УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Вељко С. Ивановић

ХРИШЋАНСКЕ И УМЕТНИЧКЕ ОСНОВЕ ПЕСНИШТВА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

докторска дисертација

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Veljko S. Ivanović

CHRISTIAN AND ARTISTIC FOUNDATIONS OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ'S POETRY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026.

МЕНТОР:
др Бранко Вранеш, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

ДАТУМ ОДБРАНЕ:

Хришћанске и уметничке основе песништва Момчила Настасијевића

Сажетак

У раду настојимо да укажемо на хришћанске елементе поезије Момчила Настасијевића, као и да скренемо пажњу на неке особености његове поезије које и нису тешње везане за елементе религиозног. Истраживачка пажња окренута је, дакле, корпусу поетске грађе, док се и песникова приповедачка, драмска, есејистичка дела такође проучавају са становишта потенцијалних религиозних заснованости.

Циљ рада јесте указивање на дубоку прожетост Настасијевићеве стваралачке свести једним карактеристичним религиозним духом, који не помера нашег песника ка поетичким одређеностима црквене или стриктно религиозне поезије. Настасијевић у религиозном надахнућу проналази усмерење ка самосвојној модернистичкој песничкој поетици. Притом, неопходно је напоменути како се Настасијевићево религиозно разматра углавном кроз хришћанско религиозно, или, уже од тога – као хришћанско религиозно православне провенијенције. Овоме би требало придодати и неке поетнцијалне елементе западнохришћанске религиозности, као и типолошке скретнице ка будизму, односно, хиндуизму. У раду настојимо да укажемо како је Настасијевић, на трагу хришћанске духовности, у многобројним видовима свог песничког дела проговорио библијским надахнућем, које нипошто није орнаменталног типа. Настасијевићева поетска разрада библијских тема говори о аутентичном познавању старозаветног и новозаветног библијског искуства, које Настасијевића помера ка изворним положајима хришћанског наслеђа.

Истраживање хришћанског уметничког искуства разрађено је кроз прегледе досадашњих истраживања теме, кроз разраду основних методолошких полазишта, док је главно питање хришћанске инспирације структуирано кроз тематске сегменте. Овим сегментима припадају: разматрање феномена *тајне* у Настасијевићевој лирици, однос субјекта према *другоме*, то јест, према *другости* у песничком свету збирке *Пет лирских кругова*, разматрање Настасијевићеве љубавне лирике и наговештаја персонализма који разара поетичке основе љубавног песништва, песникову концептуализацију мученишта, активирање осећајности „радосне туге“, фигурацију Христове личности у песничкој збирци, те, напослетку, два основна вида песникове лирске есхатологије. Иако наизлгед хетерогено у погледу тематске оријентације, Настасијевићево песничко искуство хришћанске димензије света обележава *Лирске кругове* на такав начин да је разматрање једне од наведених појединости немогуће без подразумевање неке од преосталих. Ово јединство у различитости управо и указује на Настасијевићеву јединственост у погледу песничког поступка и неких претпоставки хришћанског доживљаја света.

Главни циљ и задатак истраживања јесте, дакле, идентификација песничке поетике која у песнички доживљај бивствујућег интегрише хришћански концепт, не излазећи тим изван оквира српске модернистичке песничке поетике.

Кључне речи: Момчило Настасијевић, српска модернистичка поезија, хришћанство, библистика, тајна, пророчки субјективизам, софросинија (грч. σωφροσύνη), мученишство, радосна туга, Апокалипса.

Научна област: Филолошке науке

Ужа научна област: Српска књижевност

Christian and Artistic Foundations of Momčilo Nastasijević's Poetry

Abstract

This paper seeks to identify the Christian elements in the poetry of Momčilo Nastasijević, while also drawing attention to certain distinctive features of his poetic oeuvre that are not as closely connected with religious elements. The primary focus of the research is therefore the corpus of Nastasijević's poetic works, although his prose fiction, dramatic works, and essays are likewise examined from the perspective of their potential religious foundations.

The aim of this study is to demonstrate the profound permeation of Nastasijević's creative consciousness by a distinctive religious spirit—one that does not lead the poet toward the poetic conventions of ecclesiastical or strictly religious poetry. Rather, Nastasijević finds in religious inspiration a direction toward an autonomous modernist poetic poetics. It should be noted, however, that Nastasijević's religious orientation is considered predominantly within the framework of Christianity, or, more specifically, as a form of Christian religiosity of Orthodox provenance. To this should be added certain potential elements of Western Christian religiosity, as well as typological affinities with Buddhism and, respectively, Hinduism. The paper seeks to demonstrate that, following the path of Christian spirituality, Nastasijević speaks through numerous dimensions of his poetic work with a distinctly biblical inspiration that is by no means merely ornamental. His poetic elaboration of biblical themes attests to an authentic familiarity with both Old and New Testament experience, thereby bringing Nastasijević closer to the foundational premises of the Christian tradition.

The study of the Christian artistic experience is developed through a review of previous scholarship on the subject and an elaboration of the principal methodological premises, while the central question of Christian inspiration is structured around several thematic segments. These include an examination of the phenomenon of *mystery* in Nastasijević's lyric poetry; the relationship of the subject to the *other,* that is, to *otherness* within the poetic world of the collection *Five Lyric Cycles*; an examination of Nastasijević's love lyrics and the intimations of personalism that undermine the poetic foundations of love poetry; the poet's conceptualization of martyrdom; the activation of the sensibility of "joyful sorrow"; the figuration of Christ's person in the poetic collection; and, finally, two fundamental forms of the poet's lyric eschatology. Although seemingly heterogeneous in terms of thematic orientation, Nastasijević's poetic experience of the Christian dimension of the world marks the *Lyric Cycles* in such a way that an examination of any one of these aspects is impossible without implicitly taking into consideration some of the others. This unity in diversity points precisely to Nastasijević's uniqueness in terms of his poetic method and certain premises underlying his Christian apprehension of the world.

The principal aim and task of this research is, therefore, to identify a poetic poetics that integrates the Christian concept into the poetic experience of being without thereby departing from the framework of Serbian modernist poetic poetics.

Keywords: Momčilo Nastasijević, Serbian modernist poetry, Christianity, biblical studies, mystery, prophetic subjectivism, *sophrosyne* (Greek: σωφροσύνη), martyrdom, joyful sorrow, Apocalypse.

