односно самодовољности. Такве представе не исказује и не афирмише модерна уметност него њени тумачи. Због тога је идеја о аутономији уметности, као једна од стожерних идеја модерне естетике и критике, крајње спорна, у ствари неодржива. А спорно је исто тако и тумачење религиозних мислилаца да карактер, природу и вредност модерне уметности условљава и одређује њен раскид са религијом (Радуловић 2013: 358).

Радуловић сматра да суштински, у свом бићу, модерна уметност није раскинула симбиозу са религијом. Изменила је само форме којима се та симбиоза исказује. Од настојања модерних интелектуалаца да наводно еманципују уметност њеним авангардизмом, псеудоелитизмом, у 'модерном кључу' који само они виде, Радуловић се дистанцира благо-иронијским тоном. Не можемо а да се не сагласимо са њим јер нам деценијско бављење модерном књижевношћу казује да су сви авангардизми и елитизми, па и књижевни, идејама и манифестима велики, а делима мали. Форме и представе религиозности у уметности су се измениле. Поседници 'мистичних искустава' нису више само светитељи него и уметници и научници. Сва протеривања религиозне осећајности из уметничких дела су идеолошке, а не духовне природе. Посебно је наказна, и по идејама и по последицама, та идеологија у епохама фашизма и комунизма, али и данашњег либерализма.

Права уметност и када је мењала форму, сачувала је нераскидиву симбиозу уметничких и космичких стваралачких енергија. Биће уметности и његова духовна енергија јединствени су у свим временима. Зато Радуловић сматра да „уметност није и не може бити ни потпуно аутономна сфера духовног живота“ (Радуловић 2013: 360). И сама идеја и потреба човека за савршенством никле су у човековој (уметниковој) жудњи да створи савршен (уметнички) облик како би супституисао његово непостојање у сопственој егзистенцији. У самом том зачетку идеје као вечите жудње за савршенством остварена је сублимација религиозне и уметничке осећајности. Истовремено, зачала се и сумња, касније и сазнање у самосвести човека-уметника да је остварио само имагинацију савршенства, а не и апсолутно савршенство. Стварање апсолутног савршенства у поседу је Универзума и његових космичких енергија. А ми тај Универзум можемо називати и Богом, и Космичким принципом првим или Централним процесором свих космичких енергија, али посредовање човекове (ствараочеве, уметникове) свести од и до њега иде увек кроз религиозну осећајност – које, уосталом, ми не морамо ни бити свесни.

Озбиљан истраживач књижевности, какав је био Милан Радуловић, расправља о свим детаљима односа уметничког и религиозног доживљаја, проверава и упоредо проучава хришћанску и уметничку гносеологију и уметничко схватање имагинације, па тек онда успоставља начела теолошке књижевне теорије. А та начела, као темеље књижевне уметности, Радуловић налази у оним –

[...] естетичким размишљањима која се, непосредно или посредно, ослањају на хришћанска учења о постању света или се тим учењем инспиришу (Радуловић 2013: 378).

Једнако важни као и ово темељно начело су, за Радуловића, и позвање и смисао човекове егзистенције у створеном свету, онако како то тумачи хришћанско учење, а не само у контексту рационалистичких схватања историје и културе, како то заступају модерне књижевне теорије. Он налази онтолошку сродност између књижевности и теологије и у њиховом праизвору – Логосу, Логосној Речи, како га Радуловић именује. Тај постулат је превасходно теолошки, јер на њему почива хришћанско учење о постанку света, али је и књижевни, јер реч је основно изражајно средство књижевности. Радуловић каже да „књижевно уметничко дело настаје из речи, да је саздано речима, да се оглашава у језику“ (Радуловић 2013: 378). А творачко духовно језгро језика јесте Логосна Реч којом је настао овај свет, али и свет књижевног уметничког дела. Све што је настало, настало је Логосом, па и књижевна уметност коју ствара човек није ништа друго до „конкретизовање потенцијалних божанских енергија заложеных у [...] [човековој] творачкој духовној природи“ (Радуловић 2013: 379). Исидора Секулић творачке енергије назива космичким. Суштински није важно како их ко назива, али је важно сазнање да се оне манифестују у стваралаштву уметника као објективизације Логоса – Речи. То сазнање деле и Његош, и владика Николај, и Исидора, и Радуловић, када говоре о творевини као о „божанској поезији“, „космичкој музици“, „свету као Речи“, или о књижевности као „начину оглашавања Творца васионе“. За Милана Радуловића начела теолошке онтологије једнако су важна и за религију и за књижевност:

[...] свет је једнак стварању; стварање је исто што и божанска поезија; божанска поезија за човека је једнака Богу; Бог је живот (Радуловић 2013: 380).

Као и Његош и владика Николај, Радуловић под појмом 'поезија' подразумева све облике стварања – и Божје, и уметниково, и природе. Дакле, његова хришћанска онтологија уметности заснива се на низу једнакости које смо навели. Претходно је написао да је „православље уметност живљења“. Аналогно овом низу једнакости, и поезија би била уметност живљења.

Сходно том низу навешћемо или парафразирати још неке Радуловићеве тезе за онтологију књижевног дела:

Биће је независна духовна супстанца, вечна, непромењива, постојана;
Основни и најопштији онтолошки појам јесте Биће;
Књижевна уметност јесте трагање за Бићем, дијалог са њим;
У теологији Биће се именује речју Бог;
У хришћанској теологији Бог није трансцендентан, несазнатљив него реалан, конкретан Богочовек – Исус Христос;

Књижевно дело не живи само у Богу и у односу према њему него прева-
сходно у самом себи, у култури и историји;

Тек када успостави своју унутрашњу и културну контекстуалност,
уметничко дело успоставља и однос са Бићем – Богом;

Уметничко дело је сопствени, примарни, унутрашњи контекст;

Култура је секундарни контекст књижевног дела;

Уметничка форма је метакултурна реалност;

Књижевна форма једновременно је и културни објекат (производ) и
духовно биће;

Спољашњи и унутрашњи контекст књижевног дела се не искључују
него условљавају, надопуњују (Радуловић 2013: 394–404).

На крају књиге *Уметност и вера* Милан Радуловић даје и тезе за теолошку социологију културе. Сходно свом опредељењу за иманентну персоналистичку критику, он констатује да култура има религијске корене. Уочава два основна смисла културе: први је сарадња са Богом у окружењу стварног света, тј. у испуњавању свог позвања у свету и Божјег плана повереног човеку; други, да је култура израз човековог егзистенцијалног нагона за самоодржање у свету у коме се непрестано одвија борба за опстанак. Први смисао испуњава духовна, а други материјална култура. Религија је интегришућа снага која их обједињава, без које култура није животна. Она култури даје цивилизацијску етичност и пуноћу смислу људског живота на земљи, али и теолошки смисао Божје творевине. Све тековине културног наслеђа из протеклих епоха су у међусобном суодносу и све су прожете религијом. Форме духовне културе свих епоха су у активном дијалошком односу. Стални су покушаји да се симбиоза вере и културе разбије. Некада у име политике (идеологије, политичке културе), некада у име чистоте и одбране вере. Све ове покушаје разбијања повезаности културе и вере Радуловић сврстава у три категорије. Прва је покушај унификације вере који је данас можда и најизразитији. У интересу профита, тржишта, прогреса, за које је неопходно згртање огромне количине новца од бесловесних потрошача, врши се груба, немилосрдна, глобализација. Као хришћански мислилац, Радуловић ни у чему није искључив, па ни у супротстављању глобализацији. Он само тражи да се она контролише, подразумевајући универзализам као светски процес без вере. Он јесте за хришћански универзализам који подразумева човечне, етичне и хуманистичке норме, а против је секуларног универзализма који, сем профита и прогреса, власти и сировог богаћења, не види ништа па ни Бога.

Радуловић је и против унификације хришћанске вере. Скептичан је према екуменизму јер он није мотивисан вером и истином, него преваром и подвалом идеологије једног хришћанског центра-државе за

освајање душа и простора, о чему сведочи историја хришћанства. Није Милан Радуловић против разговора римокатоличке и Православне цркве, али је против идеолошких пречица било које стране које би служиле томе да се она друга страна превари и освоји. Позива на опрез, истинитост, јавност и јасност планова, програма и циљева тих разговора.

Милан Радуловић указује и на штетност унификације културе. Противи се њеном селекционисању, цензурисању и редуковању. Историја цивилизације и културе пружа и превише примера погубности таквих селекција и цензурисања. Пустош су оставиле у народима и њиховим културама све револуције, ма како их паковали (као „демократске“, „културне“, „обојене“, „плишане“, „наранџасте“, ова или она „пролећа“), од јакубинских, просветитељских, преко фашистичких и комунистичких, большевичких, кинеских и кмерских, до америчких у свим бојама. Све су оне злокобно уништавале и државе и народе и њихову веру и културу.

Штетне су и све радикалне ревизије и сва неопрезна превредновања културе, поготово ако су идеолошки острашћена. Ништа не треба генерално одбацивати нити уништавати, анатемисати. Радуловић није за револуционарне реформације, идеолошка и шизматска одбацивања и уништавање, па ни за негирања, него за опрезна критичка вредновања дела, осмишљена и здрава обједињавања, надграђивања, сублимисања свих градитеља у српској култури. Јер, Милан Радуловић никада није био 'јакубинац' ни у животу ни у стварању. Ушао је у српску књижевност изузетним делима, дубоким аналитичким промишљањима значајних појава у српској књижевности и развио се у једног од најбољих православних мислилаца, преко потребних српској култури, од кога се треба учити и књижевној и религиозној онтологији.

Милан Радуловић се у својим књижевно-богословским студијама залаже за то да се уметност и религија врате себи самима и једна другој, и то истовремено, прожимањем и подизањем у виши смисао схватања Универзума и учења о Бићу. Он сматра да је срећа што разбијање симбиозе религије и уметности, православне и секуларне културе у Србији никада није изведено до краја. При том наглашава да треба бити свестан штетности, узалудности и промашености свих тих покушаја да се разбије јединство те две духовне дисциплине. Ако би се оно до краја разбило, разбило би се и духовно јединство народа. Тако би се заувек удаљили концепти православне и секуларне културе у Србији. Радуловић нас, напротив, учи да мудро и плански радимо да се та два модела културе –

[...] приближе један другом и да асимилију, интегришу и стваралачки преобразе целокупно духовно, културно, социјално и историјско искуство народа (Радуловић 2013: 439).

Ово је кључни закључак књиге *Умешности и вера* и последњи поздрав свом народу професора и научника Милана Радуловића.

Извори

Радуловић 2013: Милан Радуловић. *Умешности и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања.

Radomir Baturan

LITERARY AND THEOLOGICAL STUDIES BY MILAN RADULOVIĆ

Summary

This paper deals with the analysis of four literary and theological studies by Milan Radulović, collected in his books *Art and Faith: Orthodox Aesthetics and Anthropology*, *Isidora Sekulić's Cultural Ideology*, *Self-interest of Forms* and *Literature and Theology*. It specifically develops the complementing relationship of the critical consciousness of Isidora Sekulić and Milan Radulović, which deserve great credit in standing for opinion that no single phenomenon in Serbian literature should be anathematized or rejected, but sublimated, which builds and preserves the continuity in Serbian literature. The paper aims to interpret Radulović's orientation towards individualistic literary criticism, found in the works of Ljubomir Nedić, and embedded in the complete system of thinking of Milan Radulović. The paper emphasizes the contribution of Milan Radulović in bridging the gap in Serbian literature between the more subtle and spiritual interwar study of literature and the ideologically loaded, atheistic literature after the Second World War.

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ*
(АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ, БАЊА ЛУКА)

ДВА ВАЖНА АСПЕКТА КЊИЖЕВНЕ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айспиракциј: У раду се скреће пажња на два важна међусобно повезана и условљена аспекта књижевне мисли Милана Радуловића. Први је улога традиције у конституисању српског књижевног канона. Други је теоцентрично схватање умјетности и књижевности разрађено до посебне хришћанске естетике и теолошке књижевне критике. Када је у питању књижевна традиција, Радуловић на исту раван изводи средњовјековну црквену и народну књижевност и на тој равни уочава јединствен модел колективне народне духовне свијести, који именује појмом патријархалне културе. Тај дио српске књижевне традиције Радуловић схвата као корпус класичне српске књижевности на који се надовезује епоха новије модерне литературе. Начин на који аутор сагледава народну духовну и књижевну традицију уско је повезан са његовим теоцентричним схватањем умјетности и књижевности. У оквиру тога схватања он покушава да установи елементе посебне хришћанске естетике и теолошке књижевне критике.

Кључне ријечи: Милан Радуловић, традиција, црквена књижевност, народна књижевност, патријархална култура, хришћанска естетика, теолошка књижевна критика

I

У свом вишедеценијском књижевном дјеловању Милан Радуловић представља јединствену и усамљену појаву у српској науци о књижевности. При томе се има на уму да је тај аутор свој цјелокупни досадашњи књижевни опус исписао јединственим, препознатљивим рукописом – готово од самог почетка, па све до најновијег времена, он практично у свим својим текстовима исказује јединствено схватање умјетности и књижевности које, истовремено, реализује на само себи својствен начин. То схватање засновано је на традицији као примарном упоришту цјелокупне људске активности у којој су садржане и из које извиру све првотне и примарне истине о човјековом мјесту у животу и свијету и у оквиру које се формира и посебно, теистичко схватање умјетности и књижевности. Ту се првенствено мисли на духовни аспект људске егзистенције на коме је суштински утемељена традиција, који се већ и по

* statut@sbb.rs

својој природи не може мјерити могућим, досегнутим искуством, спознајом и праксама човјековог свакодневног живота, него се указује као посебан и самоузрочни садржај, обликован у виду сведимензионалне сублимације природе и Бога.

1.

Радуловић спада међу ријетке протагонисте српске науке о књижевности који су дужну пажњу посветили успостављању пуног континуитета наше књижевности. Тај континуитет се, прво Вуковим језичким реформама, а потом и ауторитативним Скерлићевим оштрим раздвајањем новије и старе (црквене) књижевности, у Радуловићевом виђењу нашао под великом знаком питања. Незаобилазну чињеницу да је на то прво, споља видљиво разграничење највише упућивао језик, с једне стране црквени, а с друге народни, Радуловић покушава да ублажи и помири, настојећи да пронађе неку унутрашњу, суштинску основу за спајање наоко прекинуте линије између старије и новије српске књижевности. Зато је претходно било неопходно некако неутралисати стварне и привидне супротности између црквене и народне књижевности, које су, осим разлике у погледу језика, биле засноване и на другачијем, канонском устројству књижевност текста, с једне, те укупног, световног и тјелесног, схватања живота и свијета, с друге стране. Пошто Црква не може постојати сама од себе и за себе, него се остварује првенствено у јединству с вјерујућим народом, она и не може изражавати ништа друго осим онога што је суштина обоженог народа, сматра Радуловић. То, наравно, на себи ствојствен начин, држећи се канонизованог теистичког погледа на свијет, и користећи се посебним томе примјереним, такође претходно канонизованим литерарним средствима, изражава и црквена умјетност, у овом случају књижевност. На другој страни, ослањајући се на једноставније, „профане“ форме свакодневног народног живота и њима примјерена, до неке мјере такође канонизована литерарна средства, то исто изражава и народна, усмена књижевност. Тако се, према Радуловићевом гледању на ствари, црквена књижевност и усмено, народно књижевно стваралаштво у свом основном значењу и улози коју имају у оквиру јединства Цркве и народа, постепено учвршћују и конституишу у јединствен модел колективне народне духовне свијести, који се именује појмом патријархалне културе.

С обзиром на то да се и у хронолошком и у садржинском смислу ради о примарним, дубљим, унутрашњим одредницама српског народног бића, које се изражавају у оквиру црквене и народне књижевности, чини се сасвим оправданим што Радуловић тај комплекс литерарног

стваралаштва и функционално и у погледу литерарних форми сагледава као корпус класичне српске књижевности, на коме се заснива њен даљи развој. Тиме што је у окриљу и под покровитељством јединственог обрасца патријархалне народне духовне културе, на исту раван извео црквену и народну књижевност, Радуловић је створио претпоставке за успостављање континуитета и са скерлићевски схваћеним периодом новије српске књижевности. То се, прво, остварује помоћу народног језика, који у оквиру усмене књижевности функционише као дио класичног модела српске књижевности, али који се и у оквиру вуковске традиције коју Скерлић ставља у први план, јавља као окосница и новијег периода српске литературе. Осим тога, тај контунитет се природно остварује и на разне начине исказиваним хришћанским схватањем свијета, присутним и у новијој, и у народној књижевности, гдје је дјелимично очито доспјело из црквене књижевности. Управо тим другим аспектом, односно духовном хришћанском и патријархалном традицијом као основом укупног садржаја и контунитета српске књижевности истрајно се Радуловић бави у највећем дијелу својих књига.

2.

У вези с тим, он је један од ријетких, ако не и једини истраживач у српској науци о књижевности који покушава да артикулише јединствено схватање умјетности и књижевности погодно за „санирање“ поменутог скерлићевског концепта о дис/континуитету између старије, црквене и новије српске књижевности. На другој страни, као нека врста „препреке“ успостављању тога унутрашњег континуитета јавља се феномен модернизма и књижевне авангарде који већ и по самој својој дефиницији представљају неку врсту опозиције према патријархалној култури, традицији и појму класичне књижевности којом се она легитимише. Самосвојним савладавањем те препреке Радуловић се бави у неколико својих књига, у којима се чува од, код нас често присутног помодног и поклоничког, ентузијазма према модернизму, у односу на који држи трезвену дистанцу и суздржаност, док авангардне књижевне пројекте подводи под појам експерименталне умјетности. Отуд, на примјер, долази и онај, донекле парадоксалан, наслов његове књиге *Класици српској модернизма* (1995), који се односи на писце и књижевне догађаје зрелог, смиреног доба модернистичког концепта умјетности када он постаје својеврсна „класика“. У складу с тим је и Радуловићево неутрално, објективистичко дефинисање модернитета:

Модернитет се у култури 20. века сматра највишим стањем духа, највишом културном вредношћу и основном одликом стваралачких облика грађених у овом времену (Радуловић 1995: 93–94).

Тиме су у српској историји књижевности и књижевној критици обухваћена „разграната, често и међусобно супротстављена уметничка стремљења, разнородне духовне визије и различни формално-стилски комплекси“ (Радуловић 1995: 94).

На ту разнородност нешто више указаше Радуловић у књизи *Раскршћа српског модернизма* (2007), чији садржај се прецизира поднасловом *Идеолошки и културни контексти српске књижевности 20. века*, што ће посебно доћи до изражаја у дијелу у коме се бави књижевношћу друге половине двадесетог стољећа. Овдје посебно треба скренути пажњу на начин како Радуловић види период развоја српске књижевности после Другог свјетског рата, када је дошло до темељног прелома и заокрета, условљеног тадашњим идеолошким и културним приликама. Угао под којим се у његовом виђењу сагледавају и прецизније разрађују модернистички аспекти српске књижевности прве и друге половине двадесетог вијека доста је изазован, али више због ауторових идеолошких схватања него из поетичких разлога. Ту се првенствено мисли на ставове и околности у којима се модерна књижевност развијала у другој половини двадесетог вијека, а тиме и на посљедице проузроковане тим околностима. У једну руку, Радуловићев однос према свим фазама модернизма у српској књижевности могао би се сматрати одрживим, а мање-више и прихватљивим. То се односи и на начин како је дефинисао појам модернизма, и како је пропраatio његову прву зrelu фазу крајем деветнаестог и почетком двадесетог вијека сагледавши је као „класични“ модернизам, и како је повукао разлику између класичног модернизма и књижевне авангарде у међуратном периоду, и како је разумевао књижевно стварање после Другог свјетског рата, прво у краткотрајном периоду поетике социјалистичког реализма, а онда у периоду нових модернистичких тенденција педесетих и шездесетих година, те, напoкон, и у периоду до самог краја двадесетог вијека, када преовладавају постмодернистички књижевни пројекти. На другој страни, искрено говорећи, много тога би се, исто тако, с мање или више убједљивим разлозима, могло порицати, па чак сматрати и „нетачним“. И једно и друго на овом мјесту и у овој прилици, наравно, не би имало неке посебне сврхе, јер се полази од претпоставке да књижевна схватања овог аутора и његов, тим схватањима примјерен, слободан, првенствено литерарно атрибуиран начин писања, представљају легитимна књижевна својства која су, уз то, код њега често изведена до највишег нивоа, те да су легитимни и резултати до којих се долази на основу тих својстава.

Радуловић његује мултидисциплинарни начин проучавања књижевности: комбинацијом филозофских, теолошких, филолошких, идеолошких и других дисциплина и спознаја он долази до сопствених теоријских ставова, које потом примјењује у практичној анализи смисла и значења појединих дионица развоја српске књижевности, одређених књижевних појава и феномена, појединих писаца, дјела, итд. У том погледу карактеристична је његова књига *Модернишети и традиција: (по)етишка српског романа друге половине 20. века* (2002), гдје се прво називавају идеолошки и политички оквири српске књижевности у другој половини двадесетог вијека, који су у великој мјери били одређени комунистичком идеологијом и поетиком социјалистичког реализма, а потом разматрају (по)етички проблеми и питања романа као жанра којим се та књижевна епоха најрепрезентативније исказивала. То је –

[...] синтетичка расправа о књижевној идеологији послератног времена, о спонама и сударима књижевности и историје, политике, етике и поетике новог доба. То је густа систематизација књижевних идеја, са мноштвом плодних, језгровитих и бритких запажања према којима се може реконструисати читава епоха (Палавестра 2008: 778).

Говорећи о етици стварања и етици живота, Радуловић примјењује да је у неким савременим романима она замијењена техником или, још боље речено, технологијом приповиједања, која у постмодернистичкој изведби с тешкоћама може да обухвати и артикулише свеукупну, сложену суштину стварног живота. Иако авангардистичка и постмодернистичка књижевна настојања уочава као препреку сопственој замисли о укупном континуитету српске књижевности утемељеном на књижевној класици оличеној у црквеној и народној књижевности, нека нова модерна књижевна достигнућа, на примјер у оквиру експресионизма и симболизма, Радуловић сагледава као већ устаљене и незамјенљиве константе у даљем развоју књижевности, које, као такве, добијају епитете класичних литерарних вриједности и тиме се не очитују као фактори књижевног дисконтинуитета. То се посебно односи на оне писце који модернистичке и авангардистичке књижевне пројекте користе за расвјетљавање дубоких, недоступних слојева српске духовне традиције. Посебно треба скренути пажњу и на Радуловићев досљедно изведен покушај разлучивања класичног, модерног и постмодерног романа. То његово схватање једним дијелом примијењено је и у књизи *Роман Добрице Ћосића* (1998, допуњено издање 2007). Као један од најбољих познавалаца Ћосићевог дјела (приредио је и девет томова канонског издања његових дјела), Радуловић, за разлику од других, тог писца неочекивано покушава прочитати и у религијском кључу, трагајући за скривеним метафорама

хришћанске есхатологије у његовом дјелу. На исти или сличан, интердисциплинаран начин, првенствено комбинујући филозофско-теолошке и филолошке критеријуме, разматра Радуловић актуелна питања наше књижевне прошлости у свим својим књигама.

II

1.

Враћајући се на своја рана научна истраживања из седамдесетих година прошлога вијека, када се у Институту за књижевност и уметност у Београду нешто више бавио историјом српске књижевне критике, готово четрдесет година касније Милан Радуловић одрешито изјављује да је његова књижевна мисао и данас „изван и контра свему што је популарно и признато у науци и књижевности“ (Радуловић 2012: 8). Та самоувјерена и строга оцјена ранијих владајућих конструкција о књижевности, исказаних у теоријским списима за које сматра да су само „привремено канонизовани у науци о књижевности“, заснива се на Радуловићевом увјерењу да те теорије садрже „постулате и тврдње здравом разуму несношљиве и саблажњиве, а са становишта елементарне формалне логике неодрживе“ (Радуловић 2012: 11).

Све досадашње теорије чине му се „недостатним и немоћним да додирну тајну уметности“ највише зато што су усмјерене „против човекове првородне, Богом дароване слободе. Наиме“, каже даље Радуловић –

[...] у свим тим књижевним теоријама проповеда се детерминизам, односно трага се за узрочно-последичним везама међу појавама; то је, уосталом, услов или цена за привид научности којима те теорије теже. Ако је све нечим детерминисано, нпр. језиком, културом, историјом, архетиповима, ако је некој структури, институцији или моћи потчињено, онда слободе и нема (Радуловић 2012: 8).

Трагајући за том слободом он је налази у „макар двома људским духовним тежњама: у вери и у уметности. И у вери и у уметности“, вели он даље –

[...] живи се неизвесност живота и непредвидивост судбине. И у вери и у уметности ништа није предодређено, ништа није ничим условљено, све је неизвесно, ново, непредвидиво и непоновљиво. Све живи у себи, а не у знању о себи (Радуловић 2012: 9).

А управо на таквом „знању“, сматра Радуловић, биле су засноване све раније спекулативне књижевне теорије.

У тим доста несвакодневим и резолутно артикулисаним ставовима није тешко препознати печат времена у коме се формира један млади истраживач књижевности на прагу своје научне каријере. То се посебно односи на појам слободе која је тада била централна преокупација и опсесија у друштвено-политичкој стварности, књижевности, филозофији и у другим областима тадашњег једнопартијског југословенског друштва. Потом, то се односи и на питања Бога и вјере која су се све више актуализовала у претежно атеистичком карактеру тога друштва, у коме је религија била потиснута у други план. Слобода коју Радуловић ставља у епицентар своје књижевне мисли очито се тиче и сучељавања поетичких образаца које се догађало у тадашњој српској и југословенској култури и умјетности. С једне стране, ту се слобода стваралаштва, у склопу борбе за политичке слободе у педесетим и шездесетим годинама, јавља у контексту ранијег идеолошког уплива на књижевост и умјетност. На другој страни, слобода се помиње и у вези са новим затвореним формалистичким поетичким обрасцима, попут структурализма, а потом и постмодернизма, који су ушли у моду седамдесетих година и који су већ почели да спутавају разумљени развој књижевне мисли.

Слободно се може рећи да је Радуловић „војујући“ за све те аспекте слободе већ тада постао и у читавом свом научном развоју до данашњих дана остао њен *заробљеник* са свим повољним и неповољним исходима које је она нудила у свом специфичном поетичко-политичком паковању. Истина, тај хибридни спој поетике и политике у то вријеме омогућавао је и најдубље онтолошко сагледавање умјетничког чина, али је, истовремено, упућивао и на гносеолошки аспект умјетничког стваралаштва, заснованог на идеолошким стереотипима на које се и Радуловић понекад ослања.

У складу са замецима модерне српске књижевне критике на крају деветнаестог и почетком двадесетог вијека којом се тада бавио, Радуловић је, очекивано, идеал својих књижевних погледа пронашао у Љубомиру Недићу и његовим схватањима да се у оцјени књижевног дјела на првом мјесту налази његова форма, што наравно, није било у складу са дотадашњим погледима владајуће филолошке критике која је у епицентар тумачења дјела стављала садржај. Радуловић снажно подвлачи управо тај Недићев став:

Није, дакле, и не може бити садржина која пресуђује о вредности књижевних дела, нешто друго од ње различно. Није мисао или предмет који им даје цене, него начин на који је мисао исказана или предмет обрађен. Што пресуђује, то је, дакле, облик, форма, уопште – са овим треба бити начисто (Радуловић 2012: 186).

Није тешко докучити да се у сазријевању књижевног мишљења младог научног радника Милана Радуловића у томе тренутку Недићеви ставови снажно, готово пресудно адресирају и на поратну ситуацију у српској и југословенској књижевности, у којој је једно вријеме најбитнија била идеолошка процјена књижевног дјела, могућа само на основу његовог садржаја. Чини се да је Радуловић ту појаву донекле прецјењивао и потенцирао и у вријеме када је она у основи била ишчезла, али његов став свакако има разумљиве узроке и оправдање. Јер, Недићево мишљење о приоритету форме над садржајем књижевног дјела за њега у том тренутку није значило само успостављање одлучне дистанце према претходном доста идеологизираном концепту књижевне критике, него и покушај да се пронађе један нови, универзални концепт књижевног мишљења. Ни тада, а ни касније, видјећемо, Радуловић није много полагао на форму или је, помало парадоксално, форму на својеврстан начин конвертовао у садржину, али схваћену у кључу симбиозе општих, првенствено религиозних духовних стања и апсолутних естетских значења. Пред једним умјетничким дјелом или било којим другим културним обликом, сматра Радуловић, не поставља се питање како је оно *направљено*, чему *служи* нити како га је могуће *уиштрибити*, него шта оно *значи*.

И онда кад уметничко дело осећа лепим, човек се пита шта значи та лепота. У томе је битна разлика између предмета природе који су лепо и лепих уметничких дела; лепота уметничких дела мора нешто да значи, у противном није лепота (Радуловић 2012: 18).

Шта је то што лепота „значи“ и по чему се може препознати остаје трајна загонетка свих умјетничких дјела у свим временима. У овом случају она нам се указује као иманентна апсолутна категорија саобразна естетској природи и карактеру умјетности. Неки то зову идеалистичком естетиком. Могуће ју је досегнути, како каже Предраг Палавестра, само „путем неког невидљивог ‘тоталног’ критичког метода“, на коме Радуловић инсистира „с извесном дозом уверене својеглавости“ (Палавестра 2008: 777).

„Упутство“ за попуњавање простора и садржаја слободе на којој Радуловић гради своје књижевно мишљење, он је, такође, нашао код Недића:

Свака је уметност у форми. Али она није једино у спољној форми, у правилности и калупу, но у форми задахнутој душом уметниковом. Без ње је уметничко дело хладно и без живота; њему недостаје оног животворног даха, без којег не може бити никаквог правога уметничког дела (Радуловић 2012: 186).

Недићево надахнуће душом којим се легитимише право уметничко дјело било је и трајно остало главни путоказ у изградњи књижевног мишљења Милана Радуловића, у које је он инвестирао највећи дио свога научног напора. У том надахнућу највише је партиципирала религија као најважнија форма човјековог духовног живота. Обузетост и прожетост тим надахнућем најважнија је претпоставка и за успјешност критичара када оцјењује књижевно дјело. Схватајући „уметничко дело као аутохтоно и непоновљиво духовно биће“, Радуловић трага за таквом критиком у којој „личност критичара жуди да се преобрази у медијум кроз који ће да говори управо биће дела“ (Радуловић 2012: 189). То подразумијева „казивање себе и о себи поводом књижевног дела“ (Радуловић 2012: 188). Из такве позиције критичара настаје „персоналистичка књижевна критика као виши ниво импресионизма односно субјективизма“ (Радуловић 2012: 188). То је један од основних разлога зашто Радуловић значења уметности и мисију књижевног критичара изравно доводи у везу са садржајем, смислом и функцијом религије:

[...] персоналистичка књижевна критика, као и религија, предност даје вредностима које израстају из првородне човечне духовности“ (Радуловић 2012: 193).

Разматрајући схватања оца Јустина Поповића, с којима се очито и сам слаже, Радуловић каже: „Уметност је за њега форма духовног живота најближа религији“. И даље: „Религија се рађа на врхунцу уметничког доживљаја света и постојања. У томе смислу, религија је немогућна без уметности“, али, ако „не може да прерасте у веру“, уметност „никад не престаје да стреми оном циљу и смислу који вера реално остварује“ (Радуловић 2013: 75–76).

2.

Иако је распон књижевних питања, проблема и тема којима се Радуловић успјешно бавио веома широк и тешко је рећи чему би било праведно дати предност, чини се да за око некако највише запада његово теистичко схватање уметности и књижевности, вјероватно због тога што су његова књижевнотеоријска и књижевноисторијска истраживања те врсте код нас сасвим ријетка, усамљена и досљедна. То схватање утемељено је на духовним, посебно религиозним садржајима који се оплођују и исказују у оквиру синхронизоване свепрожетости природе, Бога и човјека и на иманентан начин извиру из народне традиције и патријархалне културе као стабилних и провјерених вриједности. Радуловићева разматрања, дакле, првенствено се односе на универзални

бескрајни духовни простор и његову енергију која га трајном еманацијом испуњава и обликује у складу са захтјевима и особеностима првостворитељског, божанског начела. У том начелу се, према Радуловићу, садржи и основно начело и пуни смисао умјетности. За разлику од уобичајеног схватања умјетничког чина заснованог на стваралачком покриву, који је својствен прије свега човјеку и његовој трајној тежњи за самоостваривањем и самопотврђивањем, Радуловић умјетничко стваралаштво затиче првенствено у окриљу божанског творачког начела. Тиме се у схватању мистерије умјетности покушава отићи корак даље: помјерањем са људског на божански карактер та мистерија се идентификује у најдубљим слојевима традиције утемељене на енергији првотворног, теистичког поријекла. Из тога произлази да су људске стваралачке потребе и могућности условљене, па чак и подређене, врховном божанском творачком начелу.

То је очито централно питање теистичког схватања умјетности и Радуловић је подузео значајан напор да га разријеша. С обзиром на то да се у основи сваке умјетности и свих поетичких теорија које се њоме баве налази *стварање* чији је резултат један нови, умјетнички свијет, у разрјешењу тога питања требало је првенствено успоставити неку врсту субординације творачког принципа између Бога и умјетника. У томе Радуловић, као заговорник теолошке књижевне теорије и критике, поштује једну границу која се не прелази, макар се ишло и тако далеко да се творачка моћ Бога и умјетника условно доводе на исту раван. „Откривајући првородни смисао света и извор постојања“, каже Радуловић –

[...] песник у самој људској природи ослобађа и афирмише Божји дух и Његове творачке енергије, сведочи и исказује човекову духовну сродност са Богом, сродност по *најону* за *стварањем* и по *стваралачакој оријентацији своја бића*, а тиме и његову блискост и условну *равноправност* са *Творцем свешта* [истакао С. Т.] (Радуловић 2008: 67–68).

Људска поезија је, вели Радуловић даље –

[...] у основи слободан и спонтан стваралачки процес кроз који човек *равноправно сарађује са Богом* у остварењу коначног смисла света потврђујући тако посебан смисао свог човечног позвања и учешћа у божанском плану космоса [истакао С. Т.] (Радуловић 2008: 68).

У равноправности и изједначавању Бога и умјетника Радуловић иде чак и даље, готово до егзибиционизма. Ако једино човјек, сматра он, „својим свеукупним стварањем“ може да „осети и доживи Бога као уметника који је створио свет, онда не зависи само човек од Бога него и Бог зависи од човека“ (Радуловић 2008: 73). Али, та „зависност“ је ипак

релативна, јер се на крају све завршава у универзалном божанском творачком начелу – Бог од човјека зависи само –

[...] утолико што једино човек сопственом имагинацијом, стварањем, уметношћу открива и посведочава свет као савршено уметничко дело, откривајући тако и Бога као творца тог савршеног дела (Радуловић 2008: 73).

Радуловић сматра да је према „схватањима православне антропологије“ (Радуловић 2008: 82) Бог човјека створио слободним и да се, заправо, на тој чињеници заснива могућност човјековог избора, укључујући и избор сопственог начина партиципације у стваралачком божанском начелу. Зато што је слободан, вели Радуловић, „човек може да сарађује са Богом, са Његовом вољом и плановима“ (Радуловић 2008: 82). Али, управо зато што је слободан, „може и да не сарађује“ (Радуловић 2008: 82). У избору који му даје првородна слобода човјек помоћу умјетности може и да подлегне искушењу гордости, и то до те мјере „да се такмичи са Творцем и да Га побеђује“ (Радуловић 2008: 82). У таквим случајевима он –

[...] може да пародира, иронизује и опориче Божију Реч, а да то у ужом естетском смислу буде добро, лепо, живо и сугестивно једнако као кад слави Бога (Радуловић 2008: 82).

Може слободно и да „имитира и утолико да деградира присуство творачких енергија у свету“ (Радуловић 2008: 82). Ипак, божанска творачка моћ је изнад свега тога, јер у крајњем случају човјекову слободу да се у стваралаштву пореди са Богом и преузима његове ингеренције, Радуловић ипак разуме као злоупотребу врхунског боготворног начела. У таквим случајевима могло би се рећи да човјек –

[...] својим стварањем следи Сатану који се у свету не јавља само као разарајућа сила већ и као привлачна могућност и заводљива способност да савршено имитира Божије стварање света и тиме да се нуди човеку за узор стваралачког савршенства (Радуловић 2008: 82).

То је и схватљиво ако се веза божанског и људског стваралачког начела успоставља у кључу тумачења да је Бог изворно створио *слободної* човјека коме је дата могућност избора да усклађује своје пролазне земалске стваралачке способности и пориве са вјечним, небеским божанским стварачаким начелом. Имајући на уму да је Бог човјека стварао „по своме лику“, оправдано се појављује и друга важна димензија људског бића: као божански „производ“ оно је истовремено саздано и као *човјек-стваралац*. Спој *слободної* човјека и *човјека ствараоца* омогућа-

ва, у том случају, и једну другачију теолошку космогонију умјетности. Стварајући човјека као *слободног ствараоца* Бог је на њега пренио и своје „ингеренције“ да божанску творачку моћ реализује, шири и умножава и међу људима, чинећи тако стварање свијета перманентним и трајно одрживим. На тај начин се равнотежа божанског и човјековог стваралачког начела у умјетности успостављала сама по себи, а на томе заснована теолошка књижевна теорија и критика добија нове и прихватљивије аргументе. Тек такав *човјек-стваралац* постаје суштински слободан – слободан да ствара. У складу с тим умјетност нам се указује као људска радост стварања, оплемењена познајом о свом постојању у вјечном божанском створитељском чину.

Иако Радуловић помиње и једну специфичну ситуацију теолошке књижевне мисли када не зависи само човјек од Бога него и Бог од човјека, у суштини он ни у једном тренутку не прелази Рубикон и не узима у обзир могућност коју је овдје можда мало и недолично помињати – могућност да Бог, можда, и није створио човјека, него да је човјек створио Бога, могућност која у науци, филозофији и културологији није уопште непозната. Али то се, ваљда, и подразумејева када се говори о теолошком схватању свијета и њему примјереном концепту умјетности.

Такав концепт, природно, оставља по страни органску везу између структурне устројености дјела и значења, односно „порука“ које се њиме шаљу читаоцу, везу која захтијева усаглашеност и уравнотеженост свих структурних слојева дјела и од које зависи његова умјетничка вриједност. Стога, теолошко књижевно истраживање није усмјерено на структуру умјетничког дјела, него на његов садржај, именован појмом значење, и то на значење у односу на свеукупну утемељеност људског бића у Божијој промисли и космичкој свеузрочности којом се она исказује. У вези с тим, природно је да се такво схватање умјетности лакше и успјешније примјењује у истраживању конкретног умјетничког дјела, помоћу персоналистичке књижевне критике као вишег нивоа импресионизма односно субјективизма, него у систематизацији и типологизацији књижевних појава, епоха, стилских формација, књижевних поступака, итд. Уосталом, књижевно дјело је ипак посебан свијет за себе који може да се тумачи на различите начине – из аспекта како настаје, како се изнутра обликује и како као такво функционише у односу на читаоца, али и са становишта универзалног духовног амбијента у коме настаје и духовног хоризонта у коме се појављује и дјелује. По томе се теистички концепт свијета објективно препоручује као један од легитимних, често примарних и приоритетних садржаја у односу на које дјело исказује своју пуну компатибилност и своје значење. Добар примјер домета и могућих ограничења таквог тумачења књижевног дјела лијепо уочавамо у Раду-

ловићевој расправи о Шантићевим пјесничким почецима које је цјелокупна досадашња критика сагледавала као прве мачиће који се у воду бацају. Примјеном сопственог схватања умјетности Радуловић доста успјешно показује да и тај дио Шантићевог стваралаштва има одређене вриједности и да заузима равноправно мјесто у цјелокупном Шантићевом стваралаштву. Почетне, наивне и невине манифестације отворене дјечије душе, утемељене у изворном амбијенту патријархалног реда, побожности и природе, које уочавамо у првим, почетничким Шантићевим пјесмицама, у Радуловићевом теистичком схватању и тумачењу књижевног дјела налазе своју праву мјеру, упориште и уточиште, те их након таквог тумачења ипак морамо с више опреза узимати у обзир и када се ради о њиховом мјесту у цјелокупном пјесничком опусу тог пјесника, али и када их посматрамо саме за себе.

3.

Радуловић покушава да успостави посебну хришћанску, православну естетику и теолошку књижевну критику. Ту он детаљније указује на елементе једне теолошке књижевне теорије, засноване на хришћанској филозофији, у којој полази од претпоставке да су –

[...] свака уметност, и свеколико уметничко стварање у свим временима, стварно отелотворење и конкретизовање потенцијалних божанских енергија заложених у човековом божанском пореклу и његовој творачкој духовној природи (Радуловић 2008: 62–63).

Такво подвођење цјелокупне умјетности под теолошка начела, као досљедна оријентација теолошке естетике, није, међутим, аутоматски чин. Оно се образлаже низом принципа, које Радуловић врло ауторитативно коментарише, позивајући се на примјере из религије и филозофије, из црквене, али и из модерне умјетности. Међутим, с времена на вријеме, он осјећа потребу да ипак направи извјесну одступницу од примисли да се ради о цјеловитој и самоодрживој теорији која би се могла дословно примјењивати и у пракси. И поред тога што се у двадесетом вијеку „огласило више оригиналних религиозних мислилаца“, каже Радуловић, у пракси се није оформила јасно „формулисана хришћанска философија уметности као конзистентан систем, нити је изграђен и развијен неки посебан метод критичког интерпретирања књижевности који је усаглашен са хришћанском философијом живота“, али је „у бројним и разнородним философијама уметности“ које су изграђене у то вријеме ипак „накнадно могућно препознати и наслутити рефлексе хришћанског осећања живота“ (Радуловић 2008: 69).

И модерна „секуларизована“ умјетност, са становишта теолошке књижевне теорије и критике, није изгубила везу са религијом, само што трага за новим формама. То значи да Радуловић не повлачи строгу и непомирљиву границу између теолошког схватања умјетности и модерних и авангардних књижевних стремљења у српској књижевности. Свјесно или несвјесно отац Јустин је, сматра Радуловић –

[...] религију приближио визијама садржаним у модерној умјетности, а при том није изневерио него је продубио православну философију живота, као што је индиректно показао да су се неки токови модерне уметности свесно или несвесно надахњивали хришћанском етиком и естетиком (Радуловић 2013: 77–78).

У дјелима Јустина Поповића и Николаја Велимировића он „с доста смелости“ (Палавестра) проналази и конкретне сродности, подстицаје и прожимања са сензибилитетом и духовним преокупацијама експресионизма, сматрајући да њихова мисао не представља –

[...] само оригинално тумачење хришћанских догми већ и отворену, искрену, дубоку комуникацију са духовним немиром модернога човека, оним немиром који је у световној култури најдубљи и најнепосреднији израз нашао у поетској философији експресиониста (Радуловић 2013: 77).

Иако сматра да „тајну уметности, исто као и тајну живота и биће Бога, није могућно рационално објаснити“ (Радуловић 2008: 86), Радуловић покушава да однос религије и умјетности што потпуније расвијетли и покаже условљеност једне другом, при чему религији ипак даје шира и универзалнија значења. Говорећи о модерној умјетности двадесетог вијека, он каже:

Век који је прогласио „смрт Бога“ и покушао да уметношћу надомести и замени религију, нужно је морао да гради произвољан култ људске уметности и хуманистичке културе као самосталне и самосмислене реалности (Радуловић 2008: 76).

Посебну пажњу Радуловић посвећује рецепцији значења књижевног дјела са становишта хришћанске естетике и теолошке критике. Ту се, као што је речено, „порукe“ дјела разматрају изван њихове условљености унутрашњим структурним устројством дјела, јер њега не интересује начин како дјело настаје, него шта оно значи:

На тајну уметности, верују православни естетичари, човек реагује моралним чулом, душом; из те реакције следи прихватање или одбијање

учења и садржаја који се једним делом обликују и саопштавају (Радуловић 2008: 84).

То „прихватање“ и „одбијање“ „учења“ и „садржаја“ заправо представља једну врсту вредновања дјела иманентном духовном и моралном спознајом:

Сваки читалац књижевно дело прима и разумева превасходно емоцијом, доживљајем, а не интелектуалном анализом и теоријском спекулацијом (Радуловић 2008: 86).

Критеријуме за доживљавање и разумијевање дјела Радуловић савим прецизно дефинише:

Интуиција, душа, морално осећање – то су основни органи спознаје уметности у хришћанској естетици (Радуловић 2008: 84).

При томе је веома важно истаћи да појмови „морално чуло“ и „морално осећање“ не упућују на поучни, моралистички карактер умјетности, него да имају много дубља значења:

Уметничко дело је израз и слика човекове душе, а не моралан став или етичка доктрина (Радуловић 2008: 84).

Посебно треба скренути пажњу на чињеницу да Радуловић своје схватање хришћанске естетике и теолошке критике уподобљује концепту персоналистичке критике чијим зачетником сматра првог српског модерног критичара Љубомира Недића, при чему се објашњење тог концепта овдје обogaћује још раскошнијом реториком која је примјерена религијској космогонији:

Као што верујући човек, песник и теолог откривају иза природе, у свему створеном и бивствујућем Бога као Творца савршеног дела, тако хришћански естетичар и критичар иза дела и у делу открива човека, уживљава се у дух и логику човека-уметника. Саосећајући са моралним и егзистенцијалним стањима уметникове душе, критичар осећа радост и озареност у сусрету са душом која је боголика и боготворачки надахнута, а ожалошћеност или револт у сусрету са човеком-уметником чије је дело инспирирано богобораштвом и усмерено богоотпадништвом (Радуловић 2008: 85).

У нашим приликама такво схватање сматра се помало анахроним и традиционалистичким у значењу које није баш охрабрујуће. Треба, међутим, имати на уму да се у Радуловићевом случају не ради о аутору који је у своме научном развоју застао већ на првој степеници, него о

аутору који је свјесно и смишљено за читаво вријеме колико се бави књижевношћу ту степеницу с великим ентузијазмом премјештао и коначно смјестио на сам врх љествице сопственог књижевнонаучног метода, при томе се не обзирајући на примисли и устаљене резерве према таквом схватању умјетности. Он је, дакле, свој метод свјесно његовао и дограђивао и њиме заузео видљиво, прилично изоловано мјесто у нашој науци о књижевности. То своје књижевно опредјељење он не прикрива и не маскира, па је стога коначно неопходно да се оно легализује и у широј књижевној јавности, без скривених или немуштих примисли којима се његов књижевни чин, због наводне анахроности и традиционализма, покушава оставити у изолацији. Радуловићево књижевно опредјељење и дјеловање ослања се на оно код нас готово потпуно потиснуто, а у развијенијим културама доста присутно конзервативно интелектуално и духовно наслеђе, које одолијева свим превратничким и репресивним процесима и покушава осмислити и очувати неке трајне и тешко помјерљиве духовне константе укупне људске културе и цивилизације, у оквиру којих се сопствени национални и духовни идентитет не ставља у поданички и подређени положај у односу на неке „провјерене“ културно-цивилизацијске обрасце, него се свјесно, па чак и пристрасно штити, чува и истиче, посебно пред навалом авангардистичке иновацијске плиме.

Таквом схватању књижевности одговара и начин којим Радуловић артикулише своје књижевне експертизе. Онако како је његов концепт умјетничког стваралаштва јединствен и доста усамљен у савременој српској науци о књижевности, ријетким и јединственим у најбољем смислу ријечи може се сматрати и његов начин писања. У том случају поново се може говорити о данас умногоме заборављеној теми високог књижевног стила који се такође сматра старим добрим и помало конзервативним литерарним наслеђем изашлим из моде. Ради се о стилу кога карактеришу првенствено литерарни атрибути. То је полетан, метафоричан и сликовит стил којим се, истина, не угрожава јасан, систематичан и прегледан ток и смјер казивања; то је стил кога карактеришу одњегована и отмјена интелектуална фраза, али и помало преслободна реторика или литерарна необавезност којом се на рачун прецизности и појмовне строгости постиже већа сугестивност и убједљивост књижевног говора. По томе Радуловићев стил асоцира на најбоље представнике једног смјера српске критичке и есејистичке прозе чији су представници били Исидора Секулић, Јован Дучић, Слободан Јовановић и Милан Кашанин, на примјер. По тим својим карактеристикама он заиста представља освјежење међу данашњим актерима тог жанра, који тешко налазе пут до пажње и повјерења читалачке публике умногоме и због хлад-

ног, често апстрактног, суво појмовног, интелектуално претенциозног, а због тога неријетко и конфузног начина писања.

У односу на Радуловићево схватање књижевности и том схватању примјерен Радуловићев начин слободног обликовања књижевног текста могуће су, наравно, сваковрсне примисли и примједбе. Међутим, шта год се о томе мислило, једно се не може спорити: Радуловић је управо по томе уочљива и маркантна појава савремене српске књижевне свијести и он због тога значајно доприноси њеној многострукости, слојевитости, а у крајњем случају и њеној контроверзности као важној компоненти њене укупне виталности.

Извори и литература

- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне кришике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска.
- Радуловић 1995: Милан Радуловић. *Класици српског модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвесне форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне кришике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. *Уметност и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања.

Staniša Tutnjević

TWO IMPORTANT ASPECTS OF MILAN RADULOVIC'S LITERARY THOUGHT

Summary

This work is focusing on two important and correlated aspects of Milan Radulović's literary thought. The first one is the role of tradition in the composition of Serbian literary norm. The other one is the theocentric reading of art and literature, developed into a specific Christian esthetics and theological

literary criticism. When discussing literary tradition, Radulovic puts the medieval church literature at the same level as the traditional national literature. In doing so, Radulovic discovers a unique model of collective national and spiritual consciousness, which he describes using the term patriarchal culture. Radulovic portrays that part of Serbian literary tradition as a foundation for the Serbian classic literature, which further on leads to a period of contemporary modern literature. The way the author treats the national spiritual and literary tradition is closely connected with his theocentric reading of art and literature. Along the same lines, he is trying to establish the elements of a unique Christian esthetics and theological literary criticism.

ВЛАДИМИР ДИМИТРИЈЕВИЋ*
(Гимназија у Чачку)

МИЛАН РАДУЛОВИЋ КАО ТУМАЧ СТВАРАЛАШТВА НИКОЛАЈА ВЕЛИМИРОВИЋА И ЈУСТИНА ПОПОВИЋА У ОКВИРИМА СРПСКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Айстракћ: Текст је посвећен анализи дела Николаја Велимировића и Јустина Поповића у контексту српског експресионизма коју је предузео Милан Радуловић у својој књизи *Модернизам и српска идеалистичка философија*, објављеној 1989. Тиме је ово стваралаштво, до тада идеолошки остракизовано из поља српске културе, на прави начин контекстуализовано и отворено за будућа читања.

Кључне речи: Николај Велимировић, Јустин Поповић, експресионизам, теологија, критика антропоцентризма

О једном смелом подухвату

Када се у књизи Милана Радуловића *Модернизам и српска идеалистичка философија*, поред осталих, појавило и указивање на место Николаја Велимировића и Јустина Поповића у нашој експресионистичкој књижевности, то је била једна од прекретница у пресаздавању слике о књижевној прошлости коју смо баштинили. Подухват је био смео (данас бисмо рекли „политички некоректан“), па се вреди сетити у чему се та смелост састојала.

Да је ревизионизам Милана Радуловића заиста био изазован, показује и сведочење Предрага Палавестре, који је преко две деценије у Институту за књижевност и уметност водио пројекат „Српска књижевна критика“ (о томе више у: Палавестра 2013: 30–36). Радуловић је, наиме, добио задатак да, за едицију „Српска књижевна критика“, припреми последњи, двадесет пети том колекције, који би се бавио критичком мишљу наших философа и научника. Како каже Палавестра, овај, већ доказани, истраживач од почетка је радио у сагласности са Уређивачким одбором, главним уредником и редактором; спровео је обимна испитивања занемарене грађе, која је указала на мислиоце што су својевремено утицали на основне правце развоја српске културе, али и књижевности.

* vladimirdimitrijevic.com@gmail.com

Године 1985. приређивачки рад је окончан; Радуловић је за припремљени зборник добио позитивне рецензије др Славка Леовца и др Предрага Палавестре. Остало је требало да буде рутина.

Леовац је, читајући резултате Радуловићевих истраживања, истакао да је укључивање, на први поглед сасвим различитих, научника и философа културе (Јована Цвијића, Тихомира Ђорђевића, Божицара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Душана Недељковића, Владимира Вујића и Ксеније Атанасијевић) у историју српске књижевне критике вишеструко значајно, јер су они својим стваралаштвом оставили трага на развој неосимболизма и експресионизма у нас. Знајући да ће „комесарима“ у култури смештање Николаја Велимировића и Јустина Поповића у корпус културолошких критичара бити знак за узбуну, Леовац је у рецензији истакао да се Радуловић њима бавио мање као теолозима, а више као мислиоцима и реторима, који су подстицајно деловали на православне експресионисте и симболисте; Радуловић, тврдио је рецензент, није улазио у Николајево и Јустиново полемику са идеолошким опонентима (ту се, пре свега, мислило на марксисте, који су и пре и после рата били жестоки противници „идеалистичких мистификатора“ какви су Николај и Јустин).¹

Други рецензент, Предраг Палавестра, нагласио је да је Радуловић и у избору аутора и у одређивању обима последњег тома колекције поступио у складу са одлукама Уређивачког одбора. Палавестра је написао да је аутор зборника први у нас одредио значење и обим појма „културолошка критика“, при чему је утврдио скривене, али неоспорне, везе између философије културе, духа времена и мисли о књижевности. Радуловићеви увиди, сматрао је тај рецензент, умногоме мењају поглед на нашу међуратну културу и књижевну критику. Философија, антропогеографија, фолклористика у Радуловићевој уводној студији сасвим су у дослуху са теологијом, културологијом, етиком. Књижевна критика је тиме ушла у домен културне антропологије, сматрао је Палавестра.

Пошто су Научно веће Института за књижевност и уметност и Уређивачки одбор усвојили рецензије Леовца и Палавестре, и пошто су

¹ Тако је Душан Недељковић после рата, у својој памфлетској књизи *Наша филозофија у борби за социјализам*, резимирао све одречне ставове о Николају и Јустину које су баштиници домаћи следбеници дијалектичког материјализма: „Владика Николај је писао *Речи о свечовеку* (1920) и своје бројне *Беседе о добру и злу*, да стару Југославију надахне ропском гандијевском мистиком и од ње учини упориште царском белогардском евроазиском свечовештву, које је хтелo да поведе пре свега све Словене у крсташки рат против Совјетског савеза, а за рачун англо-америчких трустова. За владину гандијевску сколастику карактеристично је што је с једне стране окупљала такве писце који су, као Јустин Поповић или Душан Стојановић, држали везу са белогардским, царистичким, 'панславистичким' 'свечовештвом' [...]“ (цит. према: Лубардић 2009: 156–157).

добијена средства од Републичке заједнице науке, књига је крајем септембра 1986. предата Матици српској ради штампања. Изненада, људи из Матице су истакли да добијени новац није довољан јер је књига преобимна, па треба уклонити „сувишне“ ауторе – пре свега, Јована Цвијића, Николаја Велимировића и Јустина Поповића. Пошто Палавестра није био спреман да прихвати прикривену цензуру која је стајала иза тог захтева, он и Радуловић су отпутовали на консултације са Леовцем у Сарајево. Обавестили су га да Матица српска, преко свог уредника Миодрага Ранкова и др Божидара Ковачека, одбија да штампа књигу јер у зборнику има текстова који шире тзв. „неприхватљиве“ идеје (омиљени израз идеолошких комесара), при чему предговор није критички написан, а сам избор аутора и њихових остварења је „тенденциозан“. Због наведених примедба, рукопис је враћен Институту, чији је директор маја 1987. добио званично писмо Предрага Палавестре, у коме га он обавештава да остаје при својој ранијој рецензији, и доказује да је Радуловић својом књигом извршио драгоцену ревизију вредности у историји наше књижевне критике. Палавестра је нагласио да је –

[...] задатак науке и научног објављивања грађе утврђивање истине а не удовољавање пролазним потребама неких владајућих кругова или идеологија. Јован Цвијић, Бранислав Петронијевић, Ксенија Атанасијевић и други [...] објективно припадају духовном наслеђу српске културе и објективно треба да буду обрађени као стубови српске националне културе у којој се уобличавала и критичка мисао о књижевности. То исто важи и за религијске мислиоце и богослове Николаја Велимировића, Јустина Поповића и друге православне теолошке писце. Они се не могу избрисати из културног наслеђа и не смеју се заобилазити у научним истраживањима и сређивању историјске грађе. Историја српске критике и књижевности не може се ни писати ни изучавати без познавања њиховог дела (Палавестра 2013: 34).

Матица српска није одустала од својих идеолошких захтева, па је др Мирко Зуровац написао трећу рецензију, чиме је прекршен уговор између Института за књижевност и уметност и Матице. Зуровац је истакао да су Радуловићеве хипотезе (попут оне да радови наших философа садрже нарочиту „философију уметности“ и да је та философија сродна симболистичким и експресионистичким творевинама) нејасне и сумњиве. На основу тога, тражено је уклањање из зборника огледа Николаја Велимировића и Јустина Поповића. Институт је остао при своме (допуштајући јавну расправу која не би изневерила изворну концепцију последњег тома едиције „Српска књижевна критика“), а Матица при своме, тако да је тај том изашао тек 1995. године.

Према Палавестри, највећу корист од сукоба са цензорима имао је сам Радуловић, који је 1989. године у Институту објавио студију *Модернизам и српска идеалистичка философија*, насталу на основу проширивања предговора за, тада још увек необјављени, зборник. Бавећи се философско-културолошким странама српског модернизма, метафизичким упливима на модерну књижевност, антрополошким истраживањима и књижевном свешћу епохе, философијом живота (неохуманистика Ксеније Атанасијевић и Владимира Вујића), теолошким мишљењем идејних твораца светосавља, попут Николаја Велимировића и Јустина Поповића, Радуловић је трајно одредио појам културолошке критике, чији предмет није само уметничко стваралаштво као један од облика културе, него и онтологија и телеологија саме културе, њена егзистенцијална и хуманистичка бит, као и улога у национално-историјском постојању народа.

Важно је опет истаћи да је борба против разматрања стваралаштва Николаја Велимировића и Јустина Поповића у контексту српске мисли о култури и књижевности била логична последица идеолошког остракизма коме су они били подвргнути после Другог светског рата. Велимировићева дела су била забрањена за уношење у СФРЈ, као „непријатељска пропаганда“, а Јустин Поповић је до смрти, 1979. године, био у својеврсној конфинацији у манастиру Ћелије код Ваљева. У том смислу, Радуловићев подухват био је, заиста, не само пионирски, него и храбар.

О делу Николаја Велимировића

У поглављу своје студије под насловом „Теолошка естетика Николаја Велимировића“, Радуловић указује на чињеницу да је аутор о коме пише најзначајнији домаћи теолог 20. века, чија мисао не припада само богословљу, него и наслеђу целокупне српске културе. Онтолошка, психолошка, књижевна и културолошка мисао његова, измакавши систематизацији, исказана је најчешће у проповедима, мада има и других жанрова у којима се она открива, од есеја до расправа. Према Радуловићу, пред нама је „оригиналан есејист, добар стилиста и изванредни полемичар“ (Радуловић 1989: 123).

Такође, Радуловић сматра да је Велимировић највећи уметник српског беседништва зато што је умео да се уживи у човекове личне и космичке драме, али и да из религиозне перспективе протумачи дела људских руку, оно што је објективизовано у култури. Полемичност његових беседа и есејистике имала је за циљ да укаже на хришћанско учење као најузвишеније и једино истинито: због тога је Велимировић оспоравао свако свођење човештва на антропоцентризам западне културе; он ју је сматрао узроком свих невоља у којима се човечанство обрело. Ње-

гово дело је и својеврсна културолошка критика плодова модерности, спроведена са хришћанског становишта. Уметнички се саживљавајући са духовним стањима савременика, подробно оповргавајући темељне тезе идеологије нихилизма која је прогласила „смрт Бога“, Велимировић је, према Радуловићу, емотивно, али аргументовано, указивао на хришћанску културу као излаз из свих безизлаза. Наравно, има код њега и текстова који су једностране критике и површне глорификације, што не иду за разумевањем проблема са којима се суочавају, постајући, како Радуловић сматра, својеврсне анатеме. Ипак, преовладава оно што има трајну вредност.

Велимировић је, према аутору *Модернизма и српске идеалистичке философије*, теологију доживљавао као интегралну духовну дисциплину, која обухвата философију природе, гносеологију и естетику, али и нуди основу за интерпретацију књижевних дела. Он је сматрао да се Бог не доказује, јер надилази разум и спознајне моћи ограничених бића, али се показује у природи и у души човековој. У раној фази свог стваралаштва Велимировић је писао да је богословље све или ништа, јер или визионарски пронице у твар да би сазирало Творца или остаје схоластичка спекулација. У том смислу, сваки научник је теолог, пошто, из видокруга сопствене науке, сведочи о делима Господњим која открива у премудром и прекрасном устројству битија.

Према Радуловићу, таква Николајева универзализација теологије плод је духа епохе, у којој су све области стваралаштва, од науке до философије, пролазиле кроз две противуречне тежње: на једној страни, ствараоцима је било потребно јасно разграничење између тих области, да не би долазило до мешања метода и појмова, док су, на другој, тежили да закључке до којих су стигли у оквиру својих дисциплина представе као свеобухватне. Да би опстало у новом добу, у коме је, поред скептицизма, тријумфовала и идеологија сцијентизма као темељ наратива о вечном прогресу, богословље је требало ослободити схоластичности и вратити га животу. Млади јеромонах Николај је, према Радуловићу, на себе узао задатак да теологију ослободи окошталости и окрене је религиозном сазирању емпирије, због чега се, поред светоотачке литературе, везао за мисао Његоша и руских религиозних философа.

У раној фази Николајевог стваралаштва, *Религија Његишева* има видно место зато што се, управо кроз ту књигу, он ослобађа традиционалистичке овешталости и користи уметност као доказ да је и сам Бог Врховни Уметник, Поета неба и земље. Радуловић упућује на чињеницу да је Јован Скерлић одмах осетио како је, Николајевом појавом, Србија добила значајног мислиоца, који, иако помало злоупотребљава реторску вештину, има шта да каже културној јавности, и то више о себи него о

Његошу. Истовремено, Скерлић је веровао да ће Велимировић кренути путем Ренановог скептицизма, сматрајући да такав таленат не може остати у „уским оквирима“ црквене догме. (Што се није показало тачним; напротив, Николај је све више трагао за патристичким коренима хришћанске мисли.)

Радуловић се слаже са Скерлићевом проценом извесне „креативне хетеродоксности“ која се испољила у *Религији Њећошевој*, указујући на основну особину ране Николајеве религиозности – полупантеистичку веру у свеприсутност Божју у творевини. Та вера као да помало угрожава становиште о трансцендентности Апсолутног Бића, које се не може сасвим сагледати у иманенцији. Бавећи се *Лучом микроkozма*, Велимировић је код владики Рада тражио потврду за своју младалачку интуицију о Све-прожимајућем Вишњем, што се открива оку спремном да са пажњом и славословно посматра Божији свет. Ако је, како Радуловић чита младог Николаја, природа савршено уметничко дело, онда уметник има задатак не да иде путевима мимезиса, него да, иза пролазног, открије Врховног Уметника. Овај „платонизам“ (који подразумева да је битијно потпун само свет божанских идеја) не указује једино на идеалистичку перспективу хришћанске метафизике, него и на својеврсни Николајев религиозни утилитаризам: уметност, са те стајне тачке, није циљ себи самој, него треба да послужи доказивању постојања Бога. Свет је својеврсна „шума симбола“ које човек одгонета на путу ка коначном сазирању Истине; он је истовремено и тварна епифанија Божијег Духа – као такав нуди се песнику да му буде гносеолошко оруђе по преимућству.²

Ако је свет плод Божје имагинације, он је Творчева поезија, сматрао је, према Радуловићу, јеромонах Николај. Имагинација припада и Богу и човеку, и њоме су они сродни. Бог у раном мишљењу Велимировића јесте непрекидна акција која дела имагинацијом. Он није апстрактни, него стваралачки дух. Бог позива, и бића се одазивају; Бог ствара, а човек је састваралац – ми смо не само деца Божја, него и браћа Божја, јер носимо део Творца у себи. Пошто су, сматра Велимировић, једино песници кадри да тумаче Творчеве хијероглифе, они су његови свеште-

² Др Димитрије Најдановић, угледни српски теолог и философ, о Николајевом симболизму пише: „Категорија богословског симболичног реализма доминантна је у целом Владичином богословљу. [...] Неприступни Бог у свом асеитету (самопостојању) васцео је навро у своју творевину да се њоме просто пресипа. Све и сва у свету као да је иконостас Богоиконе. Све и сва само огромно платно богоживописа. Све и сва само 'символ', откровени нацрт 'Неначертаног', рукопис Божјега самописа. Свемир је толико стваран колико да обзнани и прикаже првостварност, толико обличан колико да укаже на Прволик. Он, свемир, потребан је до непотребности, нека врста чудеснога декоративнога застора и превеза на тајанственом размеђу између Све и Ништа“ (Најдановић 2000: 130).

ници: зато је „званије поете“ Његош прогласио „свештеним“. Бог, човек, природа – то је, за младог Велимировића, једна, „песничка“ целина.

По Радуловићу, Николајево тумачење Његоша пружа се не само ка славословно-оптимистичној, него и ка песимистичној интуицији песника *Луце*: иако је овај свет прекрасно саздан, он има и своје наличје, када бива „тиран тиранину, а камоли души благородној“. Имперсоналне силе космоса чине нас, како рече Паскал, „трскама које мисле“; само вера и стваралаштво могу космос заражен смрћу и трулежношћу учинити местом вредним живљења.

Иако је Бог у свету, он се не може поистоветити са светом; саздан према икони Божјој, и човек је надсветован. Уметност, према Велимировићу, не спасава само човека од непријатељских сила у окружењу, него, на изванредан начин, искупљује целокупну природу, оштећену грехопадом прародитеља, зјапом који се, попут ране, отвара између Творца и творевине:

Крајњи смисао уметности за Велимировића јесте, дакле, у томе да открије Бога у свету и у човеку, и да тако, помоћу Бога, спасе и свет и човека, јер без Бога човеку није могућно бивствовање у свету, јер је свет без Бога човековом духовном бићу неподношљив и ужасан (Радуловић 1989: 135).

Ако је, како тврди Радуловић, за младог Николаја теологија гносеолошка уметност којом се познају трагови Творца у творевини, својеврсно тумачење дела највећег Уметника, онда се она не може свести само на вербално уобличавање онога до чега се дошло у потрази за познањем. Теологија не захтева само вербалну вештину, него тражи целовитог човека, носиоца Речи Божје, постајући тако својеврсна „уметност живљења“ (Радуловић 1989: 137). Настојећи да превазиђе сопствену греховну ограниченост и самозатвореност, трудећи се да у ближњима препозна Христа, славећи Створитеља и красоту његовог дела, подвизавајући се да би се из потчовештва уздигао у свечовештво, смртник се обесмрћује и достиже смисао постојања. Радуловић истиче да су проповеди јеромонаха Николаја Србима (пре свега, младима) уочи Првог светског рата указивале на човекову дужност да са себе стресе прашину овога света и да крене из дводимензионалне овдашњице ка есхатолошком Царству. Постоји хришћански оптимизам који човека води у борбу чак и кад она изгледа безизлазно.³

³ Рано стваралаштво Николајево, сматра Богдан Лубардић, настало је у периоду када он усваја „прозападначки ентузијазам“ и оптимизам доситејевског типа. То је доба његовог неконфесионалног хришћанства, за које верује да ће тек у њему настати пунота хришћанске вере, да се хришћанство заснива пре на моралу него на догматици, да је

Према Радуловићу, млади Велимировић је, својим основним идејама, близак симболистичком погледу на свет:

Поимање природе као савршеног уметничког дела и доживљавање уметничке форме као целовите стварности која је, у крајњој инстанци, метафора или метонимија реалног света и његове унутрашње, божанске духовности, налази се у темељу симболистичке поетике и симболистичке философије уметности (Лубардић 2015: 138).

Радуловић сматра да су три извора таквог Велимировићевог погледа на свет: светоотачка и византијска мисао која космос доживљава симболички и иконички, руска религиозна философија, из које се, нарочито под утицајем Владимира Соловјова, развила поезија „Сребрног века“,⁴ али и модерна европска књижевност, која је у Србији тог доба била добро позната.

Радуловић указује на чињеницу да је Радован Вучковић, у својој студији о српском и хрватском експресионизму, Николаја Велимировића сврстао међу „православне експресионисте“, који су се надахњивали панхуманистичким утопијама, мистичким виђењима, словенофилством, као и мишљу Далеког Истока, пре свега Индије и, делимично, Кине. Велимировић је, попут осталих експресиониста, веровао да смиао човековог делања није у пуком остварењу циља, него надасве у стваралачком процесу, који буди животни полет. Николајев Његош је, сматра Радуловић, због свега тога, и симболиста, јер открива свет као књигу пуну симбола оностраности, али и експресиониста, јер је за њега космос у непрестаном стварању и пресаздавању. Говор је, за јеромонаха Николаја (као и за Станислава Винавера, рецимо) саприродан не само човеку, него и васиони. Све говори, све се јавља, све призива и позива: треба само ослушкивати. Ипак, уочава Радуловић, између српског теолога и већине песника нашег експресионизма има разлике: док Велимировић

еклектички могуће преузимати извесне елементе далекоисточних религија. У философији, оптимистични Николај прихвата свечовечански универзализам. Политички активан, он је у области јавног деловања модеран: „У политичком смислу он усваја идеје либерализма, парламентаризма, демократизације, подржавајући прогресивни вид монархизма, наиме, парламентарну монархију, а у геополитичком смислу предано промовише ослободитељске потенцијале српско-јужнословенског уједињења (са Србијом као југословенским Пијемонтом)“ (Лубардић 2015: 351).

⁴ Руска религиозна философија и поезија симболизма (Бели, Блок, Брјусов, Иванов) биле су повезане идејом теургије, могућности да човек „богодејствује“ у свету. За разлику од западног симболизма, који је умногоме био плод клонућа, руски симболисти су сматрали да стваралачка будућност тек почиње, и са религиозним заносом веровали у блиски долазак „Трећег Завета“, завета Духа. О томе више у: Димитријевић 2011: 50–55.

живот као израз уметности схвата као самонадилажућу аскезу, експресионисти верују да је чулност једини пут познања.

Бавећи се еволуцијом Николајевог мишљења, Милан Радуловић је установио да је *Релиџијом Њејошевом* млади теолог показао да богословље не само да није застарело, него да религиозна осећајност сасвим одговара савременим тежњама књижевности и уметности. Кад су посреди *Беседе ѿд ѿром*, оне су биле успешан одзив потреби савременог човека да му се одговори на тешка питања суочавања са епохом која је, поред незадрживог материјалног прогреса, на драматичан начин предочила проблем смисла живота. *Беседе* су изнеле снажно наглашену потребу за личним опитом као основом хришћанске вере и човештва уопште, због чега су биле радо читане и прихваћене чак и међу младобосанцима, склоним кокетирању са револуционарним нихилизмом анархистичког типа. Зебње и сумње дају се надићи вером, а животна клонућа упражњавањем хришћанских врлина: те поруке, старе скоро два миленијума, Велимировић је, према Радуловићу, оденуо у ново и савременицима прихватљиво рухо. После Првог светског рата, Николај је објавио *Нове беседе ѿд ѿром*, које су биле наставак проповеди што ју је велика војна прекинула.

У, такође послератним, *Речима о Свечовеку*, Николај је, сматра Радуловић, самосвојно спојио православни егзистенцијализам са елементима далекоисточног пантеизма, при чему је кључну улогу у тој синтези имала мисао Достојевског, чије је свечовештво, сасвим у духу панхуманистичког пантеистичког експресионизма, противстављено Ничеовом натчовештву.⁵ Христово Богочовештво понуђено је као одговор на пропагирање „смрти Бога“ коју је отпочео аутор *Зарашустре*, а коју су наставили многобројни епигони. Побратимство макрокосмичног и микрокосмичног, свест о неопходном поистовећивању судбине човека и света у коме он живи, сагледавање далекоисточне, пре свега индијске, мисли као људскије од идеја западног прогресивизма, утемељеног на култу технике – то су основне црте Велимировићевих *Речи о Свечовеку*. Почетак им је у ставовима које је Достојевски изнео приликом беседе на откривању споменика Пушкину, устврдивши да је Рус брат свих људи, и да горди европски човек треба да се смири пред вечним истинама и заветима.⁶

⁵ Димитрије Најдановић пише: „Зашто је Владика тако огорчен против Ничеовог натчовека? Јер Ничеов натчовек јесте, у ствари, потенцирани човек. Човек у свој беди, грешности и ништавости. Баш онакав каквим га Владика приказује; непријатељ себе, ближњег, земље, васељене и Бога. Натчовек је пародија човека, трулежношћу разједани и разједени *homunculus*, човечуљак. Натчовечуљак, по речи Владике. Зато владика грми анатемом старозаветног пророка против натчовека“ (Најдановић 2000: 152).

⁶ Да *Речима о Свечовеку* јесте место у експресионистичкој литератури нашег поднебља, показује и Винаверова пародијска рецепција те књиге у *Паншолоиџи*, објављена под насловом „Ланда–Пуранда Човек–Нечовек“. Зна се да је Винавер пародирао дела која

Потоњи развој Велимировићев ишао је, сматра Радуловић, ка другачијим, светоотачким, догматски утемељенијим ставовима, као и ка личном подвижништву које се у књижевним делима открива прво у *Молишвама на језеру*. Владика Николај стаје на чело богомољачког покрета, и бори се против западноевропског утицаја на српски народ, који је почео да губи духовни идентитет у суочењу са секуларизмом.⁷

О стваралаштву Јустина Поповића

Према Милану Радуловићу, Јустин Поповић је религиозни филозоф који је преживео сву трагику егзистенције савременог човека. С једне стране, он је, као и његови савременици, доживео слом просветитељског хуманизма у Првом светском рату, а, с друге стране, суочио се са философијом изграђеном на материјалистичко-позитивистичкој основи, која је човеку, после утопијског миленијума, нудила есхатологију ништавила, објављујући победу ентропије као коначну истину ко-смаса. Велики трагалац и неуморни трудбеник, Поповић је успео да на философском плану понуди уверљива тумачења трагедије савременог

злоупотребљавају одређени стил, маниризујући га, па је тиме осветљавао слабости које из сваког маниризма проистичу. Пародирајући *Речи о Свечовеку*, Винавер указује на патетичност Велимировићевог исказа, која се, између осталог, огледа у тону што опонаша Ничеовог *Зарашустру*: Ланда–Пуранда, док сади лук у чајјиници на Гребену Добре Наде, наговештава долазак „предчовека и почовека“, који ће бити „лепи као смуђеви и потпуно асексуални“: „И би јутро и бејаше Калимегдан“ (Винавер 2007: 125). Неуспело Николајево квазиекспресионистичко повезивање удаљених географских и духовних области пародирано је исказима типа „Бог злореких Хималаја“, а натегнуте стилске фигуре, којих у *Речима о Свечовеку* заиста има, Винавер опонаша кад говори о „шареним шљунцима“, „уздисајном трњу“ и „зрикавим облацима“ (Винавер 2007: 125). Пародијском огледању подвргнута је и Николајева прегласна критика западне потрошачке цивилизације: „Над Хеопсовом Пирамидом издизала се велика реклама енглеских сапуна, које је нечовек презрео у својим плахим визијама“ (Винавер 2007: 126). Ту су и афоризми који опонашају исказ експресионистичког профетизма: „Нема даждевњака који не жели бити мравојед бесмрћа и кенгур у вечности“ (Винавер 2007: 126). Винавер није могао да одоли а да не укаже на мегаломанску намеру писца *Речи о Свечовеку* која је дала мршаве књижевне резултате: „Дајте ми Александријску библиотеку да препишем правило тројно! Дајте ми прашуму да истешем чачкалицу! Дајте ми гром да запалим цигарету! Дајте ми Натчовека да створим Нечовека“ (Винавер 2007: 126)!

⁷ Лубардић истиче да Николај има три стваралачке фазе: западњачко-оптимистичку (до 1914), ратну, везану за разочарања, али и хероизам Првог светског рата (у којој је установио да западне вредности и западни интереси нису исто), и, коначно, антимодернистичку фазу „охридског преокрета“, када своју мисао сасвим темељи на патристичким изворима и личној аскези: „Први Николај отвара српство Западу, како би га поопштио и сачувао: Други Николај затвара Српство за Запад, како би га поопштио и сачувао, али отварајући га Истоком, тачније православљем“ (Лубардић 2015: 354).

човека, али и прагматично-реалистичко разрешење личних човекових драма. Чињеница је, сматра Радуловић, да је јеромонах Јустин настојао да етичке идеале које је проповедао изрази и подвижничким животом, а не само интелектуалистичким вербализмом. Јединство практичног живота и философије живота за њега је било основа хришћанске културе будућности.

Сматрајући да је православље и правоверје и начин христолике егзистенције, отац Јустин је молитву доживљавао не само као аскетско упражњавање, него и као аксиолошко мерило свих личности и појава, али и гносеолошко оруђе по преимућству. Он се, према Радуловићу, вратио древном светоотачком схватању философије као љубави према Премудрости, која је Христос.

Радуловић сматра да је Поповић, који је полазио од априорних религијских ставова, и философску мисао и књижевност користио да би те ставове образлагао и бранио. Због такве тенденциозности, он је повремено нарушавао унутрашње законитости философије и уметности, желећи да постигне проповедничке циљеве:

На философском плану његови текстови су често термилошки не-прецизни, пуни нејасних термина, неуобичајених појмова, или познатих категорија употребљених у новим и понекад непримереним контекстима. На логичком плану он понекад запада у парадоксе, не избегава да се послужи софистичким методама и решењима ако му то може бити од помоћи да се са философско-логичког пребаци на религиозно-догматички ниво. И у Јустиновим есејима који имају више књижевно-уметнички него философско-теолошки карактер слуте се слични унутрашњи несклади (Лубардић 2015: 149–150).

Па ипак, Радуловић увиђа да Поповићева есејистика, језиком и стилем примереним нашем добу, дочарава сумње и страхове модерног човека, као и његово осећање изгубљености у космосу и атомизованом друштву које је настало просветитељским претемељавањем некадашње органске друштвености. Када покаже трагедију постојања у оваквом свету, јеромонах Јустин „споља“, из своје религиозне перспективе, почиње да говори о Христу као једином разрешењу свих проблема са којима се човечанство суочава: као да је човекова драма дочарана само зато да би се прешло на духовну поуку.

Не сме се, међутим, заборавити да је релативизам философије и културе полазиште нововековног схватања човека и космоса, што јеромонах Јустин не прихвата. Средњовековно схватање (а хришћанство се, у неким суштинским стварима, може назвати „средњовековним“ погледом на свет) Истину као једну и једину никад није доводило у питање.

Зато Поповић и философију и уметност подређује богословско-пастирским циљевима и задацима:

Нема никакве сумње да је културолошка свест и аксиолошка лествица Јустина Поповића на страни средњовековне религиозне културе и да тежи да задовољи њене етичке, естетске и сазнајне идеале, а не идеале и мерила нововековне модерне културе (Лубардић 2015: 151).

Оно према чему је Поповићева есејистика израз модернистичко-индивидуалистичке спиритуалности јесте свест српског богослова о томе да, без обзира на Истину као Апсолут оваплоћен у личности Богочовека Христа, свако мора сâм наћи ту Истину и изборити се за њу. Према Радуловићу, *pathos* Јустиновог стваралаштва заснован је на ставу самотника који вапије за Богом (зар то није један од израза експресионистичке религиозности у нас, попут Ујевећеве „Молитве из тамнице“, где се Богу лелеком обраћа „схрван малиш“?). Човек своје достојанство не налази само у Ономе кога тражи, него и у самој потрази за Вишњим. Још је црквени историчар Ђоко Слијепчевић, кога Радуловић цитира, у свом предговору за *Философске урвине* истицао да код оца Јустина има и бунта, али то није разорни бунт ниҳилизма, него вапај боготражитеља који иште пут ка спокоју и стваралачки прима свет са свим његовим недостацима – да би га преобразио.

У приступном предавању на Православном богословском факултету у Београду, које је одржао под насловом „О суштини православне аксиологије и критериологије“, Јустин Поповић је настојао да, употребом философских појмова, искаже свој основни став – како је човек, иако телесно материјалан, ипак духовно биће, које духом сагледава свет и себе у свету. Тело је, сматра Јустин, иловача из које се треба будити. Основна потреба људског духа је потреба за бескрајним, потрага за бесмртношћу, која је *conditio sine qua non* смисла живота. Зато се све велике културе и цивилизације суштински боре против смрти.

И као философ егзистенције и као тумач културе, сматра Радуловић, јеромонах Јустин упућује управо на културу као на израз човекове чежње за бесмртношћу. Иако је хришћански догматолог, Поповић то упућивање не изводи априористички, него сагледавањем унутрашње логике стваралаштва. Сама природа и материја лишене су свести о бесмртности; човек је, пак, према речима ране светоотачке литературе, „стрела чезнућа“ која хита на другу обалу, обалу вечности. Потреба за самонадилажењем, која је кључни елемент лика Божјег у човеку, основна је антрополошка истина, сматра Јустин Поповић.

Радуловић каже да оца Јустина не занимају скептичке примедбе које би се могле упутити његовој тези (није сигурно да је чежња за бес-

крајем и бесмрћем срж људскости, пошто човек има и друге и другачије тежење; не мора се прихватити, као једино логичан, став да је та чежња сама суштина духа; нисмо сигурни ни у то да је човек створен према лику Божјем, итд). Отац Јустин не одговара на питања проистекла из философско-сумњалачког става према вери, јер он се не бави логичким утемељавањем својих теза, него му је циљ да исповеди хришћанска уверења, заснована на егзистенцијалном опредељењу. Та уверења налазе смисао баш у превазилажењу рационалистичких конструкција нововековне философске парадигме.

Лик Богочовека је инкарнација Смисла: у питању је и конкретна личност Исуса из Назарета, али и реалност човекове чежње за Истином и Лепотом.⁸ Христос није само спољашња сила која се наметнула свету; он је и интима људског духа. Према Радуловићу, главни Јустинов циљ је да докаже да су наши дух и душа судбински повезани са Христом, чиме се остварује изворна тежња за савршеном човечношћу.

Христове речи да је свака душа вреднија од целокупне васионе Јустина Поповића покрећу на смеле закључке, од космолошких до етичких. Судбина космоса зависи од човека, при чему, управо зато што су душе вредније од читаве творевине, сваки човек јесте наш бесмртни брат, коме треба, како је отац Јустин говорио, приступати на голубијим ногама.

Таква философија живота, има, према Радуловићу, свој корен како у основним постулатима хришћанства и византијске философије, тако и у мисли руске религиозно-филосовске ренесансе краја 19. и почетка 20. века.⁹

Кад је реч о односу уметности и религије, Радуловић указује на чињеницу да је за Јустина Поповића религија највиши облик духовног живота. Она не настаје само из социјалних и културних околности, него и из човековог положаја у космосу; утемељена је у бити људског бића. Уметност је, пак, најближа религији јер сведочи о нашој несавршености и потреби за Апсолутом.

Човек је, у стању отуђености од Бога, усамљено и трагично биће. Теохуманистички поглед на ту трагичност дали су Свети Оци, попут

⁸ Јустин Поповић је безрезервно усвојио став Достојевског да нема никог лепшег, дубљег и дражег од Христа, и да би он, ако би се могло доказати да је истина ван Христа, остао са Христом, а не са истином.

⁹ У својој студији „Јустин Ђелијски и Русија“ Богдан Лубардић указује да је руска религиозна мисао на јеромонаха Јустина утицала, између осталог, критиком Запада, али и трудом око преображавања световне културе у црквену. Руска критика западноевропског обоготворења човека, коју су започели Хомјаков и словенофили, продубио Достојевски, а до врхунца довели „евроазијци“, такође је много значила за мисао Поповићеву.

Макарија Великог и Исаака Сирина, којима се Јустин Поповић научно бавио још у младости. Потоња Поповићева есејистика, попут оне у *Философским урвинама*, његов је лични допринос разматрању људске усамљености и трагике.

Основни узрок човекове дезинтегрисаности је, сматра јеромонах Јустин, грех; он је синове и кћери Адамове лишио заједнице се Оцем небеским, и у творевину увео смрт и ђавола. Твар је рањена грехом, а човекова свест и савест су помрачени толико да Сатана на њих има непорецив утицај. Одатле многа зла и злочини, који пустоше како природу, тако и друштвену заједницу. Грех има космички разорне последице, и не може се лечити палијативима културе, науке, прогреса. Просветитељска идеја да је човек зао зато што не зна суочава се са светоотачким реализмом да човек не зна зато што је зао, пошто му је душа осакаћена егоцентризмом који му затвара путеве ка Богу и ближњем. Грех и зло не постоје у природи; они се пројављују једино кроз слободну човекову вољу. Јустин Поповић, према Радуловићу, уочава човекову двоструку трагичност: склон да се препушта греху без зазора, син Адамов ипак не може да у том греху живи, пошто је он противприродан и гуши сваког који му робује. Као највише Божје створење, микрокосмос који је у исти мах и микротеос, „мали бог у благу“ (израз оца Јустина), човек је призиван да кроз Богочовека надиђе самог себе и да се обожи.

Јасно је, каже Радуловић, да је, због свега наведеног, Јустинов основни став да је религија –

[...] човекова природна стваралачка реакција на сопствени положај у свету, она је човеков духовни одговор постојећем свету колико и сопственом реалном бићу, његовој тајанствености и трагици (Лубардић 2015: 162).

Зато је свака људска делатност без Бога, па и уметничко стваралаштво, суштински бесмислена. Ипак, уметност је, како смо већ истакли, најближа религији зато што сведочи о неопходности надилажења земаљске ограничености. Она нуди имагинативне одговоре на понорна питања, док религија даје решења практична, остварива у Христу. Међутим, те две области људског духа допуњавају се у највећој могућој мери – тамо где уметник наиђе на безизлаз, религија му открива путеве спасења. На врхунцу велике и озбиљне уметности поставља се, увек, питање о Богу и бесмртности – отуда опсесивно занимање Јустина Поповића за живот и стваралаштво Достојевског, од младалачке књиге *Философија и религија Ф. М. Достојевског* до, уочи Другог светског рата објављене, студије *Достојевски о Европи и словенству*.

Радуловић сматра да је есејистичка мисао оца Јустина на трагу не само неосимболизма, него и једног од праваца у развоју експресио-

низма. Он је, уосталом, есејистиком одговарао на извесне тежње у европској и српској мисли и литератури свога доба. У то време многим умовима била је привлачна идеја свејединства, карактеристична за руску философију Јустинове епохе, али и за светоотачку мисао. Зато се и Јустин њоме бавио, тврдећи да свеци осећају прајединство твари у Христу и тугују због греховне рањености творевине. Радловић увиђа да је та тема осенила и експресионисте:

Свејединство живота, невидљива повезаност људске душе са осталим формама космичке материје и енергије, испреплетаност и условљеност егзистенција које се догађају у различитим, често врло удаљеним, просторима и временима, слутња флуидних, телепатских веза међу разноврсним формама и видовима живота – све су то карактеристични експресионистички доживљаји егзистенције и типичне поетске визије експресиониста (Лубардић 2015: 166).

Суматраизам Црњанског, Ујевићево „побратимство лица у свемиру“, потрага, у делу Растка Петровића, за сродним душама широм планете, ослушкивање гласова предака – све се то може довести у везу са хришћанским схватањем „саборности живота“. Међутим, експресионисти не би могли да прихвате Јустиново узвођење личних духовних доживљаја ка личности Богочовека, јер за њих је свака индивидуална духовна ситуација смислена сама по себи, и не мора да се утемељи у трансценденцији. Уметност треба да дочара што више конкретних чулних искустава, а слобода која се огледа у хиљадоструким везама између људи и појава, у најразноликијим ритмовима постојања, опире се било каквој религиозној догматизацији исто као што се опире и сцијентистичком рационализму.

Ипак, хришћански поглед на свет ближи је експресионистичком анархизму од рационализма, управо зато што и експресионизам стреми виталном уместо разумског, и верује да ће наћи праоснову из које извире живот. Према Радловићу, и код Растка Петровића и код Милоша Црњанског осећа се дубока туга због света који човека среће непријатељском немуштошћу; потребно је да оно што је немушто проговори, и да се тиме дух издигне изнад тварног, при чему је песничко стваралаштво својеврсни покушај ослобађања спиритуалног кроз нове стваралачке форме.

Важно је истаћи да Радловић издваја два типа експресионизма, од којих је један „духовни“, а други „виталистичко-футуристички“. Експресионизму који тежи духовности припадају ствараоци попут Јустина Поповића; виталистички експресионисти су, између осталих, Димитрије Митриновић и Станислав Винавер. Њихов титанизам, на први поглед

богоборачки, у суштини је хетеродоксна реинтерпретација хришћанске космолошке визије. Према њима, човек, који је плод еволуције, треба да савлада законе природе, и да створи васиону у којој ће он сам господарити над свим законима, па и природним. За разлику од хришћанских мислилаца, који човеков положај у свету доживљавају као изузетан зато што га је Бог саздао као круну створенога, учинивши га не само микрокосмосом него и микротеосом, виталистички експресионисти верују у могућност самоспасавања. Њихов неопантеизам, према Радуловићу, за разлику од просветитељско-романтичарског пантеизма, не бежи од обзиданости делима сопствених руку у утеху бесловесне природе, него стреми пресаздавању културе, друштва, па и свемира зарад заузимања места у самом средишту битија. Неопантеистички експресиониста верује да –

[...] стојећи изнад динамике постојања, у пра-почетној енергији живота, у самој *могућности* бивствовања а не само у конкретним формама постојања, човек постаје онај ко динамику света усмерава, контролише је, овладава њоме и упућује је у за њега жељеном правцу (Лубардић 2015: 173).

Експресионисти, на основу резултата нове, постњутновске физике, у свету више не виде чврсту, мерљиву материју, него, пре свега и изнад свега, флуидну, неухватљиву енергију. И Јустин Поповић, као и Станислав Винавер, чита и цитира Артура Едингтона и Џемса Џинса, научнике нове парадигме. Сцијентистичко-аналитички поглед на свет за њих је ћорсокак, и зато су, сматра Радуловић, српски експресионисти, макар и „прометејско-футуристичке“ оријентације, духовно били ближи Николајевом свечовештву и Јустиновом богочовештву него Ницеовом натчовештву.

Човек, према српским експресионистима-виталистима, иде ка богочовештву, пре свега, кроз уметничко стваралаштво, јер, како каже Радуловић –

[...] сједињавајући се са постојећим и са могућим формама материје, уметник проширује своју егзистенцију до космичких размера, превазилази уске антропоцентричке границе и поистовећује се са судбином васколиког живота у васиони (Лубардић 2015: 174–175).

Уметник не састрадава само са ближњима, него и са тварју, а то је, према Радуловићу, основна религиозна интуиција. Јеромонах Јустин истакао је, у свом огледу „На тераси атома“, објављеном у *Философским урвинама*, да је дар суза највећи дар који је човек добио у свету после грехопада. Само изабрани могу и умеју да плачу, а хришћански свеци су

управо ти изабрани, кроз које плаче читава творевина. Продуховљен човек, каже јеромонах Јустин, понекад земљу осећа као своје тело, чији су зраци његови сопствени нерви, брда његови уздаси, понори – људски падови, а болести које трпи земља бивају изражени на путевима наше туге. Не мирећи се са Богом ван света и догматизацијом религиозног искуства, противећи се ђудљивом стваралачком вољом вољи самога Творца, експресионисти себе такође осећају као људе кроз које проговара земља са њеним ритмовима, радостима и патњама: и ту, каже Радуловић, постоје додири и сродности између Поповићевог погледа на свет и онога што доноси њему савремена књижевност.

Јеромонах Јустин је својим стваралаштвом настојао да покаже како Бог није само наредбодавна Спољашњост, него живи Живот који се уградио у човека и стао на његове стазе. Христос је, неразделиво и несливено, Богочовек, па човек у њему налази себе, али и материја се оправдава, престајући да буде самодовољност на путу ка небитију, и постајући, на изванредан начин, Тело Богочовека. То је и тајна Цркве као мистичног Тела Христовог: мноштво постаје једно, не губећи своју личност, а твар се преображава у Творца на путевима обожења благодатним енергијама Тројице.

Из таквих ставова, према Радуловићу, проистиче Јустинов однос према секуларној култури Запада: пошто се Богочовек налази у средишту космоса, и то као Логос (Смисао) свега сазданог, раскид са њим има катастрофалне последице по човечанство. Човеково достојанство је у боголикости, и ако он покуша да на сопственој тварној ограничености гради културу, то ће бити неизбежни неуспех. Хуманистичка самодовољност је ћорсокак. Па ипак, сматра јеромонах Јустин, и у секуларизованој хуманистичкој култури постоји вапај за богочовечношћу, и хришћански теолог је дужан да га чује и осмисли.

Радуловић уочава да су експресионисти били дубоко свесни кризе хуманистичке културе, грађене на просветитељском оптимизму свеопште писмености и енциклопедијских знања, као и на вери у природне науке и технику који ће обезбедити вечни прогрес ка друштву ослобођеном патњи и ограничености традиционалног поретка. Они су свесни, попут Освалда Шпенглера, да свака култура проистиче из бергсоновског животног полета, и не може бити апсолутизована. У области уметничког стваралаштва то значи да коначни производ није есхатон ка коме треба тежити, него да је сам стваралачки процес оно у чему се уметник остварује. Хармонија није статична, него динамична; космичка сагласја важнија су од крутих естетичких правила.