Field of Study: Philological Sciences

Subfield: Serbian Literaturure

Садржај:

1. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: критичка рецепција 3

1. 1. Биографски приступи 4

1. 2. Рана читања Настасијевићевог дела 8

1. 3. Критичка тумачења од шездесетих година до краја века 10

1. 4. Религиозни елементи опуса Момчила Настасијевића у критичким тумачењима 23

2. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: филозофски и методолошки оквири 36

2. 1. Појмовне и теоријске препреке 36

2. 2. Религиозни корени естетичке критике: случај: „Розанов“ 51

2. 3. Апофатичко тумачење песништва 61

3. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: тумачење 70

3. 1. Уводне поетичке напомене 70

3. 1. 1. Културолошки оквири 70

3. 1. 2. Јединица поезије 77

3. 1. 3. Од сумње у „умље“ до поетике апстраховања: могућност хришћанске димензије 90

3. 1. 4. Меон речи кроз одрични облик појма: друга могућност хришћанске димензије 102

3. 1. 5. Неколико напомена о музици у Настасијевићевом делу 115

3. 2. Лирска транспозиција тајинственог: Настасијевићев концепт тајне и дискурс молитве 128

3. 3. Однос према *другоме* у Настасијевићевом песништву 157

3. 3. 1. Осећајност самоће и мржње: пророчки лик лирског субјекта 157

3. 3. 2. Поетски сензибилитет делотворне љубави 174

3. 4. Метаморфозе љубавног песништва 185

3. 4. 1. Настасијевићеве љубавне песме; наговештаји софросиније *(*грч. *σωφροσύνη)* 186

3. 4. 2. Љубавна лирика еросне инхибиције: потенцијални утицаји хришћанског персонализма 206

3. 5. Значење мученишства за Настасијевићеву димензију људске личносности 216

3. 5. 1. Сестра као централна фигура мартиријума 216

3. 5. 2. Мајка у Настасијевићевој лирици 226

3. 5. 3. Мучeништво њим самим: остали видови страдања 232
3. 6. Одрази хришћанског појма: „Радосна туга“ (грч. *χαρμολύπη*) 242
3. 7. Лик Христа 256
3. 8. Два вида лирске есхатологије 279
4. Закључак 296
5. Литература 310
6. Прилози 338

1. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: критичка рецепција

Истраживање Настасијевићеве синтезе песништва и хришћанског корпуса значења и симболике, започећемо прегледима историје тумачења. Прегледи ће подразумевати истраживања Настасијевићевог дела која су била спроведена махом у прошлом веку, почев од песниковог времена па надаље. У овим прегледима покушаћемо да издвојимо два критеријума класификације критичких тумачења.

Први критеријум је тематски: у односу на њега, нека од Настасијевићевих истраживања биће сврстана под биографску рецепцију, а нека под проучавање религијских елемената који се јављају у Настасијевићевом песништву. Тематски критеријум издвајамо услед нарочите важности за наше истраживање; потреба за детектовањем религиозних елемената јасна је сама по себи, док случај биографске рецепције може деловати као занимљива потпора неким утицајима, посебно оним хришћанске провенијенције.

Други критеријум тумачења јесте хронолошки. У овом прегледу издвајају се читања Настасијевићевог дела током песниковог живота, као и непосредно након смрти. Такође, у овај део прегледа укључена је и критичка рецепција у неколико наредних деценија 20. века. Иако ни сама није лишена прегледа религиозне (хришћанске) димензије – посебно у оним критичким осврtима који су били негативно усмерени ка Настасијевићевом делу – хронолошка критичка оријентација додирује махом књижевну оцену Настасијевићеве поезије, и то у опсегу од радикалног одбацивања све до снажне афирмације. Наравно, оваква врста прегледа може бити од велике користи за увид у ситуирање нашег песника у оквирима српске књижевне историје. Са друге стране, чињеница да се махом задржавамо на текстовима који су публиковани током 20. века, говори о претпоставци којим путем проучавање Настасијевићевог опуса у 21. веку може кренути. Ипак, као и у случају великог броја наших писаца, на одлучујуће синтетичке књижевнокритичке кораке још увек се ишчекује.

Но, као што смо наговестили, преглед издвојених критичких тумачења послужиће као основа за увиде које ћемо покушати да представимо у наредним сегментима истраживања. Након прегледа историјата тумачења Момчила Настасијевића окренућемо се покушају конституисања интерпретацијске методологије. Након овог сегмента, окренућемо се и самим иманентним анализама песникове лирике, анализама које су распоређене сходно тематском критеријуму. Одлука да се лирици приступи на овај начин мотивисана је тежњом да се у различитости лирско-тематских токова Настасијевићевих *Лирских кругова* пронађе заједничко осведочење о хармоничности коегзистенције хришћанских и поетско-артистичких елемената.

Управо то и јесте главна хипотеза целокупног истраживања. У етапама тумачења које следе, покушаћемо да испитамо хипотезу према којој се у Настасијевићевом песништву хришћански елементи садрже инхерентно у песниковом погледу на свет, те да се у иманентно или експлицитно-поетичким јављањима – уз нека ограничења – тешко могу у потпуности одвојити од Настасијевићевог уметничког поступка. Претпоставка о хришћанским елементима би се могла још и прецизирати: у етапама истраживања покушаћемо да артикулишемо библијску аутентичност Настасијевићевог стиха, који се библијском дискурсу не приближава само по местимичном наликовању на језик или израз, обојен „даничићевском“ или „вуковском“ преводилачком патином. Покушаћемо да укажемо како Настасијевићеви погледи на антрополошке, психолошке, онтолошке, апокалиптичке и друге песничке проблеме имају огромних подударности са библијским погледом на свет, то јест, са самом јудео-хришћанском традицијом. Указивање на овакве носивости једног модернистичког певања, заправо, јесте и нарочито захтеван испитивачки изазов.

Но, као што смо и поменули, покушајмо најпре да у прегледу тумачења укажемо на одређене претпоставке до којих је наша књижевна критика у протеклим деценијама дошла истражујући Настасијевићево песништво. Задржаћемо се најпре на перцепцији Настасијевићеве појаве и неколиким биографским указивањима.

1. 1. Биографски приступи

Премда биографска ишчитавања одавно не представљају нарочито релевантну методологију разумевања, биографски приступи Настасијевићу готово да јесу нека врста ослонца у различитим временима када се песнику приступало. Она су, такође, на одређеним местима и изразито интересантна, барем уколико се мистификацијски слој одстрани. Из разлога који би било занимљиво утврдити, након биографских написâ махом око Настасијевићеве смрти, биографски приступ очевидан је, рецимо, у „позном" тумачењу Николе Кољевића из 1987. године (в. Koljević 1987: 205–206). Биографизам се појављује чак и касније, у поглављу „Биографска рецепција" студије Миљка Шиндића о Настасијевићу из 1996. године (в. Šindić 1996: 126–141), па све до става Владете Јеротића да се Настасијевићева биографија, и у години 1997, и даље „указује као знамен, путоказ" (Јеротић 1997: 140). У новијим текстовима, ослонац на биографију уочава се у психоаналитичким разматрањима Настасијевића у тумачењу Петра Јевремовића. Јевремовић децидно и назива Настасијевићеве „подвиге": „аскезом", и то оном која подсећа на дух „раних, урбаних, високо образованих *апотактика*. Истовремено, дух његових речи у много чему битном кореспондира са традицијом класичне хришћанске *анахорезе*" (Јевремовић 2016: 9; курзив П. Ј.).

Очевидно, у Настасијевићевом углавном једноставном животу постоји нешто што критичаре привлачи из деценије у деценију. То би био довољан разлог да се биографији изнова посвети нешто више пажње. Како је још 1957. године о Настасијевићу писао Михиз, „његова биографија нема да пружи готово ништа што зачуђује, што искаче гестом и догађајем из општег тока наших судбина. Његов начин живота у тој обичној биографији, међутим, има нешто што одваја од свакодневице трајања и отаљавања својих дана, једну посебну аскетску ноту, и посебан интензитет трајан и доследан" (Михајловић 1988: 124).

Један првих момената биографизма којег би било потребно дотаћи се јесте означавање Момчила Настасијевића „свецем".

Прво јављање овакве врсте атрибуције долази, наравно, из пера Станислава Винавера, прецизније, из његовог текста који је укључен у чувено „Издање пријатеља" (1939. године). У свом гласовитом тексту Винавер први износи примедбу да је песник Момчило Настасијевић био „светац српскога језика и српскога књижевнога израза" (Винавер 1975: 207). Наравно, у Винаверовој ознаци не би требало видети директно именовање „светитељем", већ у њој препознати књижевни став (в. Димитријевић 2011: 85).[1] Наравно, у ознаци „светитељем" треба препознати Винаверов субјективизам. Како је приметио Мидхат Бегић, „Винаверова суштина у текстовима јест управо свијест о […] уклетости постојања на вршку конкретног свијета" (Begić 1969: 211). Отуд и препознавање „светости" можда треба прихватити као вид и могућност „винаверовског ослобођења од „уклетости".

У наставку свог текста Винавер обнавља варијацију светаштва у различитим облицима; на пример, у ставу да „Настасијевићу нису била дата обична задовољства као што ни он ни за тренутак није био обичан човек" (Винавер 1975: 215), те да разговори песника „представљају нарочито поглавље у његовом житију" (Винавер 1975: 216). Врхунац ове врсте означавања била би Винаверова „молитва" при самом крају текста:

> „Момчило, блага светлости наша, Момчило ведра утехо наша, Момчило, пророче велике српске и балканске литературе, ти који си је као обетовану земљу, пре других и наслутио, и сагледао и њом крочио, и већ је напустио!... Да, борио си се за стварност!" (Винавер 1975: 219).

Парадигма „светости" траје и касније у критичким промишљањима, директно или у неким сугестивним одсецима. Тако, рецимо, и 1979. године Мирослав Егерић користи

[1] Владета Јеротић је у овом погледу радикалнији. У последњој реченици огледа „Песник малобројних" Јеротић наводи да се у случају Момчила Настасијевића може говорити о појави „вероватно *правог светитеља* у српској књижевности" (Јеротић 1997: 151; курзив наш).

терминологију сличну Винаверовој, наводећи да је поредити Настасијевића са другим стваралоцима заправо једно од највећих „*искушења* која се отварају духу истраживања“ (Егерић 1979: 120; курзив наш). Исти критичар, такође, наводи да песник *Лирских кругова* „личи на човека у извесном смислу залуталог у нашу средину; као биће ʻса онога светаʼ, са нечим светачким у природи“ (Егерић 1979: 121).

Сродно томе, и критичар какав је био Радомир Константиновић, у шестом тому својих анализа *Биће и језик* (1983) наводи, интересантно: „[Н]ема у српској култури песника који је овако сањао као он [Настасијевић, прим. аут.], да постане светац, *да се по-свети, да изађе из себе у свет* (Konstantinović 1983: 20; курзив R. K.). Константиновићева примедба значајна је и по томе што смисао светаштва не везује за некакав стриктни анахоретски принцип, који је по правилу присутан код мислилаца који нису у тешњем додиру са хришћанском духовношћу.

Но, у времену непосредно након песникове смрти, дух Винаверових ставова јавиће се и у *Биографији Момчила Настасијевића*, коју је за „Издање пријатеља“ написао песников пријатељ, сарадник, по вокацији свештеник, Милутин Деврња (уп. Деврња 1939: 7–90, о Деврњи и његовом проучавању Настасијевића в. Димитријевић 2011: 126–127, 160–165; о Деврњином раду на Достојевском в. Деврња 2003). Деврњин концепт Настасијевићевог „светаштва“ постаје јаснији када се има у виду његова брошура *Око извођења „Ђурђа Бранковића“* (1940), којом је покушао да ода признање драми у коју је Настасијевић сâм искрено веровао. У овом тексту Деврња посматра Настасијевића – као јединог правог настављача наше средњовековне (византијске) духовности и као стваралоца који је први озбиљно покушао да „пресече пут нашег културног сателитства“ (Деврња 1940а: 6). Идеја луцидија по српски културни код него што би се можда претпоставило, поставља „духовни потенцијал“ (Деврња 1940а: 4) као мерило сваке делатности:

> „Народ и данас можда живи у културним схватањима наше прошлости. Јер у писаној речи народ види само истину и према штампаној речи односи се као према светињи. Сва наша данашња невоља донекле и јесте у томе: народ је вековима био васпитаван да у носиоцима своје културе гледа *истинословце* и *свеце*, а *данашњи културни радници нису ни једно ни друго*. Извори из којих је народ мислио да пије воду живу и чисту, постали су устајали и мутни. Народ, нажалост, то не опажа у довољној мери“ (Деврња 1940а: 4; курзив наш).