Иако Јустинов догматизам (који Христа као врховну вредност смешта у средиште постојања) на први поглед изгледа крајње супротан

експресионистичкој „распојасаности“, Радуловић сматра да није сасвим тако, јер Поповић пут ка Богочовеку доживљава као подвиг слободног људског бића спремног да стално напредује и усавршава се у благодати коју му Логос слободно дарује. Обожење је и очовечење, и оно је бескрајно. Живот хришћанским подвигом није безлични магијски ритуал, него темељ онога што је отац Јустин звао „богочовечанском културом“. За њега је Црква мистичка саборност свих и свега у Христу, а не обична, често бирократизована, друштвена институција. Због таквог става је млади јеромонах каткад долазио у сукоб са извесним црквеним званичницима. Радуловић истиче да су људска личност, конкретни душевни живот и бескрај подвижничког самонадилажења основне вредности богочовечанске културе коју Јустин призива, критикујући секуларну културу као фетиш, јер је заснована на плитком рационализму и аутистичном квазихуманизму. Као и експресионисти, Поповић је у слому европског просветитељства у Првом светском рату видео један од кључних разлога да се старој парадигми тражи алтернатива – и он ју је нашао у православној култури, чије је обресе, између осталих, сагледао Фјодор Михајлович Достојевски.

Упркос ширини видика, у обрачуна са западним секуларизмом отац Јустин је каткад заборављао своје почетно становиште, према коме у човеку, чак и кад лута пустињом атеистичког хуманизма, ипак постоји чежња за боголикошћу. У жару полемике, он је повремено заборављао и на хришћански универзализам, и окретао се конфесионалној искључивости, сматра Радуловић. Јустинове „анатеме“ ипак нису плод фанатизма, него проистичу из његове огромне бригае за човечанство које је напустило Христа као основу битија; он непрестано позива да се нађе алтернатива како ренесансно-просветитељском хуманизму без Бога, тако и комунистичком богоборству маскираном у утопистички сан о хиљадугодишњем царству правде и једнакости на земљи.

Превазилазећи анархизам и етички релативизам експресионистичке културологије, јеромонах Јустин је, сматра Радуловић, остао доследни антиинституционалиста, који је надређивао унутрашњу стварност човековог бића спољашњој стварности културних вредности окамењених када су довршене. Допринос Јустинов нашој култури био је, између осталог, и у поетизацији језика којим је писао богословске књиге и чланке, у превођењу са грчког, осавремењавању српскословенске лексике, али и у грађењу нових богословских појмова, који је требало да изразе суптилности не само његове духовне осећајности, него и православног богословља упућеног савременом човеку. Ритам његових записа је модернистички експресиван, али и одан традиционалној реторици и поетици црквене књижевности.

О алтернативној христоцентричној култури

У својој студији *Српски културни образац и српска књижевност*, Радуловић уочава да је један од алтернативних културних образаца у 20. веку био покушај стварања христоцентричне културе која би значила радикалан раскид са западноевропским антропоцентризмом. Православни мислиоци су настојали да, на старим темељима, али са обновљеном визијом и речником, упозоре на све опасности просветитељског редукционизма који је, како је говорио Јустин Поповић, планету свео на „тркалиште привиђења калдрмисано лобањама људским“. Остајући на позицији хришћанског персонализма, утемељеног на халкидонском догмату о Христу као Богочовеку, указивали су на опасности индивидуалистичке самозатворености, која је водила ка ничеанском натчовештву, дарвинистичком мајмуночовештву („Нема Бога, човек је настао од мајмуна, па љубите онда ближе своје“, иронисао је на рачун руских нихилиста Владимир Соловјов), марксистичком човекобштву (према Достојевском, горди човек треба да се смири, а према Горком, гордост је основна човекова врлина), фројдистичком патохомункулусу. Обрачун са неопаганском идолатријом материјализма вођен је „духу времена прилагођеном методологијом“ (Радуловић 2015: 306). Српска црква интелигенција, у којој није било само теолога, него и филозофа и књижевника, успела је, уочи Другог светског рата, да створи алтернативу која је изгледала реално, али је трајала кратко; тријумфовао је вулгарни материјализам комунизма. Испоставило се да је богочовечанска култура до данас опстала само као стално упозорење на немоћ коначног тријумфа антропоцентризма, али се показало да антропоцентризам (утемељен на сцијентистичком прогресивизму, што ће се изродити у коначну власт технике над човеком), не може бити лако заустављен. Његов планетарни тријумф, оличен управо у власти технике, већ се јасно види, са свим последицама, од етике до генетике, које се одражавају на живот на Земљи.

Иако покрет за стварање алтернативне светосавске културе није постао довољно историјски и социјално делотворан, ипак је себи привукао низ значајних интелектуалаца, и дао двојицу великана, које Радуловић сматра класицима наше културе – Николаја Велимировића и Јустина Поповића.

Извори и литература

- Винавер 2007: Станислав Винавер. *Панџолоџија српске и југословенске ђелентирике*. Приредила Мирјана Литричин. Београд: Жагор.
- Димитријевић 2011: Владимир Димитријевић. *Светица српског језика: рана читања Момчила Настасијевића*. Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“.
- Лубардић 2009: Богдан Лубардић. *Јустин Ђелијски и Русија: џушеви рецеџије руске филозофије и џеолоџије*. Нови Сад: Беседа.
- Лубардић 2015: Богдан Лубардић. „Николај Велимировић“. У: *Срби 1903–1914: историја идеја*. Приредио Милош Ковић. Београд: Сlio.
- Најдановић 2000: Димитрије Најдановић. „Владика Николај“. У: *О владици Николају*. Приредио Љубомир Ранковић. Изабрана дела владике Николаја. Књига XXV. Ваљево: Глас Цркве.
- Палавестра 2013: Предраг Палавестра. „Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике“. У: *Српска књижевна критика друге џоловине XX века: џиџолошка џроучавања*. Уредник Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1989: Милан Радуловић. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.

Vladimir Dimitrijević

MILAN RADULOVIĆ AS AN INTERPRETER OF THE WORK OF NIKOLAJ VELIMIROVIĆ AND JUSTIN POPOVIĆ IN THE FRAMEWORK OF SERBIAN EXPRESSIONISM

Summary

The paper focuses on the analysis of the work of Nikolaj Velimirović and Justin Popović in the context of the Serbian Expressionism, which was undertaken by Milan Radulović in his book *Modernism and Serbian Idealist Philosophy (Modernizam i srpska idealistička filosofija)*, published 1989. With this, their work, until then ideologically ostracized from the field of Serbian culture, was appropriately contextualized and open to further readings.

ВЛАДАН БАЈЧЕТА*
(Институт за књижевност и уметност, Београд)

КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА Метакритичка мисао Милана Радуловића

Айстракћ: У раду је проучен онај аспект књижевноисториографског рада Милана Радуловића који је посвећен периодизацији, интерпретацији и класификацији српске књижевне критике. Милан Радуловић је од прве монографије *Видови српске књижевне критике* (1978) па све до за сада најновије објављене студије „Књижевна критика и српска културна идеологија данас“ (2016) претежни дио свог опуса посветио развојним токовима књижевнокритичког мишљења у српској култури. Радуловићев истраживачки распон обухвата српску критичку мисао у њеној укупности: од просветитељских заметака и првих правих корака у романтизму, преко модерних „класика“ Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића, све до актуелне дневне, академске и есејистичке критике. Могло би се рећи да збир у овом раду анализираних студија представља једну историју српске књижевне критике иманентну Радуловићевом континуираном бављењу назначеним предметом. Разумијевајући књижевну критику у духу њених најистакнутијих представника током модерничког успона те књижевне дисциплине у српској култури као никада искључиво у себи литерарно ограничену дјелатност, већ и као активног саучесника у креирању јавног мишљења и политичког дјеловања, Радуловић је критику сагледавао и описивао као особену културну идеологију. Размотрени у свијету Радуловићевог књижевнотеоријског мишљења, посвећеног односу књижевности и науке/филозофије/теологије, његови ставови су на тим основама и сами испитани као својеврстан културно-идеолошки концепт.

Кључне ријечи: српска књижевна критика, културна идеологија, наука, филозофија, теологија, (анти)естетизам, постмодернизам, српски културни образац

У позадини српске књижевне критике не налази се увек само нека филозофска доктрина него ујоредо са њом постоји и нека идеолошка концепција и оријентација, односно одређена културна политика која извире из идеологије.

Милан Радуловић

* bajcet@yahoo.com

Током четири деценије интензивног присуства у српској науци о књижевности, Милан Радуловић дао је значајне прилоге у свим традиционално разграниченим областима те хуманистичке дисциплине. Осим више од стотину и педесет чланака објављених у књижевној и научној периодици, као и научним зборницима, Радуловић је аутор двадесет књига које представљају осовину и пресјек његовог укупног досадашњег рада. Милан Радуловић је књижевни критичар и есејиста каквим га репрезентују наслови – да поменемо само неке – *Историјска свесћ и естетске ушћије* (1985), *Обнова традиције* (1994), теоретичар – *Токови књижевне свесћи* (1989), *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије* (2008), и најзад, историчар књижевности – писац књига као што су: *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности* (1978), *Критичка свесћ у српској књижевности* (1984). С обзиром на то да је као уредник и аутор предговора приредио два тома капиталне едиције *Српска књижевна критика* Матице српске и Института за књижевност и уметност у Београду, уједно и неколико зборника у оквиру другопоменуте установе посвећених српској књижевнокритичкој мисли двадесетог вијека, Радуловић је једним од магистралних токова своје књижевнонаучне дјелатности историчар књижевности у специфичнијем значењу – историчар српске књижевне критике.

То подручје књижевних проучавања сведено је данас у српској култури на академску езотерију, будући да је и сама књижевна критика, упркос чињеници да „никада није током сваке године објављивано толико књига књижевнокритичке прозе као у последњих тридесет година“ (Радуловић 2016: 11), изгубила углед и утицај какав је заузимала током ранијих деценија. Уклањајући се од конвенционалног ламентирања, треба јасно рећи: критика критике, метакритика дакле, одувijek је била и биће поље интересовања ужег научног круга, нешто посвећенијих студената књижевности и једног мањег броја заинтересованих читалаца. На тај начин схваћена, метакритичка историографија види се као помоћно средство историје књижевности, мада њена улога нипошто ту не престаје. Управо откривању те улоге могу од помоћи бити Радуловићева истраживања, која су, на трагу постојане традиције српских критичара транспарентног или имплицитног баштињења свијести о свом задатку као вишем, културно-идеолошком позвању, указивала на његов дубљи смисао и значај и када се чинило да га нема, односно да је изгубљен у еху свога времена. Слично неким од најутицајнијих књижевних историчара свога доба (Јован Деретић, Предраг Палавестра), Радуловић се приклонио полазишту заснованом на увјерењу да књижевна критика никада није само оно што би јој се у крајње сведеној и поједностављеној дефиницији могло приписати – пролазни публицистички одјек нове

књижевне појаве – већ аутономан вид човјековог мишљења који, осим свог превасходног информативно-вреднујућег задатка, посједује и друге друштвене и културне функције.

Радуловић је у својим напорима дуго развијао, преиспитивао и допуњавао властита размишљања, изнова подгријавајући старе дилеме, али им уједно проналазећи инвентивне углове посматрања. Проблеми су подвргавани, како би сам аутор рекао, новом „умовању“, не би ли се пронашли једноставнији мисаони излази из замршених интелектуалних лавирината. Радуловић прецизно формулише схватање предмета сопственог проучавања:

Књижевна критика је духован однос према животном међуодносу Егзистенције и Форме. Форма и Егзистенција доведене су у критичкој свести у такав међуоднос да граде један нов феномен: књижевнокритички облик – који је истовремено и вид Форме и вид Егзистенције (Радуловић 2008: 8).

Ту дефиницију аутор ће реартикулисати у својој теоријској расправи *Самосвеси форме* (2012), разрађујући и богатећи мисао помало скупену у таутологији претходног исказа:

Ево једне од више могућих радних дефиниција књижевнокритичкога облика: критика је *интелектуални* однос према међуодносу Егзистенције и Форме, међуодносу који је успостављен у самом књижевном делу, али и у непосредном људском животу онога субјекта чија се егзистенција „срела“ са књижевним делом, са једном формом. Ова дефиниција се заснива на претпоставци да су форма (књижевно дело) и егзистенција (критичарева личност) у критици доведене у такав међуоднос да граде јединство, односно критичку свест о књижевном делу, која је истовремено једна нова форма (нов књижевни облик) и нова егзистенција (друкчија од непосредне и природне критичарева егзистенције) [истакао В. Б.] (Радуловић 2012: 86–87).

Осим тога што у првом дијелу навода ублажава аподиктичност раније формулације, Радуловић у коначном, теоријски апстрахованијем виду, истиче да се, када је о критици ријеч, ипак говори о духовно сујенијем унутрашњем простору човјекове егзистенције – оном интелектуалном, или церебралном – умјесто општије духовном. То би познаваоцима Радуловићевог рада могло зазвучати нетипично, с обзиром на чињеницу да је однос *духовно(сти)* – *књижевно(сти)* релација која представља стални предмет његових теоријских и практичних пропитивања. Међутим, чини се да је управо ту кључ оног што је у уводу назначено: Радуловић критику у дубинском смислу сагледава као дјелатност раци-

оналистичку, просветитељску, што ниуколико не искључује њену, како се такође може прочитати, емоционалну – афективну страну.¹ За Радуловића је књижевна критика увијек и једна књижевна/културна идеологија, са амбицијама, а некада и учинцима, већим од на први поглед видљивих или експлицитно заступаних.

Временски посматрано, Милан Радуловић је својим метакритичким студијама обухватио најшири распон српске књижевне критике: од Вука Карацића и његових претходника, све до у овом тренутку актуелних појава, ограничавајући се на поједине личности како по критеријуму књижевноисторијске релевантности, тако и према властитим наклоностима и симпатијама. Ипак, од самог почетка својих истраживања Радуловић се чврсто везао за три кључна имена књижевне критике српског модернизма: Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића, којима ће се у дугом временском периоду неколико пута враћати. У другом, допуњеном и унеколико измијењеном издању своје прве књиге *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности*, објављеном 2008. године, Радуловић редигује своје списе о тим ауторима публиковане равно три деценије раније, и уз постојећу студију о Станиславу Винаверу из првобитног издања, дописује рад о Исидори Секулић.

За Радуловићев поступак метакритичког испитивања природе, мјеста и значаја једног критичара у контексту српске књижевности може се рећи да је транспарентан, систематичан и у добром смислу ријечи научно строг. То не значи да је његов приступ оптерећен налогом егзактности и уз анализирани текст чврсто приљубљен редундантним парафразама и стидљивим коментарима, већ пред њим слободан за недвосмислене судове и пропитивања која нису – да се послужимо згодном формулацијом једног нашег теоретичара – „позитивно знање већ самосвесна продукција апорија које подстичу на спекулацију“ (Перишић 2014: 40). То ће рећи да Радуловић књижевне појаве посматра оком ученог и сензибилног књижевног историчара, спремног да се препусти неспутаним књижевнотеоријским промишљањима, управо најпродуктивнијим када настају на подлози конкретних књижевн(окритичк)их текстова.

Већ на самом почетку поглавља о Љубомиру Недићу, Радуловић тврди да је ријеч о критичару који је „из осећања књижевности као форме људске духовности [...] сагледао и предмет и суштину књижевне

¹ „Очигледно је да је садржај критичке прозе рационална свест, скуп, понекад цео систем идеја о једном делу или једном књижевном феномену. Али исто толико је очигледно да је темељ и извор тих идеја доживљај, и да су и најобјективније представе о књижевном делу субјективне. Субјективан карактер и егзистенцијални набој у критичким идејама и чини критику врстом књижевности и стваралаштва“ (Радуловић 2008: 11).

критике“, и да „везивање критике за дух самих уметничких дела, за оно што конституише и упосебљује биће уметности, јесте једна нова концепција критичке свести у српској књижевности и култури“ (Радуловић 2008: 26). Он закључује да је „Љубомир Недић [...] први српски критичар који осећа критику као стваралачку дисциплину“ (Радуловић 2008: 50); али, такође, да се у свијетлу назначене претпоставке код Недића још није конституисао принцип друштвено-културног ангажмана књижевнокритичког мишљења. За њега је критика прије свега „рефлексција и медитација, а не интелектуална и културна акција“ (Радуловић 2008: 53). Тиме се читује да Радуловића прије свега интересују путеви којим се књижевна критика кретала током своје еволуције унутар националне књижевности, чему ће се касније придружити занимање за спољашње чиниоце који су утицали на њено формирање. Са Недићем су била пребољена извјесна застарјела наслеђа класицистичке поетике, романтичарске и реалистичке критике, затим импресионизам Светислава Вуловића (в. Радуловић 2008: 26), али је концепт критике који Радуловић жели да афирмише требало стрпљиво да сачека свој природни развој.

У следећем поглављу, Радуловић констатује да је Богдан Поповић, насупрот Недићу, „усвојио рационалистички поглед на свет [...] који се развијао из ренесансног виђења човека као слободног бића склоног уживању“ (Радуловић 2008: 63). Поповићева критика је, како сматра аутор, чвршће позиционирана у научним темељима, а његово схватање „да књижевна дела имају моралну и педагошку функцију и димензију није једина сличност у идејама Богдана Поповића и раних српских критичара, нарочито Доситеја, Константина Богдановића и Ђорђа Милетића“ (Радуловић 2008: 67). Радуловић као да на изазов метакритичке интерпретације одговара вођен поетичким импулсима самог Поповића, па његово схватање да су те моралне и педагошке функције књижевности повезане „с једном значајном *унушрашњом* особином уметничке лепоте коју не поседује 'природно лепо'“, највјероватније подстакнут Поповићевим критичким постулатом неопходности стварања „појмова за одређене појаве“, именује као „*еџичносџ уметничке лејџџе*“ (Радуловић 2008: 68; 106). Осим што Радуловић умијесно успоставља релације између појединих критичара и њихових претеча, како по принципу сродности, тако и традицијског превладавања, њега одликује способност да у једном критичком систему поуздано уочи одређене антиципаторске елементе:

Својим схватањем односа између елемената дела и дела као целине, као и осећањем логике уметности, Богдан Поповић близак је модерним структуралистичким тумачењима књижевних дела (Радуловић 2008: 102).

Са друге стране, амандмани на Поповићев у основи ларпурлартистички свјетоназор сажимају једно од водећих начела Радуловићеве критичке праксе, које бисмо трагом управо описаног поповићевског императива појмовне продуктивности могли означити као *умјерени антишестизизам*:

Поповић дух дела изједначава у потпуности са његовом изведбом, а дејство дела на читаоца своди на уживање у форми. Питање је, међутим, да ли читалац ужива само у структурираности уметничког дела, у процесу његове изведбе, у оном што је у њему створени живот – или истовремено у ономе што му у делима личи на стварни живот. Питање је, даље, не само да ли читалац ужива у структури дела него и да ли уопште ужива док чита. Да ли се под уживањем могу подвести сви процеси који се рађају у сусрету само једнога човека са једним делом? Не превиђа ли Поповић читаоцеве индивидуалне наклоности кад претпоставља да сваки читалац ужива преваходно у самој форми дела, или се уопште није срео са њим (Радуловић 2008: 112)?

Истанчано запажање да читалац у дјелу тражи и оно што у њему личи на живот сâм, а не тек живот „створен“ тим дјелом, у потпуности је прихватљиво и подложно разради у свијетлу теорије рецепције. Несумњиво ће се и од његовани читалац у претпостављено 'објективној' вриједносној уједначености „изведбе“ два дјела увијек или најчешће опредијелити за оно са којим се рационално идентификује, или са којим се интуитивно поистовијећује. Међутим, уколико навод у продужетку схватамо озбиљније од реторичког полета, и ми се можемо еротематски замислити не превиђа ли Радуловић да Поповић из својих естетичких разматрања искључује оног читаоца, чији би екстремни представник био љубитељ викенд романа, хорор или крими прозе, какав би се по својим мономанским преференцијама могао пронаћи и међу конзументима такозване високе књижевности. Познато је да књижевност не може постојати као чиста форма, али за једну *књижевну* критику пружање првенства садржају, по природи и саме њижевности и књижевне критике, прихватљиво је само онда када критика за то има, како је то истакао критичар Борислав Михајловић Михиз, „крупан морални мотив и разлог“ (Михајловић 1994: 101). Недостојну употребу уметничког дара увијек је упутно критички разодјенути, будући да је њена мета управо описани, несмотрен и поводљив читалац; али не постоји врлина, узвишеност, 'унутрашња љепота' или било шта друго што се уз рђаву форму може кандидовати за уметничку књижевност и на шта би уопште вриједјело трошити критичку пажњу.

Крећући се хронолошки, Радуловић Јована Скерлића представља удаљеног за један корак од Поповића, а два корака од Недића, као писца

„који се залагао за критику као научну дисциплину“ (Радуловић 2008: 135). У трећем поглављу *Видова српске књижевне критике* дато је неколико нових црта на већ добро познатом портрету до сада најугледнијег српског књижевног критичара:

Он је постављао високе, витешке захтеве, али је био ограничен позом младалачке препотенције и не само пред животом свога времена, пред животом уопште (Радуловић 2008: 160–161).

Са Скерлићевом појавом, према Радуловићу, дозријева у српској књижевности схватање и практиковање књижевне критике за које ће у сопственим текстовима аутор и сам оптирати:

Он је смисао свог критичарског посла видео у томе да афирмише *књижевну идеологију*, а не да књижевност учини зависном од друштвене идеологије. [...] Књижевна идеологија је један посебан начин осећања живота. То осећање надахнуто је љубављу према стварном животу и човековој природи. Основа књижевне идеологије је естетичан живот. А естетичан је само онај живот који је моралан, односно који је облик пишчеве самосвести, његове љубави према животу уопште, и његове жеље да просветљава људску природу и живот (Радуловић 2008: 178).

Радуловић апострофира да је једно од основних Скерлићевих естетичких начела у најприснијој вези са етиком, па у извјесном смислу његов критички 'програм' посредно представља блиским античком идеалу калокагије: појмови просвећености и моралности доведени су у везу са књижевном умјетношћу, као наследници јединства Истине, Доброте и Љепоте. Иако приказује Скерлића као једног од највећих српских књижевнокритичких мислилаца, Радуловић недвосмислено истиче одређење његове 'превиде', у чему је лако препознати и неке од Радуловићевих прононсираних ставова:

У Скерлићевој визији историје српскога народа превиђена су, а не само остала необрађена, два значајна тока духовнога живота: патријархална култура и култура која је израсла из религиозног погледа на свет и која се развијала у окриљу Православне цркве (Радуловић 2008: 170).

Та два тока духовног живота српске културе и њихова транспозиција у српској књижевности заузимају значајан простор Радуловићевих критичко-теоријских проматрања, па су отуда и његови критичко-есетистички текстови у појединим приликама посвећени мање репрезентивним књижевним ствараоцима, уколико би њихов умјетнички свијет понудио простор Радуловићевим преиспитивањима сопствених схватања двије – према његовом виђењу – фундаменталне компоненте

српске културе.² Радуловић је у више наврата проширивао, а у понечему и мијењао свој поглед на Недића, Поповића и Скерлића, али прије него се пажња посвети тим ревизијама, приличи да се, поштујући у првом реду ауторски осмишљен контекст Радуловићевих радова, а тек затим хронологију, да осврт на његов став о Станиславу Винаверу и Исидори Секулић, који су једини модернистички критичари доспјели у друштво – како ће више пута бити речено – „класика“ српске књижевне критике.

Док код Недића критику описује као особен вид *стваралаштва*, код Поповића као једну прије свега *естетичку*, а код Скерлића као *науку*, Радуловић Винаверову критику сагледава као нову *филозофију* књижевности. Винавер је према природи свог образовања, током којег се бавио и математиком, музиком и филозофијом, морао кренути у другом правцу од својих претходника. Нарочит утицај његовог професора Анрија Бергсона предодредио је Винаверово повјерење у интуицију као стваралачки и критички принцип од превасходног значаја. Отуда Радуловић подвлачи појам који Винавер именује „најосетљивијом ћелијом језичког збивања“ (Радуловић 2008: 246), скрећући посредно пажњу на то да Винавер први у српској књижевној критици теоријски дотиче недољовно испитан елемент критичког чина, везан за детектовање основне херменеутичке јединице. Међутим, у Винаверовој интуитивности, у његовој вјери у „осећање“, Радуловић истовремено проналази и највећи недостатак те критике:

Винаверово критичко осећање је истовремено и једно осећање живота. То је основно ограничење његовог критичарског рада. То је разлог што се то осећање није могло развити у рационални критички систем. Систем би, у ствари, негирао такво осећање уметности. Али исказано тако како је исказано: есејистички, у поетској прози чак и онда када има амбиција да тумачи, Винаверово критичко осећање је једна нова етапа у развоју српске књижевне критике (Радуловић 2008: 248).

Винавер, према Радуловићу, први напушта поглед на „стварност“ – психичку (Недић), духовну (Поповић), друштвено-историјску (Скерлић) – и „о делу говори на основу непосредног личног осећања“ (Радуловић 2008: 249), чиме је несумњиво означио нове могућности критичког промишљања српске књижевности.

Поставивши Исидору Секулић као последњу у низу пет најзначајнијих аутора блиставог доба модерне српске књижевне критике, Раду-

² И у *Историји српске књижевне критике* Предрага Палавестре забиљежено је да је Радуловић као дневни критичар „бирао [...] књиге-сабеседнике, испитивао дух традиције у новијој српској књижевности, историјску свест и естетске утопије“ (Палавестра 2008: 778).

ловић је упозорио на њен амбивалентан однос према модернизму, и већ на самом почетку студије изнова подвукао неке од темељних претпо-ставки властите књижевне поетике:

Исидора Секулић (1977–1968) истовремено је афирмисала модерни-зам и негирала оне његове тежње, идеале и резултате који су га водили у духовни, морални и *естетски екстремизам*, односно у авангардизам [истакао В. Б.] (Радуловић 2008: 251).

На више мјеста у Радуловићевим радовима уочава се већ и на ни-воу карактеристичних конструкција и лексике обојене извјесном афек-тираношћу тежња ка проналажењу упоришта за сопствене ставове у критици Исидоре Секулић:

Исидора не брани модернизам ни као естетску, ни као моралну, ни као духовну вредност, већ га осветљава као трагичан, у извесној мери и *настиран* доживљај егзистенције [истакао В. Б.] (Радуловић 2008: 252).

Радуловићев отклон од естетизма каквим га пропагира и при-мјењује грађански артизам, као и његов изразит отпор барем и поетич-ки схваћеној секуларизацији умјетности отпочелој са модернизмом и радикализованом током постмодернизма, проналазе утемељење у ауто-ритативном мишљењу Исидоре Секулић. То је несумњив разлог због кога Радуловић њој посвећује последње, придодато поглавље другог из-дања своје књиге, желећи да најугледнију српску књижевну критичарку, у складу са сопственим теоријским назорима, постави као исходну тачку напора прве значајне генерације српских критичара.³

Стваралачка, естетичка, научна и филозофска критика – како је Радуловић прецизно дефинисао основне приступе претходно разматра-

³ Радуловићева афирмација и у извјесној мјери идентификација са погледима Исидоре Секулић видљивија је у монографији *Културна идеологија Исидоре Секулић*: колико у самој композицији дјела, које се завршава студијом о косовском зајету у српској књи-жевности, касније постављеном у само средиште Радуловићеве културне идеологије и његовог схватања српског културног обрасца, толико и на нивоу семантичког и стил-ско-синтаксичког саображавања мисли и реченици Исидоре Секулић. Тиме је несумњи-во потврђен повлашћени положај те критичарке у вриједносном систему њеног мета-критичког коментатора: „Сви садржаји које подводимо под појмове култура, традиција, историја, све оно што нам, дакле, изгледа 'битно и стално, трајно и вечно', рођено је из случајне и променљиве, ограничене и пролазне егзистенције човека појединца. А то велико и трајно потом истински живи не само у делима које је тај појединац оставио него и у души и разуму, у сензибилитету и уму личности која је способна да саосећа са егзистенцијалним ситуацијама великих стваралаца међу прецима и савременицима, да се диве њиховим духовним узлетима и делима, да њима храни и буди сопствену душу и креативну снагу, да у њима налази позиве и подстицаје за лична духовна трагања и узрастања“ (Радуловић 2011: 109–110).

них критичара – у Исидори Секулић проналазе замјену религијски инспирисаном критиком. Наведене Скерлићеве 'мањкавости' попуњене су код Исидоре Секулић поузданим оријентиром:

[...] она је увек у свести или у интуицији имала хришћанску филозофију егзистенције – не само као највише или једино истинито духовно искуство, већ и као историјску вертикалу и културолошки интеграл свеколике европске културе (Радуловић 2008: 275).

Стога се закључни пасус последњег поглавља књиге, осим као узорак и синтеза до сада реченог, може узети и као метапоетички исказ Радуловићеве „књижевне идеологије“:

Највиша духовна стања до којих се човек може уздићи помоћу уметности јесу, веровала је Исидора Секулић, љубав према Богу и човеку, према животу, свом роду и земљи, религиозни мир и вера у виши, божански смисао постојања, као и у историјску и културну будућност свога народа. У овом веровању утемељен је њен достојанствен и религиозно надахнут патриотизам. Овај виши, религиозни патриотизам, који је природен средњовековној естетици много више но модерној, Исидора Секулић у многим есејима отворено афирмише и брани као универзалан естетички принцип, а не само као моралну вредност. Штавише, она верује да је тај етичко-естетички принцип аутохтоно наш, проверен колективним естетским искуством; према томе, битан је и обавезујући и у процени вредности модерних уметничких дела која настају у српској култури. Једино тим 'старинским нашим гледањем на ствари' модерна дела и могу да припадају аутохтоној српској култури. И онда, наиме, кад су резултат највише стваралачке оригиналности, кад изгледају потпуно самосмислена и самодоволна, аутентична српска модерна уметничка дела живо сведоче да 'свако естетско усхићење, и свака животна радост има и акценат молитве, и скрушеност над меланхоличним одређењима земног живота'. Овај религиозан духован став и доживљај, који је својим делом остварила, заступала и афирмисала Исидора Секулић, јесте срж и стожер српске естетске традиције. Пошто представља духовну есенцију српске естетске традиције, такав став и доживљај – показивала је и доказивала Исидора Секулић – зраче једнако и непрекинуто и из 'старинских' и из аутентично модерних српских уметничких дела (Радуловић 2008: 296–297).

Радуловић потцртава изречено становиште о једном од виталнијих, неупитно носећих стубова српске умјетничке традиције, чију је постојаност лако препознати у епско-лирској усменој традицији, Његошу, Лази Костићу, Бори Станковићу, Јовану Дучићу, Десанки Максимовић, и многим другим канонским ауторима српске књижевности. Међутим, приговор таквом мишљењу могла би својим постојањем упу-

тити нека од најужоритијих дјела српске књижевности, каква су, између осталих, створили Милош Црњански, Иво Андрић, Стеван Раичковић или Меша Селимовић, а која су прожета другачијим – најблаже речено трагичнијим погледима на човјеково постојање у свијету – сасвим с ону страну метафизичког оптимизма, промовисаног у неким епигонским дјелима у виду насилног и тактичког кокетирања са тако схваћеном 'суштином националне традиције'. Умијесно је запитати се колико истакнуто мишљење Исидоре Секулић води интерпретативном и вриједносном редукционизму једне несумњиво слојевите културе, па последично и њене књижевности, која управо у тој вишеслојности може бити – уколико читаочева потенцијална скепса за ову прилику барем спекулативно прихвати ма какву божанску егзистенцију – потпунији израз трансценденције, него што су то мисаоно и доживљајно монолитни колективни духовни ентитети.⁴

Видови српске књижевне критике представљају Радуловићеву матичну књижевноисториографску књигу: њом је у другом издању обухваћено језгро српске књижевне критике, у којем се сажимају и преламају рани напори српских писаца у деветнаестом вијеку, а истовремено антиципирају долазећа струјања међуратне и послератне критике. Студије о Недићу, Поповићу, Скерлићу, Винаверу и Исидори Секулић оцртавају први, јасно уочљив развојни пут српске књижевнокритичке мисли, на основу кога је Радуловић проширивао сазнања и увиде својих истраживања у оба дијахронијска смјера. Такође, у досадашњој анализи потврдило се недовољно уважено становиште да не само говор о књижевности, већ и говор о говору о књижевности, метакритика, може бити и најчешће јесте објава личних идеја и погледа на књижевност и културу.

⁴ Радуловић је у *Прилогу заснивању теолошке књижевне теорије*, теоријском трактату насловљеном *Књижевност и теологија*, понудио своје исцрпно схватање односа два човјекова насловом именована духовна оспољења. Полазећи у првом реду од теозофских претпоставки Николаја Берђајева, а затим и Николаја Велимировића, Јустина Поповића и других богословских мислилаца, Радуловић је развио схватање о постренесанској, модерној умјетности као темељно и, према његовом мишљењу, трагично супротстављеној хришћанској естетици. Радуловић износи увјерење да је умјетност саму себе, као и свог творца, човјека дакле, довела под знак питања искорачујући из подручја религиозности, које аутор види као њено природно и безбједно окружење. Не чуди што је, у једном од закључних пасуса, Радуловић сасвим на трагу наведеног размишљања Исидоре Секулић: „Иако је у последњим столећима у знатној мери секуларизована, модерна култура је ипак незамислива без икона, црквеног појања, философије Светих Отаца и сакралне архитектуре. Модерно сликарство, музика, философија и архитектура изгледали би потпуно другачије да нису стварани на фону црквене културе и да у њима нема рефлекса класичне хришћанске цивилизације. Без тог фона на којем настаје и рефлекса религиозне културе који се у њој огледају, све форме модерне културе биле би површне, празне, бездушне конструкције“ (Радуловић. 2008а: 149–150).

У том смислу индикативан је и примјер, гледано хронолошки у односу на прво издање *Видова српске књижевне кришике*, Радуловићеве наредне сродне књиге – *Кришичка свесћ у српској књижевности* из 1984. године.

Могла би се учинити двосмисленом тврдња да је ријеч о Радуловићевој 'најегзактнијој' метакритичкој студији у погледу њене позитивистичке *научности*, коју је управо Богдан Поповић епистемолошки ратификовао разматрајући Тенове заслуге у књижевној естетици. Међутим, ту је на снази једна социолошка оптика подједнако (не)прихватљива разнородним усмјерењима студија књижевности, али неупитно легитимна када је ријеч о историји књижевне критике. Наиме, критика као духовна дјелатност која се поводом конкретних књижевних појава у одређеном времену обраћа својим читаоцима, баш подразумијевајући актуелне историјске околности и књижевну конјунктуру, не може научно релевантно бити процијењена без контекстуалног сагледавања.⁵ Један од битних аспеката ове Радуловићеве књиге, коме се на појединим мјестима посвећује највећа пажња, јесте духовни амбијент развоја српске књижевне критике, сада у обухватнијем временском распону.

Кришичка свесћ у српској књижевности захвата период од почетка српске критике у епоси просветитељства, па све до послератне „плуралистичке критике“, како Радуловић означава њен општи карактер у другој половини двадесетог вијека. Имплицирајући да је просветитељска књижевност, као израз „једног ситничавог и бесплодног рационализма“, неминовно остала и без аутентичних критичких гласова и њихових одјека, Радуловић у романтичарском препороду заснованом на народним основама види појаву Вука Караџића као природан одговор и подршку високим ауторским дометима, који су раскрстили са извјештаченом класицистичко-бидермајерском литературом своје јучерашњице. Радуловићева општа оцјена Вуковог рада понавља до тада већ релативно познате судове да је он „родоначелник српске књижевне критике у модерном смислу“ и да „први међу писцима свог времена о књижевности мисли индивидуално критички а не опште филозофски“ (Радуловић 1984: 23–24). Међутим, Радуловићева систематизација његовог књижевнокритичког мишљења далеко сложеније испитује свој

⁵ Још у уводним разматрањима аутор је експлицитно указао на нераскидиву повезаност књижевне критике и њене друштвено-историјске функције: „Уопштен преглед развитка естетичке критике у српској књижевности показаше да је критика, чак и онда када се инсистирало на њеној 'чистоти', била мање-више видљиво ангажована, да је била свесна не само своје културне већ и друштвене и историјске улоге, те да је тежила да – управо одбраном естетског, као посебног облика човековог духовног и егзистенцијалног искуства – утиче на развитака других облика свести и на карактер друштвених и културних форми у свом времену“ (Радуловић 1984: 10).

проблем – Вукове представе о књижевној критици засноване су: 1) „на индивидуалном критичком укусу“; 2) Вук „се бави анализом конкретних књижевних дела, а не у првом реду општом естетиком“; 3) и са њим „критика постаје друштвено ангажован облик свести у једном времену“. Истичући Вуков нов однос према језику књижевног дјела, Радуловић је према себи својственој, а критички продуктивној пракси, оштроумно препознао зачетке теоријског мишљења које ће се тек у далекој будућности и у другим културама уобличити у цјеловит систем: „Вук је осећао језик у духу данас модерних теорија, по којима је језик једно већ остварено виђење света, сублимисана животна идеологија једног народа“ (Радуловић 1984: 24). Исту ту особину Радуловић у пуном свијетлу демонстрира када руши предрасуде о другом српском антиципатору модерног преображаја српске културе – Светозару Марковићу:

И ако је могућно да је Светозар Марковић претеча вулгарних марксистичких, соцреалистичких представа о књижевности, исто је толико могућно претерати у супротном правцу па тврдити да је овај друштвени мислилац XIX века родоначелник модерних схватања уметности, на пример оних експресионистичких, по којима уметност води стварност, по којима је стварност дужна да 'следи' уметност и да се обликује по њеним стваралачким и хуманистичким начелима, по којима ће једног дана сама стварност бити уметност па ће се изгубити потреба за уметношћу као институцијом (Радуловић 1984: 41–42).

Заокружујући своје виђење књижевнокритичких 'предрадни' учињених у деветнаестом вијеку, Радуловић је поред Вука Карацића и Светозара Марковића издвојио Светилава Вуловића као првог „критичара-практичара“, који је „на основу свог префињеног укуса“ откривао „публици на конкретним примерима лепоту песништва“ и чије критичке идеје „представљају зрелост српске књижевне критике“ (Радуловић 1984: 44; 48). Најзначајнијим наслијеђем српске књижевности деветнаестог вијека Радуловић је сматрао изграђивање представе „о уметности као посебном духовном свету“, што је и отворило пут ка њеном даљем напретку, па према томе и новим могућностима развитка српске књижевне критике (Радуловић 1984: 56).

Радуловић као да је изнова осјећао пропуштеност прилике да каже све што има и што је потребно рећи о Недићу, Поповићу и Скерлићу, па им се у више наврата у сразмјерно правилним размацама враћао. За разлику од *Видова српске књижевне критике* и књиге *Класици српског модернизма* (1995), у којима се такође говори о тим ауторима и гдје су наслови, односно поднаслови њима посвећених одјељака прецизно формулисани са очитом маркацијом ауторових идеја водиља, читалац

у *Кришичкој свесћи у српској књижевности* наилази на неодређену и на презимена сведену одредницу „Недић, Поповић Скерлић“. Тај, са становишта строге књижевне историографије можда одвећ лапидарно неутралан наслов, сугерише сусрет са ауторовим маргиналијама уз његово поновно читање поменутих писаца, што би и могло бити истина у једном смислу. Супстанцијално гледано, то су садржински богате опсервације, међу којима би се могла издвојити бар два битна нивоа Радуловићевих нових запажања: први би се односио на приказ укрштаја националне традиције са утицајима западноевропске филозофске мисли на критику тројице „класика“, а други на Недићев, Поповићев и Скерлићев однос према патриотизму:

Најбољи и најутицајнији критичари овог времена синтетисали су у својим књижевним погледима националну критичку традицију са традиционалном и модерном европском књижевном мишљу. Недић је своју индивидуалну, критичку естетику изграђивао на основама поетике националног романтизма [...] Кантове естетике, књижевне мисли неокантоваца и критике која се развијала у духу Шопенхауерове философије. Богдан Поповић [...] је своју књижевну мисао развијао на основама неокласицистичке естетике и поетике. [...] Он је на широку основу просветитељске философије накалемио поставке физиолошке естетике и дух енглеског позитивизма. [...] Јован Скерлић је свој поглед на свет формирао на основу учења Светозара Марковића, културне акције српских просветитеља, идеологије европске социјалдемократије и духа Гијоове философије, а на његову критичку мисао утицао је и Богдан Поповић (Радуловић 1984: 70–71).

[...]

Патриотско осећање се у овом времену разгранало и обогатило новим нијансама. Критиковано је и превазиђено романтичарско реторичко глорификовање народа. Недић исмејава такав облик љубави према народу. [...] Своме народу, верује он, може се служити једино ако се добро служи својој професији. [...] Скерлићев патриотизам је садржан у [...] самоосвешћивању нације, изградњи реалистичне, критичке историјске самосвести у којој се слугу хоризонт достојанственог и интензивног друштвеног живљења. [...] Богдан Поповић је [...] естетичност литературе схватао као патриотски чин, и сваку трајавост језика и форме доживљавао готово као антинародно дело (Радуловић 1984: 72–73).

У прилог поменутој научној строгости, видно је у овим опажањима одсуство сваког Радуловићевог вриједносног просуђивања. Радуловић свој предмет сагледава природњачки неутралним погледом, објективно наднесен над претпостављеном генезом описиваних врста, односно над њиховим разликовним карактеристикама. Поистовјећујућа

пристрасност, увијек штетна, а потенцијално и погубна по сваки књижевноисториографски суд, сасвим је страна овој Радуловићевој књизи. Стога нимало не чуди да је аутор у њој дао један од – што је сада једна метакњижевноисториографска замка – најинспиративнијих пасуса у својим теоријским промишљањима природе и смисла писања *о и поводом* књижевне умјетности.

Након што у поглављу о авангарди – можда исувише забављен савом књижевном праксом неголи критиком тог умјетничког раздобља – пређе у завршном дијелу на послератну књижевност, гдје ће тежиште у нешто већој мјери нагнути на страну критике, Радуловић у виду једне епилошке теоријске синтезе, крајње сугестивно претреса питање *субјекта* књижевно-критичког мишљења:

Читаоца критичког текста фасцинирају не идеје о делу већ критичарева душа коју открива поводом дела, а која је истовремено страсна и бешчулна, жива а саздана од саме свести; чудесно је што уопште постоји такав облик чулности и људскости какав се показује у критичком тексту. А савременом критичару стало је да читаоца убеди (јер је у томе снага и смисао његовог текста) да је баш та посебна бестрасна чулност, та луцидноста, прозрачна свест, то *ја* које постоји у тексту, његово стварно грађанско *ја* – или пак да је то неко *ја* које нигде не постоји до у тексту, да је то једно самотворено *ја*, једна конструкција, измишљање егзистенције. То експериментисање са собом, сновиђење представе о себи као о чистој идеји или свести, то привидно и привремено идентификовање са идејом и свешћу унутар себе као природне личности, удахњује структуралистичком тексту душу приче. Тако аутентична структуралистичка књижевна критика на нов и драматичан начин разрешава однос субјект-објект, као суштински однос на којем почива критичка спознаја. Сад критичар више није субјект а дело део света-објект, већ и сама критичарева егзистенција постаје објектом критичке мисли, која се, опет, обзнањује као мета-егзистенција. Тако се критичарева егзистенција и у структуралистичкој критици, која има амбицију да буде објективна спознаја дела и да апстрахује субјект, ипак показује у критичком тексту, често видљивије но у традиционалној импресионистичкој критици (Радуловић 1984: 149).

Иако је својим теоријским претпоставкама Радуловић на видној дистанци од структуралистичког приступа књижевном тексту, а подједнако и од његове импресионистичке опозиције, или: можда баш зато што је на истовјетној одаљености од та два дијаметрална прилаза књижевном дјелу, Радуловић је са ријетком мисаоном изоштrenoшћу и стилском (јер, ријеч је о *субјективностима*) увјерљивошћу, образложио немогућност одсуства *персоналности* у критици било које оријентације. (Овде се подразумемијева да говорећи о крајностима, изговорено обухва-

та и све оно што се налази између њих.) Синтагма „бестрасна чулност“ есенцијализује предуслове аутентичног критичког чина без обзира на његов методолошки предзнак: то је моменат када трагач страсним погледом интуитивно продире у смисао, који се, уколико тог тренутка није охлађен млазом контролишућег разума, губи у даљинама домаштавања. Чудесност постојања такве „људскости“, над којом Радуловић замишљено застаје, управо је садржана у њеној парадоксалности: критика је лична пропорционално својој 'безличности', додајемо: без обзира на ком *меша* нивоу се одвијао процес њеног функционисања. Критичарев напор да читаоца убиједи у чињеницу да је то 'папирно' *ја* критике заправо његово 'право', „грађанско“ *ја*, одјек је од раније познате тезе да су и метатекстови увијек једна врста, ма колико палимпсестно, аутобиографских исказа. Сваки пут једно *ја* чита/тумачи неки текст и саображава га у том процесу са другим, унутрашњим и помало конструисаним *ја*, које је једнако вриједна еманиција оног првог. То „идентификовање са идејом и свешћу унутар себе као природне личности“, које „удахњује структуралистичком тексту душу приче“ (Liotar 1988: 48), Радуловић својим примјером парадоксално илуструје, будући да је та, типично постмодернистичка рефлексивност (а мисли се на Лиотарову идеју о неминовности улива наративног чак и у природнонаучни дискурс), како ће се још показати, дубоко страна Радуловићевим становиштима. Стога је наведена спекулација истовремено, да употребимо Радуловићеву ријеч, по себи већ „чудан“ доказ његових претпоставки. Истичући у закључку на први поглед неприхватљиву могућност да је структуралистичка објективност персоналнија од импресионистичке субјективности, Радуловић је посредно упутио на то да законитости књижевнокритичког мишљења одређују критичару правила изражавања његове персоналности, упркос његовом напору да наметне своју личност дјелу поводом кога се оглашава. Тиме је имплицитно истакнута и инхерентна нормативност књижевне критике, која сама по себи претпоставља одређен степен научности, а не тек стваралачко сабесједништво са анализираним текстом.

Радуловић је, паралелно са радом на својим књижевноисториографским студијама, приредио двије значајне хрестоматије из области књижевне критике: *Међурајни кријичари* (1983) и *Кријичка мисао филозофа и научника* (1995). Опремајући их инструктивним и обимним предговорима, Радуловић је у њима допунио своја схватања токова српске књижевне критике у двадесетом вијеку. Могло би се рећи да је он тим истраживањима, као и осталим студијама сродне проблематике, битно проширио круг знања о том домену српске књижевности.

У предговору књизи *Међурајни кријичари* Радуловић је дао узоран преглед релевантних књижевних критичара који су, са једне стра-

не, остали у сјенци великана књижевне мисли тог раздобља, какви су Исидора Секулић, Милан Богдановић, Бранко Лазаревић или Станислав Винавер, а, са друге, пригушени бучним хором критичко-полемиких гласова авангардних писаца. Склон периодизацијском сажимању поетичких доминанти једног времена („плуралистичка критика“), Радуловић другу поставу међуратних критичара назива „хроничарима културе“. На подједнакој удаљености од обје доминантне струје критике између два рата, хроничари културе представљају њену 'средњу линију':

Они не нуде радикална и антитрадиционалистичка начела културне политике и не формулишу потпуно оригинална естетичка и етичка начела, као авангарда. Али они такође не истичу вредности традиције као есенцију која осмишљава егзистенцијално и друштвено искуство садашњости (Радуловић 1983: 9).

Аутор примјећује да „њихова мисао не изгледа као нов критички систем – већ пре израз естетичког, философског и идеолошког еклектицизма“ (Радуловић 1983: 10). За разлику од „плуралиста“, нико од њих појединачно, као што то они не чине скупно, није изградио неки чврст критички систем, једну „синтетичну теорију уметности [...] већ је остао у границама импресионистичког метода“: „Хроничари културе су по методу импресионисти – и то није одређење само форме већ умногом и садржине њихове књижевне мисли“ (Радуловић 1983: 11).

Према својој препознатљивој пракси, односно књижевноисториографској поетици, Радуловић посвећује посебан одјељак елементима „класичне критике у књижевној мисли хроничара“. Не испуштајући никада из вида континуитет у развоју књижевнокритичког мишљења у српској књижевности, а држећи се поуздано само могућих токова утицаја мимо нападно оригиналних изналажења потенцијалних веза, Радуловић указује на оно наслијеђе Вука Караџића, Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића које је пронашло своје баштинике и у међуратним критичарима. „Из духа Вукове културне револуције“, сматра Радуловић –

[...] хроничари су 'наследили' реалистичну свест о књижевности као току народне културе, и о култури као делотворној снази у стварању једне људске заједнице (Радуловић 1983: 12);

Од Недића су хроничари усвојили схватање дијалектичког односа између личности ствараоаче и његовог дела [...] и да је писац превасходно стваралац књижевне форме а не идеолог који се служи створеним литерарним формама да преко њих искаже и афирмише своја грађанска и политичка уверења (Радуловић 1983: 13);

Хроничари културе у међуратној критици наставили су Поповићева естетичка истраживања књижевне форме: његове ставове о томе шта је књижевно а шта књижевно нижега ранга прихватили су и у својој критичарској пракси доследно спроводили (Радуловић 1983: 15);

Они нису асимиловали само одређене елементе Скерлићевога осећања живота, његовог погледа на свет, не само његову критичарску идеологију већ умногом и његову терминологију и његов импресионистички критички поступак (Радуловић 1983: 16).

На тако постављеним контекстуалним основама, Радуловићев закључак о доприносу „хроничара културе“ односи се управо њихове медијалне позиције у књижевноисторијском окружењу:

Ту дихотомију критичке свести нарочито су радикално поставиле поетике авангардних покрета између два рата. Хроничари културе својом мишљу изразили су ту дихотомију критичке свести на посебан начин: покушали су да критичку идеологију националног романтизма и реализма синтетишу са модернистичким осећањем уметности, које су асимиловали подједнако колико и традиционалну критичку свест (Радуловић 1983: 19).

Радуловићев избор обухвата пробране критичке радове Јована Кршића, Милоша Савковића, Николе Мирковића, Бошка Новаковића, Велимира Живојиновића, Божидача Ковачевића, Боривоја Јевтића, Бранимира Ћосића, Синише Кордића, Миодрага М. Пешића, Живојина Милићевића и Марка Марковића. Градећи један по један поетички портрет побројаних критичара, Радуловић се по диктату обима фокусира на њихове одређујуће особине, проналазећи им директне утицаје (Јован Кршић – Јован Скерлић, Велимир Живојиновић – Богдан Поповић, Боривоје Јевтић – Вук Караџић, Миодраг М. Пешић – Љубомир Недић); а, такође, указује на њихов специфичан однос према форми (Никола Мирковић, Бошко Новаковић и Божидар Ковачевић, који су је видјели као „духовни процес“, односно као рефлекс „животних ритмова“, или пак као „поетску духовност која лебди око чињеница“). Радуловић у први план ставља теме критичара када је ријеч о ауторима посвећенички заинтересованим за један проседе, односно умјетнички хронотоп текстова о којима опсесивно говоре (Милош Савковић – српско-хрватски реализам, Марко Марковић – друштвени живот Сарајева и Босне); затим, систематично рашчлањује критичко дјело оних аутора чији поступак показује нешто виши ниво мисаоне комплексности (Бранимир Ћосић); али, указује и на просуђивачка ограничења појединих критичара (Синиша Кордић, Живојин Милићевић).

Структурно гледано, на сродан, али књижевноисториографски другачији и помало апартан начин Радуловић приступа ауторима обједињеним у хрестоматији *Критичка мисао филозофа и научника*. То дјело његово је изразито оригиналан допринос стварању канона српске књижевне критике, што несумњиво јесте едиција у којој је публикувано. Могуће је да је Радуловић био подстакнут библиотеком Српска књижевност у стотину књига Матице српске и Српске књижевне задруге, у којој је научницима посвећен шездесет и први том, са приређивачевим увјерењем да се српски научни есеј често не разликује много од књижевног и да је „научна проза“ несрећно остала изван преовлађујућег читалачког хоризонта (Ђурић 1972: 7). Радуловић је пошао од становишта да критичко мишљење о књижевности треба схватити у највећој могућој ширини њеног присуства у својству објекта научно-филозофско-теолошких разматрања. Тиме је критици, у извјесној мјери, придодато на значају у формирању националне културе, док је, истовремено, релативизовано њено чврсто одређење, будући да једну хуманистичку дисциплину не дефинише предмет, већ приступ његовом сагледавању.

Допринос научника, филозофа и теолога 'књижевној' критици Радуловић опрезно, али проницљиво процјењује, клонећи се пренаглашавања његовог значаја и утицаја. Основну претпоставку обимног предговора чини увјерење да је духовна клима модернистичких антиципација авангардног таласа у умјетности, оличених у симболизму и експресионизму, јасно разазнатљива у научним радовима, филозофским системима и теолошким концепцијама аутора који су репрезенти тих области у епоси првих деценија двадесетог вијека. Радуловић ће без изузетка проналазити и подвлачити оне одлике мишљења заступљених аутора компатибилног са симболистичко-експресионистичким свјетоназорима њихових промотера у (књижевној) умјетности. Тиме је, филозофско-методолошки сагласно (а не по узору, с обзиром на то да се на њега не реферира) напору Дени де Ружмона да, позивајући се на неупитну симбиозу надреализма и психоанализе, одбрани сопствену тезу о повезаности трубадурске лирике и катарске јереси, Радуловић заступао став да је одређени епистемолошки модел иманентан свим областима човјекове духовности једног доба, и да међу њима постоје чврсте везе чак и онда када су готово сасвим невидљиве (v. de Ružmon 2011).

Радуловић сматра да је мисао српских научника и филозофа/теолога обезбиједила српској култури значајну националну изворност и аутохтоност, будући да се она у битној мјери формирала под снажним утицајем западноевропских духовних оријентира:

Духовни темељ српске књижевне критике у првој половини нашег века, и њен културно-национални идентитет, знатним делом изграђен је на мисли српских модерних философа и научника, као што се и њен европски карактер заснива на стваралачкој комуникацији књижевне свести са највећим и најинтересантнијим философским системима из европске културе. Мисао научника какви су Јован Цвијић и Тихомир Ђорђевић, и философа какви су, на пример, Божидар Кнежевић и Владимир Вујић, уткана у књижевну свест, чини српску књижевну критику националном (у културном а не у политичком погледу), као што и богословска мисао Николаја Велимировића и Јустина Поповића баца нову светлост на свеукупну српску књижевну критику и открива њене хришћанске конотације (на духовном а не на црквеном плану) (Радуловић 1995: 8).

Осим синтагме „плуралистичка критика“, као од раније фреквентног, и „хроничара културе“, као оригиналног, Радуловић уводи још један термин у српску књижевну историографију којим означава критичко мишљење научника и филозофа, а то је *културолошка критика*:

Философи и научници о којима је овде реч формирају и представљају посебан тип критике, коју је радно могућно звати *културолошка критика*. У односу на друге типове критике, она се дистингуира предметом спознаје: њен предмет није само уметност као једна од форми културе, већ сама култура као посебна стварност – њен онтички дух и телеолошки смисао, њена егзистенцијална и хуманистичка суштина, национална и историјска улога, генеза и карактер различитих типова културе, итд. Културолошка критика грана се на философску и научну, зависно од тога да ли је култура предмет философских умовања или научне спознаје, да ли је сагледана духом философске или у светлости научне методологије (Радуловић 1995: 11–12).

Анализирајући дјела Божидара Кнежевића, Бранислава Петронијевића, Јована Цвијића, Тихомира Ђорђевића, Николаја Велимировића, Јустина Поповића, Владимира Вујића, Ксеније Атанасијевић и Душана Недељковића, Радуловић то чини по моделу презентације њихових научних, филозофских, односно теолошких концепата, у којима се затим проналазе елементи уже везани за промишљање (књижевног) умјетничког стваралаштва, или се испитује њихов однос према значењским исходиштима конкретних књижевних и филозофских дјела. Поред обавезне интерпретације симболистичко-експресионистичких сазвучја мисли научника и филозофа/теолога са преовлађујућим тоном епохе, Радуловић разложно и увјерљиво указује на њихову повезаност и континуитет са претходницима. Тако је Јован Цвијић представљен као најзначајнији следбеник Вукових фолклористичких и културолошких истраживања, а Тихомир Ђорђевић као приљежан настављач и, уз Вука

и Цвијића, један од најбољих познавалаца патријархалне културе. Радуловић проматра међуоднос научно-филозофског мишљења са књижевно-умјетничком традицијом српске културе у крупним захватима, али је његова пажња усмјерена и на финија преливања и утицаје, као што је, на примјер, допринос филозофа Бранислава Петоринијевића „београдском стилу“. Са друге стране, синтеза научних и филозофско-теолошких настојања са почетка двадесетог вијека није сагледана искључиво у националним оквирима, већ у хоризонту укупних цивилизацијских тежњи западног свијета и схватања српских мислилаца поводом два кључна преокрета у духовном развоју хришћанског човјечанства: прелазак из средњег вијека у ренесансу и просветитељско-модернистички улазак у нови (секуларни) вијек (Николај Велимировић и Јустин Поповић). Уже поетолошка анализа понуђена је онда када је било ријечи о ауторима који су се директније бавили проблемима књижевног стварања (Ксенија Атанасијевић и Душан Недељковић).

Свим позитивним одликама Радуловићевог приређивачког рада предочен је ауторов неспорно вриједан удио у формирању потпуније слике и темељнијег познавања развоја српске књижевнокритичке мисли, а нарочито оних њених путева који су остали ван матичних струјања и заклоњени сјенком мање обавијештености.

Први дио књиге *Класици српској модернизма* (1995) – „Модернизам у српској књижевној критици“, слично *Критичкој свесци у српској књижевности*, из нешто обухватније перспективе сагледава проблем елабориран у *Видовима српске књижевне критике*. Одређујући књижевну критику у првом потпоглављу „Модернизам и српска класична критика“ као засебну књижевну дисциплину, као „посебан жанр“, Радуловић се приклонио једном од тројице „класичних“ критичара, који чине најчешћи предмет његових, на конкретним примјерима заснованих метакритичких промишљања. Ријеч је о Љубомиру Недићу. Међутим, прије него се још једном врати својој старој теми, у Радуловићев видокруг улази роматичарски претеча модернистичког препорода српске критике – Лаза Костић. У Костићу Радуловић распознаје, као по некој симетрији са амбивалентним односом Исидоре Секулић према модернизму, Костићеву подвојеност према амблематичним носиоцима духовних струјања његове епохе. Костић је, према Радуловићевом схватању, „истовремено и најоригиналнији и најкреативнији следбеник Вука Караџића, и његов противник, антипод“ (Радуловић 1995а: 28); док је, уједно, парадоксални афирматор стваралачке парадигме на чијим је рушевинама сâм израстао:

Оспоравајући естетске идеале реалистичке поезике у верзији коју је излагао Светозар Марковић, Лазар Костић је индиректно рехабилитовао

и реформисао естетске идеале српских класициста, који су у борби са Вуком и његовим следбеницима готово потпуно екскомуницирани из српске културе (Радуловић 1995а: 29).

Радуловић и ту, као у многим другим случајевима, демонстрира књижевноисториографску истанчаност за једва ухватљива преламања раздобља у једној појави, која се готово по правилу не догађају одсјечно, онако како се у неким сензационализму склоним научним увидима оглашавају.

Нов поглед на Недића, Поповића и Скерлића, са подразумевајућим понављањима старих запажања и њихових варијација, упућен је из угла теоријског проблема који је временом све више заузимао простора у Радуловићевом научном раду. У питању је однос (српске) књижевности и културе према религији, конкретније – православној вјери. Апстрахујући из Недићевих поставки да „критичар не може критиковати поезију у значењу оспоравања или апсолутног рационалног сазнавања“, већ да „може једино славити ону индивидуалну људску егзистенцију, ону личност у којој се Божији дух оваплотио као људска поетска реч и поетско стварање“, Радуловић закључује да је Недићу „више но осталим класицима српске критике, било блиско теургично схватање уметничког стваралаштва и културе“ (Радуловић 1995а: 43). Упркос оштро прекорној опасци – изреченој у складу са ауторовим назначеним антиестетизмом – да је Поповић „инспирисао естетички фетишизам у српској књижевности и култури“, Радуловић је иза његовог „естетског хедонизма“ – како је сугерисано поднасловом одјелка о том критичару – слутио постојање извјесне суспрегнуте религиозности:

У таквим схватањима и доживљајима смисла уметности очигледно је уграђен један религиозан доживљај егзистенције. Али тај доживљај овај критичар свесно или несвесно потискује у други план, а тематизује аутономан и аутохтон смисао саме уметности. Уметност тако не исказује само човекову највишу, религиозну духовност, већ је у извесној вери замењује, потискује (Радуловић 1995а: 54).

Скерлић је, такође, слично Поповићу схваћен као естетичар дволичног односа према религији:

Његово схватање 'правог' индивидуализма представља у ствари специфичну персоналистичку антропотеорију, друкчију од хришћанског, православног персонализма, али не и противположену хришћанској етици. Иако није био декларисани хришћанин, него просветитељ, рационалиста и социјалиста, у основама и сржи Скерлићеве етике налази се специфична аскеза којом човек зауздава прохтеве и нагоне 'који почивају на дну срца сваког човека' (Радуловић 1995а: 62).

Тим допунама раније изнесених схватања тројице „класика“ модерне српске критике, у Радуловићев књижевноисториографски опус одлучније су упливали његове књижевнотеоријске претпоставке, сумиране накнадно у већ поменутој расправи *Књижевност и теологија*. Очитује се један напор да теоријски промишљани проблеми буду провјерени на већ разматраним књижевним појавама, које се желе преиспитати у свијетлу ауторових разрађених теоријских концепција. Радуловић је одлучније напуштао терен 'суве' метакритичке дескрипције и интерпретације, заузимајући једну поетички профилисанију визуру, која ће га повести његовом синтетичком, културолошки обухватнијем дјелу – *Српски културни образац и српска књижевност* (Радуловић 2015).

Наредни поднаслов, „Модернизам у књижевној критици између два светска рата“, прегледна је студија са краћим освртима на личности које репрезентују контекст и књижевни дух епохе: Димитрије Митриновић, Станислав Винавер, Светислав Стефановић, Владимир Вујић, Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић, Ксенија Атанасијевић, Николај Велимировић, Милош Ђурић, Јустин Поповић, Момчило Настасијевић, Бранко Лазаревић, Милан Богдановић, Милан Ђурчин, Сима Пандуровић, Тодор Манојловић, Исидора Секулић и др. Ту је направљен увод за трећу цјелину „Модернизам и авангарда“, гдје је Радуловић из своје перспективе књижевноисториографски одредио најдрастичнији поетички прелом у свеколикој умјетности.

Авангардну умјетност Радуловић перцепира као екстремни израз естетистичке аутотеличности. Авангарда је, према Радуловићу, „окренута против традиције“, њу, између осталог, карактерише „реафирмација примитивизма“, а ништа мање и blasphemична амбициозност: „[авангардни уметник] жуди да уместо Бога буде творац света“ (Радуловић 1995а: 102; 110; 119). То су само неки од разлога из којих Радуловић строго и категорично суди о самом умјетничком статусу авангардних пракси:

Утопијска свест у авангардној уметности потпуно је истиснула сваки облик религиозне духовности, а са њом и саму уметност која настаје и опстаје у симбиози са религијом. Тако се авангардна уметност искључила из сфере уметности. У оквиру утопијске свести не може се стварати уметност ни у класичном ни у модерном смислу. Авангарда је уметнички експеримент, произвољан експеримент у уметности, а не аутохтона уметничка духовност и трансцендентна реалност (Радуловић 1995а: 120).

Све оне умјетничке тенденције које књижевност одаљују од њене изворне везе са религиозношћу, или барем истискују иманентну поетску духовност и повјерење у макар какав позитиван смисао човјековог

постојања, према Радуловићевим естетичким схватањима, завријеђују ниско, уколико не и најниже мјесто на аксиолошкој лествици. Отуда ће и постмодернизам, схваћен као директан изданак авангардне умјетности, надаље у Радуловићевим студијама бивати подвргаван све оштријој вриједносној процјени.⁶

Примјећује се да је Радуловић током година изоштравао властиту оптику и интензивирао акцентуацију себи (ин)компатибилних претпоставки одређених поетичких надзора. Отуда су у другом тому *Видова српске књижевне кришике* из 2016. године постмодернистичке тенденције помније сагледане у свијетлу назначених ауторових ставова. Служећи се појмом необарока да би означио извјесна кретања у новијој српској књижевности, Радуловић је у закључку размишљао о узроцима кризе критике која је ту књижевност пратила:

Необарок је једна од очигледних тенденција савремене српске литературе. Таква су сва она дела која у своју структуру нагрпавају разноврстан, међусобно противречан материјал и у којима тај материјал није стваралачки осмишљен, већ му је једини смисао и једина сврха да допринесе „раскоши“ и „чудесности“ форме, форме схваћене као процес произвољног конструисања и комбиновања. Уместо осмишљавања литерарне грађе и карактеристичних знакова времена и токова савременог живота, у необарокним делима налазимо формалистичко естетизовање животне грађе. Циљ писца необарокне оријентације није да контемплира живот процесом стваралачког транспоновања, већ да оно што види у животу учини подесним за саму књижевну форму, за прављење литературе схваћене као конструктивистичка форма. Уместо трагања за људском суштином грађе коју писац уноси у дело, необарокна проза као да прећутно прихвата деформисану веру да је смисао живота у томе да послужи писцу приликом писања књига (Радуловић 2016а: 266).

Пред нама је један од упадљивих примјера Радуловићевог прокламованог антиестетизма. Радуловић је у авангардно-постмодернистичким експериментима видео опасно испражњавање књижевности од садржаја, особено протјеривање духовности из човјекових – он би рекао „човечних“ – умјетничких стремљења. Посебну бригу Радуловић је гајио према свим оним садржајима који су у вези „са српском патријархалном и црквеном културом“ (Радуловић 2016а: 242), сматрајући их нарочито угроженим током социјалистичке епохе, која је према том слоју националне традиције испољавала отворен анимозитет. Стога је Радуловић екстремну естетизацију, једнако као и идеологизацију књижевности,

⁶ „Основним својим догматима постмодернизам је наставак авангардних тежњи и авангардне духовности 20. века“ (Радуловић 1995а: 127).

доживљавао погубним по њену природу каквом ју је сам осјећао, и то је разлог зашто је критику афирмације постмодернистичког „необарока“, скупа са нормативистичком критиком социјалистичког реализма, сматрао назадном. Упадљиво је погрднан призив у њеном одређивању посредством термина *естетизантска критика*:

Естетизантска постмодернистичка критика подразумева да је „литерарна производња“ сама себи циљ, па с те претпоставке спознаје „технологију“ те производње. [...] Сваки облик критичког расуђивања у којем није садржан и критичарев динамичан, људски сложен и егзистенцијално напет етхос, неминовно се деградира до догматске свести – свеједно да ли је таква критика заснована на прихватању одређених философских или социјалних идеја као несумњивих вредности, или пак на глорификавању „естетичких критеријума“ (Радуловић 2016а: 268; 269).

На тај начин, Радуловићева (мета)критика заступала је једну све јасније профилисану „културну идеологију“, схваћену као књижевној критици инхерентну тежњу у одбрани фаворизованих вриједности националне културе. Отуда је и избор аутора доведених у фокус *Вигова српске књижевне критике 2* вођен Радуловићевим описаним критеријумима.

Радуловић је у полемички интонираном уводу те књиге, трагом растуће борбености у држању својих позиција, предложио термилошко превредновање периодизације послератне српске књижевне критике. Раздобље између 1950–1980. године имало би да носи одредницу *неомодернизам*, а од 1980. до данас ознаку *постмодернизам*. Радуловићев став изразито је негативан према постмодернистичком растакању стабилности постојећих значења свијета и саме умјетности, и у њему се, поред ауторових нескривено личних увјерења, препознаје рефлекс полемике књижевних историчара око разврставања и вредновања српске књижевнокритичке мисли друге половине двадесетог вијека:

Зашто *постмодернизам*? Једино зато што је тај појам ушао не само у философију и у књижевну критику него и у књижевну историју. То не значи да ће ту и остати. Могуће је да ће будући историчари књижевности писати тај појам под наводницима, да означе да је некада широко употребљаван, а за садржаје и смислове који се под њим данас употребљавају и слуте, или замагљују и шверцују, можда ће наћи неки много прецизнији и сликовитији појам. Јер у досадашњој историји књижевности никад није употребљаван тако дифузан и непрецизан појам као што је постмодернизам. Неомодернизам је нови модернизам. А шта је постмодернизам? Да ли је то још увек неки модернизам или је нешто (али шта) што је дошло после модернизма (Радуловић 2016а: 45)?

У наставку уводног поглавља „Систематизација српске књижевне критике“ предложене су три варијанте организовања и обраде грађе за последњу етапу едиције „Српска књижевна критика“, али комплексност и далекосежност тих предлога захтијевали би обим који далеко превазилази оквире овог рада.

У средишњем одјељку, у којем су анализирани поетички/критички системи шест значајних писаца, Меша Селимовић и Миодраг Павловић презентовани су као носиоци супротних стајалишта у поимању српске културе и књижевности. Будући да су то једини заступљени оригинални књижевни аутори, за разлику од осталих који су превасходно критичари, Радуловић је њихове поетичке, теоријске, па и антрополошке погледе и студије размотрио у духу већ формираног схватања критике у ширини најразличитијих облика и нивоа мишљења о књижевности. Код Селимовића је афирмисан његов отпор поетичко-идеолошкој нормативности социјалистичког реализма („дискретан а ипак несумњиво ауторитативан васпитач политичара“ [Радуловић 2016а: 69]), а проблематизовано је разумијевање умјетности као модерне супституције за човјекову ишчезлу религиозност („Та религија исповеда веру у дубљи смисао апсурда, којим покушава да замени веру у Бога“ [Радуловић 2016а: 84]). Са друге стране, учињен је напор да се Павловићеве поетичке расправе представе „као један систем“ и контекстуализују у окриљу српске књижевне критике, у складу са Радуловићевим досадашњим интерпретацијама њених развојних токова: „После Исидоре Секулић он је први наш велики књижевник у 20. веку који мање-више отворено светост ставља изнад поезије, а православље уздиже изнад уметности“ (Радуловић 2016а: 112).

И поводом преостала четири у књизи присутна аутора Радуловић се поставља са недвосмисленим метакритичким премисама. Славко Леовац је виђен као критичар који је сачувао значај појма *хармоније* у својој естетици, а такође измирио умјетнички карактер и научност књижевне критике, која настаје у „сазвучју“ са мистеријском компонентом поезије, стављеном у (пост)модернизму под сумњу (Радуловић 2016а: 128; 132). Изразито похвално и са осјећајем за критички поступак приказана је књижевноисториографска методологија Предрага Палавестре у његовој капиталној *Историји српске књижевне критике* („портрети критичара нису засебне иконе него истакнути делови или минијатурни детаљи једног грандиозног фреско-мозаика, на коме је сваки лик представљен на фону културе свога времена и уклопљен у српску модерну, грађанску културу као духовни космос који обухвата и својим унутрашњим смислом обасјава или осенчава духовне или културне напоре сваког ствараоца“ [Радуловић 2016а: 161]); док је, очекивано, критички спочитано „непотпуно и неаутентично разумевање или пак занемари-

вање духа српске црквене и патријархалне културе у новом добу“ (Радуловић 2016а: 195). Предраг Протић уважен је као критичар пресудно обиљежен позитивним интересовањем за писца у свом односу „према националној култури и националној судбини“ (Радуловић 2016а: 207); а Хатица Диздаревић Крњевић радосно је прихваћена као фолклориста који „у делима наших модерниста [...] открива и осветљава дубинске структуре усмене књижевности и духовне енергије патријархалне културе“ (Радуловић 2016а: 216). Све су то сада већ лако разазнатљиви напори Радуловићеве „културне идеологије“ која се – како смо могли видјети – корак по корак развијала ка консеквентнијем метакритичком систему и одлучнијој примјени формираних мјерила.

На крају, једна врста похвалне 'недоследности' упадљива је у Радуловићевом укупном дјелу, уколико се у хоризонт уведе његов уреднички рад, а прије свега три концепцијски међусобно повезана зборника посвећена српској књижевној критици: *Српска књижевна кришка групе ђоловине XX века: ђиђолошка ђроучавања* (Радуловић 2013), *Српска књижевна кришка и културна ђолишка у групој ђоловине XX века* (Радуловић 2013а) и *Српски културни образац у светиљу српске књижевне кришке* (Радуловић 2015а). Наиме, уколико се упореди Радуловићева уређивачка са његовом културном политиком, уочава се примјетна несагласност између ауторове упорности у промовисању једне културно-идеолошке матрице и његове отворености за све остале обрасце мишљења и третирања српске књижевне критике у обзорима, радуловићевски речено, крајње „противстављених“ поетичких, теоријских и идеолошких визура. Радуловић се, прије свега, залаже за један јасно одређен модел културе, али, не мање, и за крајњу демократичност у напоредном постојању разних других модела, чија је неопходност подразумевајућа за успостављање полифоније мишљења и стварања у циљу постизања аутентичног културног динамизма. Утолико није неосновано закључити да је Радуловићева истрајност, очитована у његовим до сада приказаним и из одређене перспективе сагледаним критичким радовима, израз не једног зазорно крутог конзервативизма, већ можда прије извјесне носталгије за оном формом духовности српске културе, која је Радуловићу прирођена и коју најприсније осјећа. Признајући равноправност различитим начинима сагледавања и валоризације националне културе, то јест књижевности, Радуловић је тиме и својој перспективи прибавио право једнаковриједног постојања.

Извори

- Радловић 1983: *Међурајни кријичари*. Приредио Милан Радловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 1984: Милан Радловић. *Кријичка свесћ у срјској књижевности: анијована естетска кријика*. Београд: Вук Караџић – Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 1995: *Кријичка мисао философа и научника*. Приредио Милан Радловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 1995а: Милан Радловић. *Класици срјској модернизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2002: Милан Радловић. *Модернистички и традиција: (по)етика срјској романа друкче половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радловић 2008: Милан Радловић. *Видови срјске књижевне кријике: о природи и смислу књижевности*. Друго, проширено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радловић 2008а: Милан Радловић. *Књижевност и теологија: прилој заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радловић 2011: Милан Радловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2012: Милан Радловић. *Самосвесћ форме: нацрт за теорију персоналистичке књижевне кријике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радловић 2013: *Срјска књижевна кријика друкче половине XX века: теолошка проучавања*. Уредник Милан Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2013а: *Срјска књижевна кријика и културна теорија у друкчеј половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*. Уредник Милан Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2015: Милан Радловић. *Срјски културни образац и срјска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.
- Радловић 2015а: *Срјски културни образац у свешћу срјске књижевне кријике*. Уредник Милан Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Радуловић 2016: Милан Радуловић. „Књижевна критика и српска културна идеологија данас“. У: *Српска књижевна критика и есејистика данас: окруили сшо*. Нови Сад: САНУ, Огранак.
- Радуловић 2016а: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике 2: књижевна мисао групе половине 20. века*. Ниш – Фоча: Филозофски факултет – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

Литература

- Ђурић 1972: *Научници*. Избор и предговор Војислав Ђурић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Liotar 1988: Žan-Fransoa Liotar. *Postmoderno stanje*. Prevod Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Михајловић 1994: Борислав Михајловић Михиз. *Казивања и указивања*. Београд: БИГЗ.
- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска.
- Перишић 2014: Игор Перишић. *Критика и метакритика: прилози за теорију и историју српске књижевне критике*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- De Ružmon 2011: Deni de Ružmon. *Ljubav i zapad*. Preveo sa francuskog Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik – Karpos.

Vladan Bajčeta

LITERARY CRITICISM AS A CULTURAL IDEOLOGY Metacritical thought by Milan Radulović

Summary

The paper deals with the aspect of literary and historical work of Milan Radulović dedicated to the periodization, interpretation and classification of Serbian literary criticism. Milan Radulović devoted a major part of his oeuvre to the developmental trends of literary criticism in Serbian culture since the first monography *Vidovi srpske književne kritike* (1978), until the latest published study for now „*Književna kritika i srpska kulturna ideologija danas*“ (2016). Radulović’s research range includes Serbian critical thought in its entirety: from enlightening germs and the first real steps in romanticism, through the modern „classics“ Ljubomir Nedić, Bogdan Popović and Jovan Skerlić, to the current daily

academic and essay criticism. It could be said that the sum of the studies analyzed in this paper represents certain history of Serbian literary criticism immanent to Radulović's continued engagement to the indicated subject. Understanding the literary criticism in the spirit of her most prominent representatives during the modernist rise of this literary discipline in Serbian culture as never exclusively literally limited activity but as an active accomplice in the creation of public opinion and political action, Radulović perceived and described it as a particular cultural ideology. Considered in the light of Radulović's theoretical thinking devoted to the relation between literature and science / philosophy / theology, his views were themselves examined on these bases as a kind of cultural-ideological concept.

ВЛАДАН БАРТУЛА*
(ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У ИСТОЧНОМ САРАЈЕВУ)

МИЛАН РАДУЛОВИЋ И СТАРА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Апстракт: У раду се говори о књижевноисторијском, књижевнотеоријском, теолошко-филозофском и културолошком приступу књижевном тексту Милана Радуловића, из чега произлазе и његови ставови о старој српској књижевности. Своје мишљење о старој српској књижевности Милан Радуловић утемељује на проучавању жанра житија, најсложенијој, најобимнијој и најбогатијој књижевној врсти у средњем вијеку. Житијна књижевност, уз народну, представља српску књижевну класику која је у основи националног литерарног стваралаштва, без чијег познавања нема ни озбиљног проучавања континуираног развоја и квалитета књижевне мисли код Срба. Житије открива такве духовне доживљаје какве не налазимо у књижевним дјелима других епоха. Отуда оно није само ризница поетичких ставова, извор историјских, теолошких и антрополошких знања, већ и жив подстицај духовном узрастању читаоца, културни и морални путоказ човјечном живљењу.

Кључне ријечи: стара српска књижевност, житије, културни образац, духовно узрастање, историја, вјечност, Царство Небесно, Христос, светитељ, љубав.

I

Свијест о величини, значају и важности старе српске књижевности представља константу на свим нивоима у научном дјелу Милана Радуловића: од успостављања континуитета српске књижевности, преко тумачења појединачних поетика и дјела, до објашњавања књижевноисторијских и књижевнотеоријских питања и одређивања идентитета и културног обрасца у националној литератури. Радуловићу је стара српска књижевност и темељ и парадигма, и љубав и инспирација, увијек присутна у свијести и у сјећању. Одрастао и учен на њој, на светосавској традицији, у својој Светог Саве дједовини и постојбини, остаје јој вјеран до најновијих студија. Као научник склон промишљању великих друштвених питања и цивилизацијских појава, као човјек Духа и човјек од духа, Радуловић има изражену потребу за откривањем српског културног обрасца и суштине књижевног израза. Синтезе Милана Радуло-

* vladan.bartula@ffuis.edu.ba

вића посвећене националној литератури и култури постају прегледан пресјек кроз слојеве традиције и процесе који су имали за српску књижевност велику важност. У тим синтезама, стара српска књижевност и духовност заузимају кључно мјесто.

Важно је, на почетку, напоменути да су, за Радуловића, Светосавље и Косовски завјет језгро идентитета како старе српске књижевности, тако и изворног српског културног обрасца и континуитета српске књижевности до данас (в. Радуловић 2015: 8). Дух православља, најбоље оличен у Светосављу и Косовском завјету оживотворује стару српску књижевност и –

[...] упосебљује српску књижевност међу другим књижевностима, одређујући њен дух и карактер не мање но српски језик (Радуловић 2015: 8).

Стара српска књижевност, представљена не само у средњовјековној литератури, него и у хришћанској – црквеној култури, саставни је и фундаментални дио студије *Српски културни образац и српска књижевност* (2015). У њој се Радуловић понајвише бави оним што је тема нашег рада, али су размишљања и ставови о томе уткани и у друге његове студије. Уколико пођемо од књиге *Књижевности и теологија* (2008), биће нам јасно да је Радуловићево истраживање питања односа средњовјековне и савремене културе константа његовог научног рада, односно да он у погледу историје српске књижевности и културе размишља интегрално и у континуитету. У књизи *Уметности и вера* (2013) поглавља о православној естетици и антропологији, начелима теолошке књижевне критике и односу теологије и књижевности утемељена су на проучавању старе српске књижевности. Најновије Радуловићево дјело *Време и душа: поетика и етика српске прозе друге половине 20. века* (2017) садржи поднаслов у којима се српска модерна проза самјерава према обрасцу старе српске књижевности. Као и у другим својим студијама, синтезама, Радуловић неоспорно показује знаке врхунске научне и културне зрелости – мирно синтетичко мишљење и способност за созерцање Истине. Риједак дух у нашој култури чија свака мисао и исказ стоје као аксиом.

Радуловић годинама отвара шири наше књижевне и естетске видике, усмјерен како према прошлости тако и према савремености, према модерним концептима у литератури. Он се већ дуго времена заузима за културну комуникацију нашег доба са прошлошћу, историјом и традицијом. Радуловић припада оном ријетком типу интелектуалца који мисли интегралним сензибилитетом и логиком, чежњом, одушевљењем и вјером. Он посједује дар интимности са материјом о којој пише, дар интимног односа и унутарње резонанце. Испод његових рационалних формулација назире се живост спонтаног духа и духовни развој који обухвата

читаву личност, који подразумемијева мислилачку зрелост и велике залихе знања. Личност пуна вјере, унутрашњег богатства и стварног искуства са умом, професор Милан Радуловић својим научним радом и живљењем постао је активни дио наше модерне свијести о књижевности, умјетности и култури; јасан у казивању, рационалан у аргументацији, он је истовремено и сложен и једноставан у својој унутрашњој структури. Дјела Милана Радуловића, посвећена националној култури и књижевности, дају прегледан пресјек кроз слојеве традиције и процесе који су имали пресудан значај за српско постојање и стварање. Радуловићево тумачење српског средњовјековног књижевног и ликовног текста указују на изразито широк опсег ауторових интересовања и неупитну вриједност његових анализа. Његова истраживања чине га самосвојним и привилегованим међу многима који су своја стварања посветили изучавању српске културе. Неуморни, страсни и даровити истраживач, Радуловић остварује, као што се најбоље види из његовог научног опуса, крупно и изванредно многоструко дјело. Његове студије доносе обиље многих неуочених и од заборава отетих чињеница из српске књижевности. Он непрекидно прикупљеним знањима обогаћује и употпуњује слику, како наше новије, тако и старе или, како је он зове, класичне српске књижевности. И зато слободно можемо рећи да истраживања и размишљања професора Милана Радуловића припадају аутору који је сами врх српске науке о књижевности.

II

Професор Милан Радуловић један је од оних књижевних посленика који су много урадили на томе да се приступ књижевној баштини значајно продуби и објасни. Сва његова дјела несумњиво су научна остварења која покрећу најважнија питања у српској књижевности. Његово помно праћење развоја српске књижевности у њеним веома различитим епохама и периодима дало је значајне одговоре на тему идентитета свеколике српске културе и посебно књижевности као њеног најартикулисанијег израза.

Репликом на Скерлићев негативан однос према средњовјековној умјетности, препун просвјетитељских предрасуда, Милан Радуловић започиње своје казивање о старој српској књижевности. На Скерлићеве осврте да је та умјетност, „уска и неприступачна“, била „ван народа и његовог живота“, Радуловић одговара да је средњовјековна књижевност –

[...] имала далеко шири утицај на друштвену стварност и на човеков унутрашњи душевни и духовни живот но што га има у новом добу и модерној цивилизацији (Радуловић 2015: 62).

Сви обредни и литургијски текстови у основи су књижевног карактера, а сам обред је синкретичка форма књижевне умјетности. То „нису празне и формализоване духовне праксе“, како се учинило Скерлићу. Умјетност и литература биле су у средњем вијеку утемељене у обреду као основној друштвеној и државној институцији, а нису представљале једну аутономну институцију, као у модерној култури. Иако је настајала у уским монашким и дворским круговима, стара умјетност и књижевност није тежила да буде одвојена од најширих друштвених и духовних токова свог времена, већ је била у њиховој основи. Она је постајала колективна и демократска (народна), као што је био и литургијски обред, окренута реалним људским трансцендентним и егзистенцијалним потребама, а не супротно од тога, како то виде просвјетитељи у својим тумачењима.

Оно што професора Милана Радуловића занима у његовом истраживачком напору јесте питање:

Каква је улога националне класике у настајању нове српске књижевности, од 18. века до данас? Какав је њен положај у општој и књижевној култури српског народа данас (Радуловић 2015: 79)?

Познато је да од Вуковог времена, па до данас, не само језиком, но и стилем и духом, народна књижевност врши одлучујући утицај на умјетничку поезију и прозу.

Преко школских програма народна књижевност је постала српски књижевни канон и саставни део опште културе народа (Радуловић 2015: 80).

За разлику од народне књижевности, „која је вршила непосредан утицај на нову литературу“, за разлику од средњовјековне архитектуре, сликарства и музике, стара српска књижевност није, међутим, у новом добу стекла положај националне класике, није прихваћена као трајна културна вриједност српске нације, можда и због отворених оспоравања њених умјетничких квалитета у 19. и 20. вијеку (в. Летић 2009: 11–20). У бољем случају, она се проучава само као „стара“ – у смислу „прошла“, „минула“ књижевност – и о њој се у нашој науци ријетко, или готово и не говори, као о националној класици у вриједносном смислу.

Стога ће Милан Радуловић проучавање старе српске књижевности у вриједносном смислу темељити како на средњовјековним изворима, тако и на нововјековним истраживања својих претходника. На тим основама доноси закључке који су у овом тренутку итекако важни и потребни. И поред великих културних подвижника из претходних времена, многе ствари су остале недовршене, неке чак нису ни започете, а професор Радуловић појавиће се и пројавити као зачетник и утемељивач

неких послова код нас. Он ће први увести предмет интегралне српске књижевности на Православни богословски факултет уопште, у оквиру кога ће се стара црквена и дворска књижевност изучавати као њен темељни дио. Радуловићеве заслуге су у том погледу немјерљиве, како за српску теологију, тако и за српску књижевност. Насушни спој те двије дисциплине, који се можда у личности Димитрија Богдановића најбоље огледа, потврђује само Радуловићеву дубоку свијест о томе колико је данас српској теологији потребна књижевност и литератури теологија.

Своје ставове о старој српској књижевности професор Милан Радуловић понајприје изграђује на жанру житија.

Најбоља житија српских светитеља, писана у средњем веку [...], спадају у дела националне књижевне класике; у тај корпус спадају још и врхунска дела усмене односно народне књижевности. Привидно и површински, језиком и стилем, ово су два разнородна поетичка система, који су, пак, дубински, духом и културним смислом, преплетени и стопљени у јединствену српску класику. [...] свака културно зрела и развијена нација очигледно има и своју посебну, самосвојну класичну традицију [поред оне заједничке, старе хеленске и римске књижевности] (Радуловић 2015: 79).

За Радуловића су житија од прворазредног књижевног значаја и, уз народну поезију –

[...] српска књижевна класика и на хронолошком и на вриједносном плану; [...] то су наша и најстарија и највреднија, прворазредна и узорна дела“ (Радуловић 2015: 79).

Радуловић сматра да је данас класичну српску књижевност, и житије –

[...] као њен стожерни жанр, можда још теже но раније уградити у српски књижевни канон и у општу културу српских учених кругова. Јер слух и афинитет за класичне, трајне и поуздане вредности у животу и у култури у нашем времену као да је утрнуо (иако се ваљда није потпуно изгубио). Нараштаји који су музички и језички слух обликовали на ритмовима рока и фолка, а визуалну перцепцију света развијали преко цртаних филмова, можда више немају урођен слух за ритам десетерца ни урођен вид за икону. Читалац модерног уметничког сензибилитета у класичним српским житијима јаче осећа одсуство онога на шта је навикао у белетристици него присуство нечега што изворно и вечно живи у тим делима (Радуловић 2015: 81).

Савремени читалац приступа житију најчешће тражећи у том класичном жанру оне елементе који су му познати из новије књижевности. Такав приступ није аутентичан, није иманентан смислу и духу житија.

Фабула је онај слој књижевног дела који је у свакој прози свих времена најочљивији, али фабула у житију није слободно измишљена, није плод пишчеве фантазије [и маште], није дакле сродна ни фабули класичног, ни реалистичког ни модерног романа [...]; житије казује о подвизима јунака, но то казивање није ни у каквом сазвучју са авантуристичким романом; иако говори о чудесним појавама, житије никако није врста фантастике; говором о човеку и смислу живота житије је извор мудрости, богопознања [и христовознања], спознања човека и времена односно историје, а ипак оно није сродно духу модерног психолошког, философског и историјског романа; казује житије о реалним догађајима и доживљајима, али оно није реалистички роман; у великим житијима што су их написали српски монаси у средњем веку читалац тананог укуса уживаће у инвентивним језичким склоповима, у ритму и даху казивања, али житије ипак није врста поетске прозе коју је изнедрила модерна литература... Додуше, у житијима је могућно пронаћи неке одлике поменутих облика и врста модерне књижевности, али суштина и смисао житија није у тим сличностима него у њиховој духовној и стилској посебности, самосвојности. Житија је могућно на аутентичан начин реактуализовати, модерном књижевном укусу и савременој књижевној култури приближити једино откривањем онога што је у њима изворно и непоновљиво, а не тако што бисмо класично сводили на меру модерног а старо и трајно посматрали као нешто у чему, случајно, има, ето, и елемената новог и савременог (Радуловић 2015: 81–82).

У чему је онда значај и суштина житија? За нашег аутора, смисао и суштина житија јесу садржани у његовом невидљивом духу, а не у његовом видљивом језичком и текстовном тијелу.

Вера – вера онога ко пише и вера онога чији се овоземаљски и небески живот васкрсава језиком – јесте она духовна енергија која покреће, надахњује и у смисленој целини држи засебне и расуте делове текста. Вера је она „оплођујућа семенка“, онај „мали узидани динамо који оживљује и покреће целокупну мртву масу реченица и ставова“ [Андрић] (Радуловић 2015: 82).

Вјера је енергија која у текстовно тијело удахњује живот и чини га посве новим духовним бићем у свијету, а не само још једним књижевним дјелом.

Ако не осећа, у себи не открива или у себе не упија ону духовну енергију којом писац рађа дело као ново духовно биће, читалац уопште и не може да општи са њим. Тако, ако не осећа веру монаха који у житију прича овоземаљски и небески живот неког човека, читалац ће житије доживети као расуту, заплетену, нехармоничну и тенденциозну прозу (Радуловић 2015: 83).

Тај ауторов став врло је важан за стварање једног новог аутентичног приступа старој српској књижевности. Уколико читалац или тумач не живи у складу са литургијским искуством самог аутора и лика житија, остаће ускраћен за спознање саме суштине и смисла текста, јер за житијни текст, као и за цјелокупну монашку и дворску књижевност средњег вијека, од пресудне је важности евхаристијски контекст. У супротном, остаје се на површини текста и не улази у дубљи смисао написаних ријечи, односно, не живи се оно што је написано. Другим ријечима, не може тумач оспоравати Свете Тајне и истовремено разумјети саму истину житија (в. Пападопулос 1998).

У језгру житија, као и у средишту сваког умјетничког дјела, сматра Радловић, налази се управо сам његов писац, духовно језгро личности, човјечни лик, срце и вјера творца дјела, а не једино оно о чему се у дјелу казује.

Иако у Црквеној култури индивидуалан стваралачки таленат и лична оригиналност пишчева нису били у првом плану, као у нововековној култури; мада је аутор свесно тежио анонимности пошто је веровао да није важно ко је једно књижевно дело написао него ко је њиме рођен као духовна личност, ко је духовно узрастао и подвизавао се писањем о неком светитељу, ко је читањем и слушањем житија жудео да се ослободи греха и страсти и приближи се чистоти и чудесности светитељске егзистенције – и поред тог привидног повлачења творца из свог дела, да би само дело могло собом да говори као самостално духовно биће, у сваком житију читалац живо види не само лик и живот светитеља о коме се прича него и онога ко причу казује, самог писца. Истом стваралачком етиком и истим правилима писања односно заједничким каноном важећим за свако житије руководе се и Свети Сава, и Стефан Првовенчани, и Доментијан и Теодосије, и Архиепископ Данило и његов Ученик, и Константин Философ, и Цамблак и Патријарх Пајсије – да поменемо само ове класике Црквене књижевности – а ипак сваког од њих читалац види, осећа, чује и разуме као самосвојну и оригиналну стваралачку личност (Радловић 2015: 83–84).

А све те самосвојне духовне личности, иако је свака од њих аутентична и непоновљива, имају, опет, нешто заједничко: обједињује их исти дух и иста вјера. Искреност, наивност, чистота, дивљење Богу и светитељима, заинтересованост и забринутост за своју душу – то је енергија која зрачи из душе писца житија. Такву нам душевну, духовну и културну енергију нуде аутори старе српске књижевности.

Радловић жанр житија дефинише на следећи начин: „Житије је књижевно дело које казује трајне и велике истине о Богу, [човјеку], Љубави и Смрти“ (Радловић 2015: 84). Ти мотиви су у првом плану сваког житија.

О овоме, наравно, могу да говоре, а често стварно и говоре, и модерна књижевна дела“, и савремена умјетност уопште. „Оно чиме се житија у целокупном корпусу српске књижевности уздижу на ниво класике у вредносном смислу јесте управо Истина која се објављује кроз писање. А велика Истина се изгледа радије и пуније открива писцу житија него модерном писцу можда управо захваљујући томе што писац житија реално види и живо осећа велико време и космички простор индивидуалне људске егзистенције (Радуловић 2015: 84–85) –

– и што живо опитује литургијску и евхаристијску Истину.

III

У оквиру проучавања старе српске књижевности, професор Милан Радуловић посвећен је представљању суштине житијног текста. У нарасталошом нуклеусу или синопсису (в. Лешић 2008: 252) житија, најважнији елементи структуре тог жанра за Радуловића су, поред актера, радње, хронотопа и наратора, текстуална обрада тема и нивои значења текста. Теме у житију упућују на пролазност живота, али и на могућност да се та пролазност и пропадљивост превазиђе, што даље доводи до антрополошких, психолошких, иконолошких и аскетских нивоа значења житијног текста. Сва мистагогија и катихеза житијног текста, позивање на овоземаљску христолику саборност, библијски, светоотачки и есхатолошки елементи жанра, потврда су континуитета али и квалитета житија у контексту свјетске књижевности и најдубље хришћанске културе.

Бавећи се изучавањем житијне књижевности, Радуловић проблематизује питање хронотопа у том жанру. Како је и на који начин постављен временски и просторни оквир у који су смјештени радња и догађаји, ликови и њихови доживљаји?

Унутарње време-пространство сваког житија обухвата правреме од постања света, преко људске историје на Земљи, до космичког свевремена односно Вечности и Царства Небесног. То је сталан, најчешће директно успостављен, ређе подразумеван временски ток у који се смешта и у којем се осветљава индивидуална егзистенција не само главног но и споредних јунака житија. Једино у тој свеобухватној временској перспективи открива се истина нечијег живота и душе; свако сужавање свевремена само на природно, историјско или на психолошко време, како се то обично ради у књижевним делима настајалим у новом веку, замагљује истину и смисао људског живота. Писци житија подразумевају да се токови и садржаји историје, исто као и животни ритмови и душе људи који делатно или пасивно учествују у њој, огледају и у правремену и у свевремену, односно да се утквају у јединствен временски ток од постања

постојећег свијета до његовог краја и преображаја у Вечности и Царству Небесном. Преплитање и међусобно огледање тих трију временских перспектива – правреме, историјско време, Вечност – карактеристично је управо за житија; овакво унутрашње време-пространство не налазимо ни у књижевним делима архаичних ни у књижевним делима модерних цивилизација, но једино у хришћанској [...] [поетици].

Овако сагледан [...] свеобухватан временски ток у житијима није миран, предодређен, неумитан и објективан. Динамизам и унутарњу егзистенцијалну драматику у свевреме уноси Оваплоћење Бога [...], односно рођење Христово (Радуловић 2015: 85–86) –

– којим Бог улази у историју, узима на себе тијело, и с њим цјелокупну материју и све што је створено. Син Божји –

[...] открива човеку све три временске перспективе; у Њему је сублимирано и персонализовано време од прапочетка, од постања постојећег света до његовог краја. Стога је Христос главни лик сваког житија, док је човјек-светитељ којем се житије пише жив и велики онолико колико је у Њему жив Христос, а не онолико колико се великим показао људима свог времена или самом себи (Радуловић 2015: 86).

Поредећи жанр житија са савременим романом, Радуловић на темељу Бахтинових истраживања испитује и стање у нововјековној књижевности гдје се људска личност –

[...] рефлектује у три огледала: као *ја* које реално види себе, као *ја* које жели да га други виде на одређен начин и као *ја* како га стварно виде други људи. Све људске емоције које су дочаране у модерној прози – неспоразуми и сукоби, разумевања и симпатије, љубави и омразе, амбиције и разочарања, преваре и самообмане – извиру и развијају се у емоционалном лавиринту у који су постављена искривљена огледала, тако да нико ни самог себе ни другога не може истинито и реално да види (Радуловић 2015: 86–87).

„У житијима, пак“, сматра наш аутор, „имамо и четврту перспективу“ –

[...] четврту димензију личности: не дакле само *ја* за себе, односно *ја* како видим самог себе, *ја* за другог, односно *ја* које виде и доживљавају други, него и – *ја* за Бога, *ја* у Богу, *ја* пред Богом (Радуловић 2015: 87).

Човјек се у житију огледа у савршеном човјеку који је оваплоћен као Логос – Син Божији, угледајући се на њега и на његово савршено Биће. Та позиција –

[...] у којој се сагледава личност у житијима је најбитнија, сушта, јер је једино у њој откривена потпуна и трајна истина о једном човеку и животу (Радуловић 2015: 87).

И док модерни романисијер, вели Радуловић –

[...] настоји да нам дочара како имагинативни човек-лик романа види самог себе и како га виде други људи са којима живи, писац житија жуди да нам покаже како човека-светитеља чије житије пише види сами Бог (Радуловић 2015: 87).

Зато је поређење житија са иконописом, гдје, такође, откривамо ту жудњу, од суштинске важности за разумијевање тог средњовјековног жанра.

Лик на икони је сведен, без много карактеристичних детаља и без пројекције у тродимензионални простор, управо зато што иконописац не тежи да прикаже лик светитеља у природном простору и онако како су га видели и упамтили људи, него онако како га види Бог. А свако створење које је створио по подобију Своме Бог не гледа у једном тренутку или у низу тренова који се повезују у ограничено трајање једног живота, него га гледа у позвању и назначењу које сваки човек има од постања постојећег света до његовог преображења у Вечности и Царству Небесном, дакле види његову духовну суштину (Радуловић 2015: 87).

Због тога и у житију писац не описује свакодневицу свог јунака него само оне моменте из његовог живота у којима он успоставља жив и делатан однос са Богом; сви односи са другим људима опосредовани су вером у Бога и сагледани као однос човек-Бог, а не једино човек-човек.

Како писац житија уметнички дочарава лик светитеља у свевремену и у Богу, у Божјем виду? Најочигледније тако што стално призива сцене и слике из Старог и Новог Завета и што се позива на Црквено Предање односно тумачење Светог Писма. Писац житија не цитира и не парафразира ставове из Светог Писма него њиме гледа свет у којем живи и разумева људе са којима живи. Све што јесте, све што је било, и све што ће бити у васељени записано је и већ се догодило у Светом Писму. „Дођите, о христољупци, и видите како се на нама земнима открила дубина Божјега милосрђа. Онај који од саздања свега света милује пали род човечји, милосрђем светог својег Духа унапред објављиваше пророчким устима оно што ће бити. /.../ Јер пророци, проричући, утврђиваху свет му створени Духом његовим светим да верује у Свету Тројицу и у једно божанство, па и о доласку његову који ће бити“ – тако житије своје оцу Светом Симеону почиње његов син-наследник Стефан Првовенчани. Али овим речима може да почне и свако друго зато што сваки писац житија зна и тврдо верује да је у Светом Писму објављена Истина и да је у њему садр-

жан позив односно завет људима „да угађају Господу, чинећи му по вољи са страхом, па и са слободом“, како вели Првовенчани.

То никако не значи да је човек због тога што се све зна, што је све откривено, спокојан или пак немоћан. Напротив, писци житија приказују дубоку драматичност и динамичност људског живота и сваке човечне личности која жуди да своју природу и реалан живот саобрази са духовним протоликом у себи, који живи у сваком човеку као икона Божја, и да открије и испуни више назначење и позвање које је Творац наменио сваком живом људском створу. Дубина [...] и величина човечне личности садржани су управо у томе што он Богу чини по вољи не наредбодавном вољом Божијом него слободном својом вољом, и не само са страхом него превасходно са слободом. У духу овог сазнања писци житија обрађују свој централни књижевни мотив. А носећи мотив сваког житија јесте Љубав (Радловић 2015: 87–88).

Агапијска подлога житија је –

[...] делатан и достојанствен одговор духовне личности на љубав Христову према људском роду и на љубав Створитеља према својој творевини. И кад се у житију казује о природним видовима љубави, нпр. између оца и сина, брата и брата, мужа и жене, између владара и народа – увек се ти доживљаји осветљавају као одсјај Христове љубави према човеку; Христос је сублимација, путоказ, мера и узор љубави. О томе непрестано и увек на нов начин говоре и Светитељ којем је житије посвећено и његов писац. „Хотећи ослободити човечју природу од првог Адамовог преступа, узео облик слуге, прикривши телом божанство и без греха постаде уједно Бог и човек“ – ове речи Архиепископа Данила [Другог] у уводном делу „Живота Краљице Јелене“ су лајт-мотив у свим српским житијима. И писци пре Данила и после њега, сваки на свој начин, својим стилем и реториком, исказују дивљење [...] за љубав [и „недостижну смерност“] коју Христос испољава према човеку [...]. „Ко се неће дивити смерности неисказане твоје славе, Владико, кога не могу небеса сместити и кога анђеоске силе не могу са трепетом гледати? Ти си говорио са грешницима, и становао са митарима и фарисејима. Велика је и неисповедима тајна дивних чудеса тебе Бога нашега! Милостив си и многи су станови у тебе...“. Светитељ стално има [...] на уму Христову [...] љубав према човеку, и целим својим животом жуди да се приближи свом узору. Стога у житијима нису ретка места на којима се Светитељ посредно упоређује не само са Христовим ученицима и следбеницима него и са самим Христом (Радловић 2015: 89).

Радловић то илуструје на примјеру Цамблаковог *Житија Стефана Дечанског*, који Светитеља пореди „са мудрим девојкама из Новог Завета“:

„Јер испунивши многе сасуде уљем предовољно, и представивши светилник, очекује долазак слаткога женика, који ће бити у поноћ. А који су сасуди, чујте вазљубљени: утробе ништих, утробе гладних, плећа нагих, сузе удових, невоља сиромашних; њихову оскудицу тешећи Стефан, спреми светилник на свој украс“. А као највишу врлину Светитеља Цамблак истиче не саму веру у Христа, којом човек може и да се погорди пред људима, него управо – смерност са којом може да стане пред Бога и којом истински превазилази своју ограничену индивидуалну егзистенцију и „достиче времена надсветска“, улази у неограничено време постојања. „Ваистину, Стефан показа дела достојна вере, а веру украси делима, а дела вером запечати, а та дела су ово: вера, нада, љубав, незлобије, простота, милостиња, кротост, дуготрпљење, правосуђе, брига за сироте и удовице, подвиг за побожност и што је највише: смерност. Јер ову приложивши осталим добрим делима као нека крила, достиче времена надсветска, настањујући се као великомученик са мученицима...“

Хришћанска, духовна љубав у житијима се, истиче Радуловић, испољава у два основна, међусобно условљена вида: као угледање на Христову љубав према човеку, и као добротољубље, чињење добрих дела. Жудња и способност за [...] [врлином] не извиру из саме људске природе него су такође човеку даровани од Бога, из Божје љубави и милосрђа према човеку, како вели Данилов Ученик: „Јер овај Бог, спас наш Исус Христос, због многога свога милосрђа, дарова нам почетак да добро чинимо оно што је праведно...“

Али у житијима се не казује једино о љубави и о добру него врло често и о њиховим супротицама: о мржњи и злу. Начин на који су ова два мотива обрађена у житијима заснива и заокружује јединствену антропологију [...] [тог жанра], утемељује самосвојно виђење човека, његове природе и смисла његовог постојања. А виђење човека у житију другојачије је од имплицитне антропологије која се налази у основама како прехришћанске тако и нове књижевности која се ствара у секуларној цивилизацији. Другим речима, у житијима су дочаране човечне душевне ситуације које су и посве јединствене, нове, непоновљиве, вечне а истовремено и типичне за човека хришћанске културе (Радуловић 2015: 89–91).

Психолошки ниво значења открива се у „скрушености, покајању, молитви и праштању“ –

[...] то су основне духовне енергије којима писци обликују и мотивишу психологију јунака житија. У таквом психолошком мотивационом систему лик човека се пројављује у својој егзистенцијалној пуноћи и у савршеном духовном достојанству“ (Радуловић 2015: 91).

Радуловић ће рећи да су:

У књижевности настајалој у секуларној цивилизацији поступци имативних јунака дела мотивисани [...] много сложенијим увидима у људску природу, али је лик човека у њима и поред свих нових антрополошких и психолошких сазнања која су уграђена у дело често лелујав, сеновит и мутан, егзистенцијално поједностављен и духовно нескладан, а у делима тзв. постмодернизма и потпуно расточен, разбијен у низ случајних сензација и асоцијација. Ликови у српским житијима су, супротно томе, стамени, духовно и егзистенцијално сабрани и заокружени.

Већина ликова српских житија су творци српске народне и државне историје и заступници или баштинници хришћанске културе; они су, дакле, национални и културни хероји а не само хришћански подвижници и мученици. Али сви писци житија, од Светога Саве до Патријарха Пајсија, у први план стављају хришћанске врлине а не историјске подвиге светих људи [што доприноси изградњи аскетског нивоа значења текста житија]; историјски догађаји су испричани као искушења кроз која светитељ пролази да би стигао на другу обалу егзистенције, у Вечност и Царство Небесно, а не као подвизи којима се стиче овоземаљска, историјска слава.

Српски свети владари своје победе не славе ликовањем него најдубљом захвалношћу и скрушеношћу пред Богом, „јер такви су свети, када се удостојавају највећега, тада мудрују најсмерније“, како каже Цамблак о Краљу Стефану Дечанском. И у највећим победама и успесима светим српским владарима не „паде на срце високохвална мисао“, него се хвале Господом и Њему приписују све што могу и имају. У борбу против непријатеља они ступају покајањем, исповедањем сопствених грехова и молитвом за опроштај, а не из честољубља и славољубља. И пре и после борбе сви се они обраћају Богу онако како то чини Стефан Немања [...] после великих војних победа против Грка: „Али, Господе, Господе, поштеди и помилуј слугу својега, јер су, ја знам, безакоња моја уистину велика и пред Тобом су увек неутајена, Господе. Зато износим као почетак у срцу мојем: да трепти и да се боји имена твојега светог“.

Искрена смерност у данима славе и најдубља скрушеност у тренуцима највеће моћи – то су чудесне људске врлине [...] [књижевних ликова] светих владара; писци њихових житија у први план истичу управо те њихове духовне подвиге у којима се преображава људска грешна природа склона гордости, славољубљу и среброљубљу. Али више од свега савременог читаоца у житијима задивљује и зачуђује њихов однос према противнику и према злу.

И у древној и у новој књижевности зло је приказано као трајна сила у космосу или као аутентичан састојак људске природе. У житијима, пак, не постоји зло у човеку иако постоји човек који је у власти зла. Ђаво, а не човек је носилац зла. Људе који су у власти зла светитељи не теже да униште него жуде да их спасу и приведу добру. [Светитељи] [...] знају и исповедају да Бог неће „смрти грешника, но да се обрати и жив буде“. [Свети и праведни људи Божји] знају и верују да је уистину „прави и исти-

нити слуга Твој онај који иде за Твојом речју и не гнуша се да привуче човекољубљу Твојему заблуделе, отпале, и блудне, и грешне“, како вели Стефан Првовенчани у житију свога оца. У свим драматичним и опасним ситуацијама по народ и државу [...] [светитељи] пре осуде и пресуде противнику, свим силама, молитвеним и човекољубивим речима настоје да га приволе да се врати христољубљу и братољубљу. У сваком житију о светим владарима читалац наилази на драматичне ситуације у којима се христољубиви човек суочава са човеком кога је ђаво завео и наговорио да твори зло. У том суочавању светитељ сведочи моћ љубави и снагу доброте којима се човек ослобађа од мржње и зла. У житијима има мноштво дивних примера како [...] [светитељи] ослобађају и себе и све око себе од греха и зла, и једино тако спасавају и своје душе, и свој род, и земљу и веру [свједочећи да су истински ученици Христови] (Радуловић 2015: 91–92).

IV

У свом истраживачком поступку, чији је циљ испитати и открити смисао, значај и квалитет житијне, а самим тим и старе српске књижевности, Радуловић се с правом пита: гдје је мјесто житија светих у данашњој српској књижевности и каква је улога житија у духовном животу модерног човјека? На који начин данас житије може обликовати српску културу и колико су јаке везе између средњовјековне и савремене српске традиције?

У одговору на то питање Радуловић каже да ће у старим српским житијима светих „савремени читалац [...] открити духовне доживљаје какве не налази у књижевним делима ни једне друге епохе“ (Радуловић 2015: 93). Житија, у ствари, књижевна дјела и у једном другом значењу ријечи које је суштински важно за разумијевање те врсте књижевности.

Она се не могу истргнути из живота Цркве и сместити у одређен књижевни корпус. Житија су врста аскезе и духовне контемплације (Радуловић 2015: 93) –

– у којима се открива сва теорија и пракса хришћанског живота. Сврха њиховог писања није примарно „у томе да буду лепа у естетском смислу него да буду жив подстицај духовном узрастању слушаалаца“; она су –

[...] извор историјских знања, извор богопознања и спознања човека. Из њих савремени читалац може да истинито, у хришћанској перспективи, сагледа не само српску историју него може и да сазна ко је човјек, какав човек може да буде, како човека види Бог, каквог човека жели Бог (Радуловић 2015: 93).

Тај гносеолошки елеменат житијне књижевности омогућава да у тексту „срећемо Богочовека као егзистенцијални и морални узор и путоказ човечног живљења“ (Радловић 2015: 93). Радловић сматра да се она –

[...] не пишу само за то да се похвали и прослави светитељ него да се духовно пробуди њихов читалац (Радловић 2015: 93).

Тај свој став он подупире размишљањем Теодосија Хиландарца из увода у *Житије Светиої Сава*:

Пошто констатује [Теодосије] да је „свеблажени Сава [...] сада наново у нашем народу просијао“, он одмах додаје да не жели због тога да похвали Светитеља, „јер је похвала праведнику од Господа, штавише корисно је да сами што иштемо од њега“, па наставља: „Не, дакле, због тога, него што и стари имађаху потребу да пишу животе изврсних мужева и да их поштују ради користи која од њих долази људима, а што је сад нашем последњем ленивом роду /.../ не само потребно, него и веома за жељење, да се ови пишу и што чистије поштују, да бисмо се – гледајући на животе њихове, као на оживљене стубове који се у висину дижу, и видећи како и колико иза њих изостајемо – постидели и савешћу се осудили због лености која је у нама, те да бисмо се, поучени од њих и подстакнути, подigli ма и мало ка врлини. Јер једва ако и многе и велике повести узбуде срце наше к исправљању живота“. Смисао житија је, дакле, да „узбуде срце наше к исправљању живота“ (Радловић 2015: 93–94).

Анализирајући конкретна житија старе српске књижевности, дајући одговоре на постављена питања, која се кроз историјски развој српске књижевне мисли кристалишу као веома важна, нудећи одређена размишљања, отварајући хоризонте за нова истраживања, Радловић исписује својеврсну поетичку поставку која се поред књижевнотеоријског и књижевноисторијског базира и на једном ширем интердисциплинарном приступу књижевном тексту, у првом реду теолошком, али и антрополошком, гносеолошком, психолошком, аскетско-етичком, иконолошком и друштвено-историјском. Као проницљив тумач књижевног текста, он у многим ситуацијама иновира сам приступ књижевности и умјетности, што се може видјети у интерпретацији старе српске литературе и синтезама које ствара на основу проучених конкретних житија.

Нека питања, међутим, која свјесно покреће и поставља, остају без одговора и нуде се научној јавности као отворен хоризонт за нова теоријска истраживања старе књижевности. Расуђујући о средњовековној српској литератури, Радловић преиспитује фундаментална теоријска значења, питајући се:

Да ли су ова богоугодна стања душе из које се пишу житија једно-времено и естетски доживљаји? Уме ли савремени читалац, духовно изграђен у секуларној цивилизацији, да осети искреност, наивност и душевну чистоту као естетске а не само као егзистенцијалне и моралне вредности? Уме ли да од писца иште и да у модерном делу тражи управо такве доживљаје (Радуловић 2015: 84)?

Надамо се да ће у некој наредној студији Радуловић, сходно својој проницљивости и духовности, нашој пажњи понудити значајне одговоре, као и до сада.

У Радуловићевим истраживањима види се колико је данас жива и дејствена стара духовна и књижевна традиција. Његови увиди у стару српску литературу показују једну моћну традицију средњег вијека која у модерној култури треба да заузме почасно мјесто, што нам аутор на прецизан и стручан начин доказује.

Надамо се да ће овај уводни текст у Радуловићев огроман научни опус и допринос српској књижевности и духовности бити подстицај за нова истраживања у поменутој области, да би се на најбољи начин захватила дубока и проницљива мисао овог, у многим стварима, на пољу проучавања српске литературе и културе, вриједног мислиоца, зачетника и утемељивача изванредних и суштински важних послова.

Извори

- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. *Уметност и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2017: Милан Радуловић. *Време и душа: поешика и ешика српске прозе групе њоловине 20. века*. Београд: Јасен.

Литература

- Летић 2009: Бранко Летић. *У ојлегалу духовном: ојлеги из старе српске књижевности*. Пале: Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета“.
- Лешић 2008: Зденко Лешић. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.

Пападопулос 1998: Стилијан Пападопулос. *Теологија и језик*. Превод Зоран Јелисавчић. Београд – Ваљево: Хришћанска мисао.

Vladan Bartula

MILAN RADULOVIĆ AND THE OLD SERBIAN LITERATURE

Summary

This paper deals with the subjects of literary-historical, literary-theoretical, theologically philosophical as well as cultural approaches to the literary works of Milan Radulović, from which his attitudes on Old Serbian literature are derived. All of his approaches to Old Serbian literature, Milan Radulović bases on the studies of a writing genre called hagiography, perceived as the most complicated and prolific literary genre in the Middle century. With that comes the fact that hagiography literature, along with folks literature, represents the Serbian literary classic which is the basis of Serbian literary creation, and, as such, is an inevitable factor in studying the continuous development and quality of the Serbian literary thought. Hagiography discovers such spiritual impressions that we do not find in the literary thoughts of any other epochs. It is not just a mere treasure chest of poetic experiences, the source of historical, theological and anthropological knowledge, but is also a living incentive to the spiritual growth of the reader, the cultural and moral compass to living a more humane life.

БОЛАН ЧОЛАК*
(ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ, БЕОГРАД)

У ОДБРАНУ ОПТИМИЗМА

Читање ране поезије Алексе Шантића у делу Милана Радуловића**

Ајспиракџи: У раду се анализира Радуловићево тумачење поетичког модела и тематског комплекса најранијих песама Алексе Шантића (1887–1889) које песник није штампао ни у једној збирци, а чија вредност је оспоравана у историји књижевности. Промена приступа овој Шантићевој поезији (увођење религијског аспекта) довела је Радуловића до нових увида, али и могућности за ново вредновање песништва датог периода, те постављања питања о евентуалном даљем развоју Алексе Шантића у случају да је као песник остао на трагу првих поетичко-тематских преокупација.

Кључне речи: Алекса Шантић, рана поезија, оригиналност, природност, радост постојања, хришћански оптимизам, аутентична религиозна духовност, религиозни модернизам

Књижевност с краја XIX и почетка XX века и културно-идеолошки образац формиран у том раздобљу на српском културном простору представљали су саставни део интересовања Милана Радуловића у разумевању духовног аспекта српског идентитета. О значају и амбивалентности тог периода – којег повезује с појмом модернизма – Радуловић је посебно писао у студији *Раскршћа српског модернизма*: „Српска култура на самом почетку 20. века живела је у ритму грозничавих трагања за сопственом духовном суштином“ (Радуловић 2007: 37). Потврду за ту тезу проналазио је у индивидуалним поетикама српских писаца тога доба код којих се запажају „искушења и противречности модернизације српске књижевности крајем 19. и почетком 20. века“ (Радуловић 2007: 38):

Диктат модернизације је плодотворно усмерио песнички развој Јована Дучића, уздигао његову песничку мисао и поетску праксу на ниво модернистичке класике у вредносном смислу. Споља, из књижевне моде и духа времена наметана модернизација усмерила је, пак, песнички развој Алексе Шантића на путеве који нису били у сазвучју са

* btcolak@yahoo.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Смена њоетичких ѡпарадиџми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

његовим духовним бићем, па се у његовом песништву огледа вредносна амбиваленција модернизма, односно песников колебљивост и збуњеност новим естетским идеалима, које је Шантић доживљавао више као унутрашње духовно искушење, а мање као културни, спољни подстицај. Пред Шантићевим доживљајем модернизације као искушења, а не само као несумњиво благодатне културне оријентације и енергије, били су збуњени и критичари који су веровали у модерне естетске идеале. То се јасно види из критичарских анализа генезе Шантићевог песништва (Радуловић 2007: 38).

Овај рад у фокус поставља Радуловићево читање поезије Алексе Шантића и то од првих песама (1887), па све до оних објављених 1889. године. Реч је, према томе, о читању поезије из ране, такозване прве фазе Алексе Шантића, чије је трајање најчешће одређивано до 1901. (тачније до публиковања критичког приказа Богдана Поповића), односно до 1904. године (Радован Вучковић);¹ оне која готово да није представљала изазов књижевним проучаваоцима и која је у историји књижевности претежно била описивана као стихотворство настало под утицајем романтичарског поетичког модела. Доминантни приступ овој Шантићевој стваралачкој фази био је поступак издвајања једне песме, те њена анализа изван датог поетичког модела, прецизније, без тежње да се проникне у песников поетички концепт и да се он опише, док су малобројни истраживачи настојали да у њој пронађу тематске и мотивске корпуре који су касније чинили средиште Шантићевог песничког опуса (Перо Слијепчевић). Књижевноисторијски посматрано, готово без резерве рана лирика Алексе Шантића окарактерисана је као подражавање песника српског романтизма, као једна неоригинална, невешта и анахрона поезија (Јован Скерлић). Радуловић је, дакле, пажњу усредсредио превасходно на онај период Шантићевог стваралаштва о којем су изречени најоштрији судови и због којег је Шантић као песник довођен у везу с категоријама наивности, интуитивности, чак и дилетантизма.

Поезијом Алексе Шантића Милан Радуловић бавио се најопсежније у раду „Рана поезија Алексе Шантића – искушење модернизације“, публикованом у оквиру зборника *Алекса Шантић: животи и дјело* (Бања Лука – Српско Сарајево, 2000), а који је касније прештампан у књизи *Раскришћа српског модернизма* (Београд, 2007).²

Позиција од које Радуловић у том раду полази јесте уверење да су –

¹ Постоје и другачије периодизације Шантићевог песништва. Тако, рецимо, Славко Леовац сматра да прва фаза траје до 1896. године.

² У питању није дословно прештампавање, јер су над текстом вршене стилске измене.

[...] критичка мишљења о вредности Шантићеве ране поезије у основи углавном међусобно усаглашена и поред тога што су вредносни судови често различно мотивисани и аргументовани (Радуловић 2000: 38).

Осврћући се на досадашње приступе проучавалаца, аутор опажа да је уз одрицање вредности Шантићевим раним песмама, често долазило и до пренаглашавања романтичарских утицаја које критика „готово да [...] је подразумевала а није преиспитивала“ (Радуловић 2000: 38). Томе треба додати и питање утицаја критичког приказа Богдана Поповића (1901) на потоње Шантићево песништво које се најчешће одређивало као друга песникова фаза, с којом неретко у уској вези стоји мисао о једном „новом, сложенијем и модернијем духовном искуству“ (Радуловић 2000: 39). Ако би се за прву проблематику (вредновање раног песништва) са извесном сигурношћу могло казати да није била предмет оспоравања и критичког дискурса, за другу (утицај критике Б. Поповића) тако нешто не би се могло тврдити. Радуловић се, према томе, усредсређује на преиспитивање два кључна књижевноисторијска становишта о поезији великога мостарскога песника – једно неоспорно и општеприхваћено, а друго далеко деликатније и компликованије, при чему треба имати у виду да је реч о умногоне повезаној проблематици.

У уводном делу студије знатно више простора Радуловић је посветио другој проблематици – појави и тумачењу Поповићеве критике – и том приликом показао склоност ка систематизацији, класификацији грађе и предности упоредне анализе критичких текстова. Тако је овај минуциозни истраживач, осврнувши се на полемички контекст критике Богдана Поповића (Марко Цар), указао на постојање различитих мишљења „о томе да ли је, како и колико Поповићева критика утицала на каснији песнички развој Алексе Шантића“ (Светозар Ђоровић – Перо Слијепчевић – Војислав М. Ђурић), да би на крају и самостално закључио да, без обзира на хетерогене ставове о утицају Поповићеве критике на Шантића, постоји хомогеност у оцени вредности раног Шантићевог песништва, јер „нико од модерних тумача није нашао неке знатније песничке и духовне вредности“ (Радуловић 2000: 44) у овој раној песничкој фази, те је она одређивана категоријама: „романтични патриотизам, дидактични морализам, сентиментализам, имитација и миметизам, самоукост и старинска наивност“ (Радуловић 2000: 44).

У другом делу студије „Рана поезија Алексе Шантића“ Радуловић је настојао да пружи анализу управо оног Шантићевог песништва које је унисоно оспоравано како од стране критичара, тако и од самог песника (није их уврстио нити у једну збирку своје поезије). Отуда му се, као суштинско, наметнуло питање „да ли је Алекса Шантић у својим раним

песмама био само један страстан дилетант, књижевни ентузијаста и даровит епигон“ и, с тим у вези, „да ли је могао, и у којем правцу и виду је требало да модернизује своја почетна, изворна поетска стремљења“ (Радуловић 2000: 46). Реч је, дакле, о аутору који не жели априори да одбаци рано стваралаштво једног од највољенијих српских песника, него тежи томе да преиспита његове поетичке темеље, односно да проникне у Шантићев почетни стваралачки импулс. Милана Радуловића, стога, не занима песник Алекса Шантић онакав каквог га познајемо из историја књижевности и песничких збирки, већ онај песник који се испрва јавио а који је потом, према општем уверењу, стицајем околности престао деловати на датом поетичком плану, преобразивши се.

Усредсређујући пажњу на прву Шантићеву песму „Прољеће“ (часопис *Голуб*, 1887) Радуловић долази до следеће, како је сам назива, (контра)хипотезе:

Алекса Шантић представио се као изворан, спонтан и природан певач; огласио се, дакле, као химнопојац у старинском смислу више но као песник у модерном значењу (Радуловић 2000: 46).

Истичући у први план категорије оригиналности и природности у вези с првом Шантићевом песмом, Милан Радуловић непосредно ступа у полемичан дијалог са традицијским мишљењем о вредности ове поезије. Притом, аутор не тежи да веже рано Шантићево песништво с појмом модернизма, него га посматра као део једне културне и песничке традиције која је по основном изразу и доживљају противстављена доминантној линији песништва с почетка 20. века:

Можда култивисаним и образованим читаоцима нашег времена делују као наивна романтичарска лирика [...] посебно оним који су у поезији трагали за сложенијим доживљајима, компактнијом, кондензованом формом и за разуђеним поетским језиком и стилем. Ипак, данас те песме својом чистотом, невиношћу, својим изворним садржајем и смислом, делују као моћан антипод једном виду модерног песништва (Радуловић 2000: 46).

Основна разлика између Шантићевог раног песничког концепта и модернизма је у односу песничког субјекта према свету, односно у категоријама песимизма и оптимизма:

Модерна поезија, као што је познато, чврсто се свезала и преплела са песимизмом – са песимизмом као модерном философском доктрином и са песимизмом као популарним, готово помодним доживљајем егзистенције. Од туге, преко меланхолије, до очајања; од очајања до демонске ироније и деструкције сваког смисла, или пак до чулне распојасаности

и чулних радости – то је емоционални коловрат у којем се врти један значајан ток модерног песништва. У извесноме смислу, песимизам је, уз индивидуализам и култ индивидуалног духовног херојства, постао заштитни знак великог дела модернизма.

А Шантићева рана поезија је, супротно, певање првотне, изворне и вечне радости постојања (Радуловић 2000: 47).

Према мишљењу Милана Радуловића, управо слављење „првотне, изворне и вечне радости“ јесте оно у чему се огледа Шантићева оригиналност, јер у традицији српске лирике аутор такав став према животу препознаје, и то само донекле, у народној поезији, док изричито наглашава да није реч о „радосној песми младог људског бића“ која је „израз оне виталне раздраганости која у душу дотиче од физичког здравља, снаге, чулне свежине, или из тренутних заноса природом и из осећања среће“, а каква се налази, како аутор наводи, код Бранка Радичевића:

Шантићева рана песма је песма серафима који слави Бога, Његове дарове и творачке моћи којима је саздао сву красоту света, којима је природу уредио као савршену, рајску лепоту. А поврх свега, из љубави, створио је човека – да у тој красоти постојања ужива, подаривши му још и моћ да је својом песмом слави. Шантићеве ране песме имају религиозно, а не само психичко или чулно исходиште. Оне су више израз духовне ведрине но душевне узнесености или физиолошке екстазе (Радуловић 2000: 47).

Промена приступа раној Шантићевој поезији (увођење религијског аспекта) довела је Радуловића до нових увида, али и до могућности за ново вредновање овога песништва, те постављања питања како би се Алекса Шантић даље развијао као песник да је остао на трагу првих поетичко-тематских преокупација.

Милан Радуловић се, отуда, показује не само као аутохтон и оригиналан тумач Шантићеве ране поезије, већ и проницљив историчар књижевности који уочава занемаривање читаве једне српске културне традиције (тесно везане с категоријом хришћанског оптимизма), и то не толико код песника (пошто су је они, попут Шантића, инстинктивно откривали), колико код тумача (означавали су је негативним категоријама те изједначавали с наивношћу). Реч је, према томе, о реактивирању или, још тачније, препознавању, уочавању постојања једне традиције за коју се мислило да је ишчезла, односно да је превазиђена са појавом духа модернизма и његовог схватања концепта песништва. Шантић, наиме, према Радуловићу –

[...] не тежи да песмом „изнађе смисао постојања“ већ да изрази радост што је постојање могућно, што свет постоји, што његов Творац Јесте.

Јер је у његовој души смисао живота управо у радовању постојању и у слављењу Бога који га омогућава. А смисао човековог појања јесте у томе да се њиме придружи хору небесних анђела. Песма којом се човек придружује тој свеопштој радости не мора да има никаквог јасног смисла изван самог радосног слављења Бога, живота и природе. Стога она може да буде само ритам радовања, без речи које имају своја значења (Радуловић 2000: 47).

Примећује се да Радуловић не мења само перспективу приступа Шантићевој поезији, него и да у анализу уводи нетипичне појмове, терминологију која није била својствена говору о песништву с краја 19. и почетка 20. века. Тако, рецимо, у вези с раном Шантићевом лириком, истиче жанр молитвене химне природи који разликује од дитирамба, чиме се аутор показује као врсни познавалац теорије књижевности:

Те песме су израз духовне озарености и узнесености, а не чулне ра-
зиграности или душевне раздраганости. Његова радост је тиха, смерна,
молитвено ведро. Сублимна је и дисциплинована; прозрачна и смирена;
није раскалашна. Таква радост происходи из једног вишег стања свести,
из космичке (само)свести која прожима, просветљује и одуховљује пес-
никово чулно биће и земну егзистенцију. Ово више духовно стање, та ду-
ховна диспозиција природних чула и душе, у Шантићевој песми оства-
рује се и исказује као свест о божанском пореклу и божанском смислу
космоса, као радосно-молитвена свест о томе одакле извиру и куда увиру
бића и појаве у природи (Радуловић 2000: 48).

Добра теоријска утемељеност, с једне стране, и несвакидашње по-
знавање форми хришћанске културе, с друге, отворили су другачије ин-
терпретативне могућности. Радуловић закључује:

Рајевање! – то је најбоље одређење Шантићевог раног појања.

У песмама написаним и објављеним 1887, 1888. и 1889. године – од
укупно 79 песама (међу којима има и оних које нису публиковане ни у ча-
сописима ни у првој песниковој збирци, но су остале у рукопису) – нема
ниједне у којој се не опева пролеће, зора, гај и гора; или Бог, рај и све-
тост појава у природи; или љубав, милостивост и нада. А најчешће све то
заједно: јер су зора, пролеће, рај и гора, природа уопште, само одсјај раја,
знаци који човеку говоре о Богу и у његовој души буде сећање и осећање
раја у које је некад боравио и којем вазда хрли (Радуловић 2000: 49).

Милан Радуловић, тако, прецизно ограничава период овог Шан-
тићевог филозофско-песничког концепта. Јасно омеђивање датог пое-
тичког модела, поред тога што захтева преиспитивање досадашњих фаза
у развоју Шантићевог песништва, доказује живо постојање једног духов-

но-културног обрасца који се, уопште узев, сматрао анахроним, немодерним и надасве неприсутним у духу модерног човека.

Да би показао у којој је мери реч о свесном, осмишљеном и постојаном филозофско-књижевном концепту, аутор посебно анализира поетичку песму „Пјесма“ из 1888. године и улогу лирског казивача који –

[...] само певање, песму, доживљава као стапање стварне природе и пранебеског раја у човековој души, као спону између човека и Бога, реалног животног искуства и духовног искуства у којем су сублимисани вера, нада, љубав (Радуловић 2000: 49).

С тим у вези, аутор је истакао да душа –

[...] која свуда око себе види Бога и рај, није, дакле, нипошто слепа за реалан живот и човеково свагдашње животно искуство: за слабост, тугу, болест, јад, очајање, смртност и пролазност живота. Али она свет и реалност живљења види на друкчији начин: дубље, прозирније, ведрије (Радуловић 2000: 49).

Рекло би се да на овом месту Радуловић тежи да полемише с категоријом наивности, показујући да став хришћанског оптимизма нужно не значи затварање очију пред животним недаћама и тамним странама човековог усуда. Напротив.

За разлику од прецизног утврђивања трајања датог поетичког модела (1887–1889), Милан Радуловић у студији није означио годину након које долази до значајнијих промена песничке инспирације, тачније, није одредио нити завршетак ове, нити почетак следеће фазе Шантићевог песништва.³ Оправдање за такав поступак можда би се могло пронаћи у чињеници да херцеговачки песник није наједном напустио наведени филозофско-песнички концепт. Но, ипак, рекло би се да негде све до 1897. године Шантићев поетски глас можда најбоље осликавају следеће Радуловићеве речи:

Света нада, односно вера у неминовну пролазност, али и у васкрс и вечност свега што је Богом створено – то је највиша духовна вредност коју слави млади Шантић; то је и његова интимна духовна позиција у чијој светлости доживљава и гледа не само природу него и људски живот: човекове туге, боли, сиромаштво, беду, па и саму смрт (Радуловић 2000: 49).

³ У издању из 2007. Радуловић помиње 1901. годину као почетак друге песничке фазе Алексе Шантића, али ни на једном месту не показује на који се начин дати песнички модел обликовао/мењао до 1901, као ни на промене које су након те године извршене у односу на модел пре 1901, па би се рекло да се на том месту критичар поводи за опште-прихваћеним мишљењем.

Тек са „Сјенкама“ (1897) и песмама испеваним поводом смрти мајке (1897) код Шантића се може говорити о значајнијем духовном и поетичком преображају.⁴

Према мишљењу Милана Радуловића, религијски аспект основни је угао посматрања и патриотских и песама са социјалним темама и оних у којима се опева национална историја, будући да Шантићев песнички субјект све наведене моменте „сагледава из вере у Бога и вечност“ (Радуловић 2000: 49):

Ропство туђину, социјална неправда, беда; људска грамзивост, немилосрдност, несолидарност и неслога – све су то привремени поремећаји божанског поретка и сенке на Божјем свету (Радуловић 2000: 50).

Поремећаји који ће нестати када дође до ослобођења и тријумфа слоге и правде који ће изнова „васпоставити божанску хармонију у свету“ (Радуловић 2000: 50).

Милан Радуловић, према томе, открива религију оптимизма код раног Шантића. Извор те религије он налази у хришћанству и везује га с категоријом вечног живота:

Има зиме, али мора доћи пролеће; има неправде, али и милостивости. Има смрти, али изнад ње је вечни живот, рај и анђели – овакви доживљаји су сведочанство песникове потпуне духовне зрелости (Радуловић 2000: 50).

Међутим, Радуловић настоји и да додатно контекстуализује и да опише основе Шантићевог оптимизма:

Све ране песме Алексе Шантића су касни изданак српске православне културе. Оне су нов плод те културе у модерном добу – којем се причинило да је та култура престала да рађа поезију, да је постала канонизована и бесплодна, па самим тим и немоћна да сопствене садржаје, свој сензибилитет и духовност, пренесе у модерне уметничке облике, да се преобрази у модерну свест, угради у душу и духовно искуство модерног човека (Радуловић 2000: 50).

Реч је, дакле, о Радуловићевом порицању наводног прекида континуитета једне књижевноисторијске традиције српске православне културе, али и о указивању на модернизацију њеног духа, остварену у раној

⁴ С обзиром на то да је доминантно оптимистички животни став са мајчином смрћу замењен надасве песимистичким доживљајем света, теза о 1901. години као преломној за Шантићеву поетику би се могла проблематизовати. О променама у Шантићевом поетичком моделу и категоријама оптимизма и песимизма в. Чолак 2017.

лирици Алексе Шантића. Само порекло православног духа оптимизма овај врсни истраживач везао је за Шантићев интуитивни осећај, али и –

[...] пантеизам народне лирске песме, чију је митотворну свест сам народ већ оплеменио енергијама, визијама, знањима и слутњама православне хришћанске вере (Радуловић 2000: 51).

Чини се да је разлог због којег је Радуловић избегао да омеђи године трајања Шантићеве прве фазе у томе што је херцеговачки песник након 1889. године – стицајем околности и разних утицаја – постепено почео да се поетички преобликује, чиме је донекле нарушен онај његов први, исконски доживљај света и концепт поезије. Отуда је Радуловић готово искључиво усредсређен на најраније Шантићеве песме (до 1889) у којима се дух православног оптимизма показује у свом најчистијем виду и због чега се у студији аутор и позива само на песме из тог кратког периода. Касније песме, без обзира на то што ће умногоме остати у оквирима истог поетичког модела, остају изван Радуловићевог фокуса, јер његов циљ није био да опише промене и да прати развој Шантићеве лирике, одвајајући песничке фазе, него да укаже на постојање једног конкретног духовно-културног концепта:

Човек православне културе, Шантић је живо осећао божанско происходство света [...]. Све је од Бога, и стога је сва твар освећена – то је његова жива визија коју је покушао да преточи у модеран поетски израз (Радуловић 2000: 51).

На тим основама Радуловић другачије од других Шантићевих истраживача сагледава и песничко непоказивање интересовања за путовања, за упознавање света и других култура, односно за више образовање:

У завичајној природи и у скученом амбијенту мале људске заједнице која живи у вароши, у тим световима привидно познатим по баналности, Шантић је осећао општу мистерију постојања, слутио је универзум и његове тајне, видео је Бога и спознао његове творачке моћи, проникнуо човекову душу, људски морал и људску судбину (Радуловић 2000: 51).

Извором свога искуства Шантић је антипод генерацији „која је гајила култ студирања, вишег образовања, учења језика“ (Радуловић 2000: 51). Насупрот том култу књиге, стоји Шантићев култ природе и уверење да „не мора никад да се миче из света у којем се једном нашао, јер осећа да ни његов смисао неће до краја појмити“ (Радуловић 2000: 51).

Према мишљењу Милана Радуловића, рана поезија Алексе Шантића не само да је представљала опозит генерацијским тежњама, већ на основу ње, тачније на основу мерила „живе вере душе“, Радуловић мо-

старском песнику даје примат над оним песницима које је сâм Шантић сматрао властитим узорима, а који у српској књижевној традицији заузимају значајно место (Бранко Радичевић, Јован Јовановић Змај). Радловић, тако, не само да износи захтев за неопходношћу превредновања ране поезије Алексе Шантића у оквиру његовог поетичког система, него и историје српског песничког стваралаштва уопште.

Основни неспоразум између поетичког обрасца раног Шантићевог песништва и рецепције тога обрасца од стране песникових савременика Радловић је везао за моменат њиховог бивствовања у оквиру другачијег духовно-културног модела:

Пошто је певао из душе једне културе која је модерном добу била већ помало страна, архаична, он је својим ученим савременицима, који су говорили у име друкчијих духовних идеала, морао изгледати наивним, помало неприлагођеним и, што је најгоре, недовољно одушевљеним и неспремним да истински исповеда и остварује духовне, стваралачке, естетске и поетске идеале модернитета (Радловић 2000: 52).

Међутим, прави проблем Радловић није видео у неразумевању савременика Шантићевог раног песништва, већ у недостатку Шантићевог самопоуздања и мањку културне самосвести, тачније у његовом прихватању сугестија критичара за модернизацијом израза, али и духовних тежњи и идеала. На тај се начин Шантић преобликовао, чиме се „умногоме удаљио од својих изворних духовних стремљења и од свог животног и културног позвања“ (Радловић 2000: 52). Премда Радловић не наводи ниједно име, јасно је да се такав став не односи само на критички приказ Богдана Поповића из 1901. године, него – можда још у већој мери – и на ону најранију рецепцију Шантићеве поезије која је одмах одредила дати песнички образац као наиван и анахрон. Тиме се знатно померају границе почетка ремоделовања његовог песништва – премда се у студији не наводи ниједна конкретна година као почетна тачка преображаја, али се може претпоставити да је у питању период непосредно након 1889. године – и на изванредан начин, посредно, умањује улога Богдана Поповића на песникову преоријентацију.

Посебан фокус Радловић ставља на Шантићев иницијални стваралачки импулс који доживљава као суштински и одређује као „урођену духовна зрелост“, а супротставља му наметане естетске идеале културне атмосфере епохе. Реч је о својеврсном опонирању категорија природе и културе, природног и неприродног, суштаственог и несуштаственог, изворног и неизворног. Управо стога што је рана поезија израз оног исконског, првотног Шантићевог доживљаја света и Бога, Радловић јој даје на значају, како у концепцији песниковог стваралаштва, тако и у

сагледавању оне унутрашње Шантићеве духовне бити која и покреће на стварање.

Иако би се из свега наведеног можда могло помислити да је овај књижевни истраживач настојао да, истичући значај ране, оспори вредност касније поезије, то није случај. Да јесте, Радуловић би тиме проблематизовао и релевантност Шантићевог песничког имена какво га данас налазимо у историјама књижевности и културном сећању. Главна теза, дакле, није била исказивање сумње и оспоравање вредности потоње поезије, већ указивање на то какав је Шантић могао да буде песник да је остао веран своме изворном осећању и поетичком концепту:

На новом путу, који је био пут модернизације, Шантић се, по признању критике, остварио као велики песник; постао је један од класика српског поетског модернизма. Али он је, ипак, дао много мање но што је могао и но што је наговестио раним песмама. А наговестио је стварање велике духовне лирике, модернизацију црквено-православне поезије (Радуловић 2000: 52).

Реч је, према томе, о оживљавању и модернизацији једне линије српске лирике која је била готово потпуно ишчезла крајем XIX и почетком XX века, а чији модел је Шантић урођено носио у себи и изразио у својим најранијим песмама. Милан Радуловић је, тако, у Шантићу препознао, као урођен, назначени поетичко-лирски образац.

На тим основама овај критичар формира сасвим другачији став о утицајима на раног Шантића од оног који је био општеприхваћен и, као такав, од стране свих истраживача херцеговачког песника подразумеван и несумњив:

Истински поетски идеали Алексе Шантића нису били оличени у Бранку и Змају него у црквеном појању и у народној лирској песми. Ослањајући се само на језик и поетске форме, много мање и на сензибилитет и духовност ове двојице романтичара, који су већ били канонизовани као класици српске културе, Шантић је покушао да обнови и поетски модернизује музику народне песме и црквеног појања (Радуловић 2000: 52).

Радуловић је, у суштини, понудио један сасвим другачији угао посматрања традиције српске лирике у контексту песника српске модерне, укључивши у њу оне слојеве који су остали изван поетичких оквира *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, антологије која се често сматра „каменом међашем“ у поимању концепта модерне српске поезије. На тај су начин слојеви и форме средњовековне лирике означени као анахрони, превазиђени обрасци, недолични савременој поезији и поетички пожељном концепту. Једини ниво на којем се могла поја-

вити средњовековна традиција у систему модерне поезије односио се на мотивски комплекс (изузетно ретко, а најчешће с њим у уској вези, запажа се и уплив лексичког нивоа). Али, и он је више био продукт утицаја друштвено-политичког тренутка него изворног књижевно-културног наслеђа. Препознавање једне исконске а девалоризоване традиције српске културе као живе у савременој лирици, и то на самом стваралачком почетку Алексе Шантића, подстакло је Милана Радуловића на запитаност о каквом би тек великом песничком имену било речи да је Алекса Шантић, следио пут који је исправа исконски осетио и изразио, да је наставио да следи и изражава дух традиције која му је била урођена, блиска и својствена.

Тезу о рано измењеном поетичком концепту Радуловић је настојао да покаже преко Шантићевог односа музике и поезије. Полазећи од поставке да је естетски идеал симболизма, између осталог, био „у томе да се дочара *музика језика*“, Радуловић долази до тога да је он суштински супротан оном другом који је препознао у раном Шантићу – „да се поезијом васкрсне универзалан *језик музике*“ (Радуловић 2000: 52), а који припада народној и црквеној лирској традицији:

У народној и црквеној култури, чији је касни, посве аутентичан и чудесан изданак био Алекса Шантић, поезија је неодвојива од музике и од извођења поезије (било у религиозном обреду, билу у утврђеним друштвеним обичајима и производној активности) (Радуловић 2000: 53).

Управо је то област на којој је Шантић могао да оствари највеће достигнуће и да тако изврши обнову православне духовности:

Поетским језиком музике он је, можда, у неком другом и срећнијем времену, могао обновити, оживети, стваралачки прославити православну духовност, открити је поново својим савременицима, и то у онаквој поетско-музичкој форми у којој ту духовност модеран човек може да осети и да прими [...]. Да је у томе успео, то би без сумње, био велики стваралачки тријумф модерног духа и модерне српске поезије (Радуловић 2000: 53).

Искорак ка аутохтоним, изворним слојевима црквено-народне традиције и њен укрштај „са модерним поетским стремљењима и облицима“, у основи је поетичког идеала модернизма, а српска књижевност 20. века везаће га тек уз име Момчила Настасијевића. Према мишљењу Милана Радуловића, Алекса Шантић је „од свих српских песника имао најјачи потенцијал да тај недостижан идеал модернизма оствари“ (Радуловић 2000: 53). Апсурдност Шантићеве позиције Радуловић је видео у томе што је он „тај највиши идеал модернизма делимично напуштао да би остварио ниже, лакше доступне процесе и форме поетске модер-

низације“ (Радуловић 2000: 53), што је било мотивисано тиме што су „у његовом времену ниже форме и плићи слојеви модернизма били у ствари проглашени највишим и готово обавезујућим“ (Радуловић 2000: 53).

С друге стране, религиозне тежње модернизма – чије је корене Радуловић препознао као део изворног поетичког концепта Шантићевог духа – касније су се показале својствене фазама зрелог симболизма и експресионизма, но сам Шантић, с поетичког аспекта, остао је готово искључиво у оквирима „ране варијанте симболизма“ (Радуловић 2000: 53).

Стваралачки апсурд Алексе Шантића, дакле, читовао се у томе што је он, хипотетички гледано, био обновитељ и истовремено модернизатор једне линије лирског песништва која се тек касније уобличила у пожељан поетички модел модернизма, а историја књижевности га је убележила као „позног романтичара“, као песника који је „окаснио да се модернизује“ (Радуловић 2000: 53).

Трагове тог раног Шантића Радуловић је откривао и у оном каснијем, зрелом Шантићу, потврђујући тиме имплицитно тезу о немогућности потпуног потискивања сопствене „аутентичне религиозне духовности“:

Као да је младог Шантића од света крио стари Шантић, већ прослављени и етаблиран као модеран песник у владајућем смислу (Радуловић 2000: 53).

Израз те аутентичне духовности Радуловић је везао како за песму „Претпразничко вече“, тако и за „Лептирову песму“, песму коју Шантић није публиковао нити у једној збирци:

Из дубина душе, после свих животних искустава у којима је било много горчина и туга, модернизовани песник Шантић, исто као и онај млади, духовно зрели Шантић, који је Живот и свет доживљавао као рај што га је Бог подарио човеку, – у себи и за себе најтоплије је изговарао једно једноставно: „Оче, хвала“ (Радуловић 2000: 54)!

Стиховима „Лептирове песме“ Милан Радуловић завршава испитивање о суштој Шантићевој духовности, сједињујући тако, на извештајан начин, најранију песникову фазу с појединим песмама из његовог касног периода (након 1910. године). Формирање цикличне основе Шантићевог развојног тока (бар са аспекта исконске духовности), поред тога што отвара питање неискоришћавања потенцијала (јер Шантић остаје непромењен – не истиче се ниједан нови аспект у његовом поетичком развоју везаном за дату категорију), аргументује немогућност промене сопствене изворне духовности. Аутентична духовност отуда је оно од-

ређујуће, суштинско за свакога појединца, оно што чини саму човекову бит и што ће, ма колико је прикривали, бојили другачијим тоновима или је потирали сумњама, напослетку ипак извирити у свом чистом, првотном, аутентичном облику.

Управо стога није било нужно да се докаже њено постојање и у оним последњим написаним песмама. Шантићева аутентична духовност објавила се у једном поетичком тренутку када се мислило да је херцеговачки песник већ одавно рашчистио с њом, да је се одрекао заједно с појмом наивности. Сама чињеница о њеном живом и свеколиком присуству у Шантићевом поетичком изразу и након више од двадесет година чини се као довољан аргумент за потврду Радуловићеве самосталне и оригиналне тезе.

Извори и литература

- Вучковић 2000: Радован Вучковић. „Развојне етапе Шантићеве и Дучићеве поезије“. У: *Алекса Шантић: животи и дјело: зборник радова*. Уредник Радован Вучковић. Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Леовац 2000: Славко Леовац. „Поетика и поезија Алексе Шантића“. У: *Алекса Шантић: животи и дјело: зборник радова*. Уредник Радован Вучковић. Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Поповић 1977: Богдан Поповић. „О песмама А. Шантића“. У: *Критички радови Бојана Поповића*. Приредио Фрањо Грчевић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2000: Милан Радуловић. „Рана поезија Алексе Шантића – искушења модернизације“. У: *Алекса Шантић: животи и дјело: зборник радова*. Уредник Радован Вучковић. Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске.
- Радуловић 2007: Милан Радуловић. *Раскрића српског модернизма*. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Чолак 2017: Бојан Чолак. „Поетички модели и тема смрти у поезији Алексе Шантића до 1902. године“. У: *Песничке шеме и поетички модели Алексе Шантића: зборник радова*. Уредници Јован Делић, Бојан Чолак. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије.

Bojan Čolak

IN THE DEFENSE OF OPTIMISM

Reading Early Poetry by Aleksa Šantić in Milan Radulović's Work

Summary

The paper deals with the reading of Milan Radulović's poetic model and thematic complex of the earliest poems by Aleksa Šantić (1887-1889) which were not published by the author in any collections of poems, and the value of which was disputed in the literary historiography. The change in the approach to this part of Šantić's poetry work (introduction of the religious aspect), brought Radulović to the new insights, as well as the new opportunities for reevaluation of the poetry of this entire period, and investigation of the possible development of Aleksa Šantić's poetry, in case that he had continued with his earliest poetic and thematic preoccupations.

МИРКО МАГАРАШЕВИЋ*
(Удружење Исидора Секулић, БЕОГРАД)

МИСАО И ВЕРА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ У ТУМАЧЕЊУ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айспиракциј: У овде посматраном сегменту укупних књижевнотеоријских истраживања Милана Радуловића, тема *Мисао и вера Исидоре Секулић* има носећи значај у разумевању Радуловићевог дела *Културна идеологија Исидоре Секулић* (2011). Тезе и тумачења које пружа ово Радуловићево остварење заузимају место од највишег значаја за разумевање Исидориних ставова и блиских токова мишљења у оквирима српског експресионизма и модерном схватању српске духовне и националне културе. Посебно се осветљава Радуловићево тумачење Исидорине идеје о односу време-вечност, о спиритуалном схватању земље и разликовању уметности и светости; у складу са тим, посматра се и кроз Радуловићев рад сагледава духовна блискост и јединство у разумевању Исидориних идеја и оних које – како Радуловић суптилно открива – заступају Николај Велимировић и Јустин Поповић, посебно.

Овај рад прати значај и аналитичку посебност свих поглавља моографије *Културна идеологија Исидоре Секулић*, али и њихову узајамност у следу и разумевању концепције културе и културних идеја Исидоре Секулић. Притом, рад настоји да укаже на различите видове оригиналности у запажањима и тумачењима Милана Радуловића, посебно када је реч о Исидорином културном хоризонту, њеном доследном патриотском духу и саодређености току светосавских идеја који су уткани у њено дело. Истиче се изузетан значај Радуловићевог тумачења религиозног патриотизма Исидоре Секулић, делимице приистеклог из духа српске средњовековне естетике.

Кључне речи: Милан Радуловић, Исидора Секулић, естетика, модернизам, традиција, вера, религиозна инспирација, персонална духовност, време/вечност, православна свест, културни образац

1.

Свесни смо колико дело Исидоре Секулић потиче из језгра стваралачки изузетне духовне личности, као што смо свесни да се енергији духовног језгра Исидориног не би могло са успехом ни прићи без сродних духовних квалитета какве поседује и личност Милана Радуловића. Та чињеница је била и остала гаранција Радуловићевог истраживачког успеха и теоријских исхода са којима се овде сусрећемо, а реч је, не

* mmagarasevic@yahoo.com

једино, али пре свега, о Радуловићевим анализама које су обједињене насловом његове књиге *Културна идеологија Исидоре Секулић* (Радуловић 2011) која је, заправо, теоријски вишефазна или вишеслојна студија основних Исидориних креативних начела, идеја и естетско-религиозних погледа на књижевност, уметност, духовни живот и материјални свет.

Основ исидоријанских истраживања Милана Радуловића полази од личне му вере и убеђења да „уметност има месијанску улогу“ (Радуловић 1989: 111), што је сасвим равно схватањима саме Исидоре Секулић. Пре више од двадесет година, у једној незаборавно свечаној прилици, рекао сам (в. Магарашевић 1996: 92), и природно је што ћу то сада са задовољством поновити, да је наш поштовани Милан Радуловић истовремено теоретичар високих мерила одговорности, аналитичке озбиљности и откривалачког дара. Његова аргументација је доследна, а стил кохерентан и убедљив. Одлике таквог стила Милан Радуловић је годинама развијао и довео до индивидуалне препознатљивости, као што су то, пре њега или истовремено, на свој високо особен начин већ учинили и – њему као критичару блиски – Предраг Протић, као један од најдрагоценијих истраживача српског духа и културе (в. Протић 1986; Протић 1991; Протић 1994; Протић 2003; Протић 2006), и Ђорђе Ј. Јанић, нарочито при тумачењу концепције грађанске културе (в. Јанић 2014а; Јанић 2014б; Јанић 2015) и високе улоге православне свести у српској националној традицији (в. Јанић 2001; Јанић 2009). На будућим истраживачима је да утврде колико везе између идеја, схватања и тумачења српске националне културе и виђења њених прегалаца, показују додирне тачке и духовну узајамност међу овим критичарима.

Када размишљамо о значају истраживачке перспективе коју Милан Радуловић гради и успоставља према делу Исидоре Секулић,¹ онда морамо имати у виду неколико особености његова приступа. Најпре систематичност и доследност. Затим треба уочити да је Радуловићева

¹ Милан Радуловић, „Исидора Секулић и српски модернизам“, *Први Исидорини дани* (2.VI.1995), *Исидоријана* 1, 1996, 22–44; „Исидора Секулић и Јован Скерлић – два израза српског модернизма“, књижевно-научни скуп *Друђи Исидорини дани* – „Београд у књижевном делу Исидоре Секулић“, *Исидоријана* 2, 1996, 28–54; „Исидора Секулић пред цивилизацијским раскршћем“, скуп *Трећи Исидорини дани* – „Европско у делу Исидоре Секулић“, *Исидоријана* 3, 1997, 49–64; „Религиозност Исидоре Секулић у светости српскога модернизма“, *Четврти Исидорини дани* – „Исидора Секулић и религија“, *Исидоријана* 5, 1998, 112–124; „Модерни традиционализам Исидоре Секулић“, *Петти Исидорини дани* – „Исидора Секулић и српска традиција“, *Исидоријана* 8/9, 2000, 82–100; „Исидорин проблем личности“, *Седми Исидорини дани* – „Исидора Секулић и лични морал у тешким временима“ 2001. (саопштење), *Исидоријана* 12–14, 2008 (sine publicatio); „Проблем времена и вечности у делу Исидоре Секулић“, *Тринаести Исидорини дани* – „Проблеми као теме у есејима Исидоре Секулић“, *Исидоријана* 15–17, 2014, 281–299.

методологија изразито научно-истраживачка, али да истовремено успева да не буде конвенционално програмска и штуро теоријски оријентисана; другим речима, Радуловићев истраживачки исказ није оптерећен теоретичарски уобичајеном 'хладноћом' или монотоним вербалном 'дистанцом' какву, разним поводима, често можемо приметити код неких других тумача. Радуловић је, из једне у другу фазу својих разматрања, у сталном испитивачком дијалогу са делом Исидоре Секулић. Тај дијалог је истодобно и аналитичан и креативан. Да је реч о успеху, у то нема сумње. Али, шта је разлог таквом успеху? Одговор треба тражити у чињеници да Милан Радуловић улази у духовни простор Исидоре Секулић као да је већ дуго и увелико *шамо*, и да истраживачки већ осведоченом присношћу разматра теме, њену суштински просветитељску и ванредну културну улогу, језичку лепоту и одјеке – по српску књижевност увек високог – смисла књижевног и духовног наслеђа Исидоре Секулић. Уосталом, Радуловић је – уз академика Предрага Палавестру, критичаре и теоретичаре Предрага Протића, Слободанку Пековић, Павла Зорића, Ђорђа Јанића и Мирослава Савићевића, угледног нашег прозаисте и познаваоца Исидориног дела – био и остао један од сталних учесника већине до сада одржаних књижевнотеоријских скупова (или као носилац саопштења, или као модератор скупа „Исидорини дани“) које *Удружење Исидора Секулић*, почев од 1995. године, приређује под сводовима угледне наше Коларчеве Задужбине, где је и сама Исидора била чест предавач. И на крају, а по важности једнако као и да је исказано на почетку, Милан Радуловић је – уз Јована Христића и Љубомира Симовића – један од најугледнијих добитника Награде „Исидора Секулић“, која му је уручена 30. маја 1996. у Коларчевој Задужбини за теоријско дело *Класици српског модернизма*, дело по много чему блиско остварењу о коме је овде реч.

*

Савесно истражујући мисаоне токове Исидоре Секулић унутар струјања њених духовних темеља, као и унутар појединих тема и културних области којима је госпођа Секулић својом уметничком прозом годинама била посвећена, Милан Радуловић испитивао је – по књижевној и духовно блиској линији (Б. Поповић-Скерлић-Исидора-владика Николај-архимандрит Јустин-Винавер-Растко) – и поједине назнаке и одлике српског културног обрасца; испитивао је не само *ше* елементе *per se*, него и духовну виталност, споне тих елемената који би требало да српски културни образац сачињавају као духовну снагу српског националног бића и смера његовог деловања. У том обрасцу – који некад

тако надахнуто истраживаху Џвијић и Слободан Јовановић – где првенство припада духу религиозне традиције и културно-историјском патриотизму, Милан Радуловић је препознао више битних елемената који су истовремено и садржај духовног простора Исидоре Секулић. Својом мишљу и вером, утврдиће наш аутор, она долази до следећег суштински важног увида:

[...] да није засновао свој аутентичан културни образац, српски народ сигурно не би ни изишао на историјску позорницу нити би се без таквог културног обрасца на њој до сада одржао (Радуловић 2015: 654).

Част је и радост бити у прилици да се осветли једна од толико значајних страна у раду такво особитог истраживача српске књижевне историје какав је Милан Радуловић који иде у сам врх српске теоријске критике данас.

2.

Тезе које заступа у тумачењу парадигматичног, добро познатог неспоразума између великог критичара Јована Скерлића и естетских остварења Исидоре Секулић у њеном славном прозном првенцу *Сајушници*, Милан Радуловић није поставио тек 2011. у тада објављеној *Културној идеологији Исидоре Секулић*, него је наговестио знатно раније, већ почев од 1995. када је на *Првим Исидориним данима* изнео своје саопштење „Исидора Секулић и српски модернизам“, затим следеће 1996. на *Другим Исидориним данима* када је дао своје саопштење „Исидора Секулић и Јован Скерлић – два израза српског модернизма“. Радуловић је своје укупне тезе, петнаест година касније, једним делом само разрадио, а заправо довршио и заокружио. Исидора и Скерлић били су носиоци –

[...] два противстављена схватања природе књижевности, два разнородна осећања смисла духовног живота и рада, два приступа култури и историји (Радуловић 1996: 29; Радуловић 2011: 16).

Високом осетљивошћу искусног књижевног историчара Милан Радуловић сагледава спорне Скерлићеве процене Исидориних *Сајушника* на следећи начин:

Прва прозна књига Исидоре Секулић представљала је једно од највећих искушења Јована Скерлића, највише тиме, чини ми се, што га је уводила у преиспитивање сопствене критичке идеологије и отварала му нове могућности индивидуалног критичког мишљења (Радуловић 1996: 35; Радуловић 2011: 21–22).

Јер, пронице даље Радуловић у расветљавању овог контроверзног наслеђа унутар књижевноисторијске перспективе –

[...] Скерлићеви читалачки утисци и критичка расуђивања о *Сајућницима* Исидоре Секулић казују нам да је овај критичар разумео, али да није прихватао нов ток српског књижевног модернизма. [...] *експресионизам* [истакао М. М.], који се природно развио из симболизма, он није подржавао.

А *Сајућници* су управо типична књига експресионистичке прозе – прва, антиципаторска и до данас једна од најбољих насталих у окриљу те поетике у српској модерној књижевности (Радуловић 1996: 43; Радуловић 2011: 30–31).

Иако јесте од суштинског теоријског значаја, наш аутор се не зауставља на претходном закључку. Он иде даље, прегорно тражи дубље разлоге размимоилажења Исидоре и Скерлића и налази их у различитости њиховог приступа *феномену времена*. И ту, најпре, показује развијен смисао за теоријске генерализације, јер каже:

Доживљај времена налази се у сржи сваког духовног доживљаја егзистенције. А духован однос према непосредној егзистенцији и реалном времену јесте пак темељ књижевне идеологије и културне свести (Радуловић 1996: 45–46; Радуловић 2011: 33).

Притом – а сада Радуловић већ веома усмерава и фокусира своје аналитичко тумачење – „Скерлићево схватање времена припада прогресистичким, хегелијанским концепцијама историје“ у којима „прошлост, садашњост, будућност [...] представљају јасне, реалне, иако не и чврсто одељене просторне зоне“ (Радуловић 1996: 46; Радуловић 2011: 33). Међутим – а посебно *џу* наш аутор сад показује колико је упућен у теолошка питања – осим осећања реалног времена индивидуалног постојања –

[...] Исидора Секулић је осећала и једно Друго Време. То Друго Време у теологији се зове Вечност, а Исидора га је доживљавала као посебну, духовну димензију и духовну суштину реалног времена [...]. У тој концепцији, прошлост, садашњост и будућност не представљају три засебне сфере него јединствено космичко стање у којем се, у том јединству, отвара и остварује четврта, хумана, космичка и мистична димензија људске историје (Радуловић 1996: 46; Радуловић 2011: 34).

У тумачењу и одбрани Исидориног схватања и доживљаја *феномена времена* Радуловић, стављајући се у перспективу њене духовне позиције, закључује да:

Човек није једино производ друштва и историје већ и биће земље и космоса. То је основни постулат којим се мистични и религиозни ток модернизма, који је стварала Исидора Секулић, раздваја од модерних просветитељских антропотеорија, чији је најискренији верник био Јован Скерлић (Радуловић 1996: 47; Радуловић 2011: 35).

Од уочавања ове разлике између два духовно опонентна вршњака, Радуловић је – иако велики поштовалац Скерлићеве улоге и високог места у традицији српске књижевне критике – начинио помало неочекиван заокрет: открио нам је *ћредносћ* Исидоре Секулић! У односу на шта и кога? Па у односу на Скерлићево схватање и разумевање *феномена времена* у стваралачком књижевном процесу.² Јер, док је Скерлић ипак слутио али није признавао експресионистичко разумевање *феномена времена*, Исидора је у каснијим годинама стваралачког рада – колико у многим својим есејима, иако полемичким, толико и у композицији *Кронике љаланацкој тробља* – узимала у обзир и Скерлићев, раније доказан и афирмисан примат уважавања „прогресистичког, хегелијанског“ схватања реалног времена историје. Како узимала у обзир? Тако што је била са њим у 'тихој' расправи или га је апсорбовала кроз властити персонализам и тако –

[...] васкрсавала једну вишу, надисторијску и транскултурну свест о животу. Таква свест је језгро њене персоналне духовности (Радуловић 1996: 48; Радуловић 2011: 35).

Милан Радуловић је још раније ушао у анализу –

[...] творачког заноса у којем се уметник преображава у чисту духовну енергију, односно постаје медијум [...] надличне (божанске или космичке) духовности (Радуловић 2008: 110).

Дакле, Исидору је увек интересовало „аутохтоно време уметничког дела“ (Радуловић 2008: 111). Њено, увек отворено, питање духовне енергије творачког заноса Радуловић је препознао и у есеју „Проблем земље“, у коме „свест о мистичним димензијама егзистенције Исидора Секулић полемички конфронтира са уобичајеним, рационализованим и механизованим представама о човеку и животу“, јер је, Исидора сматра, „данашњи човек обузет преустројством друштва“ до те мере да заборавља колико –

[...] у првом реду јесте, и остаје: биће природе, биће које живи на земљи, живи земљом, живи, у смислу крајњег циља, за земљу, јер се значају и

² *Феномен времена* сам истакао као најсажетију одредницу главног елемента разлике у 'сукобу' Скерлић-Исидора.

лепоти земље додаје све што се на њој ствара. Човечанство, то је један продукт и један карактер земље. У сваком груменчићу земље има и мозга (цит. према: Радуловић 1996: 48; Радуловић 2011: 36).

Исидора препознаје да, иако је –

[...] дошло до покрета човека друштвеног [...] [,] баш зато [ће] морати доћи до покрета човека ширег, елементног, природног, земљиног. Јер сваку друштвену револуцију и покреће и носи и преображава лична револуција –

– што је „дубље, јаче и племенитије“, пошто „човек је стварност, као и земља и природа“, а „друштво је ствар, као и политика“ које га „слажу и опет разлажу“ (Радуловић 1996: 48–49; Радуловић 2011: 36–37). Овде се указује латентно критичка димензија Исидорине перцепције баналне стране друштвене стварности, насупрот трајном витализму земље и њене вечне, природне условљености која витално, стваралачки одјекује у бићу човека. Радуловић то препознаје у Исидорином мисаоном систему као прожимање патриотизма и традиције, посебно када у сегменту своје студије „Дух српске народне културе“ каже следеће:

Душа моје земље, осећала је Исидора Секулић, сублимисана је у прошлости и у будућности народа. Веровала је да су разумевање прошлости и љубав према свом народу израз реалног патриотизма, преко којег се човек уздиже и до оног вишег, религиозног и спиритуалног патриотизма. [...] за своју земљу, своју традицију и свој народ човек је везан животом и нервима. Овакво осећање патриотизма и традиције једновременно је и један од основних естетичких принципа и критичких критеријума које је Исидора Секулић примењивала [...] (Радуловић 2011: 114–115).

Наглашавајући „разумевање прошлости и љубав према свом народу“ као Исидорин „израз реалног патриотизма, преко којег се човек уздиже до оног вишег, религиозног и спиритуалног патриотизма“, Радуловић је, истовремено, сагледао целину спектра српске културне и духовне традиције Светосавља – српски културни модел! – што би одмах могли потписати и владика Николај Велимировић и архимандрит Јустин Поповић. Иако не једино, срж спиритуалног патриотизма налази се у Исидориним молитвеним вапајима („Бденије у манастиру Раковица“ и „Молитве у Топчидерској цркви“) и *монашком џушойисном зайису* [моја напомена – М. М.] „Кратак боравак у Жичи“, што Радуловић добро зна и зато закључује да су „Бденије...“ и „Молитве...“ –

[...] једновременно и богословски оглед и омилија на молитви уочи Васкрса, [...] доживљај цркве као простора у којем је човек ослобођен везаности за земљу и смртну судбину (Радуловић 2011: 159–160).

У цркви човек је ослобођен овоземаљске пролазности, у личном, унутрашњем дијалогу са Богом, „јер се без Бога не може издржати језиво присуство страшног“ (Поповић 1940: 155), како је веровао и надахнуто говорио отац Јустин Поповић, а Исидора осећала и знала. Молитвени тон и молитву као духовни чин Исидора Секулић је „доживљавала као најдубљи и најбољи начин спознаје света и живота“ (Радуловић 2011: 167). Њен религиозни духовни став подразумевао је и то да –

[...] свако естетско усхићење, и свака животна радост има и акценат молитве и скрушеност над меланхоличним одређењима земног живота (цит. према: Радуловић 2011: 120).

Укратко, сматра Радуловић, Исидора је и вером и стварањем „доживела молитву као највишу форму духовне културе“ (Радуловић 2011: 165). Заокружена, Радуловићева анализа показује да:

Између модернизма који заступа Исидора Секулић и оног за који се бори Јован Скерлић има и сродности а не само супротности. И Скерлићева просветитељска идеологија и Исидорина мистична философија живота (Радуловић 2011: 37)

– подједнако, у првом плану, настоје да верују у култивисану „личност, човеково морално самоусавршавање, преиспитивање, самопревазилажење“ и да је „једна од највећих и најпотребнијих реформи [...] унутрашња, морална реформа“ која у свим променама и временима показује да „мора претходити сваком општем реформаторском раду“ (Радуловић 1996: 49; Радуловић 2011: 37), јер је „проблем свих проблема“ – како каже Исидора, а Радуловић потврђује – „моралне природе“, и зато се „смисао сваког духовног напора“, а то значи и уметничког (!), не огледа само „у томе да служи цивилизацијском напреску већ да пробуди човеково природно достојанство, његов морал и богочовечански карактер“ (Радуловић 1996: 52) – закључује Радуловић присвајајући пресудан Исидорин аргумент:

Људи су данас полетни у изумецима техничким, а изузетно *неиницијативни* и неоригинални по снагама карактера. Не умемо се држати [карактером! – М. М.]. Навикли смо да нас новац држи, да све само новцем плаћамо, и нико више неће *собом, карактером својим* да плаћа нешто оригинално и самостално [истакао М. М.] (цит. према: Радуловић 1996: 52).

Изненађујуће је, колико за нашег домаћег истраживача, теоретичара, толико и за свакодневног читаоца, колико се тај аутентичан поглед на морални сукоб између новчане идолатрије (в. Магарашевић 2016:

54–60) и неизмерне вредности *иншуйиивне снаје стваралачкој карактера*, што се као Исидорин лични став – током тридесетих и четрдесетих година 20. века – сусреће и једначи са *истовременим* погледима, њеног, свега осам година млађег, на алаве осиноности западњачког капитализма побуђеног савременика, америчког песника Езре Паунда (в. Паунд 2016: 50–53)!

У закључку поглавља „Два вида српског модернизма“ потпуно се, још једном, можемо сложити са Миланом Радуловићем да, на основу целокупног његовог истраживања идејних разлика између Јована Скерлића и Исидоре Секулић, њих двоје, у суштини „нису антиподи“ (Радуловић 2011: 42), првенствено зато што „култ рада, рада у себи и на себи, и рада у друштву“ – и после Скерлићеве преране смрти 1914. – у целокупном каснијем Исидорином стваралачком напору ојачава и постаје видљив „*заједнички моштив* у Скерлићевој идеологији и Исидориној философији [истакао М. М.]“ (Радуловић 2011: 38). У чему посебно видљив? Кроз наглашен „култ рада у себи и на себи“ Исидора Секулић је „тражила склад традиције и модерних тежњи“ (Зорић 2001/2002: 35), проналазећи тај склад идејно успешно, науком остварено, духовно благотворно.

Радуловић сагледава и оне разлике унутар ширих друштвених и културних околности у којима Исидора и Скерлић – који су, што је посебно интересантно, били вршњаци!³ – израстају ка хоризонту српске културне сцене: „Скерлић никад није био ни опортунист ни каријериста“, истиче Радуловић. „Напротив, све је постизао пливајући уз воду“ (Радуловић 1996: 30; Радуловић 2011: 16).

[...] Исидора Секулић је од ране младости уску стазу духовне аскезе изабрала за свој животни пут. На том путу она се борила са противницима невидљивим а моћнијим од Скерлићевих противника; водила је борбе аскетске а не херојске, тихе и битне не само за личну духовну судбину већ и за националну културу. Исидорине су победе биле тихе, плодне, трајне; порази мукли и нечујни (Радуловић 1996: 31; Радуловић 2011: 15).

Задовољство је наћи и прочитати овако тачно сагледан, у свему врло сложен и осетљив лично-друштвени положај Исидоре Секулић. Такво особито увиђање сматрам изузетним портретно-психолошким

³ Обоје су рођени исте 1877. године, усред наставка Првог српско-турског рата у други, а годину пред одржавање Берлинског конгреса на ком ће Бизмарковом политичком вољом бити повољно и коначно решене источне границе Србије према Бугарској и бити међународно призната државност Кнежевине Србије и заувек отклоњена сенка вазалности Србије од Отоманске империје.

успехом у сагледавању личне и књижевне биографије Исидоре Секулић, утолико више што нико пре Милана Радуловића – па чак ни угледни, какви беху, академици Младен Лесковац и Миодраг Павловић који, размишљајући о делу Исидоре Секулић, јесу урадили доста⁴ – није отишао тако далеко у правцу који је својом студијом образложио Милан Радуловић. У том смислу са њиме се истраживачки једначи само критичар Ђорђе Ј. Јанић (в. Јанић 1998: 37–52).

3.

Тумачењу односа Исидоре Секулић према „духу српске народне културе“ (в. Радуловић 2011: 108–126), Милан Радуловић је дао изузетан лични допринос. Постављајући питање шта је „сублимисано у најшире схваћен појам традиције и да ли је традицијом канонизовано?“ – наш истраживач је истовремено нашао одговор на питање шта је „у књижевној философији Исидоре Секулић и у њеним тумачењима конкретних уметничких дела“ схваћено и афирмисано „као нешто битно и вечно“ (Радуловић 2011: 109) у име и чега ради је, надахнуто закључује Радуловић, „човек [...] Богом позван да постојећој лепоти и смислу бивствовања допринесе својим делима“ (Радуловић 2011: 113). Наша старија критика, током средине прошлог века, под великим притиском тоталитарне искључивости једносмерне идеологије, није могла снаге да оде тако далеко када је реч о вери Исидоре Секулић и полагању све наде у божанску промисао која оплемењује духовни склад Бог-уметник. Тек је, помало уздржано, на *Шестим Исидориним данима* (2001) критичар Павле Зорић нагласио да је „религиозни аспект њеног [Исидориног] схватања феномена модерности [...], можда, и *занимљивији* од свих осталих [истакао М. М.]“ (Зорић 2001/2002: 38). На истом скупу, критичар Ђорђе Јанић је знатно одређеније нагласио да је „песник [...] за Исидору сатрудник Божији, стваралачки сарадник“ (Јанић 2001/2002: 98), што је био крупан искорак у корелативним напорима исидоријанске критике да се идеје и дух госпође Секулић потпуније сагледају.

Са своје стране, Милан Радуловић је разложно закључио како је потребно да се још детаљније позове на Исидорине погледе изложене у њеном антологијском есеју „Проблем земље“ у коме је препознао оно што пре њега нико није: „метафизички и религиозни патриотизам Исидоре Секулић“ (Радуловић 2011: 114) као основ њеног разумевања српске националне културе. И колико год религиозним, Исидора Секулић је, утврђује Радуловић, веома „била прожета и надахнута реалним и

⁴ Понешто је урадио и Владета Јеротић (в. Јеротић 1998: 105–111).

конкретним патриотизмом према *својој* српској земљи и *својој* народној прошлости“ (Радуловић 2011: 114). Шта ли би Скерлић, да може, рекао на овакав закључак нашег савременика Милана Радуловића? Знамо: био би, *post festum*, задовољан. Дакле, наш аутор се, и тачно и племенито, одужује на обе стране у том старом неспоразуму из 1913, јер указује, видели смо, како је Скерлић Исидорин таленат слутио, док о госпођи Секулић, као што је већ речено, каже да је –

[в]еровала [...] да су разумевање прошлости и љубав према свом народу израз реалног патриотизма, преко којег се човек уздиже и до оног вишег, религиозног и спиритуалног патриотизма (Радуловић 2011: 114).

Милан Радуловић је методолошки доследно проникао у смисао Исидориних стваралачких идеја и успоставио тачну спознајну везу хармонизације по тананој линији: модернизован традиционализам – самосвесна религиозност – духовни мах енергије, чиме је јасно утемељен религиозно надахнут патриотизам као „не само културна оријентација но и естетичко-критички критеријуми Исидоре Секулић“ (Радуловић 2011: 116). Таквим тумачењем Исидориних мерила, Милан Радуловић на најбољи начин функционално сагледава њено комплексно схватање патриотизма, нарочито изражено у есеју „Записи о српској земљи“⁵ који је својевремено био посвећен истонасловној, данас чудно и неправедно заборављеној књизи по Србији насталих путописа Живка Милићевића. На страну то што је такво путописно добро очигледно, а заборављено! Наш критичар утврђује да су Исидора као тумач и Милићевићев будно осетљив путописни сензибилитет који је „спреман пошао [...] по нервима наших веселих и тужних земаља“, изједначени и по финоћи осетљивости и по спремности уласка „у драму живота и смрти на сваком месту своје земље“ (цит. према: Радуловић 2011: 117). Лепо и праведно запажање и једначење Радуловићево. Јер, колико је заслуга путописца Милићевића, толико је и заслуга госпође Секулић која путописца заслужено следи и разуме, посебно када међу Милићевићевим записима открива свест о томе како је српски –

[...] сељак [...] без засићења и разочарења везан за земљу као хлебну *њиву* и *државу* [истакао М. М.]. Св. Сава је био везан без засићења и разочарења за монаштво и веру као службу земљи и држави. Груда црне земље, која се гази и љуби; и златни крст на куполи, која се обожава и љуби. У једном недељивом појму патриотизма имамо тле и небо, муку и сјај, свеца и сељака (Секулић 1964: 248; Секулић 1977: 233).

⁵ Овај есеј Исидоре Секулић први пут је објављен у *Српском књижевном гласнику* од 1. децембра 1940, 545–549; затим: Секулић 1964; Секулић 1977.

Да ли је овај одломак Исидориног веома инспиративног приказа, заправо, нешто много више од 'приказа', нешто сасвим особено: можда, повремено, и поетска проза? И ко ли је од наших критичара још, до данас, умео да унесе толико осетљивости и чудесно вибрантних аналогија у 'приказ' о неком трећем писцу? Ко? До данас, можда понајвише, Јустин Поповић када тумачи Достојевског (1940) и Милош Црњански када приказује Андрићев *Ex Ponto* (1919), или *Ошкровење* Растка Петровића (1922) или његов „Лаза Костић“ (1935) (в. предговор у: Kostić 1935: 3–8). Милан Радуловић је у назначеном смислу пуно значајног учинио, размишљајући о Исидориној мисли и вери.

У *Културној идеологији Исидоре Секулић* поклоњена је и пуна пажња деловању једне изузетне животне филозофије на читаоце. Оно што Радуловић читаоцима препоручује као „велико и трајно“ код Исидоре Секулић, наставља да се у њима духовно прелама онолико колико живи и у њеном делу –

[...] и у души и разуму, у сензибилитету и уму личности која је способна да [попут Исидоре] саосећа са егзистенцијалним ситуацијама великих стваралаца међу претцима и савременицима (Радуловић 2011: 109–110).

Развијајући овакве тезе духовних реципроцитета, Милан Радуловић пажљиво указује да „духовност и традиција, једнако колико и ритмови непоновљиве индивидуалне егзистенције, представљају [...] проблем сваке креативне личности“, о чему Исидора Секулић сведочи у низу својих есеја тако што прати „како се уметник душом и духом бори са тегобама и тајнама непосредног живота, личног и живота своје епохе“, и како се, истовремено и доследно, „својом индивидуалном креацијом поставља према изазовима и проблемима који извиру из традиција“ (Радуловић 2011: 110), које разматра „у трострукој перспективи: антрополошкој, историјској и космичкој“ (Радуловић 2011: 111).

4.

У истраживањима на тему „Религиозна духовност и модерна књижевност“ (в. Радуловић 2011: 127–168), Радуловић веома ефектно наглашава значај „токова и форми религиозне осећајности Исидоре Секулић“ (Радуловић 2011: 127). Он препознаје колико је њен *персонализам* –

[...] њена персоналистичка антрополошка концепција [...] у којој је објективизована и сугерисана и њена религиозност, уткана [...] у њену уметничку прозу (Радуловић 2011: 132).

Другим речима, Радуловић сматра да нам Исидорино –

[...] осећање личности, у које је утиснута и њена религиозна свест и осећајност, постају [...] можда јаснијим и ближим ако их посматрамо у књижевно-историјској перспективи, [...] у контексту српскога модернизма (Радуловић 2011: 132–133) –

– у чијем креативном простору „уметност смењује религију“ (Радуловић 2011: 134) (према Богдану Поповићу), или што постиже естетика „као примењена етика и идеологија уметности“ (према Скерлићу), док –

[...] Винавер уметност осећа као поезију човекове космичке егзистенције, а Николај Велимировић као природну религију, либералну теологију [...] [док] Јустин Поповић уметност види као израз и сведочанство човековог трагичног положаја у космосу, у природи, али и у историји и цивилизацији... У свим овим естетичким концепцијама отворено је [...] питање односа између религије и модерне уметности (Радуловић 2011: 135) –

– закључује Радуловић, али се не задржава на том нивоу тумачења, него га естетичко-теолошки шире поставља и образлаже, указујући на три „основне и распознатљиве одлике модерне уметничке религиозности: рационализам, естетицизам и еклектицизам“, при чему се садржај естетског искуства не доживљава и не објашњава „као самостално и аутохтоно духовно искуство које чува и преноси Црква“ (Радуловић 2011: 136). Како у сложености ових међусобности и разлика, наш критичар види позицију Исидоре Секулић?

У Исидорином делу препознаје се „суптилан, тих и ненаметљив позив у старинску и трајну православну веру српског народа“ (Радуловић 2011: 139). Она је уметнички самосвојно изразила и афирмисала једно особито, „у основи мистично схватање природе, земље, и реалистично схватање личности“, чиме је превазишла „сувишну рационалност у приступу религиозним феноменима“ (Радуловић 2011: 139), какву видимо, рецимо, у естетици Богдана Поповића или „у критичкој прози Јована Скерлића, у којој је естетика реализована као примењена етика и идеологија уметности“ (Радуловић 2011: 135). Исидора је оновремени „модернистички идејни еклектицизам“ – који се може запазити код Винавера – „и религијски синкретизам [...] уобручила православним реализмом. Религиозни естетизам“ – какав ја видим код младог Андрића у поетској прози *Ex Ponto* (1917) и *Немири* (1920) – Исидора је, нарочито својим богољубиво поетичним записима, надмашила и знатно „надградила индивидуалним, духовно искреним и реалним животним аскетизмом“ (Радуловић 2011: 139). Радуловић тачно закључује када каже да је госпођа Секулић –

[...] у епоси модернизма спадала међу ретке световне уметнике и естетичаре који су веровали да највреднија уметничка дела настају управо из религиозне инспирације [...] да се кроз духовну аскезу природна личност преобрази и да се приближи стању светости (Радуловић 2011: 140).

На таквим духовним основама успостављен је и Исидорин однос према српској религиозној традицији коју, сматра Радуловић, она својом поетиком „сублимише“ кроз „религиозне чежње“ (Радуловић 2011: 145) које „види и осећа као највиши узлет људске духовности, стваралаштва и човечности“ (Радуловић 2011: 111), јер „Бог је присутан и у напорима уметника и у егзистенцији свеца“ (Радуловић 2011: 149). Наш критичар целовито понире у најтананије духовне просторе *вере и мисли* Исидоре Секулић; овако рафиновано препознавање и свеколико креативан приступ религиозној традицији бива и може да настаје – запажа Милан Радуловић – и „у религиозним визијама пророка и аскета, у философској мисли великих усамљеника и трагалаца“ (Радуловић 2011: 109), дакле, и *свештаца*. Износећи своје често самим Исидориним стилем надахнуте тезе, Милан Радуловић се позива на главни ток њених идеја и то чини најбољим примерима:

Светац моли Бога сваки дан за помоћ, али у смислу том да он, човек са светачком вокацијом, постане сарадник Бога на невидљивом и вечном. Разлика је између сарадње Бога с човеком и сарадње човека с Богом. Бог помаже уметника ради лепоте и истине у овоземаљском животу. А светац чини подвиге да би додао нешто истинама и лепотама надземаљског живота (цит. према: Радуловић 2011: 150).

Немањићи су заветно оставили српском народу, а народ очувао, „духовно неимарство“ које је Исидора „препознала [...] и доживела у манастирима. Градња манастира 'у битној својој одлици било је и остало неимарство духовно'“ (Радуловић 2011: 120), потекло из наслеђа културног утицаја византијског и једнако из духовне снаге првих Немањића. Истородном *најприродном* духовном снагом располагала је и Исидора Секулић, а ту снагу – у теолошко-антрополошком смислу – Милан Радуловић веома занимљиво тумачи у једној ранијој прилици:

Натприродно стање је оно у којем човек сабраношћу и чистотом свога ума, али и захваљујући Благодати Духа Светога, сагледава Божанску доброту и љубав, саучествује у Божијем стварању светлости и лепоте, понавља својим бићем Христово спаситељско дело, зрачи међу људима енергијом и светлошћу савршене човечности, подарене и инспирисане Божјом љубављу. Другим речима, натприродно стање човековог бића јесте оно духовно стање у којем бивствује светитељ (Радуловић 1994: 234).

Овако нијансирано тачним запажањем – колико о мистици духовног стања светитеља, толико и о самој Исидори Секулић у сврху потпунијег разумевања спиритуалних путева стваралачких тежњи – Милан Радуловић знатно обогаћује свој теоријско-аналитички приступ и уноси у нашу теоријску критику, посебно када је о духу религиозне естетике реч, врло дуго занемарен и – под многим ранијим, идеолошки деградирајућим притисцима марксистичких идејних једностраности, дуготрајно прећуткиван и намерно избегаван, па отуда – у српској књижевној критици изразито занемарен, *ненећован* теолошки правац антрополошке упитаности, размишљања и тумачења. У том смислу српска књижевна теоријска мисао данас дугује посебну пажњу анализама и погледима Милана Радуловића. Утолико пре што се српска књижевна критика дуго и неразумно компромитовала својим ћутањем о религиозним инспирацијама читавог низа српских писаца. Срећом, новији пробој у српској књижевној теорији начинио је и Ђорђе Ј. Јанић, што уз сва признања Милану Радуловићу, не смемо превидети.⁶ У својој студији о Исидори Секулић Радуловић није уопште намеравао да детаљније укаже на овако крупне пропусте српске књижевне критике у минулим деценијама. Али, остаје чињеница да су се ти пропусти огледали не само у општем идеолошком страху да се призна како „религија није једино одређено схватање Бога“ (Радуловић 2011: 140), него – што је за марксистичке идеологе и навијаче, почев од добро знане групе домаћих надреалиста (Марко Ристић, Коча Поповић, Александар Вучо, итд), као и *философа* Душана Недељковића⁷ и својевременог медика Душана Ђурића-Зинаје, па све до, у приличној мери, антисрпски оријентисаног култур-идеолога Радомира Константиновића и у новије време Латинке Перовић – још фрустрантнија била и сама помисао (а камоли јавна исказаност!) да је право на схватање Бога „превасходно једно лично осећање човека, његове природе и судбине“ (Радуловић 2011: 140). Разни упрегнути идеолози „титоистичке епохе“ превиђали су једну очигледност на коју је, у једном од својих луцидних есеја, Исидора Секулић указала још пре осамдесет година, далеке 1936: „[...] у општој политици, у свакој посебној политици – једностраност вуче у варварство“. У то нема сумње. Отуда је Предраг Палавестра био потпуно у праву када је указао на околност да је Милан

⁶ Реч је о делима Ђорђа Ј. Јанића *Трагање за вером Исидоре Секулић* (2001), а затим и опсежној монографској студији *Полиџика као шеогулија: ђолиџичка мисао Владике Николаја* (2009).

⁷ Душан Недељковић (1899–1984) није био 'само' марксистички идеолог; он је после 1945. био на челу Државне комисије за утврђивање ратних злочина где је лично правио спискове *недужних* београдских интелектуалаца и професора Универзитета препоручених за трајно одстрањивање са факултета, па и за стрељање!

Радуловић установио „необичан, међу новијим српским критичарима сасвим редак, угао гледања на књижевност кроз призму православља“ (Палавестра 2008: 779), са способношћу да у промишљању књижевне свести „преображаје духа открива у контексту културе“ (Палавестра 2008: 778). Палавестрино мишљење овде је по суштини врло блиско Елиотовом (в. Eliot 1964: 124), који је, одмеравајући парадоксе контекста културе, приметио како је „једино [...] хришћанска култура могла изнедрити једног Волтера или једног Ничеа“ (Eliot 1964: 122), као што ми, али без указивања на парадоксне исходе хришћанске културе, можемо истаћи да је ортодоксна светосавска култура могла, у распону од једног века, изнедрити једног Доситеја и једну Исидору Секулић. Притом, Палавестрин исказ дефинисан придевом „необичан“ – као вредносним одређењем успеха Радуловићеве критике – ја примам и разумем као имплицитни смисао појма *ориџиналан*. И то наглашено. Са такве позиције Милан Радуловић, с много разлога, у свом тумачењу оправдано наглашава да је –

[...] вера [...] језгро српског културног обрасца који је народ увео у историју, водио га кроз цивилизације и који га и данас држи у историји (Радуловић 2015: 654).