Премда не помиње изриком да би Настасијевић дословно могао бити светитељ, употребом управо Настасијевићевог израза „истинословац“, Деврња директно сугерише какво је песниково место у савременој књижевности. Имајући ово у виду, чини се да је лакше разумети Деврњин напис о Настасијевићевом животу.

Биографија је писана у романтичном тону, при чему се може распознати да однос искреног поштовања биографа и пригодност саме намене, често су скромне научне вредности. С обзиром на свештенички позив Милутина Деврње, додељивање житијних атрибуција Настасијевићу делује још јасније. Тако, према овом биографу, Настасијевић је још као мало дете плашио рибе бацањем камења како их његов брат Живорад и други не би упецали и усмртили (Деврња 2007: 196), што је, заправо, момент о којем прича и 1984. године биограф Милош Марковић (в. Марковић 1984: 45), по свему судећи, на основу сведочења које је изнео најпре Светомир Настасијевић (в. Настасијевић 2012: 32). Сем тога, Деврња, рецимо, пореди Настасијевићеву руку, која му је при говору служила при гестикулацији, са руком „неког светитеља са фреске о којој је Момчило са толико суптилног познавања говорио“ (Деврња 2007: 231). Да је Деврњина реч о „реторској руци“ Настасијевића вероватна, сведочи и Настасијевићев ђак Миливоје Ристић, који напомиње да је рука његовог професора „често правила покрет, ишла напред, као да хоће *из простора да извуче ту реч што му је недостајала*“ (Према: Петковић 1991: 635; курзив наш). Други од Настасијевићевих ђака, Светозар Бркић, такође спомиње „светачку“ елегантност Момчила Настасијевића у учионци:

„Почео је говорити. Звонким гласом.[2] Одмерено. Одигнутом лепом руком, испружених прста, *наглашавао је и давао ритам оном што је казивао*“ (Бркић 1994: 160; курзив наш). Већ се из ових атрибуција „свеца“ као да се могу детектовати неке интересантне назнаке лирског (музичког) израза, али и песника који „тражи *праву* реч“.

Иначе, сведочанства ђака IV Мушке гимназије у тадашњем Београду, школе у којој су поред Настасијевића предавали и Милош Црњански и Душан Матић а директор био Миодраг Ристић, преводилац Макијевелијевог *Владаоца*,[3] данас се могу читати као пример лепих обичаја једног времена.[4] Како се може прочитати и у школском *Извештају* Четврте мушке гимназије за ту годину, школа чак није радила 13. фебруара 1938. године „због смрти и сахране покојног Момчила Настасијевића, професора и књижевника“ (Извештај 1938: 19), који је у школи био и „надзорни наставник“ у литерарној дружини „Скерлић“ (Извештај 1938: 34). Професори и ученици Настасијевићу посвећују и задивљујући некролог из којег ћемо навести централни део. Чак и у овом некрологу се могу распознати црте „светаштва“:

> „Један од најплеменитијих претставника елитне екипе наших интелектуалаца, један од оних који су чинили част професорском сталежу и нашој земљи, одлични књижевник, педагог и добри друг пок. Момчило оставља неизгладиву успомену у душама свију оних са којима је радио и којима је предавао.
>
> Више генерација наше гимназије биће захвалне поч. Момчилу за многе часове, у којима је он са ретком умешношћу и са особитим укусом умео да буди љубав према нашем народним благу и нашој књижевности. А његов лични, *потпуно пожртвовани, готово аскетски живот* послужиће им за *пример* како треба живет и *жртвовати се за друге* (Извештај 1938: 71; курзив наш).

О Настасијевићу су писали и његови ђаци; потоњи академик Петар Стевановић (в. Стевановић 1991: 619–623), поменути Светозар Бркић у својим сећањима (в. Бркић 1994: 159–166), али и ђакон цркве Светог Александра Невског, велики пријатељ Миодрага Павловића, и песник погинуо у савезничком бомбардовању Београда 1944. године, Радомир Продановић. Продановићева сведочанства занимљива су по фактури казивања, с обзиром да је у свом меморијалном тексту поводом смрти професора, „Од пролећа до пролећа са Момчилом Настасијевићем“, покушавао да имитира препознатљиви Настасијевићев стил казивања (уп. Продановић 1939: 22–25). Имитирање Настасијевића, махом на тематском плану, покушала је и Милица Костић-Селем, која је такође познавала песника. Њен лирски сусрет са Настасијевићем овековечен је у песми „Под длаком лудила“, посвећеној „*Момчилу Настасијевићу*“ (уп. Костић-Селем 1939: 42–49). Костић-Селемова је, тако, претходница лирике *о* песнику *Лирских кругова*, коју ће, наравно, наставити Бранко Миљковић (в. Миљковић 1997: 22). Овој традицији придружује се и Адам Пуслојић, својом песмом „Чиста исповест“, која је Настасијевићу и посвећена у збирци *Нови господар ваздуха* (в. Пуслојић 2003: 33–34).

Одређене индикативне појединости о светаштву Момчила Настасијевића јављају се и поводом песникове смрти. Настасијевићева смрт деловала је и на Ксенију Атанасијевић (в. Атанасијевић 1938: 32–34). Атанасијевићева у тексту *Духовно стварање Момчила Настасијевића* из 1938. године, тако, напомиње да је „смрт дошла да узме човека који је, давно већ, својим духом лебдео над земљом, али који се од ње, у последње време, готово сасвим одвојио, јер је својим сазнањима савладао њене основне проблеме“ (Атанасијевић 2006: 7).

---

[2] Један други Настасијевићев савременик, Миодраг Пешић, саопштава пак да је Настасијевић углавном волео да ћути, а када би проговорио, то би било, насупрот „звонком гласу“, „полушапат, полуглас – благост исповедника, озареност песника, утеха праведника“ (Пешић 1983: 511).

[3] О овим и другим појединостима из Настасијевићевог живота и живота породице Настасијевић, причао нам је у једном разговору професор Ђорђе Трифуновић, који је лично познавао Живорада Настасијевића. На свим сугестијама и подацима професору Трифуновићу најсрдачније захваљујемо.