Ванредна упућеност у религиозно-теолошке идеје и проблематику пресудно је утицала на укупну теоријску мисао Милана Радуловића, а посебно током процеса његових истраживања у сложенем подручју тумачења *мисли* и *вере* Исидоре Секулић. Отуда и његово тако добро познавање и разумевање споне између уметничког и божанског, између стваралачког и сведржитељске промисли уопште, о чему јасно сведочи следећи Радуловићев скуп ставова који садрже и препознатљиве особености аксиома, што се у области теоријске књижевне критике ретко налази:

Свепрожимајућа стваралачка интелигенција, емоција и енергија зраче из Бога-Творца света. Из тог зрачења, у сарадњи са Богом, уметници могу да остварују аутентично човечна дела, која се потом канонизују и кондензују у одређене традиције.

Првородна духовност природе, закони природе, њен скривени унутрашњи смисао, представљају прву и најстарију духовну традицију свеколиког човековог стваралачког живота. Према овој примарној интелигенцији, емоцији и стваралачкој енергији има да се одреди човек својим аутономним стваралачким импулсима и тежњама. Њима он самерава оно што је створио – јер је једино та свепрожимајућа духовност васељене оно што је „битно и стално“, не само у природи него и у животу и у аутентичним човековим творевинама. Са том првородном и вечном духовном

традицијом човек може и треба да сарађује својим стваралаштвом, али са њом има и да се носи и њоме да се надахњује како би створио аутохотно човечну лепоту и смисао. Човек је Богом позван да постојећој лепоти и смислу бивствовања допринесе својим делима; човечна лепота и смисао које он ствара увиру у првородни, божански, вечан, од човека старији и човеку непрозиран смисао постојања (Радуловић 2011: 112–113).

Ове разговетне и надахнуте мисли, много више далекосежне поенте него хладне теоријске 'закључке' – какве повремено, нажалост, у нашој средини деценијама нежељено видимо – Милан Радуловић је у својој студији самерио са спознајама Исидоре Секулић, позивајући се на њен, међу есејима, већ наглашено важан „Проблем земље“:

[...] човек у првом реду јесте, и остаје: биће природе, биће које живи на земљи, живи земљом, живи, у смислу крајњеј циља, за земљу, јер се значају и лепоти земље додаје све што се на њој ствара [истакао М. М.] (Секулић 1941: 1; Секулић 1966: 73; цит. према: Радуловић 2011: 36).

У овом сажетом, а по смислу далекосежном фрагменту Исидориног есеја, Милан Радуловић проналази саговорнички изазов на који пружа потпун одговор када каже:

Сувишну рационалност у приступу религиозним феноменима превазишла је [Исидора] на два начина: једним у основи мистичним схватањем природе, земље, и реалистичним схватањем личности (Радуловић 2011: 139).

Ово друго, Исидора је у своме делу, закључује Радуловић, постигла тако „да се кроз духовну аскезу природна личност преобрази и да се приближи стању светости“ (Радуловић 2011: 140).

Наш критичар и овде показује колико уме да прати мисао Исидоре Секулић, да проникне у њену идејну мисију, да јој обнови живот у нашем времену, да самери њен значај, да укаже на њен аманетни смисао; он у Исидорином делу, боље него неки старији истраживачи до сада, препознаје изворни смисао патриотског сеоског духа и „суптилан, тих и ненаметљив позив у старинску и трајну православну веру српског народа“ (Радуловић 2011: 139). Исидора то постиже, закључује наш критичар, највећма зато што „у интуицији стално има православну антропологију као истинито виђење човека, његових напора, стремљења и остварених дела“ (Радуловић 2011: 141). Али, та интуиција не би опстала да њена носитељка нема у себи дубоко усађену потребу за истином о човеку! Исидорина „жудња за истином о човеку, о његовој судбини и вишем, божанском смислу [...] лебди и трепери око“ њених „тумачења као по-

етска аура у којој се наговештава христочежњива усмереност духовне личности“ (Радуловић 2011: 141–142). Оваквом интерпретацијом Милан Радуловић се, на најбољи начин, приближио истини да се лепотом стила може досегнути и осветлити лепота духа; наравно, у овом случају, Исидориног.

5.

У поглављу „Време / вечност – уметност / светост“⁸ Милан Радуловић врсно је анализирао и протумачио „феномен времена“, „феномен свештости“ и метафизички врло сложен однос „Бог-уметник“; то је вишесмерно сагледао – како на антрополошком, тако и на религиозно-филозофском, а разуме се, и на плану поступка креативне имагинације у делу Исидоре Секулић. Радуловић показује да је антрополошко расуђивање „средиште њене естетике и књижевне критике“ и да оно „происходи из православне традиције“. Оно прво, сматра Радуловић, зато што „религија није једино одређено схватање Бога него превасходно једно лично осећање човека, његове природе и судбине“, а друго зато што Исидора хришћанске вредности ненаметљиво „готово увек подразумева“, па је сходно томе „њен приступ духовним феноменима [...] иманентан, прирођен самим појавама које интерпретира“ (Радуловић 2011: 140–141). Посебној категорији поетично надахнуто писане Исидорине кратке прозе Радуловић даје подесно теоријско одређење: *књижевно-бојословски записи*, и/или *поетско-бојословске песме у прози*, пружајући посебно занимљиву анализу о једном од тих записа – „Крај гроба који ће да засија“.⁹ Тако кохерентну и теоријски значајну врсту анализе нико пре Радуловића није дао,¹⁰ и зато је потребно да овде буде назначена:

У запису „Крај гроба који ће да засија“ [...] Исидора Секулић је на богословски поетичан и драматичан начин изложила најдубља питања којима се бави хришћанска онтологија: односом личног и васељенског, човечанског и божанског, временитог и вечног (Радуловић 2011: 143).

⁸ То поглавље одговара Радуловићевом саопштењу „Проблем времена и вечности у делу Исидоре Секулић“ на *Тринаестим Исидориним данима*, други дан (14. децембар 2008, модератор: Ђорђе Ј. Јанић).

⁹ Радуловић прецизно даје примарни извор објављивања овог записа: дневни лист *Време*, васкршњи број, 18–20. април 1925. године.

¹⁰ За разлику од развоја Радуловићеве специфично циљане анализе, Бојана Стојановић Пантовић је у теоријски ширем смислу указала на „један од формално-тематских типова песме у прози [...] који се заснива и на обнављању жанра молитве“ (Стојановић Пантовић 2001: 23).

У оваквим [...] чежњама евоциран је лик свечовека и духовна жудња за свеживотом. [...] А да би живео свеживот, да би могао „ходати кроз сва времена и места“, свечовек жуди да се ослободи граница физичке егзистенције и да се сроди са унутарњим, духовним, безграничним и вечним бићем. [...] Исидора живо, сликовито и прецизно сублимише и исказује религиозну свест и религиозне чежње [...] да у себи открије потенцијални свеживот (Радуловић 2011: 144–145).

Али, Радуловић не пропушта да нагласи битну разлику између уметничке чежње за свечовеком и тежње за приближавањем Богу и не баш утешне поуке „о томе како Бог Отац налази и по чему познаје људе у земаљском свету“ (Радуловић 2011: 145). Једном речју, Радуловић, тумачећи овај мисаоно-богословски тако осетљив, али и Исидорин поетичко-филозофски приступ, указује на дихотомију у виђењу вечности из правца „религиозне душе“ и оне друге, из које зрачи „вечност у Богу“. Наш аутор овај сјајно расветљен догмат православног богословља идеално повезује са тезама у Исидорином полемичком огледу „Иде ли уметност над светост?“, за који ће утврдити да је плод њеног сазревања и духовног удаљавања од стилски ширих експресионистичких токова „либералне теологије“, навише „ка догматском православном богословљу“, иако „још увек није у потпуности превазишла популарне заблуде либералне теологије. Она [Исидора], наиме, јасно сугерише да вечност није оно што човек замишља као вечни живот“, па ипак, у назначеном есеју она своју спознају времена „осветљава у духу древног православног предања и искуства Цркве“ (Радуловић 2011: 147–148). Од једне теме до друге, освајајући најосетљивији духовни простор идеја и вере Исидоре Секулић, наш аутор је у непрестаном креативно-аналитичком дијалогу са преплетом слојева и значења њене прозне поетике. У низу аналитичких продора, Радуловић остварује и онај до ког је Исидори било посебно стало: питање разлике између уметничке и заветно светачке егзистенције. Следећи Исидорину мисао Милан Радуловић се суочава са питањем: Шта уметник покушава? И питањем: А шта светитељ успева? Исходни одговор наспраман тим питањима гласи: „Бог је присутан и у напорима уметника и у егзистенцији свеца“ (Радуловић 2011: 149). Али, док уметник мора своје осећање вечности да „ограничи историјским и културним временом“, дотле, примећује наш аутор, „светитељ успева да реално време своје индивидуалне земаљске егзистенције живи као космичко све време“ (Радуловић 2011: 149), јер „светац не верује у смрт, он се кроз њу преображава а у вечности посвећује“ (Радуловић 2011: 150) што је један од врхунаца есхатолошких размишљања Радуловићевих до којих га је упутила мисао и вера Исидоре Секулић.

6.

Када је о језику и стилу Исидоре Секулић реч, Радуловићев истраживачки поступак свестрано указује на добро расветљену тезу да се –

[...] једнако у есејистичкој колико и у белетристичкој прози, осећа [...] и исказује њено стално настојање да укрсти духовности старијих, у првоме реду класичних традиција, са модерним идејама, са индивидуалним душевним немирима, егзистенцијалним зебњама и духовном збуњеношћу и изbezумљеношћу човека модерне епохе (Радуловић 2011: 105).

Међутим, тај свој, већ сасвим особен, приступ Радуловић – нама помало неочекивано – желео је да поткрепи неким ранијим разматрањима есејисте Славка Леовца (в. Леовац 1986: 389) коме се, уз све заслуге у том правцу, омакла и једна неопрезност. Наиме, Леовац је можда знао, али није показао да је разумео оно што је у култури српског језика, после Скерлића,¹¹ током међуратног периода већ сасвим успостављено и јасно утврђено као *београдски стил*; тим поводом, пре свега, ваља мислити на језик и стил Слободана Јовановића, Бранка Лазаревића, путописног Црњанског (без премца!), саме Исидоре Секулић, Станислава Винавера и позног Милана Кашанина. Јер, да је заиста довољно познавао и разумео смисао и врлине *београдског стила*, Славко Леовац свакако не би рекао да је Исидорин језик „прецизан и *каһиперан* у својим *слабим* тренуцима [истакао М. М.]“ (цит. према: Радуловић 2011: 105), при чему категорије значења 'прецизан' и 'каһиперан' не иду заједно, јер се, тако очигледно, узајамно искључују. Друго: зашто „каһиперан“? По чему? То није ни одрживо, ни допустиво. Јер да јесте, онда би *шаква* Леовчева 'оцена' била допустива и за све друге, најугледније српске писце из реда оних који су тако добро владали *београдским стил*ом! И треће: Леовац спомиње 'слабе тренутке' у свом тумачењу језика Исидоре Секулић?! На шта ли је мислио? Волео бих да чујем где се могу наћи ти 'слаби тренуци' у Исидориним есејима. Чitam те есеје од мојих раних дана, тачније: од 1963. године, и још увек нисам успео да нађем никакве 'слабе тренутке' у језику и стилу којим су ти есеји писани и објављени. Откуда *што* искусном Леовцу?! Изгледа како је у намери да буде свеобухватан Леовац веома неопрезно зашао у подручје заблуде и нелогичности. Што је још горе, крочио је на подручје разних нетачности. Јер, осим

¹¹ Чак и сам Скерлић у знаном приказу (1913) каже да „једна Српкиња из старе Војводине, пише правилним, готово беспрекорним *београдским стил*ом, као да је цео свој живот провела у београдским књижевним срединама“ (Скерлић 1955: 457; нав. према: Магарашевић 2014б: 86).

означених, има их још; наиме, оно што Леовац види¹² као 'архаично' у Исидориним 'чежњама', ми – заједно са Радуловићем – видимо као –

[...] израз и резултат настојања да се стваралачки реafirмише и у модерну књижевну форму трансферише дух и стил српске старе, црквене књижевности (Радуловић 2011: 106).

Штавише, Леовац је себи допустио да појму 'архаично' подреди не само елементе Исидориног језика („архаичан је инвокацијама“), него чак и њене 'чежње' („архаичан је [Исидорин језик] својим чежњама“ [Радуловић 2011: 105]). Све поменуте Леовчеве процене на углед старог истраживача од искуства, бацају нежељену сенку. Јер, критичар себи увек може допустити да тумачи проблеме пишчевог стила, али не подједнако (о)лако и пишчеве личне мотивације, поготову ако те мотивације непотпуно или погрешно схвата. Но, то што се код Леовца, можда и нехотично поткрало, код његових старијих и моћнијих критичара-савременика – а пре свега Марка Ристића, Милана Богдановића и Радомира Константиновића – показало се као устаљен манир и саморазорна константа на коју су раније, већ током седамдесетих година прошлог века, објективно указивали критичари високе стручности и аналитичких капацитета,¹³ као што су били Павле Зорић и Предраг Палавестра, а данас о томе читав низ нових чврстих доказа даје професор Мило Ломпар (в. Ломпар 2007; Ломпар 2015; Ломпар 2014) постављајући и отварајући шире питање хронично корозивне и штетне улоге нашег неотитоистичког „секуларног свештенства“ које све своје либералне (антисрпске) тонове и анимозитете мимикријски огрће идеолошки манипулативним, врло деструктивним радомирконстантиновићевским плаштом и већ показано размахнутим ретроспективним идејним екскурзијама Латинке Перовић које врве од непоузданих и материјално погрешних чињеница, на шта је, рекох, са таксативном јасноћом већ указао професор Ломпар (в. Ломпар 2016а; и затим опсежније у: Ломпар 2016б).

Цитирана дигресија око 'испада' у гледишту Славка Леовца има и своју значајно корисну страну, јер открива како је дискретно, у Леовчевом властитом тексту (в. Радуловић 2011: 105–107), поменута цитатност

¹² Уме Леовац и боље да препозна значај и вредности у језику Исидоре Секулић, а посебно када примећује да је њена реченица у синтаксичком смислу „стално ритмички напета, [...] у сталном напору да необично задржи поред обичног [...] да остави отворене путеве за шире разумевање битних ствари и проблема“ [цит. према: Радуловић 2011: 105]. Али опет: оно што Леовац ту примећује да је код Исидоре „у сталном напору“, ја видим да се постиже креативно, без *најора*.

¹³ Додуше, у односу на Ристића и Богдановића, још увек врло опрезно, а већ 1969–72. у односу на Константиновићеву *Филозофију њаланке*, сасвим отворено.

подстакла Милана Радуловића да веома значајно прошири свој увид у језичко-стилску позицију Исидоре Секулић. На који начин? Тако што је целовито сагледао и њен савременички језички хоризонт. На том хоризонту Милан Радуловић је препознао да се, као и код Исидоре Секулић, појавила „мелодија и синтаксичка структура реченице у неких српских експресиониста“ који на први поглед „изгледају атипичним“, наравно „са становишта нормативне граматике“, а они су, заправо, дали надахнут –

[п]окушај да у савремени језик уткају стил, реторику и мелодију српскословенског језика, [...] да спиритуализују и сакрализују вуковски народни језик, а једновременно да модернизују стил и дух црквене књижевности, да га уведу у модерну књижевност и ставе у функцију изражавања еминентно модерног сензибилитета (Радуловић 2011: 107).

У жељи да потпуније расветли свој аналитички иновативан приступ, Радуловић је осетио разложну потребу да поменути тежњу појединих Исидориних савременика јасније доведе у везу и тачно повеже. Ти писци су аутентично, а по инвенцији усклађено са креативним тежњама саме Исидоре Секулић, сматра Радуловић, успели –

[...] да стваралачком хармонизацијом старије и новије језичке мелодије створе језик којим је могућно васпоставити дубинске стваралачке континуитете са византијским коренима српске културе и са српском религиозном културом (Радуловић 2011: 107) –

– и закључује да „такви стваралачки напори представљају највиши естетски идеал и заједничку оријентацију најбољих српских експресиониста“ (Радуловић 2011: 107). Не желећи да читаоца остави у недоумици, Радуловић с пуно разлога каже да је такав језички идеал Исидоре Секулић такође био „идеал и Црњанског, и Растка Петровића и Винавера“, али дајући тај исказ под знаком „на пример“, аутор затим шире истиче лично гледиште:

Исидора Секулић, Момчило Настасијевић и Јустин Поповић ипак су највише учинили на спиритуализацији, сакрализацији и молитвеној мелодизацији савременог српског језика, односно на модернизовању, реafirмацији и стваралачким преображајима језика и стила српске старе, црквене књижевности [истакао М. М.] (Радуловић 2011: 107).

Овакво издвајање „молитвене мелодизације“ језичких домета Исидоре Секулић, Јустина Поповића и Момчила Настасијевића, наш аутор не сагледава једино у духу стилских тежњи српског модернизма, јер „култура није само настојање да се створи нешто 'ново и модерно'

него превасходно да се открије и служи 'трајном и вечном'" (Радуловић 2011: 108). Ово становиште шире сублимације унутар смисла и значаја традиције, које се посебно открива у многим есејима *Из домаће књижевности* Исидоре Секулић, Милан Радуловић оправдано види у Исидориним „тумачењима конкретних уметничких дела“ у којима је „традиција [...] – схваћена као нешто битно и вечно – афирмисана као темељ и мера свих појединачних стваралачких стремљења“, па је, сасвим очекивано, сматра Радуловић, што је „она [Исидора] традиционалиста“ (Радуловић 2011: 109) у најбољем смислу тог одређења. Опрезност налаже да ово гледиште у Радуловићевом тумачењу не треба из Исидорине стваралачке перспективе посматрати у поједностављеној визури пуког настављања, него у њеним (и другим), „превасходно индивидуалним стваралачким напорима [...] [,] у резултатима појединачних духовних прегнућа“, кроз која „васкрсава оно што је за човека битно и вечно“, а што бива и може да настаје и „у религиозним визијама пророка и аскета, у филозофској мисли великих усамљеника и трагалаца“ (Радуловић 2011: 109). Но, може ли уметник, па и онај највећи, досегнути вечност, измаћи пролазности? Да ли је вечност намењена њему или духу светачком? Ко жели да разуме енигматичност тих питања, пажљиво мора прочитати есеј „Иде ли уметност над светост?“. Милан Радуловић је то пажљиво учинио. Следио је и тумачио духовну вртоглавицу која проистиче и обнавља се из те упитаности Исидоре Секулић. Кључ загонетке је у процесу пролазности. Ко има одговор на питање како и спрам чега се окреће тај кључ, тај има и коначан одговор на ово питање. Али, како је наш Милан Радуловић одговорио на духовну и метафизичку тежину овог Исидориног питања? Одгонетка се крије у *Културној идеологији Исидоре Секулић*.

При крају интегративне студије о креативној мисли и личној вери Исидоре Секулић видимо успешну расправу Милана Радуловића о начину како наша спиритуална, сензибилна и умна списатељка проживљава и схвата осећање пролазности. Проблем људског доживљаја темпоралности има више видова. Има своју биолошко-телесну, своју интуитивно-метафизичку и своју потресну, емотивно-психолошку страну. Ова тријада зрачи и провејава кроз Исидорин есеј „О пролазности у животу“ и Милан Радуловић се, осим на њену и своју теолошку доживљајност углавном ослања на поменути есеј док тумачи Исидорино разумевање проблема пролазности: „[...] 1930. године, Исидора је изложила једну оригиналну и личну теолошку апологију пролазности“, јер је „искрено осећала да је пролазно све што настаје, што се збива и што јесте у овоме свету“, па чак и оно „што је човек створио и приложио лепоти и драматичи постојећег света“ (Радуловић 2011: 161). Након овог увида Исидорин тумач пажљиво следи супстанцијалну разлику између категорија

супротстављених феномену пролазности: трајно vs. вечно, јер „трајно није исто што и вечно“, примећује он и потврђује да је „Вечност [...] квалитет егзистенције и атрибут личности“ – као индивидуална опсесија, примећујемо ми – „а не квалитет и трајање времена“ (Радуловић 2011: 162). Радуловић је прозрео да када „човек смртан и заробљен у време“ заиста започне да „о животу мисли из Бога и вечности [истакао М. М.]“, онда му се у потпуно „новој светлости [...] открива смисао пролазности“ (Радуловић 2011: 161). У противном, чак „и човекове најузвишеније [...] творевине“, дакле, и његови „духовни светови једном ће потонути у немушти 'аналфабетизам вечног покоја'“ (Радуловић 2011: 161). Насупрот пролазности у немушности – охрабрује нас Милан Радуловић у сагласју са гледиштем Исидоре Секулић – боготворно „оплеменења свест о пролазности, пролазност нас [самих], и свега око нас“ биће нам „извор мира, мудрости, доброте“ (цит. према: Радуловић 2011: 162), скоро онако како казују и стихови –

*И све ће бити добро и
Свака ствар изаћи ће на добро
Прочишћењем разлоја
У земности нашеј преклињања*
(Eliot 1959: 57; превео М. М.).

Најзад, како се нашем тумачу приказује *Summa Isidoriana*? Шта он утврђује када је подвукао завршну аналитичку линију? Радуловић смаatra следеће:

Иако у почетку радознано отворена према свим модерним и збуњеним духовним струјањима у српској култури између два светска рата, Исидора је временом све више истицала народни језик, народну историју и православну веру као опште вредности које су изнад сваке индивидуалне уметничке оригиналности и генијалности. Велику хармонију реалне народне историје и светосавља као народне вере препознала је и доживела у Косовском завету (Радуловић 2011: 168).

Исидора је била одана *и*ако заснованом духу народне вере и „оданост тој традицији осећала је као патриотску дужност“ (Радуловић 2011: 168).

Из стопе у стопу аналитички продубљена, осетљиво иновативна запажања Милана Радуловића – колико о делу саме Исидоре Секулић, толико и о много чему на плану ширег разумевања спиритуалних путева стваралачких уметничких тежњи – обогаћују укупан Радуловићев теоријско-аналитички рад и уносе у нашу теоријску критику дах свежине, дајући смер иновативном размишљању и тумачењу. Суочена са том

чињеницом, српска књижевнотеоријска мисао може се поуздано ослонити на досадашње анализе и резултате до којих су, посебно када је о делу Исидоре Секулић реч, допрли погледи Милана Радуловића.

7.

Будуће истраживаче веома охрабрује када већ у своме „Уводу“ *Културној идеологији Исидоре Секулић* аутор истиче да је –

[...] у њеном [Исидорином] делу, много [...] напуштених или заборављених путоказа и поука које је поставила и оставила, а који су данас поново актуални управо зато што су трајни (Радуловић 2011: 9).

Итекако трајни и актуелни! Али баш због тога, занимљиво је и то да Радуловић у истом „Уводу“ износи смелу претпоставку како дело Исидоре Секулић „није било довољно инспиративно да заснује школу или круг књижевног мишљења“, иако је њено дело „изузетно живо у савременој књижевној критици“ (Радуловић 2011: 8). И то је, ако могу рећи, можда једина теза у којој се Радуловићева и наша досадашња, по много чему узајамно блиска, тумачења Исидориног дела и утицаја не поклапају потпуно. Јер – за разлику од Радуловићеве претпоставке – Исидорине духовне пројекције, инспиративна зрачења и делотворне трагове тих пројекција и зрачења – ми данас можемо, још очигледније него јуче – препознати и наћи не само у елементима ране прозе Милоша Црњанског и у поетској прози младог Андрића (в. Магарашевић 2014а: 57–69) или у појединим есејима Милана Кашанина, него касније и у епохалном културном подухвату Миодрага Павловића, можда још разговетније, па и међу данас непажњом засенченим – занимљиво писаним, а недовољно прочитаним – књижевним есејима пок. професора Светозара Бркића (в. Бркић 1972), као и у понеким, меланхоличним, стоицизмом надахнутим, Јована Христића. То, истини за вољу, заиста није јасно уобличена и свакоме лако препознатљива „Исидорина школа“, али јесте сродан духовни круг у коме се да препознати утицај деловања духа саме Исидоре Секулић. Али, не само то. Милан Радуловић сигурно не заборавља шта је *Удружење Исидора Секулић*, као део њеног духовног круга, покренуто још 1995. а чији је – уз Павла Зорића, Предрага Протића, Предрага Палавестру, госпођу Слободанку Пековић, Ђорђа Ј. Јанића, занимљив труд Катарине Павловић¹⁴ и некада „младе снаге“: Зорицу Несторовић, Сне-

¹⁴ Невелик је број оних који знају за више апартних, значајних есеја Катарине Павловић (1937–2016), које је, пишући о Исидори Секулић, објавила и оставила за собом („Исидора Секулић као ликовни критичар“ [2000], „Српски дух и Петар I Карађорђевић у тумачењу Исидоре Секулић“ [2001], „Београд и уметност пре осам деценија и данас“ [2002],

жану Башчаревић, Ђорђа Деспића, Сашу Радојчића, Добривоја Станојевића, Јасмину Ахметагић и Драгану Машић – и сâм Милан Радуловић био и од почетака остао најближи инспиратор, прегалац и сарадник – он зна шта је, дакле, за више од две минуле деценије, то *Удружење* у сарадњи са Коларчевом Задужбином учинило да се идеје, дух и теме Исидоре Секулић обнове и да се потврде њихова мисија и значај у просторима српске културе и духовности, о чему је – на страницама *Исидоријане* као и у својим другим публикацијама – и Милан Радуловић оставио веома дубок и значајан траг.

На крају, шта можемо рећи када осмотримо целокупан допринос Милан Радуловић тумачењу и разумевању дела Исидоре Секулић? Он се свесрдно и савесно потрудио да у мисли и вери Исидоре Секулић буде „сав савцит“.¹⁵ Дакле, са крајњом сигурношћу можемо утврдити да је Милан Радуловић дао од себе све што је имао – и као дух теоретичара, и као ум аналитичара, и као биће надахнутих духовних осећања – да *мисао* и *веру* Исидоре Секулић свестрано сагледа, протумачи и приближи оним реткима који понешто о томе већ знају, као и многима који тек треба да сазнају шта и колико је та ретко умна Српкиња, својим неуморним радом и просветитељском посвећеношћу учинила за незаборавни грађански Београд, за старо достојанство и част Војводине, и за ону заиста искрено патриотску Србију која живи још само у ретким сећањима.

Извори

- Радуловић 1989: Милан Радуловић. *Модернизам и српска идеалистичка философија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић. *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима 2*, Београд: Књижевна заједница Звездара – Апостроф.
- Радуловић 1996: Милан Радуловић. „Исидора Секулић и Јован Скерлић – два израза српског модернизма“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 2. Стр. 28–54.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.

„Одједи дела Исидоре Секулић у београдској средини“ [2003], „Прожимање прошлости и садашњости у делу Исидоре Секулић“ [2004], „Дух бића и ствари“ [2006], „Александар Сергејевич, Исидора и ми“ [2007], и „Исидорино схватање видова и проблема изузетне личности“ [2008] – о томе видети поједине бројеве часописа *Исидоријана*: 8/9; 10–11; 12–14 и 15–17).

¹⁵ Лепа придевска синтагма својстава и посвећености коју је 1940. у једном од својих приказа-есеја применила Исидора Секулић.

- Радуловић 2011: Милан Радуловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. „Српски културни образац“. У: *Српски културни образац у светлу српске књижевне кришике*. Уредник Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 636–658.
- Секулић 1941: Исидора Секулић. *Аналистички шренушци и шеме*. Књ. 2. Београд: Млада Србија.
- Секулић 1964: Исидора Секулић. „Записи о српској земљи“. *Сабрана дела Исидоре Секулић*. Књ. 5. Нови Сад: Матица српска. Стр. 248–254.
- Секулић 1966: Исидора Секулић. *Сабрана дела Исидоре Секулић*. Књ. 9. *Аналистички шренушци и шеме*. Приредио Живорад Стојковић. Београд: Вук Карацић.
- Секулић 1977: Исидора Секулић. „Записи о српској земљи“. *Сабрана дела Исидоре Секулић*. Књ. 5. *Из домаћих књижевности II*. Приредио Младен Лесковац. Београд: Вук Карацић. Стр. 233–239.

Литература

- Бркић 1972: Светозар Бркић. *Светла ловина*. Београд: Нолит.
- Eliot 1959: T. S. Eliot. *Four Quartets*. „Little Gidding“. III. 196–199. London: Faber&Faber.
- Eliot 1964: T. S. Eliot. *Notes Towards Definition of Culture*. London: Faber&Faber.
- Зорић 2001/2002: Павле Зорић. „Исидора Секулић и парадигма модернитета“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 10/11. Стр. 31–41.
- Јанић 1998: Ђорђе Ј. Јанић. „Трагање за вером Исидоре Секулић“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 5. Стр. 37–52.
- Јанић 2001: Ђорђе Ј. Јанић. *Трагање за вером Исидоре Секулић*. Београд – Ваљево – Србиње: Универзитетски образовни православни богослови.
- Јанић 2001/2002: Ђорђе Ј. Јанић. „Вечност и – вечно враћање“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 10/11. Стр. 90–103.
- Јанић 2009: Ђорђе Ј. Јанић. *Политика као теодулија: политичка мисао владике Николаја*. Београд – Фоча – Ваљево: Хришћанска мисао – Хиландарски фонд – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“.
- Јанић 2014а: Ђорђе Ј. Јанић. „Проблем нације у делу Исидоре Секулић“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 15–17. Стр. 219–242.
- Јанић 2014б: Ђорђе Ј. Јанић. *Досишеј и Досишејевштина*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јанић 2015: Ђорђе Ј. Јанић. *Исидора Секулић и руска књижевност*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Јеротић 1998: Владета Јеротић. „О уметности и светости“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 5. Стр. 105–111.
- Kostić 1935: Laza Kostić. *Pesme i Misli o poeziji*. Priredio Miloš Crnjanski. Beograd: Luča: biblioteka Zadruga profesorskog društva.

- Леовац 1986: Славко Леовац. *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Београд: Вук Караџић – Југославијапублик.
- Ломпар 2007: Мило Ломпар. *Моралистички фрајменши*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Ломпар 2014: Мило Ломпар. *Повраћак српском сџановишћу?: интјервју*. Друго допуњено издање. Београд: Catena mundi.
- Ломпар 2015: Мило Ломпар. *Дух самојорицања: ѓрилој кријици срјске културне ѓолићике. У сенци ѓуђинске власћи*. Шесто допуњено и коначно издање. Београд: Catena mundi.
- Ломпар 2016а: Мило Ломпар. „Повест Латинке Перовић о доминантној и нежељеној елити у српској култури друге половине 20. века“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 18. Стр. 137–168.
- Ломпар 2016б: Мило Ломпар. „Тријумф колонијалне свести (Латинка Перовић)“. *Полихистјорска исћраживања*. Београд: Catena mundi. Стр. 115–259.
- Магарашевић 1996: Мирко Магарашевић. „Класици српског модернизма – дело значајне критике“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 2. Стр. 89–92.
- Магарашевић 2014а: Мирко Магарашевић. „Тонови и правци утицаја Исидориних Сапутника на раног Андрића и Црњанског“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 15–17. Стр. 57–69.
- Магарашевић 2014б: Мирко Магарашевић. „Боља страна Скерлићевих оцена о Сајушћницима Исидоре Секулић“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 15–17. Стр. 57–69.
- Магарашевић 2016: Мирко Магарашевић „Клетва Усуре“. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 18. Стр. 54–60.
- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Истјорија срјске књижевне крићике 1768–2007*. Том II. Нови Сад: Матица српска.
- Паунд 2016: Езра Паунд. CANTO XLV. [Ezra Pound, A.B.C. of Economics, Faber&Faber, London, 1933]. Превод и коментари Мирко Магарашевић. *Исидоријана: књижевни зборник*. Београд. Бр. 18. Стр. 50–53.
- Поповић 1940: Јустин Сп. Поповић. *Досћојевски о Евроји и Словенсћиву*, Београд: Издавачко-просветна задруга.
- Протић 1986: Предраг Протић. *Сумње и нађања: ѓрилози ѓроучавању духовних крећња код Срба у време романћизма*. Београд: Просвета.
- Протић 1991: Предраг Протић. *Из Скерлићевој доба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Протић 1994: Предраг Протић. *Прошлосћ и ѓолуђрошлосћ*. Београд: БИГЗ.
- Протић 2003: Предраг Протић. *Између самообмана и заблуда I: ѓолићички есеји*. Београд – Србиње – Ваљево: Хришћанска мисао – Хиландарски фонд – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“.
- Протић 2006: Предраг Протић. *Између самообмана и заблуда II: ѓолићички есеји о шестјорици срјских ѓолићичара демократјске оријентјације у ѓредкумановској Србији*. Београд – Србиње – Ваљево: Хришћанска мисао

- Хиландарски фонд – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“.
- Скерлић 1955: Јован Скерлић. „Две женске књиге“. *Писци и књије III*. Београд: Просвета.
- Стојановић Пантовић 2001: *Српске прозаике: антологија песама у прози*. Приредила Бојана Стојановић Пантовић. Београд: Нолит.

Mirko Magarašević

THE THOUGHT AND FAITH OF ISIDORA SEKULIĆ IN MILAN RADULOVIĆ'S INTERPRETATION

Summary

In the segment of Milan Radulović's overall literary research that we examine here, the subject of Isidora Sekulić's thought and faith carries a vital significance for understanding Radulović's work *The Cultural Ideology of Isidora Sekulić* (2011). The theses and interpretations offered in Radulović's work are of the utmost importance for understanding Isidora's and related crucial flows in the Serbian Expressionism and modern views of the Serbian spiritual and national culture. A special focus is on Radulović's interpretation of Isidora's idea of the relationship between time and eternity, of the spiritual understanding of the earth and the differentiation between the art and sanctity. In line with this, we analyze and through Radulović's work clarify the spiritual closeness and unity in understanding Isidora's ideas and – as Radulović subtly discloses – the ideas advocated by Nikolaj Velimirović and Justin Popović, separately.

The paper follows the significance and analytical uniqueness of all chapters which examine and interpret *The Cultural Ideology of Isidora Sekulić*, as well as their mutuality in the order and understanding of the concepts of culture and Isidora Sekulić's cultural ideas. Apart from this, the paper aims to clarify different modes of originality in the observations and interpretations of Milan Radulović, especially concerning Isidora's cultural horizon, her consistent patriotism and agreement with the Saint-Sava line of thought and the tones embedded in her work. We emphasize the originality and contribution of Radulović's interpretation of Isidora Sekulić's religious patriotism, partly originating from the spirit of the Serbian medieval aesthetics.

Милош М. Ђорђевић*

(Висока школа струковних студија за васпитаче „Михаило Палов“, Вршац)

КРИТИЧКИ ДУХ И МЕТОД МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айспиракћ: У раду се трага за књижевнокритичким духом и методом Милана Радуловића на примеру његовог тумачења дела Добрице Ђосића. У средишту аналитичке пажње стоји Радуловићева монографија *Роман Добрице Ђосића*, научна монографија која дубински и прецизно повезује биографију писца са биографијом дела и усмерава се ка најсложенијим значењима Ђосићеве уметности: од формирања пишчеве личности и генезе дела до тумачења питања филозофије, егзистенције, религије, политике и идеологије као средишњих проблема српског друштва и културе. Рад тежи да покаже да су, у дослуху са широким дијапазоном наведених Ђосићевих преокупација, критички дух и метод Милана Радуловића усмерени ка лоцирању (историје) *идеја* у књижевности и култури.

Кључне речи: Милан Радуловић, Добрица Ђосић, историја идеја, критика, метод, патријархална култура

*Очиљедно, неки велики несћоразум ућемељео се
у шћажни људске сумње и људске вере.*

Добрица Ђосић, Бајка

Милан Радуловић (1948) је књижевни критичар, историчар и теоретичар књижевности, чија је научна делатност започела 1972. године.¹ Определивши се да у ширем контексту критичког духа и метода анали-

* milosdjordj@yahoo.com

¹ Као посвећени истраживач дела Милана Радуловића, цитирао сам га у књигама *Трокраки свећњак знања: ђосићика, рећорика, крићика* (2009) и *Књижевна ућојија Данила Николића* (2010), и огледу „Критика и култура“, објављеном у зборнику радова *Историја и теорија српске књижевне крићике* (2009). О Радуловићевом научном раду објављено је, иначе, преко четрдесет осврта и критика у научним и стручним публикацијама. Критичарев развојни пут показује опредељеност за научно-истраживачки рад. Од 1973. до 1977. године усавршава се у Институту за књижевност и уметност (истраживач приправник). Од 1979. до 1981. године је лектор-предавач на Државном универзитету „Тарас Шевченко“ у Кијеву. Од 1982. до 2015. године стално је запослен у Институту за књижевност и уметност у свим научним звањима; од 2008. до 2015. руководи пројектима књижевнотеоријских истраживања, а од 2000. године предаје као ванредни и редовни професор Српске књижевности на Православном богословском факултету Светог Василија Острошког у Фочи (Универзитет у Источном Сарајеву).

зирамо његову монографију о водећем српском писцу XX века, који је створио романисану поетску историју српског народа, како сам Радуловић оцењује у закључним разматрањима, намера ми је била да успоставим континуитет анализе његовог књиживнокритичарског развоја (в. Ђорђевић 1996). Циљ је да, иако је у послу критичара тешко одвојити текст и аутора текста, писмо и писца, укажем на могућности „прегледног увида у границе, теорију, принципе и технике књижевне критике“ (Фрај 2007: 9) тог посвећеника критици као научној дисциплини.

Приступ Радуловићевој теорији књижевне критике, осим тога, условљен је још двома парадигматским чињеницама које показују да се јасно, *целим духом и целим бићем*, определио за посао критичара. То илуструју наслови магистарске тезе *Схватање форме у српској књижевној кријици* (1977) и докторске тезе *Историјски контекст и унутрашња форма романа Добрице Ђосића* (1998).²

Монографија *Роман Добрице Ђосића* (1998),³ посматрана из овог тренутка, налази се тачно на средини развојног лука критичара: од магистарске тезе и године у којој настаје овај рад за зборник којим се рекапитулира и вреднује дело њеног творца, деле је по две деценије. У разматрању Радуловићеве критике полазимо (1) од његовог поимања статуса критичара као говорног субјекта у критици и његове дефиниције свести о томе шта ради критичар, као и (2) од садржаја монографије. Прво питање је теоријске природе, а друго се односи на примену те теорије у пракси.

Критика је, према Радуловићу, суштински израз духовне личности субјекта-критичара као „интегрирајуће супстанце“ која реагује на „сусрет“ *Форме и Егзистенције* (Радуловић 2012: 117–118).

Критички дух се јавља кад [та и таква] личност почиње да се пита о садржају и смислу и животности сусрета са *Формом-Духом-Смислом*“ (Радуловић 2012: 118).

Личност критичара пита се о томе тек када схвати и прихвати чињеницу да „један човек живи у облику једног текста“ и када критича-

² Обе тезе одбрањене су на Филолошком факултету у Београду. Магистарска пред комисијом: Зоран Гавриловић, Никола Милошевић и Иво Тартаља, а докторска пред комисијом: Слободан Ж. Марковић, Славко Леовац и Новица Петковић.

Магистарска теза је објављена под насловом *Видови српске књижевне кријице*, Народна књига и Институт за књижевност и уметност, Београд, 1978, и друго проширено издање у издању Института за књижевност и уметност, Београд, Православног богословског факултета, Фоча, 2007.

³ Друго, допуњено издање објавили су Институт за књижевност и уметност у Београду и Православни богословски факултет Светог Василија Острошког у Фочи 2007 године.

рев дух покуша да одговори на питање „*како живи у облику текста, каква је то човекова егзистенција која се одвија у *тексту* а не у *шелу* као остале људске егзистенције*“ (Радуловић 2012: 118).

Монографија о Ћосићевом роману настала је на темељу тако усвојеног и примењеног теоријског начела схватања статуса критичара и функције критичара. Структурисана је према класичном моделу научне монографије и, осим уводних и закључних разматрања, има пет делова. Реторика наслова указује на модерну критику, проблемски приступ темама, спознају феномена уметничке форме и проблема који критички метод чине мултидисциплинарним: „Традицијске основе романа“, „Историјски контекст романа“, „Унутарња форма романа“, „Космогонијски мотиви и Ликови: уметничка антропологија“. Реторика наслова њеног последњег дела означена је термином индикатором – *уметничка антропологија* – и упућује на мултидисциплинарност Радуловићеве критике која, као узорита научна монографија, разматра Ћосићев романсијерски опус „између идеологије и антиутопије“.

Већ у „Биографској скици“, првом делу „Уводних разматрања“, у процесу тумачења опуса најобимнијег романсијера српске књижевности, Радуловић, дубински и прецизно, повезује биографију писца са биографијом дела и усмерава се ка најсложенијим значењима Ћосићеве уметности: од формирања пишчеве личности и генезе дела до тумачења сложених питања филозофије, егзистенције, религије, политике и идеологије као средишњих проблема српског друштва и културе (које је писац уметнички обрадио или критички изразио у политиколошко-културолошким есејима *Сиварно и моћуће* или, касније, у *Пишчевим записима*). То заједно, како тачно закључује критичар, чини *шемајско јединство* његовог дела, одређује пишчев идеолошки и уметнички хоризонт, односно постаје услов разумевања и тумачења.⁴

Заснивајући судове и вредновање *на моделу иаширијархалне културе као средишњем тојосу своје кришке*, критичар демонстрира снагу критичког метода, духа и стила. Илустративни су лапидарни налази у којима доминирају истраживачки метод и разиграност стила. Критичарев стил егзистира на тананој линији између уметности (као стваралачког духа) и науке (као аналитичког чина) што је натежи посао критичара:

Човек друштва и човек природе, човек историје и човек земље, човек у власти идејног фанатизма и човек смирено предан љубави према свему

⁴ Истоветан поступак повезивање биографије писца и биографије дела применила је и Жанета Ђукић Перишић истражујући дело Иве Андрића. О томе смо исцрпно писали у монографији *Нова књига о Андрићу: јединство дела и конјиниуишети идеја* (2016), стр. 155–162.

око себе, идеолошки (партијски) човек и божји човек – то су *карактеристични ликови, типичне ситуације и основни путеви људске егзистенције* у романима Добрице Ђосића.

Дух српске патријархалне културе у којој је растао, душа ужег моравског завичаја, свесни и несвесни доживљаји и емоционални комплекси из детињства, широко, динамично и разноврсно позније животно и интелектуално искуство, све су то *извори и темељи* Ђосићевога дубинског доживљаја суштине живота [истакао М. Ђ.] (Радуловић 2007а: 9).⁵

Способан да критичким методом паралелно означи опште и појединачно, Радуловић на идеолошком и уметничком хоризонту налази *два мајнштајнска поља* унутар којих се кристалише стваралачки карактер писца:

- све оно што писца чини креативним а настало је „у крилу српске патријархалне културе“ и
- све што је следило касније и што је одредило његову стваралачку личност вршећи на њу пресудан утицај донела је „комунистичка идеологија“.

Разапет између вере и атеизма, у расцепу између *сила уметника и сила идеолога*, Ђосић јесте:

Човек који тражи праву и пуну веру, а у сваку веру сумња; човек који за своју вера страда, мучи се да је стекне и одбрани, а пати од ње једнако колико и од сумње да се коначна и спаситељска вера може наћи – то је *централни лик* Ђосићевог романа [истакао М. Ђ.] (Радуловић 2007а: 10).

До таквог закључка критичар је дошао тумачећи идеју из *Бајке*, коју смо узели за мото рада: „Очигледно, неки велики неспоразум утемељио се у тајни људске сумње и људске вере“.

⁵ Апострофирајући и вреднујући то окриће у трагању за суштинама, критичари су написали: „Милан Радуловић спада међу ријетке протагонисте наше науке о књижевности који је дужну пажњу посветио успостављању пуног континуитета српске књижевности. Тај континуитет се, прво Вуковим језичким реформама, а потом и ауторитативним Скерлићевим оштрим раздвајањем новије и старе (црквене) књижевности, који доминира све до данашњих дана, нашао под великом знаком питања. Не могући да заобиђе чињеницу да је на то прво, споља видљиво разграничење највише упућивао језик, с једне стране црквени, а с друге народни, Радуловић покушава да пронађе неку унутрашњу, суштинску везу која постоји и на том мјесту наоко прекинутог континуитета између старије и новије српске књижевности. [...] Тако се заправо црквена књижевност и усмено, народно књижевно стваралаштво у свом основном значењу и улози коју имају у оквиру јединства Цркве и народа постепено учвршћују и конституишу у јединствен модел колективне народне духовне свијести, који се именује појмом патријархалне културе. Проф. Радуловић је инвентивно и научно убједљиво открио дубинско јединство српске црквене и народне књижевности у обрасцима патријархалне културе“ (в. Извештај 2009: 4).

Већ „Уводна разматрања“, на примеру дела под насловом „Идеолошки предтекст романа“, пружају пластичан пример *критичкој духа* Милана Радуловића. Сваки суд настаје као збир есенцијалних одлика стила дела и пишчеве филозофије стварања и уметничке визије. Пле-ни лакоћа критичаревог формулисања широке скале проблема и идеја које тумачи, показујући да су Ћосићеви романи *историјско-филозофски* и *поетско-културолошки* и да писац у вредносном смислу припада би-серном низу српских ромасијера – уз Иву Андрића, Мешу Селимовића, Борислава Пекића, Борисава Станковића, Бранка Ћопића, Светлану Велмар Јанковић и Мирослава Јосића:

Комунистичка идеологија, пишчево животно и политичко искуство, утицали су непосредно и посредно на теме и идеје, на филозофију и поезију, делимично и на форму и стил романа Добрице Ћосића. Али, и нове идеологије, и социјални процеси, и уметничко лично животно искуство, само су, наравно, полазна основа романа, његова грађа. Транспонујући ту грађу у уметничку форму, осећајно разумевајући актуалне процесе савремене епохе, Ћосић је романом развио *оригиналне уметничке и духовне визије историје и егзистенције, изградио персоналну историософију и филозофију културе, успоставио виши духован однос према природним као и према историјским и цивилизацијским шоковима живота* [истакао М. Ћ.] (Радуловић 2007а: 14).

Из те позиције критичар уводи радозналост читаоца у чворишта пишчеве уметности и хуманистичке мисли (која је одувек покушавала да сачува „принцип наде“) и осветљава:

- хоризонт његове уметности и културне идеологије и све „антрополошке ситуације, морална стања и моралне дилеме људи у свом времену, као и цивилизацијска стремљења и културно-историјска раскршћа епохе“ (Радуловић 2007а: 16);
- „идеје и идеале које Ћосић подразумева као вредности које не подлежу преиспитивању“ (Радуловић 2007а: 17), а преузете су из просветитељске филозофије XVIII века;
- пишчево напајање из „критичких идеја и социјалних идеала [које] представља српска историја, духовни, културни и друштвени живот српског народа у прошлости“ (Радуловић 2007а: 17), посебно социјалистичке мисли Светозара Марковића;
- задовољавање Ћосићевих тежњи пронађених у „комунистичкој идеологији [и] својој револуционарној младости и свом готово судбинском припадништву комунистичком покрету“ (Радуловић 2007а: 19).

Тако је постављен чврст оквир унутар којег се тумачи Ђосићев роман. Полазна становишта су прецизна и доказ праве функције књижевне критике унутар српске културе. У том кључу Радуловић је осветлио *јединство* биографије писца и биографије дела, показујући како у лику Писца из романа *Време власти* Ђосић казује стваралачке и хуманистичке дилеме и однос према апоријама:

...А ја се питам: да ли су комунистички циљеви неоствариви, или су људи несавршени и неспособни да идеје претворе у стварност? Где је велика грешка нашега века: у идејама или у људима? И идеје су људи смилили (цит. према: Радуловић 2007а: 21)...

Критичар је, дакле, показао да је *антиномије* које одређују пишчеву мисао уметник решио тако што је у *уметности* *уместо одговора* *шражио* *ишња*. То је разлог зашто се, док се читају Ђосић ромасијер и Ђосић идеолог и/или политичар, стиче уверење да је он *увек* био у праву:

- и када је нечему припадао и када је то исто оспоравао;
- и када је у нешто веровао и када је био противник те исте вере;
- и када је, речено реториком и симболиком његове уметности, био *трешник*, *верник*, или *ошадник*;
- и када је био на власти, и када је био у опозицији или дисидент.

Тај феномен је, закључује се и из Радуловићеве критике, феномен који ваља *истражити*. Налаз му је послужио и за закључак којим прави разлику између писца идеолога и писца ромасијера и којим, не штедећи од критике *слабе* *шачке* ни пишчеве личности ни дела, одређује *природу* романа:

Док је говорио као *идеолог* и *политичар*, Ђосић је гајио једну некритичну, исфорсирану наду у разум, одговорност, рад и савест просвећених појединаца. Кад мисли као *стваралац*, он више поверења има у интуицију и машту но у разум, и више се узда у колективну духовност но у свест просвећеног појединца. Уместо *пашетике* *револуције*, у средиште размишљања о стварности ставља *колективну етику*, *животни морал* *исклесан у народним страдањима*, *пашњама* и *човечним подвизима у исто-рији* [истакао М. Ђ.] (Радуловић 2007а: 24).⁶

У поглављу „Традицијске основе романа“, критичар се, примерено већ означеним питањима у уводу и опредељења да Ђосићев роман истражује у теоријској и примењеној равни, усмерио ка три круцијална питања: (а) *романа као јоетске историје српског народа*, (б) *ишња* *јоридичног романа* и (в) *феномена традиције и модернишета у роману*.

⁶ Као да је имала на уму и ту чињеницу, Исидора Секулић је записала: „Ви сте, Добрице, једна мачка у цаку“ (Поповић 2009: 25).

Пошао је од Ћосићевог теоријског разматрања романа у тексту „Писмо уреднику“ (из зборника радова *Историјски роман*), и нашао да је роман „квинтесенција“ уметниковог искуства, „орган спознаје живота“, а у примењеној равни да је писац српски „најизворнији романсијер“ (Радуловић 2007а: 25), јер је најзначајнији епски жанр схватао као довршавање епохе. „Историјским романом“, пише Ћосић у тој естетичкој расправи, „уистину [се] довршава Историја“ (Радуловић 2007а: 26), заступајући идеју да су поетска и имагинарна историја најреалније и најуверљивије. Следећи етичку и поетичку логику писца, Радуловић је закључио:

Епска свест српске патријархалне културе јесте она дубинска духовна енергија која прожима и надахњује поетску историософију артикулисану романима Добрице Ћосића. Ова свест уздиже његове романе до једне свеобухватне визије света и живота и утемељује их као модерну и динамичну уметничку легенду (Радуловић 2007а: 27).

И сада већ можемо да, имајући у виду релевантност научног рада и критичке мисли, дамо примарни вредносни суд о Радуловићевој критички и критичком духу и методу.⁷ Иако је оцена примеренија за уметничко дело, извесно је, док читамо његову критику, да се она сама реконструира и да читањем постојамо њен део, онако како је патријархална култура пренема бићем мајернеј језика постојала основна свесћ Ћосићева.

Из те перспективе Радуловић налази да су *Корени* „повест о рађању или обнављању сеоске аристократије у Србији“ (Радуловић 2007а: 30); да је *Време смрти* „повест о судбини српске грађанске аристократије, која је настала као следећи нараштај“ (Радуловић 2007а: 31); да је у *Деообама* писац дао судбину заточеника идеологије; да романи *Далеко је сунце* и *Бајка* „припадају циклусу породичних романа“, али су у „вези са централним романескним током“ (Радуловић 2007а: 38), итд. Дакле, његов критички метод и дух усмерени су ка означавању *историје идеја* у књижевности и култури и мултидисциплинарној природи критике, која се подразумева с обзиром на то да је простекла из филозофије.⁸ Из тога

⁷ Тој релевантности свакако доприносе ширина и дубина питања којима се Радуловић бавио, али и чињеница да је у Институту за књижевност и уметност руководио научним пројектима: *Савремене књижевне теорије и њихова примена* и *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика*.

⁸ У том кључу разумеју се и његове монографије *Књижевност и теологија* (2008), *Књижевност и философија* (2010) и *Уметност и вера: књижевно-богословске студије* (2013) у којима повезује науку о књижевности са теологијом и филозофијом и обнавља везе између књижевности и културе, показујући како је српска књижевност заснована на традицији и хришћанској култури и тврдећи да се у том смислу ове делатности могу посматрати као „симбиотичка форма људске духовности“. На везу и однос критике и уметности упућује и Радуловићева научна хрестоматија *Критичка мисао филозофа и научника* (1995).

следе централне оцене, међу којима апострофирамо четири као илустрацију духа критике и метода:

- (1) *О природе и структуре романа*: „У роману Добрице Ћосића налазимо све битне елементе класичног реалистичког романа: широку, епску пројекцију историје и савременог доба; јунаке типичне за одређену епоху или социјалну средину; узбудљиву, драматуршки вешто вођену фабулу у чијој се заокружености утемељују битна значења дела“ (Радуловић 2007а: 46).
- (2) *О историјској и аутобиографској подлози*: „Роман Добрице Ћосића је заснован на грађи која говори о конкретним историјским догађајима и реалним историјским процесима. Али романескне теме овај писац није тражио само ни превасходно у историјској грађи. Извирале су, спонтано се рађале из 'емотивне замишљености' над реалним социјалним и културним процесима у којима је писац активно учествовао, из његове поетске и критичке историјске свести о судбини српског народа у новоме добу, из саживљености са егзистенцијалном и духовном ситуацијом у којој се налази савремени човек“ (Радуловић 2007а: 53).
- (3) *О природи и карактеру уметничке трансформације реалног и уметничког*: „Уметничка космогонија у роману је унутрашњи простор дела, простор у којем се зачиње и развија људска драма имажинативних јунака. Тај замишљен простор може бити миметички веродостојан, често је стилизован у широке и развијене параболе и симболе, а понекад је конструисан само као неутралан или произвољан оквир људског бивања“ (Радуловић 2007а: 145).
- (4) *О антрополошкој природи Ћосићеве уметности изражене ликовима*: „Динамични, разнородни, међусобно противстављени доживљаји смисла живота и људске природе, подразумевајућа су тема, имплицитан садржај или директан предмет романескне уметности. Сваки роман садржи уметникову субјективну антропологију имплицирани у његов сржни, дубински доживљај суштине живота и људске личности. Подразумевајућа тема, тема-понорница сваког аутентичног романа, јесте дијалог уметничког доживљаја човека и живота са емоционалним и духовним потенцијалима имажинативних људи-романескних ликова које писац 'измишља' односно имажинацијом васкрсава као аутономне духовне личности“ (Радуловић 2007а: 205).

Онако како смо „Уводна разматрања“ монографије *Роман Добрице Ћосића* представили као разраду комплексног приступа проблему кри-

тике као културе и књижевности као, према нашем мишљењу, најзначајнијој уметности, тако можемо представити и „Закључна разматрања“. Она показују дубину приступа и непрестано померање *значаја, значења и друшћивене улоге* књижевне критике са уског поља питања која се искључиво односе на књижевност или роман као најзначајнију епску форму *ка* филозофским питањима и историји идеја. Илустративна је закључна реченица монографије о Ћосићевој уметности као „духовно-егзистенцијалној авантури“ испричаној романом и о искушењима секуларизоване модерне цивилизације. У њој је означено критичарево научно достигнуће и опредељење за патријархалну и хришћанску културу као централно питање националног идентитета:

Због тога ће роман Добрице Ћосића остати трајно у српској култури, превасходно као докуменат највишег реда о путевима и странпутицама хришћанске културе и о искушењима, стваралачким преображајима, као и стваралачким лутањима и избивањима хришћанске духовности у новом добу (Радуловић 2007а: 300).⁹

Дакле, значајно је то да је Радуловићева књижевна критика у функцији културе, са свим својим значењима, духом и методом, и да показује да он „другачије гледа на однос старе и нове српске књижевности“, било да је посматра у континуитету патријархалне културе, „српске ренесансе“ (Бранко Лазаревић), као социјалистичку културу после Другог светског рата или кроз однос између модернизма и авангарде (в. Извештај 2012). Илустративна је рефлексција о смеру кретања нације која одржава основни смисао модернизације српске књижевности, културе и критике и истовремено његов приступ тим питањима:

Култ разума, рада, реда и дисциплине; истицање трезвености и осећање мере као етичких и естетичких критеријума, али и као највиших

⁹ У студији, која је део овог зборника, *Два важна аспекти књижевне мисли Милана Радуловића*, Станиша Тутњевић указује на ту идеју као централно место духа и метода критике и скреће пажњу на два важна међусобно повезана и условљена аспекта његове књижевне мисли: „Први је улога традиције у конституисању српског књижевног канона. Други је теоцентрично схватање умјетности и књижевности разрађено до посебне хришћанске естетике и теолошке књижевне критике. Када је у питању књижевна традиција, Радуловић на исту раван изводи средњовјековну црквену и народну књижевност и на тој равни уочава јединствен модел колективне народне духовне свијести, који именује појмом патријархалне културе. Тај дио српске књижевне традиције Радуловић схвата као корпус класичне српске књижевности на који се надовезује епоха новије модерне литературе. Начин на који аутор сагледава народну духовну и књижевну традицију уско је повезан са његовим теоцентричним схватањем умјетности и књижевности. У оквиру тога схватања он покушава да установи елементе посебне хришћанске естетике и теолошке књижевне критике“ (Тутњевић 2017).

духовних и животних врлина; морални полет: проповедање универзалних човечних идеала и грађанске солидарности у јавном и политичком животу и раду као најважнијих социјалних идеала којима треба да стреми и којима ваља да се руководи нација – то су неке од основних вредности класичне грађанске традиције које је проповедала и које је следила српска грађанска елита почетком XX века (Радуловић 2007б: 78).

Научна монографија о Ђосићу представља, према томе, израз антрополошког и културолошког тумачења књижевности и критике у историјском контексту. Њом се Радуловић афирмише као представник –

[...] културолошке критике која је изникла на традицији православне теолошке мисли и која се данас развија као особена форма богословског поимања уметности (в. Радуловић 2002).

Писац се, чије је стваралачко биће настало из патријархалне културе, преко романа укључио у „токове историјске свести народа“ (Извештај 1998: 3, 4).

Означени налази из монографије *Роман Добрице Ђосића* показују да Радуловић проширује „границе, теорију, принципе и технике књижевне критике“ (Фрај 2007: 9) и да се уместо слободне игре с критиком као предметом упустио у континуирано истраживање у које је уложио деценије рада и неизмерну енергију. „Сродност између уметничког и религиозног погледа на свет“ или сукоби између реалног и утопијског у анализи Ђосићевог света су примери за уложену енергију у преданост критици и уметности.

Дух, метод и стил, енергију и преданост предмету критике, истовремено илуструје уводна мисао Радуловићеве књиге огледа и студија *Душа и време* (2017) у којој он, на широкој лествици најзначајних српских писаца, разматра успоне и падове српске књижевности у 20. веку и кристалише своје искуство критичара:

О успонима и падовима једне књижевности у одређеном периоду (у једном столећу, нпр.) критичар може говорити једино ако полази од стабилног и конзистентног естетичко-аксиолошког система, тј. ако у своја тумачења угради јасан (експлицитан) или подразумевајући (имплицитан) вредносни систем. Двадесети век, међутим, обележен је конфузијом вредности (вредносном конфузијом), како су то прецизно формулисали неки историософи нашег доба. У идеологији 20. века – најшире схваћеној било као заједнички поглед на свет и колективан доживљај егзистенције који људе једне нације или државе у једној епоси повезују у духовну заједницу, било као систем разнородних форми духовне културе у којима су такви погледи и доживљаји артикулисани и објективизовани – готово да и није било никаквог стабилног вредносног система, већ динамичног и

хаотичног сучељавања и сударања разносмерних културно-историјских токова, од којих је готово сваки представљао афирмацију нове и радикалну негацију неке актуалне или претходеће вредносне оријентације (Радуловић 2017).

Пратећи историјски културне и књижевне процесе у другој половини двадесетог века, Радуловић анализира питања која смо већ маркирали у монографији о Ћосићу, као што су: *књижевна свесћ о српској историји од 1941. до 1991. године, традицијска духовност у српској модерној прози, изражење форме: (по)еџички проблеми српског романа у другој половини двадесетог века*. Међу писцима су, осим Ћосића, и Меша Селимовић, Ерих Кош, Воја Чолановић, Антоније Исаковић, Бранко Ђурђулов, Данило Николић, Данко Поповић, Борислав Пекић, Драгослав Михаиловић, Света Лукић, Мирослав Савићевић, Данило Киш, Видосав Стевановић, Марко Вешовић и Биљана Јовановић. Или, када разматра идеологију Исидоре Секулић, Радуловић испитује два вида српског модернизма и дух српске модерне књижевности; у оквиру традиционализма осветљава цивилизацијска раскршћа, модерни традиционализам и дух српске народне културе, а посебно се бави религиозном духовношћу и модерном књижевношћу.

Колико и како проблематизује и дешифрује сва питања књижевности као културе, пластично илуструје његово тумачење Косовског завета у српској књижевности, култури и историји. Као једно од централних места националне културе, Косовски завет разлаже на монашко осећање Царства Небеског, аристократско, витешко, епско и патријархално осећање и романтичарску визију Косовског боја у књижевности. На тај начин он заокружује дух критичке личности и метод своје књижевне критике као културе који је нашао место у монографији о Ћосићу.

На послетку, Радуловић изнова показује да можемо поуздано закључити – иако је, поновимо идеју с почетка огледа, у послу књижевног критичара и теоретичара тешко одвојити текст и аутора текста, писмо и писца – да свом критичком духу није поставио задатак да се игра с предметом, већ га је усмерио ка успешном истраживању проблема.

Извори

Радуловић 1978: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне криџике: о природи и смислу књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радуловић 1995: *Криџичка мисао филозофа и научника*. Приредио Милан Радуловић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.

- Радуловић 2002: Милан Радуловић. *Модернишети и традиција: (по)етика српској романа групе половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радуловић 2007а: Милан Радуловић. *Роман Добрице Ђосића*. Друго, допуњено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православно богословски факултет.
- Радуловић 2007б: Милан Радуловић. *Раскрића српској модернизма*. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Књижевности и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2010: Милан Радуловић. *Књижевности и философија: философски сјеси Борислава Пекића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвести форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. *Уметности и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања.
- Радуловић 2017: Милан Радуловић. *Време и душа: поетика и етика српске прозе групе половине 20. века* [рукопис].

Литература

- Ђорђевић 1996: Милош Ђорђевић. *Модели српској романа: 1945–1955*. Београд: Просвета.
- Ђорђевић 2009а: Милош Ђорђевић. *Трокраки свећњак знања: поетика, реторика, критика*. Београд – Нови Сад: Академија лепих уметности – Змај.
- Ђорђевић 2009б: Милош Ђорђевић. *Критика и култура: прилози рецепцији Историје српске књижевне критике*. У: *Историја и теорија српске књижевне критике: зборник радова са научној скупу „Теоријске основе и културно-историјски контексти српске књижевне критике у светлу Историје српске књижевне критике 1768–2007 Предрага Палавесцере“*. Уредио Милан Радуловић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска. Стр. 327–342.
- Ђорђевић 2010: Милош Ђорђевић. *Књижевна уштојица Данила Николића*. Зрењанин: Агора.
- Ђорђевић 2016: Милош Ђорђевић. *Нова књига о Андрићу: јединство дела и конципирајуће идеје*. Вршац – Graz – Нови Сад: Висока школа струковних

- студија за васпитаче „Михаило Палов“ – Institut für Slawistik der Karl-Franzens Universität – Градска библиотека.
- Поповић 2009: Радован Поповић. *Време писца*. Београд: Службени гласник.
- Извештај 1998: Извештај Предрага Палавестре, Миодрага Матицког и Слободанке Пековић [недостаје потпис Славка Леовца] Научном већу Института за књижевност и уметност у Београду (16. 11. 1998).
- Извештај 2009: Извештај Комисије о пријављеним кандидатима за избор у звање у саставу: Станиша Тутњевић, Димитрије Калезић и Бранко Летић. Фоча.
- Извештај 2012: Извештај Предрага Палавестре, Радивоја Микића и Јована Делића Наставно-научном већу Филолошког факултета Универзитета у Београду (непагиниран рукопис од 25. 4. 2012.).
- Тутњевић 2017: Станиша Тутњевић. *Два важна аспекта књижевне мисли Милана Радуловића* (рукопис).
- Фрај 2007: Нортроп Фрај. *Анаптомија критике: четири есеја*. Нови Сад – Београд: Орфеус – Нолит.

Miloš M. Đorđević

CRITICAL SPIRIT AND METHOD BY MILAN RADULOVIĆ

Summary

The paper analyses the literary critical spirit and method by Milan Radulović through the example of his interpretation of Dobrica Ćosić's work. The analysis focuses on the book *Roman Dobrice Ćosića*, the academic monograph that connects the biography of the writer with the biography of the written work and directs the reader towards the most complex meanings of this work: from the formation of the writer's persona and the genesis of the piece, to the interpretation of philosophy, existence, religion, politics and ideology as the main problems of Serbian society and culture. The paper aims to show that, in accordance to the wide range of Ćosić's interests, critical spirit and method by Milan Radulović are directed towards locating the (history of) *ideas* in literature and culture.

АНА МУМОВИЋ*

(ИНСТИТУТ ЗА СРПСКУ КУЛТУРУ ПРИШТИНА – ЛЕПОСАВИЋ)

КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО КУЛТУРА

Прилог тумачењу критичког духа и метода Милана Радуловића

Айспиракџи: Рад осветљава критички дух и метод Милана Радуловића у контексту настанка и развоја српске књижевне критике из историје књижевности. Домети и вредности критичара посматрају се у светлости књижевне критике као културе.

Кључне речи: Милан Радуловић, критика, култура, историја књижевности

Личност и критичку мисао Милана Радуловића можемо, ван сумње, поуздано сагледати ако их посматрамо из перспективе функције књижевне критике као културе. Реч је о књижевном критичару који се целим бићем, током пет деценија, посветио проблему књижевне критике.

Модерна наука о књижевности свој хоризонт истраживања све више помера са, до сада, доминантног приступа који подразумева проучавање епоха, личности и дела на суштински проблем – историју идеја. Та чињеница је важна у контексту Радуловићевог проблематизовања одређених тема и идеја, важних за књижевну критику и разумевање српске књижевности и културе.

Питање друштвеног и културног значења књижевне критике ваља посматрати паралелно у теоријској и практичној равни. У том смислу важан је увид да се српска књижевна критика развијала из историје књижевности. Радуловићев опус то, такође, потврђује. Он своју свест о форми и бићу српске књижевне критике конституише из историје књижевности и историје идеја, односно из културе српског народа.

Најзначајнији српски историчар књижевности и родоначелник књижевне историографије пре Јована Скерлића, Стојан Новаковић, тврди да је „историја књижевности српске само део историје народа српског“. По циљевима и предмету се „може помешати с историјом образованости (културе, цивилизације) која има далеко шири опсег“ (Новаковић 1871: 2). Прихватајући и сам то становиште, Милан Радуловић је сматрао да се кроз књижевну критику и књижевност може формули-

* djordj_ana@yahoo.com

сати патријархални модел културе као примарни елемент културног идентитета српскога народа и да је он значајнији од опште прихваћеног модела грађанске културе. Тај увид чини једну од основних вредности његове критичке мисли, а по својој суштини може се сврстати у методолошке оквири историје идеја.

Један од циљева овог рада је указивање на интеракцију између књижевности и књижевне критике у домену српске културе. Интеракција коју је као књижевни критичар успоставио Милан Радуловић, ослања се на његово разумевање књижевности и књижевне критике, изложено у студији *Самосвесћ форме (Нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике)* (2012). Радуловић сматра:

Свака теоријска мисао о књижевности директно проблематизује одnose између стварности и уметности, па тиме, индиректно, и философске проблеме: шта је стварност, каква је природа и судбина света, какав је човеков положај у стварности, какав је смисао уметности у животу (Радуловић 2012: 9–10).

Суштинска је, у том смислу, његова идеја која тумачи генезу и континуитет књижевне критике, али и мисао да се критика кроз философију враћа сама себи, као и да су „односи Егзистенција-Личност-Дух свето тројство књижевне мисли“ (Радуловић 2012: 11).

Доводећи у везу однос критике и културе и разматрајући историју књижевности као историју народа и изворишта књижевне критике, Радуловић поставља проблем самосвести форме критике као суштински проблем свог дела.

Монтескје би такву теоријску основу овако објаснио:

Поставио сам начела и увидео да им се појединачни случајеви подвргавају готово сами од себе, јер су историје свију народа само њихове последице, а сваки појединачни закон повезан је са неким другим законом, или пак стоји у зависности од општијег закона.

Када је реч о садржају и обиму појма културе, феномена ограниченог на човека и природу као културу душе, полазимо од дефиниције антрополога Јована Цвијића и становишта да култура „као ступањ друштвене надградње“ (Кребер 2006: 11) представља задовољење органских или основних потреба човека или расе и –

[...] укупан збир свега што је створено или прилагођено свесном или несвесном активношћу два или више појединаца у међусобној интеракцији или утицању на међусобно понашање (Сорокин 2006: 114).

Какав је Радуловић као појединац у том светлу? Објашњавајући самосвест форме као суштинску свест о критици, он тврди да она подразумева сложен низ наивних питања које „не ваља заобилазити када се мисли о књижевности“ (Радуловић 2012: 10–11). Одговори на та питања чине основу сваке персоналистичке критике.

За разумевање и тумачење Радуловићеве персоналистичке критике у најширем могућем контексту свакако је од значаја дефинисање друштвене функције књижевне критике. При том дефинисању важно је разликовање инструменталних императива културе (економских, нормативних, васпитних и политичких) и интегративних императива (знање, религија, магија итд).

Важан је, такође, и појам друштва, који се користи у контексту означавања везе и односа уметности као елемента друштвеног живота и облика комуникације (чији је део и књижевна критика) и друштва, унутар којег и за које постоје и делују књижевност и критика. У том контексту јасно је да књижевност ствара естетички предмет и ситуира га у историјски, религијски, политички, национални, економски и технолошки контекст, као и да критика одређује значење, утицај и вредност естетичког предмета.

Радуловићева позиција је у том контексту најјаснија у студији *Културна идеологија Исидоре Секулић* (2011). Он у њој разматра круцијална питања критике и културе, као што су видови српског модернизма, проблем традиционализма, религиозна духовност и модерна књижевност и статус Косовског завета у српској књижевности и историји. Пошавши од става да је Исидора Секулић изузетна и „самосвојна духовна личност у српској култури прве половине 20. века“ (Радуловић 2011: 7), јасно је да он и на том месту артикулише став да је критика део културе.

Историја српске књижевности може се сагледати као родно место књижевне критике: реч је о дисциплини која је дуго обављала друштвену и естетичку функцију критике. Појам друштвене функције критике подразумева развојни лук српске књижевне критике као историје мисли, идеја и културе.

У контексту конституисања критике у грану науке о књижевности, а имајући у виду њену националну одредницу, ваља поменути, између осталих, прву историју српске књижевности, чији је аутор слависта странац, Павел Јозеф Шафарик, која нас уводи у битне функције књижевне критике; прву домаћу историју књижевности као критике, чији је аутор Стојан Новаковић, која потврђује раст и развој историје књижевности као књижевној критици; историју српске књижевности Тихомира Остојића, која даје нови пресек и садржај појма критике; историју српске књижевности Јована Скерлића, која одређује културно-историјске и естетичке

критеријуме критике и обезбеђује реафирмацију и регенеризацију метода и духа критике и најзначајнију историју српске књижевности Јована Деретића, која означава критичку свест о националном почетку, традицији и имену и синтезу књижевне критике.

С обзиром на то да су историје српске књижевности временом постајале све исцрпније, сложеније и вредније и да су пресудно утицале на развој и формирање књижевне критике, као и да је у процесу стварања нових и све бољих историја књижевности као слике света српске књижевности, народа и културе, критика унутар њих истовремено добијала све значајнију улогу и на естетичком пољу, може се рећи да је критика настала тако што је била усмерена или везана за велике идеје: идеју стварања нације, идеју освајања слободе, идеју стварања државе, просветитељске идеје, естетичке или научне идеје модерне Европе. Све те идеје критика је у српском друштву свестрано промовисала као свој историјски, друштвени, научни и културолошки образац и циљ. Где се у том контексту налази Радуловићева критичка мисао као део културе?

Многи аутори значајних монографија које су биле претпоставка за стварање историје српске књижевне критике, промовишући дух слободе стваралаштва и индивидуалност стваралачког субјекта, умножавали су и програмски дефинисали циљеве и функцију критике. То се, пре свега, односи на критичко дело Јована Деретића, које је он сматрао паралелним пројектом или допуном своје *Историје српске књижевности*, и критички опус Предрага Палавестре, који претходи његовој *Историји српске књижевне критике*.

У оба случаја види се јасан процес сазревања и успона критике која пред собом има јасну слику друштвених и естетичких циљева и задатака, укључујући чак, у једном периоду, и делатну акцију одбране од идеолошког, монистичког и недемократског комунистичког поретка.

Том контексту припада и Милан Радуловић као оштар критичар неких Палавестриних сродних судова у *Историји српске књижевне критике*. Он заузима значајно место у њој, јер проблемски истражује патријархалну културу у књижевности и тиме се надовезује на низ критичара који преко историја идеја критику посматрају као културу. Он је, наиме –

[...] први испитао религијски дух православне саборности у патријархалној српској култури, утопијски смисао књижевности и критичку свест у грађанској култури, као и пркосне облике критичког мишљења у револуционарној култури. Видео је да су управо писци и критичари довели у питање догматске поставке поетике социјалистичког реализма.

Радуловић високо вреднује историјску и друштвену функцију критике, тврдећи да је она „надградила једном широм историјском и дубљом културном свешћу“ време и стање у српском друштву када је „сазрела [...] свест да [се] идеологија и техника [...] могу преобратити у средство разарања духовне суштине личности“ (Радуловић 2002: 41).

Књижевну критику, дакле, и даље носе и усмеравају велике и висинске идеје, што је била и остала претпоставка њеног раста и методолошког усавршавања.¹ На основу тога може се закључити да без великих идеја нема мобилизације духа и да без развијеног метода нема услова за развој књижевне критике и претпоставки да остварује било какву улогу, па ни друштвену, уз свест да је стање критике перманентно кризно, као и да је оспоравање традиције природно стање друштва и духа.

Једна од тих великих идеја била је и идеја о слободи стваралаштва и отпора свакој норми, нарочито у социјализму, којом се у другој половини прошлог века критика бранила и одбранила од комунистичке, недемократске једнопартијске цивилизације, поретка и културе и наметнутих теорија уметности.

Свест критике о себи самој, како би то стање именовао Милан Радуловић, и њена друштвена и културолошка функција у времену социјализма може се открити у питањима како сазнајемо свет и како сазнајемо себе. Прво питање је теоријске, а друго практичне природе. Критика је, уносећи у своје биће и методе других наука, истовремено трагала за одговорима на оба питања с јасним циљем да као рефлексивни однос унапреди и обогати човеков духовни и сазнајни свет. И то је суштина, показује се, Радуловићеве персоналистичке критике.

Критика је остваривала своју функцију у настојању да буде рефлексивни, критички и упитни однос према историји и култури. Српско друштво је у сфери стваралаштва, несумњиво, било слободније од друштава осталих земаља социјалистичког блока.

Запажања о српској модерној критици Радуловић своди на идеју да „целокупна критичарска пракса у српској књижевности 20. века гради токове и типове модерне књижевне критике“ (Радуловић 2008: 299).

Ако се осврнемо само на садржај Радуловићеве монографије *Књижевност и идеологија* (2008), уочићемо да он осветљава многа питања везана за теоријско сагледавање књижевне критике, али је средишња идеја у потреби да се проблем постави и осветли. Реч је о покушају да се зацрта теолошка књижевна теорија и теолошка социологија културе. По-

¹ У књизи *Трагање за методом* (2010), која представља суму сазнања и вишедеценијског искуства критичара, ствароца и естетичара у истраживању културолошких књижевних теорија и српске књижевне критике, Милослав Шутић тврди да је основа критике – *метода*. Индикативна је у том смислу и његова књига *Херменеутика књижевности* (2012).

кушај значи инвенцију и проширивање поља дејства књижевне критике као мисли проистекле из филозофије. У књизи *Видови српске књижевне критике* он, доследан свом критичком духу и методу, тумачи средишња питања књижевне критике: *критичке идеје* Љубомира Недића, *есетистику* и *критику* Богдана Поповића, *критичарску идеологију* Јована Скерлића, *критичко осећање* Станислава Винавера и *критичке идеале* Исидоре Секулић.

Милан Радуловић обимном студијом „Српска књижевна критика и културна политика друге половине XX века“, кристалише и иновира своју критичку теорију, полазећи од основних поставки „културне политике српског друштва“ у другој половини прошлог века и остајући на становишту да је културна политика „представљена као подразумевајући друштвени контекст у којем се развијала књижевна критика“ и да је „аутономна књижевна мисао утицала на формулисање културне политике у комунистичком друштву“ (Радуловић 2013: 505).²

Резимирајући вишегодишња истраживања у Институту за књижевност и уметност, Радуловић одређује функције критике засноване на „*идеји југословенства* као државотворном оквиру“ и „*идеји социјализма* као задатом друштвеном пројекту“.

Иако нису биле општеприхваћене, те идеје су, „више од педесет година биле неприкосновене, привилеговане, фаворизоване [...] и институционално заштићене“ и на њима је – „идеолошки монистична и догматична“ – била развијена „посебна културна политика, разуђена и динамична, повремено [...] либерална“ (Радуловић 2013: 506). То значи да је тако дефинисана културна политика одређивала и друштвену функцију и уметности и критике.

Радуловићев историјски пресек критике друге половине прошлог века (од теорије социјалистичког реализма и социјалистичке литературе у дубљем стваралачком смислу, теорије реализма без обала, па потом неореализма и неомодернизма, које је Предраг Палавестра објединио у теорију и поетику критичке књижевности и осамдесетих година афирмисао као оригиналну националну алтернативу глобалног постмодернизма) указује на следећи закључак:

² Радуловић поставља више питања о вези и односу културне политике и књижевне критике, а најзначајније гласи: „Да ли књижевност може бити аутономна духовна делатност а књижевна критика слободна интелектуална активност у идеолошки монолитним и репресивним друштвима какво је било српско и југословенско друштво у другој половини XX века“ (Радуловић 2013: 505–506)? Његов одговор гласи: „Културна политика није само подразумевани контекст и спољни друштвени оквир у којем настаје књижевна критика него је њен природан, легитиман, иманентан садржај“ (Радуловић 2013: 538).

Књижевна критика је „горња пројекција“, контемплација актуалне културне политике, [...] њен активан чинилац и непосредан протагониста. Културна политика српског друштва у другој половини XX века била је утемељена у марксистичкој философији и идеологији. Књижевна мисао која се развијала у духу марксистичке философије настојала је и успевала да превазиђе марксизам као обавезујућу идеолошку догму а да га прихвати као могућност да се у уметности искаже аутентична, првородна људска жудња за слободом и као позив за духовним превазилажењем реалних историјских и друштвених ситуација. У оквиру овако прихваћеног марксизма књижевна критика је развила представу о томе да је књижевност аутономна друштвено-културна активност и аутохтона, универзална човекова духовна делатност, [која је] формулисала једну идеалистичку, хуманистичку, универзалну антрополошку интерпретацију марксистичке философије, интерпретацију која је била опозиција репресивној примени марксизма какву је практиковала комунистичка олигархија. Стваралачка примена и интерпретација марксизма каква је практикована у књижевној критици била је, у почетку прикривено а потом отворено, противстављена владајућој комунистичкој идеологији. Књижевна мисао је артикулисала алтернативе владајућој марксистичкој културној политици и тако је динамизовала духовне процесе и отворила духовни хоризонт епохе према новим културним политикама (Радуловић 2013: 538–539).

Радуловићева синтеза јасно одређује и циљеве и функције које је, развијајући се, у сталним менама и променама, књижевна критика последњих педесет година себи постављала и остварила.

Кад је реч, напослетку, о актуалном тренутку, критика данас нема своју идеологију или носећу идеју којом би се могла наметнути у култури. После освајања права на слободу стваралаштва као последњу велику реализовану идеју половином прошлог века књижевна критика више није имала носећу идеју и зато се разбила на много покрета и праваца у којима је доминирала индивидуалност духа. Међу критичарима данас нема никога ко пресудно и моћно утиче на карактер, дух и мерила свог времена у новијој култури, никога кога бисмо поредили с Вуком Караџићем, Светозаром Марковићем или Јованом Скерлићем, критичарима и међашима времена, које је, како с разлогом потенцира Палавестра, понео „талас историјског успона“ и који су „успели да обележе своје доба“ и „уобличе и изразе владајуће идеје, морал и очекивања“ културе свога народа.

Пресек који смо дали јасно показује високо место које је Радуловићева критичка мисао остварила у одређивању српске књижевне критике као врхунског конституента културе. И када се бави књижевним делом, а индикативна је монографија *Роман Добрице Ћосића* (в. Ра-

дуловић 2007), он се увек бави суштинским питањима критике и њене друштвене функције у контексту културе. Осветљавајући имагинацију значајног српског романсијера, он, тако, истражује традицијске основе романа, историјски контекст, унутрашњу форму и уметничку антропологију и показује како се критичким духом и методом увек упушта у решавање суштинских проблема и апорија књижевне критике. Из тога следи закључак да је Милан Радуловић стао у ред оних мислилаца који су утврдили највише вредности српске књижевне критике као фундамента културе.

Извори

- Радуловић 2002: Милан Радуловић. *Модернишети и традиција: (по)естетика српског романа друге половине 20. века*. Београд – Ваљево – Србиње: Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност – Духовна академија „Свети Василије Острошки“ – Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“ – Хиландарски фонд.
- Радуловић 2007: Милан Радуловић. *Роман Добрице Ћосића*. Друго, допуњено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православно богословски факултет.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић. *Видови српске књижевне критике: о природи и смислу књижевности*. Друго, проширено издање. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2011: Милан Радуловић. *Културна идеологија Исидоре Секулић*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвети форме: нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. „Српска књижевна критика и културна политика друге половине XX века“. У: *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*. Уредник Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Литература

- Кребер 2006: Алфред Кребер. „О Култури“. У: *Списи о култури*. Избор текстова сачинио Зоран Аврамовић. Београд: З. Аврамовић. Стр. 9–16.
- Новаковић 1871: Стојан Новаковић. *Историја српске књижевности*. Београд: Државна штампарија.

- Палавестра 2008: Предраг Палавестра. *Историја српске књижевне критике 1768–2007*. Нови Сад: Матица српска.
- Палавестра 2013: Предраг Палавестра. „Проучавање грађе за историју српске књижевне критике“. У: *Српска књижевна критика групе ђоловине XX века. Тематско-проблемски зборник радова*. Уредник Милан Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност. Стр. 13–46.
- Сорокин 2006: Питирим Сорокин. „Друштвена и културна динамика“. У: *Списи о култури* (избор текстова Зоран Аврамовић): Београд. Стр. 113–126.
- Шутић 2010: Милосав Шутић. *Трајање за методом*. Београд: Службени гласник.
- Шутић 2012: Милосав Шутић. *Херменеутика књижевности*. Београд: Службени гласник.

Ana Mumović

LITERARY CRITICISM AS A CULTURE
A Contribution to the Interpretation of the Critical Spirit
and the Method of Milan Radulović

Summary

The paper analyzes the critical spirit of Milan Radulović in the context of the birth and development of Serbian literary criticism from literary history. Abilities and capacities of a critic are observed in the light of the literary criticism as culture.

ЂОРЂЕ Ј. ЈАНИЋ*
(НЕЗАВИСНИ ИСТРАЖИВАЧ)

У ТРАГАЊУ ЗА КОРЕНИМА Хришћанство, култура и српски национални идентитет у делу Милана Радуловића

Айстракћ: Аутор анализира религиозне и књижевне елементе који одређују српски национални идентитет у делу Милана Радуловића. Претпостављено је да се национални идентитет ослања на светосавско православље, које опстојава кроз разне цивилизацијске промене (Османско царство, Хабсбуршка монархија, комунистичка владавина), све до савременог културног и политичког формирања у оквиру Новог светског поретка. Српски културни идентитет, формиран у оквиру православља, патријархалног друштва, грађанских просветитељских реформи, али и комунистичког агресивног атеизма, успева да се одржи до данас. Радуловић истиче и да је у последња два века књижевност преузимала улогу религије у конституисању српског културног обрасца.

Кључне речи: Милан Радуловић, културни идентитет, акултурација, светосавље, Косовско предање, нација, модернизам, авангарда, постмодерна

Увод

Оног тренутка када се појави интересовање за неки проблем у културној јавности, који је и пре тога постојао, али у статусу 'подразумевајућег', тј. кад потреба за његовим изучавањем не постоји, знак је отварања неке кризе у којој се он актуализује. Сам положај проблема, који из стања постојања (потенцијалности) прелази у стање активизације, отвара нам читав низ питања. Најпре, да ли је проблем сам по себи извор активизације, јер је простор у коме или из кога може да делује почео да се мења – и да ли су те промене у простору извор активизације; или, пак, можда он прераста простор у којем је настао, што га преводи из стања постојања (потенције) у стање активности.

Појава проблема који прелази из стања потенције у стање активности захтева и друге одговоре. Пре свега, треба утврдити да ли проблем, надрастајући своје место (статус) у средини у којој се дотад налазио, тражи промену тог места (статуса). Или, доведен у опасност да

* dj.j.janic@gmail.com

изгуби своје место или, чак, да изгуби свој идентитет, улази у сукоб са силама које га доводе у питање. У оба случаја активисани појам захтева опис сопственог суштества. Утврђивање суштества проблема открива обим и правац могућег деловања. Тек после тога отвара се питање сила које желе да га промене или пониште. Морамо одмах појаснити: силе које желе да га промене само до извесне мере желе и да га пониште. Зато, колико је важно да се укаже на потенцију самог појма, толико је важно и да се укаже не само на намере, већ и на могућности утицаја тих тенденција.

Све то отвара низ питања када се ради о проблему националног идентитета којим се Милан Радуловић не бави непосредно, али области којима се бави отварају питање националног идентитета: религије, историје, језика. То су елементи који се данас, бар код нас, сматрају чиниоцима националног идентитета, док је проблем расе, претходно такође конститутиван, после Другог светског рата маргинализован. Скоро сви аутори који пишу о националном идентитету сматрају га, углавном, ненаучним и мистификаторским. Али, пошто се Радуловић бавио и етнологијом, пре свега оним њеним елементима који повезују усмену књижевност са народним веровањима и хришћанском религијом, као и њиховим сударом са рационализмом, грађанским, комунистичким и постлибералним деструктивним деловањем на њих, може се сматрати да су у његовим списима присутни и генеолошки елементи; Радуловићу нису страни проблеми природњени и одрођености: и крвно сродство је, према овом мислиоцу, фактор утврђивања националног идентитета. Конкретно, када је реч о Србима, проблем генетског одређивања и, чешће, одрођивања дошао је до фаталног степена у XIX и XX веку. Но, на тај проблем ћемо се вратити касније.

Покретање питања националног и културног идентитета и његов однос са хришћанством (православљем) код Срба пре свега указује на то да се и налазе у кризној ситуацији, да је њихов статус доведен у питање. Појам *криза* не треба схватити искључиво у негативном контексту, јер се у размишљањима Милана Радуловића не ради толико о кризи као негативном стању, већ о томе да је криза настала и као покушај да се негативне тенденције и негативно стање разреше у позитивном смислу. Криза, дакле, води ка позитивном разрешењу. Радуловићева истраживања су увек полазила од сагледавања проблематике идентитета у његовом историјском настајању, историјском току и актуалном стању проблема. Пошто је том проблематиком почео интензивно да се бави од средине деведесетих година XX века, можемо пратити не само развој његове мисли, но и ширење круга тема којима се бави у зависности од етапа свог животног пута: сарадник Института за књижевност и уметност,

професор на Православном богословском факултету у Србињу (Фочи), сарадња са Институтом за теолошка истраживања при Православном богословском факултету у Београду, као и министар вера 2004–2007.

Ваља указати на то да је биографски моменат снажно утицао на развој Радуловићевог истицања веза између хришћанства и културног кода код Срба, као и на схватање изградње српског националног идентитета и колективне свести. Ваља, такође, истаћи и да је развој појединих теза у Радуловићевим анализама стања савременог српског националног идентитета тешко у потпуности пратити, уз чињеницу да је поједине текстове објављивао више пута. Али, читајући његове студије, есеје и приказе, не само из те области већ и из других, можемо пратити генезу ставова и сазревања судова, углавном имајући свест о њиховом континуитету и књижевнотеоријској, естетичкој, идеолошкој и религиозној кохеренцији. Такође, његови судови ће временом бити све прецизнији али и одрешитији, сучељавајући нас са проблемима без *вербалној* тактизирања, какво је било присутно у његовом раном периоду.

Прихватајући, као најлакши метод за изучавање и доношење судова, хронолошко праћење односа хришћанства и културе у изградњи колективне свести и националног идентитета, отворило нам се питање на који начин треба излагати проблематику елемената који су неодвојиви од настајања и очувања националног идентитета: језика, вере и историјске свести о заједништву. Ако бисмо стриктно применили хронолошки развој као метод, сусрели бисмо се са неједнаким развојем сваког аспекта националне свести у току историјског континуитета српског народа. Следећи Радуловићево интересовање, ми ћемо се проблемом српског језика бавити у релативно мањој мери, јер су српски језик и српска књижевност још од времена Немањића одржани као одлика националног идентитета у оквиру световне и сакралне културе. Због тога ћемо, најпре, указати на значај који Радуловић даје језику, хронолошки пратећи његову проблематику од прихватања писма Солунске браће, све до покушаја да се кроз разбијање српског националног идентитета изврши стварање псеудонационалних идентитета у току XIX, XX и XXI века.

Континуирани развој Српске православне цркве од времена Немањића и формирање светосавља као спецификаума српске религиозности, Косовски бој (Косовски Завет и Косовско предање) и његов историјски и мистични значај, ропство под Турцима, као и улога Пећке патријаршије (којом се Радуловић посебно не бави), значај масовног преласка Срба у Хабзбуршку монархију, вековни удар на кохерентност српског националног и верског идентитета, Карађорђе, Милош, Балкански ратови, Први и Други светски рат, комунизам и распад Југославије

– све то стоји пред нама као нераскидиви низ. Треба имати на уму да се тај историјски ток прати више на једном метафизичком нивоу, док се саме историјске чињенице сагледавају, анализирају и тумаче у контексту очувања националног идентитета, као и очувања чистоте вере спрам утицаја ислама, римокатолицизма, разних група протестантизма, гностичких група и, на крају, комунистичког атеизма. Занимљиво је да Радуловић – осим у полемикама – мало говори о постмодерни, коју ми сматрамо идеологијом Новог светског поретка, која се реализује кроз културу, а пре свега књижевност, без обзира на њено апсолутно blasfемично деловање спрам традиционалних религија, а посебно православља. Такође, и екуменизам разарајуће делује на Православну цркву. Његов утицај на дехристијанизацију недвосмислен је у оба своја нивоа: у укидању хришћанских верских деноминација, као и укидању верских разлика уопште, водећи човечанство у деизам.

Радуловић даје врло значајно место улози књижевности у култури, поимајући њено деловање као замену за улогу коју религија има у духовном животу народа. Том проблему он поклања велики значај: од периода просветитељства до почетка XXI века. Однос књижевности према религији показује да она, коришћењем религиозних тема, мотива и симбола као средстава за сопствену спиритуализацију, помаже православљу да се врати у токове савременог културног обрасца. Али књижевност, губећи своју духовну улогу у савременом друштву, постаје обесмишљена, јер хуманизмом без Бога поништава улогу културе. Поништавање Бога води поништењу човека и његовом рашчовечењу: свођењу на животињу која конзумира и троши.

1. Манифестација вере у српској култури

Према Радуловићу, вера је животна сила која креира и одржава живом сваку цивилизацију. Све док једна вера постоји на једном простору и у једном времену, цивилизација може да траје. Чак и у случајевима катаклизмичних дешавања, она може да се обнови под условом да је сачувала присуство вере уз помоћ које је настала и развијала се. Такав је случај и са православљем, тј. светосављем које је након стицања црквене аутокефалности поистовећено са српским идентитетом. То ће у току историјског трајања имати по српски народ несагледиве последице. Те последице биле су духовно позитивне, али су условиле дезинтеграцију националног идентитета: пошто су се православље и српство неразделиво повезали, дошло је махом до издвајања из српског националног корпуса свих оних који нису били православне вере.

Радуловић је наглашавао чињеницу да је настанак књижевности код Срба био повезан са вером. Све књиге које су писане биле су верске и сви, или скоро сви, који су знали да пишу и читају, били су везани за Цркву. Из тог врела повезивана је књижевност са сакралношћу као што је и култура у ширем смислу била у вези са духовношћу. И та повезаност, управо због падања у турско ропство, наставила се врло дуго. Скоро до краја XVII века а у широким народним слојевима и до XX века писменост и књижевност везивале су се за свештенство и учитеље. Ученост на којој су инсистирали просветитељи није везана само за рационалисте, већ потиче и из односа према свештенству.

Радуловић је добро уочио да у раним верским текстовима нема апологетских делова, тј. да се не указује на римокатоличанство као на јерес, већ да се само помињу јеретици („клети јеретици и шизматници“) и бабуни, који се у нашој историографији идентификују са богумилима. Иако тога нема у апологетским текстовима, свуда се указује на разлику између православних и римокатолика. Најбоље то показују делови из Студеничке *Крмчије*. Као што Радуловић наводи, помиње се Немањино двоструко крштење и Стефаново двоструко 'венчавање' за краља, чиме се јасно указује да се ни прво крштење, ни прво крунисање не признају као верски ваљани. Он такође указује на напад на Варламову јерес, који је у свом писму Стефан Дечански упутио византијском цару. Однос Срба према римокатолицима Радуловић не види у догматским расправама и надгорњавањима већ у колективном ставу да су Латини људи који живе у греху, неморалу и извитоперености:

[...] Латини су склони неговању привида, показивању материјалне моћи и раскоши, измишљању празних игара и нових забава које нису ни у духу црквених ни у духу патријархалних обичаја, а у понашању су непоуздани, лицемерни, склони превари јер имају мањак витешке вере у задату реч, мањак поштовања друге људске личности а вишак жудње за остваривањем сопствених циљева и интереса, без много обзирања ка другима и друкчијима (Радуловић 2015: 209–210).

Патријархално понашање Срба које је асимилирало новозаветни морал без икакве или мале катехизације довело је до тога да се са подсмехом гледало на све очитеје удаљавање римокатолика од хришћанског морала. Идеолошка репресија која је у Аустријској царевини вршена према Србима све до почетка XIX века, вршена је на плану појединачног католичења и групног унијаћења, преко појединих епископа или знаменитих монаха. Тек крајем XVIII века, после реформи цара Јосифа, Француске револуције и Наполеонових ратова, политички циљеви почињу да стају испред верске агитације. (Занимљиво је да су протестанти,

захваљујући својој присутности међу угарским племством били много боље третирани од православних Срба.) Такво стање ће углавном бити присутно у Аустроугарској све до 1918. године.

Однос Срба према протестантима и његово одсликавање у верском и књижевном животу било је специфично. Римокатоличка репресија у XVIII веку не само према Србима била је присутна и у Русији, посебно у Малорусији (Украјини), због чега је Кијевска богословија постала центар антикатоличке пропаганде. Развој те пропаганде добрим делом је текао под утицајем протестантске апологетике и критике папизма. Пошто је Кијев, после масовног сељења Срба у Русију, постао и центар који је снажно утицао на Србе у Аустрији, протестантизам је почео да делује, заобилазним путем али и на директан начин, на Српску православну цркву и културни развој Срба у Аустрији. Најбољи пример тог утицаја су Доситејеви списи о цркви, где је већина замерки упућиваних еклесиологији и учењу Цркве долазила из протестантских идеја које су инкорпориране у актуалне просветитељске токове. Протестантско-просветитељске идеје – ту се слажемо са Радуловићем – широм су отвориле врата ревизији хришћанско-патријархалне културе и њеног деценијског одржавања међу Србима упркос свим грађанским културно-књижевним променама: просветитељству, романтизму, реализму, позитивизму, марксизму и савременом неолибералистичком тоталитаризму. Задивљујуће је, и похвално по духовну снагу Срба, да су они успели да сачувају православно хришћанство и свест о свом верском и националном идентитету поред свих видова репресије – ислама, римокатолицизма, просветитељства, марксизма, неолиберализма.

Чини нам се да је Милан Радуловић пишући о односу православних Срба према другим религијама и њиховим припадницима, као и о културолошким односима међу њима, најбоље указао на однос Срба према мухамеданцима. Ослањајући се на реалистичко виђење Османске државе он је отворио питање места *каура* у исламу, пре свега монотеиста – хришћана и мојсијеваца, чији је статус био полупризнат у односу на ислам. Због чињенице да се Мухамед ослањао на јеврејску верску традицију, и признавао Стари завет као свету (истиниту) књигу, а о Исусу говорио као о Богом надахнутом пророку који му је претходио, у Османској држави обе верске заједнице, јеврејска и хришћанска, имале су верску аутономију и статус милета. Њихове верске вође су опшtile са турским властима у име заједнице својих верника. Проповедање вере, верски обреди, издавање верских списа биле су области у које се Султан и његова власт, у нормалним ситуацијама, нису мешали.

Однос између мухамеданаца и православних Срба имао је две специфичности. Пошто је већина мухамеданаца на простору који су на-

сељавали Срби била конвертитског порекла (потурице), можемо пратити однос Турака османлија и православних Срба у два, прецизније, три простора: у религиозном смислу православци су у време стабилне власти могли да врше верске обреде који нису у супротности са исламом, а таквих је било релативно мало; могли су да се обрате суду као било који становник Османског царства; могли су да се директно обрате за правду Порти и Султану лично. Радуловић је навео одломке из народне песме које је забележио Вук, у којима се објашњава зашто је деспот Ђурађ Бранковић подржао Турке а не Мађаре: због тога што ће Мађари, ако победе, променити Србима веру, а Турци, ако победе, то неће чинити. О турској верској толеранцији најбоље сведочи чињеница да је све до краја XVII века био очуван велики број манастира, посебно царских задужбина. Такође, турско преузимање хришћанских храмова и њихово претварање у џамије било је много чешће у периоду ширења муслимана на хришћанске територије. Касније, по правилу а у духу своје вере, великаши су сматрали за част и дику да подижу џамије, текије и ханове и да их материјално обезбеђују. Задужбинарство је заједнички обичај у духовном и културном животу обеју религија.

Радуловић је указао и на блиске односе између мухамеданаца и хришћана, оградивши се да је тај феномен био много присутнији у градовима него у сеоским срединама. Разлог за то треба тражити, пре свега, у чињеници да су многи од муслимана знали за своје православно порекло. Знали су за своје претке по пет или више генерација уназад. Знали су своје хришћанске рођаке као и свог родоначелника који је прихватио ислам. Истина, Радуловић се ограђује од превише идеализоване слике тих односа, свodeћи их просторно углавном на градове, али не треба губити из вида да су и код многих муслимана на селу задржани хришћански обичаји.

Заједнички живот православаца и муслимана траје вековима. Они се разликују по вери, али не по језику, нити по историји. Њих је највише раздвајао менталитет, иако не превише. Оријентални менталитет био је присутан не само код муслимана већ и код многих Срба. Тај менталитет, пре свега, одликује имобилност, али и сањарење. Јован Илић, отац четири песника од којих су Војислав и Драгутин најпознатији, остао је упамћен као песник инспирисан Оријентом. Његов син Драгутин је био инспирисан народним песмама садашње Јужне Србије. Радуловић од прозаиста помиње Стевана Сремца који је био занет менталитетом новоослобођених крајева.¹ Тај менталитет овековечио је и Бора Станко-

¹ Стеван Сремац је у роману *Вукадин* користио три српска говорна корпуса: банаћански, говор новоослобођених крајева и говор западне Србије. Слично богатство српског језика показао је и Симо Матавуљ.

вић. Радуловић помиње и Светозара Ђоровића из Мостара, коме бисмо додали и песника Алексу Шантића. Он, такође, помиње два велика градска центра, Ниш и Врање, у којима се читовала једна оријентална градска култура и у којима се градио хришћанско-муслимански живот. Као такву етнички мешовиту урбану средину треба поменути и Призрен, у коме су живели Грци, Цинцари, Турци и Срби. Та вишенационална средина није само везана за садашњи политички простор српске државе, јер је на југу имала снажне центре као што су Охрид и Битољ, у којима су православни и муслимани коегзистирали вековима (в. Јанић 1991).

Као и у свакој царевини, разне религије и разне нације су, и поред свих разлика, вековима успостављале заједнички начин живота, а из тога је произилазио заједнички менталитет. Мислимо да Радуловић, уводећи проблем суживота и културних контаката између хришћана и мухамеданаца, не узима у обзир да су становници градова, посебно у северним пределима царевине, били Турци, Јевреји, Цинцари, Јермени, док је Срба било релативно мало. Зато је мешање и стварање специфичног културног миљеа било могуће пре свега у градовима, и то силаском Срба у њих, првенствено у улози занатлија и трговаца (чорбација). Али у том мешању је постојала и остајала непрелазна граница.

Занимљив је однос према „историји, вери и култури“ (Радуловић 2015: 222) који Радуловић анализира на примерима Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* и *Хазарском речнику* Милорада Павића, подводећи их под заједнички наслов – *религијски хибрид*. Андрић је докторирао на проблему духовног живота и менталитета у Босни, одмах после Првог светског рата, а Павић, док се бавио књижевном историјом, изучавао културу младог српског грађанског друштва у Хабзбуршкој монархији, објавио је збирку песама *Палимисеси*, која носи особине рационализма и класицизма. Радуловић тачно примећује да је после систематског потискивања присуство вере заменила секуларна култура:

У готово свим делима модерне књижевности изворну веру је истиснула еклектична, секуларизована, рационализована и естетизована хибридна религија (Радуловић 2015: 221).

Радуловић отвара питање начина Андрићевог сликања два живота и културна обрасца: хришћана и мухамеданаца. При томе он сматра да је виталистички нагон заједнице јачи од сваке вере и културе. Зато се и менталитет заједнице, ма колико се радикално променила цивилизацијска ситуација, дубински не мења. Тачније, те промене се одвијају споро, столећима, често у дубини, никада не нестају ни променом вере, ни променом културе, ни променом цивилизације. Чињеница да се друштво релативно брзо прилагођава друштвеној и цивилизацијској

промени не укида наш став да дубински елементи једног менталитета у тренутку радикалне кризе неког друштва избијају на површину. О томе сведочи сучељавање размишљања Андрићевих ликова Галуса и Бахтијаревића, који су нас на тренутак подсетили на ставове Сетембринија и језуите Нафте у *Чаробном брећу* Томаса Мана, где демократа Сетембрини делује инфериорно у односу на тоталитарца Нафту. Тако и према Галусовом говору, некој врсти утопистичке визије будућег живота револуционарних друштвених промена, Бахтијаревићево древношћу проверено ћутање делује реалистичније. Из суштине хришћанског и мухамеданског схватања света и човековог места у њему проистиче разлика у менталитету. У случају православља и ислама ми присуствујемо очигледној човековој односа према Богу (Алаху) и Божјег (Алаховог) према човеку. Православац, у личној или колективној тескоби, очекује од Бога избављење, ослањајући се на наду као један од стубова своје вере, да ће добити божју помоћ. Христос ће доћи да га избави од невоље јер Бог је љубав. А ако не буде избављења, верник очекује награду на оном свету због претрпљене патње на овом. Он у вери налази разлог и за трпљење и за активност. Ислам свој фатализам зида на апсолутној покорности пред вољом Алаховом. Алах може да га награди или казни од Своје личне воље. Ма шта верник чинио, он не може променити вољу Алахову. Својом вером, својим препуштањем Божјим законима, он се нада да ће скренути Алахову пажњу на себе.

Ако узмемо у обзир да Андрић није био верник (бар се таквим нигде није декларисао, осим на појединим местима у младалачким стиховима), а самим тим ни хришћанин а још мање мухамеданац, можемо без икаквог патоса да слутимо да је његов живот трајао у константном ужасу, као и да је због тога преферирао хришћански активизам. Али, имајући у виду да је био масон, он је у неком смислу морао да буде религиозан. То закључујемо и на основу тога што, колико знамо, никада није исказивао активан атеизам. Летописац у Андрићевом роману, уздигавши се у метапростор, преузео је једну од божанских функција и у неком смислу постао 'божје свевидеће око', замењујући својом причом верски обред за покојнике и за оно што је прошло, водећи их у простор где све разлике ћуте, али где се и све разлике слуте.

Занимљиво је да у привођењу крају својих размишљања о потискивању вере као покретача и животодавног центра културног обрасца Радуловић доводи Павића у исту раван са Андрићем. Анализирајући Павићев роман *Хазарски речник*, показатељ са којом је брзином српска књижевност у размаку од педесет година напустила реалистичку и модернистичку прозу, ангажовани соцреализам, натурализам, психолошки роман и др. и најавила тим Павићевим делом постмодернизам

и успешну деструкцију савремене српске књижевности и културе. Ми лично сматрамо овај роман првим српским постмодернистичким делом, иако је већ Киш користио многе моделе конструисања прозних текстова, 'позајмљивање', да не кажемо плагијат, и мистификацију као елементе у грађењу прозног дела. И Павићева каснија проза, мада се то види већ и у овом роману, изразито је антирелигиозна, чак по много чему blasphemична. Ако упоредимо Свифтове саркастичне замерке верским конфронтацијама, и модел деструирања који примењује Павић, видимо колико је далеко отишао хришћански свет у безбожништву. Због тога бисмо у философији изложеној у *Хазарском речнику* могли да видимо негатив слике екуменизма. Јер, док екуменизам проповеда, у свом првом степену, да су све хришћанске конфесије подједнако блиске и далеке од божанског учења Исусовог, а у другом степену да су све религије слутња о једном богу, код Павића имамо оно што Радуловић ставља као питање „да је сама хибридна религија, као дегенерисан изданак верске толеранције, у основи blasphemична“ (Радуловић 2015: 233).

Радуловић сматра да је српска књижевност од почетка до данас, и поред утицаја разних религија, као и модерних атеистичких тенденција, остала у домену православља. Но да ли је тако? Религиозна обнова је настала током разбијања државе паралелно са обновом националне свести. Иако је дошло до покушаја деструкције те обнове, њених трагова још има. Занимљиво је да књижевност, осим поезије, у прози није пратила ту обнову. Интензивна деструкција јачег присуства православног и националног утицаја у савременој књижевности одвија се сталним прећуткивањем књижевних дела националне или верске инспирације. Њихови аутори се маргинализују и углавном прећуткују, тако да се цензура и репресија којима је та врста литературе и њено присуство у културним струјањима била подвргнута за време комунизма, по резултатима скоро не разликује од данашњег стања. Продор потрошачких модела и у културу представља велику опасност по њу. Ми не можемо да делимо оптимизам који избија из Радуловићевог става да је –

[...] и модерна српска књижевност, исто као и класична, израз православног универзализма и православног егзистенцијалног реализма (Радуловић 2015: 235).

Под претпоставком да је у српском моделу егзистенцијалног реализма присутна свест о постојању духовног простора, свест у којој се завршавају и поравнавају заплети настајали у земаљској егзистенцији, она се актуелно налази тек у периоду обнове. Репресија секуларне цивилизације не само да поништава православни патријархални културни образац, већ и спречава његове манифестације у савременом култур-

ном простору. Културни обрасци који су у току историје утицали и делимично били асимилирани у савремени културни простор углавном не спречавају али и не помажу обнову изворног светосавског обрасца прилагођеног савременој цивилизацији.

2. Писменост, српски језик; светосавско православље

Језик је један од кључних, можда чак и изворни знак идентитета једног народа. Кроз њега, тј. помоћу њега прима се и развија религија која народ обликује стварајући му свест о идентитету, а то значи посебности, али и о заједништву, тј. духовној вези са народима исте вероисповести. Појам „васељенски“ који се употребљава за означавање универзалности, општости, светскости, ни један језик није достигао, бар у досадашњим културама и цивилизацијама, јер маса, ма колико бивала унифицирана, има потребу за исказивањем идентитета на неком свом нивоу. Зато сматрамо да данашњи светски поредак који користи енглески у његове три крупне варијанте – британски енглески, амерички енглески и аустралијски енглески – само има улогу *lingua franca*, негдашњег латинског језика који је остао у политичком оптицају до XIX века а у језику Римокатоличке цркве и поред свих реформи и до дан-данас. Огромна Кина, у којој постоје националне мањине од по десетак милиона становника, и које не припадају кинеском националном идентитету, као и сам кинески народ распрострањен на огромном простору, и данас користи мандарински кинески језик као званично средство за комуникацију. У Индији, која има свој древни санскрит, језик комуникације је енглески. У XIX веку дипломатски језик је био француски. Као што је у једном периоду у Турској царевини један од дипломатских језика био српски. Моћ и значај једног народа се може регистровати и на основу раширености употребе његовог језика. Из тога се може извести закључак да манипулисање језиком, његовим садржајем и његовим именом, може да буде знак унутрашње духовне и културне кризе у којој се налази одређени народ или покушаја да се његов значај умањи или да се он културно и биолошки порази. Борба за језик, његово очување и развијање је нешто што траје кроз историју и што своје трајање, само на основу историјске прошлости, не може да предвиди у позитивном или негативном смислу. Можда је српски језик најбољи пример за то.

Радуловић проблем језика излаже у контексту његовог очувања и трајања, у тесној вези са постојањем писма које су Словени добили од Солунске браће. Он нам враћа у сећање чињеницу да је азбука изазвала теолошке сукобе већ на почетку свог постојања, јер је отворила питање могу ли се богословски текстови писати знацима који нису постојали у

време Исусовог проповедања у Јудеји. Апологетски текст *О њисменех* је оставио трага о покушају Рима да се спречи проповедање хришћанства и писање текстова на словенском језику. Континуитет тог противљења ћириличном писму одржао се до данас како у религиозном, тако и у културолошком и цивилизацијском смислу. Радуловић је отворио питање развоја ћирилице њеним ширењем на широкој словенској територији од Јадранског мора, преко Балканског полуострва на територију Кијевске Русије, током времена се концентришући на православне земље. Он ће поменути и један занимљив феномен који се тиче садашње Румуније у којој се ћирилица користила као писмо у верским књигама и приликом верских обреда. Он отвара и питање развоја ћирилице и њеног прилагођавања различитим словенским народима. То прилагођавање се ослањало на елементе говора (гласова и њиховог изговарања код појединих словенских народа, измене конструкције реченице, лексичког фонда). Вековне промене су довеле до кодификовања разлика.

Радуловић наводи и замерке Константина Философа у XV веку, који је тражио да се српски језик врати на позиције које је имао у периоду Солунске браће, оптужујући своје савременике да су језичким променама дошли на границе јереси и напуштања византијске икумене. Масовним прелазом Срба у Средњу Европу и јачањем руског утицаја због одбране верског и националног идентитета формирао се језички корпус који је мешавина изворног српског језика донетог из Турске, руског црквеног језика и савременог руског језика који је познат као славеносрпски књижевни језик. Тај језик је био језик грађанског слоја код Срба и малобројних интелектуалаца. Покушаји реформе азбуке, правописа, лексичког фонда у XVIII и Вукове (и, не треба заборавити, Копитареве) реформе у XIX веку, завршили су се победом Вукове реформе и његових присталица. Радуловић је тачно приметио да Вукова реформа, пре свега ћирилице, носи у себи једну амбивалентност. Увођење народног језика вратило је књижевни језик његовом животном језгру, тј. народном говору, али га је издвојио из словенског културног простора, тачније, по нама, руског културног простора и српске традиције оличене у духовном наслеђу у вековима ствараној православној књижевности. Он је поменуо и Вуково кодификовање српског језика, искључујући оне елементе које није узимао у обзир, на пример географске просторе који се налазе на југу и истоку српског националног корпуса, што је имало за последицу продор бугарског језика и мењање националног идентитета на простору од Видина, преко Софијског поља, до града Трна у садашњој Бугарској, и олакшало бугарску пропаганду у данашњој Македонији и по наредби КПЈ довело до формирања „македонског језика“ и македонског националног идентитета а што, милом и политичком и ад-

министративном репресијом, маргинализује српски национални идентитет.² Али највећи историјски промашај Караџићев према српском националном коду јесте што је Србе везао за штокавско наречје (екавско и (и)јекавско) и православну веру, а римокатолицима штокавцима је оставио могућност да се према личном осећању опредељују, признајући им штокавштину као заједничку језичку основу.³ У исто време, он је прогласио Хрватима све чакавце, који, у историјском смислу, не могу да успоставе везу са хрватским националним идентитетом утемељеном у митској представи својих краљева. Све до средине XIX века у „краљевини Далмацији“ није било никакве или, бенеvolentно речено, било је мало свести код римокатоличких Словена да су Хрвати. Становници далматинских острва и Истре са Хрватима нису имали никакве историјски проверене везе. Признавање штокавштине као одлике „српскохрватског језика“ пружило је градитељима хрватског националног осећања могућност да и у Славонији, трећем члану Троједине краљевине, како су хрватски националисти називали своју пројектовану државу, код римокатолика развијају такво осећање. Славонци су до средине XIX века о себи размишљали као о Славонцима или Србима, везујући појам Хрват за Банску Хрватску и кајкавско језичко подручје. Бечки договор, који је постигнут после неуспелог довековног покушаја да се српски национални идентитет поништи у Аустрији, показао се историјски успешнији, издвајајући из српског националног корпуса римокатолике, као што ће касније издвојити и муслимане. Садашњи „бошњачки“ језик није ништа друго до српски језик препун турцизама који у том обиму нису коришћени ни за време Турске царевине.

Радуловић се дотакао и значаја ћириличног писма по српски национални идентитет.

Ћирилица је, наиме, писмо *цивилизационо* српског књижевног језика, писмо српске културе. Први српски књижевни језик, у оквиру

² Занимљиво је да се о Србима у садашњој Македонији и Бугарској скоро уопште не говори и не пише. Док се о проблему Срба на западу интензивно пише, о југоистоку буквално се ћути.

³ *Примедба уредника*: Вук Караџић јесте везао српски национални идентитет за штокавско наречје, али историја српског језика не даје основу за везивање тог језика за друга наречја, осим преливања хрватске чакавштине на српске досељенике од средњег века у подручју западне Босне. Надаље, Караџић није Србе „везао за православну веру“, већ постојано говори о „Србима сва три закона“. „Признавање штокавштине за заједничку језичку основу“ није била нити је могла бити Вукова концесија католичким штокавцима, јер их је он сматрао Србима римокатоличког закона. Оно на шта аутор овде реферише, јесте заправо заслуга грофа Јанка Драшковића, који је убедио Људевита Гаја и друге илирце да се у име формирања хрватске нације одрекну и кајкавског и чакавског дијалекта, као основе свог будућег језика, а за основу свог књижевног језика узму српску штокавицу.

општесловенског књижевног језика, настао је, како је речено, као израз тежње, намере или потребе да се пагански народ изведе из архаичне митотворне цивилизације и уведе у хришћанску културу и византијски културни образац као виши и напреднији културни хоризонт. Ћирилично писмо најједноставније и најочигледније сведочи и чува везу и континуитете каснијих културних образаца које је народ прихватио и следио са његовим почетним и изворним цивилизационим стремљењима. Другим речима, ћирилично писмо је стожер хришћанског културног идентитета српског народа (Радуловић 2015: 26).

Занимљиво је да је Радуловић, поред истицања значаја ћирилице као упадљивог знака српског духовног и културног идентитета, а у духу данашњих политичких промена и геополитичких тенденција, поменуо да латиница, осим што постаје универзално средство за комуникацију, такође „српско писмо“. Ипак, признавање латинице као српског писма треба прецизирати у смислу да оно јесте средство за књижевну комуникацију којим се Срби служе, али уз појашњење да је ћирилица не само средство за комуникацију, већ да је, својим вековним трајањем, учинила да се српски културни и национални идентитет очитују и препознају. Значај ћирилице за очување српског националног идентитета види се и из покушаја противника Срба да је пониште, што је процес који траје већ два века.⁴ Вукова реформа је била покушај да се српска култура одвоји од руског круга утицаја. Када се показало да је направљена бреша у пансловенској екумени, она није имала за последицу и приближавање православних Срба римокатоличанству и њихово пристајање на унијаћење. Православљу су били и остали главни непријатељи секуларизација и атеизам, који су покушали да промене садржај српског културног кода. Ћирилица је постала органски повезана са српским језиком и због чињенице да је у њеном изворном облику користе само Срби, а са одређеним варијантама новоформиране псеудонације настајале из политичких и идеолошких разлога у којима је централна тачка било антисрпство. Тако се десило да Срби, поред доказа свог националног идентитета, поред вере и језика имају и специфично писмо, што им даје целовитију форму идентификације кроз векове и јача могућност отпора поништењу националног кода и културног обрасца у току досадашњег

⁴ Континуитет поништавања траје од XIX века до данас. Када је Србија окупирана, први акт окупатора је био забрана употребе ћирилице у школама и свим јавним местима. После доласка комуниста на власт ћирилица се свуда потискивала као знак великосрпства, а од распада државе, иако је званично писмо, све се мање јавно употребљава. Ћириличних књига је све мање, а у Београду, осим *Полијике*, *Вечерњих новости* и *Печаша*, сва дневна и недељна штампа је латинична. Ознаке у граду Београду су 80% латиничне, а све чешће и на енглеском језику.

цивилизацијског трајања. Па иако цивилизација утиче на обликовање и трајање културе, она не може да поништи национални идентитет док не поништи изворне стубове на којима се он заснива.

Савремена цивилизација у Радуловићевим размишљањима може да се, на први поглед, доведе у везу са Шпенглеровом формулацијом која је сагледава као простор у коме постоје испразњене форме претходне културе које су испуњене страним садржајем, али се заправо добрим делом разликује од ње. Он однос цивилизације и културе види као координатни систем у коме је цивилизација хоризонтала а култура вертикала. По самој природи оне су у његовом размишљању допуњајући елементи, иако култури даје предност у односу на цивилизацију када је у питању национални образац. Према њему, цивилизација има асимилациони карактер у односу на духовне елементе, са циљем њиховог асимилирања и уједначавања. Цивилизација је противна специфичностима. Када је цивилизација животворно испуњена културом која ју је створила, она је тада витална. Али, пражњењем виталности владајућег културног обрасца, цивилизација се испуњава метаморфозама које мора да трпи, при чему се 'придружени' културни профили прилагођавају метаморфозама све док се цивилизација, изгубивши свој изворни културни образац, не распадне и буде замењена новом цивилизацијом и новим 'владајућим' културним профилем. Тренутно присуствујемо покушају промене цивилизације на васељенским просторима који елементе свог културног бића у настајању само делимично открива.

3. Српски културни обрасци

Милан Радуловић прати историјско трајање српског народа од митских времена, која разни историчари повлаче дубље или ближе хришћанској епохи, углавном се ослањајући на Порфириогенитов запис о Србима. Тим записом се Радуловић посебно не бави, као ни историјом Зете, Дукље, Босне као српским државама у оквиру византијске икумене, већ се ослања на оснивача династије Немањића, Стефана Немању, који је довео српску државу у близину долине Морава-Вардар, чиме ју је поставио на геополитички пут римокатоличког Запада у његовом продору на Исток, а што је име српске државе и српског народа увело у геополитичка збивања. Паралелно са Немањином државношћу дошло је, захваљујући Светом Сави, до коначног српског везивања за православање, што ће постати један од основних стубова српског културног и националног идентитета, и добрим делом судбински утицати и на народно (национално) самоодређење. Свети Сава, Косовски бој, масовно сељење Срба у Аустрију, Први српски устанак, Први и Други светски рат,

распад Југославије и пораз Срба у досадашњим покушајима да дођу до националног уједињења – све то јесте утицало на развој и формирање српског културног обрасца како га сагледава Милан Радуловић.

Радуловић сматра да се српски културни образац развијао у три цивилизације: првој, коју назива *архаичном* и *хришћанско-патријархалном*, која ће се после пада у турско ропство делимично вратити; друга цивилизација је византијска, коју називамо *византијска екумена*, тј. „религиозна, Црквена, средњевековна“; и трећа, за коју користи појам *модерна*, која је секуларна, грађанска, европска, а коју ми сматрамо превасходно и без еуфемизма антихришћанском. Она почиње да се формира у XVIII веку и траје до данас. Те три цивилизације могли бисмо сматрати принудним обликом за развијање српског културног бића, започетог преласком из паганства у хришћанство а потом, кроз кодификовање извршено деловањем Светог Саве и означено појмом *светосавље*, које је, у разним цивилизацијама израженије или потискивано, опстало као животодавна енергија до данас. Светосавље је у једном периоду сишло из колективног сећања у колективно потиснуто, али није заборављено, па се и поред свих историјских искушења и кризних ситуација по национални идентитет обнављало до данас.

Срби су имали историјску срећу да захваљујући развоју унутар византијске цивилизације и православљу одрже културу и историјску свет (свест о држави, државотворност), јер им је светосавско православље за то обилато пружало могућности. У својим културолошким размишљањима Радуловић уводи тојнбијевски модел историјског преживљавања као адаптирања, али и као константног одупирања покушају културног поништавања од стране цивилизација у којима је српски народ живео. Ту особину он карактерише на следећи начин:

У српском културном обрасцу осећа се снажан напон, готово сукоб, између духовне (религиозне) културе, коју народ живи, и историјских (материјалних) цивилизација у којима је живео. У језгру српског културног обрасца снажно дејствују духовне енергије које релативизују апсолутистичке и глобалистичке тежње сваке цивилизације; то су оне духовне силе којима се трансцендира историја као неумитан временски оквир људске егзистенције на Земљи (Радуловић 2015: 36).

Српска култура, баш због тога што је заснована на два религиозна ослоња, светосављу и Косовском предању, чак и кад се није позивала на њих, чак и кад их се званично одрицала, успевала је да се, чим би цивилизацијска репресија попуштала, њима врати. Пошто српска култура, чак и кад није била теоцентрично одређена, као у другој половини XX века, није напуштала древну структуру теистичког размишљања,

релативно се успешно враћала обнови светосавског хришћанства. Као пример следећа пута православно-светосавског патријархалног кода, Радуловић се позива на Јована Цвијића, који је у својим изучавањима и закључцима, уопште се религиозно не изјашњавајући, усвајао тај код. Јер, Цвијићево инсистирање на антропогеографским специфичностима српског народа, његова карактеризација моралног профила становништва, углавном Срба, стоји у оквиру хришћанског морала. Управо захваљујући светосавском моделу који је, после пада у турско ропство и једну непријатљску цивилизацију, ипак преживео, српска заједница се формирала на основама патријархалног хришћанства, чувајући сећање на српску државу као модел српске културе, које читав народ мора да се сећа, и чијој обнови треба да тежи. Цвијић је открио феномен својствен само древним народима – митотворачку способност: брисање свих реалистичких елемената у простору и времену, при чему се древни догађаји и древни људи третирају као савременост. Из тога је настала способност коју је имао сваки Србин, и који је и данас, у модерном добу, сачуван код многих од нас, способност поистовећења са људима из живог предања у заједници, способност да се они прихвате као лични архетип:

Неизмерно нас је то крепило што имамо дугачку лозу, велики низ славних царева и јунака и великих патника. Наша лоза није лична и породична као код племића, није крвна у ужем смислу, већ је то дугачка лоза нас свију, наша национална лоза. Сваки је од тих патника и јунака предак сваког од нас, и ми и сада с дубоком националном осећајношћу учествујемо у њиховим великим делима и патњама (цит. према: Радуловић 2015: 46).

Ова способност поистовећивања може да се прати и код наших савременика који, живећи у секуларној, могли бисмо рећи и атеистичкој, и посебно милитантно антихришћанској и антиправославној цивилизацији, желе да у себи обнове древне ликове из предања. Разлог што у томе не успевају лежи у чињеници да они немају истинске вере, тако да је њихов културни образац осуђен на неуспех у епохи краја једне цивилизације.

Патријархална цивилизација имала је два утопијска циља која, кроз усмену књижевност, није крила ни у Турској царевини нити у Хабзбуршкој монархији. Први је *освећа Косова*. Косовски пораз, за који данашњи историчари тврде да се реално није десио, био је темељ на коме се градио један од слојева српског националног идентитета, а свој метафизички смисао имао је у приклањању кнеза Лазара *Царствиу Небеском*, што је много изворније тумачење пораза, у оквиру формирања националног идентитета, од модерне тврдње да пораза није било, која

је и ушла у савремену науку како би извршила деструкцију Косовског предања, гурнувши га у мит и поништивши његову улогу у културном обрасцу и националном коду. Не само да је извршена промена улоге Боја на Косову, већ је лексичком интервенцијом промењено његово значење, а тиме и значај, проглашавајући предање о њему митом. Предање је нешто живо, нешто у чему јесмо, нешто у чему живимо и чиме живимо. Мит је бајка, колективни или лични фантазам. Други утопијски циљ произилази из првог, а он је обнова Душановог царства. Обнова Душановог царства подразумевала је националну слободу и уједињење српских земаља у једну државу. Тај утопијски циљ, ако можемо рећи, старији је од Косовског предања и настајао је још у периоду покушаја Лазаревића и Бранковића да обнове царство, тј. немањићку државу у њеном најширем обиму. Та два циља уводимо говорећи о хришћанско-патријархалној цивилизацији код Срба, посебно због тога што они имају велики и стални одјек у српској књижевности до данашњег дана: у поезији, прози, драми. (Као и у књижевној критици, у данас прећуткиваном есеју Зорана Мишића.) Због тога се можемо сложити са Радуловићевим тумачењем Првог српског устанка као покушаја стварања модерне српске националне државе. Помињући тезу Леополда фон Ранкеа да је Устанак био револуција, Радуловић каже да је он у свести устаника био обнова светосавске православне идеје о поновном успостављању Душановог царства:

Народу је била много ближа ова друга тежња, обнова царства и слободе, него идеја модерне државе. Тако је Косовски завет као сублимација једног еминентно религиозног схватања смисла живота постао владајућа државотворна идеологија, трајан културни образац српског народа и језгро колективне историјске свести (Радуловић 2015: 148).

4. Свети Сава, светосавље, кнез Лазар и бој на Косову

Свети Сава је одиграо судбинску улогу у утемељењу српског националног идентитета у православљу, створивши Цркву коју су Срби препознали као своју, Цркву у којој су се препознали, и коју су увек препознавали као неразлучиви део своје културе. Пролазећи кроз цивилизацијске и културне промене, они су у Српској православној цркви препознавали светосавско православље, а то значи своју идентитетску посебност. Стицајем историјских околности светосавље је за Србе постало оно што их одређује, не само религијски и културолошки, него и национално, оно што сматрају да сами јесу и оно што други сматрају да Срби јесу. Оно је постало и оруђе и оружје, и моћ и утеха, коју су увек призивали у преломним тренуцима, личним и колективним.

Као и у многим другим народима, трећи син жупана Стефана Немање је својом богобојажљивошћу, монаштвом и аскетизмом био предодређен да свој народ, не само крштењем већ и успостављањем осећања личног односа, охристови, показујући личним понашањем да вера није само веровање, већ и живљење вером. Чином одрицања од светске славе, одласком у манастир, а потом преузимањем аскетског живота, он је дао модел не само људима из његове епохе већ и генерацијама које ће му следити. Од светог Саве потичу два инспиративна културолошка модела који су међу Србима опстали до данашњег дана. Први модел је у настајању светосавског архетипа: одлазак у манастир и добијање аутокефалности је верскополитички успех који је Српској православној цркви дао позицију коју друге православне цркве ни вековима касније нису имале. Аутокефалност је отворила моућност стварања јерархије састављене од Срба. Теолошко-културолошки значај настао је као плод инсистирања Светог Саве и његових наследника да се развије превођење свештених књига за обреде, али и богословских расправа из богатог фонда православне богословске мисли. Традиција градње богомоља, оснивања манастира, помагање манастира у држави али и ван државе, те указивање материјалне помоћи потребитима, зачета успешним наговором младог монаха Растка да Стефан Немања подигне манастир Хиландар на Атосу, као и изградња манастира Студенице, Жиче и других, постала је династичка *обавеза* не само Немањића и не само владара већ и племића, а развојем грађанског друштва каснијих векова и мирјана. Последњи пример такве врсте *владарској* задужбинарства, које је почетком XX века обновио Краљ Петар I Ослободилац, представља зидање цркве-задужбине бившег председника републике Србије Томислава Николића. Срећна околност била је да је и ислам посвећивао велику пажњу задужбинарству, верском и цивилном, тако да се светосавски импулс одржао и у време ропства под Турцима, као и у Аустрији где су богате грађанске породице помагале зидање цркава, оснивање школа и материјално подржавале књижевност и сваку врсту културне делатности. Класични примери таквог помагања су Доситеј Обрадовић и Вук Караџић. У том, условно речено, црквено-теолошко-књижевном слоју откривамо Савино државничко деловање које ће се у колективној свести одржати као архетипски модел.

Сам чин стицања аутокефалности од великог је значаја иако Радловић супротстављен однос између православља и римокатоличанства покушава да умањи, мада не и да поништи. Већ смо поменули да су Срби, чињеницом другог Немањиног крштења, јасно ставили до знања да су присталице православља, а што се може пратити, ако не у записима српским, онда у архивима Свете Столице о односима и деловању

Рима према Српској држави и српским шизматичима и јеретичима. Треба имати на уму да су Немањићи остали православни и после вероломног упада крсташа у Константинопољ, пљачке материјалних и духовних блага којим се и данас хвали Западна Европа, и покушаја да се у њему заснује унија постављањем римокатоличког васељенског патријарха у Цариграду. Уосталом, сам чин Немањиног напуштања жупанског престола и његово монашење и скончање у својој светогорској задужбини говори о његовој дубокој религиозности.⁵

Осим Вукана, који је покушао да поврати своје право првородности и поништи очеву одлуку ослањајући се војно на своју угарску тазбину, али верски на Рим, ми немамо примера да је неко од Немањића напустио православље и прихватио римокатолицизам. Ратовање „ранијег краља“ Драгутина у Босни против патаренских јеретика и шизматика била је његова краткотрајна политичка а не верска акција, јер и он завршава живот, у традицији Немањића, као православни монах.

Да бисмо схватили сву ширину духовне, културне и државничке делатности Светога Саве треба, хронолошки, забележити неколико кључних геополитичких и политичких промена за време Немањиног живота. Немања предаје жупански престо млађем сину Стефану 1196. После његове смрти старији Вукан покушава да поништи очеву одлуку (1202–1204). Сава долази из Хиландара носећи очеве мошти у Студеницу и над његовим телом мири сукобљену браћу. У том мирењу сигурно је имао значаја и пад Цариграда 1204, који је довео до разбијања Византије на неколико политичких 'наследница', од којих је царство у Никеји било најзначајније. Свети Сава је 1219. добио од патријарха у Никеји аутокефалност, што је, претпостављамо, утицало и на папину доделу владарског венца Стефану Првовенчаном. Сматрамо да треба поменути да је Латинско царство у Цариграду трајало све до 1261, тј. до периода владавине краља Уроша, најмлађег сина Стефана Првовенчаног. Све те промене Сава је за живота решавао позитивно и на верском и на политичком плану, али неодступно остајући православан.

Деловање Светог Саве је судбински одредило јачање, развој и очување српског националног и културног кода. Објављивање *Сшугеничкої шийика* није само имало за последицу канонско устројство у српској архиепископији већ је правно учврстило српску државу. У том контексту можемо разумети мирење Вукана са Стефаном, као и православно „венчавање за царство“ које је обавио Свети Сава, врло вешто тиме поништавајући папски сакрални обред крунисања. *Законик* који је обнародовао

⁵ Треба имати у виду да Радуловић сматра да је СПЦ вековима давала већи значај Светом Симеону него Светом Сави.

цар Душан, по многим својим деловањима је био кооптирање и разрада многих делова из *Крмије*, и незаобилазан је допринос утврђивању српске државности. Али и касније у току ропства под Турцима па до данашњих дана, кроз очување светосавског православља, чувала се свест о српској државности и националном идентитету. Светосавље је било темељ српског православља и српске државотворне свести. Крунисањем Стефановим Свети Сава је дипломатски признао папин чин даровања владарских титула (који је у византијској икумени био незаконит, јер је само Цар као једини владар хришћанског света могао да додељује владарске титуле), у исто време поништавајући сакрални значај те титуле кроз поновљену православну сакрализацију.

Из светосавског православља проистекао је и круг идеја везаних за Косовски бој и улогу Светог Кнеза Лазара у њему, чему Радуловић посвећује велику пажњу, повезујући тај круг идеја са свим цивилизацијским и културолошким променама код Срба до данашњег дана.

Кнез Лазар је нераскидиво повезан са Косовским предањем, у чему и Радуловић следи црквену али и усмену народну традицију, која је српство везивала за херојску борбу Лазара и његових ратника доживљавајући их као свесне жртве за одбрану вере и нације. Ако пратимо развој Косовског предања ми ћемо и у прослављању кнеза као светитеља видети трајање те основне идеје која је следећих векова била инспирација за очување националног и верског идентитета и у најтежим ситуацијама за појединца и народ. Радуловић је, не пренебрегавајући ту предањску чињеницу, открио један други слој у интерпретирању Косовског боја, отварајући мотив Косовског завета, као суштинског, светосавског доприноса очувању верског и националног идентитета Срба. Косовски завет, тј. одлука кнеза Лазара да, одрицањем од војне победе, прихвати Царство Небеско, јесте одлука којом се један ратнички народ, каквим су се сматрали Срби, саобразио новозаветном превагнућу духовног над материјалним. Народни певач је једну епску ситуацију, спремање за сукоб две војске, несвесно следећи хомеровски модел, у коме небеске силе улазе у материјални простор, дајући људима могућност да бирају, превео на космолошко-метафизички план. Богородица шаље, преко Светог Илије, поруку православном кнезу дајући му могућност избора: „Или волиш царству небескоме / Или волиш царству земаљскоме?“ Певач, после божанске поруке, уводи кнежеву дилему, која се одвија на реалном нивоу – шта да се ради? Победа, за којом он, нормално, чезне, или пораз који одводи његов народ у ропство. Нормално би било да он бира победу, али он, како указује Радуловић, доноси неочекивану одлуку, након поређења значаја небеског и земаљског царства: „Ако ћу се приволети царству / приволети царству земаљскоме / Земаљско је за малена царство /

А небеско увек и довека.“ Да ли је одлука неочекивана? Не би се рекло. Читаво предање о Косовском боју предвиђа ту одлуку самом чињеницом да је тај бој космолошки. Сукоб вере и неверја, светлости и таме. Кнез Лазар не сазива своју војску ради пораза непријатеља, већ ради одбране отаџбине. Његов проглас за окупљање војске је, у бити, сакралан али и државнички. Он изриче проклетство. Он не куне само те који неће доћи, већ и њихово потомство. Косовски бој, још пре доласка божанске поруке, јесте сакрални сукоб и у духу је православног хришћанства. Он је сведочење хришћанства у реалном свету, светосавско хришћанство. Радуловић не помиње Вука Бранковића којим се народни певач, у сачуваним песмама Косовског и Покосовског циклуса, осим помињања издаје, скоро и не бави, али помиње Мусића Стевана који, закаснивши за битку, која је већ завршена, води своју војску у судар са Турцима реализујући Кнежев позив и сврставајући се у овом космичком сукобу на страну ратника светлости. Радуловић истиче Милоша као посебног јунака у Косовском завету који доказује своју веру спремношћу да свој живот положи ради ње. Чак га ставља изнад кнеза Лазара:

Милош све време живи у вери и вером. У свим песмама у којима се појављују ова два лика Милош је духовно зрелији, одређенији, једноставнији и због тога узвешенији. Он је унапред, личном снагом и врлином, извршио Косовско опредељење и он све време испуњава Косовски завет; за њега не постоји други избор и друга могућност (Радуловић 2015: 147).

Али у овом опису Радуловић заборавља да Милош иде пред Мурата као ратник који се нада победи, ратник осветник. Битка још траје, још се не види „ко ли губи, ко ли задобива“. То не умањује његову спремност да се жртвује ради хришћанског идеала и слободе свог народа, али битно разликује његову спремност на жртву од одлуке Мусића Стевана. Ми сматрамо да је посебан ратник, ратник који је свесно изабрао жртвовање, Мусић Стеван. Он је спреман на жртву, јер се на њу определио својом вером и својом верношћу кнезу, чији позив сматра обавезујућим. У његовој одлуци да уђе у борбу стоји јединство религиозног али и државотворног начела. Он сматра да је обавезан да послуша одлуку свог владара. Владар (држава) њега обавезује на чин уласка у битку, али тиме не умањује његову одлуку да прихвати кнежево опредељење за Царство Небеско. Мусићу није важна победа, већ верност и послушност кнезу.

У одређивању мотива Косовског завета као врхунца деловања светосавља, Радуловић ће рећи: „Лазарево Косовско опредељење је израз и живо сведочење Светосавља“ (Радуловић 2015: 37). Ми бисмо додали да је Косовски завет, који је народ исплео око Косовског боја, а који је Црква предањски прихватала, један од суштаствених доказа дубоко уко-

рењене хришћанске религиозности која се у неписменом народу очувала усменим предањем.

Радуловић је указао на то да постоје три модела интерпретирања Косовског завета: „Монашко осећање Царства Небесног“, „Аристократско-витешко и патријархално-епско виђење Косовског опредељења“ и „Просветитељско-историјско схватање Косовског боја“. Овде бисмо указали на формулацију „монашко осећање Царства Небесног“. Формулација је занимљива јер отвара питање да ли под појмом „монашко“ Радуловић подразумева богословске текстове. Ако је тако, отвара се питање да ли су ту обухваћени и аутори који су свештеници а нису монаси, као и мирјани који нису ни у каквом црквеном чину. Јер, ми оно што писац сматра монашким схватањем можемо наћи у потиснутом али непрекинутом току и данас на крају грађанске цивилизације у отпору екуменистичкој деструкцији хришћанске културе, кроз мирјанску обнову православља и повратку светосавља у српско богословље и књижевност, како сам бележи, много радикалније него што то чини хијерархија садашње Српске православне цркве. То помињемо због тога што присуствујемо настајању једне „универзитетске богословије“ која следи пут развоја „универзитетске философије“, а ако идемо дубље, затварања у професионалне богословске (схоластичке) забране ограђене мандаризованим језиком и стилем, у којима се бављење духовном интерпретацијом нетеолога потискује у други план.

Померањем српског становништва на територију двеју царевина, најпре Турске, потом Аустрије (при чему не треба заборавити ни Венецију), његовим одвајањем од матице, пре свега географски а потом национално, тј. долазећи међу друге народе, јавила се опасност да се Срби одроде и изгубе народни, а касније национални идентитет. Косовско предање је у том контексту постало знамен идентификације. Познавање Косовског предања био је знак народне самоидентификације. Према Радуловићу, *Предање* је доводило до реинтеграције нехомогеног становништва, чувајући поруку о освети Косова и обнови Душановог царства. Пошто је ова идентификациона тачка препозната, она је почела врло рано да се доводи у питање од стране свих антисрба. Напредовањем секуларизације почело је оспоравање предања, његово проглашавање за мит, тј. бајковиту причу.

5. Култура као замена за религију

Продирање просветитељства у српску средину, због танког слоја интелектуалаца, текло је споро. Реално, политичке промене, овде мислимо на реформе цара Јосифа, више су учиниле на мењању културног кода, него продирање просветитељских идеја у дубину српског погледа

на свет. Лагане промене у друштву наишле су на индолентан или одбијајући однос у народу, који их је све од реда доживљавао као анти-српске и антиправославне. Први српски устанак је створио основу за значајни помак ка мењању културног профила, али је он спречен јачањем националног идентитета који је тражио своје корене у светосављу и Косовском предању. Због тога је и дошло до синкретичне везе између патријархалног друштва у предањском кругу и просветитељства, која се симболично одражава у прослављању Светог Саве као школског светитеља. Тако се у предању заслуга Светог Саве као просветитеља, где је појам просвећење имао значење *духовно просвећљење*, полако кретала у правцу просветитељског значења тог појма. Ту ситуацију Радуловић добро прати указујући на то да је патријархална заједница била толико укореењена у српски национални код да је у реликтима сачувана до краја XX века. У вези са тим Радуловић поставља питање шта је српски културни образац, продубљујући га потпитањем да ли српски културни образац уопште постоји. При томе као основу за разматрање он заузима став да један део Срба у модерно доба стране културне обрасце сматра априори добрим и спреман је да их прихвати. Они, заправо –

[...] са поносом тврде да српски културни образац срећом није више српски него европски, није теоцентричан и христоцентричан него антропоцентричан, хуманистичан, рационалистички, либерално-просветитељски, није архаичан, конзервативан и класичан него модеран, флексибилан и напредан (Радуловић 2015: 50).

Такав став за последицу може да има поништавање српског националног идентитета, брисање Срба као национално свесних индивидуа и њихово свођење на 'грађане', који у себи крију појам *пошрошача*, заробљеника круга производња-потрошња.

Радуловић поред те групе види још једну, која се од прве много не разликује осим по констатацији да још нисмо достигли стање које нам прва група предлаже:

Други, најбројнији, вајкају се да је наш културни образац на несрећу и нажалост и даље српски, да је тром и статичан, традиционалистички и конзервативан – због чега ми, ето, и данас заостајемо за модерном европском цивилизацијом (Радуловић 2015: 50).

У карактеризацију те групе Радуловић уноси један благо подруглив тон, који појачава у опису треће групе трагатеља за српским културним идентитетом, а које бисмо могли окарактерисати као реакционаре несвесне цивилизацијских промена насталих у свету:

Трећи, малобројни, страсно доказују да су сви варијетети културних образаца које су Срби усвојили живећи у европској цивилизацији издаја Светосавља и напуштање аутентичне српске културе, те да све што је почев са Доситејем до данас стварано ваља искључити из српске историје и културе па се лепо вратити Светосављу и Косовском завету и у њиховом духу и на тим основама наставити ново културно прегалаштво (Радуловић 2015: 50).

Занимљиво је да је интерпретирање последњег става дато скоро са поругом, стварајући утисак да је такво размишљање бесмислено, иако оно, у интелектуалном смислу, није ништа проблематичније од претходна два. А у сваком случају је ближе аутохтоном националном коду од претходна два. Они траже поништавање српског кода који виде као сметњу уклапању/утапању у светску културу. Али, то је Радуловић више пута помињао у својим текстовима, та култура у свом лаганом развоју од ренесансе, преко просветитељства до XXI века има једну непрекидну тенденцију: потискивање, а потом одбацивање религије као своје централне, покретачке тачке, која читаву културу надахњује очувавајући животност цивилизације. Све отвореније, култура покушава да се одржи без постојања свог природног дела, вере. Атеизам постаје знак културе. Позитивизам грађанског друштва XIX века опседнут прогресом уводи нас у XX век, век тоталитаризма и светогрђа, на чијем крају се појављује још неискристалисани и јасно неомеђени идејни покрет, назван либерализам, који у оквиру шпенглеровске метаморфозе и орвеловског новог говора крије садржај супротан свом називу – тоталитаризам, и почиње да открива елементе религиозности са нејасно дефинисаним божанством. Пишући на више места о обнови религиозности у књижевним делима XX века, Радуловић је указао на (ми бисмо рекли масовну) појаву гностичких учења која што јавно, што инкорпорирано у разне псеудо-хришћанске покрете, стварају утисак обнове религиозности.

Једна од кључних Радуловићевих културолошких идеја јесте у исто време и његова кључна идеја о вези књижевности и религије. Он сматра да је у грађанској култури, у свим њеним досадашњим варијантама, дошло до замене религије књижевношћу. Књижевност је у вертикали која одржава хоризонталу цивилизације попунила простор који је у ранијим вековима имала религија.

Искушење историје је искушење које цивилизација намеће култури, и које култура може да одбаци, да прихвати поништавајући свој садржај, или да асимилира стране елементе који не доводе у питање њене суштаствене елементе. Радуловић је указао на то да су многи културолошки модели који су били страни српском културном коду били

адаптирани и тако постали његов саставни део, у мери да се доживљавају као 'традиционални'.

Историјски развој после Првог светског рата довео је Европу пред низ питања, која она није перципирала у току претходног века, уљуљкиваног у наизглед хармоничан развој који је подразумевао напуштање религије и 'заосталих' културних модела, у просвећени позитивизам са утопијском вером у прогрес који води човечанство у утопијски свет, подобан рају. Распад монархистичке Европе приморао је ратом заморено становништво да почне припреме за нови сукоб. Два кључна догађаја, победа болшевиизма у Русији и распад Централне Европе нестанком Аустроугарске, отворила су многе, дотле само потенцијално присутне проблеме, којих су само ретки мислиоци, попут Освалда Шпенглера, били свесни.

Да ли та култура [култура XIX века] духовно и емоционално побољшава универзалну човечну природу исто онолико колико економски и политички ослобађа индивидуу. Да ли хипертрофирани рационализам модерне технолошке цивилизације спутава виши духовни и космички живот у човеку; да ли је човек у друштву и цивилизацији ослобођен и заштићен или је отуђен и изолован од ширих струјања стваралачких енергија у природи и космосу? Има ли у људском бићу и природи потенција за једну друкчију, пунију, свежију и интензивнију егзистенцију, за живот у дослуху и у хармонији са космичким ритмовима и космичким пулсом бивствовања, или је једини облик његовог духовног самоостварења дисциплинован рад, производња и потрошња материјалних добара (Радуловић 2015: 269–270)?

Празан духовни простор, који је код неких младих Срба почео да се осећа још пре Балканских ратова, и њихово окретање хришћанству, што су разне протестантске групе покушавале да искористе, после Великог рата довели су до стварања масовног светосавског покрета Богомољаца, верског и културног покрета, којим се Радуловић не бави, пратећи културна струјања те епохе у Европи и Југославији. Новонастале културне покрете он таксативно набраја: „органска култура, духовна култура, интуиционистичка култура, космичка култура, свечовечанска култура, нови хуманизам“ (Радуловић 2015: 270), показујући величину 'сметенија духов' која је потресла друштво у светским размерама. Поводом таквог развоја културе, Радуловић помиње пасивизирану старију генерацију која је у свем том кошмару видела, како сматрамо, сасвим тачно „расуло српске патријархалне културе“ и „декаденцију народног духа и јуначке етике“ (Радуловић 2015: 272).

Промена цивилизацијског модела на Србе је посебно деловала у тренутку када је требало да беру плодове испуњења својих фундамен-

талних циљева: уједињење Срба у једну државу, која је по обиму била већа од вековима замишљаног Душановог царства, као уједињење светосавске православне цркве у независној држави. Парадоксално је да је то испуњење циља коме је српско национално биће тежило био почетак систематског разбијања оба та културна обрасца и скоро успешног поништења српског националног бића. Реално посматрано, српски национални идентитет је дошао у смртну опасност у тренутку када је требало да своју светосавску патријархално-грађанску заједницу замени југословенством, једним свесно формираним утопијским планом. Занети нетачном идејом да је нова држава у ствари испуњење српске вековно гајене мисли о Душановом царству, лаковерно су прихватили југословенство као цивилизацијски осавремењени српски код у којем је требало да се нађу Хрвати, Словенци и мухамеданци који су као и римокатолици имали неопозиви отклон према православљу, а од којих је већина, по пореклу, потекла из српске нације коју су напустили прешавши у ислам, тј. у „царску вјеру“. Ислам у Турској царевини није био само вера већ и друштвени статус. Чињеница да је муслиман, после пет векова, дошао у равноправан положај са бившом рајом, и да им је српски краљ, двовековни симбол борбе против султана, постао господар, у истој је равни психолошке нетрпељивости, можда чак и вишој од оне у којој су се налазили римокатолици као мањина у већински православној држави. Од таквог конгломерата створити један народ, била је утопија без икакве реалне шансе за дугорочним опстанком.

Појава комунизма, као екстремног облика грађанских идеја донетих из Француске револуције, довела је до тежње да се, из идеолошких и геостратешких разлога, разбије Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца (Југославија) као кључна тачка санитарног кордона коју су силе Антанте формирале око СССР-а. Већ добро деструирани деловањем грађанских атеистичких идеја, не само духовно, већ и расно, Срби су, као остатак византијске цивилизације, а то значи изворни противник Рима, од самог почетка слабљења Османске царевине представљали опасност за све идејне, политичке, верске и народносне опције на Балканском полуострву. Само снажна укореењеност светосавског православља, која је Србе повезивала за православни свет, као и за Словене уопште, пружала је, можемо слободно рећи, интуитивну, непрестану опструкцију промени културног кода и губљењу идентитета. Губљењем својстава који те чине оним што јеси, то Радуловић својим истраживањим добро показује, долази до губљења себе самог. Губљењем културног идентитета један народ долази у стање појединца над којим је извршена лоботомија, а најбољи начин за такву врсту лоботомије је оно средство које је, према Радуловићу, преузело улогу религије. Књижевност је преузела улогу очувања

или нестајања духовне свести. Кроз њу се види долазак нових идеја или обнова старих. Европска књижевност је све до дубоко у XX век одржавала основну функцију културе коју је раније имала религија у њој.

У развоју књижевности, Радуловић је видео две тенденције: *модернизам* и *авангардизам*, представљајући та два појма не као књижевне правце већ као два принципа књижевног и духовног стварања. На први поглед они изгледа да имају исту улогу у култури, наиме, да је мењају и преобликују, али појединачном анализом открива се њихова различита метода, па самим тим и улога и резултат. Радуловић их прати од тренутка приближавања краја Западне цивилизације која је покушавала да се ревитализује обновом културе кроз књижевност. Иако то тако не формулише, он нам показује да је са почетком секуларизације културе дошло до опадања њене функције. Најбољи показатељи њеног значаја су, с једне стране, смањење њене друштвене функције, а с друге, константно коришћење књижевности за деструкцију културе и за систематско рушење грађанске цивилизације у покушају да се припреми простор за формирање утопијског Новог светског поретка, који већ данас, иако тек у спорадичним манифестацијама, показује свој тоталитаризам који не сеже само ка духовним и психолошким променама, већ и ка биолошким.

Оно што карактерише културу XX века међу Србима јесте опадање присуства и улоге хришћанства повратком политеистичких идеја и архаизама. Анализирајући ове тенденције Радуловић их налази и код модернизма и код авангардизма као основни импулс, измену затеченог стања. Разлика је само у томе што модернизам прилази тим променама еволутивно, као обнови старих идеја у новом контексту и са новим естетичким обликовањима. Симболизам, експресионизам, неоромантизам, као и реализам са снажним продором натурализма, носе у себи колико ревизионизма толико и ревитализације културе, сматра он. Тако у експресионизму Светог владике Николаја Охридског и Жичког, нарочито негде до 1924. године, прати повратак православног хришћанства у српску културу, истина са знацима утицаја англиканства и индијске филозофије.⁶ То исто види и у експресионизму преподобног авве Јустина Ђелијског, представника и симбола аутохтоног светосавског хришћанства. Њима бисмо придодали Момчила Настасијевића, највећег српског песника XX века, као доказ конструктивног деловања модернизма. Али, Радуловић не помиње многе сараднике карловачког часописа *Хришћански животи* и београдског *Хришћанска мисао* из којих ваља издвојити философа Димитрија Најдановића и младог књижевног критичара Милу-

⁶ Долазак Рабиндраната Тагоре двадесетих година XX века у Београд имао је културни, политички али и религиозни значај, јер је он у својој поезији пропацирао идеје једне хиндуистичке секте.

тина Деврњу, као примере обнове светосавског приступа књижевности, који, међутим, нису били експресионисти. Млади Деврња је чак покушао да у књижевну критику уведе и појам „хришћанског реализма“.

Модернизам, који има Радуловићеву свеколику наклоност, обухватао је све поетике у међуратном периоду (1918–1941) које су покушавале да обнове или призову духовне и естетске промене са циљем стабилизовања националног идентитета, али не само српског већ и новонастајућег југословенства. Иако то Радуловић покушава да негира, мишљења смо да је модернизам био духовни неоконзервативизам; с друге стране, естетици је прилазио конструктивно, трагалачки и иновативно. Модернизам је у том периоду, као једну од својих основних карактеристика, показивао склоност ка ревизији односа према појединим писцима, углавном песницима, који су били потиснути од званичне књижевне критике. Тако су Сима Милутиновић Сарајлија, Лаза Костић, Владислав Петковић Дис, да наведемо само најзначајније, које данас сматрамо класицима, ушли међу корифеје наше поезије. Та ревизија је настављена и после Другог светског рата кроз разне видове модернистичког отварања према 'забрањеним' идеолошким просторима, који су били пре свега повезани са религијом и националним осећањем. Те пробоје Радуловић често подводи под појам *мистицизам*, нетачно стварајући утисак да је у питању обнова светосавског православља, јер је ту у питању гностицизам у разним варијантама.

Продор езотерије, пре свега гностицизма, после Уједињења, могли бисмо сматрати масовним. Појављивао се на местима и у деловању мислилаца, песника, књижевних критичара, често маскиран једном псеудохришћанском лексиком, што је и остала његова специфичност до данас. Ми ћемо, као пример, навести Богдана Поповића, који је систематски пратио развој гностичких тенденција у књижевности. Радуловић наводи једно Поповићево размишљање о *одлазећој* религији, чиме се губи морални вођа у друштву:

И сваким даном све јасније постаје, да почиње да је замењује свест о солидарности, друштвеност, симпатија, већа осетљивост, симпатично одушевљење за добрим и лепим, поетска и осећајна страна у човеку (цит. према: Радуловић 2015: 275).

Овде ћемо поменути да је Богдан Поповић, деценијама не учествујући у књижевном животу, подржао појаву једне пропагандне књиге религиозног покрета Бахаулаха.

Мистицизам је масовно продирао у културни живот, пре свега превођењем књижевних дела или варирањем идеја разних гностика. Њега Радуловић ставља у трећу деценију XX века, сматрајући га „алтернати-

вом европској грађанској култури“. Лоцирао га је „у поетикама симболизма и експресионизма, а потом [сматрајући да] се у извитопереним трансформацијама објавио и у зенитизму и надреализму“ (Радуловић 2015: 304). Ми бисмо овде упутили аутору примедбу да је он зенитизам и надреализам повезао са модернизмом, иако су они типичан пример авангардизма. Као најављивача продора мистицизма наводи Божидара Кнежевића, препознавши као његове настављаче Владимира Вујића, Првоша Сланкаменца, Јована Ердељановића, Јована Цвијића, Тихомира Ђорђевића, Веселина Чајкановића, Николу Вулића, Милана Будимира, Аницу Савић Ребац, Исидору Секулић и Ксенију Атанасијевић. Од странаца инсистира на Томасу Карлајлу и Освалду Шпенглеру. Ми бисмо дали једно појашњење уз имена три списатељице. Аница Савић Ребац је била далеко од хришћанства у било ком облику, већ је по својим инспирацијама била блиска једном политеистичком мистицизму. Атанасијевићева је, већ самим избором своје докторске тезе о Ђордану Бруну, указала на склоност ка хришћанском јеретизму и гностицизму, тако да је једино Исидора, за коју се чак причало да је показивала намеру да се замонаши (в. Јанић 2001: 264), била „практицирајући хришћански верник“ са периодичним наклоностима ка гностицизму.

О проблему продора гностичког мистицизма међу интелектуалцима Радуловић не улази у детаље, иако тај проблем траје до данас. Могло би се рећи да то само стидљиво, узгред помиње. Али, тај продор није био ни малобројан ни незанимљив. Поред интересантних идеја, у европском послератном збуњеном и узбурканом свету, Срби су, парадоксално, до мистицизма дошли и преко руске беле емиграције. Руси, који су дали замаха обнови православља и помогли да се створи српска православна елита која је издржала комунистичку репресију после 1944. године, у исто време су расејали разне гностичке идеје којима је Русија пре револуције, нарочито међу философима и књижевницима, била пребогата. То се нарочито односи на антропософе Рудолфа Штајнера, окупљене око добро уређиваног часописа *Ујознај себе*. У њему је сарађивао песник Милета Јакшић, иначе свештеник, а у једном периоду живота и православни монах, као и неки други. Треба поменути да су антропософи наставили да делују и за време комунизма и да се у стваралаштву многих песника модерниста после 1950. године, поред теософских, могу пронаћи и њихове идеје.

Мистицизам је, у свом крипто-облику, наставио да делује, ако је уопште престајао, већ од саме обнове модернизма после 1948. године. Сви духовно-религиозни продори у књижевном стварању, углавном у поезији модерниста, припадају неконфесионалној религиозности, јер се комунистичка репресија, која је била снажна када је у питању пра-

вославље, често претварала у прогањање, или макар присмотру верника, нарочито интелектуалаца, попут Миодрага Павловића, блиског хришћанској езотерији, и Васка Попе, у чијој поезији значајно место заузимају политеизам и езотерија.

Авангардизам, како сматра Радуловић, сачињавају три уметничка покрета: футуризам, социјална литература и надреализам, док се дадаизам, зенитизам и послератни сигнализам и клокотризам не помињу. Занимљиво је да он у авангардизам увршћује социјалну литературу, књижевни облик комунистичке интервенције у естетици и књижевности, који није авангардни покрет, већ само политичка репресија на грађанску патријархалну културу са крајњим циљем замене места хришћанске религије утопијском идеологијом. Релативно успешно потискивање хришћанства не само код нас и у комунистичким земљама, већ и на Западу, последица је његовог унутрашњег слабљења, како је мислио и Емил Сиоран:

Док год је хришћанство потпуно задовољавало духове, утопија није могла да их привуче; чим је почело да их разочарава, она је стала да покушава да их освоји и да се у њима угнезди. Она се својски трудила да то постигне још у време ренесансе, али то ће јој поћи за руком тек два века касније, у доба „разборитих“ празноверица. Тако се родила Будућност, визија сталне среће, раја где је живот потпуно усмерен, а деловање случаја потпуно искључено, и где се и најмањи хир указује као јерес или изазивање (цит. према: Радуловић 2015: 289).

Иако се овде не можемо у потпуности сложити са наведеном мишљу Сиорана, потпуно прихватамо њену централну тачку – слабљење веровања код хришћана, пражњење форме вере, која празно звечи без садржаја, која је ишчилила човековим одступањем од Бога. Човек, *ослободивши* се од Бога, пао је у руке Сотони, који га је чекао испод Дрвета Сазнања. Архетипски модел из *Сиварања* се поновио и у српској култури која је, губећи своју аутохтоност, после свих промена, дошла до тачке сопственог непрепознавања. Борба национално свесних представника српске културе сударила се и са модернизмом и са авангардизмом. И док су у модернизму успевали да нађу кратковеке обновитељске покушаје, авангардизам је од самог почетка XX века показивао своју деструктивну природу.

Најбољи пример све већег ширења деструкције можемо пратити кроз авангарду. Док су Де Сад у XVIII и Лотреамон у XIX веку, као најпознатији примери у књижевности, били само експресне епизоде, нешто што је било пре у домену психозе но уметности, авангардизми почетком XX века су, не само толерисани, већ и признати као део уметности:

У њиховим делима моћ и значај ирационалних енергија манифестују се и афирмишу у деструкцији облика, релативизовању иманентних законитости одређене уметничке форме и њеном хаотизовању, у хировитим стваралачким слободама које се потврђују у алогичним и произвољним интелектуалистичким конструкцијама (Радуловић 2015: 284).

Разбијање форме, у почетку знак отпора снажног талента наспрам манирима свакодневице, врло брзо постаје манир иза кога се крије деструкција као поглед на свет. Атентатори анархисти који су нападали политичке противнике или симболе друштва селе се у литературу, философију и сликарство, како би на тај начин извршили деструкцију друштва:

Сви авангардни покрети – од футуризма, преко надреализма до соц. реализма – мање или више отворено уметност стављају у функцију стварања новог света, односно смисао уметности виде у њеној служби будућности (Радуловић 2015: 292).

У тој деструктивној акцији они своје фантазме, све више не из неуротичних већ психотичних извора, желе да наметну читаоцима као реалност. Радуловић тачно примећује да критичари авангарде, пре свега књижевни критичари, још не примећују да се не ради о експесима појединаца или групе стваралаца, већ да је то синхронизована најава рушења једног погледа на свет са циљем формирања утопијског света. Од дадаизма као маргиналне групе, до владајуће естетике ружног, направљен је, у историјском смислу, један мали корак, али миленаристички искорак у смислу деструкције самог поимања естетике као науке о лепом до естетике ружног. На удару авангарде је колективно историјско сећање; њен циљ су рушење и брисање културних остварења. До данас немамо доказа да је кроз ревизије у култури дошло до ревизије у психологији.

Покушај брисања сећања Радуловић прати у периоду од доласка комуниста на власт до разбијања Југославије, као и у интервалу од последњих двадесет година. О томе говори езоповским језиком. Занимљиво је да Радуловић, говорећи о поништавању религиозног и културног идентитета, те мењању националне свести и свести о историјској прошлости, не помиње два макро-експеримента, један у СССР-у и други у Мао Це Тунговој Кини. Бољшевичка борба против религије, углавном православља, имала је за циљ борбу против руског националног идентитета, што можемо видети у интензивном стварању националне свести код Малоруса (Украјинаца) и Белоруса, али и јачању националне свести код већине неруских националних мањина. (Но, не треба изгубити из вида и масовно уништавање Татара са Крима.) Други експеримент је

знаменита Културна револуција у Кини. То је покушај који човечанство не памти још од времена цара оснивача Кине, који је хтео да избрише свеколико сећање народа, пре свега друштвене елите, на прошлост. Културна револуција је покренула терор у коме се поред уништавања појединаца одвијало уништавање свих симбола једне културе: верски и философски списи и објекти, сведочанства о протеклој миленијумској историји, како би се створио празан простор и онемогућила рестаурација немарксистичких идеја и друштвених форми страних предвиђеном утопијском комунистичком друштву. Као авангардни експеримент, поменућемо и терор Пола Пота у Камбоџи, који је покушао да уништи сву културну елиту, убијајући све који знају да читају. У његовом 'експерименту' авангардизам је доведен до границе апсурда. Будуће генерације, под утицајем постмодернистичког авангардизма, могу да очекују драстично експериментисање са колективном свешћу народа.

Радуловић ове наше примере потврђује својом карактеризацијом авангарде као једног вида културног анархизма:

Начело дисконтинуитета у историјском развоју културе они истичу као [...] највиши смисао сваког човековог духовног напора, а у кидању свих веза са историјом виде извориште индивидуалне слободе, схваћене као стање потпуне анархије (Радуловић 2015: 299).

Али, овакво испољавање авангардизма можемо пратити тек у другој половини XX века. Авангардизам који почиње у првој половини века – футуризам, дадаизам, зенитизам, соцреализам, надреализам, а у периоду комунизма, сигнализам и клокотризам – у почетку се читује бенигно јер је почетком XX века још била снажна православна патријархална култура са адаптираним грађанским елементима. Због тога Радуловић и може да међу авангардистима до почетка Првог светског рата помене Владислава Петковића Диса, Симу Пандуровића, Димитрија Митриновића, Светислава Стефановића али не и Милана Ђурчина, кога је Богдан Поповић, сигурно не из естетских разлога, унео у своју *Антилопију новије српске лирике*.⁷ Али, он у том периоду види и модернисте и авангардисте, као и традиционалисте окупљене око национално-културног плана, који се код једног дела елите лагано кретао од уједињавања српства ка уједињавању Јужних Словена.

⁷ Ми Милана Ђурчина помињемо због тога што је он човек који је у периоду 1918–1941. учинио много на разбијању и поништавању српског националног идентитета.

6. Комунистичка деструкција и обнова духовности

Долазак комуниста на власт био је обележен физичким терором првих неколико година, а духовним, уз краткотрајна слабљења, интензивно до Титове смрти, не престајући све до разбијања државе. Основна карактеристика те репресије има једну непромењену тенденцију која је довела до грађанског рата: деструкција српске националне свести кроз унутрашњу деструкцију Српске православне цркве, њене јерархије, свештенства, монаштва и верника, и кроз формирање нових нација од српског становништва. Отпор томе био је онемогућаван ликвидацијом, хапшењем, друштвеном изолацијом која је добијала чудовишне размере. Све то се данас прикрива са тежњом да не уђе у колективно сећање. Милан Радуловић, који се као књижевни критичар бавио савременом књижевношћу још од 1975. године, пратећи књижевне и друштвене промене још као млад научни истраживач, није се, колико знамо, посебно бавио проблемом 'заташкавања' терора, али је, пратећи развој књижевног стваралаштва периода 1945–1993. уједно дао прилог историјском сагледавању развоја културе, пре свега књижевности и религије, и у вези са тим изложио стање српског националног кода, све до покушаја Новог светског поретка да кроз постмодернизам поништи код Срба све што чини национални идентитет: историјско сећање и предање, свест о угрожавању биолошког и духовног постојања у садашњости и нуђење утопијског *врлој новој светли* у будућности.

Иако је социјализам трајао релативно кратко, до почетка педесетих година, он је успео да се, модификујући се кроз реалистичку прозу, а касније давичовски надреализам и авангардизам, одржи у књижевној продукцији све до деведесетих година XX века. Покушај да се после формалног раскида са стаљинизмом одржи легенда о југословенском чистом марксизму створио је у култури једно специфично стање у коме се њена демократизација, све до распада државе, показује као дволучна идеолошка и политичка игра КПЈ/ССКЈ, додатно компликована Титовим апсолутизмом и током времена све приметнијом борбом за његово наслеђе. У свим тим сукобима дошло је до пада Милована Ђиласа, Александра Ранковића, Марка Никезића, при чему је пад сваког од њих доводио до општег заокрета у култури. Ђиласов пад је довео до заоштравања, Ранковићев до демократизације, Никезићев до екстремног заоштравања које је показивало лагано попуштање до Титове смрти. Радуловић показује, иако то у свом стилу оштро не формулише, да је промена у култури била само партијска игра која је, што се тиче Срба, имала за циљ разбијање националног идентитета, прогањање СПЦ које је за време патријарха Германа достигло врхунац, прочитан у две шизме:

стварању тзв. Македонске православне цркве и Српске православне цркве под управом владике Дионисија у емиграцији. Уз то је ишло и спречавање сваког вида верске делатности, посебно деловање интелектуалаца православних верника. У школству је забрањен рад верника, књиге са верском основом нису издаване. У периоду 1945–1985. није изишло ни педесетак књига које можемо сматрати верски инспирисаним. Православље је повезано са великосрпским национализмом и строго је санкционирано. Било је тек неколико покушаја између 1971. и 1972. да се појави религиозно инспирисана књижевна критика (в. Јанић 1971; Јанић 1972). Радуловић тачно примећује да поред антиправославног и антисрпског деловања комуниста стоји делимично продирање религиозних идеја, углавном из Индије, али, пре свега, и константно афирмисање паганске митологије, тачније словенске псудомитологије:

Одбацујући верске традиције и конфесионалне културе комунизам је истовремено толерисао и афирмисао древне словенске митове: помоћу њих је, упоредо са вулгарним марксизмом и материјализмом, ширио и наметао агресивни атеизам. Кроз култ заједничког етничког порекла и језика обнављано је незнабоштво као универзална, предконфесионална и анационална религија. Насиљем и манипулацијом на ту основу је на-калемљено идеолошко јединство, јединство засновано на вери у комунистичку утопију (Радуловић 2007: 200).

Ако пратимо књижевну периодику 1945–1990. године, приметићемо краткотрајност излажења књижевних часописа. Током дужег периода публиковани су *Лешојис Машице српске* који је излазио без значајнијих напада на свој садржај; *Књижевности* уз ретке промене редакције; *Књижевне новине* уз честе промене редакције и престанке излажења и нова покретања; *Дело* и *Савременик* који су излазили скоро до средине осамдесетих година. *Дело* је окупљало модернисте, а *Савременик* реалисте. Али, током времена и смена редакција дошло је до окретања *Дела* ка авангардизму, док је *Савременик* после константног притиска на редакцију, под уредништвом Предрага Палавестре и Павла Зорића почео да се отвара према писцима и идејама модерне између два рата, као и обнове неосимболизма.

Радуловић добро примећује, позивајући се на идеје Свете Лукића о социјалистичком естетизму, који је обухватао све варијанте модернизма, да је тај естетизам имао за циљ да одвоји књижевност од друштвене средине, а самим тим да се њоме може лакше манипулисати у политичке сврхе. Продор реалистичке прозе, спречаван још од времена Бранка Ћопића и Михаила Лалића, спречаван је и почетком посттитовске епохе, коју смештамо у период од пада Александра Ранковића, одвијао се

кроз три линије: линију натуралистичке прозе, прозе инспирисане ИБ-ом тј. Голим отоком, линију Антонија Исаковића и Жарка Команина, и прозе инспирисане прошлошћу, коју је покренуо Добрица Ћосић својим романима посвећеним Првом светском рату, иако је он имао и изразито 'комунистичке' романи – *Далеко је сунце* и, нарочито, *Деобе*. Овде ћемо само поменути да Радуловић има посебну наклоност према опусу Добрице Ћосића. Треба нагласити да Радуловић под прошлошћу подразумева и период после 1945. У том контексту он наводи значајна имена писаца који су се тим периодом бавили: „Д. Ћосић, Д. Михаиловић, М. Лалић, М. Марков, Д. Поповић, Д. Николић, Ж. Команин“ (Радуловић 2007: 190). Период после Титове смрти па до разбијања Југославије означава све снажнију борбу за друштвену и књижевну демократизацију и све снажније појављивање религиозности у цивилизацијским токовима, али то захтева посебну студију када је у питању стваралаштво Милана Радуловића. Овде ћемо поменути три институције које су се у тој борби истицале: Удружење књижевника Србије, Удружење филозофа Србије и део Српске академије наука и уметности.

Мислимо да је на крају потребно поменути најаву постмодернизма и његовог утицаја на књижевност. Постмодернизам се може сматрати најзначајнијим механизмом разбијања српске културе која је покушавала да се рестаурише у посттитовском периоду и после грађанских ратова на територији Југославије. Најаву постмодернизма проналазимо у два књижевна дела. Прво – у Кишовој *Гробници за Бориса Давидовића*, у којој је уведено коришћење туђих текстова у формирању новог дела, чиме је доведен у питање појам оригиналности. Пошто књижевна расправа о Кишовим делима још траје, овде се нећемо тиме бавити, а и Радуловић на њему не инсистира. Други је *Хазарски речник* Милорада Павића који је потпуно смештен у простору постмодернизма, и као такав је и препознат код данашњих постмодерниста који Павића доживљавају као свог гуруа. Ми смо Павићев 'случај' наводили као пример где писац постаје заробљеник њему наклоњене књижевне критике. Постмодернисти, домаћи и страни, *наћнали* су га да 'понавља' свој први роман у делима у којима је једина иновација допуњавање постмодернистичких тема и мотива са циљем да се традиционална култура разбије а религија, углавном хришћанска, извргне руглу. Парадоксално је да су неки књижевни критичари и књижевни теоретичари (а данас се они, на заходу књижевне критике скоро и не разликују) хришћанске моделе у постмодернистичкој прози посматрали као утицај хришћанства, пренебрегавајући основну идеју постмодернизма, а то је ругање и поништавање свега постојећег у култури прошлости и садашњости, као и кад је реч о религији. Посебно треба указати на изразито антисрпство код постмодерниста,

нарочито код аутора из круга 'друге Србије', тј. покрета либерализма, ултралевичарства и традиционалног комунистичког антисрбизма. Радуловић сматра да развој цивилизације води њеном сопственом крају, и да уместо Шпенглерове пропасти Запада присуствујемо пропасти света онаквог какво је човечанство познавало од Адама до данас. Глобализам, који у себи скрива унификацију, обесмишљава све оно што се сматра уметношћу а самим тим и културом. Инфлација информација води поништавању функције информације.

Завршавајући овај осврт на проблем хришћанства, културе и књижевности у развијању и затомљавању српског националног кода у досадашњем раду Милана Радуловића желим да укажем на значај његовог рада за будућа истраживања српског националног идентитета, јер он отвара многе проблеме које наша савремена наука, из незнања и зломисли, покушава да избрише из колективне свести. Прећуткивање постаје перфидно средство којим се не служе само политичари, већ и људи од ауторитета и угледа у српској култури и науци. Припадници будућих генерација, када буду читали нека дела, имаће задатак не да примете кога аутор помиње и на кога се позива већ, парадоксално, кога не помиње. Пример поштеност односа јесте Радуловићева примедба на прећуткивање религиозних критичара у двотомној *Историји српске књижевне критике* академика Предрага Палавестре (в. Радуловић 2013: 526). Нажалост, он не помиње да је Палавестра прећуткивао и ствараоце који су национално инспирисани. Занимљиво је да је то чинио човек који је често откривао *прећушане* ауторе из ранијих епоха и враћао их у књижевни живот где су и припадали.

Извори и литература

- Јанић 1971: Ђорђе Ј. Јанић. „Бог у поезији Момчила Настасијевића“. *Теолошки погледи: версконаучни часопис*. Год. IV. Бр. 1. Стр. 63–74.
- Јанић 1972: Ђорђе Ј. Јанић. „Бранко В. Радичевић, 'Сељаци', Београд 1971“. *Теолошки погледи: версконаучни часопис*. Год. V. Бр. 2. Стр. 150–154.
- Јанић 1991: Ђорђе Јанић. „Le milieu urbain des régions nouvellement libérées dans la prose serbe jusqu'à l'unification en 1918“. У: *La culture urbaine des Balkans (XV-XIX siècles)*. Београд: САНУ. Стр. 205–211.
- Јанић 2001: Ђорђе Ј. Јанић. *Трагање за вером Исидоре Секулић*. Београд – Ваљево – Србиње: Универзитетски образовни православни богослови.
- Радуловић 2007: Милан Радуловић. *Раскрића српског модернизма*. Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радуловић 2013: Милан Радуловић. „Српска књижевна критика и културна политика друге половине XX века“. У: *Српски културни образац и српска*

књижевност. Уредник Милан Радуловић. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност. Стр. 505–540.

Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.

Джордже Й. Янич

В ПОИСКЕ КОРНЕЙ

Христианство, култура и сербская национальная идентичность
в творчестве Милана Радуловича

Резюме

Автор анализирует религиозные и литературные элементы, определяющие сербскую национальную идентичность в творчестве Милана Радуловича. Мы установили, что национальная идентичность опирается на светосавское православие, существующее через различные цивилизационные изменения (Османская империя, Габсбургская монархия, коммунистическая власть), вплоть до современного культурного и политического формирования в рамках Нового Мирового Порядка. Сербской культурной идентичности, которая формировалась в рамках православия, патриархального общества, гражданских реформ в эпохе Просвещения но все таки и в рамках коммунистического агрессивного атеизма, удастся сохранить себя по сей день. Радулович указывает, что в последние два столетия литература взяла на себя роль религии в конституции сербской культурной модели.

ЈАНА М. АЛЕКСИЋ*
(Институт за књижевност и уметност, БЕОГРАД)

СРПСКИ КУЛТУРНИ ОБРАЗАЦ У СВЕТЛУ КЊИЖЕВНЕ МИСЛИ МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Айстракић: Пошавши од хипотезе да је средишњи проблем књижевне мисли Милана Радуловића српски културни образац – што је синтетизовано у његовој позној монографији *Српски културни образац и српска књижевност* (2015), у тексту се даје сумарни преглед основних културно-теоријских начела на основу којих овај књижевни критичар и историософ то питање сагледава и елаборира. Најпре се омеђује духовни хоризонт и методолошки оквир у којем Радуловић формулише питање српског културног обрасца у српској књижевности и култури, при чему се жели истаћи да је релевантно методолошко упориште Радуловићевог односа према социо-културној историји Срба могуће наћи у историософским постулатима Николаја Берђајева. У излагању се, потом, одгонета на којим културолошким и књижевноисториософским премисама се заснива Радуловићева визија српског културног обрасца: дистинкција између цивилизације и културе, хипотеза о континуитету српске књижевности и културе, увођење појма *персоналистичке кришке* у типологизацији српске књижевне критике и схватање књижевноуметничког стваралаштва као *теурије*. Посебна пажња је посвећена анализи предложеног садржаја српског културног обрасца, да би, коначно, били представљени књижевноисторијски аспекти Радуловићевог сагледавања Косовског завета. Закључак рада посвећен је формулисању места Радуловићеве књижевноисториософске пројекције у систему модерне и савремене српске књижевне мисли. С тим у вези, указује се на чињеницу да, између осталог, и због посвећености теми српског културног обрасца његова књижевна мисао није интелектуално самосвојна, већ алтернативна.

Кључне речи: Милан Радуловић, српски културни образац, српска књижевност, књижевна мисао, књижевна историософија, књижевна критика, духовни хоризонт, култура, цивилизација, Косовски завет

Место српског културног обрасца у систему Радуловићеве књижевне историософије

Књижевна мисао Милана Радуловића гравитира ка питању српског културног обрасца. Током вишедеценијског истраживања историје српске књижевности, књижевне критике и културе овај књижевни критичар, естетичар, теоретичар и историчар тој теми је посветио значајну

* tiamataleksic@gmail.com

пажњу у многим радовима и студијама. Синтезу његовог истраживања представља његова познија монографија *Српски културни образац и српска књижевност* (2015). Захваљујући истраживачкој свестраности, истрајности и полихисторском замаху Радуловић је ретко позван да осмисли наречени проблем и постави га у средиште и нашег интелектуалног занимања.

Разумевајући природу и улогу књижевне критике и историје књижевности, Радуловић изнутра разматра могућност њиховог учествовања у конституисању српског културног идентитета и његовог превођења из теоријског у домен хабитуса. Књижевност и књижевна критика, сматра Радуловић, нису у служби културне политике, већ конституисања српског културног обрасца. Културна политика дезинтегрише здраву мисао и конститутивна питања српске културне историје, док је културни образац сржни појам културног израза, сврха књижевног делања и постојања.

Књижевна критика која промишља српски културни образац у контексту историје српске књижевности и текуће књижевне продукције унеколико прописује природу и исходе стваралаштва јер је појам „образца“ нормативно конотиран, има значење правила и принципа уређивања и владања, док појам „културни образац“ представља скуп норми и вредности које – суште за једну културу – могу пресудно да утичу на понашање њених чланова, по чему се разликују од припадника других заједница. Због тога је културни образац језгро једне културе и начин културноисторијског саморазумевања једне заједнице.

Радуловићева метаакритичка и књижевноисториософска поставка отуда је центрифугална, усмерена на конфигурисање духовноисторијске вертикале и, следствено томе, по својству и коначним одговорима, означена као конзервативна за актуални интелектуални хоризонт.

Српску књижевност није могуће сагледати без свести о српском културном обрасцу и консензуса интерпретативне заједнице, као скупине носилаца књижевнокритичке одлуке о томе шта он подразумева. Свакако да је овде важно назначити да је, и у Радуловићевој интерпретацији, културни образац схваћен као тековина модерног доба у којем су конституисане модерне нације.¹ Институционално фондиран и осмишљен, културни образац усмерава историјски живот колектива и ње-

¹ Радуловићево становиште је овде блиско дефиницији културног обрасца коју пружа антрополог Бојан Јовановић: „Културне институције су чувари културе, њеног идентитета и степена развоја. Оне оличавају саму културу и дају обресе њеном обрасцу који се у савременом смислу потврђује као *културни образац*. Култура једног народа може се адекватно сагледати само уколико се узму у обзир сви аспекти његовог укупног живота“ (Јовановић 2008: 60).

гових појединаца, и оцртава његов јединствени духовни и културни профил. Културни образац у српској култури обликују и кроз време преносе духовно-естетичке и идеолошке силнице српске књижевности. Посреди је двосмеран однос културног обрасца ка књижевности, и књижевности ка културном обрасцу.

Духовни хоризонти и методолошки оквир формулације питања српској културној обрасца у српској књижевности и култури

Радуловић функционисање српског културног обрасца у дијахроничком и синхроничком пресеку српске књижевности и културе промишља у духовном хоризонту *посткултуре*. Као теоријски изданак постмодерне, односно философије постмодернизма и деконструкције, посткултура обухвата систем нових идеја и концепата, облике понашања и начине вредновања. Истовремено, тај појам обједињује непрестане и готово неухватљиве социокултурне промене услед развоја науке, технологије, политичког и економског пресложњавања мапе света, и подразумева видове њиховог тумачења и анализе. Зато је ревизија ранијих културних навика и начина мишљења једно од најважнијих методолошких поступака посткултуре (Ђорђевић 2009: 6). Ревизија Милана Радуловића подразумева реактуализацију одређених културних становишта, заступљених у предсоцијалистичким и алтернативним теолошким разматрањима српске културе.

Радуловић је на трагу оних савремених антрополога и социолога који, са свог методолошког аспекта, тврде да –

[...] митске приче, обреди, ритуали и културна, верска и политичка припадност омогућавају повезивање индивидуалних психолошких функција са друштвеним вредностима и моралом.

Према његовој *културалистичкој визији*, „ритуални и симболички елементи обезбеђују интеграцију чланова друштва“ (Halpern; Ruano-Borbalan 2009: 12), због сложених и динамичних веза између појединца, њихових заједница и веровања у савременој епохи. Радуловић наслућује да „стицање културног идентитета, који традиционално обележавају хомогеније заједнице, данас изгледа још отвореније“ (Halpern; Ruano-Borbalan 2009: 12). Међутим, управо насупрот убрзаним променама, уланчавањима и ширењима идентитетских поља, Радуловић – као културолог и књижевни историософ – теоријски засновано на савременим културолошким претпоставкама, покреће питање стабилног културног идентитета, утемељеног у свеколикој баштини, с једне, и конкретној на-

ционалној култури, с друге стране, који ће одолети искушењима и изазовима духа времена. Зато он заступа „нови смисао теорије“, истовремено и као методолошки оквир и апаратуру за валидну интерпретацију савремених друштвених феномена, и као активног учесника у формирању социокултурних матрица. Тиме показује да студије културе нису тек „концептуалне мапе“ за објективно и неутрално формулисање завршених и минулих културних појава, већ интелектуално оруђе, инструмент или логика за партиципацију у конкретним друштвеним и културним околностима (Ђорђевић 2009: 11). Његов циљ је активно деловање у културно-политичком промишљању савременог српског друштва.

Управо зато концепт српског културног обрасца – који Радуловић прилаже савременим студијама културе – бива проблематичан са аспекта посткултуре. У њему је садржана универзална димензија културе, која динамичне културне токове теоријски и практично оспорава. Радуловић свој монолитни концепт феноменолошки претпоставља увидима модерне и савремене културе, односно, њиме их анализира и препискује. Он са универзалистичког становишта, а на теоријској подлози савремених студија културе, настоји да превазиђе владајући интелектуални релативизам. Зато жели да његова поставка има одређене културнополитичке импликације, то јест, да концепт српског културног обрасца не остане само у домену теоријског партиципирања у друштвеној стварности, већ да обликује естетички и етички хабитус друштва.

Иако студије културе, сходно идеолошкој и теоријској платформи, започињу „културни рат“ на пољу односа према традицији, и све расположиве снаге усмеравају на подривање и обарање премодерних и модернистичких вредности, као и идеје затворених и хомогених култура, оне ипак „теже да покажу да се свака културна традиција, облик понашања, веровање, друштвена пракса, ма колико обична, може дефинисати као култура“ (Ђорђевић: 13), што им даје статус неупитног предмета истраживања. Укључујући тај методолошки аспект у своја промишљања културног обрасца, Радуловић, међутим, жели да на примеру историје српске културе покаже да културу творе и одржавају идеали и високе, на хришћанској основи установљене, естетичке и етичке вредности, чиме реактивира њено традиционално одређење.

Покретање питања о српском културном обрасцу, свестан је Радуловић, представља деликатан, неугодан, али и противречан интелектуални изазов, који подразумева духовно-естетички напор концентрисања и дефинисања, насупрот дисторзији и распршивању књижевних идеја. Мисао о културном обрасцу је унитарна, формирају је центрифугалне, историјски компромитоване друштвене силе, због чега одудара од актуалне духовне ситуације са више, неретко међусобно опонентних, миса-

оних средишта. У таквој интелектуалној антиномији присутно је снажно опирање дијалогу и могућности остварења минимума сагласности интерпретативне заједнице о смеру културне политике, засноване на свести о српском културном обрасцу. Институционализован однос према традицији, као и идеолошки приступи прошлој и садашњој стварности у том процесу морају бити од прворазредног значаја. Наравно, Радуловић има на уму снагу идеолошке свести у обликовању културне политике једне заједнице и односа према духовној баштини. На тој основи раслојава идеолошку и естетску свест:

Идеолошка свест тежи да *свесно* заборави духовност култура претходних епоха и да претргне везу са њима. Естетска свест се темељи на *несвесном* *памћењу* те духовности, на сугестији да су људска природа и судбина, као и основна егзистенцијална ситуација човекова, у свим временима јединствене и истородне, и да човек не може у потпуности осмислити лични живот ни у једној култури и цивилизацији, па култура и цивилизација нису прави завичај човековог бића већ простор у којем он доживљава и освешћава свој смртни живот, али не досеже у њему вечност за којом његова душа изворно жуди. Естетска духовност [у овом случају књижевност] је, дакле, самом својом суштином противстављена свакој идеологизованој свести, свакој идеологији и идеолошкој интерпретацији стварности, било да је таква интерпретација надахнута вером, или философијом, или утопијским визијама (Радуловић 2015: 114).

Естетска свест и интуиција негују културу памћења и боре се за стабилна значења и вредности, а то засигурно није естетика политике. Зато стоји насупрот свакој идеолошкој свести на бојном пољу савремене културе. Истовремено, у контексту студија културе, Радуловић прави историјски пресек, не би ли указао на то да одређени друштвени феномени опстојавају упркос убрзаном смењивању друштвених и културних парадигми, што значи да постоје извесне трајне културолошке и антрополошке дате, у својству баштине која одређене културе чини аутентичним и непоновљивим у оквиру сваке цивилизације.

Став о релацијама са претходним епохама и континуитету српске духовности ултимативан је ради егзистенцијалног опстанка заједнице. Српског културног обрасца, упркос свим изазовима савремене епохе, нема без афирмативно изграђеног односа према наслеђу. Његово стваралачко усвајање и занављање залог је устројене историјске заједнице и добро осмишљене културне политике.

Приликом упуштања у причу о српском културном обрасцу, и без обзира на елиотовска упоришта, Радуловић ослушкује дамаре своје епохе – прелазе из модернизма у постмодернизам и из потоњег у духовни

хоризонт још неименованог постпостмодерног стања – али тумачећи их из такозваног конзервативног угла, који се принципијелно држи апсолутних, монолитних, непроменљивих постулата, директно супротстављених сваком интелектуалном и моралном релативизму. То није критичизерски приступ који ниподаштава нове духовно-естетичке тековине или теоријске претпоставке, већ интелектуално здрав начин да се оне дубље преиспитају ради њиховог унапређења и веродостојнијег односа према човеку. Радуловић проблем захвата из више углова. Различита становишта интердисциплинарно синтетише и интелектуално легитимизује. Његова надзирана истраживачка полицентричност и уредничка ширина – упечатљива приликом приређивања зборника радова о српској књижевној критици друге половине XX века, српској културној политици и српском књижевном обрасцу у светлу српске књижевне критике² – произлази из његовог личног самопоуздања и део је освојене културе духа. Она подразумева пажљиво саслушати све опције и становишта и пружити им простор да се на интелектуално легитиман начин артикулишу. Тиме показује отвореност према другачијим виђењима, али и концентрисаност да их сублимише у магистралне, виталне токове српске књижевне мисли. Таква сусретљивост и интелектуално поштење исходи из поуздања да је мисао о српском културном обрасцу коректив, односно кохезиона снага дисперзивних позиција и ставова о томе који су путеви српске књижевности у дубину књижевне прошлости и ширину актуалних домаћих и страних књижевних токова. Приликом покушаја одређења српског културног обрасца Радуловић све време има на уму националну културу и књижевност, као платформу просвећеног односа према властитом културном идентитету. Сва питања и одговоре формулише у том културноисторијском хоризонту.