[4] Ђаци су свом вољеном професору и наденули карактеристичан надимак нејасног порекла: „Шумшула“. Овај податак саопштио нам је у разговору професор Немања Радуловић, на чему му овом приликом најсрдачније захваљујемо.

Коинциденцијом судбине, на начин готово истоветан „лебдењу духа над земљом“ и Светомир, Даринка и Славка Настасијевић описују упокојење брата Владети Јеротићу, наводећи да је Настасијевић тада био „‘као у светлости вазнесен’“ (Јеротић 1997: 137). Исто тако, једна од песникових последњих изговорених мисли, и то сестри Славки, која је остала са њим до самог краја, јесте: „‘Не газим више земаљско блато. Како су дивне ливаде! Ово никада нисам видео’“, и: „‘Ух, госпођице, шта је сиротиње! Нека ме причекају. Свима ћу помоћи“ (Деврња 2007: 238). Други део Славкиног сведочанства помиње и биограф Ђорђе Поповић. Према њему, Настасијевић ни на самртној постељи није заборавио на „чичу“, старца који је просио код Цветног трга и којем је он редовно удељивао милостињу, те напоменуо сестри да се побрине о њему (в. Поповић 1978: 164).[5] Бунцање самртника или медицински објашњив феномен, свакако патетичан опис смрти брата, поново је у кореспонденцији са необичним околностима смрти човека који је оболео без јасних узрока, и исто тако нагло се опорављао, напуштајући болницу, симболично, на Видовдан 1937. године (в. Деврња 2007: 234).

Мистификацијама или тајанственостима Настасијевићевог духа требало би придружити и необичност „предвиђања“. Наиме, Невена Витошевић-Ћеклић, кћерка Драгише Витошевића, испричала је током разгледања легата Настасијевић шта је њеном оцу испричао Зоран Глушчевић, који је само сведочанство добио непосредно од Светомира Настасијевића. Према песниковом брату, Момчило Настасијевић је предвидео и околности и датум сопствене сахране, па чак и то да његов млађи брат Славомир неће доћи на сахрану, већ на четрдесетодневни помен, што се заиста и обистинило (в. Челиковић 2009: 78).[6]

Фолклорна причања, жеља да се „православни аскетизам“, уочен као обележје стваралаштва доведе у везу са Настасијевићевим животом, (релативна) истина или нешто четврто, сведочанства о „светаштву“ свакако не би требало занемарити у истицању критичких опсервација. „Светачка“ парадигма Настасијевићевог лика остаје трајно обележје његове биографије чак и у разматрањима која су допринела важним уочавањима инманентног типа.

Са друге стране, нека друга сведочанства биографизма имају можда и више значаја. Тако, као прилог културној историји може значити податак да се Момчило Настасијевић у Београду често дружио са Гаврилом Принципом. Тај податак саопштавају Деврња (Деврња 2007: 205), Ђорђе Поповић (Поповић 1978: 155), Ђорђе Трифуновић у свом „Животопису Момчила Настасијевића“, састављеном по казивању породице (в. Трифуновић 1962а: 181), Милош Марковић (Марковић 1984: 47), али и енглески слависта и Настасијевићев проучавалац Едвард Денис Гој (Goy 2010: 4).[7] Са треће стране, опет, неки Настасијевићеви проучаваоци, нарочито они које занима (барем и делом) психоаналитика или архетипски приступи (в. на пример, Шутић 1994: 139–149), не могу да заобиђу у својим тумачењима помен Даринке Сретеновић, једине забележене љубави у Настасијевићевом животу (в. Деврња 2007: 233, Поповић 1978: 156–159). Борислав Михајловић, на пример, више интуитивно него конкретно говори о потреби психоаналитичког приступа Настасијевићу у циљу бољег разумевања љубавне и медитативне лирике (в. Михајловић 1988: 125), док Тања Поповић у своје анализе песме „Госпи“ директно експлицира биографска разумевања (уп. Поповић 1994а: 59; Тања

[5] Ово унеколико подсећа на Настасијевићу блиског Достојевског. Руски писац никада није ускратио тражену помоћ божјацима, доводио их у стан, па се чак и заузимао пред судом за њих да буду ослобођени кривице иако су лично Достојевском нанели физичке повреде (уп. Loski 1982: 13–14).

[6] Настасијевићу и неким другим нашим писцима парастос у цркви Ружици на Калемегдану давао је Миодраг Павловић (в. (Јањић 2003: 48).

[7] Гојева тумачења Настасијевића једним делом могу бити занимљива као сведочанство, премда и то треба узимати, наравно, са доста резерве. У публикацији *О два циклуса Момчила Настасијевића*, коју је превео Мирослав Настасијевић а објавила крушевачка „Багдала“ 1969. године, Гој наводи да му је у разумевању извесних поетских места помогао Светомир Настасијевић, објашњавајући непосредно дело свог брата (уп. Гој 1969: 21, 56; о Светомировим тумачењима и односу са Гојем в: Димитријевић 2015: 157–162). Осим широко познате сарадње Момчила и Светомира у стварању музичких драма, требало би нагласити како је управо Светомирова писмена заоставштина материјал у коме се пронашао и нацрт за филм о Марку Краљевићу, који су браћа планирала (уп. Стошић-Ракић 2009: 10).

Поповић исте године пише још један текст о Настасијевићу, и то о средњовековиним мотивима песништва, в. Поповић 1994б: 47–56).

1. 2. Рана читања Настасијевићевог дела

Осим биографских истраживања Момчила Настасијевића, у историјату критичког тумачења неопходно је истаћи однос одбојности и неразумевања, који смо напред назначили. Могло би се рећи како је овај истраживачки ток био константа песниковог оцењивања, од његове савремености па надаље кроз 20. век.

У једном од најбољих случајева у критици савременика, Настасијевић је могао бити препознат као интригантна појава која доноси нешто ново у литерарном животу. У том виду Исидора Секулић 1928. године пише о знатижељи виђења *Међулушког блага* постављеног на позорницу. Исидору Секулић превасходно интересује сарадња Момчила и Светомира Настасијевића у погледу слагања песничког текста и компоноване музике (Секулић 2010: 236). У Исидорином казивању о *Међулушком благу* препознаје се заинтересованост и поверење у интригантан расплет сарадње браће Настасијевић.

Хамза Хумо пак, *Међулушком благу* нарочито замера – исте године – оно што, заправо, јесте једна од главних Настасијевићевих артистичких ослонаца уопште, а то је појам *тајне*. Одбацујући контекст тајне у Настасијевићевом делу и наводећи како песникова драма нас гледаоце доводи „до врата мрачног трансцендента да осетимо његов дах, а затим пред нама затвори сав тај свет у који је хтела да нас уведе“ (Humo 1976: 170), Хумо свој осврт довршава у пежоративном тону, оцењујући да је *Међулушко благо* „[з]аиста, пажње вредан покушај“ (Humo 1976: 171). Ипак, Хумо запажа да је Настасијевић у основи „чисти артиста“ (Humo 1976: 170). Идентично мишљење саопштава и критичар Јован Кршић поводом изласка збирке *Пет лирских кругова* четири године касније, наводећи да је Настасијевић „данас једини артиста међу нашим песницима, артиста у дубљем смислу, онај који осећа магичну супстанцу речи, испитује њене музичке и емотивне вредности, структуралне могућности и, најзад, њен логички капацитет“ (Кршић 1979: 194).

Настасијевићево драмско песништво доживљава и оштре осуде из пера Душана Крунића. Критичар пише, поводом извођења *Недозваних* 1931. године да, иако „нико није дао нашој поезији тако проживљене и тако лепе акценте туге као г. Настасијевић“, „ми [гледаоци, прим. аут.] отворено признајемо да се у позоришту г. Настасијевића не умемо снаћи и да то позориште не разумемо“ (Крунић 1966: 397). И надаље, у продужетку коментара *Недозваних*, Крунић наводи да Момчило Настасијевић остаје „доиста ʻнедозванʼ за позориште!“, те да његова „драма личи на какву слику ʻскривалицуʼ у којој се врло вешто скрио Господин Смисао!“ (Крунић 1966: 398). Крунићеви ставови покренули су Настасијевићев покушај да се „оправда“, те је он у *Штампи* 1934. године дао интервју колеги из Четврте мушке гимназије, Димитрију Најдановићу. Настасијевић испољава дискретну нетрпељивост према критици, тврдећи да би се сам лично „лако снашао на терену начелних неслагања“ под условом да је по питању драме критика показала барем „иоле објективности“ (Најдановић 1934: 7). Настасијевић је децидиран:

> „Изгледа ми да они који се празним речима боре за нешто ново, буквално се уплаше чим се то ново, ма у најмањој мери, појави. Или зато што томе новом нису дорасли или што, из било каквих побуда, нису имали храбрости да уђу у објективно процењивање ствари. Г. Крунић врло честито изјављује да није ништа разумео. На ово се нема шта одговорити“ (Најдановић 1934: 7).

Недозване су пратиле и друге контроверзе. Настасијевић је, наиме, драму послао Народном позоришту у Београду. Када је драму изнова тражио након годину дана без одговора, писац сазнаје да најутицајнија особа Народног позоришта, песник Ранко Младеновић, наређује одбацивање рукописа драме у позоришни нужник, при чему је, притом, пети чин изгубљен. Младеновић, такође, позива извесне људе да ометају извођење

Настасијевићеве драме у позоришту „Мањеж“ (уп. Димитријевић 2011: 27).[8] Настасијевић је у ранијем разговору са Најдановићем, поводом Младеновићеве негативне критике наговестио: „Критика г. Младеновића је најтрагичнија. После свих неуспелих покушаја у ʻмистициʼ он разочарано затрпава извор са кога му се никада није дало да пије. Он се, ваистину, ʻизмладенисаоʼ (Најдановић 1934: 7). И Милутин Деврња помиње да су критичари „годинама“ ометали извођење обе Настасијевићеве музичке драме, а да су управе позоришта претиле да ће извесна песникова дела „поцепати“ (Деврња 1940а: 14).

Неразумевање пак Настасијевићеве збирке *Пет лирских кругова* и песама укључених у њу, вероватно је најважнији критички случај на који би требало обратити пажњу. Главна препрека коју је критика истицала поводом Настасијевићеве лирике, тицала се неразумљивости. Проблем је, рекло би се, настао онда када се критика одлучила да немогућност олаког продирања до смисла песниковог израза прогласи за велику песничкуману.

Тако, након појављивања збирке, исте 1932. године Ђуро Гавела наводи читалачку импресију према којој изгледа да се при читању поменутих стихова „песник физички стеже, згушњава, замотава сам око себе, као змија. И онда цеди из себе капи крви и мозга“ (Гавела 1979: 277). Гавела наводи да ни наглашена жеља за разумевањем није од помоћи схватању: „Ни када приступите *решавању* са најбољом добронамерношћу, ни када одбаците све методе ʻпрофесорскогʼ цепидлачења, ни кад сами себи сугеришете да ћете ипак примити неки утисак, ни тада на тим местима нећете наћи ништа више сем граматичке и синтаксичке поремећености“ (Гавела 1979: 280; курзив Ђ. Г.). Краткоћа Гавелиног написа ипак је и у смислу озбиљнијег осврта проблематична, с обзиром да није аналитички развијена и наличи на неколико утисака из читања пренетих ad hoc у напис периодике.

Вероватно да је ознака неразумљивости Настасијевића у језичком смислу била поткрепљена ауторитетом Александра Белића. Чланак „Насиље над језиком“, објављен у *Нашем језику* (1933) окренут је оштро против Настасијевићевог прозног казивања. Настасијевић је за Белића лингвистички игнорант, с обзиром на став нашег филолога да су „[н]асиље над језиком и незнање језика за нас синоними“ (Белић 1933: 262).