Главно методолошко ујориште Радуловићеве културноисторијске мисли

Радуловићево промишљање стајних момената српске културне и духовне историје теоријски можемо посматрати и на другачији начин, са аспекта философије историје. Сходно томе, ситуирали бисмо га у методолошки концепт историософије Николаја Берђајева. Заправо, теоријски образложени на платформи Берђајевљеве историософске

² Реч је о тематско-проблемским зборницима радова *Српска књижевна критика друге половине XX века* (2013), *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века* (2013) и *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике* (2015), насталим на пројекту *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013), у издању Института за књижевност и уметност у Београду.

поставке, Радуловићеви увиди добијају легитимитет и у посткултурном хоризонту – који пледира за арбитра тумачења историјских значења – те постају релевантни за свако наредно истраживање историје идеја.

Познати руски мислилац појашњава да историософском мишљењу и сазнању мора претходити расцеп између историјског субјекта и објекта. На том предуслову заснива три периода односа према историјском. У првом је субјект онтички урођен у историјско, због чега је немогуће доћи до самоосвешћења и историјског сазнања. У другом периоду долази до жељеног цепања и историјске кризе, до катастрофалних момената историје, што доводи до удвајања сазнајућег субјекта, који излази из историјског и објективизује га. Из тог процеса произлази *историзам* као „општа тачка посматрања културе“ (Берђајев 2002: 9–10) и хеуристичка подлога за конфигурисање историјске науке и установљавање историографије. Међутим, руски религиозни философ прави дистинкцију између „историзма“ и „историјског“, сматрајући да је први чисто објективно проматрање историјских појава, док је други философски принцип залажења у саму тајну историјског постојања:

Историзам, својствен историјског науци, увек је далеко од тајне „историјског“. Он јој не приступа. Он је погубио све начине општења с овом тајном. Историзам не сазнаје, не схвата; то је мало, он одриче „историјско“ (Берђајев: 10).

На том принципу утемељена су савремена тумачења историјских текстова, почевши од Хејдена Вајта и Френка Анкерсмита, па све до нових историциста, који инсистирају на наративности и текстуалности историјског и његовој несазнатљивости. Њихов епистемолошки скептицизам онемогућава их у спознању тајне историјског.

Да би се продрло у ту тајну, „у којој човек непосредно живи у органској целосној епоси човечјег живота“, након кључног онтолошког раздвајања *свезнајућеј субјекџа* и *сазнаваној објекџа*, Берђајев сматра да је потребно да се на нов начин прође кроз тај драстични, али неминовни конфликт:

Треба се вратити на тајна места историјског живота, у његов унутрашњи смисао, унутрашњој души историје, да би се осмислила и изградила права филозофија историје (Берђајев: 10).

То је, према Берђајеву, трећи период односа према историјском. Драматични моменти људске историје за Берђајева нису само цивилизацијски потреси, већ и апокалиптичне ситуације људског духа, настале турбулентним историјским искуством које ништи сваку сигурност. Тако издваја два момента тог цепања: „моменат непосредног

живљења у историјском и моменат издајања из њега“. Трећи стадијум духа, међутим, даје нарочиту оштрину свести и способност за рефлексију тајни 'историјског'. „То је оно стање које је нарочито подесно за постављање питања филозофије историје“ (Берђајев: 10–11). Јер, како тврди, недовољна дубокосежност увида у другој фази, периоду заснивања историјског сазнања, кобна је и може довести до озбиљних консеквенци јер не само да не открива тајну, него је и одбацује, одбацујући и саме механизме постојања историјског субјекта који живи и спознаје историјско. То је тачка одвајања историографије и историософије.

Радуловићев увид, који иницира свест о српском културном обрасцу и артикулише је као наратив, налик је Берђајевој хипотези о трећем периоду односа према историјском. Историософска јунакиња Радуловићевог херменеутичког продора у културу јесте *шајна историјској* која, непрестано уроњена у историју српског народа и механизме историјског самопромишљања, изнедрава одговор на питање ко је српски народ? и обезбеђује разлоге за његову актуализацију данас. Радуловић препознаје апокалиптичне моменте српске духовне историје, одакле излази на чистину историографске науке, да би је превазишао враћањем на тајна места историјског живота ради поновног откривања изворишта историјских криза и епохалних обрта. Тим проналаском или подсећањем он себе оспособљава да разуме мистерију историјског постојања српског народа. Зато, као историчар књижевности и културе, све време инсистира на одговору на питања како и ради чега је важно разумети тајну српске историјске егзистенције, што ту егзистенцију чини цивилизацијски самерљивом и културно аутентичном. У томе лежи његов незахвални, али далекосежни научни самопрегор са неупитним потенцијалом да преиспита и провери сваку надолazeћу историософску идеју у систему српске књижевне историографије.

Радуловићева мисао о српском културном обрасцу заснива се на неколиким културолошким и књижевноисториософским премисама: дистинкцији између цивилизације и културе, хипотези о континуитету српске књижевности и културе, на увођењу појма *персоналистичке кришке* у типологији српске књижевне критике и схватању књижевноуметничког стваралаштва као *шеуртије*.

Цивилизација vs. култура

У Радуловићевом теоријском систему продубљена је разлика између појмова *цивилизација* и *култура* на егзистенцијалној основи. Цивилизација је, сходно томе, „спољашњи оквир људског живота, а култура унутарњи духовни садржај човечне егзистенције, како егзистенције

појединца тако и живота заједнице“ (Радуловић 2015: 31). На духовно-историјској равни, Радуловић разлучује времепростор одигравања цивилизације и културе, што их, такође, дистингуира у историјским координатама:

Цивилизација је експанзивна, тежи да обухвати што већи простор, и зато се шири по хоризонталу. Култура је интензивна, продире у дубину, у корен бића и постојања, и стреми у висину, ка духу и смислу, и зато се уздиже као духовна вертикала реалног, природног живота (Радуловић 2015: 31).

Зашавши у домен цивилизацијских изворишта, Радуловић проналази мисаоно упориште за дефиницију цивилизације и културе у односу на човека. На темељу схватања Данијела Бела (в. Bell 1986: 7–10) да религиозни култ чини језгро сваке културе, у којем су посредством симболичних обредних радњи „кодификовани човекови одговори на сушта и вечна питања људске егзистенције у природи“ (Радуловић 2015: 32), и концепта о религији као фундаменту сваке историјске заједнице, који нуди Јохан Готфрид фон Хердер (в. Хердер 2012: 136), Радуловић разлучује културу и цивилизацију и, истовремено, дефинише позицију човека:

Схватање човека као *homo religiosus* налази се у темељу сваког разумевања суштине културе; културу је могућно разумети једино из човекове првородне духовности односно религиозности пошто у срцу сваке културе живи и дејствује нека вера (Радуловић 2015: 33).

Отуда је цивилизација начин организације људског живота у историји, биолошки и антрополошки условљена нагоном за самоодржањем и продужењем врсте, док је култура плод настојања да се одговори на човекове духовне и трансисторијске потребе, које су „константе у људској духовној и повесној егзистенцији“ (Радуловић 2015: 33).

Истовремено, митски и религијски наративи део су баштине, као основе културе. За Радуловића „вера је обликотворна снага културе“, а религија је усађена у основу свих историјских цивилизација. Управо се религијски стваралачки импулс одражава на књижевност:

У свакој цивилизацији велика књижевност је, једнако као религија, огледало посебних животних и културних опредељења једног народа и једног времена, али једноремено она је и сублимација универзалних духовних стремљења човечанства (Радуловић 2015: 203).

Радуловић не превиђа да је културни образац историјски дериват, али и могућност трансценденције културе као историјске чињенице и афирмација стваралачког Духа, Логоса –

[...] који омогућава само постојање света и подстиче свеколико људско (културно) стварање у њему (природи): стога је културно стваралаштво човеково базична теургија (Радуловић 2015: 203).

Као трансисторијска и транскултурна, религија се оваплоћује у историји и култури.

Култура, према Радуловићевој изоштреној културолошкој оптици, афирмише вечна питања, аутентичност и колективне посебности, док цивилизација подржава пролазне феномене и нивелацију различитости, без обзира на трајање и на њено извориште у апсолутном и трансцендентном. У томе се крије философска антиномија, *contradictio in adjecto*:

Иако не може да постоји изван цивилизације као историјског ентитета, култура не може да живи само у уским оквирима цивилизације као историјског и природног реалитета. Цивилизација и култура постоје у антагонистичној симбиози. Антагонизам међу њима происходи отуд што је цивилизација глобалан историјски ентитет, а култура упосебљена духовна реалност. *Култура је свесћ једне заједнице о сопственом животно у историји и цивилизацији. Другим речима, култура је духовно самоспознање одређене људске заједнице* [истакла Ј. А.] (Радуловић 2015: 34).

На том увиду Радуловић темељи своју оригиналну концепцију културе и дефиницију културног обрасца. Култура у оквиру цивилизације одваја и упосебљује људске заједнице на основама духовне и историјске самоспознаје, која происходи из јединственог историјског искуства. То сублимно духовно-историјско искуство, универзално и индивидуално истовремено, Радуловић означава појмом „културни образац“:

Сви народи који живе у једној заједничкој цивилизацији изграђују за себе, граде собом и у себи, сопствени културни образац, односно сопствену духовну традицију у којој испољавају самосвојност и самобитност своје духовне природе (Радуловић 2015: 34).

Српски културни образац настаје у контексту хришћанско-патријархалне цивилизације и универзалне хришћанске културе, које се у модерном времену, времену тзв. *посткултуре* дубински преиспитују. Међутим, Радуловић чини супротно: увођењем оригиналне дефиниције културног обрасца у интелектуално поље и разумевајући га као регулативни принцип културе памћења и конститутивни елемент хабитуса, који захтева духовни хоризонт епохе, он преиспитује контекст посткултуре и посредно указује на његову неодрживост, како са цивилиза-

цијског, тако и са аспекта културе. Посткултури тако претпоставља концепт *афирмативне културе*.³

Баштина vs. цивилизација

Рedefинисање темељних културолошких и социолошких појмова, као што су цивилизација и култура, проистиче из воље да се кристализују творачки принципи, односно симболички фундуси баштине, којима културе претрађавају историјски омеђене цивилизације. Цивилизацију као скелу или оквир историјског постојања, постављену насупротив истинском трансисторијском, духовном бивању, уочава и Бела Хамваш. Овај философ, међутим, у цивилизацији види егзистенцијалну опну која неретко, обликујући и дефинишући човека и заједнице, заклања или фалсификује праве, суштинске одлике баштине, због чега је човеку трновитији или заобилазнији пут до сопства. Тако је, за Хамваша, цивилизација став, а не учење, олакшани начин живота, инструктирана и подметнута стратегија да се устроје правила понашања, елиминишу или фабрикују страхови и појача воља за материјалном сигурношћу. Неминовну последицу цивилизацијских процеса овако схваћених, међутим, оличава поглед на свет и осећај сопства и стварности (в. Хамваш 2012: 8–11). Зато тежња ка удобности и егзистенцијалној безбрижности, као услов, мера и залог цивилизације, обликује вољу, мисли, осећајност и сећање, тачније полуге културе, неминовно засноване на истинској баштини, неопортунистичкој философији и духовности. Хамваш, за разлику од Радуловића, заговара излазак из конформистичке таме цивилизације, разарање цивилизацијских наслага, које кривотворе идентитет, да би човек дошао до своје скривене и затрпане суштине. Циљ је достићи сопство као првородну, пререлигијску и пренаучну баштину, дакле, уронити у архетипску и митску свест (в. Хамваш 2012: 11).

Духовне енергије класичног патријархата и духовне енергије које је чувала, неговала и у народу ширила Црква, исклесале су јединствен културни образац у српском народу који се најтачније може означити као *српска патријархално-хришћанска цивилизација* (в. Радуловић 2015: 42). Према Радуловићу, Срби су, изнутра, „из сопственог духовног и историјског искуства“, изградили историјски оригиналну „синтезу два културна обрасца: хришћанског и [...] патријархалног“ (Радуловић 2015: 42–43).

³ Појам „афирмативне културе“ постулирао је мислилац и социолог Херберт Маркузе. Фундамент афирмативне културе, различите од појма цивилизације, чини историјски захтев за ослобођењем индивидуе под идејом чисте човечности. Темељ човечности, према Маркузеу, управо је хуманост, док је култура неговање хуманости у човеку (в. Markuze 1977: 51–52).

На овим постулатима Радуловић конципира и своје естетичке и аксиолошке параметре. Он се одлучно супротставља релативизацији естетичких и етичких критеријума иако показује уважавање аксиолошког плурализма и разумевање стваралачких и интелектуалних посебности. Али, сваки стваралачки израз мора у себи да похрани бар зрнце садржаја културног обрасца, а то значи тековине баштине. Ако тај сегмент изостане, књижевноуметничке творевине представљају пуки експеримент без озбиљних литерарних и историјских реперкусија. Радуловић, консеквентно томе, сматра да је традиција улазница у модерну цивилизацију, без обзира на прихватање актуалних духовних и идејних стремљења. Без искуства традиције неизводљива је апропријација тековина модерне цивилизације.

Континуитет српске књижевности и културе

Радуловићу је својствено интегрално промишљање српске културе. Оно се заснива на вољи за откривањем и образложењем духовно-историјских континуитета. А, према Радуловићу, континуитет, не само усмене, већ и писане културе, сведочи историја народног и књижевног језика, религијска духовност и књижевноуметничко стваралаштво. Континуитет у свим доменима културног живота заједнице омогућава култура памћења. Сходно томе, Радуловић у језику препознаје „дубинску меморију сваке духовне и културне заједнице“ и открива да се унутар те меморије мире и у комплементаран однос доводе сви историјски антагонизми и разлике:

Језиком се превазилазе прекиди и ломови у културном развоју нације а остварује се континуитет и духовна синтеза разнородних културних образаца; културна синтеза и духовно заједништво представљају услов и основу модерне културне и историјске самосвести на којој се темељи идентитет једног народа у историји (Радуловић 2015: 29).⁴

Радуловић у дисконтинуитетима у духовном и културном развоју српског народа препознаје кључни проблем са којим се суочава српска интелигенција у првој половини XIX века, као учесник у обликовању модерне историјске самосвести. Он сматра да је Вук Стефановић Караџић понудио најбоље решење, пронашавши несумњиве континуитете између српске средњовековне и старословенске културе, које је преобразио у ак-

⁴ Овде је Радуловић на трагу европске романтичарске елите, као и Јохана Хојзинге који је, на пример, тврдио да је језик, заједно са пореклом, обичајима и лојалностима појединим владарима, вековима служио за препознавање и разликовање нација (в. Хојзинга 1996: 37).

тивни културни механизам, сходно методолошким и идеолошким постулатима властите епохе. Истовремено, Вук је у меморији народног језика открио различите, историјски сучељене, културне и духовне трагове – усмену патријархалну и писану хришћанску културу, стару словенску и средњовековну православну духовност. Формулисавши их као конститутивне елементе модерне српске државе, он их је довео у комплементаран однос, чиме је допринео сазнању о неминовности континуитета:

У народном језику, у усменој књижевности, у самосвојној српској патријархалној култури сачувани су дух и форме старе словенске, паганске културе. Али у формама патријархалне духовне културе, у народним обичајима и у народном стваралаштву, сачуван је и плодотворно преображен и дух српске средњовековне традиције. Православна традиција је, веровао је Вук, жива и стваралачки плодна једино још у народном духу, а не и у новој црквеној књижевности чији је језик туђ народу (Радуловић 2015: 180).

Радуловић је мишљења да је својом језичком реформом и увођењем модерних критичких критеријума за валоризацију естетских домета књижевноуметничког дела, „Вук изградио нову српску културну идеологију“ (Радуловић 2015: 183). Управо је Вуков далекосежни културни ангажман индикативан и за разумевање Радуловићевог поимања духовноисторијских континуитета. Наиме, овај историчар културе не подразумева насумичну синхронизацију историјских наратива и културних симбола, што би био постмодернистички или посткултурни модел разумевања прошлости, неретко и књижевности, већ заговара непрестано огледање у традицији и реактуализацију наслеђа као механизма који, посредством културе памћења, јача духовноисторијску вертикалу. Мирење историјски сучељених културних и цивилизацијских модела у савремености не треба да обеснажи њихову повесну димензију, већ да их открије на дијахроној оси, као показатеље духа епохе и део баштине, у њиховој културноисторијској аутономности и аутентичности. Модерна свест их тек у дијахронном поретку препознаје као чиниоце континуитета српске културе.

На пољу књижевноуметничког стваралаштва Радуловић сматра да је Петар II Петровић Његош успео да на прави начин испуни нововековни концепт српског културног обрасца јер је стваралачки спојио стару и нову културну и духовно-естетичку парадигму. У Његошевом песничком делу укрштају се три домена српског културног обрасца: „црквени, патријархални и модерни“ (Радуловић 2015: 187):

Модерни културни образац у његовом песништву огледа се превасходно у песничкој антиципацији унутрашњих потенцијала тог обрасца, али и у далековидом, готово пророчанском увиду у унутрашње антино-

мије модерне цивилизације. Посматрано у оваквој културолошкој перспективи, која обухвата историјске и теолошке димензије и садржаје поезије, Његошево песништво објављује се као индигенизна стваралачка синтеза разнородних културних образаца који се рефлектују у српској књижевности, односно открива се као српска културна вертикала (Радуловић 2015: 188).

Такође, Радуловић жели да подвуче да Његошева стваралачка индивидуалност, као тековина модерне књижевности, не потиरे његову интегрисаност у културу, његову улогу као песника културе и „песника колективне егзистенције“, чије је песништво израз културне зрелости и духовног младалаштва народа. Он остварује дијалог са хришћанско-патријархалном цивилизацијом, баштинећи тако оне вредности које су значајне за модерну историјску свест. Истовремено, Његош –

[...] жели да у секуларној цивилизацији оснажи и одбрани истину о човеку и о смислу живота коју открива и носи хришћанство“ (Радуловић 2015: 191).

Као песник хришћанског осећаја света, он није пао у искушење да „хришћанске догмате“ изложи „у поетском руху“, већ је, саобразно модерном захтеву, пружио „индивидуалну поетску визију хришћанске Истине“ (Радуловић 2015: 191). Његова поетска рефлексивност надограђује и упосебљава хришћанску космогонију и православну антропологију (в. Радуловић 2015: 191). У томе, како Радуловић поима, лежи Његошев поетички домет и филозофска актуалност у хоризонту модерне српске књижевности.

Да би поткрепио своја традиционалистичка мисаона упоришта, Радуловић сматра да континуитет српске културе, поред језика, обезбеђују и религијска духовност и књижевноуметничко стваралаштво. Оба домена историјског постојања у оквиру афирмативне културе меморијалног су карактера и иманентна су култури памћења. Сходно епистемолошком напору да уобличи своју хипотезу, он се придружује неколицини српских историчара културе који, у оквиру својих истраживачких области, изналазе аргументе за обарање дубоко укоренење тврдње о дисконтинуитету између старе и нове српске књижевности и културе. Владимир Вујић, Ђорђе Сп. Радојчић, Радован Самарџић, Светозар Радојчић, Ђорђе Трифуновић, Милорад Павић, Милан Кашанин, Вељко Петровић, Димитрије Богдановић, Миодраг Павловић из историософског, филолошког, текстолошког, стилистичког и естетичког аспекта, користећи савремена теоријска и методолошка постигнућа из области историје књижевности и уметности, деконструишу вишедеценијски мит о дисконтинуитету и ревидирају историју књижевноистори-

ографских идеја идејом о прелазу и преображају, о књижевности која има свој притајени, тихи, али непрестани ток бивања.

Управо као заговорнику идеје о континуитету српске књижевности и културе Радуловићу не промичу снажне струје српске књижевне мисли које, стваралачки и идеолошки, афирмишу тезу о дисконтинуитету, и поетички га легитимизују отуђивањем од књижевне традиције и универзалних естетичких премиса. Културноисторијски преврат у разумевању прошлости Радуловић препознаје у авангардним покретима у првим деценијама XX века. Те уметничке тенденције ништењем тековина баштине творе неоправдани духовноисторијски континуитет, као фундаментално својство сваке културе:

Авангардни покрети у име будућности не само да превиђају човекову историјску прошлост него свесно или несвесно теже дезинтеграцији досад остварених култура и деструкцији културе као такве. Начело дисконтинуитета у историјском развоју културе они истичу као врховни покретач и највиши смисао сваког човековог духовног напора, а у кидању свих веза са историјом виде извориште индивидуалне слободе, схваћене као стање потпуне анархије (Радуловић 2015: 298–299).

Међутим, Радуловић је свестан, да и поред поетичких доминанти и идеолошких упоришта, и авангардна остварења прерастају у тековине баштине. Тачније, да постају веродостојне историјске чињенице са којима се савремена свест суочава приликом јединственог искуства проницања у тајну историјског, то јест у процесу културе памћења.

Књижевна кришка и културни образац

Радуловић је истрајао у настојању да књижевнотеоријски конституише српски књижевни образац и због особеног поимања природе и функције књижевне критике, посредно и књижевности. Он сматра да „књижевно дело као мисао о свету и сама мисао о књижевном делу као оствареној имагинацији представљају један јединствен процес“, док је мисао о књижевности „органички део унутрашње природе књижевног стваралаштва“ (Радуловић 2013: 330–331). Извесно је да овај дугогодишњи прегалац на пољу историје и теорије књижевне критике има право на метакритичку позицију, из које може проникнути у природу односа између критике и друштва, односно начина на који књижевна критика делује у оквиру културних поља. Одатле исходе два релевантна метакритичка постулата.

У првом постулату он књижевну критику повезује са духовним и друштвеним хоризонтом епохе у којој настаје:

Књижевна критика јесте израз духа једног времена, али она јесте и облик који се темељи на *иосишављању иишања* о времену и његовом духу (Радуловић 2013: 317).

Предмет критике је отуда испитивање духа времена, али у другачијем методолошком модусу од историје или социологије, такође посвећених истраживању тог проблема. Њена анализа је усмерена на сагледавање односа човека и времена и критику духа времена, „у име личности, живота и Духа“ (Радуловић 2013: 317), као вечној идеологији која стоји насупрот пролазним политичким идеологијама. У широј контекстуализацији ове интелектуално-стваралачке форме, сугерисано је њено учешће у опсервацији културних појава и формулисању особности друштвене стварности (в. Радуловић 2013: 317–318). Схватајући је као културну и друштвену институцију и исход културе грађанских друштава (в. Радуловић 2013: 318), Радуловић у књижевној критици читава културну одговорност. Она у међуоднос доводи универзалне уметничке и променљиве друштвене вредности (в. Радуловић 2013: 322), то јест уметничке вредности настоји да учини друштвеним вредностима.

Стварност критике је тежња да успостави хармонију између друштвених и уметничких вредности – и немоћ да то оствари (Радуловић 2013: 322).

Ипак, постојање књижевне критике је важно јер је реч о јединој друштвено-историјској инсититуцији која у друштва са свешћу о историчности појава уноси „представе о вечности живота и о апсолутној вредности Духа и личности“ (Радуловић 2013: 323), између осталог, и афирмацијом књижевних дела у којима су те вредности остварене. У стратегији афирмације Радуловић открива идеологију књижевне критике (в. Радуловић 2013: 323–324). Разумевањем књижевне критике као значајне културне и друштвене установе, задужене да посредује између универзалних духовних вредности (афирмативне културе) и друштвених материјалних вредности (цивилизације), овај књижевни мислилац посредно подржава одлучно становиште Жака Рансијера да је књижевност „наука о друштву и стварање једне нове митологије“ (Ransijer 2008: 24).

Други Радуловићев постулат односи се на његову оригиналну концепцију *иерсоналистичке књижевне крийике*. Реч је о оваплоћењу критичке свести, односно идеје да се артикулише интелектуална активност која ће помирити космолошко и феноменолошко време у књижевној онтологији, дијахронијске и синхронијске аспекте и естетска својства књижевноуметничких појава:

Персоналистичка књижевна критика осећа и време и вечност у делу, и оно што је изнад света и оно што је условљено историјом и културом у којима дело настаје, и оно што је промењиво и различито у сваком делу и оно што је истородно и трајно (Радуловић 2013: 341).

Као следбеник књижевне мисли Љубомира Недића и Исидоре Секулић, Радуловић верује да персоналистичка критика може да растумачи и рационализује месијански потенцијал књижевности. Не губећи из вида да је посредни модернистичка тековина, овај теоретичар књижевности дефинише тип критике са високо развијеном критичком самосвесћу, у којој види епистемолошку снагу за спознање бића уметности и оваплоћења аутентичне уметникове жудње за преображајем. Истовремено, он распознаје да се таквом критичком анализом открива и упознаје стваралац као личност. Универзалне вредности утемељене на односу *живош-дух-личност* и на свести о постојању уметничке егзистенције персоналистичка критика преводи у домен реалне културе:

Она наине показује како уметност у разноврсним историјским епохама и разнородним културним хоризонтима приказује, дочарава и васкрсава Други свет, Другу обалу егзистенције, како покушава да задовољи човечну жудњу за преображењем и спасењем. Другим речима, показује како у одређеним културним моделима човек види и осећа смисао људског живота, и какви се односи у једној култури успостављају између човечне личности и Бога, историјских и надисторијских вредности, културних облика и унутрашње духовности живота (Радуловић 2013: 342).

Из те спознаје израста Радуловићево поимање теургијске димензије уметничког стварања, естетички универзализам и формулисање садржаја српског културног обрасца.

Искорак из модерне свесћ

Да би поузданије одредио појам српски културни образац и указао на његову делотворност и у савремености, Радуловић покушава да начини здрав и отресио одмак од модернистичког концепта духовности и културе, као доминантног погледа на свет који мисао о српском културном обрасцу помера у прошлост, дезавуише и тиме обеснажује његову актуалност. Он своју истраживачку позицију измешта из модерног духовноисторијског хоризонта и помера ракурс тумачења културне прошлости. Тиме себи обезбеђује објективнију научну позицију. Зато се усуђује да носеће духовно-естетичке појмове – попут *Модерно*, *Модернишети* или *Модернизам*, који описују уметничко и духовно стање XIX и XX века, раслоји, редифинише и припише им културноисторијско својство.

Он настоји да их дистанцирано сагледа и објасни као књижевноисториографске идеје и творевине духа, а не као врхунске духовне вредности. Његово историцистичко становиште деконструише разумевање тих појмовних одредница као тачку омега човечанства, проистеклу из просветитељске и марксистичке теорије о прогресу и линеарном историјском времену. Он оспорава њихов ултимативни поглед на свет, становиштем да је посреди интелектуално сочиво кроз које је могуће само замагљено и сужено посматрање, то јест тумачење идеја и облика прошлости. Истовремено, он увиђа да појам „модерно“ није књижевноисторијски прецизан, ни иманентан бићу уметности, већ противречни „кровни“ означитељ којим се именују исувише разнородне уметничке тежње и феномени, неподводиви под исти термин. На тај начин он испољава *историичност*, као вољу за улазак у смисао књижевности у прошлости и њено пројектовање на садашњост, а што стоји насупрот дистанцираном аисторичном историзму.

Управо на темељу теоријског разлучења културолошких концепата културе и цивилизације, а узимајући у обзир већ постојеће дефиниције ових кључних појмова стваралачких постигнућа и хуманистичких стремљења у протекла два столећа, Радуловић појам *Модерно* одгонета као „одређен цивилизацијски модел“, појам *Модернишети* дефинише као „егзистенцијалну ситуацију стваралачког духа у новом веку“, појам *Модернизам* види као ознаку „хронолошки одређене и довршене епохе у уметностима“, док појам *Модерна* објашњава као хронолошки неомеђену стилску формацију, која зачиње у прошлости, одвија се у садашњости и биће довршена у будућности (Радуловић 2015: 241). Радуловић, такође, формулише три појаве које су одлучујуће утицале на формирање духовног, културног и социјалног хоризонта XX и XXI века. То су „идеологија, култ индивидуализма односно атомизација духовног искуства, и снажан развој тзв. масовне културе“ (Радуловић 2015: 334). Ти чиниоци, посредно или непосредно, извршили су велики утицај и на унутрашњи лик српске књижевности.

Међутим, овај историчар књижевности нуди једно другачије схватање Модерног. Он га разуме као духовни полигон за превазилажење анти-традиционалистичког просветитиљства, рационалистичког агностичког позитивизма, и симбиотичко настојање да се реактивирају стари обрасци, плодотворни аспекти баштине и стопе са новим уметничким и духовним облицима. Јер, „модернизам је нов, посебан, стваралачки динамичан традиционализам“ (Радуловић 2015: 276). Заснован на историософској премиси да трансформативне стваралачке енегије и историјски облици материјалне и духовне културе проистичу из првородне, архетипске, божанско-човечанске духовности, модернизам представља

доба велике синтезе старог и новог у којем је могуће конституисати културни образац и формирати идентитет:

Сродивши се, снагом уметничке имажинације и интуиције, са човековим „природним животом“, модернисти својим делима дочаравају један специфичан пантеистички доживљај егзистенције, који је кондензован у уметниковом саосећању са егзистенцијалном и духовном ситуацијом Првог Човека, са архетипским и универзалним човековим положајем у космосу. Из душевног стања и егзистенцијалне ситуације првотног човека природно и спонтано, као човечна духовна реакција на то стање, рађају се религиозне визије постојања. Стога је Модернизам – експресионизам још више но симболизам – реафирмисао хришћанску духовност и српску црквену културу. Модернизам је, између осталог, могућно интерпретирати и као поетски, неортодоксан, са црквеног становишта можда и као јеретички теизам (Радуловић 2015: 286–287).

Радуловићево апартно оправдање модернизма са аспекта хришћанске естетике и антропологије лежи у његовом философском образложењу уметности као теургије. Модернисти су били свесни да је свако аутентично стваралаштво, из којег произлазе трајне уметничке вредности, у основи теургијско. Оно настаје из сарадње –

[...] са Богом или са природним енергијама у процесу вечног одржавања, динамизовања, интензивирања, богаћења и осмишљавања постојања као а ргіогі смисленог феномена у космосу. Из теургијске философије стварања модернисти су развили експресионистичку философију историје и културе (Радуловић 2015: 280).

Богоделатну, преображењску и трансцендентну природу уметности подупиру стваралачка интуиција и уметник као *homo religiosus*. За Радуловића, на том схватању се темељи одбрана модерности с традиционалистичког и персоналистичког становишта и произлази кључна дистинкција између Модернизма и Авангарде. Религија, првородна човечја духовност и свест о надисторијским вредностима уткане су у свако уметничко дело које поетички припада изворном модернизму или експресионизму. На изванредан начин, Радуловић у дефинисању темеља културе прихвата тековине архетипске критике и интуиционистичке естетике.

Теургијско стварање: сарадња са Богом у стварању и одржању света, као и у испуњењу крајњег и највишег смисла постојања – то је за модернисте врхунски егзистенцијални, антрополошки и естетски смисао уметности. Уметничка духовност је еманација божанске духовности у свету. Уметничкој духовности прирођена је тежња да се (само)оствари у уметничкој форми као посебној, човеком створеној стварности. Однос

између уметника и створене уметничке форме сродан је односу између Бога и света: уметник досеже (или симулира) позицију Бога који свет ствара Речју (Радуловић 2015: 293).

У модерном добу теургичну димензију књижености и уметности најсвестраније подржава експресионизам. Експресионизам је за Радуловића духовно-естетички покрет који интегрисањем учења платонизма и неоплатонизма, а захваљујући „широкој историјској и дубокој космолошкој свести“ (Радуловић 2015: 128), уметнички тематизује и стваралачки интерпретира религиозну духовност. У експресионизму Радуловић проналази „мистичну онтолошку претпоставку“, директно супротстављену позитивизму и материјализму деветнаестог века.

Помним књижевноисторијским промишљањем духовно-религијских координата модернизма и авангарде, Радуловић увиђа преовлађујући месијански доживљај уметности, према којем „вера у уметност може надоместити веру у Бога“, заузети упражњено место Врховног промислитеља и спасити, не само човека и свет, већ и самог Бога (Радуловић 2015: 275). Таква философска поставка имплицира радикалну епистемолошку инверзију на релацији Бог и човек-уметник:

Модернистичка естетика у основи је месијанска. Уметник је свечовек. Свечовек је уметничка визија и уметничка трансформација Христа Бого-човека. Као што Син Божји оваплоћењем у тело људско спасава смртности природног човека, тако и модеран уметник интуитивном и имагинативном контемплацијом живота тежи да спасе свет осуђен на дисолуцију, пропаст и апокалипсу, поистовећујући се са свим формама природног постојања и свим нивоима и стањима човечне егзистенције (Радуловић 2015: 288–289).

Откривењска вера у сотериолошки потенцијал уметности исход је духа епохе и разочарања у просветитељски концепт света. Радуловић је, међутим, вољан да месијанску модернистичку естетику појми као легитимни вид духовности тога времена, за који су били спремни модерни, од изворне хришћанске естетике – као стваралачког врела – отуђени уметници.

Културна идеологија модернизма

Радуловић у својим разматрањима модернистичке парадигме наглашава једну континуирану философску и егзистенцијалну дијалектику српске културе, постављену управо у првим деценијама XIX века. Отворено питање историософских постулата српске културе протеже се

кроз цео XX век и залази у прве деценије XXI века, па умногоме утиче на токове културноисторијске свести и политике:

Да ли у будућност ићи из садашњости, угледајући се на развијеније и напредније народе и државе, како траже прагматичари; или у садашњости активирати најбоље енергије и искуства из народне прошлости и тим искуствима утврдити путоказе кретања у националну будућност, како верују реалистични идеалисти, трезвени традиционалисти и опрезни конзервативци (Радуловић 2015: 244)?

Премда се у самом питању крије коментар, а можда и понуђен одговор, који разоткрива и Радуловићеву културно-идеолошку позицију, пресудна је, ипак, његова свесрдна жеља да подвуче перманентну немогућност да се постигне сагласност у вези са одговором на то питање, што се испоставља као трајни печат модерне српске културе. Његов дијалектички заплет, односно разрешење управо представља одређење према српском културном обрасцу и према Светосављу и Косовском завету као његовом конституенту. Можда су најбоље смернице за окончање те дилеме и помирење сукобљених мишљења, према Радуловићу, већ дали Вук Караџић, Његош и Иво Андрић, који су у оквирима поетичких и духовно-естетичких доминанти властите епохе успели да афирмишу вредности баштине и укажу на недвосмислене стваралачке континуитете.

Радуловићу је потребно да – у складу са својом теоријском поставком – нагласи који су то културни модели узорни за сваку наредну епоху. Добри примери културне праксе у модерној историји учинили су српски културни образац делотворним у духовном хоризонту властите епохе. Парадигматичан зато може бити модел српске културе створен у првој половини XIX века, када су Срби настојали да створе независну националну државу и конституишу аутентичан варијетет „модерне европске цивилизације на Балкану“ (Радуловић 2015: 242). Тадашњи Срби желели су да историјски оваплоте своју поетску визију српске државе, неговане вековима под туђинском влашћу, у епској песми и тајним црквеним обредима. Али, како Радуловић наглашава, они нису били ни „верски фанатици, ни национални занесењаци, ни политички утописти“, већ –

[...] одговорни, зрели и самосвесни реалисти јер су при истицању и остваривању државотворних и културних идеала живо осећали и прихватили слојевитост и целовитост народног искуства, које је једино могло покренути и објединити све енергије у остваривању великих историјских планова и циљева (Радуловић 2015: 244).

У томе ће назрети генераторе историјског оваплоћења здравих националих идеја и полазишта за остварење духовноисторијског континуитета:

Народносна свест, „дух народа“, у који верују стари европски романтичари, у Срба није феномен везан само за један временски ситуиран концепт културе, концепт карактеристичан само за једну епоху, него је константан чинилац националне културе и стожер националне самосвести. Срби су народ чија су вера и култура, као и национална и историјска самосвест, оформљене у романтичном духу; српски народ, његова вера, култура, историјска и национална самосвест су романтични у најширем смислу (Радуловић 2015: 248).

Други важан период који Радуловић истиче као одређујући за поимање српске, као здраве националне културе, конституисане посредством јасне историјске самосвести, на вредностима и постигнућима баштине, свакако је онај на самом почетку XX века. Он је у историји српске књижевности препознат као „српска ренесанса“ или „златно добра српске књижевности“. Међутим, Радуловић истиче да је тај период изнедрио и два паралелна идеолошка, међусобно потирућа, али једнако дејствена сагледавања развоја српске културе – један, окренут српској традицији, други – загладан у тековине европског (махом просветитељског) наслеђа, које претпоставља својим. Управо ту Радуловић открива једновековни континуитет културно-политичке дихотомије:

Ове две противстављене културне тежње – у безмало истој форми, али са друкчијим садржајима и у друкчијим историјским приликама – поново су актуализоване и на самом почетку 21. stoleћа (Радуловић 2015: 266).

Зато тај дугорочни спор на пољу српске књижевности – посредно и духовности и културе – решава у аксиолошком кључу у координатама властите методолошке поставке, сматрајући да:

Вредност наше књижевности није у томе што је она очигледно европска, него у томе што је српска – у европском цивилизацијском хоризонту (Радуловић 2015: 56).

У поетичком и естетичком изједначавању различитих видова уметности, слојева традиције и националних култура, Радуловић види стваралачко и духовно преимућство Модернизма на мапи духовне историје новог доба. Из културно-синтетичког импулса произашла су многа дела трајне уметничке вредности. Истовремено, такав интегративни замах мири у себи важне културне разлике и антиномије, попут национализма – који преимућство даје националним културама – и универзализма – заснованог на афирмацији светске цивилизације као ултимативног духовног оквира за одређивање врхунских вредности:

Међу националним и универзалним у тој синтези нема више јасне и чврсте границе, као што је нема ни међу природним и хуманим (културним) феноменима, људским и божанским енергијама (Радуловић 2015: 282).

Плуралистичко и универзалистичко бивствујуће Модернизма, схваћено и као цивилизација, није историјска фаза у развоју човечанства, „него се наслућује као ново стање космоса, дакле као космичка, трансисторијска, природна а не само антрополошка ситуација“ (Радуловић 2015: 282). Ипак, овај период – можда превасходно захваљујући философској легитимизацији естетичке интуиције – изнедрио је и аксиолошке постулате, инструктивне за процену високих стваралачких домета и дефинисање „класике“ српске књижевности и уметности. Са друге, пак, стране, одатле су проистекли алтернативни видови грађанске културе који су дубокосежно утицали на целокупан духовни профил српског живља и српску културну политику током XX века.

Естетички универзализам

Приликом означавања књижевних творевина које подупиру зиданицу српске књижевности изграђене према српском културном обрацу, Радуловић има на уму универзалне естетске вредности. Оне се огледају у ултимативном аксиолошком приступу, лишеном, међутим, аподиктички искључивих судова према тековинама модерности. Јасан вредносни став, са истанчаним осећајем за духовно-естетске и концептуалне специфичности уметничких остварења сваке историјске епохе, правца или стилске формације – о чему упечатљиво сведочи када суочава духовне и естетичке обзоре модерне и авангарде – у служби је неговања културе духа и утврђивања насушних вредности националне баштине. Захваљујући валидно дефинисаним естетичким критеријумима, књижевна критика и историја књижевности оснажују српски културни образац као стабилан естетички принцип. Тако опремљене, ове дисциплине науке о књижевности могу валидно да препознају идеју српског културног обрасца у уметничком стваралаштву, односно да у српски културни образац integriшу оне уметничке облике који испуњавају тако високо постављене критеријуме, чиме му обезбеђују непресушну актуалност и далекосежан утицај на савремене и предстојеће стваралачке подухвате, већ препознате као стилске формације. Српски културни образац кореспондира са сваким естетичким и идеолошким концептом појединачног уметничког дела, поетике или стилског тренда. Радуловић између естетичког и српског културног обрасца исписује ознаку еквивалентности, не да би стилске или идеолошке доминанте појединих уметничких епо-

ха деконструисао, већ да би предложио како се применом те теоријске формуле оне историјски отелотворују. Са врхуском уметношћу и српски културни образац превазилази оквире културе и, попут мита, нуди се као релевантан, наднационалан и надисторијски естетички концепт са обиљем културно индикативних и друштвено-историјски релевантних значења. Према Радуловићевој историософској визури, естетички и семиотички простор тако бивају изједначени. У томе он препознаје капацитет књижевности да постане активним учесником културне политике. Његово разумевање књижевности у формулисању српског културног обрасца блиско је Рансијеровој опсервацији „да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке“, као и да „утиче на однос између пракси, између облика видљивости и између начина казивања који дели један или више заједничких светова“ (Ransijer 2008: 8). То је процес кристализације појма *полиитике књижевности*, врло утицајне на модерни поглед на свет и разумевање друштвених и историјских појава.

Упоређивањем начина рецепције црквене (која се јавно чита у трпезаријама манастира, у време празника) и модерне секуларне књижевности (коју свако засебно, у себи прима) Радуловић жели да нагласи снагу сакралне димензије књижевноуметничког дела, превасходно религијски осмишљеног и фундираног. Његов унутрашњи духовни простор и време кореспондентно је са светим, космичким временом. Зато је сведочанство узвишених духовних енергија. Између осталог и због тога је Радуловић одлучан у ставу да из ништителског односа према традицији, вечним творачким принципима и природи уметничког стваралаштва, као вида постојања, настају само ефемерне форме, неуспели уметнички покушаји, без снаге да оставе дубљи траг у једној култури. Аутентични, то јест теургични модернизам за Радуловића, са дубокосежним вредносним резултатима, међутим, одиграва се у стваралаштву сагласном са аутохтоним смислом уметности (в. Радуловић 2015: 280).

Садржај српској културној обрасца

Да би своје постулате о лику српске као афирмативне културе проверио, Радуловић одлучује да начини ризичан али одговоран историософски корак – да формулише садржај српског културног обрасца. Он је, притом, свестан да залази у интелектуално поље, једно од главних жаришта српске културне историје, у којем се непрестано сучељавају различите културне политике, идеологије и традиције мишљења. У самопрегорном покушају да образложи свој концепт, његов иманентни наратив, постулате и духовноисторијске координате, Радуловић

уграђује хердеровски концепт културе. Он се наслања на религијски, теоцентрични модус на којем је изникла српска средњовековна држава. Следствено томе, Радуловић експлицира на којој подлози се генерише садржај српског културног обрасца:

Српски културни образац је, дакле, теоцентричан, христоцентричан; у језгру тог обрасца је Богочовек, Његова истина и љубав према човеку, а не сам човек, његова природна егзистенција и овоземаљска историја. Овакав културни образац Срби су изградили у доба немањинке Србије, у средњем веку. Свети Сава је засновао овакав образац (Радуловић 2015: 37).

Историјски апартни вид православног хришћанства, као део универзалног културног обрасца – за Радуловића је *Светосавље* и *Косовски завет*. Светосавље, и из њега изникао Косовски завет, Радуловић поставља у средиште своје књижевне и културолошке мисли. На изванредан начин, он га, аналогно формулацији Зорана Мишића, доживљава као „беспризивни одговор којим се одговара на питање о смислу човековог постојања“ (Мишић 1976: 245), који почива на љубави према Богу, према слободи, према сопственој слободној држави и народу, али, пре свега, према човеку (в. Радуловић 2015: 40–41). Радуловић је зато убеђен да се у аутентичности српског културног обрасца може открити и његова универзалност, „религијска отвореност“ која прихвата све културне и цивилизацијске моделе, како у дијахронији, тако и у синхронији, због чега је теоријски оправдано и егзистенцијално дугорочно транскултурна:

Постоји само један изворан, унутра конзистентан и непромењив иако разуђен, а ка напоље отворен и за различне преображаје способан српски културни образац – онај изграђен и заснован на Светосављу и Косовском завету. Али иако је самосвојан и јединствен, српски културни образац није једнообразан. У културним творевинама и тековинама српског народа налазе се варијетети различних културних образаца искристалисаних у различним цивилизацијама у којима је народ живео; дакле, и културни образац архаичне (прехришћанске) цивилизације, и културни обрасци византијске, исламске и модерне европске цивилизације. Сви ти варијетети културних образаца из различних цивилизација јесу жив и неутуђив садржај српске културне историје. То је очигледно (Радуловић 2015: 53–54).⁵

⁵ Транскултурну димензију Косовског завета уочава и Радуловићев савременик, религиозни мислилац и историчар идеја, Жарко Видовић. Она се, према оригиналној и, нажалост, апартној Видовићевој концепцији, одиграва на платформи историјског разрешења питања хришћанске баштине: „Јер шта је Косовски завет – својим светским значајем и позивом човеку да се отвори Небеском царству (а пре тога да учини све да сачува златну слободу монашког бестрашћа) – шта је тај завет до сталан позив да се српско питање решава као светско питање хришћанства?! И да српска историјска мисао никако не пада

Како би прецизније проникао у трајни и јединствени историјски садржај српског културног обрасца, који је есхатолошки детерминисан, Радуловић опрезно раздваја његово језгро од љуске, његов иманентни и спољашњи аспект, културно-религијски и цивилизацијски домен:

Језгро српског културног обрасца је Светосавље и Косовски завет, спољашњи омотач тог језгра су бројни варијетети страних културних образаца, као и алтернативни културни модели и токови који су у свим историјским епохама живели упоредо или на маргинама владајућег културног обрасца. Језгро српског културног обрасца је увек исто и непромењиво, а цивилизацијске околности у којима тај образац живи различне су и промењиве (Радуловић 2015: 54).

Надисторијски и надкултурно аргументованим описом, то јест структурирањем српског културног обрасца ради формулације његовог садржаја, Радуловић настоји да предупреди све евентуалне приговоре са аспекта историчности појава и неминовног смењивања цивилизацијских доминанти. Тиме жели да му очува, а заправо узначи неприкосновени легитимитет и у епохи постисторије и посткултуре, склоне релативизацији свих чинилаца културе.

Радуловић, даље, жели да покаже да је дефинисани садржај и у време вишевековне турске и аустроугарске окупације и дуготрајне затворености српског живља за историјске процесе који су се одвијали у слободном свету и западној цивилизацији, проширен и допуњен остацима прехришћанског патријархалног обрасца, захваљујући чему је постављен темељ аутентичног културног круга, цивилизацијских домета:

Духовне енергије класичног патријархата и духовне енергије које је чувала, неговала и у народу ширила Црква, исклесале су јединствен културни образац у српском народу који се најтачније може означити као *српска патријархално-хришћанска цивилизација*. [...] Срби су, пуну и дубље но било који други народ, изградили потпуно оригиналну, самосвојну синтезу два културна обрасца: хришћанског и архаичног патријархалног. Патријархално-хришћанска цивилизација је једина аутохтона, изворно српска цивилизација, она цивилизација коју је народ изградио изнутра, из сопственог духовног и историјског искуства, а не

испод тога нивоа! јер испод тога нивоа она ће неизбежно бити кич! [...] Косовски завет је историјски став: једино тим ставом (тим доживљајем историје) можемо да разумемо и расцеп, и римокатолицизам, и историјски положај православља, и појаву ислама, и разлику хришћанства од сваког – како исламског тако и римокатоличког – метафизичког монотеизма, па, најзад и да све то превазиђемо и као заветни народ се одржимо. [...] Завет је једини одговор на историјски изазов (challenge) који нам баца подељеност вишеструког расцепа српског народа: једини историјски одговор на изазов невоље и Зла“ (Видовић 1991: 182).

под утицајем других, споља наметнутих цивилизацијских стремљења (Радуловић 2015: 42–43).

У овом Радуловићевом сажетку схватамо да у српском културном обрасцу на прави начин функционише *начело контиактностии* и *начело интјеѣралностии* и прониче у аутентично и јединствено, а цивилизацијски неупитно исходиште српске егзистенције. Културни образац историјском (само)сагледавању српског народа пружа универзалну, надисторијску и метафизичку димензију, то јест својство српског становишта. У њему лежи древни, антички избор немогућег исхода, егзистенцијалног и онтолошког, то јест афирмативна култура насупрот цивилизацији, трансцендентални добитак у иманентом губитку, деловање љубави упркос свему, како то, неколико деценија пре Радуловића, сугерише и Зоран Мишић:

То је љубав која остаје и када нема више љубавника, лепота која зрачи и када су нестали њени неимари, сан који обасјава јаву и када су у свом пламеном лету изгорели сањари (Мишић 1976: 245–246).

Историја је сасвим извесно посведочила да је такав духовни постулат – добитак у губитку, наук и опстанак у трагедији – најстабилнији у српског егзистенцији, да је део цивилизацијског наслеђа, аутентични етнопсихолошки одговор на стихије историје, коначно, да је симболички израз вечности.

Истраживши историјске токове и друштвено-историјски контекст српске књижевности, Радуловић проналази разлоге за афирмацију Вукове реформе јер се њоме у средиште модерног интелектуалног искуства занавља свест о Светосављу и Косовском завету, као постојаним ентитетима српског културног круга. Управо са XIX веком отпочиње изазов бриге о очувању српског културног обрасца и његово конституисање. Без тога, како сведочи и Радуловић, нема модерне националне културе, као тековине просвећености. Без тог културног фундамента постоји само бесловесно преживљавање, аморфно и флуидно, у цивилизацијском контексту. Истовремено, без свести о културном обрасцу не може бити националне књижевности и истинског стваралаштва на националном језику, који своју аутентичност легитимизује у одређеним духовно-историјским и цивилизацијским оквирима, и прераста у део свеколике баштине, која те оквире превазилази.

Асѣкѣи Косовскої заветѣа

Будући да је за Радуловића језгро српског културног обрасца Светосавље и Косовски завет, док спољашњи омотач чине варијетети

страних културних образаца, и видови алтернативних и маргиналних културних модела, као исход интеркултуралности или историјске ко-егзистенције различитих култура и различитих цивилизацијских трагова на истом простору (в. Радуловић 2015: 54), он нуди оригинално и самосвојно духовно-естетичко и културолошко образложење више различитих аспеката Косовског завета.

Сходно властитој хипотези о континуитету српске културе, овај историчар културе открива да се Косовски завет отелотворује, чува и преноси кроз усмену и писану књижевност. У књижевности су се кристалисала три основна схватања Косовског завета: монашко осећање Царства Небеског, као аутентично сведочење Новог Завета у својству једног самосталног вида православне духовности; аристократско-витешко и патријархално-епско виђење Косовског опредељења, као формирање једне аутентичне цивилизацијске парадигме и просветитељско-историјско схватање Косовског боја, на основу чега се романтично оживљавање завета институционализује као закономерност самоосмишљавања и владајуће државотворне идеологије једне националне културе у модерном добу. Јер –

[...] чувањем и живљењем Косовског завета српски народ је од мале, разбијене и покорене народне заједнице узрастао у 19. веку у зрео политички народ, који је знао шта хоће и шта може (Радуловић 2015: 149).

Образложењем ових аспеката Радуловић из књижевноисторијског угла упућује на постојање „етничког језгра“ који генерише нацију као историјски ентитет, као и на то да је српска нација *завештана нација*,⁶ јер се у њеној традицији формира јака духовна вертикала као генератор историјског оваплоћења њеног националног бића у новом веку, што је особени вид прото-национализма.⁷

⁶ Појмове „етничког језгра“ и „заветне нације“ формулисао је Ентони Д. Смит, један од проминентних проучавалаца феномена нација, националних идентитета и национализма (в. Smith 2008: 107–135 и Smit 2010: 67).

⁷ Прото-нације Ерик Хобсбаум описује као оне историјске заједнице са премодерним националним осећањем и институцијама које их, као нације, легитимише и у савременој антинационалној ери. Зато конфигурише термине *прото-национализма* и *прото-нације*, везане за оне етничке групације и народе, који су и пре XIX века у себи садржали клицу националне (само)свести, јасног и оправданог историјског континуитета и историјске аутентичности. То им је давало привилегију трајања и опстанка кроз време. Према њему, један од најважнијих критеријума прото-национализма је „свест о припадности или прошлом припадању трајном политичком ентитету“ (Hobsbaum 1996: 83). У прилогу своје тезе наводи древно осећање националног идентитета код Срба: „Нема разлога да се пориче прото-национално осећање код Срба пре деветнаестог века, не зато што су они православци који се боре против суседа католика и муслимана – оно их не би

Приликом формулисања своје хипотезе, Радуловић је свестан чињенице да је у одређеним интелектуалним круговима – чији су припадници наследници авангардног антитрадиционализма и алтернативних видова грађанске културе XX века – Косовски завет тумачен као мит и бесловесна етнопсихолошка сила, чијим се реактивирањем, производи радикални милитантни национализам у савременој српској историји, што омета интеркултурну размену и успорава интегрисање српске културе у савремене цивилизацијске токове. Међутим, и поред кривотворења, идеолошког потискивања и политичке злоупотребе, Радуловић сматра да је Косовски завет у црквеном и народном животу –

[...] српски културни образац односно сублимација духовне, верске и културне самосвести српског народа; енергија која ствара нацију; историјска и државотворна свест српске нације (Радуловић 2015: 149).

Алтернативност и аутентичност

Српски народ, као историјска заједница са дугом културном историјом испуњава властиту естетичку, етичку и религиозну егзистенцију и свој историјски задатак управо захваљујући српском културном обрасцу. Свест о њему, прихватање и живљење његовог садржаја, према Радуловићу, чува аутентичну српску културу од разарајућих утицаја идеологије, тржишта и медијске културе, али истовремено омогућава конструктивна решења, то јест, друге културне утицаје апсорбује, пресмишљава и обликује унутар властите културе, сходно самосвојном духовном искуству и етнопсихолошким карактеристикама. То је механизам стваралачког и плодотворног дотицаја српске са другим културама и духовним искуством.

Међутим, Радуловић свесно тврди је модел културног обрасца за који се он залаже историјски ток XX века маргинализовао и гурнуо у страну:

Време је, међутим, показало да је пројекат христоцентричног друштва и богочовечанске културе у основи ипак само једна вечна алтернатива и опозиција нововековној материјалистичкој цивилизацији, као и свим другим претхришћанским и постхришћанским атеистичким духовним стремљењима; но, будући да је вечна, ова алтернатива кроз цео 20. век

разликовало од Бугара – већ зато што је сећање на краљевство које су Турци поразили сачувано у песмама и епској причи, а можда, што је још ближе суштини, у свакодневним литургијама српске цркве која је канонизовала већину својих владара“ (Hobsbaum 1996: 86).

није успела да постане и довољно конкретна, историјски и социјално потпуно делотворна и ефикасна. [...] Најефикаснију и најпуну реализовану алтернативу европској грађанској цивилизацији представљао је, ма колико то било парадоксално, историјски утопизам и културни волонтаризам формулисан на основама марксистичке философије, а сублимисан у модел тзв. социјалистичке културе (Радуловић 2015: 307).

Управо питање културног обрасца, као средишњег исходишта Радуловићеве књижевне критике, открива да његова књижевна мисао није интелектуално самосвојна, већ алтернативна. Будући да у формулацији не кореспондира ни са једним актуалним правцем књижевнотеоријског мишљења или типом књижевне критике, његова мисао може бити контроверзна и провокативна. Тај карактер подржава и његова воља да своја књижевноисторијска и културолошка гледишта отворено и храбро стави у службу неистомишљеника, као и на пробу времена. А то чини свесно, можда и зато, да би – попут самог начела који је конституисао српски културни образац – са есхатолошког аспекта показао које су пролазне, а које, пак, вечне вредности или, бар, будуће генерације упутио на механизме њиховог препознавања. Зато ће, извесно, његово књижевноисторијско дело припасти живој и стално опомињућој баштини.

Извори

- Радуловић 2013: Милан Радуловић. *Уметност и вера: књижевно-богословске студије*. Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања.
- Радуловић 2015: Милан Радуловић. *Српски културни образац и српска књижевност*. Фоча – Београд: Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност.

Литература

- Bell 1986: Daniel Bell. „Povratak svetoga ili o budućnosti religije“. *Lica: časopis mladih za društvena pitanja, kulturu i umjetnost*. Sarajevo. God. XIX. Br. 7. Str. 5–34.
- Берђајев 2001: Николај Берђајев. *Смисао историје: оџлед филозофије човечје судбине*. Превод Милић Р. Мајсторовић. Београд: Дерета.
- Видовић 1991: Жарко Видовић. „Завет – изворно начело европске историје“. У: *Косовска бишка 1389. и њене последице: међународни симпозијум, Химелстир 1989*. Зборник радова. Уредници Никола Тасић, Веселин Ђуретић. Београд: Српска академија наука и уметности. Стр. 167–182.
- Dorđević 2009: Jelena Dorđević. *Postkultura: uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.

- Јовановић 2008: Бојан Јовановић. *Пркос и инаш: етнoпсихолошке студије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Мишић 1976: Зоран Мишић. „Шта је то косовско опредељење: одговор на једно питање Марка Ристића“. *Кришка писничкој искуства*. Београд: Српска књижевна задруга. Стр. 241–249.
- Markuze 1977: Herbert Markuze. *Kultura i društvo*. Prevod Olga Kostrešević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Ransijer 2008: Žak Ransijer. *Politika književnosti*. Preveli sa francuskog Marko Drča, Gorana Prodanović, Mirjana Marinković, Jelena Mihajlović, Jelena Stefanović, Olivera Ranković, Marina Sudar. Novi Sad: Adresa.
- Halpern i Ruano-Borbalan 2009: *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*. Priredili Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan. Preveo s francuskog Stanko Dževerdanović. Beograd: Clio.
- Smith 2008: Anthony D. Smith. *The Cultural Foundation of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Smit 2010: Antoni D. Smit. *Nacionalni identitet*. Preveo s engleskog Slobodan Đorđević. Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara Krug.
- Хердер 2012: Јохан Готфрид фон Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*. Превела с немачког Олга Кострешевић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Hobsbaum 1996: Erik Hobsbaum. *Nacije i nacionalizam od 1780: program, mit, stvarnost*. Prevela Svetlana Nikolić. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Хојзинга 1996: Јохан Хојзинга. *Патриотизам и национализам у европској историји до краја деветнаестог века*. Превела с холандског Оливера ван дер Леу Петровић. Нови Сад – Београд: Прометеј – Терсит.

Jana M. Aleksić

SERBIAN CULTURAL PATTERN IN THE LIGHT OF MILAN RADULOVIĆ LITERARY THOUGHT

Summary

In this paper we started from the hypothesis that the Serbian cultural pattern is central topic of literary thought of Milan Radulović, which he synthesised in his later monography *Serbian cultural pattern in the light of Serbian literary criticism* (2015). We tried to make review of basic cultural and theoretical principles from which this literary historian and critic perceived and explained this problem. Firstly, we border spiritual horizon and methodology domain in which Radulović has begun asking a question about Serbian cultural pattern in Serbian literature

and culture. In that case we want to clarify that is the main methodological base for Radulović's view on Serbian socio-cultural history we can find in *Philosophy of History (Historiosophy)* by Nikolas Berdajev. Further, in our presentation, we tried to clarify what were the basic cultural and literary-historiographic premises of Radulović's vision of Serbian cultural pattern: distinction between Civilization and Culture; hypothesis about the continuity of Serbian literature and culture; introduction the term "Personalistic criticism" inside the typology of Serbian literary criticism and comprehension of literary creativity as a mode of Teurgy. We devoted special attention to analysis Radulović's suggestion of Serbian cultural pattern content. At the end, we focused on the different literary-historic aspects of Radulović's insight in Kosovo pledge (vow). The conclusion of the paper is devoted to the formulation of Radulović's position in the system of modern and contemporary Serbian literary thought.

САША ШОЉЕВИЋ*

(СРПСКА ПРАВОСЛАВНА БОГОСЛОВИЈА СВЕТОГ ПЕТРА ДАБРОВОСАНСКОГ, ФОЧА)

ДОПРИНОС МИЛАНА РАДУЛОВИЋА ОБНОВИ СРПСКОГ ДРЖАВНО-ЦРКВЕНОГ ПРАВА

Апстракт: У овом раду указује се на историјски положај цркава и верских заједница у време СФРЈ, као и на секуларно религијски, односно атеистички карактер владајуће тоталитарне партије. Објашњавају се, такође, разлози повратка појединаца и народа из земаља Источне Европе вери и религији након историјског слома комунизма, уз назначење нових, савремених искушења којима су верници, али и целокупна друштва, подложни. Највише простора у раду заузима осврт на Закон о црквама и верским заједницама, односно на обнову српског црквено-државног права, у чему највећу улогу заузима – познат по своме несебичном прегалаштву за опште добро – професор Милан Радуловић, министар вера у Влади Републике Србије између 2004. и 2007. године.

Кључне речи: Милан Радуловић, Закон о црквама и верским заједницама, српско црквено-државно право, култура, нација

Југословенски догматски марксисти истицали су да је религија израз отуђења и да друштво мора да се еманципује од религије, тиме што ће је из области јавног преместити у област приватног права, полазећи од Маркове тврдње да је критика религије предуслов сваке критике. Тако су домаћи марксисти заговарали строго одвајање цркава и верских заједница од државе да би онемогућили њихово присуство у друштву, али се нису одрекли сталне контроле над њима. У Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији црквени ауторитет у потпуности је замењен ауторитетом државе, која је настојала да идеологизује становништво и у њему развије прихватање новог друштвеног поретка. Власт је религију доживела као област којом треба манипулисати, јер је закључено да религија има идеолошке циљеве. Вера у натприродно зачињена је у двадесетом веку „друштвено трансцендентним“. Религиозна искуства премештена су у област политике, која је доживљена као живот и поредак спасења. Човек, иако губи веру у свето, није изгубио осећај да је створен, и све своје наде у спасење полаже у политички поредак; тај феномен произвео је појаву секуларне религије. Комунизам и неке друге

* asoljevic@gmail.com

идеологије 19. и 20. века не могу бити схваћене без прибегавања изворно религијским представама, које су преведене у арелигиозне представе (в. Đentile 2009: 61).

Разлике између друштвених последица религије и световне религије врло су мале; световна религија достојан је пандан традиционалној религији, показујући висок ниво религиозне преданости. Верници секуларне религије своје веровање не изводе из трансценденталних вредности, али се према објекту обожавања управо тако односе. Без вере у чудотворну снагу објекта обожавања не би било масовног прихватања световне религије (в. Đugandžija 1980: 39). Ноам Чомски даје занимљиво опажање о изграђивању социјализма у земљама Источне Европе:

Ма колико мисли биле велике, уколико су вам оне напосто наметнуте споља и уколико су вам корак по корак утјеране у главу, пошто све то буде готово, заборавићете шта оне заправо значе (Чомски 2009: 106).

Религијски проблем тоталитаризма за хришћане је, пре свега, проблем државе која жели да контролише све аспекте људског живота, и зато се бори против присуства цркава и верских заједница у друштву, руши их или претвара у инструменте своје власти. Међутим, амбиције тоталитарне државе иду и даље, јер она сама жели да буде и религија и црква, па је зато по својој природи суштински неускладива са хришћанском вером. Ствара се секуларна политичка религија, која је облик сакрализације политике, и има карактер искључивости. Политичка религија пориче аутономију појединца, прописује обавезу поштовања својих заповести и учешће у политичком култу, освештавајући насиље као легитимно оружје у борби против непријатеља (в. Đentile 2009: 159, 272).

Када Црква „обитава“ у нехришћанској држави тада она [...] не тражи ништа друго осим [...] да „буде своја“ тј. да проповеда и исповеда Христа [...] и Његово Царство, да отвара двери [...] свим људима свугде (Шмеман 1997: 45).

Југословенски социјализам био је у знаку разарања хришћанске културе и дискриминације Цркве. У стварности, југословенско друштво није било секуларно или просветитељско. Религија није остављена да одумире, није било довољно чекати да историјски развој неминовно избрише „опијум народа“ и изгради социјалистички систем. Како је приметио теолог Дарко Ћого, религија је у перцепцији оних који су били задужени за њено праћење и контролисање била доживљена као реликт пређашњег стања, својеврсна „туберкулоза“ од које још болују старије генерације; режим се трудио да кроз школовање и образовање младе генерације „вакцинише“ против поменуте „болести“. Понекад неоправда-

но и сањалачки конзервативне, понекад са разлогом иритиране местом које им је намењено у новом друштву, цркве и верске заједнице гледале су да са државом имају само толико посла колико се мора, да занове теолошко-свештенички подмладак и преживе „док“... Ако држава није могла да спроведе потпуну дисолуцију Цркве, настојала је да је организује на начин да и Она одговара идеолошком диктату и само у оном оквиру који је држава прописала (в. Ђого 2011: 7, 8).

Какав су однос југословенске власти имале према Цркви показује закључак југословенског марксисте старије генерације Лева Модича:

Сматрамо да је бесмислица говорити о трајном дијалогу између Цркве и Савеза социјалистичког радног народа, или цркве и државе, или цркве и Савеза комуниста, јер то не води никуда и свакако би се завршило у бесплодним дискусијама о томе, да ли постоји Бог или не, да ли је црква Божија или друштвена институција и сл. Такав дијалог значио би признати цркву као друштвено-политичку организацију и дати јој једнак друштвени положај, као што га има држава или Савез социјалистичког радног народа или Савез комуниста, што наравно не може бити истинито или могуће. Са друге стране је у нашем социјализму нужно стално сарађивање (а не дијалог) верника и неверника при решавању свагдашњих и перспективних проблема социјализма. Зато сматрамо да су корисни разговори чланова Савеза социјалистичког радног народа, међу којима су свештеници и верници, који се односе на извршавање програма Савеза социјалистичког радног народа, који се одигравају у њеном оквиру и који могу одстрањивати препреке за заједнички рад у изградњи самоуправног социјализма.

[...]

Наша школа је атеистичка, а не антитеистичка. Школа не решава метафизичка питања, као што су: да ли постоји бог или не и слично. Она је дужна да младог човека учи да тражи одговор на питања о себи, о друштву и свету на основи научних спознаја, научног мишљења и доказивих чињеница (Modic 1972: 2104–2106).

Улога и значај вере у 21. веку

Процес враћања вери није приметан само на некадашњим социјалистичким просторима, где су народи прошли дубоку драму атеизма, него и на Западу, јер људи траже смисао свога постојања и многи су истински боготражитељи; зато је и афирмација јавне улоге религије у земљама Источне Европе, где је уклоњена баријера између политике и Цркве, очекивана. Није могуће прихватити схватање да је окретање вери узроковано само традицијом, национализмом или друштвеним детантом.

Цркве и верске заједнице чувају, преносе и развијају класичне културне образце. Верска култура је класична култура и на аксиолошком и на хронолошком (историјском) плану (Радуловић 2014: 68).

Систем вредности коме Европа стреми „извиरे из хришћанства“; зато су хришћанске цркве –

[...] носиоци и најстабилнији ослонци европског вредносног система. Ако изгуби свест о своме хришћанском происходству и смислу, европски [...] вредносни систем може остати без цивилизацијске основе и историјске вертикале. [...] верска култура је и модерна утолико што је компатибилна са цивилизацијским стремљењима и вредносним идеалима модерног света; [...] [она] је подједнако и покретач и коректор модерног вредносног система (Радуловић 2014: 68).

Волфхарт Паненберг закључио је да увек постоји опасност да схватање слободе само у секуларним терминима буде дегенерисано у право, па зато хришћани треба увек да указују на религијске корене идеје слободе (в. Паненберг 2003: 266). „Материјална култура престаје да служи [...] сврси“ када „изгуби свој духовни смисао, односно свест [...] да служи Богу“ и да има улогу у остваривању Божијег плана и човековог назначења у Божијем свету. Тада материјална култура „може да се претвори у своју негацију“, да удаљи човека од спасења и –

[...] да угрози [...] његову биолошку егзистенцију, уводећи га у зачаран круг бескрајног и несмисленог „напретка“. [...] вера је, дакле, свепрожимајућа енергија и крајњи смисао свих видова културе, и духовне и материјалне. Она [...] чува човекову свест о [...] есхатолошком смислу људског постојања [...]. [...] Религија је [...] интегришућа снага, највиша самосвест културе, чинилац који духовну и материјалну културу сједињава у јединствен хоризонт и космос човечности (Радуловић 2008: 133).

Хришћански хуманизам суштински се разликује од хуманизма рационалистичке просвећености; није довољно учити да човека спасавамо хуманизујући га, него је потребно указати да се човек истински спасава само кроз охристовљење, односно кроз обожење.

Доношење Закона о црквама и верским заједницама Републике Србије 2006. године

Државно-црквено право, као грана правне науке, било је потпуно занемарено у време Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Са падом старог режима који је наметао атеизам као државну религију, почео је процес откривања вере и реформисања модерне српске

културе. У Републици Србији у тим годинама „односи између државе и Цркве нису [били] законски уређени“; „положај Цркве у друштву [био] је нејасан“, а однос Цркве према властима „опрезан и резервисан“ (Радуловић 2014: 8–9).

После петооктобарских промена у Србији 2000. године народ је очекивао стварање новог демократског друштва које ће чувати националне вредности и успоставити јасне односе између државе и Цркве. Доношење новог Закона о црквама и верским заједницама било је императив (Закон из 1977. године престао је да важи 1993. године), да би се превазишле последице лошег односа државе према Цркви у другој половини 20. века и да би се успоставила сарадња Цркве и државе на темељима изграђеним у време Краљевине Србије и Краљевине Југославије. „Увођењем вишестраначког [...] система“ и „демократизацијом друштва, цркве и верске заједнице, превасходно захваљујући широкој подршци грађана, вратиле су се у јавни живот“, па је њихов „нови положај“ у друштву требало „оверити“ и „уредити“ (Радуловић 2014: 24). На тој основи могуће је утврдити „нове облике“ здравих и природних односа „између државе и Цркве у остваривању историјских и националних циљева“ (Радуловић 2014: 82). Србија је својом верском структуром „интегрисана у Европу и у свет“; она је истовремено модерна секуларна држава и држава која има изузетно „динамичну и разуђену“, а ипак врло стабилну „религијску структуру“ (Радуловић 2014: 97). Србија има „аутохтону мултирелигиозност“, јер се домаће „становништво издделило у бројне конфесије и верске заједнице“ (Радуловић 2014: 96). То је „снажан потенцијал у процесу демократизације друштва“ (Радуловић 2014: 97).

У доношењу Закона о црквама и верским заједницама и у обнови српског црквено-државног права важну улогу имао је професор Милан Радуловић, познат по своме несебичном прегалаштву за опште добро; између 2004. и 2007. године био је министар вера у Влади Републике Србије. Професор Радуловић истиче да му је „национална и културна самосвест“ српског народа била „ослонац и путоказ“ у његовом политичком раду (Радуловић 2014: 9).

Црква почива на носиоцима вере: ђацима, студентима и професорима богословских школа и факултета, на монаштву и свештенству, на људима који су надарени да у модерном добу живе и стварају [...] у духу класичне хришћанске културе (Радуловић 2014: 9–10).

Министарство вера имало је задатак „да служи живој Цркви, носиоцима вере“ (Радуловић 2014: 10). Зато је Министарство вера предвођено Миланом Радуловићем радило на доношењу и примени поменутог Закона о црквама и верским заједницама, на враћању Богословског фа-

култета у састав Београдског универзитета и прекиду дискриминације ученика богословија и студената теолошких школа. Држава је посветила већу бригу монасима и свештеницима на Косову и Метохији и у другим сиромашним крајевима (в. Радуловић 2014: 11). Све те мере требало је спровести да би друштво било успешно „преуређено и изведено из хаоса на прав и поуздан пут историјског развоја“ (Радуловић 2014: 10). „Национална правна традиција и успостављање развојног континуитета је здрав темељ“ на коме је могуће изградити „модеран демократски поредак“ (Радуловић 2014: 20–21).

Пре усвајања Закона о црквама и верским заједницама две године је вођена јавна расправа, у којој су учествовале све цркве и верске заједнице у Србији, као и бројна удружења и међународне организације. Сагласност на нацрт Закона о црквама и верским заједницама дале су цркве и верске заједнице, а коначно су га уобличили посланици Народне скупштине, чланови Законодавног одбора и чланови Одбора за европске интеграције. Закон о црквама и верским заједницама усвојила је Народна скупштина Републике Србије у априлу 2006. године (в. Радуловић 2014: 23). У истој години донесен је и Закон о реституцији имовине одузете црквама и верским заједницама (в. Радуловић 2014: 7). Предложени програми Министарства вера постали су 2007. године „саставни део Закона о буџету“ (Радуловић 2014: 7).

„Прво начело на којем почива Закон о црквама и верским заједницама“ Републике Србије је „начело пуне верске слободе сваке личности“ (Радуловић 2014: 25), којим је свакоме загарантована слобода вероисповедања. Забрањена је дискриминација лица „на основу вероисповести“ и дата је „слобода удруживања и окупљања ради испољавања верских убеђења“ (Радуловић 2014: 25). „Начело заштите колективних верских права представља другу страну и природну допуну начела индивидуалне верске слободе“ (Радуловић 2014: 25). „Црквама и верским заједницама враћен“ је статус „јавних установа“ и „јавних духовних система“ који „задовољавају духовно-културне потребе грађана“, „чувају и преносе универзалне људске вредности“ и „практично потврђују [...] религијски плурализам друштва“ (Радуловић 2014: 26). Законом о црквама и верским заједницама такође је уређено „начело сарадње државе и Цркве“, која је установљена „као могућност и право, а не као обавеза“ (Радуловић 2014: 26). Црква и држава потпуно су слободне у међусобној сарадњи, чиме је дефинисано „начело одвојености Цркве од државе“ (Радуловић 2014: 26). „Модерно схватање начела одвојености државе и Цркве подразумева“ да је „црквама и верским заједницама“ гарантовано „право учешћа у јавном животу“ (Радуловић 2014: 26). Са друге стране, држава црквама „јемчи пуну и неприкосновену аутономију, односно

признаје [...] аутохтону организацију и [...] унутрашње право“, чиме је отклоњена „могућност да држава утиче на унутрашњи живот и есхатолошку мисију Цркве“ (Радуловић 2014: 26). Професор Милан Радуловић закључује да су у Закону о црквама и верским заједницама –

[...] стандарди људских права доведени у складан и плодотворан однос са правима и аутономијом корпоративних субјеката верске слободе, односно са древним, аутохтоним предањима и канонима на којима почивају постојеће цркве и верске заједнице (Радуловић 2014: 26–27).

Иако је ранији Устав Републике Србије гарантовао „пуну верску слободу, изван правне регулативе остала су значајна питања“: „правни положај цркава и верских заједница, статус њихове имовине [и] начин финансирања, социјална права“ свештеника и ученика верских школа (Радуловић 2014: 24). Није био уређен статус „верског образовања и верске културе у друштву“, као и „питање оснивања и регистрација верских организација и спречавање злоупотребе верске слободе“ (Радуловић 2014: 24). Из чињенице да више од 95% становника Србије припада некој од цркава и верских заједница, произилази да су оне „јавне установе“ и да имају велики значај, јер –

[...] задовољавају духовно-културне потребе грађана, [...] уздижу духовно достојанство личности, [...] исказују културни и духовни идентитет нација и етничких група, [...] учествују у обликовању историјске, културне, социјалне и политичке свести грађана [...] и вредносног система друштва (Радуловић 2014: 26).

Усвајањем Закона о црквама и верским заједницама Републике Србије отворена је „нова перспектива и нова етапа у односима између државе и Цркве“; они „не зависе више од [...] идеологије и политичке самовоље власти“ (Радуловић 2014: 112), као у доба Социјалистичке Федеративне Републике Југославије.

Од 2006. године Министарство вера донело је више програма са циљем побољшања положаја цркава и верских заједница.

Програм побољшања материјалног положаја свештенства и монаштва

У Српској православној цркви богослужбену и друге верске дужности врши око 3000 свештеника, од чега скоро 1000 ван Републике Србије – у новим јужнословенским државама и у европским и ваневропским земљама. „Осим православних свештеника, у Србији духовну и мисионарску делатност обавља и око 200 свештенослужитеља [римо]-

католичке, протестантске и исламске вероисповести“ (Радуловић 2014: 53). Материјални положај православног свештенства у Србији креће се, уз ретке изузетке, „од релативног сиромаштва до релативне имућности“ (Радуловић 2014: 54). У најтежем положају су свештеници на Косову и Метохији који не могу да рачунају на материјалну помоћ осиромашених или расељених верника, па их кроз редовну помоћ из државног буџета треба материјално подржати да би се свештенство одржало у тим крајевима (в. Радуловић 2014: 54–55). У тешком материјалном положају су и свештеници у „неразвијеним крајевима“ Србије, где живе углавном „старачка домаћинства“ (Радуловић 2014: 55). Зато многи свештеници не могу да регулишу обавезне доприносе, па њима држава треба да „уплаћује доприносе за пензијско и инвалидско осигурање“ (Радуловић 2014: 55). Монаси и монахиње Српске православне цркве све „до 2005. године [...] нису имали никакав облик социјалне заштите“ (Радуловић 2014: 56). Наведене мере су оправдане, јер је у историји српског народа, пуној прекида и дисконтинуитета, Српска православна црква успела да очува континуитет националног и културног предања.

Програм заштите верској, културној и националној идентитету

У оквиру овог програма издваја се помоћ епархијама Српске православне цркве ван Србије, јер у новим државама, наследницама Социјалистичке Федеративне Републике Југославије постоји 13 епархија, а у дијаспори 11 епархија (Радуловић 2014: 65). Улога Српске православне цркве као најбоље организоване установе српског народа посебно је важна у очувању „језика, културе, историјске свести и националне самобитности Срба“ (Радуловић 2014: 65). Циљеви овога програма такође су и „заштита [...] црквеног културног наслеђа изван Србије“ и „побољшање материјалног положаја свештенства“ (Радуловић 2014: 67–68) у другим државама, нарочито у оним крајевима из којих је становништво протерано или се иселило, а свештеници и њихове породице нису безбедни.

Програм унапређивања верског образовања

После Другог светског рата „средње верске школе искључене су из [...] [државног] система образовања“, па је „њихово оснивање, финансирање“, као и доношење планова и програма било у искључивој „надлежности цркава и верских заједница“ (Радуловић 2014: 48). Због лошег материјалног положаја православне богословије, као школе „интернатског типа“, „деченијама [су] заостајале у материјално-техничкој

опремљености“ (Радуловић 2014: 48) и у квалитету наставног процеса. Ученици богословија и студенти Богословског факултета у Београду били су „социјално дискриминисани“, без могућности да добију „државне стипендије“ (Радуловић 2014: 49). Због малог интересовања за студије теологије није било довољно „високообразованих теолога“ (Радуловић 2014: 52); на Богословски факултет ретко су се уписивали свршени ученици гимназија. Недостатак образованих теолога био је врло приметан у време увођења веронауке у основне и средње школе (в. Радуловић 2014: 49). Од школске 2005/06. године у Републици Србији на иницијативу Министарства вера за општеобразовне предмете у верским школама ангажовани су стални или хонорарни стручни професори (в. Радуловић 2014: 49). Враћањем Богословског факултета у Београду у чланство Београдског универзитета држава почиње да финансира његов рад (в. Радуловић 2014: 49).

У оквиру Програма унапређивања верског образовања предвиђено је издвајање редовне државне помоћи за православне, римокатоличке и исламске средње односно високе верске школе у Републици Србији, а новчана средства се распоређују „сразмерно броју припадника“ сваке конфесије према „попису“ (Радуловић 2014: 43). Средства су такође добијале и православне богословије ван Републике Србије: у Фочи и на Цетињу (в. Радуловић 2014: 51). Циљ овога програма била је „модернизација [школских] програма“, „стручно усавршавање“ предавача и „побољшање материјалне опремљености средњих верских школа“, такође и „интегрисање средњих верских школа у систем [...] средњег стручног образовања“, „програмско и кадровско унапређивање верске наставе у основним и средњим школама“ (Радуловић 2014: 51), као и на високим теолошким школама. Културне установе, издаваштво, информативна делатност, као и сакрална уметност, моћи ће у наредним деценијама да ангажују „будуће магистре и докторе [из области] теолошких наука и сакралних уметности“ (Радуловић 2014: 53).

*Дошације црквама и верским заједницама за изградњу,
обнову и одржавање цркава и верских објеката*

У другој половини 20. века у Србији је изграђено мало верских објеката, без „јасног плана и система“, и у складу са „финансијским могућностима [...] цркава и верских заједница“ (Радуловић 2014: 75). Од последње деценије 20. века порасле су „потребе за новим сакралним“ објектима и, иако је „започето или довршено“ (Радуловић 2014: 75) грађење много храмова, то не може да задовољи потребе бројних верника. На територијама Хрватске, Босне и Херцеговине и Косова и

Метохије у ратним сукобима срушено је много православних храмова и других црквених објеката. У Србији деценијама није довољно улагано у одржавање и обнову храмова и манастира (в. Радуловић 2014: 76).

Овакво опште стање у области сакралног градитељства карактеристично је за све конфесије у Србији. [...] Грађани осећају потребу за већим бројем нових верских здања, како храмова тако и других објеката у којима се одвија [...] културна, образовна, социјална и хуманитарна делатност (Радуловић 2014: 76).

Зато су „дотације“ државе „црквама и верским заједницама“ потребне ради „унапређења“ њиховог „општег стандарда“ (Радуловић 2014: 75).

Изазови са којима се суочавају цркве и верске заједнице у 21. веку

У Републици Србији и данас многи политичари „који се декларишу као демократе [...] признају апстрактно начело слободе вероисповедања“, али настоје да спрече да се та слобода оствари, јер не признају „Цркву са свим њеним духовним искуством, културним наслеђем, стваралачким потенцијалом и свечовечним моралним стремљењима“ (Радуловић 2014: 91). Видљив је утицај наметнутог секуларизма под утицајем америчке либералне политике. Познато је да су Сједињене Америчке Државе као „најсекуларизованије“ друштво данашњице истовремено и „најрелигиозније“ друштво опседнуто религијом на начин на који то није било нити једно друштво у историји. Још од времена Томаса Џеферсона постоји интенција да религију треба учинити личном, сматрати је ирелевантном за друштвени поредак, али релевантном за савршенство појединца (в. Zabala 2011: 25). Тако схваћена 'религија' у потпуности је одређена секуларистичким искуством и виђењем света.

Спутавати верску свест као нешто приватно значи спутавати човекову личност и друштво учинити сиромашнијим, лишавајући га његових хришћанских темеља. Ако лаицизам чини пре свега антиклерикализам, односно склоност ка афирмисању потпуне одвојености културног, друштвеног и политичког живота од Цркве, онда ће по виђењу либералних мислилаца нашег времена много тога зависити од способности цркава да дозволе религији да се трансформише у нешто што припада искључиво личној сфери и садашњем времену. Идеолози који атеизам користе као синоним за антиклерикализам, а то је политичко, а не метафизичко гледиште, верују да су црквене институције опасне по демократска друштва, упркос 'олакшању' које пружају онима који су у невољи или су изгубили наду. Они мисле да се религији ништа не може

пребацити док је искључиво у сфери личног; хришћанско Откривење треба свести на милосрђе, док је све остало препуштено не-коначности различитих историјских искустава (в. Rorti 2011: 35, 40). Англосаксонски начин мишљења жели да ограничи човека на само једну димензију – вулгарни материјализам и да му наметне конзумеристички начин живота, односно потпуно обезличење.

У стварности, слобода исповедања вере је –

[...] природно [...] право и интимно осећање, али та слобода се манифестује и практикује у заједништву са другима, у црквама и верским заједницама, у подручју човековог јавног а не једино у сфери интимног [...] [живота]. Апсолутизовањем индивидуалних човекових права, ригидним и неразумним тумачењем тих права, безусловним захтевима да се та права на исти начин поштују у реалној цркви као што се исказују *in abstracto*, посредно се доводи у питање и релативизује [...] стабилан [...] поредак традиционалних хришћанских цркава. [Оне] [...] вековима негују своје аутохтоне и дубоке представе о Богом дарованој слободи, о „неприкосновеном величанству личности“, о човечним правима и дужностима, о човековом позвању [...] не само у друштву и историји него и у самом настајању и постојању космоса, а те представе у основи су другачије од постмодерних, површних и нереалних представа о апсолутној слободи индивидуума (Радуловић 2014: 92) –

– које траже потпуно удаљавање од светог и морално обавезујућег. Напротив, „религијске представе о личности и о слободи супротстављене су модерном култу индивидуализма, анархизму и неодговорној слободи (Радуловић 2014: 92).

Цркве и верске заједнице суочавају се са упливима секуларизма америчког типа, где је друштво изразито либерално и секуларно, па елите владају и доносе законе као да Бог не постоји. Посткомунистичким државама Запад намеће обавезу да апсолутно изједначе све цркве, укључујући и нове протестантске заједнице, и да прихвате етички и аксиолишки релативизам као општеважеће социјално и културно начело. Наравно, у Сједињеним Америчким Државама постоји традиција да, ако вам се не свиђају традиционалне цркве, можете да оснујете нове (в. Rorti 2011: 68).

То је западно секуларно схватање човека које га своди искључиво на твар или на друштво, или на историју; такав однос значи човеково отуђење од сопственог божанског и оностраног назначења, свођење на спасење човека без Бога, свођење на државу као испуњење човекових есхатолошких тежњи (в. Шмеман 1997: 68). Западна цивилизација нема искуство овога света као „пролаза“ ка Царству Божјем, искуство „краја“

који треба да буде преображен у „почетак“, као стварности у којој је Царство Божије близу (Шмеман 1997: 70). Постхришћански свет добио је „стабилност“, скоро „неку самодовољност, смисао по себи“: то је „отуђење хришћанске мисли од њеног есхатолошког извора“ (Шмеман 1997: 71). Запад је „одбацио могућност [...] 'међупрожимања' Цркве и света“, дакле „могућност стварног освећења света“ (Шмеман 1997: 71). Наметнута је –

[...] секуларизована есхатологија, вера [...] да човек сопственим снагама може да оствари своје снове и тежње у овом свету, вера у 'историју', 'правду', 'слободу' и друге псевдо-апсолуте“, [...] [који су] „елементи секуларне вере [...]“ (Шмеман 1997: 73–74).

Запад је „најпре 'секуларизовао' овај свет ради обезбеђења потпуне Божије оностраности“, а затим је, „света ради“, „одустао од те 'оностраности' као самог садржаја Хришћанства“ (Шмеман 1997: 74). Хришћанска есхатологија не одбацује овај свет, него чини темељ хришћанског виђења света, означавајући афирмативан став према свету, али уз присутну свест да је држава „саставни део 'овога света'“, да „пролази“, и „неће наследити Царство Божије“ (Шмеман 1997: 34–35).

Такође, глобализам намеће слабљење националних држава, иако је у досадашњој историји јака национална држава – нација са идејом народне суверености била једини стваран оквир демократије у историји. Транснационалне елите уништавају националне државне структуре, али и националне културе; њихов вредносни и културни империјализам намеће систем економске доминације. Глобализам дискредитује народну културу и морал, који су под подозрењем да су традиционалистички и против њих води пропагандни рат (в. Антонић 2008: 261). У земљама источне Европе западне силе захтевају увођење либералног модела капитализма, чак и када ова друштва не испуњавају услове за такве организационе форме. Невладине организације у Србији натурају своју глобалистичку визију реформе образовања, са циљем да ученике ослободе „баласта националног“. Циљ је образовање за људска права, европску димензију и глобално друштво, чиме се превазилазе оквири дефинисани нацијом или државом. Нове елите намећу глобалистичку идеологију апсолутне приватизације, апсолутног радног аскетизма и апсолутне потрошачке разуданости и потпуног отклона од свега морално обавезујућег. Тако се ствара невиђена социјална поларизација (в. Антонић 2008: 161). Такође, медијска култура намеће конзумеризам, утичући на обичног човека да одбаци традиционалне вредносне критеријуме.

Велики Сабор Православне цркве одржан на Криту у јуну 2016. године нагласио је да, насупротив ураниловци и безличној стандардизацији,

Православље истиче своје залагање за поштовање појединачних одлика људи и народа и противи се претварању економије у област отуђену од основних људских потреба. Прогрес човечанства није повезан само са увећањем животног стандарда, нити са економским развојем на штету духовних вредности. Православни идеал по питању човека надилази хоризонт установљених људских права, а међу њима је највећа љубав, као што је Христос открио и као што су то верни који Га следе искусили (в. Максим 2016: 123–124).

Савремени социолози закључују да је концентрација капитала у рукама малог броја најбогатијих довела крхки консензус о основним вредностима на Западу до ивице пуцања. Поред тога, приметан је императив постмодерне политичке коректности, који помен домаћег или националног означава као „национализам“ и „назадност“, а безбојни космополитизам проглашава превазилажењем свега „назадног“ и „заосталог“. Како је у једној својој песми написао Вук Крњевић, „крст је вабијек нов, а муке све савршеније“. Описаним притисцима и искушењима треба одолети, управо „ради аутохтоне хришћанске вере и ради аутентичне хришћанске цивилизације, [...] која ће трајати и развијати се до краја света и века“ (Радловић 2008: 152). Христова наука је увек савремена, јер „небо и земља проћи ће, а речи [...] [Христове] неће проћи (Мт. 24, 35).

Професор Милан Радловић предвиђа да ће најздравији процес у култури 21. века бити приближавање религијске и секуларне културе. Јер, потпуно раздвајање црквене и секуларне културе, започето у епохама хуманизма и ренесансе, никада није могло да буде потпуно остварено. Данашњи делатници у Цркви и у грађанској култури осећају снажну жудњу да та два типа културе поново приближе један другом. Тај процес ће бити дуготрајан, али све јачи и постојанији, и он ће, вероватно, представљати најкреативнији културни покрет 21. века. Односе између државе и цркава (односно традиционалних верских заједница) потребно је изградити на основима партнерства и поверења, поштујући верске слободе и аутономију цркава. Уређење тих односа допринеће напретку друштва на свим пољима, а право место Цркве у друштву омогућиће јој да служи свету и да га преображава. Данашњем човеку потребно је истинско спасење, потребна је апостолско-светитељска вера која победи свет (1 Јов. 5, 4).

Извори

- Библија или Светио Писмо Стариога и Новога Завјеша*. Превео Стари Завјет Ђура Даничић. Нови Завјет превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Радловић 2008: Милан Радловић. *Књижевност и теологија: прилози заснивању теолошке књижевне теорије*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког.
- Радловић 2014: Милан Радловић. *Обнова српској државно-црквеној права*. [Друго издање]. Београд: Фондација Конрад Аденауер – Хришћански културни центар.

Литература

- Антонић 2008: Слободан Антонић. *Културни рати у Србији*. Београд: Завод за уџбенике.
- Dugandžija 1980: Nikola Dugandžija. *Svjatovna religija*. Beograd: Mladost.
- Dentile 2009: Emilio Dentile. *Religije politike: između demokratije i totalitarizma*. Prevela sa italijanskog Aleksandra Mančić. Beograd: Biblioteka XX vek – Knjižara Krug.
- Ђого 2011: Дарко Ђого. „Међурелигијски дијалог у Босни и Херцеговини: проблеми и перспективе – православно гледиште“ (у рукопису).
- Zabala 2011: Santjago Zabala. „Religija bez teista ili ateista“. У: Ričard Rorti i Đani Vatimo. *Budućnost religije*. Priredio Santjago Zabala. Preveo Rade Kalik. Beograd: Albatros plus.
- Максим 2016: Епископ западноамерички Максим. *Дневник са Сабора: Свети и Велики Сабор Православне Цркве у Православној академији на Кришу, од 17. до 26. јуна 2016. године*. Врњци – Алхамбра: Интерклима-графика – Севастијан прес.
- Modic 1972: Lev Modic. „Škola, crkva, religija“. *Naše teme*. Zagreb. Br. 12. Str. 2101–2107.
- Паненберг 2003: Волфхарт Паненберг. „Цркве и стварање европског јединства“. У: *Хришћанство и европске институције*. Ур. Радован Биговић. Београд: Хришћански културни центар – Фондација Конрад Аденауер.
- Rorti 2011: Ričard Rorti. „Antiklerikalizam i ateizam“. У: Ričard Rorti i Đani Vatimo. *Budućnost religije*. Priredio Santjago Zabala. Preveo Rade Kalik. Beograd: Albatros plus.
- Чомски 2009: Ноам Чомски. „Интелектуалци и друштвена промјена“. *Луца*. Никшић. Бр. 26. Стр. 27–33.
- Шмеман 1997: Александар Шмеман. *Православље на Западу: црква, свет, мисија*. Са енглеског превео и приредио Матеј Арсенијевић. Цетиње: Светигора.

Саша Шолевич

ВКЛАД МИЛАНА РАДУЛОВИЧА К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ СЕРБСКОГО ЦЕРКОВНО-ГОСУДАРСТВЕННОГО ПРАВА

Резюме

В настоящей статье указывается на историческое положение церквей и религиозных общин во времена СФРЮ, а также на коммунизм как “светскую религию”, то есть на атеистический характер господствующей тоталитарной партии. Также объясняются причины возвращения людей и народов из стран Восточной Европы в религию после исторического краха коммунизма, а называем и новых, современных искушений, которые могут быть восприняты верующими, а также всеми обществами. В большей части работы рассматривается Закон о церквях и религиозных общинах, то есть рассматривается восстановление сербского церковно-государственного права, а в этом процессе самую важную роль имел – известный своим бескорыстным трудолюбием для общего блага – профессор Милан Радулович, министр по делам религии в правительстве Республики Сербия в период с 2004-2007 г-ах.