На основу анализиране грађе у збирци приповедака *Хроника моје вароши*, наш лингвиста изриче свој лингвостилистички суд. Белић чак ни поред одавања извесних признања писцу поводом „срећно пронађени[х] израз[а]“ не избегава примедбу да, ипак, „стил његов, истина, место класичне лепоте чини утисак извесне задиханости која замара“ (Белић 1934: 258), те да је местимично „све неприродно, неправилно, исецкано и разривено!“ (Белић 1934: 259). Закључак Белићевих примедби тиче се исказа из уводног казивања збирке, „За помози Боже“, у којем Настасијевићев приповедач каже: „Па молим смерно, ко ушчита ово, нека много не замери замршеностима овде-онде: боље се није могло размрсити“ (*ПР*, 159). Белић поводом овог сегмента, а нарочито финалног дела исказа, наводи:

„Лепо је што и сам признаје да је текст замршен; али му никако не верујемо да се боље није могло размрсити. Напротив, наше је дубоко уверење не само да се могло *боље* размрсити, него да се могло и *сасвим* размрсити и да је баш *сам г. Настасијевић могао то учинити*, да је хтео, да није тражио нејасности тамо где би једна реч, добро употребљена, све осветлила и да није навлаш пабирчнио где је год стигао како ће што рећи увијеније и нејасније“ (Белић 1933: 261–262; курзив А. Б.).

[8] Држање Ранка Младеновића према Настасијевићу помало изненађује, с обзиром да, уколико говоримо о Младеновићу, говоримо заправо о једном од наших важних културних радника између два рата. Као службеник Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, Младеновић је први извршио попис и сређивање једне од највреднијих библиотечких збирки, „Посебне библиотеке 2 (ПБ 2)“ Мирослава Премруа. Уживао је, такође, велико поверење тадашњег управника библиотеке Уроша Џонића, и од њега редовно добијао дозволу за одсуство када је требало да присуствује премијерама својих драма у Народном позоришту у Београду или Хрватском народном казалишту у Загребу. До ових података дошли смо приликом сређивања Архиве Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“. Како ови документи нису инвентарисани, а, притом, ни не представљају грађу која је доступна корисницима, то нисмо у могућности да прецизно наведемо о којим документима је реч.

Чини се да ће проћи више деценија пре него што ће лингвостилистички приступ Настасијевићу бити наклоњенији. Први прецизнији текст те врсте, поткрепљен примерима обострано из приповедно и поетског дела опуса, оставиће Миливој Павловић у својим *Проблемима и принципима стилистике*. Опсежна испитивања која је спровео у великој мери могла би стилистички проблематизовати Белићева становишта (уп. Павловић 1969: 209–219).

Међутим, оно што помало зачуђује у погледу разумевања израза у тридесетим годинама, јесте један негативни став ствараоца који је, вероватно, поред Настасијевића, у нашој међуратној књижевности најбоље разумео шта значи прегнантни рад и „процењивање" сваке написане речи. Године 1938, након Настасијевићеве смрти, Винавер приређује дискусију под насловом „Књижевно стваралаштво и књижевна техника: личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу", где, између осталих, реч узима, наравно, и Иво Андрић. Андрићеви ставови захтевају навод, премда су, свакако, добро познати у историји разматрања песника *Лирских кругова*:

„ʻМорална вредност Настасијевића и његовог дела врло је велика и ту нећу да се упуштам у дискусију. Али хоћу да дам техничку примедбу. Питање језика најуспелије је код онога писца код кога се као питање и не поставља. Оно је савладано. Код Настасијевића случај је трагичан. Опомиње на копање у тунелу и види се да нема друге стране, нема излаза. […] [И]ма и писаца који су отишли у други екстрем и поклањају сувише пажње својој изражајности. И дешава се да средство није савладано и да средина није стваралачка, него да надвлада средина и средство. Зато сматрам случај Настасијевића као дубоко трагичан" (Према: Винавер 2012: 301).

Јасност израза – насупрот познатој винаверовској апологији да се тунели „не копају само у саобраћајне сврхе" (в. Тешић 1994: 237; о другим односим нетрпељивости савремениква в. Тешић 220–221) – вероватно би могла да покрене дискусију о књижевном изражавању која се не би могла олако окончати. Ипак, оно што је на плану Настасијевићевог израза важно истаћи – поред раније поменутог критеријума да се „херметичност" учинила главним параметром процењивања – јесте да нижевредносна ознака неразумљивости траје и након Другог светског рата.

Она је донекле приметна чак и код критичара који је имао слуха за „стихове макар и недоречене, неспретне и недопадљиве, ако су изговорени јединственим, непоновљивим гласом" (Мишић 1956: 13), критичара какав је Зоран Мишић. У продужетку своје примедбе, изречене у предговору *Антологије српске поезије* (1956), Мишић наводи интересантан став, који је важан не само као вредна критичка идентификација, већ и као мала „револуционарност" у историји критике: „Можда изгледа чудновато, али је цела истина: таквим ʻнесавршеним' стиховима обилују управо *највећи песници*: Бранко Радичевић, Лаза Костић, Дис, Растко Петровић... Сви они који су имали нешто изузетно да кажу, који су грцали и вапили у болном унутрашњем грчу пред неизрецивим, сламали су се о препреке које им је језик постављао" (Мишић 1956: 13; курзив наш).

Чињеница да у Мишићевом низу *највећих* песника, који per se морају бити „грцави" у борби са језиком – нема Момчила Настасијевића – само је један од куриозитета. Са друге стране, борбу са језиком оваквог типа, познији критичари попут Давича или Данојлића по правилу ће везивати за мрачне религијске наносе, барем када је о Настасијевићу реч. Сâм Мишић оставља напомену да су се велики језички подухвати наших песника – међу којима се овај пут Настасијевић нашао у наводу – „извитоперавали у маниризам и свакојаке настраности" (Мишић 1956: 14). То, ипак, неће омести Мишића да у своју *Антологију* унесе читав циклус „Речи у камену", заједно са три песме: „Госпи", „Поглед", „Порука" (Мишић 1956: 225–233).

1. 3. Критичка тумачења од шездесетих година до краја века

Чини нам се да ће једну од пионирских апологија Настасијевићевог лирског исказа извести Карло Остојић, и то, нимало случајно, у свом „есеју о поезији Васка Попе“: *Између ствари и ништавила,* из 1962. године. По времену релативно блиска Мишићевој антологији, Остојићева анализа Настасијевића, која претходи самим тумачењима Попе, доноси једно појашњење за које можемо само да жалимо зашто није разрађеније у свом опису. Остојић тврди:

„Настасијевић није ишао за тим да свој језик учини намерно неразумљивијим. Извесна неразумљивост и тешкоћа општења са њим само је нужна последица једне добро припремљене, простудиране и целисходне лингвистичке операције чији је циљ био – регенерација поетског језика. Настасијевић је био један од оних наших песника уверених да путеви до суштинског подмлађивања и окрепљења поезије не иду путем стилских иновација већ – путем препорода самог језика […] Настасијевић није инсистирао на томе да изрази ток самог мишљења. Његов је циљ био још амбициознији; хтео је да изрази сам живот, да докучи смисао саме тајне његовог постојања“ (Ostojić 1962: 136–137).