Милица Мустур*

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

НА ИЗВОРУ ДУШЕ

Књижевнокритички ерос Милана Радуловића

Айстракић: У овом раду пажња је усмерена на значај књижевнокритичке делатности Милана Радуловића у оквиру српске мисли о књижевности. Темељна запитаност над природом и смислом књижевне критике, критичке свести и критичког чина стоји на самом почетку Радуловићевог развојног пута. Формулисана већ у најранијој фази ауторовог критичарског рада, а први пут у систематичном виду објављена у монографији *Самосвесћ форме* (2012), теоријско-филозофска проблематика онтолошког, гносеолошког и егзистенцијалног статуса књижевне критике присутна је, кад имплицитно, кад експлицитно, у многим Радуловићевим публикацијама метакритичког и књижевноисторијског карактера. У *Самосвесћ форме* аутор је остварио највиши степен филозофски инспирисане теоретизације књижевне критике, уско ослоњене на његово схватање феноменологије „примарног“ књижевног стварања и књижевног дела. Наиме, књижевно дело за Радуловића не представља пишчеву пројекцију стварности, већ много више – семантичку артикулацију пишчеве личне егзистенције, тј. посебну форму његовог постојања. Радуловић књижевнокритички чин схвата као сусрет двеју равноправних свести, чин који се одвија на релацији субјект – субјект: као осећање, доживљај и освешћење властите, „персоналне“ егзистенције у сусрету са другом субјективношћу. У појму и теоријској разради *персоналистичке књижевне критике* – између осталог посредством појма личности/Личности – Радуловић је помирио своје две изворне преокупације: књижевност и православну духовност. Пре него што је, крећући се све више ка феноменолошко-филозофском уопштавању односа писац – читалац, тј. књижевно дело – критички чин, заокружио теоријски поглед на књижевну критику, Радуловић је и сам исписао низ критичких есеја о писцима друге половине 20. века, сабраних у монографијама *Историјска свесћ и естетске уједноције* (1985) и *Обнова традиције* (1994), а поново обједињених у монографији *Време и душа* (2017). У овом раду пажња ће бити усмерена на профил тих критичких есеја, са имплицитним питањем како се у њима практично остварује идеал персоналистичке књижевне критике и од каквог је он значаја за историју српске књижевне мисли.

Кључне речи: Милан Радуловић, књижевна критика, теорија књижевне критике, поетика, етика, српска књижевност 20. века, православна духовност, филозофија

У новијој историји српске књижевности личност и мисао Милана Радуловића стоје у својој изузетности: та изузетност – у свету у којем се она тражи у толикој мери да ју је парадоксално веома тешко уочити и

* mima_p@gmx.at

наћи – код Радуловића подразумева аутентичност и највише домете у оквиру једног сасвим издвојеног тока мисли о књижевности. Заправо, са минималном дозом генерализације, може се рећи да Милан Радуловић представља сам тај издвојени ток мишљења и писања у српској култури. То јединствено становиште утемељено је у православно-хришћанској духовности и идеји слободе мишљења као одраза „човекове првородне, Богом дароване слободе“ (Радуловић 2012: 8). Управо су на хришћанском осећању дигнитета Личности као одлике човекове слободе поникле и најраније Радуловићеве контемплације о књижевном стварању, налазећи током његовог вишедеценијског рада уплив у разнородне облике мисли о књижевности, укључујући књижевну критику, метакритичка тумачења српске књижевне критике, теоријску рефлексију о књижевности и критици и културологију.

Потреба да се о књижевности мисли слободно, сагласно православном учењу о човековој Личности лишеној сваке врсте детерминисаности, значила је у Радуловићевом случају резак идејно-филозофски отклон од актуелног критичког мејнстрима предвођеног формалистичким и структуралистичким књижевнокритичким концептима, као и сасвим оригиналну методолошку оријентацију. Књижевност и мисао о књижевности за Радуловића су у подједнакој мери антрополошки колико и естетски феномени – отуда истрајно, непоколебљиво и ефикасно, а тадашњим доминантним критичким школама у потпуности страно, инсистирање тог књижевног мислиоца на визији књижевности као пољу сусрета двеју личности – личности писца и личности читаоца – у пуној слободи њиховог односа према свету, човеку и Богу.

Иако се хоризонт Радуловићевих истраживања ширио у неколико назначених праваца, стиче се утисак да је област „класичног“ књижевнокритичког деловања исходишно место његовог целокупног стварања и да се у основи свих његових књижевних прегнућа налази изражен књижевнокритички ерос. У том смислу је индикативно да Радуловић већ на самом почетку свог књижевног рада осећа потребу да филозофски освести и теоријски уобличи своје фундаментално осећање књижевне критике као поља суочавања двеју свести, чији носиоци у слободном стваралачком чину – књижевном и књижевнокритичком – своју људску егзистенцију транспонују у естетску форму. Те Радуловићеве ране теоријске рефлексије о књижевној критици – тек много касније, пред крај списатељске каријере, уобличене и објављене у монографији *Самосвести форме* – у највећој мери афирмишу вредност субјективности, тј. личностности и естетике стварања. Као себи најближу Радуловић је веома рано усвојио идеју Жоржа Пулеа да је критика сусрет двеју равноправних стваралачких свести – пишчеве и критичареве, да се критички чин

одвија на релацији субјект – субјект (в. Bužinjska, Markovski 2009: 106). У том смислу, Радуловић се никада не би сложио са ставом да је свако читање стваралачко. Стваралачко је једино оно читање у коме и чита-лац, суочен са пишчевом егзистенцијом преточеном у форму, долази до нове свести о себи, у којем се као личност духовно преиспитује и самоизграђује.

Иако се можда на први поглед чине семантички блиским, гото-во замењивим, *субјект*и књижевнокритичких теорија и *личност*и Милана Радуловића нису сасвим истозначни појмови. (Само)свест као основна одлика субјекта учествује и у одређењу личности, али личност у Раду-ловићевој оптици, пресудно обликованој хришћанским учењем о овом питању, има неупоредиво шире значење: (само)свест је за субјект од-ређујућа – субјект је онај који мисли, субјекти комуницирају мишљењем – док је за личност битна, али не и одређујућа когнитивна (или, шире, епистемолошка) способност. Личност мисли, али личност се не своди на мисао. Личности не комуницирају само мишљу, па тиме ни само *чи-тањем*, него и *животом*. То не значи да је Радуловић увек био свестан те разлике: код њега „субјект“ врло често није термин којим покушава да искаже целокупност човековог односа према себи, свету, књижевном делу. Али, његова идеја да „све живи у себи а не у знању о себи“ (Радуло-вић 2012: 9) заправо назначава раскид са оним схватањем субјекта које Емануел Левинас означава као *монизам субјекта* и у којем види усуд европске традиције мишљења. Насупрот томе, за Радуловића је питање о (само)свести тек једно од *стваралачких питања* која стоје пред сваким човеком, док сам човек не постоји у себи него у свету или, још непосред-није, пред светом, у животу.

На овим постулатима тада још млади књижевни мислилац засни-ва оригиналну теорију *персоналистичке књижевне критике* са основном идејом о критичком чину као акту изградње посебне форме личне ег-зистенције. По тој персоналној творачкој самоизградњи критичко дело-вање онтолошки се приближава књижевном стварању.¹

¹ Према речима Стојана Ђорђића, за Радуловића „књижевнокритички чин почиње пи-тањем о томе шта значи једно књижевно дело, и критичаревом семантичком самореали-зацијом властите субјективности помоћу конкретизације семантичог потенцијала коју је створила једна друга субјективност, субјективност творца дела. У том чину критичар не сазнаје предметност дела, већ осећа и живи властиту егзистенцију, као свој 'облик', своју 'импресију' суделовања у егзистенцији, своје постизање егзистенцијалне форме и у њеној 'персоналној' посебности, и у најопштијој артикулацији људске духовности, у 'творачком духу'. У књижевности уметничка форма није пука фикција, већ је форма сопственог доживљаја сопствене егзистенције, према томе, незамењиви 'облик' егзи-стенције“ (Ђорђић 2012: 199).

Истовремено са теоријском елаборацијом *персоналистичке књижевне критике* настају и Радуловићеве рани критички есеји о српској прози друге половине двадесетог века. Први су сабрани у књизи *Историјска свесћ и естетске ујоције* (1985), а њихов наставак представља скоро деценију касније публикована *Обнова традиције* (1994). По свом духу, ти есеји, између осталог, или можда најпре, у пракси остварују идеал *персоналистичке књижевне критике*, формулисан у студији *Самосвесћ форме*. У њима се може пратити Радуловићево страсно трагање за пишчевом *персоналном посебношћу*, за филозофско-егзистенцијалном основом дела која у естетској форми сублимира суштину творачке личности, ауторово сржно животно осећање и духовни профил. А релација субјект – субјект на којој Радуловић гради архитектонику својих критичких есеја уједно омогућава увид у критичареву трансформацију сопствене egzистенције у књижевнокритичку форму. Ерос изражен у тим есејима јесте ерос сусрета са другом стваралачком и људском душом, сусрета у којем се изграђује и утврђује лик сопствене душе у њеној творачкој и човечној изузетности.

Слично пориву да свој нацрт персоналистичке књижевне критике актуализује и објави тек неколико деценија након његовог настанка, Радуловић и резултате своје књижевнокритичарске праксе одлучује да обједини и поново публикује у позним годинама стваралачког рада. Критички есеји из књига *Историјска свесћ и естетске ујоције* и *Обнова традиције* улазе тако у опширну монографију *Време и душа* (2017), последњу књигу коју је Милан Радуловић за живота објавио. Тако обједињеним есејима, са извесним мањим допунама и изменама, придодата је као уводни део велика панорамска – историјско-критичка – синтеза о поетичким струјањима, идеолошком контексту и општем профилу српске књижевности друге половине 20. века.

Да ли тај повратак првобитним стваралачким преокупацијама поседује и одређену меру симболике интимног повратка сопственом духовном исходишту? Чини се да јесте тако: књига *Време и душа* оставља потресан утисак да се пред Радуловићевим критичким есејима налазимо на извору душе овог критичара. Критичарски сензибилитет који обезбежава те есеје манифестује се као израз најдубљих душевних трептаја и жеље за проверавањем и утврђивањем сопственог духовног лика, али и за *духовним браћимљењем* између писца и читаоца. Могућност радосног и непредвидљивог сусрета стваралачких свести јесте исходишни импулс Радуловићевог интересовања за књижевност. Та околност утолико је значајнија уколико се у овде сабраним есејима јасно помаља лик самог критичара, чија је основна одлика као књижевног мислиоца и као човека: ведри сусрет да другом душом – *обраћимство лица у свемиру*.

*Књижевност и етика – изазови српске прозе
друге половине XX века*

Основна амбиција књиге *Време и душа*, како се може ишчитати из њеног поднаслова, јесте да прикаже поетички и етички профил српске прозе друге половине двадесетог века. Зашто Милан Радуловић жели да идентификује поетички и етички, а не само поетички профил српске прозе тог доба? Један од одговора на то питање је, условно речено, објективне, а други субјективне природе. Ако бисмо говорили о објективној мотивацији, онда би то било уверење аутора да су етика или етичност они елементи српске књижевности који пресудно одређују њен карактер у другој половини двадесетог века, тј. да је у највредијим делима српске књижевности тог периода, са мањим или већим успехом, актуализовано питање етичности, моралног одређења према егзистенцијалним проблемима епохе и појединца. Додуше, само то уверење може да буде схваћено као један изричито субјективан став. Радуловић то своје суштинско убеђење, међутим, врло уверљиво образлаже у првом делу књиге, пружајући темељан књижевноисторијски и књижевнокритички преглед развојних тенденција српске књижевности тога доба и друштвеноисторијског контекста њеног настајања. У том прегледу аутор инсистира на идеји да се целокупна, па и српска књижевност друге половине двадесетог века суочила са радикално новом, епохалном културном ситуацијом и потпуно новим егзистенцијалним и духовним изазовима модерног доба. Три појаве су по њему „одлучујуће утицале на формирање духовног, културног и социјалног хоризонта нашега века“ (Радуловић 2017: 11), а то су идеологија, култ индивидуализма и развој масовне културе. Сва три феномена имају –према Радуловићу – извориште у радикалној промени до које долази почетком двадесетог века и коју он назива *енширојијом идеологијом* (в. Радуловић 2017: 11), при чему се семантизам појма „идеологија“ шири у правцу који је дефинише као –

[...] заједничку слику света коју прихватају људи једнога времена (слику која је верификована културом), и као колективан доживљај егзистенције који припаднике једне нације или државе повезује у духовну а не само социјално-економску заједницу (Радуловић 2017: 11).

Визија једне такве *иништралне идеологије* подударна је, дакле, са колективном духовношћу епохе. За Милана Радуловића тај изгубљени интеграл српске културе јесу православна духовност и колективна свест патријархалне културе, а њеним губитком настаје празно место које попуњавају други духовни и социјални феномени. У друштвеном животу реакција на ентропију интегралне идеологије као колективне свети

народа јавља се у виду „идеолошког фанатизма и тоталитаризма“ (Радуловић 2017: 13). У контексту тадашњег југословенског друштва идеолошки фанатизам је, према Радуловићу, значио устоличење пожељне књижевне праксе и критичарске идеологије у духу соц-реализма, модела саображеног друштвеној клими у којој је све – кад на експлицитан и очигледан, кад на имплицитан и забашурен начин – било подређено наметнутом духу комунистичке партијске идеологије и декларисане социјалистичке друштвене свести. Устоличени друштвени поредак донео је собом и сопствену нову антропологију. Мало је рећи да се Радуловић саблажњава над новоустановљеном визијом људског бића, одвојеног од сопствене човечности, отргнутог од онога што Радуловић назива *човеком природном духовношћу*, а његова личност сабијена не само у оквире овоземаљског постојања, већ и осуђена да се подреди апстрактној идеји утопијског социјализма којем нема простора за слободну духовну интроспекцију ван оквира задате и антрополошки затворене перспективе социјалистичке идеологије.

Радуловић прати развојне етапе и правце модерне српске књижевности у тако оцртаној друштвеној стварности. Поред књижевних струја које су се определиле за отворену или мимикријску службу партијском духу, он идентификује и оне књижевне снаге у оквиру српског модернизма које су доминантни дух епохе осећале као егзистенцијалну тескобу највишег реда и покушале да јој се стваралачки супротставе. Међутим, и у том бунту, у удаљавању књижевности од идеологије, у њеној изричитој антиидеолошкој оријентацији, Радуловић уочава једну напрслину: сама књижевност је почела да претендује на улогу интегралне идеологије и пожелела да се објави као колективна слика света која ће заузети место које је до тада припадало религиозној духовности. Аксиом по којем је уметност „аутономна форма духовне културе потпуно независна од било које тоталитарне идеологије наметнуте друштву једне епохе“ (Радуловић 2017: 13), према Радуловићу је, додуше, био продуктиван у самим околностима у којима се јавио, али не и на ширем духовном плану:

[у]чење да је уметност аутохтоно духовно искуство и аутономна културна форма успело је, додуше, да колико-толико ублажи агресију тоталитарних идеологија на књижевност, али оно је такође делимично условило и (само)изолацију књижевности од социјалног живота, од религије, традиције, од духовних стремљења и историјских интереса нације, подстичући ексклузиван естетизам у књижевности и критици, који се огледао у некритичкој фетишизацији уметности, култу уметничке форме и тзв. „чисте литерарности“, укратко, у изнуђеној и сумњивој свести о томе да је уметност самодовољна и самосмислена духовна реалност (Радуловић 2017: 13).

Друга последица идеолошке ентропије у 20. веку је, према Радуловићу, афирмација индивидуализма, коју критичар песимистички освенчено назива *аџомизацијом духовног искуства* (в. Радуловић 2017: 14). Дела настала на култу индивидуализма – и то је основна замерка коју им Радуловић упућује – остају „у зонама ексклузивне естетске стварности, изолована од магистралних токова социјалног и духовног живота нације“ (Радуловић 2017: 13). Насупрот томе, овај критичар у српској књижевности 20. века идентификује и напоре да се самоизолација уметности превазиђе и да се индивидуализам – као у делима зреле фазе српског експресионизма – стваралачки преобрази у персонализам. У односу на индивидуализмом надахнуте књижевне идеје, у којима је људско биће изолован микрокосмос, персоналистичке визије у делима неких српских експресиониста сведоче –

[...] да је човек флуидним духовним енергијама везан [...] са ритмовима свеопштег живота, са далеким просторствима и са космичким, а не једино историјским временима (Радуловић 2017: 15).

Као трећа последица ентропије колективног духовног искуства јавља се афирмација масовне културе. У најкраћем, према Радуловићу, деловање масовних медија огледа се у томе што они „истискују из литературе контемплацију, сањарију, поезију и музику“, дакле, по његовом схватању, „есенцијалне садржаје књижевне духовности“ (Радуловић 2017: 18).

Из ове перспективе лако је закључити због чега Радуловић издваја етичност као феномен од суштинске важности за целокупну српску књижевност друге половине 20. века. Он трага или за оним књижевним делима у чијем је средишту етичка запитаност пред изазовима нове епохалне ситуације или за оним која су остала на нивоу покушаја да се нова духовна ситуација стваралачки превазиђе. По његовом осећају, карактер нове друштвене и духовне стварности провоцира управо етички одговор или покушај таквог одговора. Тиме се објашњава околност да су се међу писцима о чијим делима Радуловић расправља у *Времену и души* нашли не само канонизовани ствараоци српске прозе 20. века, попут Меше Селимовића, Данила Киша или Борислава Пекића, већ и аутори из тзв. другог круга прозне продукције, као што су, на пример, широј публици мање познати Бранко Ђурђулов или Марко Вешовић. Поред поменутих књижевника, *Време и душа* садржи есеје о Ериху Кошу, Добрици Ђосићу, Воји Чолановићу, Антонију Исаковићу, Данилу Николићу, Данку Поповићу, Драгославу Михаиловићу, Свети Лукићу, Мирославу Савићевићу, Видосаву Стевановићу, Биљани Јовановић и Бранку Чучку.

Назив *кришички есеји* сасвим адекватно илуструје жанровски профил и функцију списа о делима српских писаца сабраних у књизи *Време и душа*. Поред широког есејистичког замаха у коме се интерпретирају дубински значењски слојеви приказаних дела, Радуловићеве мини-студије испуњавају и улогу дневнокритичке реакције на сасвим актуелне књижевне публикације.

Кришика и етика – теологија добра као кришичка свест
Милана Радуловића

Међутим, ваља се осврнути и на субјективну мотивацију за писање књижевнокритичке књиге која поред поетике ентузијастично анализира и дубински сондира етику књижевног дела. Та субјективна мотивација сржно је везана за онтолошку свест Милана Радуловића као књижевног критичара. У смислу начелног и темељног субјективног става према бићу и стварности као најширем оквиру људског постојања критичарева онтолошка свест одређује и његову критичку свест и филозофију, а последично и критичарску праксу. Она је увек одраз критичаревог личног избора. Не треба наглашавати да је тај избор слободан, па према томе ни једна критичка идеологија, нити критичарска методологија и пракса заснована на слободном одређењу онтолошких начела није *иприглаћена* на повлашћен положај.

Могуће релације књижевности и онтолошке свести критичара скоро су непрегледне. Ипак, и оне се – са нужно схематичним поједностављивањем – могу свести на два доминантна вида: онај који књижевност устоличује као врхунску онтолошку чињеницу, и онај који ту чињеницу препознаје негде изван књижевности: у друштвеној стварности, људској психи, филозофији, вери итд, а књижевности налази смисао унутар оног стварносног феномена који за критичара поседује највишу онтолошку вредност. Својим књижевнокритичарским радом Милан Радуловић на аутентичан начин оснажује последње уверење.

Радуловићеву онтолошку свест доминантно одређује религиозни осећај смислености – и, у ужем схватању, доброте – људске егзистенције. То су смисленост и доброта које су такорећи унапред уписане у људску *првородну духовност*, и које одражавају човекову тежњу да затворено земаљско постојање превазиђе досезањем своје највише егзистенцијалне потенције – религиозне духовности. Другим речима, Радуловићева онтолошка свест изниче из једног изворно религиозног доживљаја живота, у коме је већ и сама чињеница људског постојања заоденута смислом и оправдана добротом творевине. И не само људског. Онтологија из које

израста Радуловићев критичарски рад није само антрополошки оптимистична. Она је оптимистична у погледу постојања као таквог. Све што постоји је добро, самим тиме што постоји. То онтолошко начело, августиновски формулисано као *esse qua esse bonus est*,² чини најдубљи корен Радуловићевог непосредног сусрета са егзистенцијом, основу свих његових књижевно-филозофских и теоријских контемплација и дубинско исходиште његовог аутентичног књижевнокритичког ероса.

Теологија или онџологија добра јесте, дакле, најдубљи фундамент Радуловићевог критичарског рада у *Времену и души*. Иако поменут као егземпларан, Августин није ни први ни једини аутор који је формулисао замисао о суштинској доброты творевине, мада она код њега има свој најексплицитнији облик. Заправо, целокупна јудео-хришћанска онтологија темељно је обележена израженим *онџолошким оиџимизмом*, и то управо *онџолошким* а не *иносеолошким*: природа свега створеног не изгледа добро него јесте добра. Важно је истаћи ову разлику између бића и појавности творевине, јер она говори да, премда свет можемо да видимо са појавношћу зла и страдања, он и даље, по ономе како *јесте*, по свом бићу, јесте добар. Можда би најједноставније и херменеутички најдоследније праћење теологије онтолошке доброты космоса могло да се прикаже као егзегетски низ са старозаветним пореклом у *Књизи Посијања* где се прокламује добро творевине: „Тада погледа Бог све што је створио и гле, добро бјеше веома“ (1 Мој. 1, 31). У оквиру хришћанске онтологије данас су готово незамисливи домети таквог става о доброты свега створеног. Наиме, чак и антрополошки најпесимистичнији писци (а Августин јесте један од њих) осећали су се обавезним да, осим чемера људског стања, и даље бране доброту свега постојећег. Источна патристика је у начелу била мање песимистична чак и на антрополошком плану. Отуда у њој доминантни став да је добро толико темељно за свако постојање да је и само зло могуће једино као „паразит“ на бићу добра, али да зло као такво не поседује биће. Добро јесте, зло није, а зло „јесте“ једино тако што „узима“ своје биће од добра.³ Врхунац учења о надмоћности добра представља учење о апокатастази које се појављује у два облика: код Оригена и Григорија из Нисе. Прво је одбачено, док је дру-

² Уп: „Због тога што је, по Августиновој класичној тврдњи о учењу о стварању, 'биће добро напросто због тога што је биће' (*esse qua esse bonum est*), на темељу његовог учествовања у Богу као суштом Бићу, слиједи да шта год поседује биће, самим тим јесте добро“ (Пеликан 2005: 76).

³ Највероватније је да је први писани облик таквог схватања зла као „паразита“ на бићу Добра дат код Оригена (*О начелима*, II, 9, 2; в. Origen 1985: 265), чије мишљење убрзо постаје класично место патристичког виђења зла, па се као такво понавља код свих патристичких ауторитета који пишу о том проблему, а најгласовитије код Григорија Ниског (*О души и васкрсењу* 61; в. Григорије Ниски 2016: 213).

го остало мање-више прећутано (ни прихваћено ни одбачено). Разлика између њих није само формална, већ суштинска. За Оригена коначно исправљање целине света није мотивисано толико теологијом доброг, колико представом о вечном космосу: демони ће се покајати не зато што добро треба да тријумфује над злом, већ да би се космос вратио у своје првобитно стање (в. Origen 1985: 273–280). Са друге стране, Григорије Ниски мотивише коначно покајање демона управо потребом да страдање и зло (а за њега страдање јесте зло) буде побеђено – Христос може бити „све у свему“ једино ако зла и страдања више не буде, а то се хоће остварити на крају. Григорије верује да човек све чини *sub specie bonitatis*, тако да ће они који сада не увиде добро имати прилику да то учине у есхатолошкој перспективи (в. Григорије Ниски 2016: 273). Иако Црква није одобрила ово Григоријево учење, првенствено зато што је сматрала да је оно педагошки контрапродуктивно за морално усавршавање човека овде и сад, суштинско утемељење такве есхатологије добра она никад није оповргла, јер би тиме оповргла и сопствену онтологију доброте.

Ако се вратимо на рефлексе хришћанске онтологије добра код Радуловића, можемо да видимо колико она осветљава изузетан витализам његове мисли, оно темељно уверење да је живот сам по себи добар, испуњен радошћу и смислом. Тај витализам се не показује као феноменолошки, као констатација биолошке и друштвене изложености човека могућности радовања и осећања смисла. Не, хришћанска тео-онтологија добра иде даље и казује: само живљење и постојање јесте радосно и смислено.

Међутим, у директном дослуху са још једним темељним хришћанским уверењем, оним да *човек шек треба да постане оно што јесте*, пуноћа људске егзистенције остварује се, према Радуловићу, тек освешћењем човековог божанског порекла и његовим стремљењем ка највишем добру, ка највишем степену своје потенцијалне боголикости. Тек тада се егзистенција преображава у Егзистенцију, смисао у Смисао.

Књижевнокритичка мисао Милана Радуловића дубоко је, дакле, укореењена у хришћанској естетици, хришћанској антропологији и хришћанском доживљају егзистенције, у које је уписан самосвојан етички однос према Богу, свету, човеку и постојању. За ову прилику важно је нагласити колики и какав значај за Радуловићеву критичарску праксу има синтагма *хришћански доживљај егзистенције*, или, напосто, *дживљај егзистенције*. Зашто се у тој синтагми може и заобићи за овог аутора иначе пресудно одређење „хришћански“? Зато, наиме, јер је сам критичар склон да хришћанску духовност и хришћански доживљај егзистенције изједначи са човековом урођеном духовношћу. Уместо о хришћанској,

он аналогно говори о „првородној“ или „природној“ духовности, или о „истинитој духовности личног постојања“; уместо о хришћанској вери у Смисао, о природној вери у смисленост свега створеног.

Из тог изједначавања хришћанског са природним и урођеним формирао се Радуловићев аутентични критички сензибилитет који дубоко осећа и високо вреднује све што је потекло из човековог рвања са фундаменталним изазовима живота. Према овом критичару, читалачко пријањање уз дело није загарантовано његовом формалном супериорношћу. Да би доживео истинско *задовољство у шекспиру*, оно које премашује границе уживања у формалном и језичком експерименту, читалац мора осетити да је дело резултат пишчевог непосредног, и најчешће дубоко потресног, суочавања са егзистенцијом. Суочавање са егзистенцијом је, према Радуловићу, пак, етички напор највишег реда, а тек тај напор за-снима и естетску убедљивост исприповеданог: „Прича мора да зрачи у простор стварног живљења да би била естетски уверљива“. Другим речима, порекло приче у „простору стварног живљења“ већ имплицира пишчев етички одговор на изазов егзистенције, јер је живот као изворишно место приче у првом реду непрекинути апел човеку-писцу да се према њему, животу, определи.

Због интимног става да само она литерарна имагинација чије је исходиште у загонетки и драми живота може освојити статус вредног књижевног дела, Милана Радуловића бисмо условно могли назвати и егзистенцијалистичким књижевним критичарем. Условно, наиме, уз напомену да је тај егзистенцијализам изворно хришћански, и да је етос његов сржни формативни чинилац, али и уз свест да, као такав, управо он критичара сензибилизује да се дубоко саживи са егзистенцијалним изазовима и књижевно-естетским преокупацијама писца модерног доба, који је изгубио своју спону са Божанским.

Есеји окупљени у књизи *Време и душа* откривају критичарску личност Милана Радуловића која књижевној анализи приступа превасходно према етичким мерилима, али и са принципијелном отвореношћу према поетичким опредељењима модернистичке прозе друге половине 20. века. Етичке координате обухватају визију доброте свега постојећег, урођеност религиозног осећања и човекову усмереност на реализовање своје највише духовне потенције. Али, колико год тако одређена хришћанска духовност чини стабилан вредносни оквир Радуловићевог критичарског деловања, она у *Времену и души* не врши функцију књижевно-идеолошке инспекције зарад прецизног мерења удела хришћанствености у сваком од тумачених прозних остварења. Напротив: хришћанска антропологија, етика и естетика улазе као саиграчи у отворен поетички и етички хоризонт српског књижевног модернизма; не да би на том пољу

две перспективе, хришћанско-духовна и књижевна, укрстиле копља, већ да би се једна у другу загледале, једна у другој огледале и препознале. Та платформа херменеутичког осветљавања модернистичке прозе стоји на чврстом темељу критичарева визије модерне књижевности као оног поља људског духа на које је религиозна духовност емигрирала након изгона из сфере шире егзистенције – из доминантно религиозног доживљаја света човека премодерне епохе. Она на том пољу живи новим, мимикријским животом. Преобраћена у један вид пара-религиозности, уметничка духовност епохе српског модернизма за Радуловића као критичара показује два лица, или, условно говорећи, открива своју позитивну и негативну варијанту. Ону, у којој уметнички импулс наступа као такмац религије, и другу, која се конституише као (доминантно несвесни) продужени живот религиозне духовности у уметничком делу.

Тежња јунака за пуном и аутентичном егзистенцијом, откривање дигнитета личности и људске душе, били би најопштији заједнички иментели дела анализираних у књизи *Време и душа*. Та дела показују разноврсна поетичка решења, али исти етички импулс да се укаже на осећања егзистенцијалне празнине, тескобе, притешњености, моралних сукоба у појединцу, тј. да се та осећања надићу. Другим речима, Радуловић приказује – и ту се јасно разоткрива смисао наслова ове књиге – како пишчева душа послушкује историјско, друштвено време у којој писац ствара; како се душа, са њој иманентном тежњом да искорачи из времена у пуноћу аутентичне егзистенције и трансцендира ограничења оностраног битисања, како се, дакле, душа као знамен вечности поставља према природи и феноменима конкретне, пролазне и опресивне друштвене стварности – речју, према законима омеђеног историјског времена, глумог за питања смисла личног постојања и духовне самоспознаје.

Пажљивије сагледан из угла православне теологије, појам *душа* из наслова књиге открива своју додатну семантичку тежину, изразито важну за Радуловићеву теоријску елаборацију књижевне критике и, последично, за критичку онтологију на којој се базирају есеји из *Времена и душе*. Према схватању православне теологије, „душа“ није означитељ непролазног, нематеријалног дела човека, већ – сам човек. „Душа“ – то је човек као целосно биће (в. Јанарас 2008: 86). Таква дефиниција душе као синонима за човека као целовитог духовног, телесног, психолошког, моралног, интелектуалног бића у дубоком је сагласју са Радуловићевом визијом саодноса књижевног стварања и књижевнокритичког чина. И једно и друго су за овог критичара феномени чија је сржна одлика да их ствара човек – и једно и друго представљају човекову егзистенцију преточену у естетску форму. Целином свога бића и своје егзистенције писац је уписан у дело, целином свога бића критичар приступа тој дру-

гој целини, (раз)открива је и уједно у том процесу и сам изграђује или наново утврђује свој човечно-стваралачки идентитет.

У есејима о српским писцима у *Времену и души* Радуловић, како је споменуто, трага за оним тематским слојевима дела који проблематизују достојанство Личности и човекове душе. Тај критичарев порив биће илустрован анализом двеју карактеристичних литерарних појава, које према овом критичару маркирају етички и естетички одговор модернистичке књижевности на изазове савременог доба, а то су – *човечности*, односно *етичности* *приповедања*.

Човечности: мера уметничке духовности модернизма

Оглашавајући се поводом романа *Круи* Меше Селимовића у есејистичкој студији „Суочење идеала са жртвама“, Радуловић, заправо, пише есеј о трилогији коју поред тог дела чине романи *Тврђава* и *Дрвиш и смрћ*. У том есеју он открива човечност као сржно етичко и поетичко исходиште Селимовићеве прозе. Духовна драма Селимовићевих јунака у сваком од та три романа, сугерише Радуловић, почиње када се у њима јави сумња у оно у шта верују, а то су човечност, сопствена доброта, невиност, мудрост и племенитост. Примарни доживљај живота код Селимовићевих јунака не формира се у оквиру религиозне духовности и моралних начела, већ они до тих етичких норматива стижу у драматичном сусрету са самом егзистенцијом у којој откривају меру и границу своје човечности. Све, дакле, проистиче најпре из егзистенције, из непосредног живота:

Селимовић у моралним дилемама снажно васкрсава егзистенцијалне муке човекове, оне тескобе које као да претходе свим моралним начелима и које долазе после свих етичких прегнућа човекових (Радуловић 2017: 221–222).

Тек сам живот са својом болном непредвидљивошћу отвара пут ка питањима морала. Исти тај живот остаје и као вечно нерешиви и никада до краја схватљиви оквир људског постојања и када је човек искусио етички напор највишег реда.

Радуловић у човечности као срцу Селимовићеве етике и поетике види одраз старозаветног мита о човековом паду у земаљско постојање и о његовом кушању плода са дрвета сазнања добра и зла. Међутим, управо истој тој човечности као средишту Селимовићевих (по)етичких преокупација он придаје својства врхунске аутентичности, која је све, само не пуки одраз једне теолошком или верском традицијом задате тематике. Није посредни однос субординације, већ међусобног огледања,

ослушкивања, подударања између хришћанског доживљаја постојања и агоналне борбе са егзистенцијом модерног писца.

Из начина на који приступа познатој прозној трилогији *Дервиш и смрт*, *Тврђава* и *Круи*, јасно је да Радуловић Мешу Селимовића сматра књижевном и онтолошком парадигмом класичног модернизма и модерног романа. Есеј о Селимовићу написан је проживљено, доживљено, са сваком сумњом пропуштеном кроз сопствено биће, са надом, лепотом и етосом, у којима се не да лако разазнати где почињу а где се завршавају Милан Радуловић, Меша Селимовић и просто човек.

Етичност (лејоше) приповедања

Животност и уверљивост истакнуте су у *Времену и души* као врхунске вредносне одреднице књижевне уметности, а њихова специфична двострука природа заснива и Радуловићев критичарски *credo*: животност и уверљивост су, према њему, истовремено естетичке и етичке категорије. Почнимо од последњег: Радуловић у књижевном делу не тражи животност феноменолошке природе, или реалистичку уверљивост исприповеданог остварену помоћу препознатљивих координата одређеног времена и простора. (Реалистички проседе он не постулира као књижевни норматив већ самом околношћу да се бави корпусом модернистичке књижевности која само делимично и даље настаје у оквирима реалистичке наративе.) Радуловић у делу трага за животношћу онтолошке врсте, за одјеком „бићевности“ живота, за пишчевим продирањем у најдубље слојеве суштине света и човековог бића. Без претеривања, а уз свестан ризик да се за метафизичка питања незаинтересованом читаоцу такво одређење учини претенциозним, може се рећи да Радуловића у првом реду занима пишчево осећање и литерарна трансформација есенције живота, а не толико имагинативно моделовање различитих видова његове појавности. (Ради се, дакле, о трагању за *есенцијом еџистџенције* у књижевном делу.) Међутим, животност и уверљивост за Радуловића су уједно и врхунске естетске норме и као такве подразумевају верност принципима књижевно-естетског обликовања. Значај и природу тих принципа он у *Времену и души* најчешће подразумева, не трудећи се да их експлицитно ближе конкретизује. Утолико је важније што Радуловић уверљивости као естетској одредници имплицитно придаје толики значај, да му се, без обзира на доминантно усмерење ка духовности књижевног дела, а не превасходно на његов естетски карактер, не може пребацити да занемарује значај прозне форме и принципе обликовања који творе уметничку лепоту књижевног текста, комплементарну са лепотом етике приповедања. Само ако се схвати тако, у смислу двојности естет-

ско-етичког норматива, „уметничка и животна уверљивост [...] приче“ (Радуловић 2017: 383) може бити правилно одређена као темељни вредносни оријентир Радуловићевог критичарског деловања.

Иако у делу тражи етичност као израз суштинских питања егзистенције, а међу њима на челном месту ауторово опредељење спрам духовне димензије постојања, Радуловић не затвара очи пред „огрешењима“ о принципе естетског обликовања дела.

Есеј „Патријархална духовност и модерно историјско искуство“ посвећен *Књизи о Милутину* Данка Поповића, осим што оставља утисак ванредне откривалачке снаге сусрета са књижевним делом, егземпларно сведочи о животности као истовремено етичкој и естетској компоненти уметничког текста. У том есеју Радуловић свој читалачки фокус усмерава на приповедање као човекову насушну потребу и антрополошку константу, и на разговор (тј. однос приповедач – слушалац) као залог људскости, етичности и досезања Апсолута.

У Поповићевом јунаку Милутину Радуловић препознаје фигуру чији се високи етички идеали кристалишу кроз чин приповедања. Милутин је српски сељак који у затворском заточеништву ретроспективним погледом осветљава и излаже свој животни усуд неименованом слушаоцу. На његовој егзистенцијалној путањи нашле су се сваковрсне тегобе и тескобе, од мучног сељачког живота са његовим тврдим хлебом и телесним изнуривањем, преко учешћа у два рата до мирнодопске слободе „која га је до смрти утамничила“ (Радуловић 2017: 387).

Животност Поповићевог романа, животност као мера сагласја дела са најдубљим основама живота и као гарант његове вредносне пуноће, успоставља се, према Радуловићу, кроз пищеву ваљану мотивацију Милутиновог приповедања. Причање о сопственом животу тог српског сељака – за Радуловића архетипског представника православне духовности српске патријархалне културе – мотивисано је „трима животним ситуацијама и духовним стањима“ (Радуловић 2017: 384) приповедача, које критичар излаже у виду узлазне вредносне путање. Ту је, најпре, мотивисаност мање-више неутралног вредносног садржаја, околност да се Милутину у затворском амбијенту као простору у којем се „има времена“ (Радуловић 2017: 385) први пут у животу, презатрпаном радом, мучним догађајима и историјским превирањима, отвара могућност смиреног сабирања утисака о сопственој судбини. Али, већ следећи мотивацијски ниво носи карактер усхођења на лествици етичности: Милутин не саопштава своју причу из доколице, већ из интимне побуде са сасвим другог краја вредносног спектра. Причање је за њега насушна потреба да себи самом положи рачун о свом животном путу и да чином приповедања, поступно излаганом рефлексijом о свом животу, обезбе-

ди својој судбини заокружен смисао. У тој жудњи за приповедним заокруживањем сопственог усуда помаља се, према Радуловићу, исконска људска жеља да растрзаним животним фрагментима подари целовиту форму и у том гесту уобличавања и уцеловљења превазиђе бесмисао личног постојања у омеђеним координатама историјског времена. Милутину се благодаћу приповедно-исповедног исказивања отвара спасоносна могућност надилажења апсурда кроз перцепцију свог живота као смислене целине. Приповедање тако задобија метафизичко утемељење и врхунски антрополошки значај:

Суочавајући се с историјом као ирационалном и опасном стихијом, и са трагичношћу људске судбине у токовима историје, Поповићев јунак управо тим суочењем и исповедањем духовно савладава и судбину и историју, узраста до духовног бића и достојанства, „спасава душу“. Отуд је причање-исповедање животни нагон духовног бића, јер оно *мора* да се бори за спасење душе причањем исто као што мора да живи (Радуловић 2017: 385).

Трећи мотивацијски аспект Милутиновог казивања открива врхунац етичке димензије приповедања. То је дубока вера Поповићевог јунака да се на релацији приповедач – слушалац успоставља таква душевна повезаност са другим бићем, која трасира пут највишем облику хуманог споразумевања, а преко тога и трансцендирању пролазне и трошне временске егзистенције:

[...] Милутин не прича само зато што мора већ и зато што му је „говор омилио“. Људским говорењем-исповедањем он не олакшава само муку живљења већ и открива лепоту људског исповедања и душевнога братимљења са другим човеком. Та лепота открива се и казивачу и слушаоцу. Кад више нема никаква разлога, чак ни могућности да верује у свој живот у времену нити у историју и њене химере, Поповићев јунак верује у људску душу, сопствену и у душу човека ком се обраћа. У искреном, једноставном, душевном разговору он као да тражи вишу правду и истину, ону своју правду и истину што их није нашао у непосредном животу (Радуловић 2017: 386).

Овако назначену етичност (лепоте) приповедања Радуловић на послетку уноси на највишу метафизичку раван, омогућену претходно успостављеним поверењем на релацији душа – душа. Потресна блискост душâ у неисквареној људскости присног разговора ослобађа страха од смрти и апсурдности умирања:

Душевним разговором не превазилази се само трагика живљења већ и апсурдност умирања: узраста се до унутрашње вечности људске душе и

духа. Тад као да више нису важни појединачан живот и његова мучна искуства, ни историја и њене фикције и илузије, чак ни неминовност умирања није страшна. Људско саосећање и сапатња остају једина духовна реалност и једина животна вредност (Радуловић 2017: 386).

Када душа разговара са душом, нестаје осећај трагичне усамљености човека и ограничености и пролазности земаљског трајања. Нема више самоће у којој се човек рађа и умире, јер душа општи са душом, непролазно у човеку са непролазним у његовом саговорнику. Нема времена и нема пролазности, јер *браћимљење души* кроз причу води временском и просторном самозаборавау. Условљености и ограничења историјског хода са његовим *фикцијама* и *илузијама* нестају са хоризонта причом збратимљених бића, да би уступиле место оном најдушевнијем у самим душама: људском саосећању и сапатништву. Својом мистичном измештеношћу из времена и простора присан, душеван људски разговор постаје интимни звездани час који надвладава смрт и постаје залог вечности.

Иако Радуловић у том изванредном есеју маркира етичност приповедања и етичност лепоте приповедања као (по)етичку специфичност *Књије о Милушину*, јасно је да он истим потезом подиже споменик приповедној уметности у целини, у оном смислу у коме свако приповедање (а не само оно утемељено на моделу усмене наратије као у Поповићевом роману) потенцијално утире пут *јобраћимству лица у свемиру*, „братимљењу душа“ између приповедача и слушаоца, писца и читаоца.

Утолико је значајније што Радуловић не прећуткује напрслине естетске природе на конструкцији романа. Ако експлицитно формулише свој критичарски *credo* да „прича мора да зрачи у простор стварног живљења да би била естетски уверљива“, он исто тако очекује испуњавање естетских захтева које подразумева прозни текст да би прича коју транспонује била животно уверљива и естетски супериорна. У *Књизи о Милушину* њен писац, закључује Радуловић –

[...] није [...] људско морање да се прича и да се тако живот открива духом и као вечна духовност поставио у темељ свих токова и васколиког смисла романескне грађевине. Повремено прича губи животодаван и духоносан додир са том првородном, космичком духовном суштином људског језика и говорења. На таквим страницама прича почиње да тече праволинијски, развија се на површини и приближава се тенденциозном мемоарско-репортажном причању, губи дах и чар уметничкога казивања (Радуловић 2017: 389).

Без обзира на ове замерке формално-естетског карактера, Радуловић *Књију о Милушину* рангира веома високо на вредносној скали

српске модернистичке прозе. Поповићев роман, према Радуловићу, измиче тенденциозности управо на начин који је егземпларан кад је по среди велика прозна уметност у целини. Она дочарава живот као живот душе, што погађа у само срце врхунске уметности, док имагинативни приказ токова историјског времена и његових ћуди, који не дотиче душевност човека, остаје ипак секундаран у моделовању прозног дела високог уметничког домета. Тиме што драму егзистенције не предочава кроз сведочење јунака о историјским догађајима, већ је пропушта кроз његово биће, Данко Поповић достиже тај Радуловићев естетско-етички идеал истакнут насловном синтагмом књиге *Време и душа*. Поповић је –

[у] језику и говору главног јунака васкрснуо његову душу и судбину, оне духовне и животне струје које стоје у темељу сваке уметничке истине. Универзалне истине и духовну суштину постојања уметност тражи и налази у људској души и судбини, а не у историјским апстракцијама-фикцијама и у идеолошким псеудо-митовима (Радуловић 2017: 389–390).

Значај *Књије о Милушину* открива се, за Радуловића, и у томе што су се у њој имагинативно скрасиле суштинске вредности које одликују духовност српске патријархалне културе. Између хришћанске религиозности и доминантног осећаја живота српског патријархалног друштва Радуловић види непосредне паралеле. Хришћанско учење о доброти и смислености творевине као изразу Божије воље има, према Радуловићу, свој одраз у непосредном осећању смисла живота патријархалне културе – живота као појаве која вредносно превазилази појединачно и пролазно трајање у земаљским оквирима. Осећање самосмислености егзистенције и њене унутрашње духовне суштине, чак и сакрализација живота, јесу по овом критичару темељи како опште хришћанске духовности, тако и њеног посебног облика у окриљу српске патријархалне културе. Тешко да има места у критичарском опусу Милана Радуловића које тако импресивно и убедљиво описује духовне фундаменте светоназора српске патријархалне културе и у исти мах обзнањује критичарево интимно осећање живота, као овај који дочарава душевно устројство Поповићевог Милутина:

Он интуитивно зна да је сам живот највећа духовна вредност, да све духовне суштине служе човековом животу, да је човечност рефлекс космичке духовности и да човечним живљењем људско биће зрачи васељенске суштине и енергије. Конкретно и универзално, материјално и духовно, он доживљава као органско јединство, а не као супротстављене силе. Супротстављеност свог историјског и духовног искуства мири вером у живот, надом да је све историјске неправде и нескладе могућно заборавити, вером да ће живот сам себи отворити путеве за нова надања

и нова грешења: живот је виши и од истине, и од правде, и од греха, и од покајања, јер су све те духовне реалности могуће једино у живом човеку. Историјско искуство превазилази интуитивним знањем да је човекова чежња за бољим животом вечна и да он том чежњом, самим живљењем, духовно надраста и задовољство и незадовољство постојећим светом (Радуловић 2017: 396–397).

У *Времену и души* Радуловић ретко одступа од начела узајамног огледања хришћанске духовности и (по)етичких струјања модернистичке прозе. Један такав изузетак представља есеј о Добрици Ћосићу. Радуловићев критичарски поступак могао би се, са дозом добронамерне ироније, назвати „мисионарским“, јер се тумачење Ћосићевог романа у духу православне духовности чини пре „наговарачким“ него откривалачким и остаје, на концу, недовољно уверљиво. Као да је заводљивим *наћовором на шеолоџију* тек требало упутити писца на онај пут на којем би га критичар најрадије видео. И тај *наћовор на шеолоџију* Радуловић изводи интерпретацијски крајње сугестивно, али се управо иза наглашене сугестивности помала интерпретативна намера која се пред могућим другачијим читањима показује проблематичном. Траг интерпретацијске тенденциозности у том есеју ипак остаје изузетак у обиљу других прилога у *Времену и души*, али отвара питање о вредности, „легитимности“ и евентуалним ограничењима Радуловићеве критичарске оријентације у тој књизи.

У покушају пружања одговора на та питања, са сигурношћу се може рећи да је Радуловићева интимна опредељеност да фокус тумачења стави на духовност књижевног дела – а да, при томе, не апстрахује његову естетску димензију – сасвим прихватљива са становишта замишљеног интелектуално-књижевног поштења. Критичар, према дубоком уверењу потписнице ових редова, има пуно право да привилегује један приступ књижевном делу, био он ближи иманентистичком или „спољашњем“, контекстуалном принципу, али не и да тај приступ апсолутизује. У случају књижевности као примарно естетског феномена, неприхватљиво би било апсолутизовање једног приступа при потпуном занемаривању естетске димензије књижевног дела. Обрнуто, инсистирање на ексклузивности естетског као једино валидног квалитета књижевног текста, значи порицање његове принципијелно вишеслојне природе као последице околности да оно не настаје у вакууму естетске недодирљивости, већ као феномен природан животу, па следствено и свему ономе што чини живот у свим његовим облицима и појавностима. Ако се занемаривањем естетског долази у опасност тенденциозног читања, његова апсолутизација као искључиве мере вредности књижевног текста пориче очигледност порекла књижевног стварања од стране човека, у

његовом духовном, психолошком, историјском, културном окружењу, речју, у хоризонту оне појавности коју, у најкраћем, називамо – живот.

Мити, архетипи и „литургиичност“ књижевности

У својим највишим донетима, књижевност је, према Радуловићу, такође и сублимација одређеног (религиозног) мита и универзалног или националног архетипа. Све што у делу препозна као сведочанство дубоко проживљеног суочавања са најважнијим изазовима земаљске егзистенције, Радуловић најчешће транспонује у област Егзистенције као религиозно-метафизичког облика постојања. У човековом рвању са собом и светом он види рефлексе различитих егзистенцијалних упоришта *homo religiosus*-а – грехопад, невино страдање, жртву, веру у смисао свега постојећег – остајући, при томе, свестан да модеран писац у најбољем случају несвесно проживљава егзистенцијална искуства карактеристична за човека дубоке религиозности.

Високо место које Радуловић додељује књижевности у спознаји и одгонетању егзистенцијалне загонетке огледа се у уверењу да митско и архетипско начело књижевног обликовања могу да иду руку под руку са изразитом аутентичношћу литерарне творевине. Писац није само понављач или реактуализатор митског и архетипског, већ, на скоро мистичан начин, са-творац мита или – на први поглед парадоксално – његов *први творцац*. Тако Радуловић стиже до поимања књижевног дела као споја митско-архетипског и аутентичног, обзнањеног на безмало литургијски начин. Аутор упечатљиво сведочи о литургијској димензији стварања пишући о старозаветном миту „о човековом паду у постојање и о његовом кушању са плода дрвета сазнања добра и зла“ (Радуловић 2017: 219) и аутентичном преобликовању тог митског предлошка у прози Меше Селимовића:

Наравно, није Меша Селимовић свесно хтео да књижевно трансформире тај мит. Већ је он тај мит поново оживотворио; *митска истина и архетипске представе живе* су у његовом бићу *поново први пут*, као и у сваком великом писцу. Али те истине у сваком великом писцу живе на посебан начин, на начин на који их је он испричао; унутрашњи садржаји те истине постоје само у *писачевом обликовању посебних светих дела у којем се ствара мудрост први пут обзнањује, поново се рађа и самопојављује*. У универзалну библијску причу о људском постојању и о човековој природи Меша Селимовић је *удахнуо* индивидуално-оригиналне тонове, који његово дело чине *једниственим духовним светом* [истакла М. М.] (Радуловић 2017: 219–220).

У овим речима најбоље се разазнаје како се две егзистенцијалне перспективе – митско-старозаветна и књижевно-(по)етичка – једна

у другој огледају и како на фундаменту међусобног огледања израста „литургичност“ књижевног стварања. На евхаристијском литургијском сабрању *један* јединствени догађај из прошлости на мистичан начин оприсутњује се као стварност која се поново догађа у свој аутентичности свог првобитног облика. За хришћанске вернике то је, како је познато, стварно присуство Христа у евхаристијском хлебу и вину, догађај који се на светој Литургији сваки пут збива *као први њуш* или *поново први њуш*. Света тајна причешћивања Христовим телом и крвљу, установљена на Тајној вечери, у сваком појединачном евхаристијско-литургијском обреду *поново се рађа и самопошврћује*. Ова антиномија обредног није пука стилска фигура: за хришћанску веру је подједнако важно и изван сваке сумње да је Христос своје искупитељско дело у коме хришћани учествују на литургији учинио „једном за свагда“, али се то „једном за свагда“ оприсутњује, постаје збиља, сваки пут када се хришћани окупљају да би учествовали у том спаситељском делу. Свака појединачна литургија, сама по себи, није проста обредна редупликација текста, имитација чина, већ догађај који бива поновно остварење оног аутентичног.

Књижевност је, према Радуловићу, простор у којем такође може да се оствари тај крајњи онтолошки парадокс, наиме, да нешто оживи *поново први њуш*. Пишчев – овде Селимовићев – књижевни проседе у обликовању романескног света снабдевен је атрибутима литургичности. Митска истина о човековом грехопад у Селимовићевом бићу живи *поново први њуш*, а у сваком великом писцу увек, тј. свагда први пут. Универзални модел митске истине дат је једном заувек, али трансформативна снага писања васкрсава тај модел у новом, аутентичном виду, те тако, у споју универзалног и сасвим новог и може да се реализује посебни свет дела у којем се, наизглед потпуно парадоксално, *стара мудрост први њуш обзнањује*. Универзалност митске истине и аутентичност Селимовићевог дела нису у сукобу, већ једна другу оснажују и потврђују. Једном речју, у Радуловићевом читању Селимовићеве прозе можемо да уочимо да он поетику тог писца види управо као одсјај обредне, штавише, литургијске двојединости која увек постоји тамо где човек посеже за вечним и аутентичним, оним што припада *души* унутар тока његовог живота, унутар *времена*.

Тако се у књижевном стварању сусрећу и међусобно потврђују универзалност истине мита и архетипа, са једне, и дигнитет и аутентичност појединачног света књижевног дела и његовог творца, са друге стране – сусрећу се и међусобно потврђују Душа света и душа ствараоца.⁴

⁴ Књижевност за Радуловића потврђује актуелност и надвременитост архетипа (на пример, архетипови различитих егзистенцијалних стања: страх, потреба за љубављу, осећај грешности...), као и митских представа и религиозног доживљаја егзистенције. Тешко је у есејима из *Времена и душе* увек јасно разграничити појмове архетипског, митског,

Тиме већ ступамо на поље мистичности или мистерије књижевног стварања. Активирањем одређеног архетипа у уметничком тексту писац обликује универзалну (пра)истину о човеку и свету. То је, према Радуловићу, процес који се у модернистичкој књижевности најчешће одвија несвесним путевима, а пресудни удео несвесног сам акт стварања приводи мистичном – у оној мери у којој су и несвесно и мистично подједнако удаљени од рационалног доживљаја или обликовања стварности.

Из редова критичко-есејистичких списа *Времена и душе* може се доста јасно ишчитати и једна темељна теоријска парадигма о односу стварност – фикција, вероватно најстарија и фундаментална упитаност поетолошких и књижевнотеоријских рефлексija. Према Радуловићу, та се релација у крајњој линији конституише у области мистерије стварања. За овог критичара као да постоји једна скоро мистична равн у којој су записани склад и права мера односа између живота и фикције. У оном смислу у којем Радуловић и само књижевно стварање снабдева атрибутима неоткривености, затајности и мистерије, и тумачење дела очигледно зависи од критичареve способности разоткривања „мистичне“ релације између живота (тј. егзистенције схваћене у њеној духовној суштаствености) и умећа фикционалног обликовања уметничког текста.

Три лица духовности у Времену и души

У основи свих Радуловићевих критичких размишљања присутна је фасцинација феноменом духовности. Духовност у његовој критичкој мисли обухвата разнородне појаве и форме, док, пажљивије посматрано, три заузимају централно место и на један безмало мистичан начин откривају међусобну тријадну повезаност. Кратак осврт на ту карактеристику Радуловићеве критичке мисли има најпре сврху да послужи као сликовна представа једног ванредно комплексног мисаоног система, усмерена на то да се комплексност тог система „обузда“ указивањем на њене главне формативне чиниоце. Међутим, намера је и да се, можда помало рискантно, и свакако само у виду начелног нацрта, *иосшулира* заснованост Радуловићеве критичке мисли у домену једне мистичне концепције, које, може бити, ни сам критичар није био свестан. Наиме, три вида духовности као вредносни оријентири Радуловићеве критичко-филозофске мисли могу се паралелизовати са хришћанском тријадолошком представом „Отац – Син – Свети дух“.

религиозног и егзистенцијалног и њихова самобитна својства. Значења та четири појма неретко се преливају један у други, док је, према Радуловићу, њихова актуализација у књижевности – толико се може са сигурношћу рећи – залог највише вредности литературе као места објаве Смисла.

Из чисто теолошког поднебља ова тријада прелива се у домен књижевног стварања. Осим уске међусобне релационираности, свако од три „лица“ духовности која се јављају у критичким есејима *Времена и душе* јесу феномени који у Радуловићевој интерпретацији сржно повезују општу духовност или веру, (историјски) живот и књижевност.

Дубоко уверен да је човек рођењем предиспониран за чуло вере, Радуловић се снажно ослања на идеју о *првородној духовности* као људском бићу природеној особини и као залогу за његову жељу и моћ да оствари максимум своје потенцијалне боголикости. У модернистичкој прози он трага за одјецима те првородне, универзалне духовности и налази је у трансформисаним облицима поетичких и етичких смерница књижевних дела: у човечности као идеалу аналогном хришћанској жудњи за спасењем душе; у етици и лепоти приповедања као путу ка искупљењу и надилажењу апсурда постојања. Та општа, човеку природена духовност, лишена везаности за било какву конфесионалну припадност, могла би у дослуху са хришћанском тријадологијом да понесе назив – *Ошаци*.

Радуловић, надаље, високо рангира вредност појаве коју бисмо условно могли означити синтагмом *историјска духовност*. Његово је изворно уверење да *првородна духовност* у српској православној култури као историјском феномену на оригиналан начин долази до своје објективације или сублимације. У есејистичко-критичком раду Радуловић са највишим степеном интелектуалног ангажмана прати одразе православне духовне традиције у савременој прози, најчешће истичући њихову често несвесну трансформацију у видове уметничке духовности, испод чијих се површинских слојева, кад јасније, кад веома тешко, разазнају вредности и форме српске православно-хришћанске културе. По аналогiji са хришћанском симболиком Оваплоћења, та историјски „оваплоћена“ духовност, њено друго лице, могло би се означити именом – *Син*.

Као стваралачки трансформисана *првородна духовност*, као пројава Божанске енергије у ствараоцу, *уметничка духовност* јесте за Милана Радуловића страстан изазов и непресушни извор фасцинације при тумачењу и валоризацији српске модернистичке књижевности. Том феномену посветио је многе своје критичарске напоре и исписао неке од најбољих страница на свом дугом списатељском путу. Као пројава Божанског у писцу и као стваралачко дејство духа у уметнику треће лице духовности у књижевном универзуму Милана Радуловића носи назив – *Свети дух*.

Овај кратак нацрт за утврђивање профила духовности као интерпретацијског и вредносног упоришта Радуловићеве критике, више него

што претендује на систематично сагледавање проблема, жели да отвори питање које као да се провлачи кроз цео књижевни свет и обликује једну сасвим личну запитаност Милана Радуловића: да ли је могуће писати „у име Оца и Сина и Светог духа?“

На извору душе: филозофија стварања Милана Радуловића

Есеји о Меши Селимовићу и Данку Поповићу парадигматични су за Радуловићев однос према књижевности и књижевном стварању. Пишчева уметничка филозофија, тј. уметничка онтологија или идеологија, које Радуловић сматра сублимацијом ауторове животне филозофије, јесте извор његове фасцинације феноменом књижевног стварања уопште. И његов критички приступ књижевном делу произлази из те основне фасцинације: то је Радуловићево дубоко емотивно и интелектуално саживљавање са светом дела и у њему израженим основним животним осећањем његовог писца, са његовом стваралачком личношћу, са духовним чулом писца, са његовом душевношћу, са његовим личним, најинтимнијим одговором на питања: шта је живот? у чему је смисао егзистенције?

Закупљеност тим питањима настала је очигледно као последица двеју Радуловићевих *йрвородних* страсти: књижевности и вере. Можда је највећи изазов за Радуловићев критичарски рад проистекао из једне његове примарне дезилузионираности, коју и сам истиче у првом, књижевноисторијски конципираном, делу *Времена и душе*: уверења да се у савременој стварности хришћанска духовност и вредности патријархалне културе одавно налазе на самој маргини колективне свести. Радуловић је свестан да модеран писац доживљава свет у духу литерарне идеологије, а не у духу религиозне духовности. Он, чини се, некада и болно доживљава тај расцеп између своје две пасије, религиозности и одређених видова модерне књижевности. Целим својим стваралачким радом као да је несвесно тежио да тај расцеп макар мало ублажи. Можда је Радуловић, у тежњи за амортизовањем судара између стриктно религиозне и модерне књижевне свести понекад налазио хришћанственост и тамо где је није било. Можда је, опет, сам пренаглашавао тај расцеп оцењујући као безвредна (али не и бесмислена) она дела која су се у потпуности удаљила не од хришћанског, већ од, према њему, природног осећања смисла егзистенције. Сва та опредељења извиру из исходишне тачке целокупне Радуловићеве филозофије живота и уметности – да је све – свет, човек, егзистенција, са свим њиховим светлим и мрачним странама – испуњено добротом и смислом, а не произвољношћу и бесмислом, да све стреми светлости и када је наизглед све обавијено

тамом – а то је, чини се, оно првородно осећање живота које је обликовало личност Милана Радуловића пре сваког формалног религиозног искуства. Због тога не чуди да у крајњем исходу књижевност у очима овог критичара задобија статус који није подређен религији. У случају врхунских књижевних остварења, књижевно дело је, према Радуловићу, Евангелијум, сведочанство о свету, Богу, постојању. Али и више од тога: књижевно дело је и Откривење, јер му је сврха да проникне у изворни смисао света, као и да разоткрије или бар наслути крајњи смисао постојања. (Утолико пре што Апокалипсис у свом базичном теолошком контексту подразумева раскривање смисла, симболички језик, иницијацију у непосредно искуство.)

Доживљај егзистенције као Смисла води Радуловића до тежње да чак и она дела која су по његовој процени непосредно анти-религиозна, нихилистичка, одбрани од бесмисла. Тај импулс долази из његовог високог вредновања стваралачког чина, сходно коме је све творачко априори испуњено смислом, што је само одраз његове изворне вере у универзалну доброту творевине, у антрополошки и космолошки ведро *esse qua esse bonus est*. Другачије се не може схватити Радуловићева оптимистична објава произашла управо из питања о онтолошком статусу нихилистичког књижевног дела:

Ма колико садржине великог уметничког дела биле узнемиравајуће и трагичне, сам чин стварања и постојања уметничког дела у извесном смислу противречи или бар релативизује сазнања која су у делу садржана; *само постојање дела је еманација светлости*. Ма колики песимист био, прави уметник није ни нихилиста, ни циник. Сама уметничка духовност и уметничка идеологија израз су неког пра-витализма човековог, оног који лежи у основи свих сазнања и осећања и који храни и све привидно песимистичке философије живљења [истакла М. М.] (Радуловић 2017: 225).

Есеји из књиге *Време и душа* у пракси остварују основну филозофску визију *персоналистичке књижевне критике* Милана Радуловића, формулисане у монографији *Самосвесћ форме*, изворну личносно-стваралачку димензију његових критичких контемплација. Док у тумачењу књижевног дела „разговара“ са писцем, он једновременно разговара и са самим собом и изграђује сопствену личност као књижевног критичара, одмерава и преиспитује меру сопствене човечности, допире до извора своје душе. Идући трагом питања која му се у дијалогу са писцем отварају, он контемплативно артикулише личне недоумице и одређења према најважнијим – првим и последњим – питањима егзистенције. Речју, послушкујући са највећом могућом посвећеношћу друго биће и његове трептаје, Радуловић послушкује и своју сопствену душу и даје јој да се

обликује као једна форма мишљења о књижевности. Инсистирајући до краја на смислу личносног односа према животу и књижевности, Милан Радуловић је целим својим радом читаоцу једновременно откривао и сопствену душу и њене запитаности, чежње, радости и страхове, душу која је у његовим књигама остала да трепери као жива твар, увек отворена за истинско *браћимљење*, увек рада да се поразговара са неким новим саговорником у неком новом времену са свим изазовима и упитаностима које то ново, пролазно време собом носи.

Извори

- Радуловић 1985: Милан Радуловић. *Историјска свесћ и естетске ушойије: критички есеји о савременим писцима*. Београд: Истраживачко издавачки центар ССО Србије.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић. *Обнова традиције: критички есеји о савременим писцима 2*, Београд: Књижевна заједница Звездара – Апостроф.
- Радуловић 2012: Милан Радуловић. *Самосвесћ форме: нацрт за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет.
- Радуловић 2017: Милан Радуловић. *Време и душа: поетика и етика српске прозе групе ђоловине 20. века*. Београд: Јасен.

Литература

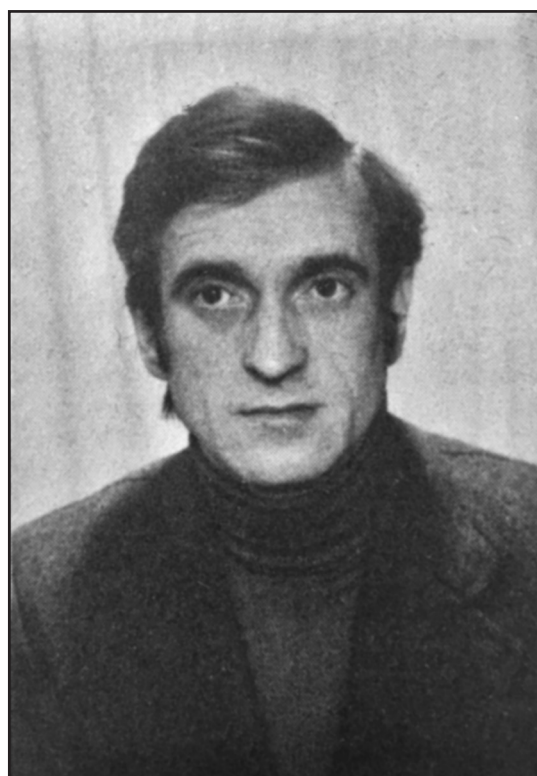
- Библија или Свето Писмо Старога и Новога завјета*. Превео Стари завјет Ђура Даничић. Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић. Београд: Издање Библијског друштва.
- Bužinjska, Markovski 2009: Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik.
- Григорије Ниски 2016: Григорије Ниски. *Домаћински списи*. Са грчког изворника превео Станимир Јакшић. Нови Сад: Беседа.
- Ђорђић 2012: Стојан Ђорђић. „Књижевна критика и субјект критичког суђења“. Поговор у: Милан Радуловић. *Самосвесћ форме: нацрт за теорију персоналистичке књижевне критике*. Београд – Источно Сарајево: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет. Стр. 195–201.
- Јанарас 2008: Христо Јанарас. *Азбучник вере*. Са грчког превео Станимир Јакшић. Нови Сад: Беседа.
- Origen 1985: Origen. *Počela*. Uvod, prijevod i bilješke Marijan Mandac. Split: Samostan sv. Klare.
- Пеликан 2005: Јарослав Пеликан. *Мелодија теологије: философски речник*. Превео с енглеског Микоња Кнежевић. Редакција превода Богдан М. Лубардић. Београд – Никшић – Требиње: Јасен – Philotheos.

Milica Mustur

AM URSPRUNG DER SEELE
Milan Radulovićs literaturkritischer Eros

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht die Bedeutung des religiös und philosophisch fundierten literaturkritischen Schaffens von Milan Radulović innerhalb der serbischen Literaturwissenschaft. Den Beginn von Radulovićs Entwicklungsweg markiert ein grundlegendes phänomenologisches und ontologisches Interesse für Natur, Sinn und Zweck der Literaturkritik, vor allem des literaturkritischen Bewusstseins und des konkreten literaturkritischen Aktes. In der Monographie *Samosvest forme* (Selbst-Bewusstsein der Form, 2012) erreicht dieser Autor den höchsten Grad einer philosophisch inspirierten Theoretisierung der Literaturkritik, welche eng an sein Verständnis der Phänomenologie des literarischen Schaffens und des Literaturwerks anlehnt. Das literarische Werk ist nach Radulović nicht die Wirklichkeitsprojektion seines Autors, sondern weitaus mehr – die semantische Artikulation seiner persönlichen Existenz, d. h. eine besondere Form seines persönlichen Seins. Der literaturkritische Akt gründet nach Radulović auf der Relation Subjekt – Subjekt: als Erfühlen, Erleben und Bewusstwerden der eigenen, *personalen* Existenz des Kritikers bei der Begegnung mit einer anderen Subjektivität, jener des Schriftstellers. Im Konzept der *personalistischen Literaturkritik* vereint Radulović seine zwei grundlegenden Neigungen: Literatur und den christlichen Glauben. Noch bevor er seine theoretischen Überlegungen zur Literaturkritik ausformuliert hat, verfasste Radulović eine ganze Reihe von kritischen Essays zu den Werken serbischer Prosaschriftsteller der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in den Monographien *Istorijska svest i estetske utopije* (Historisches Bewusstsein und ästhetische Utopien, 1985) und *Obnova tradicije* (Erneuerung der Tradition, 1994). Diese werden im Jahre 2017, leicht geändert und durch einen literaturhistorischen Überblick zur serbischen Literatur der betreffenden Periode erweitert, im Werk *Vreme i duša* (Zeit und Seele) zusammengefasst und wieder publiziert. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Profil dieser Essays, mit der impliziten Frage wie das Ideal der *personalistischen Literaturkritik* in ihnen praktisch realisiert wird. Darüber hinaus wird die Überzeugung geäußert, dass man sich auf diesem Wege zum Ursprung der Seele dieses außergewöhnlichen, authentischen und vielseitigen Literaturdenkers bewegt: zu Milan Radulovićs ursprünglichem literaturkritischem Eros.



ЂУРО ДАМЈАНОВИЋ

АЈМО, ЂУРАЂЕ, КАЈМАКЧАЛАНСКОМ!*

У једној тихој кући у Марка Миљанова улици, већ неколико година, станује, подстанарно, један тихи момак.

У соби радна, спаваћа и примаћа соба. У радном дијелу собе радни сто. На радном столу писаћа машина, писаћи папир, писаће оловке. За писаћим столом за писаћом машином писаћи радник.

Потом, у радном дијелу собе, велики ормар пун великих књига: „Свето писмо“, „Критика моћи суђења“ Имануела Канта, Башларова „Поетика простора“, „Књижевна критика као филозофија“ Бенедета Крочеа, „Средина стољећа“ Дос Пасоса, Паскалове „Мисли“, „Бакоња фра Брне“ Симе Матавуља, „Међа Вука Манитогa“ Матије Бећковића, и тако у неизброј, од поезије до прозе, од есејистичких до научних књига, од теорија књижевности до теорија књижевне критике.

У примаћем дијелу собе, тамнобраон обојен примаћи сто. За столом једна дрвена столица у облику фотеље и једна фотеља у облику столице. За тим се столом, у тим фотељама, сједи само док се кафа пије.

У овој соби, у њеном пријатном и вишеструко корисно искоришћеном амбијенту, живи и ради магистар књижевности Милан Радуловић.

Рођен је 1948. године у Хан-Пијеску. Када је завршио учитељску школу, уписао се на Филозофски факултет у Сарајеву. Док је студирао, двије године радио је у школи у селу Поджепље. Предавао је дјечи граматику: гласовне промене: непостојано А, једначење сугласника по звучности, палатализацију, учио их писмености и књижевности и учио их да уче.

Кад је дипломирао на Филозофском факултету, Милан Радуловић дође у Београд и упише постдипломске студије на Филолошком. Опет је, док је студирао, једно вријеме радио као лектор у листу „Младост“. Потом се запослио у Институту за књижевност, гдје још увијек ради.

* Колумна „Моји земљаци“, *Зум рејорџер: илустрирани недељник*, Београд, 8–15. XII 1977, бр. 603, стр. 20.

У јуну ове, најзад већ минуле године, одбранио је магистарски рад „Схватање књижевне форме“. Магистарски рад магистра Милана Радуловића броји преко 500 страница. Недавно је, радећи до првих пјетлова, од тих 500 страница направио књигу коју ће објавити Институт за књижевност.

Кад се умори од посла, или кад хоће да буде сам са собом, сам без писаће машине и књига, Милан Радуловић, врло радо и врло често, шета. Врло радо и врло често, најрадије и најчешће, у ствари, шета улицом Кајмакчаланском, на Црвеном Крсту.

Понекад заједно шетамо дивном улицом Кајмакчаланском. У предвечерје дана или сасвим касно, шетамо, тако, тихом, дугом улицом Кајмакчаланском. Шетамо, причамо, углавном ћутимо, удишући кајмакчалански ваздух.

Јесенас, шетали смо много чешће, кад нас је градска јесен у Кајмакчаланској носталгично подсјећала на праве јесени у завичајима, на листопадно злато предвечерњих шума. Шетали смо и причали о животу и завичају, о животу у завичају и о животу овдје, скупом, подстанарском животу велеградском. Па о књижевницима и књижевности, сјећајући се својих учитеља, универзитетских професора. И својих другова, Кнеза, Саве, Брајка, Блека...

Што се тиче Милана Радуловића, не би требало да постоји ГСП и његови увијек сардински пуни, загушљиви аутобуси, тролејбуси и трамваји. Што се њега тиче, много шта не би требало да постоји, и много шта би требало да буде.

Истовремено тих и срчан, Милан Радуловић, на примјер, у једном свом есеју пише: „Док пише, писац се бори за своју судбину, тачније: за право да има судбину“, или „Књижевно дело као процес писања је једна анализа живота.“ Сјајно! – што би рекао Милорад Р. Блечић.

Ових дана Милан Радуловић отишао је на једномјесечни студијски боравак у Минхен. У торби је понио више књига него других ствари. Тамо их чита, ишчитава, и пише критичке приказе које ће објавити у књижевном часопису „Савременик“, гдје иначе објављује своје погледе на дела савремених наших списатеља.

Пита ме неки дан Милорад Р. Блечић: „Гдје је, вели, Милан?“ Отиш'о, велим, у Минхен. „Сјајно“, вели Блек. „А колико остаје?“ Мјесец дана, велим. „Сјајно“, вели опет Блек, и додаје: „Неће ваљда ићи у Минхен дилетанти.“

У Минхену магистар сигурно и шета. И сигурно неком улицом која бар мало личи на нашу Кајмакчаланску. А у Београд кад дође, знам, рећи ће ми Милан: „Ајмо, Ђурађе, мало Кајмакчаланском.“

012 Радуловић М.
016:929 Радуловић М.
929 Радуловић М.

БИОГРАФИЈА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

Милан Радуловић рођен је 13. августа 1948. године у Малом Пољу код Хан Пијеска (БиХ). На Филозофском факултету у Сарајеву 1972. године дипломирао је на Групи за историју југословенских књижевности и српскохрватски језик. Магистарску тезу и докторску дисертацију из науке о књижевности одбранио је на Филолошком факултету у Београду.

Од 1973. до 1977. године био је истраживач-приправник у Институту за књижевност и уметност у Београду, а од 1979. до 1981. лектор-предавач на Државном универзитету „Тарас Шевченко“ у Кијеву. Од 1982. до 2015. године континуирано ради у Институту за књижевност и уметност, у свим научним звањима; а у периоду 2008–2015. руководио је пројектом књижевнотеоријских истраживања. Од 2000. године био је ванредни и редовни хонорарни професор предмета Српска књижевност на Православном богословском факултету Светог Василија Острошког у Фочи (Универзитет у Источном Сарајеву).

Добитник је књижевне награде „Исидора Секулић“ за 1996. годину.

Био је члан Одбора за проучавање књижевности САНУ и Удружења књижевника Србије.

Од 2001. до 2004. године био је посланик у Народној скупштини Србије, а од 2004. до 2007. године министар вера у Влади Србије.

Добитник је Ордена Светог Саве првог степена, других црквених ордена и признања, Могиле Савеза јеврејских општина Србије и Црне Горе за друштвено-црквени рад.

Преминуо је 29. октобра 2017. године у Београду.

БИБЛИОГРАФИЈА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

1. *Видови српске књижевне критике – О природи и смислу књижевности* (монографија), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1978, стр. 167; друго проширено издање: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Београд – Фоча, 2008, стр. 315.

Садржај: Увод: Запажања о природи књижевне критике; Критичке идеје Љубомира Недића, Естетика и критика Богдана Поповића, Критичарска идеологија Јована Скерлића, Критичко осећање Станислава Винавера; Критички идеали Исидоре Секулић; Закључак: Запажања о српској модерној књижевној критици.

2. *Међурајни критичари* (научна хрестоматија), Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1983, стр. 679.

Садржај: Предговор – Милан Радуловић, Хроничари културе у српској међуратној критици, стр. 7–50; Изабрани критички радови – Јован Кршић, Милош Савковић, Никола Мирковић, Бошко Новаковић, Велимир Живојиновић; Божидар Ковачевић, Боривоје Јевтић, Бранимир Ћосић, Синиша Кордић, Миодраг М. Пешић, Живојин Милићевић, Марко Марковић; Додаци – Био-библиографски подаци о ауторима, стр. 575–665; Напомена приређивача; Индекс имена.

3. *Критичка свест у српској књижевности* (монографија), Вук Караџић – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1984, стр. 171.

Садржај: Увод; Афирмација естетике у епоси просветитељства; Културна политика Вука Караџића као израз естетске свести; Естетска основа друштвене критике Светозара Марковића;

Светислав Вуловић – критичар поетског реализма; Проблем индивидуалног талента у књижевној критици 19. века; Недић, Поповић, Скерлић; Естетска свест уметничке и револуционарне авангарде у међуратној књижевности; Синтеза естетске свести и културне политике – послератна плуралистичка критика.

4. *Историјска свест и естетске улоуије – Критички есеји о савременим писцима* (монографија), Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд, 1985, стр. 196.

Садржај: Друштвени и историјски контекст српске послератне књижевности; Антоније Исаковић; Ерих Кош; Меша Селимовић; Добрица Ћосић; Предраг Палавестра; Света Лукић; Драгослав Михаиловић; Воја Чолановић; Борислав Пекић; Политицијација и демократизација савремене књижевности.

5. *Токови књижевне свести* (књижевнотеоријска студија), Партизанска књига – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1985, стр. 165.

Садржај: Религиозни и саборни дух књижевности у црквеној и у патријархалној култури; Утопијски дух књижевности у грађанској култури; Критичка свест књижевности у грађанској култури; Књижевност и револуционарна култура.

6. *Модернизам и српска идеалистичка философија* (монографија), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989, стр. 244.

Садржај: Увод – Философски и културолошки контекст српског модернизма; Метафизички системи и модерна књижевност – Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић; Антрополошка истраживања и модерна књижевност – Јован Цвијић; Православна духовност и модерна књижевност – Николај Велимировић, Јустин Поповић; „Философија живота“ и модерна књижевност – Милош Н. Ђурић, Владимир Вујић, Ксенија Атанасијевић.

7. *Обнова традиције – Критички есеји о савременим писцима 2* (монографија), Књижевна заједница Звездара – Апостроф, Београд, 1994, стр. 247.

Садржај: Историјска свест у савременом српском роману; Обнова духа традиције у српској савременој прози; Мирослав Савићевић; Данко Поповић; Данило Киш; Добрица Ћосић; Бранко Ђурђулов; Видосав Стевановић; Данило Николић; (Нео) експресионизам; Религија и уметност.

8. *Класици српској модернизма* (монографија), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1995, стр. 354.

Садржај: Модернизам и српска класична критика; Модернизам у књижевној критици између два светска рата; Модернизам и авангарда; Јован Дучић; Николај Велимировић; Иво Андрић; Милош Црњански; Растко Петровић; Тезе о експресионистичком стилу.

9. *Кришћичка мисао философа и научника* (научна хрестоматија), Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1995, стр. 648.

Садржај: Предговор – Милан Радуловић, Културолошка критика у српској књижевности, стр. 7–99; Изабрани критички радови – Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић, Јован Цвијић, Тихомир Р. Ђорђевић, Николај Велимировић, Јустин Поповић, Владимир Вујић, Ксенија Атанасијевић, Душан Недељковић; Додаци – Био-библиографски подаци о ауторима, стр. 561–632; Напомена приређивача; Индекс имена.

10. *Роман Добрице Ћосића* (монографија), Народна књига – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1998; друго, допуњено издање: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Београд – Фоча, 2007, стр. 300.

Садржај: Уводна разматрања; Традицијске основе романа; Историјски контекст романа; Унутарња форма романа; Космогонијски мотиви; Ликови: уметничка антропологија; Закључна разматрања.

11. *Модернистичка и традиционална – (По)етика српског романа друге половине 20. века* (монографија), Хришћанска мисао – Институт за књижевност и уметност, Београд, 2002, стр. 195.

Садржај: Историјски и политички оквир српске књижевности у другој половини 20. века; (По)етички проблеми српског романа у другој половини 20. века; Био-библиографска белешка.

12. *Раскришћа српског модернизма – Идеолошки и културни контексти српске књижевности 20. века* (монографија), Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Београд – Фоча, 2007, стр. 231.

Садржај: Прва половина века – Модернизам и национални неоромантизам, Искушења модернизације (Алекса Шантић),

Модернизација традиције (Културна идеологија „Српског књижевног гласника“), Симболизам и експресионизам; Алтернативе грађанске културе; Друга половина века – Комунистичка идеологија и социјалистичка култура (Од 1945. до 1980. године), Преиспитивање комунистичке идеологије (Између 1980. и 1990. године), Растакање комунистичке идеологије и социјалистичке културе (Последња деценија века), Дух епохе и духовност књижевности (Успони и падови српске књижевности у 20. веку); Напомена аутора.

13. *Књижевност и теологија – Прилози заснивању теолошке књижевне теорије* (књижевнотеоријска студија), Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Београд – Фоча, 2008, стр. 161; друго издање у: *Уметност и вера – Књижевно-богословске студије*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 439.

Садржај: Религија и уметност; Начела теолошке књижевне теорије; Тезе за онтологију књижевног дела; Тезе за теолошку социологију културе.

14. *Обнова српског државно-црквеног права* (културолошко-политичко-лошка расправа), Фондација Конрад Аденауер – Хришћански културни центар, Београд, 2008; друго издање: 2014, стр. 191.

Садржај: Искуства и искушења; Закони; Културна и политичка начела српског државно-црквеног права; Отворена питања у примени Закона о црквама и верским заједницама; Вера и мир.

15. *Књижевност и философија – Философски системи Борислава Пекића* (књижевнотеоријска студија), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 172.

Садржај: Уводна разматрања; Философија као претходница књижевности; Између књижевности и философије: естетичке и аутопоетичке контемплације; Закључна питања; Литература, Регистри.

16. *Културна идеологија Исидоре Секулић* (књижевноисторијска студија), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2011, стр. 198; друго издање у: *Уметност и вера – Књижевно-богословске студије*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 439.

Садржај: Увод; Традиционализам; Модернизам; Релиозна духовност и модерна књижевност; Косовски завет у српској књижевности и историји; Литература, Регистар имена.

17. *Самосвесни форме – Нацрти за теорију персоналистичке књижевне критике* (књижевнотеоријска студија), Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Београд – Фоча, 2012, стр. 204; друго издање у: *Уметност и вера – Књижевно-богословске студије*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 439.

Садржај: Предговор; Запажања о науци о књижевности; Књижевно дело у свету; Токови књижевнокритичке свести; Говорни субјекат књижевне критике; Границе књижевнокритичке свести; Књижевна критика и дух епохе; Импресионистичка и/или персоналистичка књижевна критика; Поговор (Стојан Ђорђевић).

18. *Уметност и вера – Књижевно-богословске студије* (монографија), Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 439.

Садржај: Православна естетика и антропологија – Николај Велимировић, Јустин Поповић, Атанасије Јевтић, Косовски завет у српској књижевности и историји; Културна идеологија Исидоре Секулић; Самосвест форме; Књижевност и теологија.

19. *Српски културни образац и српска књижевност* (монографија), Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност, Фоча – Београд, 2015.

Садржај: Уводна реч; I *Дух и језик српске књижевности*: Језик српске књижевности, Српски културни образац; II *Књижевност у српској хришћанско-патријархалној култури*: Књижевност у црквеној култури, Уметничке карактеристике житија, Књижевност у патријархалној култури, Црквена и грађанска култура, Косовски завет у српској књижевности и историји; *Српске културне синтeze*: Доситеј Обрадовић, Вук Стефановић Караџић, Петар II Петровић Његош, Верско наслеђе у српској књижевности; *Српска књижевност у модерној цивилизацији*: Модернизам и национални романтизам, Алтернативе грађанске културе, Онтологија модерног романа, Дух епохе и духовност књижевности; *Додатак*: Српска књижевност на Православном богословском факултету; Био-библиографски подаци; Регистар имена.

20. *Видови српске књижевне критике 2* (монографија), Филозофски факултет Универзитета у Нишу – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, Ниш – Фоча, 2016, стр. 289.

Садржај: Уводна реч; I Систематизација српске књижевне критике; II Критичка идеологија и аутопоетичка мисао Меше Селимовића, Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића, Књижевнокритичка философија Славка Леовца, Предраг Палавестра: Антиномије књижевне историје, Предраг Протић: Реафирмација српске класичне књижевне мисли, Хатица Диздаревић Крњевић: Естетика традиције; III Српска књижевна критика и културна политика друге половине 20. века; Био-библиографски подаци о аутору, Преглед имена.

21. *Време и душа – Поетика и етика српске прозе друге половине 20. века* (монографија), Јасен, Београд, 2017, стр. 607.

Садржај: I Уместо увода: Успони и падови српске књижевности у 20. веку; II Историјски, културни и књижевни процеси у другој половини 20. века: Историјски и политички оквир српске књижевности у другој половини 20. века: Идеологија, политика, поетика – шеста, седма и осма деценија 20. века, Политизација и демократизација српске уметничке прозе – девета деценија 20. века, Историја, књижевна идеологија, катарса – последња деценија 20. века; Књижевна свест о српској историји од 1941. до 1991. године; Традицијска духовност у српској модерној прози; Тражење форме (по)етички проблеми српског романа у другој половини 20. века; III Писци и дела: Меша Селимовић, Ерих Кош, Добрица Ђосић, Воја Чолановић, Антоније Исаковић, Бранко Ђурђулов, Данило Николић, Данко Поповић, Борислав Пекић, Драгослав Михаиловић, Света Лукић, Мирослав Савићевић, Данило Киш, Видосав Стевановић, Марко Вешовић, Биљана Јовановић; IV Додатак: Кавалер естетике Бранко Чучак; Био-библиографски подаци о аутору, Напомена аутора, Регистар имена.

ЛИТЕРАТУРА О КЊИГАМА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

1. Никола Кољевић: „Мајсторско писмо Милана Радуловића“, *Годишњак Института за књижевност*, Сарајево, 1979; исто у: *Песник иза њесме*, Сарајево, 1984, стр. 191–198.
2. Предраг Протић: „Критичар и облик“, *Летопис Машице српске*, Нови Сад, год. 155, 1979, књ. 424, св. 4, стр. 1163–1168.
3. Душан Маринковић: „Милан Радуловић: Видови српске књижевне критике“, *Умјетности ријечи*, Загреб, год. XXIII, 1979, бр. 3, стр. 225–228.
4. Звонко Ковач: „Особна повијест критике“, *Вјесник – Седам дана*, Загреб, 12. 10. 1984, стр. 12.
5. Предраг Палавестра: „Критичка историјска свест“, *Књижевна реч*, Београд, год. XIII, 25. јануар 1985, бр. 249, стр. 21.
6. Живан Ж. Живковић: „Изостали резултати“, *Летопис Машице српске*, Нови Сад, год. 161, 1985, књ. 465, св. 3, стр. 459–462.
7. Никола Кољевић: „Књижевност и идеологија“, *Књижевне новине*, Београд, год. XXXVII, 1. март 1986, бр. 705, стр. 9.
8. Нела Рубић-Ковачевић: „Токови књижевне свијести“, *Годишњак Института за књижевност*, Сарајево, год. XV, 1986, стр. 307–310.
9. Милентије Ђорђевић: „Три типа културе и три нивоа књижевне свести“, *Синтеза*, Крушевац, год. XVII, 1986, бр. 37–38, стр. 114, 115.
10. Никола Ковач: „Књижевна свијест и облици културе“, *Израз*, Сарајево, год. XXXI, 1987, књ. LXI, бр. 1–2, стр. 164–166.
11. Михајло Пантић: *Прошав систематичности*, Издавачки центар Ревизија, Осиек, 1988, стр. 205–207.
12. Милентије Ђорђевић: „Нова расветљења српског модернизма“, *Багдала*, Крушевац, год. XXXI, 1989, бр. 368–369, стр. 29.
13. Татјана Миливојевић: „Творци српске ренесансе“, *Дуја*, Београд, 2. март 1990, бр. 417, стр. 62, 63.
14. Јован Љуштановић: „Дух реинтеграције“, *Књижевне новине*, Београд, год. XLIII, 1. април 1990, бр. 795, стр. 10.

15. Никола Ковач: „Филозофске, научне и културне основе српског модернизма“, *Годишњак Института за књижевност*, Сарајево, год. XIX, 1990, стр. 279–281.
16. Жељко Цвијановић: „Повесна свест критике“, *Живот*, Сарајево, год. XXXIX, 1990, књ. LXXVIII, бр. 9, стр. 271–276.
17. Радомир Батуран: „Инвентиван и одуховљен критичар“, *Савременик Плус*, Београд, 1995, бр. 18–19–20, стр. 60–63.
18. Богдан А. Поповић: „Традиција у три вида“, *НИН*, Београд, 12. 2. 1995, бр. 2303, стр. 44.
19. Predrag Palavestra: „Anthropological literary criticism“, *Serbian literary magazine*, 1995, no. 1–2, p. 205–207.
20. Радован Вучковић: „Два значајна зборника“, *Књижевна критика*, Београд, год. XXVI, јесен 1995, стр. 101–105.
21. Мирко Магарашевић: „Аналитичка озбиљност и откривалачки дар“, *Борба* – Свет књиге, 13. јун 1996, стр. 11.
22. Бобан Арсенијевић: „Поетика српских писаца и критичара с почетка века“, *Нишки аналитичар*, Ниш, год. I, 1996, бр. 3, стр. 4, 5.
23. Радован Вучковић: „Расправе о модернизму“, *Ишана*, Београд, год. II, 1996/1997, бр. 1, стр. 216, 217.
24. Драгољуб Стојадиновић: „Бело и црно“, *Вечерње новости*, Београд, 28. јун 1999, стр. 14.
25. Богдан А. Поповић: „Начело синтезе“, *Књижевне новине*, Београд, 15. јул 1999, бр. 995, стр. 11.
26. Миодраг Петровић: „Историја као роман и роман као историја“, *Летњопис Матице српске*, Нови Сад, год. 175, 1999, књ. 464, св. 7–8, стр. 179–187.
27. Зоран Радисављевић: „Тражење вере“, *Политика*, Београд, 4. септембар 1999, стр. 26.
28. Слободан Жуњић: „Увод у историју српске филозофије“, *Гледишта*, Београд, год. XL, 1999, бр. 1–2, стр. 54.
29. Драгољуб Стојадиновић: „Време романа“, *Вечерње новости*, Београд, 21. октобар 2002, стр. 20.
30. Павле Зорић: „Модернитет и традиција“, *Хришћанска мисао*, Београд, год. 10, 2002, бр. 5–8.
31. Славко Гордић: „Цртеж епохе“, *Летњопис Матице српске*, Нови Сад, год. 179, 2003, књ. 471, св. 1–2, стр. 188–193.
32. Богдан А. Поповић: „Могућност сучељавања“, *НИН*, Београд, 10. 4. 2003, бр. 2728, стр. 43, 44.
33. Марко Паовица: „Критичка (ре)визија савременог српског романа“, *Књижевни лист*, Београд, год. II, 1. септембар 2003, бр. 13, стр. 8, 9.

34. Милена Стојановић: „Трагање за смислом“, *Свеске*, Панчево, год. 15, 2003, бр. 70, стр. 169–173.
35. Станиша Тутњевић: „Самосвојан поглед на српски модернизам“, *Књижевна историја*, Београд, год. XXXIX, 2007, бр. 133, стр. 683–687.
36. Предраг Палавестра: *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том I, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 59–60; Том II, стр. 777–779.
37. Милослав Шутић: „Једна нова књижевна теорија“, *Годишњак*, Православни богословски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Фоча, год. VIII, 2009, бр. 8, стр. 259–263.
38. Димитрије М. Калезић: „Књижевност и теологија“, *Сићинији сииси и библиографија*, Издавачки фонд Српске Православне Цркве, Београд, 2010, стр. 541–543.
39. Владан Бартула: „Хришћанска естетика и теолошка књижевна теорија“, *Радови Филозофског факултета – Филолошке науке*, Универзитет у Источном Сарајеву, Пале, 2009, бр. 11, књ. 1, стр. 341–344.
40. Ивана Ерић: „Књижевност и философија“, *Крајина: часопис за књижевност и културу*, Бања Лука, год. X, 2011, бр. 38–39, стр. 251–259.
41. Александра Ристић: „Одговарају ли чему речи“, *Књижевност*, Београд, год. XLVII, 2012, бр. 1, стр. 193–196.
42. Стојан Ђорђевић: „Књижевна критика и субјект критичког суђења“, поговор у: Милан Радуловић, *Самосвесне форме*, Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Источно Сарајево, Београд, 2012, стр. 195–201.
43. Јана Алексић: „Бити мислилац, бити уметник, бити личност“, *Књижевна историја*, Београд, год. 44, 2012, бр. 147, стр. 551–568.
44. Бојан Митровић: „Исидорино поимање и разумијевање духовне суштине српске културе“, *Годишњак*, Православни богословски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Фоча, 2012, бр. 11, стр. 273–277.
45. Дарко Ђого: „Човјеколикост (књижевне) критике“, *Годишњак*, Православни богословски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Фоча, 2012, бр. 11, стр. 267, 268.
46. Славко Гордић: „Српски културни образац и његови варијетети“, *Осматрачница – Књижевне и оштре теме*, Академска књига, Нови Сад, 2016, стр. 105–108.

ЦИТИРАНОСТ РАДОВА МИЛАНА РАДУЛОВИЋА

1. Аврамовић, Зоран: *Чији је књижевник и његово дело – Расправа о културном идентитету српске књижевности*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2003, стр. 93.
2. Аврамовић, Марко, „Рецепција руског формализма у српској књижевној критици“, у: *Српска књижевна критика друге половине XX века – Тилолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 263.
3. Аврамовић, Сима: *Прилози настанку државно-црквеној права у Србији*, Правни факултет – Богословски факултет – Службени гласник, Београд, 2006, стр. 9.
4. Алексић, Јана: „Косидба као симбол живота и смрти у песимистичкој визији света Радована Белог Марковића“, у: *Господар Гиштова – Проза Радована Белој Марковића: зборник*, уредник Радивоје Микић, Градска библиотека, Лајковац, 2012, стр. 54–56.
5. Алексић, Јана: „Суманута историја, граматика и симболика идентитета“, у: *Бездане светлости – О књижевном делу Свејлане Велмар Јанковић: зборник*, приредио Михајло Пантић, Библиотека града Београда, Београд, 2012, стр. 135, 136.
6. Алексић, Јана: „Модерни писац у преображају (Покушај објашњења духовно-религиозне димензије стваралаштва модерних српских писаца)“, *Лијар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, Крагујевац, год. XIII, 2012, бр. 49, стр. 11, 26, 27.
7. Алексић, Јана: „Созерцањем до теургије (Духовно-религиозно усмерање у поетско-есејистичком универзуму Јеле Спиридоновић Савић)“, *Крајина: часопис за књижевност, науку и културу*, Бања Лука, год. XI, 2012, бр. 43–44, стр. 160, 164, 165, 169, 170, 187.
8. Алексић, Јана: „Жудња за лепотом и савршенством – Покушај објашњења теургијског деловања књижевности“, у: *Српска теологија данас 2012: Зборник радова четвртој годишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 25–26. маја 2012*, прире-

- дио Радомир Поповић, Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 452, 457, 463, 465, 467.
9. Алексић, Јана: *Ојседнућа ѝрича – Поеѝика романа Горана Пеѝровића*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 88, 99, 100, 138, 329, 330, 334, 344, 345, 357, 359.
 10. Алексић, Јана: „Књижевно-критичка идеологија Милана Кашанина“, у: *Срѝска књижевна криѝика и кулѝурна ѝолиѝика у друѝој ѝоловини XX века: ѝемаѝско-ѝроблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 95, 96, 102, 128.
 11. Алексић, Јана: „Критичко-есејистички и метапоетички ставови и упоришта Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански – Поезија и коменѝари*, уредник Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, Београд – Нови Сад, 2014, стр. 333, 334, 342.
 12. Алексић, Јана: *Жудња за лейѝом и савршенсѝвом – Теурѝјска димензија књижевноуметничкој сѝваралаѝѝва*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014, стр. 7, 21, 66, 67, 199, 220, 252, 277, 278, 288.
 13. Алексић, Јана: *Милан Кашанин као ѝумач нове срѝске књижевносѝи* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2016, стр. 30, 39–42, 48, 55, 73, 120, 140–142.
 14. Алексић, Милан: *Боѝдан Поѝовић и срѝска књижевносѝи* (монографија, докторска дисертација), Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2014, стр. 29, 131, 331.
 15. Анђелковић-Петрушић, Драгана: *Срѝска ѝравославна црква и носѝоци ѝолиѝичке моћи у Србији 1999–2006*, Центар за проучавање религије и верску толеранцију, Београд, 2011, стр. 54–58.
 16. Антић, Марко: „Пекић у савременом филозофском контексту“, *Леѝѝоѝис Маѝице срѝске*, Нови Сад, год. 189, 2013, књ. 491, св. 4, стр. 447.
 17. Бајчета, Владан: „Политика културе и култура политике – Казивања и указивања Борислава Михајловића Михиза“, у: *Срѝски кулѝурни образац у светѝлу срѝске књижевне криѝике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 369.
 18. Бајчета, Владан: *Књижевно дјело Борислава Михајловића Михиза* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2016, стр. 28, 213.
 19. Батуран, Радомир: *Оѝкровења Расѝка Пеѝровића* (докторска дисертација), Научно дело, Београд, 1993, стр. 234, 235.

20. Биговић, Радован: *Од свечовека до бојочовека – Хришћанска философија владице Николаја Велимировића* (докторска дисертација), Рашка школа, Београд, 1998, стр. 122, 224.
21. Божић, Снежана: „Композиција романа *Деобе Добрице Ћосића*“ (магистарска теза), Филозофски факултет, Ниш, 2000, стр. 5–7, 9.
22. Бошковић, Драгана: „Фантастика *Новој Јерусалима*“, у: *Поешика Борислава Пекића – Преишлицање жанрова*, уредили Петар Пијановић, Александар Јерков, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд, 2009, стр. 473, 474.
23. Булатовић, Борис: *Оклеветана књижевност – Идеолошки аспекти у кришичком сагледавању српске књижевности и културе крајем 20. и почетком 21. века*, Научно удружење за развој српских студија, Нови Сад, 2017, стр. 303, 396.
24. Владив-Гловер, Слободанка: *Лирска драма словенској модернизма*, превели с енглеског Соња Прибићевић и Миодраг Радовић, Просвета, Београд, 1997, стр. 33, 43.
25. Вукић, Ана: „Јован Скерлић – проблем следбеништва“, *Друштвено-политичка мисао Јована Скерлића: зборник радова са научној скупи Српске академије наука и уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 211.
26. Вукић, Ана: „Слободан Јовановић у *Новој Европи*“, у: *Нова Европа 1920–1941: зборник радова*, уредници Марко Недић, Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 462.
27. Вучковић, Радован: „Српска књижевна критика – Пројекат Института за књижевност и уметност 1971–1995“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 70 (сепарат из *Књижевне историје*).
28. Вучковић, Радован: *Српска авангардна проза*, Откровење, Београд, 2000, стр. 83.
29. Гордић, Славко: „Ново читање традиције“, *Летопис Машице српске*, Нови Сад, год. 173, 1997, књ. 459, св. 6, стр. 906, 907.
30. Грбић, Драгана: *Алтерије ученој историољубице* (магистарска теза), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 16, 450.
31. Грујић, Марија: „Неки проблеми систематизације критичког рада: тип, период или оријентација“, у: *Српска књижевна кришка друје половине 20. века – Тилолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 76, 79, 81, 82.
32. Грујић, Марија: „Алекса Шантић: паралелни свет песничке чежње“, у: *Песничке шеме и поезијски модели Алексе Шантића: зборник радова*

- ва, уредници Јован Делић, Бојан Чолак, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње, 2017, стр. 344, 360.
33. Грчевић, Фрањо: *Српске шеме – Компаративистика сродних књижевности*, Просвјета, Загреб, 2005, стр. 304, 404.
 34. Дамјановић, Ратомир: *Романи Николе Милошевића*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 2011, стр. 94, 110.
 35. Делић, Јован: *О поезији и поетици српске модерне*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, стр. 7, 191.
 36. Димитријевић, Владимир: „Критика европоцентризма у културолошкој мисли 'књижевне деснице' између два светска рата“, у: *Српски културни образац у свјетлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 269, 290–292.
 37. Димитријевић, Владимир: *Владимир Вујић као књижевник, критичар и полемичар у контексту књижевних процеса између два светска рата* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2016, стр. 22, 23, 30, 58–60, 113, 114, 122, 127, 166, 304, 305, 327, 406, 439, 593.
 38. Djogo, Darko: “Serbian Neopatristic Theology”, *Teologia*, Universitatea “Aurel Vlaicu”, Arad, anul XVI, nr. 4(53), 2912, str. 19, 21, 25.
 39. Ђого, Дарко: *Гностички мит и мит о гностицизму*, Православни богословски факултет, Фоча, 2015, стр. 135, 176, 177, 197.
 40. Ђорђевић, Ана: *Вера у стварање – верски мотиви у приповешкама Симе Матавуља* (магистарска теза), Институт за српску културу, Приштина – Лепосавић, 2011, стр. 15, 39.
 41. Ђорђевић, Бојан: *Пола века науке о књижевности – Институт за књижевност и уметност: 1962–2012*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 43, 55, 80, 83, 88, 107, 110, 111, 114, 120, 123, 126, 130–132, 134–137, 163.
 42. Ђорђевић, Бојан: „Скерлићев културни модел и његови критичари“, у: *Српски културни образац у свјетлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 206.
 43. Ђорђевић, Милентије: „Александар Вучо – књижевни портрет“ (одломак из докторске дисертације), *Свеске Задужбине Иве Андрића*, Београд, 1996, св. 11, стр. 57, 58.
 44. Ђорђевић, Милош: „Трокраки свећњак знања – Поетика, Реторика, Критика“, Академија лепих уметности – ИТП „Змај“, Београд – Нови Сад, 2009, стр. 109, 126, 255–259, 307, 312, 325.

45. Ђорђевић, Милош: „Критика и култура“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 327, 335–338, 342.
46. Ђорђевић, Милош: *Књижевна утвора Данила Николића*, Агора, Зрењанин, 2010, стр. 99, 127.
47. Ђорђевић, Мирко: *Слобода и сјас – Хришћански персонализам*, Република, Београд, 1999, стр. 96.
48. Ђурић, Владимир: „Остваривање слободе вероисповести у заједници – однос између слободе вероисповести и слободе удруживања у Србији“, у: *Право, вера, култура: зборник радова*, приредили Александар Раковић, Владимир Ђурић, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Правни факултет Универзитета у Београду – Министарство вера и дијаспоре Републике Србије, Београд, 2012, стр. 23.
49. Ђурић, Мина М.: „Зашто певач није песник – Токови изучавања српског усменог стваралаштва у другој половини 20. века“, у: *Српска књижевна критика групе половине 20. века – Типолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 320, 322.
50. Živančević-Sekereš, Ivana: „Vom Oronym zur Matapher Isidora Sekulićs Balkanbild“, in: „Isochimenen“ – Kultur und Raum im Werk von Isidora Sekulić, Verlag Otto Sagner, Munchen–Berlin–Washington, D.C., 2012, str. 119.
51. Жуњић, Слободан: „Увод у историју српске филозофије“, *Гледишта*, Београд, 1999, бр. 1–2, стр. 54.
52. Жуњић, Слободан: *Историја српске филозофије*, Плато, Београд, 2009, стр. 171, 261, 298.
53. Зјељински, Богуслав: „Димензије српског простора у прози Добрице Ћосића“, у: *Савремена српска проза*, зборник 21, Народна библиотека Јефимија, Трстеник, 2009, стр. 56.
54. Ивановић, Радомир В.: „О односу поетике и ноетике“, у: *Зборник радова у част академика Славка Леовца*, уредник Радован Вучковић, Академија наука и умјетности Републике Српске, Бања Лука – Српско Сарајево, 1999, стр. 20.
55. Ивановић, Радомир В.: *Књижевна критика као десета муза*, Змај, Нови Сад, 2007, стр. 207, 212, 215, 217, 221, 230, 234.
56. Ивановић, Радомир: „Књижевна критика у контексту теорије тумачења и теорије сазнања“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 274.

57. Ивановић, Радомир В.: „Стваралачка критика Исидоре Секулић – Прилог теорији књижевне критике“, у: *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 47, 48.
58. Илић, Љиља: *Српска књижевност и Ниче* (докторска дисертација), Конрас, Београд, 2002, стр. 256, 258, 416, 522, 525, 554, 555.
59. Илишевић, Милена: „Писци као критичари у едицији ‘Српска књижевна критика’“, у: *Српска књижевна критика друге половине 20. века – Тилолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 353, 355, 356, 358, 360, 367, 370.
60. Инђић, Триво, „Веронаука, школа и лаичка држава“, у: *Смисао и циљеви Верске наставе и Грађанској васпитања у савременом образовном систему*, уредници Милан Радуловић, Славко Гордић, Задужбина „Доситеј Обрадовић“, Београд, 2016, стр. 32.
61. Jakobiec-Semkowowa, Milica: „Бог и ђаво у песмама Јована Дучића“, у: *Српска књижевност и Светио Писмо*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 1997, књ. 26/1, стр. 439, 440.
62. Јанић, Ђорђе Ј.: „Трагање за српским културним обрасцем у савременој књижевној критици“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 540, 543–554.
63. Јанковић, Милан Д.: *Свети епископ Николај – Живој, мисао и дело*, књ. III, Епархија шабачко-ваљевска, Београд, 2003, стр. 62, 64, 66.
64. Јашовић, Предраг: „Српска модерна у књижевној критици друге половине 20. века“, у: *Српска књижевна критика и културна политика у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 387, 407–414, 417.
65. Јашовић, Предраг: *Религиозност и косовски мотиви у поезији српских модерних* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2011.
66. Јовићевић, Татјана: „Књижевнокритичка мерила Јована Скерлића и његова друштвена схватања“, *Друштвено-политичка мисао Јована Скерлића: зборник радова са научној скупи Српске академије наука и уметности*, уредник Небојша Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, стр. 289, 290.
67. Казаз, Енвер: „Умјетност анализе“, *Лица*, Сарајево, 1998, бр. 9–10, стр. 1118–1120, 1123.

68. Казаз, Енвер: *Бошњачки роман XX вијека* (докторска дисертација), Наклада Зоро, Загреб – Сарајево, 2004, стр. 141, 142, 144–146, 149, 268, 270.
69. Карасјева, М. Л.: *Аванјардизм в Србији, Аванјард в кулбшуре 20. вјека (1900–1930), Теорија, Истџорија, Поешџика*, книга I–II, Учреждение руссијској академии наук, Институт мировој литератури им. А. М. Горбкого, Москва, 2010, стр. 642–647, 652.
70. Кирова, Лилија: „O l'art pour l'art и његовим метаморфозама на словенском југу“, *Књижевна истџорија*, Београд, год. 25, 1993, бр. 91, стр. 300.
71. Ковач, Никола: *Роман и истџорија*, Јединство, Приштина, 1991.
72. Кољевић, Светозар: „Борислав Пекић и енглеска култура“, у: *Поешџика Борислава Пекића – Прејлишане жанрова*, уредили Петар Пијановић, Александар Јерков, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд, 2009, стр. 32.
73. Крстић, Марко: „Време бајке или како је поражена историја“, поговор у: *Добрица Ћосић, Бајка*, Српска књижевна задруга, Београд, стр. X, XIII, XIV.
74. Леовац, Славко: *Књижевна кришџика Босне и Херцџевине 1878–1941*, Институт за књижевност, Сарајево, 1991, стр. 308.
75. Магарашевић, Мирко: „Порекло религиозног у делу Исидоре Секулић“, *Исидоријана: књижевни зборник*, 1998, бр. 5, стр. 163.
76. Магарашевић, Мирко: „Савременост Исидориних размишљања о националном моралу“, *Исидоријана: књижевни зборник*, 2001/2002, бр. 10–11, стр. 111.
77. Магарашевић, Мирко: *Трајом Црњанској*, Академска књига, Нови Сад, 2014, стр. 105, 238.
78. Манчић, Александра: *Превод и кришџика*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 83.
79. Марић, Андреја: „Одјек Селимовићевог дјела у новим критичким и мемоарским записима“, *Књижевна истџорија*, Београд, год. 43, 2011, бр. 145, стр. 874.
80. Матовић, Весна: *Кришџичка мисао српских социјалиста 1868–1914* (докторска дисертација), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1991, стр. 33.
81. Матовић, Весна: „Жанровске одлике и наративни поступци у мемоарској прози Драгутина Илића и Пере Тодоровића“, у: *Породица Јована Илића у српској књижевности и кулштури: зборник радова*, уреднице Марта Фрајнд, Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003, стр. 412.

82. Матовић, Весна: *Српска модерна – Културни обрасци и књижевне идеје*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 207.
83. Матовић, Весна: *Жанровске метаморфозе Пере Тодоровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 74, 79, 151.
84. Миленковић, Слађана: *Песничким сјазама Димитрија Мишириновића* (докторска дисертација), Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Сремска Митровица, 2009, стр. 114–118.
85. Миличевић, Давор: *Плашћаница стиха – О православном духу у савременој српској поезији* (докторска дисертација), Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005. стр. 241.
86. Миличевић, Давор: „Ка дефинисању православне духовне основе српске књижевности двадесетог вијека“, у: *Ризничари и памћеници – Православна духовност српске књижевности 20. вијека*, Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, Бања Лука, 2013, стр. 18, 21.
87. Миљковић, Милан: „Путописи у Новој Европи“, у: *Нова Европа 1920–1941: зборник радова*, уредници Марко Недић, Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 576.
88. Мојашевић, Томица: *Темајска усмереност и књижевни јунаци у романима Време власти и Време зла Добрице Ћосића* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2016.
89. Morabito, Rosanna: „Strazilovo e la Toscana nella geografia interiore del giovane Crnjanski“, у: *Acqua Alta – Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности: међународни зборник радова*, уредили Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 246.
90. Мумовић, Ана М.: „Културни образац и култура у светлу књижевне критике“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 307, 311, 317.
91. Мустур, Милица: „Задовољство у контексту“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 51.
92. Недић, Марко: „Најрадикалнији облик модернизма“, *Књижевна историја*, Београд, год. 29, 1997, бр. 102, стр. 272.
93. Недић, Марко: „Иновативност ране прозе Исидоре Секулић“, у: *Зборник радова у част академика Радована Вучковића*, приредио Станиша Тутњевић, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука, 2006, стр. 312.
94. Недић, Марко: „Историја српске књижевне критике 1768–2007 Предрага Палавестре“, у: *Историја и теорија српске књижевне кри-*

- шке: зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 49.
95. Недић, Марко: *Стилска преишћања*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 198.
96. Недић, Марко: *Између реализма и постромодерне*, Завод за уџбенике, Београд, 2012, стр. 40.
97. Никитовић, Зорица: „Теолошке и поетолошке основе семантичког поља радовања у Духу Светом“, у: *Ризничари и ѿамшћшељи – Православна духовност српске књижевности 20. вијека*, Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, Бања Лука, 2013, стр. 131, 145.
98. Никитовић, Зорица: „Сакралност пјесничког језика“, у: *Ризничари и ѿамшћшељи – Православна духовност српске књижевности 20. вијека*, Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, Бања Лука, 2013, стр. 184, 191.
99. Новак Бајцар, Силвија: „Историја једне недовршене полемике“, у: *Српска књижевна критика и културна политика у другој ѿоловини XX века: шематско-проблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 469–470.
100. Обрадовић, Бошко: *Милош Црњански и нови национализам*, Хришћанска мисао, Београд, 2005, стр. 41, 116, 117, 119, 123, 124, 127, 130, 135, 159.
101. Олах, Кристијан: „Светлост тишине – Теолошко виђење проблема метафизичке истине у црквеној и апокрифној књижевности“, у: *Српска теологија данас 2012: Зборник радова четвртој ѿдишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 25–26. маја 2012*, приредио Радомир Поповић, Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2013, стр. 483, 493, 495.
102. Олах, Кристијан: „Теорија као критика – Разградња комунистичког идеолошког обрасца у теоријским списима Николе Милошевића“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 392, 393.
103. Олах, Кристијан: *Књижевнотеоријско дело Николе Милошевића* (докторска дисертација), стр. 24, 25, 27, 28, 30, 315.
104. Панић Мараш, Јелена: *Поезија и модернизичка мисао Станислава Винавера: зборник радова*, уредник Предраг Петровић, Институт за књижевност и уметност – Библиотека шабачка, Београд – Шабац, 2015, стр. 370.
105. Палавестра, Предраг: *Историја модерне српске књижевности – Златно доба 1892–1918*, Српска књижевна задруга, Београд, 1986, стр. 8, 103, 113, 115, 142, 174.

106. Палавестра, Предраг: *Књижевности – критичка идеологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1991, стр. 164.
107. Палавестра Предраг: „Схватање критике у српској књижевности друге половине 20. века“, у: *Зборник радова у част академика Радована Вучковића*, приредио Станиша Тутњевић, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука, 2006, стр. 191.
108. Палавестра, Предраг: *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008, стр. 13, 39, 41, 59, 60, 107, 112, 168, 198, 301, 310, 327, 371, 412, 422, 436, 440, 739, 776, 816, 822, 832, 842, 846, 859, 866, 868.
109. Палавестра, Предраг: „Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике“, у: *Српска књижевна критика друге половине 20. века – Тилолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 14, 22–24, 30–33, 35, 36, 40, 46.
110. Паовица, Марко: „Српска постмодернистичка проза у огледалу књижевне критике – Поетолошке рефлексije и аутопоетичке свести“, *Летпис Матице српске*, Нови Сад, год. 170, 1994, књ. 454, св. 6, стр. 887, 889–891, 899, 904, 905, 911.
111. Паовица, Марко: „Српско становиште и српски културни образац – Увиди Мила Ломпара у идеолошку и феноменолошку раван српске културне политике“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 486, 492, 493.
112. Пејчић, Јован: „Модернизам, авангарда, експресионизам“, у: *Српска авангарда у периодици: зборник радова*, уредили Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 40, 41.
113. Пејчић, Јован: „Скерлићева визија развитка нове српске књижевности“, поговор у: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 497, 522.
114. Пејчић, Јован: *Почеци и врхови – Српска књижевност и њена историографија*, Алтера, Београд, 2010, стр. 27, 109, 131, 272, 274.
115. Петковић-Прошић, Зденка: *Критичке идеје Светислава Стефановића* (докторска дисертација), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1999, стр. 14, 140, 143.
116. Петров, Александар: *Сто година Српској књижевној гласника*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2002, стр. 68, 71.
117. Petzer, Tatjana-Richter, Angela: „Isochimenen“ – Kultur und Raum im Werk von Isidora Sekulić, Verlag Otto Sagner, Munchen–Berlin–Washington, D.C., 2012, str. 23, 25.

118. Перишић, Игор: „Историја и амандмани“, у: *Историја и теорија српске књижевне критике: зборник радова*, уредио Милан Радуловић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2009, стр. 194.
119. Перишић, Игор: „Естетичка критика и књижевна теорија – Прилог за типологизацију српске књижевне критике“, у: *Српска књижевна критика друге половине 20. века – Типолошка проучавања*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 169, 172–175.
120. Перишић, Игор: *Ушопија смеха* (докторска дисертација), Службени гласник, Београд, 2013, стр. 70, 460, 469.
121. Перишић, Игор: *Критика и метакритика – Прилог за теорију и историју српске књижевне критике*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014, 72–78, 95, 96, 202, 203.
122. Пијановић, Петар: *Српски културни круи*, Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет Универзитета у Београду, Београд, 2012, стр. 290, 304, 311, 335.
123. Пијановић, Петар: „Српски културни образац и књижевнокритичка мисао Иве Андрића“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне критике*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 319.
124. Поповић, Ранко: *Парадокси и молијве – Оледи о српском пјесништву 2*, Филозофски факултет у Нишу – Филолошки факултет у Бањој Луци, 2013, стр. 17–26, 29, 54, 60, 79, 85.
125. Поповић, Ранко: „О православној духовности српског пјесништва“, у: *Ризничари и џамџијељи – Православна духовност српске књижевности 20. вијека*, Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, Бања Лука, 2013, стр. 78–83, 85, 101, 104, 105, 117, 120.
126. Прпа-Јовановић, Бранка: „Између Истока и Запада – Културни идентитет и културно-цивилизацијска упоришта“ (одломак из докторске дисертације), *Токови историје: часопис Института за новију историју Србије*, Београд, 1997, бр. 3–4, стр. 13, 14.
127. Радичевски, Науме: „Односот кон војната во творештвото на српските експресионисти Милош Црњански и Растко Петровиќ“, у: *Зборник радова у част академика Радована Вучковића*, приредио Станиша Тутњевић, Академија наука и уметности Републике Српске, Бања Лука 2006, стр. 372.
128. Радојчић, Саша: „Исидорина критика католичанства“, *Исидоријана: књижевни зборник*, 1998, бр. 5, стр. 85.
129. Радуловић, Марко М.: „Мистика Лазе К. Лазаревића“, *Свеске*, Панчево, 2009, бр. 92, стр. 172, 175.

130. Радуловић, Марко: „Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Костића“, у: *Asqua Alta – Медитерански ђејзажи у модерној српској и италијанској књижевности: међународни зборник радова*, уредили Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 115, 132, 138–139.
131. Радуловић, Марко М.: „Средњовековна традиција и модерност у песништву Алексе Шантића“, у: *Песничке теме и ђоеишчки модели Алексе Шантића: зборник радова*, уредници Јован Делић, Бојан Чолак, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње, 2017, стр. 302, 309.
132. Радуловић, Марко М.: *Српсковизантијско наслеђе у српском ђослерашном модернизму* (докторска дисертација), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2017, стр. 28, 48, 53.
133. Раичевић, Горана: „Шантићева родољубива поезија и југословенска идеја (Алекса Шантић и Милош Црњански)“, у: *Песничке теме и ђоеишчки модели Алексе Шантића: зборник радова*, уредници Јован Делић, Бојан Чолак, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње, 2017, стр. 156, 157, 166.
134. Рончевић, Тања, *Молишва као жанр у српској књижевности 20. века* (докторска дисертација), Филолошки факултет, Београд, 2016.
135. Рудјаков, Павел: „Сербскаја литературно-критическаја мисл 60–80 гг. 20. века в. Украинској рецепцији“, у: *Српска књижевна криштика и кулшурна ђолиштика у другој ђоловини XX века: шемајско-ђроблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 432 .
136. Сребро, Миливој: „Моћ приче у причи о моћи“, у: *Поеиштика Борислава Пекића – Пређилишане жанрова*, уредили Петар Пиђановић, Александар Јерков, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд, 2009, стр. 131.
137. Стојановић, Бранко: *Проза ђозној Кайора*, Свет књиге, Београд, 2015, стр. 32.
138. Стојановић Пантовић, Бојана С. – Стевановић, Кристина И.: „Критичке контроверзе о феминизму Исидоре Секулић“, у: *Српска књижевна криштика и кулшурна ђолиштика у другој ђоловини XX века: шемајско-ђроблемски зборник*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2013, стр. 65, 67, 70.
139. Тешић, Гојко: *Српска авангарда у ђолемичком контексту*, Светови – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1991, стр. 365.

140. Томић, Лидија Р.: „Андрићево експресионистичко наслеђе“, у: *Научни састај слависта у Вукове дане – Иво Андрић у српској и европској књижевности*, МСЦ, Београд, 2012, 41/2, стр. 144.
141. Тутњевић, Станиша: „Историјска свијест и људска слобода у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“, *Књижевност и историја 2: зборник радова*, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш, 1996, стр. 208.
142. Тутњевић, Станиша: *Тачка ослонаца*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2004, стр. 123, 157.
143. Тутњевић, Станиша: *Поетичка и филолошка истраживања*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 22.
144. Тутњевић, Станиша: „Један нацрт за садржај српског културног обрасца“, у: *Српски културни образац у светлу српске књижевне кризиске*, уредник Милан Радуловић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2015, стр. 72, 73.
145. Ходел, Роберт: *Дискурс (српске) модерне*, Филолошки факултет – Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009, стр. 42.
146. Цветковић, Владимир Н.: „Увод у модернитет“ (одломак из докторске дисертације), у: *Србија у модернизацијским процесима XX века: зборник радова*, уређивачки одбор Латинка Перовић, Марија Обрадовић, Дубравка Стојановић, Институт за новију историју Србије, Београд, 1994, стр. 66.
147. Чолак, Бојан: „Поетички модели и тема смрти у поезији Алексе Шантића до 1902. године“, у: *Песничке теме и поетички модели Алексе Шантића: зборник радова*, уредници Јован Делић, Бојан Чолак, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње, 2017, стр. 204, 206, 208, 219, 222.
148. Шеатовић Димитријевић, Светлана: *Екзистенција модерне лирике*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2014, стр. 66, 67, 204.
149. Шијаковић, Богољуб: *Огледање о контексту*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 34, 56.
150. Шмуља, Саша: „Православна духовност и лирско *Вјерујем* у поезији Десанке Максимовић“, у: *Ризничари и ђамшићељи – Православна духовност српске књижевности 20. вијека*, Универзитет у Бањој Луци – Филолошки факултет, Бања Лука, 2013, стр. 197, 198.

РЕГИСТАР ИМЕНА

А

Абрамович, Стела Лазаревна (Стелла Лазаревна Абрамович) 245
 Абрамс, Мејер Хауард (Meyer Howard Abrams) 38
 Авва Доротеј [Гаски], преподобни (Δωρόθεος τῆς Γάζης) 251
 Авва Исаија [Отшелник], преподобни (αββά Ἰσαΐας) 247
 Августин, Аурелије Хипонски (Aurelius Augustinus) 53, 165, 528, 923
 Авель (אָבֶל) 130
 Аверинцев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Аверинцев) 70, 76, 77, 244, 246, 251, 593, 600, 605
 Авив, свети мученик (Ἀγίος Ἀβιβος) 248
 Авксентије, свети мученик (Ἀγίος Αυξέντιος) 248
 Авраам, патријарх (אַבְרָהָם) 124
 Адам (אַדָּם) 35, 40, 127, 130, 176, 280, 357, 379, 463–465, 467, 478, 484, 704, 751, 865
 Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno [Theodor Ludwig Wiesengrund]) 19
 Ајдачић, Дејан 96
 Алексић, Јана 531
 Алибер, Чарлс (Robert Z. Aliber) 184
 Алигијери, Данте (Dante Alighieri) 116, 117, 145, 199, 200, 278, 353, 358
 Алтер, Роберт (Robert Alter) 128, 130, 133

Анастасије, митрополит Грибановски (Анастасий [Александр Алексеевич] Грибановский) 247
 Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 334
 Андоновска, Биљана 295
 Андреј Критски (Ἀνδρέας Κρήτης) 448
 Андрејев, Иван Михайлович (Иван Михайлович Андреев) 246
 Андрија [Андреј] Првозвани, апостол [Ἀνδρέας] 129
 Андрић, Иво 286, 295, 507, 509, 518, 590, 721, 746, 786, 788, 800, 807, 809, 836, 837, 888
 Анђелковић, Маја 279
 Анкерсмит, Френк (Frank Ankersmit) 873
 Анселмо Кентерберијски (Anselm of Canterbury) 25
 Антоније, митрополит Храповицки (Антоний [Алексей Павлович] Храповицкий) 246, 600
 Антонић, Слободан 910, 911
 Апостоловић, Јован 218
 Арент, Хана (Hannah Arendt) 496
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 18, 21, 68, 137, 179, 604
 Арнобије Старији [из Сике] (Arnobius) 179
 Аројо, Киријако Морон (Ciriaco Morón Arroyo) 374
 Арон, пророк (אַרֹן) 248

- Арсић, Љубица 496
 Арсовић, Зоран 74
 Асмус, Валентин Фердинандович (Валентин Фердинандович Асмус) 64
 Асорин, Хосе Мартинес Руис (Azorín [José Martínez Ruiz]) 108
 Асунто, Розарио (Rosario Assunto) 278
 Атанасије Александријски [Велики] (Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρεῖας) 520
 Атанасијевић, Ксенија 507, 580, 629, 667, 692–694, 731, 733, 858
 Ахметагић, Јасмина 611, 800
- Б**
- Бадурина, Анђелко 331, 332, 338, 341, 342
 Бајић, Ружица 98, 147
 Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 116, 117
 Балот, Рајан (Ryan K. Balot) 177
 Банашевић, Никола 95
 Бандић, Душан 76, 77, 89
 Банерђи, Рита (Rita Bannerjee) 167
 Баранова-Шестова, Наталија (Наталья Баранова-Шестова) 118
 Бараћ, Станислава 275
 Баре, Горан 447
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 503, 533–535, 543, 601
 Бартула, Владан 147
 Басара, Светислав 553
 Баумгартен, Александер Готлиб (Alexander Gottlieb Baumgarten) 48
 Бачинин, Владислав Аркадјевич (Владислав Аркадьевич Бачинин) 599, 600, 603
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 353
 Бахаулах [Mírzá Ḥusayn-`Alí Núrí] (میرزا حسین علی نوری) 858
 Бахтин, Михаил Михайлович (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) 61, 63, 65, 66, 503, 593, 749
- Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 943
 Башчаревић, Снежана 800
 Бекер, Лоренс (Lawrence C. Becker) 168, 169, 173
 Бел, Данијел (Daniel Bell) 875
 Бели, Андреј [Борис Николајевич Бугајев] (Андрей Белый [Борис Николаевич Бугаев]) 114, 698
 Белинцер, Филип (Philip A. Ballinger) 37
 Беме, Јакоб (Jakob Böhme) 37, 38, 353
 Бен, Готфрид (Gottfried Benn) 612
 Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 37, 172, 488
 Бергман, Ингмар (Ingmar Bergman) 353, 455
 Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 667, 718
 Берд, Керрин (Catherine Baird) 113, 114
 Берђајев, Николај Александрович (Николай Александрович Бердяев) 31–34, 40, 41, 63, 117, 143, 548, 549, 557, 592, 600, 667, 721, 867, 873, 874
 Берлин, Аделе (Adele Berlin) 376
 Бећковић, Матија 943
 Биговић, Радован 504
 Бидерман, Ханс (Hans Biedermann) 332, 335, 337, 340, 341
 Бизмарк, Ото фон (Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen) 783
 Бити, Владимир 574
 Бичков, Виктор Васиљевич (Виктор Васиљевич Бычков) 70, 82, 95, 249, 250
 Бјелински, Висарион Григорјевич (Виссарион Григорьевич Белинский) 61, 62, 66
 Блејк, Вилијам (William Blake) 36, 351, 353, 358, 359
 Блечић, Милорад 301, 944

- Блок, Александар Александрович (Александр Александрович Блок) 114, 698
- Блум, митрополит Антоније Борисович (Андрей Борисович Блум) 508, 510
- Блум, Харолд (Harold Bloom) 174, 330
- Блуменберг, Ханс (Hans Blumenberg) 22
- Бован, Владимир 95
- Богдановић, Димитрије 82, 84, 140, 504, 745, 881
- Богдановић, Константин 715
- Богдановић, Милан 727, 733, 795, 796
- Боговац, Мирјана 92, 95
- Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 410
- Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 573
- Бојовић, Драгиша 147
- Бокачо, Ђовани (Giovanni Boccaccio) 358
- Боленбек, Георг (Georg Bollenbeck) 588
- Бонапарта, Наполеон I (Napoléon Bonaparte) 833
- Бонту, Пол Ежен (Paul Eugène Bontoux) 183
- Борјев, Јуриј Борисович (Юрий Борисович Борев) 61, 67–70
- Борхес, Хорхе Луис (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges) 39, 156
- Босије, Жак Бенињ (Jacques-Benigne Bossuet) 353
- Бофре, Жан (Jean Beaufret) 580
- Бош, Хијеронимус (Hieronimus Bosch [Jheronimus van Aken]) 182, 408
- Бошњак, Бранко 375
- Бранковић, Вук 850
- Бранковић, деспот Ђурађ 835
- Бредли, Френсис Херберт (Francis Herbert Bradley) 50
- Бредшоу, Дејвид (David Bradshaw) 37
- Брехт, Бертолт (Eugen Berthold Friedrich Brecht) 171, 410, 414
- Бречер, Питер (Peter Bracher) 374
- Брија, Јован (Ion Bria) 462, 480, 483, 484
- Брјусов, Валериј Јаковљевич (Валерий Яковлевич Брюсов) 698
- Бркић, Светозар 800
- Броз, Јосип Тито 628
- Брокбанк, Филип (Philip Brockbank) 171
- Бруно, Ђордано (Giordano Bruno) 858
- Бубер, Мартин (ביובר מרטין) 36
- Буда, Сидарта Гаутама (बुद्ध) 351, 358, 366
- Будимир, Милан 858
- Бужињска, Ана (Anna Burzyńska) 601, 917
- Булгаков, Сергеј Николајевич (Сергей Николаевич Булгаков) 600
- Буњин, Иван Алексејевич (Иван Алексеевич Бунин) 557
- Буонаротти, Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 353
- Бут, Вејн (Wayne Clayson Booth) 334
- В**
- Вајт, Хејден (Hayden White) 873
- Варлам Калабријски (Βαρλαάμ Καλαβρός; Bernardo Massari) 833
- Валенса, Лех (Lech Wałęsa) 421
- Валери, Пол (Paul Valéry) 116
- Ванслов, Виктор Владимирович (Виктор Владимирович Ванслов) 70
- Василије Блажени [Јуродиви] (Василий Блаженный) 516
- Васић, Драгиша 627
- Vega, Лопе де (Felix Lope de Vega y Carpio) 360
- Vega, Мигел Анхел де ла (Miguel Ángel de la Vega) 106
- Велек, Рене (René Wellek) 574
- Велимировић, владика Николај [Српски] 507, 518, 524, 609, 612, 627, 629–633, 650, 652, 667, 670, 686, 691–700, 710, 721, 730, 731, 733, 775, 777, 781, 787

- Велмар Јанковић, Владимир 627
Велмар Јанковић, Светлана 276, 611, 809
Велфлин, Хајнрих (Heinrich Wölfflin) 199
Вељански, Данило Михаилович (Данило Михаилович Велланський) 218
Вендина, Татјана Ивановна (Татјана Ивановна Вендина) 75, 82
Вергилије, Публије Марон (Publius Vergilius Maro) 357, 358, 360, 361
Верещагин, Јевгеније Михаилович (Евгений Михаилович Верещагин) 79
Верлен, Пол (Paul Verlaine) 360
Вернадски, Владимир Иванович (Владимир Иванович Вернадский) 64
Веселовски, Александар Николајевич (Александр Николаевич Веселовский) 61, 62
Вешовић, Марко 815, 922
Виготски, Лав Семјонович (Лев Семёнович Выготский) 64
Видмар, Јосип 591
Видовић, Жарко 135, 137, 139, 145, 147, 191, 892
Вилхелм II, цар (Wilhelm II [Kaiser]) 294
Винавер, Станислав 275, 507, 518, 578, 583, 636, 650, 699, 700, 706, 714, 718, 721, 727, 733, 777, 787, 788, 794, 797, 824
Винтер, Едуард (Eduard Winter) 219
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein Josef Johann) 21, 22
Витезица, Винко 92
Витошевић, Драгиша 229, 582
Вишеславцев, Борис Петрович (Борис Петрович Вышеславцев) 599
Вјаземски, Петар Андрејевич (Пётр Андреевич Вяземский) 245
Војводић, Момир 663
Волоски, Шира (Shira Wolosky) 36, 37
Волтер, Франсоа Мари Аруе (François Marie Arouet, Voltaire) 182, 790
Волф, Кристијан (Christian Wolff) 219
Восторгов, Јован Иванович (Иван Иванович Восторгов) 246
Вујић, Владимир 507, 580, 629, 692, 694, 730, 733, 858, 881
Вујошевић, Жарко 84
Вукић [Ћосић], Ана 575
Вукићевић, Драгана 543
Вуковић, Владета 591
Вуковић, Ђорђије 408, 409
Вуковић, Ново 611
Вукотић Лазар, Марта 318
Вулетић, Витомир 591
Вулић, Никола 858
Вуловић, Светислав 95, 584, 715, 723
Вученов, Димитрије 591
Вучковић, Радован 575, 594, 698, 760
Вучо, Александар 789
- Г**
Гавриловић, Зоран 582, 806
Гадамер, Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 52–54, 56, 57, 572, 573
Газда, Гжегож (Grzegorz Gazda) 588
Гај, Људевит 841
Ганивет, Анхел (Ángel Ganivet García) 105–113
Гароња, Славица 487, 495
Гауди, Антони (Antoni Gaudí i Cornet) 353
Гвозден, Владимир 533
Георгије Кордин (Γεώργιος Κωδινός) 248
Георгије Мних [Амартол] (Γεώργιος ὁ Μοναχός [Ἀμαρτωλός]) 248
Герман, патријарх српски [Хранислав Ђорић] 863
Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 360, 410, 604, 612
Гијо, Жан-Мари (Jean-Marie Guyau) 724

- Гиљен, Кладио (Claudio Guillén Cahen) 574, 593
 Глигорић, Велибор 276
 Гоја, Франсиско де (Francisco Jose de Goya y Lucientes) 423
 Голдман, Лисјен (Lucien Goldmann) 503
 Горгољи, Сава Дементијевић (Сава Дементіјович Горголі) 218
 Гордић, Славко 406, 507
 Горки, Максим (Максим Горький [Алексеј Максимович Пешков]) 709
 Граси, Ернесто (Ernesto Grassi) 38
 Григорије Велики [Двојеслов; папа Григур I] (Gregorios Dialogos) 165, 176
 Григорије Назијански [Богослов] (Գրիգոր Նազբեկացի) 515
 Григорије Ниски (Γρηγόριος Νύσσης) 249, 924
 Григорије Палама (Γρηγόριος Παλαμάς) 19
 Григорович, Рубан (Рубан Василь Григорович) 218
 Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 175
 Грицкат, Ирена 73, 82, 91
 Грковић-Мејџор, Јасмина 80, 83, 84
 Грубачић, Слободан 197
 Грубор, Небојша 48
 Грујић, Драгана 293
 Грујић, Марија 258–261, 265
 Грчевић, Фрањо 582
 Грчић, Јован Миленко 227, 228
 Гура, Александар Викторович (Александр Викторович Гура) 306–308
 Гургурис, Статис (Stathis Gourgouris) 393
 Гуревич, Арон (Арон Яковлевич Гуревич) 74, 75, 83
 Гурије, свети мученик (Αγίος Γουρίας) 248
- Д**
 Давид, краљ (דָּוִד) 86, 124, 349–354, 359
 Давичо, Оскар 420
 Дамјановић, Ратомир 192, 196–198, 205–207
 Дамњановић, Милан 48
 Данило II, архиепископ 747, 751
 Данило III, патријарх српски [Бањски] 638
 Данилов Ученик 747, 752
 Данојлић, Милован 139, 143
 Данто, Артур (Arthur Coleman Danto) 59
 Дарвин, Чарлс (Charles Robert Darwin) 632
 Девора, пророчица (דְּבוֹרָה) 248
 Деврња, Милутин 857
 Декарт, Рене (René Descartes) 429, 588
 Делић, Јован 147, 273
 Деретић, Јован 87, 91, 146, 261, 587, 588, 712, 822
 Дерида, Жак (Jacques Deridda) 19, 374, 602
 Десница, Владан 591
 Деспић, Ђорђе 800
 Детелић, Мирјана 336
 Диздаревић Крњевић, Хатица 508, 590, 594, 737
 Дијем, Пјер (Pierre Maurice Marie Duhem) 572
 Дикинсон, Емили (Emily Elizabeth Dickinson) 133
 Димитријевић, Владимир 147, 698
 Дионисије Псеудо-Ареопажит (Ψευδο-Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης) 23, 606
 Диркем, Емил (Émile Durkheim) 76, 79
 Дјагиљев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 113, 114
 Дјаченко, Григорије Михаилович (Григорий Михайлович Дьяченко) 249, 252

- Доброљубов, Николај Александрович (Николай Александрович Добролюбов) 61–63
- Доментијан Хиландарац, монах 91, 137, 747
- Достојевски, Фјодор Михайлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 62, 113–115, 133, 145, 165, 180, 181, 189, 192–194, 356, 423, 524, 632, 699, 700, 703, 705, 708, 709, 786
- Дотлић, Љубица 331
- Драгић, Предраг Р. Кијук 147
- Драгићевих, Рајна 89, 330
- Драгојевић, Данијел 410
- Драгојловић, Драгољуб 81, 88, 89
- Драинац, Раде 275
- Драшковић, Јанко 841
- Дрејер, Карл Теодор (Carl Theodor Dreyer) 353
- Дубровски, Серж (Julien Serge Doubrovsky) 574
- Дуганџија, Никола 900
- Дунајев, Михаил Михайлович (Михаил Михайлович Дунаев) 600
- Дучић, Јован 276, 281, 476, 506, 627, 689, 721, 759
- Душанић, Дуња 296
- Ђ**
- Ђаповић, Ласта 266
- Ђентиле, Емилио (Emilio Gentile) 900
- Ђилас, Милован 863
- Ђого, Дарко 520, 526, 900, 901
- Ђоковић, Гордана 293
- Ђоковић, Милан 591
- Ђорђевић, Бојан 293
- Ђорђевић, Владимир Р. 235
- Ђорђевић, Јелена 869, 870
- Ђорђевић, Јован 84
- Ђорђевић, Милош 806
- Ђорђевић, Тихомир Р. 507, 629, 692, 730, 731, 858
- Ђорђић, Стојан 197, 198, 595, 917, 918
- Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone) 353
- Ђукић Перишић, Жанета 807
- Ђурђулов, Бранко 815, 922
- Ђурић, Војислав М. 618, 729, 761
- Ђурић, Милош 733
- Ђурић, Мина 289
- Ђурић, Михаило 196
- Ђурић Зинаја, Душан 790
- Ђуровић, Димитрије 94
- Е**
- Ева (Ἔβα) 176, 280, 379, 465, 478
- Евагрије Понтијски (Εὐάγριος ὁ Ποντικός) 178
- Евгеније, свети мученик (Ἅγιος Ευγένιος) 248
- Евдокимов, Павле Николајевич (Павел Николаевич Евдокимов) 152, 154, 158, 159, 162
- Евстратије, свети мученик (Ἅγιος Ευστράτιος) 248
- Егзипери, Антоан де Сент (Antoine de Saint-Exupéry) 513
- Едвардс, Мајкл (Michael Edwards) 39
- Едингтон, Артур (Arthur Stanley Eddington) 76
- Еко, Умберто (Umberto Eco) 189, 192, 196, 198, 199–205, 574, 581, 582, 590
- Елез, Весна 534
- Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 76, 79, 266, 280, 330, 358
- Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 50–52, 329, 330, 340, 790, 798
- Елман, Ричард (Richard Ellman) 42
- Епштејн, Михаил Наумович (Михаил Наумович Эпштейн) 70, 116, 117, 587
- Еразмо Ротердамски (Desiderius Erasmus Roterodamus) 138, 178
- Ердељановић, Јован 858
- Ерн, Владимир Францевич (Владимир Францевич Эрн) 19

Есхил (Αἰσχύλος) 604

Ж

Жежел, Мирко 591

Женет, Жерар (Gérard Genette) 47, 152

Живковић, Драгиша 575, 591

Живојиновић, Велимир 507, 728

Жижек, Славој (Slavoj Žižek) 391, 392

Жилсон, Етјен (Étienne Gilson) 31

З

Забала, Сантјаго (Santiago Zabala) 908

Заратустра [Зороастер], пророк (Ζωροάστρης) 349, 350, 365, 366, 700

Захарија, пророк (זְכַרְיָה) 125

Зењковски, Василије Васиљевич (Василий Васильевич Зеньковский) 600

Зечевић, Слободан 266

Зизјулас, Јован (Ιωάννης Ζηζιούλας) 549

Зиолковски, Теодор (Theodore Ziolkowski) 275

Зола, Емил (Émile Zola) 165, 183, 184

Зомбарт, Вернер (Werner Sombart) 183

Зорић, Павле 142, 206, 356, 777, 783, 784, 796, 800, 864

Зуровац, Мирко 48, 582, 693

И

Ибањес, Бласко (Vicente Blasco Ibáñez) 105

Ибзен, Хенрик (Henrik Johan Ibsen) 106, 175, 183

Иванић, Душан 94, 575

Иванов, Вјачеслав Николајевич (Вячеслав Николаевич Иванов) 70, 114

Иванов, Георгиј Владимирович (Георгий Владимирович Иванов) 698

Ивановић, Радомир В. 572, 573, 591

Ивић, Ненад 574

Ивић, Павле 84, 588

Иглтон, Тери (Terry Eagleton) 176, 587

Игњатије Брјанчанинов, епископ (Игнатий [Дмитрий Александрович] Брянцианinov) 250

Иго, Виктор (Victor-Marie Hugo) 360

Идел, Моше (Moshe Idel; משה אידל) 36, 37, 41

Изамбар, Жорж (Georges Izambard) 274

Илић, Војислав 281, 283, 290

Илић, Драгутин 835

Илић, Марија 336

Илић, Јован 835

Илишевић [Стојановић] Милена 377

Иљин, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Ильин) 600

Иљин, Иван Александрович (Иван Александрович Ильин) 600

Ингарден, Роман Витолд (Roman Witold Ingarden) 202, 207, 580

Иринеј Лионски [Смирнски], епископ (Ειρηναίος της Λυών) 128

Ирод Велики, краљ (סֵרְדִּי) 125, 350

Исаија, инок 137

Исаија, пророк (יְהִישָׁע) 25, 126, 248

Исаија Србин 353

Исак Сирин [Нинивски] (ܝܫܬܪܝܢ ܫܝܪܝܢ; Ἰσαὰκ Σύρος) 353, 473, 474, 483, 704

Исаковић, Антоније 815, 864, 922

Ј

Јагић, Ватрослав 576

Јагличић, Владимир 317, 318

Јаков, пророк (יַעֲקֹב) 274, 353, 362, 475

Јаков Зеведејев, апостол (יַעֲקֹב) 129, 130

Јакшић, Милета 859

Јакшић Провчи, Бранка 276

Јанарас, Христо (Χρήστος Γιανναράς) 516, 524, 549, 927

- Јанић, Ђорђе Ј. 147, 610, 776, 777, 784, 789, 792, 800, 836, 858, 863
 Јањон, Марија (Maria Janion) 571
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jaufß) 329, 574
 Јафе, Аниела (Aniela Jaffé) 42
 Јашовић, Предраг 610, 618
 Јевремовић, Петар 196
 Јевтић, Атанасије 79, 147
 Јевтић, Боривоје 507, 728
 Језекиљ, пророк (יְחֶזְקִיָּאל) 455, 460, 479
 Јејтс, Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 137
 Јеленковић, Саша 406–409
 Јелушић, Синиша 611
 Јеремија, пророк (יְרֵמְיָהוּ) 125, 252
 Јеремић, Драган М. 582
 Јеремић, Љубиша 282, 283
 Јеротић, Владета 352, 504, 610, 784
 Јефрем Сирин (ܝܫܬܪܝܢ ܫܝܪܝܢ) 243–249, 251, 252
 Јов (יׁוֹב) 196, 350, 447, 912
 Јован, јеванђелиста [Богослов] (יוחנן בן זבדי; Εὐαγγελιστής Ἰωάννης) 121, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 341, 350, 362, 363, 368, 475, 483, 515, 618
 Јован Дамаскин (Ἰωάννης Δαμασκηνός) 23
 Јован Златоусти [Хризостом] (Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος) 78, 353, 506
 Јован Лествичник (Ἰωάννης τῆς Κλίμακος) 166, 247, 252, 353, 362, 449, 458, 474
 Јовановић, Александар 288, 291
 Јовановић, Биљана 815, 922
 Јовановић, Бојан 868
 Јовановић, Јован Змај 768
 Јовановић, Слободан 393, 582, 689, 778, 794
 Јовић, Надежда Д. 80
 Јовић, Саво Б. 89, 90, 91, 95
 Јона, пророк (יׁוֹנָתָן) 350
 Јонас, Ханс (Hans Jonas) 424, 438, 439
 Јосић Вишњић, Мирослав 809
 Јосиф II Хабзбуршки, цар (Josef Benedikt August Johann Anton Michael Adam) 833, 852
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 358, 550, 604
 Јустин Философ (Iustinus Martyr) 19
- К**
 Кавафи, Константин (Κωνσταντῖνος Π. Καβάφης) 353
 Каган, Мојсеј (Моисей Самойлович Каган) 70
 Каин (יֵקֵן) 130
 Кајафа [Јосеф Кајафа], свештеник (יְהוֹשֻׁעַ בֶּרֶךְ אֶסְכֵּרִי) 350
 Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kaiser) 602
 Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 414
 Камбартел, Фридрих (Friedrich Kambartel) 26
 Каменов, Емил 331
 Ками, Албер (Albert Camus) 189, 192–196
 Кан, Копелија (Coppélia Kahn) 167
 Кандински, Василиј Васильевич (Василий Васильевич Кандинский) 58, 63
 Канселије, Ежен (Eugène Léon Canselet) 363
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 41, 61, 204, 537, 568, 724. 943
 Каравидопулос, Јоанис Д. (Ἰωάννης Καραβιδόπουλος) 85
 Карађорђевић, краљ Петар I Ослободилац 800, 847
 Карацић, Вук Стефановић 85, 88, 89, 93, 94, 133, 139, 177, 335, 584, 628, 674, 714, 722, 723, 727, 728, 731, 732, 744, 808, 825, 840, 841, 842, 847, 879, 888, 894
 Кардамакис, Михаил (Μιχάλης Καρδαμάκης) 151, 153, 158, 162, 251, 319, 321

- Карлајл, Томас (Thomas Carlyle) 858
 Карнап, Рудолф (Rudolf Carnap) 572
 Касија Константинопољска, преподобна (Κασσιανή) 248, 249
 Касирер, Ернст (Ernst Cassirer) 588
 Катарина II Алексејевна Велика, царица (Екатерина II Алексеевна Великая) 215
 Катул, Гај Валерије (Gaius Valerius Catullus) 410
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 204, 573
 Кац, Стивен (Steven T. Katz) 36
 Кашанин, Милан 689, 794, 800, 881
 Кермод, Френк (Frank Kermode) 126
 Киндлбергер, Чарлс (Charles P. Kindleberger) 184
 Кирико, Ђорџо де (Giorgio de Chirico) 189, 192, 194, 198–200, 202
 Киш, Данило 501, 518, 530, 580, 815, 838, 864, 922
 Клеопа, апостол (Κλεόπας) 455
 Климент Александријски (Κλήμης ὁ Ἀλεξανδρεὺς) 19, 605
 Клодел, Пол (Paul Claudel) 353, 612, 613
 Клостерберг, Бригите (Brigitte Klosterberg) 215
 Клоц, Хајнрих (Heinrich Klotz) 58
 Кнежевић, Божидар 507, 518, 577, 580, 582, 629, 692, 730, 733, 858
 Ковачевић, Божидар 139, 507, 728
 Ковачек, Божидар 231, 693
 Козачински, Михаил (Мануйло Козачинський) 213, 219
 Кол, Бенџамин Гибс (Benjamin Gibbs Kohl) 179
 Коларић, Иван 585, 593
 Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge) 38
 Кољевић, Никола 574, 575
 Команин, Жарко 864
 Компаньон, Антоан (Antoine Compagnon) 572, 580
 Кониски, Григорије (Григорій Осипович Кониський) 219
 Константин Филозоф 747, 840
 Константиновић, Зоран 575, 588, 611
 Константиновић, Радомир 790, 795, 796
 Кончаревић, Ксенија 78–80, 98, 147
 Копитар, Јернеј 840
 Кордић, Синиша 507, 728, 729
 Корнаракис, Јован (Ιωάννις Κ. Κωρναράκις) 195
 Косидовски, Зенон (Zenon Kosidowski) 344
 Костић, Душан 95
 Костић, Лаза 612, 721, 732, 786, 857
 Костић, Мита 215, 219, 220
 Костић, Слободан 147
 Котерел, Артур (Arthur Cotterell) 340
 Коцић, Злата 365, 457–459, 461–484, 612
 Кош, Ерих 815, 922
 Краков, Станислав 588, 627
 Краљевић, Марко 235
 Крамбергер, Марјан 333
 Кребер, Алфред (Alfred Louis Kroeber) 820
 Кретјен, Жан-Луј (Jean-Louis Chrétien) 35
 Кривцун, Олег Александрович (Олег Александрович Кривцун) 70
 Кригер, Мари (Murray Kriger) 574, 602
 Крим, Кит (Keith Crim) 330
 Крњевић, Вук 911
 Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) 588, 591, 667, 943
 Кршић, Јован 507, 728
 Кугел, Џејмс (James Kugel) 376
 Кузански, Никола (Nicolaus Cusanus; Nikolaus von Kues) 23, 24
 Кузнецов, Павле (Павел Варфоломеевич Кузнецов) 117
 Кумарасвами, Ананда Кентиш (Ananda Kentish Muthu Coomaraswamy; ஆனந்த குமாரசுவாமி) 366, 369
 Кун, Томас (Thomas Samuel Kuhn) 572

- Куперман, Џефри (Jeffrey S. Kupperman) 34
 Курешевић, Марина 80
- Л**
 Лазаревић, Бранко 89, 572, 580, 584, 585, 727, 733, 794, 813
 Лазаревић, деспот Стефан [Стеван Високи] 85
 Лазић, Милорад 82, 98, 610
 Лаин Ентралго, Педро (Pedro Laín Entralgo) 108
 Лакан, Жак Мари Емил (Jacques Marie Émile Lacan) 19, 391, 392
 Лакатош, Имре (Imre Lakatos) 572
 Лалић, Иван В. 275, 410, 612
 Лалић, Михаило 864
 Лало, Шарл (Charles Lalo) 69
 Лао Це (老子) 358
 Лаудан, Лари (Larry Laudan) 572
 Левинас, Емануел (Emmanuel Levinas) 74, 917
 Леман-Карли, Габријела (Gabriela Lehmann-Carli) 215
 Ленголд, Јелена 487, 489, 490, 496
 Леовац, Славко 507, 572, 573, 575, 582, 590, 594, 692, 693, 737, 760, 794–796, 806
 Леонардо да Винчи (Leonardo di ser Piero da Vinci) 353
 Лепахин, Валериј Владимирович (Валерий Владимирович Лепахин) 252
 Лесинг, Дорис (Doris Lessing [Doris May Tayler]) 496
 Лесинг, Теодор (Karl Theodor Richard Lessing) 27
 Лесковац, Младен 784
 Летић, Бранко 88, 147, 744
 Лешић, Зденко 748
 Либбе, Херман (Hermann Lübbe) 26
 Либлер, Наоми Кон (Naomi Conn Liebler)
 Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 726
 Лихачов, Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) 70
 Лич, Едмунд (Edmund Ronald Leach) 79
 Лома, Александар 343
 Ломпар, Мило 197, 201, 611, 796
 Лоренс, Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 133
 Лосев, Алексеј Федорович (Алексей Фёдорович Лосев) 61, 65, 66
 Лоски, Николај Онуфријевич (Николай Онуфриевич Лосский) 424
 Лотман, Јуриј Михайлович (Юрий Михайлович Лотман) 61, 66, 67, 70
 Лотреамон, гроф де (Isidore-Lucien Ducasse; comte de Lautréamont) 860
 Лубардић, Богдан 692, 698, 700–707
 Лудолф, Хајнрих Вилхелм (Heinrich Wilhelm Ludolf) 215
 Лука, јеванђелиста (δευκῆς; Λουκᾶς) 124, 127–130, 248, 284, 333, 353, 455, 469, 474, 515, 618
 Лукач, Ђерђ (György Lukács) 176, 503, 572, 579
 Лукић, Миодраг 202
 Лукић, Света 815, 864, 922
 Луначарски, Анатолиј Васиљевич (Анатолий Васильевич Луначарский) 69
- Љ**
 Љашчевски, Василиј (Василь Ляшевский) 217
 Љевушкина, Ружица 87
 Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 115
 Љубиша, Стефан [Стјепан] Митров 611
 Љуштановић, Јован 333
- М**
 Магарашевић, Мирко 776, 783, 794, 800
 Макарије Египатски [Велики] (Ἰσίδωρος ὁ Αἰγυπτίος) 250, 704

- Макијавели, Николо (Niccolò Machiavelli) 167
- Маклоски, Дејрдр (Deirdre Nansen McCloskey) 183
- Максим, епископ западноамерички (Васиљевић) 911
- Максим Исповедник (Μάξιμος ὁ Ὁμολογητής) 19, 37, 549
- Максимовић, Десанка 320, 420, 721
- Малдун, Марк С. (Mark S. Muldoon) 22
- Маљевич, Казимир Северинович (Казимир Северинович Малевич) 63
- Ман, Пол де (Paul de Man) 392, 574
- Ман, Томас (Thomas Mann) 183, 573, 837
- Мандевил, Бернар (Bernard Mandeville) 176
- Мандић, Светислав 317–325
- Манојловић, Тодор 733
- Мантења, Андреа (Andrea Mantegna) 353
- Мао, Це Тунг (毛澤東) 861
- Мардарије, свети мученик (Αγίος Μαρδάριος) 248
- Марија Магдалина, равноапостолна (תהמגדלי מרים) 247
- Маријам, Мојсијева и Аронова сестра (מִרְיָם) 248
- Маринковић, Душан 268
- Марић, Андреја 319
- Марић, Илија 191, 193, 205
- Марић, Љубица 353
- Марић, Сретен 571, 574, 577, 580
- Маркјевич, Хенрик (Henryk Markiewicz) 587, 593
- Марко, јеванђелиста (סמρκון; Μάρκος) 124, 126, 128–130, 469, 475, 515, 552
- Марков, Младен 864
- Марковић, Марко 147, 632, 728, 729
- Марковић, Михаило 573
- Марковић, Светозар 584, 587, 723, 724, 732, 809, 825
- Марковић, Слободан Ж. 806
- Марковски, Михал Павел (Michał Paweł Markowski) 601, 917
- Маркс, Карл Хайнрих (Karl Heinrich Marx) 632, 899
- Маркузе, Херберт (Herbert Marcuse) 19, 877
- Мартин, Џон (John E. Martin) 170
- Марто, Робер (Robert Marto) 349, 353, 357–360, 362, 363
- Матавуљ, Симо 835, 943
- Матеј, јеванђелиста (ματθαῖος) 124–130, 248, 338, 342, 354, 469, 475, 483, 513, 515, 516, 911
- Матић, Светозар 94, 95
- Матицки, Миодраг 575
- Матовић, Весна 575
- Матош, Антун Густав 591
- Мањадо, Антонио (Antonio Cipriano José María y Francisco de Santa Ana Machado y Ruiz) 105
- Мах, Ернст (Ernst Waldfried Josef Wenzel Mach) 572
- Машић, Драгана 800
- Мејне, Ролан (Roland Meynet) 377
- Мел, Дитер (Dieter Mehl) 174
- Меланхтон, Филип (Philipp Melanchton) 219
- Мелетински, Јелеазар Мојсијевич (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 70, 335
- Мелцер, Франсоаз (Françoise Meltzer) 36
- Менгел, Светлана (Swetlana Mengel) 215
- Мењ, Александар Владимирович (Александр Владимирович Мењ) 600
- Мерешковски, Димитрије Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Мережковский) 105, 113–116, 600
- Милде, Хайнрих (Heinrich Milde) 215
- Милер, Дејвид Ли (David Lee Miller) 391
- Милер, Емануел (Emanuel Miller) 588

- Милер, Никол (Nichole Miller) 167
 Милетић, Ђорђе 715
 Милетић, Светозар 235
 Миливојевић, владика Дионисије 863
 Милићевић, Вељко 591
 Милићевић, Живко 785, 786
 Милићевић, Живојин 507, 728, 729
 Миличевић, Давор 135, 145, 146, 147, 317, 319
 Милорадовић, Петар 218
 Милош, Чеслав (Czesław Miłosz) 453, 454
 Милошевић, Никола 189–209, 377, 573, 591, 601, 602, 806
 Милошевић Ђорђевић, Нада 92
 Милтон, Џон (John Milton) 170, 353
 Милутиновић, Сима Сарајлија 94, 857
 Миљковић, Бранко 318
 Мирковић, Никола 507, 728
 Митриновић, Димитрије 706, 733, 862
 Митровић, Мирјана 487–489
 Михаило Глика (Μιχαήλ Γλυκάς) 248
 Михайловић, Драгослав 627, 815, 864, 922
 Михајловић, Борислав Михиз 716
 Мицић, Милан 290
 Мишић, Зоран 846, 892, 894
 Мјоланд, Маријус Тиман (Marius Timmann Mjaaland) 429
 Младеновић, Александар 85–87, 588
 Модич, Лев (Lev Modic) 901
 Мозер, Пол К. (Paul K. Moser) 429
 Мојсије, пророк (מֹשֶׁה) 138, 177, 248, 357, 366, 378
 Мокрањац, Стеван Стојановић 353
 Молијер, Жан-Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 182
 Момчиловић, Олгица 236
 Монтескје [Шарл-Луј де Секонда, барон од Бреда и Монтескјеа] (Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu) 820
 Морне, Данијел (Daniel Mornet) 587
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 353
 Мркаљ, Љубица 487, 495
 Мурат I, цар (اول مراد) 850
 Мусић, Стеван [Стефан] 850, 851
 Мустур, Милица 530
 Мухамед, пророк (Abu al-Qasim Muhammad Ibn Abd Allāh al-Hashimi al-Qurashi; محمد) 834
- ## Н
- Набоков, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Набоков) 490
 Најдановић, Димитрије 696, 699, 857
 Најдановић, Милорад 591
 Настасијевић, Момчило 139–141, 460, 648, 733, 771, 797, 857
 Натол, Ентони Дејвид (Anthony David Nuttall) 166, 167, 171
 Нашчински, Данило (Данило Нашинский) 217
 Недељковић, Душан 507, 580, 629, 692, 731, 790
 Недић, Љубомир 507, 518, 547, 554, 556, 557, 578, 579, 582, 584, 587, 588, 625, 650, 661, 664–667, 679, 680, 681, 687, 711, 714, 715, 717, 718, 721, 724, 727, 728, 731, 732, 824, 883
 Немањић, велики жупан Вукан 848, 849
 Немањић, Јелена [монахиња Јелисавета] 638
 Немањић, краљ Стефан [Првовенчани] 747, 751, 754, 848, 849
 Немањић, краљ Стефан Урош I 848
 Немањић, краљ Стефан Драгутин 848
 Немањић, краљ Стефан Урош III [Дечански] 753, 833
 Немањић, цар Стефан Урош IV Душан 82, 846, 849, 851, 855
 Немањић, цар Стефан Урош V 638

Ненадовић, Павле 213, 214, 220
 Ненин, Миливој 224
 Непомњашчиј, Валентин Семјонович
 (Валентин Семёнович Непомня-
 щий) 246
 Нервал, Жерар де (Gerard de Nerval)
 360
 Несторовић, Зорица 800
 Никезић, Марко 863
 Никитовић, Зорица 75, 80, 82, 84, 87,
 88, 90, 147
 Никодим Светогорац [Агиорит], пре-
 подобни (Νικόδημος ο Αγιορείτης)
 247, 250
 Николић, Данило 815, 864, 922
 Николић, Милица 406–408, 411, 412
 Николић, Ненад 282
 Николић, Томислав 847
 Ниче, Фридрих Вилхелм (Friedrich
 Wilhelm Nietzsche) 38, 41, 114,
 122, 162, 179, 189, 192, 196, 197,
 204, 278, 365, 524, 604, 606, 632,
 667, 699, 700, 706, 790
 Новаковић, Бошко 507, 728
 Новаковић, Стојан 82, 819, 821
 Ноје (נֹחַ, נֹחִי) 245, 357
 Нолде, Емил (Emil Nolde [Hanzen]) 612
 Норис, Дејвид А. (David A. Norris)
 388–390, 397, 401
 Нуменије из Апомеје (Νουμήνιος ὁ ἐξ
 Ἀπαμείας) 138

Њ

Његош, Петар II Петровић 133, 135–
 139, 142, 235, 274, 349, 351–353,
 357–359, 506, 507, 510, 610, 611,
 667, 670, 695–698, 721, 880, 888
 Њухаузер, Ричард (Richard Newhaus-
 er) 179

О

Обилић, Милош 639, 850
 Обрадовић, Доситеј 85, 98, 139, 588,
 610, 611, 628, 715, 790, 834, 847, 853

Обреновић, краљ Александар 311
 Обреновић, Анка 311
 Обреновић, кнез Милош 831
 Обреновић, кнез Михаило 311
 Овсјанико-Куликовски, Дмитриј Ни-
 колајевич (Дмитрий Николаевич
 Овсянико-Куликовский) 62
 Оида, Јоши (Yoshi Oida) 36
 Олах, Кристијан 530
 Ораић Толић, Дубравка 330, 376, 381
 Орест, свети мученик (Αγιος Ορέστης)
 248
 Ориген Адамантије (Ὀριγένης Ἀδαμά-
 ντιος) 19, 527, 924
 Ортега и Гасет, Хосе (José Ortega y
 Gasset) 105
 Орфелин, Захарија 282
 Орхановић, Стјепан 95
 Остен, Манфред (Manfred Osten) 74
 Остојић, Тихомир 223–236, 821
 Ото, Рудолф (Rudolf Otto) 80

П

Павић, Милорад 189, 192, 196, 203–
 205, 530, 587, 611, 836–838, 865, 881
 Павићевић, Александра 280, 284
 Павле, патријарх српски [Гојко Стој-
 чевић] 519
 Павлетић, Влатко 438
 Павловић Барили, Милена 487, 489
 Павловић, Катарина 800
 Павловић, Леонтије 591
 Павловић, Миодраг 97, 286, 288, 320,
 349–369, 410, 454, 459, 460, 484,
 507, 590, 594, 610, 736, 784, 800,
 859, 881
 Павловић, Слободан 83, 84
 Пајсије, патријарх српски [Јањевац]
 747, 753
 Палавестра, Предраг 231, 400, 401,
 501, 508, 538, 574–577, 582, 590,
 593–596, 615, 677, 680, 686, 691–
 694, 712, 718, 737, 777, 790, 796,
 800, 822, 824, 825, 864, 865

- Пандуровић, Сима 281, 292, 643, 644, 733, 862
- Паненберг, Волфхарт (Wolfhart Panenberg) 902
- Пантић, Михајло 197, 276
- Паовица, Марко 471
- Пападопулос, Стилијан (Στυλιανός Παπαδόπουλος) 747
- Парменид (Παρμενίδης) 18, 22
- Паскал, Блез (Blaise Pascal) 117, 697, 943
- Пасос, Џон Дос (John Rodrigo Dos Passos) 943
- Патерсон, Анабел (Annabel Patterson) 170
- Патнам, Хилари (Hilary Putnam) 572
- Пејчић, Јован 147
- Пекић, Борислав 373, 377–384, 501, 513, 518, 525–529, 531, 541–543, 549, 553, 809, 815, 922
- Пековић, Слободанка 575, 777, 800
- Пеликан, Јарослав (Jaroslav Jan Pelikan) 923
- Перес Галдос, Бенито (Benito Pérez Galdós) 105
- Перикле (Περικλῆς) 179
- Перишић, Игор 536, 537, 542, 714
- Перовић, Латинка 790, 796
- Петар I Алексејевич Велики, цар (Пётр I Алексеевич Великий) 214–216
- Петковић, Владислав Дис 273–297, 643, 644, 646, 857, 862
- Петковић, Новица 806
- Петров, Александар 137
- Петровић, Вељко 583, 881
- Петровић, Горан 553
- Петровић, Карађорђе
- Петровић, Милан 234
- Петровић, Мојсеј 214, 219, 220
- Петровић, Растко 275, 518, 627, 643, 665, 705, 786, 797
- Петровић, Светозар 535, 574, 578, 591–593
- Петровић, Сретен 89, 330
- Петронијевић, Бранислав 507, 518, 580, 582, 629, 692, 693, 730, 733
- Пешић, Миодраг М. 507, 728
- Пешић, Радмила 92
- Пијановић, Петар 377, 611
- Пиндар (Πίνδαρος) 360
- Писарев, Дмитриј Иванович (Дмитрий Иванович Писарев) 115
- Питагора (Πυθαγόρας) 358
- Плат, Силвија (Sylvia Plath) 496
- Платон (Πλάτων) 18, 21, 22, 37, 40, 138, 358, 360, 581
- Плотин (Πλωτίνος) 18
- Плутарх (Λούκιος Μέστριος Πλούταρχος) 167, 168
- По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 414
- Подгужец, Збигњев (Zbigniew Podgórzec) 324
- Пођо Брачиолини, Ђовани Франческо (Giovanni Francesco Poggio Bracciolini) 178, 179
- Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 587
- Поенкаре, Анри (Henri Poincaré) 572
- Пол Пот [Салор Сал или Мин Хаи] (ឥសាន ព័ត) 861
- Полок, Пол Џексон (Paul Jackson Pollock) 58
- Поломац, Владимир 83
- Попа, Васко 460, 479, 859
- Попер, Карл Рејмунд (Karl Raimund Popper) 201, 573, 577
- Попов, Јован 543, 588
- Поповић, Богдан 223–229, 231, 236, 273, 507, 518, 578, 581, 582, 584, 587, 588, 649, 650, 711, 714–718, 721, 722, 724, 725, 727, 728, 732, 733, 760, 761, 768, 770, 777, 787, 788, 824, 857, 858, 862
- Поповић, Богдан А. 406, 407, 409, 457, 461, 468, 470
- Поповић, Бранко 197
- Поповић, Данко 518, 815, 864, 922, 929–933, 938
- Поповић, Јован Стерија 281

Поповић, отац Јустин [Ђелијски] 78, 79, 143, 352, 507, 518, 519, 524, 530, 557, 609, 612, 615, 625, 627, 629, 630, 633–636, 648, 650, 652, 667, 681, 686, 691–694, 700–710, 721, 730, 731, 733, 775, 781, 782, 786, 787, 797, 857

Поповић, Коча 789

Поповић, Миодраг 610

Поповић, Павле 95, 223, 224, 236, 584, 627

Поповић, Радован 810

Поповић, Ранко 147, 317

Поповић, Тања 147

Порфирије Кавсокаливит (Πορφύριος ο Καυσοκαλυβίτης) 455

Порфирогенит, цар Константин VII (Κωνσταντίνος Ζ΄ Πορφυρογέννητος) 843

Потебња, Александар (Олександр Опанасович Потебня) 61, 62

Потић, Душица 329

Преображеновић, Нагрен 160, 162

Причард, Мелиса (Melissa Pritchard) 373

Прокопович, Теофан (Теофан Прокопович) 214, 215, 218, 219

Проп, Владимир Яковлевич (Владимир Яковлевич Пропп) 64, 580

Протић, Предраг 508, 590, 594, 737, 776, 777, 800

Прохор, ученик Јована Богослова 368

Пруденције Клемент, Аурелије (Aurelius Clemens Prudentius) 178

Пруст, Марсел (Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust) 37

Пуле, Жорж (Georges Poulet) 156, 503, 917

Пурић, Јован 147

Пушибрк, Васа 233, 234

Пушкин, Александар Сергејевич (Александр Сергеевич Пушкин) 243–253, 410, 503, 70

Пушкин, Наталија Николајевна (Наталья Николаевна Гончарова (Пушкина–Ланская)) 245

Пушкин, Сергеј Љвович (Сергей Львович Пушкин) 245

Пушкина, Надежда Осиповна (Надежда Осиповна Пушкина) 248

Р

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 133, 275, 358, 360

Раденковић, Љубинко 336

Радин, Ана 344

Радионова, Таисија Јаковљевна (Таисия Яковлевна Радионова) 70

Радичевић, Бранко 763, 768

Радовић, митрополит Амфилохије 147

Радовић, Борислав 408

Радовић, Миодраг 593

Радојчић, Ђорђе Сп. 881

Радојчић, Никола 88

Радојчић, Саша 49, 800

Радојчић, Светозар 881

Радуловић, Милан 11–13, 87, 93, 95, 97, 98, 135, 139–145, 147, 191, 223–225, 228, 229, 231, 235, 236, 317, 319, 409, 410, 501–511, 513–515, 517–531, 533, 535–544, 547–558, 561–569, 571, 573–595, 599–607, 609–622, 625–689, 691–738, 741–756, 759–772, 775–800, 805–815, 819–826, 829–865, 867–897, 899, 902–909, 911, 915–940, 943–944

Радуловић, Немања 275, 277, 296,

Радуловић, Оливера 458, 611

Раичевић, Горана 315

Раичковић, Стеван 318, 329–335, 337–340, 343, 344, 721

Ракић, Милан 323, 506

Ранке, Леополд фон (Leopold von Ranke) 846

Ранков, Миодраг 693

Ранковић, Александар 863, 864

- Ранковић, Милан 591
 Рансијер, Жак (Jacques Rancière) 882, 890
 Рахила, пророчица (רחל) 125
 Ребић, Адалберт 277, 284, 287
 Ребић, Чедомир 610
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 36, 42, 274, 289, 360
 Ренан, Ернест (Joseph Ernest Renan) 696
 Ренсом, Џон Кроу (John Crowe Ransom) 674
 Рију, Ален (Alain Riou) 37
 Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 31, 42
 Ристић, Марко 789, 795, 796
 Ристовић, Александар 405–440
 Рихтер, Ангела (Angela Richter) 215
 Ричардс, Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 574
 Робинс, Ричардс (Richards W. Robins) 169
 Розенцвајг, Франц (Franz Rosenzweig) 36
 Ролт, Кларенс Едвин (Clarence Edwin Rolt) 606
 Ронсар, Пјер де (Pierre de Ronsard) 105, 360
 Рорти, Ричард (Richard McKay Rorty) 602
 Росић, Татјана 575
 Ротшилд, Ги де (Guy de Rotchild) 182–184
 Руано-Борбалан, Жан-Клод (Jean-Claude Ruano-Borbalan) 869
 Рубљов, Андреј (Андрей Рублёв) 353
 Руварац, Иларион 84, 228
 Руђенини, Марио (Mario Ruggenini) 429
 Ружмон, Дени де (Denys Louis de Rougemont) 729
 Рузвелт, Елеонора (Anna Eleanor Roosevelt) 421
 Руфин Аквилејски (Tyrannius/Turranus Rufinus Aquileiensis) 249
- С**
 Сабато, Ернесто (Ernesto Sabato) 423
 Савић Ребац, Аница 858
 Савићевић, Мирослав 518, 777, 815, 922
 Савковић, Јован 225
 Савковић, Милош 507, 728, 729
 Сад, Донатјен Алфонс Франсоа, маркиз де (Donatien Alphonse François; Marquis de Sade) 366, 414, 860
 Самарџија, Снежана 333
 Самарџић, Радован 881
 Самон, свети мученик (Άγιος Σαμωνάς) 248
 Сапфо (Σαπφώ, Ψάπφω) 410
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 590
 Саски, Јован Томка (Jovan Tomka Saski) 220
 Сведенборг, Емануел (Emanuel Swedenborg) 38
 Свети Димитрије [Солунски] (Άγιος Δημήτριος) 357
 Свети Илија (אליהו) 849
 Свети Јован Претеча [Крститељ] (יוחנן המטביל; Ἰωάννης ὁ βαπτιστής) 126, 248, 305, 350, 357, 469, 482
 Свети Методије (Μεθόδιος) 357
 Свети Павле, апостол (התרסי שאול; Παῦλος) 117, 177, 178, 278, 350–352, 474
 Свети Пантелејмон, великомученик (Παντελεήμων) 87
 Свети Петар [Симон], апостол (שמעון יונה בר; Πέτρος) 96, 129, 130, 315
 Свети Сава 82, 86, 88, 91, 92, 318, 343, 638, 741, 747, 843, 844, 846 – 849, 852, 892
 Свети Ѓирило [Константин Филозоф] (Κύριλλος; Κωνσταντίνος) 86, 357
 Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 580, 838
 Сев, Морис (Maurice Scève) 360
 Секви, Ерос 575

- Секулић, Исидора 142, 224, 275, 507, 518, 541, 574, 578, 580, 583, 584, 586, 625, 626, 640–653, 666, 667, 670, 689, 714, 718–722, 727, 732, 733, 736, 775–801, 810, 815, 821, 824, 858, 883
- Селенић, Слободан 387–401
- Селимовић, Меша 86, 507, 590, 594, 721, 736, 809, 815, 922, 927, 928, 935, 936, 938
- Сервантес Сааведра, Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra) 133, 542
- Сесардић, Невен 572
- Сијверс, Алфред (Alfred K. Siewers) 37
- Симеон Магистар (Συμεὼν Μάγιστρος) 248
- Симић, Коста 248
- Симовић, Љубомир 351, 367, 368, 477, 777
- Сиоран, Емил М. (Emil Michel Cioran) 191, 859
- Скацел, Јан (Jan Skácel) 450
- Скерлић, Јован 88, 223, 224, 231, 236, 273, 288, 507, 578, 582–584, 587, 588, 630, 632, 643–646, 650, 674, 675, 696, 711, 714, 717, 718, 729, 721, 724, 727, 728, 732, 733, 743, 744, 760, 776–780, 782, 783, 785, 787, 788, 794, 808, 819, 822, 824, 825
- Сковрода, Григорије (Григорій Савич Сковорода) 219
- Скотус, Данс (John Duns Scotus; Ioannes Duns Scotus) 37
- Сланкаменац, Првош 858
- Слијепчевић, Ђоко 702
- Слијепчевић, Перо 760, 761
- Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 176
- Смарт, Џон Џејмисон (John Jamieson Carswell Smart) 572
- Смит, Ентони Д. (Anthony D. Smith) 895
- Смит, Пол Џордан (Paul Jordan-Smith) 178
- Сократ (Σωκράτης) 18, 20, 138, 414
- Солар, Миљивој 573, 576
- Соловјов, Владимир Сергејевич (Владимир Сергеевич Соловьёв) 65, 114, 600, 698, 709
- Сологуб, Фјодор (Фёдор Сологуб [Фёдор Кузьмич Тетерников]) 113
- Соломон, краљ (שלמה) 86
- Солон (Σόλων) 177
- Сорокин, Питирим Александрович (Питирим Александрович Сорокин) 820
- Сосир, Фердинад де (Ferdinand de Saussure) 601
- Софрић, Павле 303, 304, 306, 307, 312, 313
- Сремац, Стеван 835
- Сретенковић, Дејан 324
- Стајић, Васа 232, 234
- Стајнер, Џорџ (Francis George Steiner) 39, 982
- Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 64, 421
- Стаменић, Славко 147
- Станић, Драган 147
- Станковић, Борисав 257–270, 721, 809, 836
- Станојевић, Добривоје 377, 800
- Стамболић, Милош 406
- Старк, Вадим Петрович (Вадим Петрович Старк) 247, 251, 252
- Стевановић, Видосав 815, 922
- Стефан Немања [Свети Симеон Мироточиви], велики жупан 94, 637, 638, 753, 843, 847, 848
- Стефан Првомученик (Πρωτομάρτυρας Στέφανος) 350, 357, 361
- Стефановић, Светислав 273, 582, 627, 733, 862
- Стефанос из Александрије (Στέφανος ὁ μαθηματικός) 358

- Стојановић Пантовић, Бојана 793
 Стојановић, Драган 410, 423, 471, 474, 484, 612, 616
 Стојановић, Душан 692
 Стојановић, Љубомир 92
 Столович, Леонид Наумович (Леонид Наумович Столович) 70
 Струве, Петар Бернгардович (Пётр Бернгардович Струве) 244
 Ступар Трифуновић, Тања 487, 495, 496
 Сувајић, Бошко 94, 95
- Т**
 Тагоре, Рабиндранат (रवीन्द्रनाथ ठाकुर) 857
 Тадић, Новица 443–445, 447–455
 Тарковски, Андреј Арсенијевич (Андрей Арсеньевич Тарковский) 353
 Тартаља, Иво 575, 582, 806
 Татаренко, Ала (Алла Леонідівна Татаренко) 306
 Тахо-Годи, Аза Алибековна (Аза Алибековна Тахо-Годи) 70
 Тачер, Маргарет Хилда (Margaret Hilda Thatcher) 421
 Тејлор, Габријеле (Gabriele Taylor) 167
 Теодосије Хиландарац, монах 747, 755
 Теостирикт, преподобни (Θσιος Θεοστήρικτος) 250
 Теотокопулос Доминикос [Ел Греко] (Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) 353
 Теофил, цар (Θεόφιλος) 248
 Теофилакт Охридски, архиепископ (Θεοφύλακτος) 516, 517, 525
 Теринони, Енрико (Enrico Terrinoni) 37–39
 Тертулијан (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 178
 Тешић, Гојко 594
 Тешић, Милосав 274, 283, 477
 Тибодет, Албер (Albert Thibaudet) 574
 Тигем, Пол ван (Paul Van Tieghem) 587
 Тикл, Филлис (Phyllis Alexander Tickle) 178, 179
 Тилих, Пол (Paul Johannes Tillich) 32
 Тимкивскиј, Роман (Роман Федорович Тимківський) 218
 Тимченко, Николај 191, 192, 209
 Тинецка Маковска, Словиња (Słownia Tyniecka-Makowska) 588
 Тит Ливије (Titus Livius) 167
 Тодорски, Симеон (Симон Тодорський) 214, 218–220
 Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 62, 113, 114, 414, 506, 667
 Толстој, Никита Ильич (Никита Ильич Толстой) 79, 81, 337
 Толстој, Светлана Михајловна (Светлана Михайловна Толстая) 336
 Томић Ковач, Љубица 92, 94
 Топоров, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Топоров) 70
 Трајић, Владан 83
 Трејси, Џесика (Jessica L. Tracy) 169
 Трир, Ларс фон (Lars von Trier) 448
 Трифуновић, Ђорђе 82, 84, 881
 Троицки, Сергије Викторович (Сергий Викторович Троицкий) 82
 Трубецкој, Јевгеније Николајевич (Евгений Николаевич Трубецкой) 320
 Тунберг, Ларс (Lars Anders Thunberg) 37
 Тутњевић, Станиша 575, 813
- Ћ**
 Ћопић, Бранко 318, 809, 864
 Ћоровић, Владимир 95
 Ћоровић, Светозар 761, 836
 Ћосић, Бранимир 507, 728, 729
 Ћосић, Добрица 501, 513, 517–525, 529, 531, 553, 628, 677, 805–815, 864, 922, 933
 Ћулибрк, Јован 147

Ђурчин, Милан 733, 862

У

Угреновић, Александра 435

Ужаревић, Јосип 574

Ујевић, Тин [Аугустин Јосип Ујевић]
643, 644, 702, 705

Уит, Роналд Г. (Ronald G. Witt) 179

Улиг, Клаус (Claus Uhlig) 574

Унамуно, Мигел де (Miguel de Unamuno у Југо) 105–113, 116

Урошевић, Миливоје 591

Успенски, Борис Андрејевич (Борис
Андреевич Успенский) 324

Успенски, Леонид Александрович (Леонид
Александрович Успенский) 145

Ф

Фајгл, Херберт (Herbert Feigl) 572

Фајерабенд, Паул (Paul Karl
Feyerabend) 572, 573

Федотов, Георгиј Петрович (Георгиј
Петрович Федотов) 503

Фејл, Отмар (Othmar Feyl) 219

Фери, Ен (Anne Ferry) 413

Филон Александријски (Φίλων τοῦ
Ἀλεξανδρείας) 18, 37, 375

Фихте, Јохан Готлиб (Johann Gottlieb
Fichte) 585

Фихтенау, Хајнрих (Heinrich Fichtenu)
84

Фиш, Стенли (Stanley Fish) 374

Флоренски, Павле Александрович
(Павел Александрович Флоренский)
19, 63, 324, 600

Флоровски, Георгије Васиљевич (Георгиј
Васильевич Флоровский) 87, 249, 284, 523, 600

Фогт, Кристијан (Christian Vogt) 219

Фоерстер, Јохан Кристијан (Johann
Christian Foerster) 217

Форстер, Едвард Морган (Edward
Morgan Forster) 200

Фохт, Иван 621

Фрај, Нортроп (Herman Northrop
Frye) 128, 132, 344, 345, 376, 414,
574, 806, 814

Франк, Филип (Philipp Frank) 572

Франк, Семјон (Семён Людвигович
Франк) 246, 600

Франке, Август Херман (August Hermann Francke) 213–215, 219

Франкл, Лудвиг Аугуст фон (Ludwig August Ritter von Frankl-Hochwart)
136

Фрејденберг, Олга Михајловна (Ольга
Михайловна Фрейденберг) 70

Фрејзер, Џејмс Џорџ (James George
Frazer) 358

Фридрих Други, цар (Friedrich II, der
Große) 217

Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 183,
391, 392, 402, 491, 550, 604

Фуко, Мишел (Michel Foucault) 19

Фулканели (Fulcanelli) 358, 363

Х

Хајдеггер, Мартин (Martin Heidegger)
19, 23, 31, 35, 38–41, 53, 68, 375,
496, 524, 667

Хајнрих, Михаел (Michael Heinrich)
185

Халперн, Катрин (Catherine Halpern)
869

Хамваш, Бела (Béla Hamvas) 358, 877,
878

Хамовић, Драган 147

Хамсун, Кнут (Knut Hamsun) 106

Хауард-Снајдер, Данијел (Daniel Howard-Snyder) 429

Хафис, Хаџе Шамсудин Мухамед
Ширази (حافظ محمد بن الد شمس اچمخو)
(په رازي ش) 302

Хачион [Хачн], Линда (Linda Hutcheon) 389, 587

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 19, 22,
61, 172, 527, 568, 581

Хелдерлин, Јохан Кристијан Фридрих (Johann Christian Friedrich Hölderlin) 39, 42, 349, 351, 353, 360, 367, 368, 375

Хелмот, Херман (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz) 572

Хемингвеј, Ернест (Ernest Miller Hemingway) 133

Хемпел, Карл Густав (Carl Gustav Hempel) 572

Хераклит (Ηρακλείτος) 18, 21, 28, 51, 375

Херберт, Џорџ (George Herbert) 133

Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 875

Хиларије из Поатјеа, епископ (Hilarius [Hilaire de Poitiers]) 181, 182

Хипијус, Зинаида Николајевна (Зинаида Николаевна Гиппиус) 114

Хирш, Ерик Доналд (Eric Donald Hirsch Jr) 574

Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 436, 491

Хобсбаум, Ерик Џон Ернест (Eric John Ernest Hobsbawm) 895

Хојзинга, Јохан (Johan Huizinga) 879

Холанд, Питер (Peter Holland) 172

Хомер (Ὅμηρος) 50, 201, 357, 358, 360, 397

Хомјаков, Алексеј Степанович (Алексей Степанович Хомяков) 703

Хопкинс, Џералд Менли (Gerard Manley Hopkins) 37

Хорват, Вера 458, 478

Хорват, Ото 496

Хоркхајмер, Макс (Max Horkheimer) 19

Хоруџи, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Хоружий) 136, 137, 600

Хребельановић, кнез Лазар 50, 94, 291, 638–640, 846, 849–851

Хребельановић, кнегиња Милица [монахиња Јевгенија] 86, 638

Христић, Јован 777, 800

Хулевиц, Витолд (Witold Hulewicz) 42

Хусерл, Едмунд Густав Алберхт (Edmund Gustav Albrecht Husserl) 19, 63, 65

Ц

Цамблак, Григорије 747, 752, 753

Цар, Марко 761

Цветковић Теофиловић, Ирена 80

Цвијић, Јован 236, 507, 629, 692, 693, 730, 731, 778, 820, 845, 858

Цезар, Гај Јулије (Gaius Iulius Caesar) 172

Црњански, Милош 275, 301–315, 373, 376, 377, 381–384, 518, 611, 627, 643, 705, 721, 786, 796, 797, 800

Ч

Чајкановић, Веселин 89, 97, 610, 858

Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 353

Чарнојевић, Јован 214, 219, 220

Ченг, Елиса (Elyssa Y. Cheng) 170

Червињски, Махеј (Maciej Czerwiński) 397, 398

Черниак, Ворен (Warren Cherniak) 167, 168

Чернишевски, Николај Гаврилович (Николай Гаврилович Чернышевский) 61, 62, 113, 115

Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 62, 113, 503

Чижевски, Дмитриј (Дмитро Чижевський) 215, 216

Чолак, Бојан 261, 263, 766

Чолановић, Воја 815, 922

Чомски, Ноам (Avram Noam Chomsky) 900

Чосер, Џефри (Geoffrey Chaucer) 358

Чучак, Бранко 506, 509, 543, 922

Џ

Џајгантес, Филип (Philippe Gigantes) 177

Џарет, Џејмс (James Louis Jarrett) 604, 605

Џаспер, Дејвид (David Jasper) 374, 376
 Џејмс, краљ (James Charles Stuart) 133
 Џеферсон, Томас (Thomas Jefferson) 908
 Џефри, Дејвид (David Lyle Jeffrey) 122
 Џинс, Џејмс Хопвуд (James Hopwood Jeans) 706
 Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 36–38, 40, 42, 133, 199, 542, 573

Ш

Шалго, Јудита 487, 490–494
 Шантић, Алекса 685, 759–772, 836
 Шафарик, Павел Јозеф (Pavel Jozef Šafárik) 821
 Швабић, Павле 610
 Швитерс, Курт (Kurt Schwitters) 42
 Шекспир, Вилем (William Shakespeare) 145, 165–176, 182, 360, 495, 604
 Шелер, Макс Фердинанд (Max Ferdinand Scheler) 593
 Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling) 38, 41, 61
 Шестов, Лав Исакович [Јехуда Лејб Шварцман] (Лев Исаакович Шестов [Иегуда Лейб Шварцман]) 63, 105, 113–118

Шијаковић, Богољуб 23, 74, 78, 80, 89, 90, 136, 138, 257, 258, 504
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 63
 Шкловски, Виктор Борисович (Виктор Борисович Шкловский) 61, 63
 Шлир, Хајнрих (Heinrich Schiller) 277
 Шмеман, отац Александар Дмитријевич (Александр Дмитриевич Шмеман) 75, 77, 78, 87, 131, 132, 503, 600, 900, 910
 Шмуља, Вања 320
 Шмуља, Саша 147, 317, 319
 Шо, Грегори (Gregory Shaw) 34
 Шолем, Гершом (Gerhard [Gershom] Scholem; שלום גרשום) 36
 Шоп, Иван 575
 Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 724
 Шпенглер, Освалд (Oswald Arnold Gottfried Spengler) 708, 843, 854, 858, 865
 Шпет, Густав Густавович (Gustav Gustavovich Shpet) 63
 Штајнбек, Џон (John Steinbeck) 165, 180, 181
 Штајнер, Рудолф (Rudolf Joseph Lorenz Steiner) 859
 Шутић, Милослав 504, 573, 575, 594, 595, 823

КЊИЖЕВНОСТ – ТЕОЛОГИЈА – ФИЛОСОФИЈА

*Тематско-проблемски зборник радова
у спомен Милану Радуловићу*

Издавачи

Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2
www.ikum.org.rs

Православни богословски факултет Светог Василија Острошког
Фоча, Његошева бб
www.bogoslovski.edu.ba

За издаваче

др Бојан Јовић
проф. др Владислав Топаловић

Лектура, коректура, рецензир именa
др Милица Мустур
др Кристијан Олах

Тираж
300

Припрема и штампа

Чигоја
ШТАМПА

e-mail: office@cigoja.com
www.chigoja.co.rs

ISBN 978-86-7095-239-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09:929 Радуловић М.(082)
821.163.41.09(082)
82:2(082)

КЊИЖЕВНОСТ, теологија, философија : тематско-проблемски зборник радова у спомен Милану Радуловићу / уредници Милица Мустур, Кристијан Олах. - Београд : Институт за књижевност и уметност ; Фоча : Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, 2018 (Београд : Чигоја штампа). - 989 стр., [2] листа с таблама ; 20 см. - (Посебна издања / [Институт за књижевност и уметност] ; књ. 39)

Тираж 300. - Стр. 11-13: Уводна напомена / уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на страним језицима. - Биографија Милана Радуловића: стр. 945. - Библиографија Милана Радуловића: стр. 946-951. - Литература о књигама Милана Радуловића: стр. 952-954. - Цитираност радова Милана Радуловића: стр. 955-967. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-239-3 (ИКУ)

а) Радуловић, Милан (1948-2017) - Зборници б) Српска књижевност - Зборници с) Књижевност - Религија - Зборници
COBISS.SR-ID 267980556