Остојићеви постулати о „регенерацији језика“, свакако пристуни код Настасијевића и уочени не као стилско обележје већ као формирани став *поезиса*, ипак иду науштрб једне рационалистичке претпоставке. Наиме, нешто касније у свом испитивању, овај критичар наводи: „Настасијевићева лирика могла је да одушеви пробираче стиха, али није била у стању да формира школе“, јер песник „није оставио за собом формулу која би могла да објасни механизам којим је вршио своје језичке комбинације“ (Ostojić 1962: 146–147). Можда би однос између поимања и артикулације код Настасијевића у Остојићевим погледима могао бити јаснији уколико се истакне један кратак сегмент есеја *Момчило Настасијевић* из пера песника о којем је Карло Остојић и говорио. Наиме, у последњим реченицама првог пасуса у другом одељку свог песничког есеја *Момчило Настасијевић*, Васко Попа бележи:

„Где би му се указао радосни крај пута, видео би да му је ту тек болни почетак. Видео је: тајни се можеш предати, не можеш је открити, можеш постати њен део, не можеш је сазнати“ (Попа 1962: 177).

Настасијевић је за Попу био, „ако не традиција свих традиција“, према изразу Јована Христића, „а оно традиција која је у себе укључивала један значајан ток наше поезије и културе“ (Јовановић 1994a: 211). Традиција за песника *Коре* од највећег је значаја, „почев од народне и средњовековне лексике до мотива бајања, тамног вилајета, родне мелодије, косовске кобиˮ (Јовановић 1994a: 211).

Отуд нимало не чуди да Попино приређено издање *Седам лирских кругова* (управо из године 1962, када се публикује Остојићев есеј *Између ствари и ништавила*) доноси у песнички надахнутом тексту *Момчило Настасијевић* једну примедбу која сугерише важност става о комуникацији. Прецизније, сагледавајући вредност „регенерације језика“, Остојић пропушта да уочи оно што Попа интуицијом песника и „традиционалисте“ намах уочава: Настасијевић, нити језички нити песнички, не може имати „школу“. Јер, елемент „тајне“ којем се обраћао, а који у себе укључује, наравно, и аспекте језика – не може бити саопштив, поготово не дискурзивним аналитичким језиком.

Готово идентичан критички став афирмише и Светлана Велмар-Јанковић у једном од првих прецизнијих појашњења Настасијевићевог односа према ћутању. У представљеном односу поново се јавља неизрецивост као једно важно критичко становиште које, управо својом привидном недоследношћу, токовима „апофатике“ јасније приближава Настасијевићево песништво:

„За Настасијевића су, дакле, мук и ћутање видови присуства оних најскривенијих суштина духовне стварности: суштина које се најтеже откривају, јер се опиру речи а најпотпуније се садржавају у ћутању. Однос речи и ћутања, то је однос који је противречан и разрешава се кроз противречности“ (Велмар-Јанковић 1969: 185).

Као и Попа, и Светлана Велмар-Јанковић није спремна да у својој процени изнесе аподиктички закључак о песниковој нејасности уколико се она проналази у неразјашеном парадоксу. Овај тип става већ као да предодређује извесну „групу“ Настасијевићевих критичара. Константа оријентације мишљења, у варијацијама које се јављају од критичара до критичара, опстаје и до данас. Бранко Вранеш, тако, у књизи *Критичари у дијалогу* (2023), на полазиштима претпоставки Радомира Константиновића и његових спомињања „магновених тренутака измирења“ противречности, исказује неизвесност идентификације:

„Да ли ʻмагновен[и] трену[ци] измирења’ [противречја и контрадикција код Настасијевића, прим. аут.] подразумевају мистичко јединство бића с ону страну овоземаљских супротности, хегелијанско укидање противречности на путу ка новој синтези, негативну дијалектику сазнања које никада не стиже на своје одредиште или апорије постструктурализма?“ (Вранеш 2023: 63).[9]

Друга група критичара, за које песник и даље остаје неразјашњено херметичан, нису били заинтересовани за то да на плану израза препознају Настасијевићеву формулу противречја. Импликација тог става обично је значила деградацију или, чак, потпуно дискредитовање Настасијевићевог песништва. Једна од форми овог непрепознавања јавља се у одустајању од питања на који начин објаснити Настасијевићеве парадоксализме уопште.

Друга форма непрепознавања ове „групе“ критичара, која се такође тиче облика песничког казивања, чини се да није била заинтересована ни за то како уопште објаснити систем Настасијевићеве „некомуникативности“ – изван речи о парадоксу. Томе, на пример, од значаја није била ни песникова заинтересованост музиком иако је Настасијевићева песма пословично означавана „песмом тишине“.

Линија критике која је Настасијевића процењивала као песника „самца“ у књижевном изразу скривено постоји и у теорији која наизглед износи критичке новине. Имамо у виду текст Николе Милошевића „Мелодија и мотивација: белешке о структури Настасијевићевог израза“. Текст се најпре појавио у једном броју *Дела* из 1969. године, а укључен је и у *Зиданицу на песку* из године 1978. Фокус критичареве пажње првенствено је на Настасијевићевој прози, првенствено приповеткама „Запис о даровима моје рођаке Марије“ и „Лагарије по ноћи“. Овај податак може бити од важности, јер подразумева благо дистанцирање од Настасијевићевог песништва.

Међутим, Милошевићеви закључци, изведени препознатљивом критичарском убедљивошћу, у суштини, представљају врло малу варијацију у односу на раније поменуте ставове о нејасности: „Опредељујући се између мелодијских и мотивацијских ефеката, писац се одлучује за оне прве. Настасијевић нарушава логику мотивације, као и логику индивидуализације, у име једног другог, ништа мање јединственог и кохерентног начела – начела ʻмузикалности’ уметничког текста“ (Milošević 1978: 82–83). Централна идеја Милошевићевог текста јесте, дакле, да Настасијевић у приповедању крши законитости мотивације јунака у циљу образовања конкретне мелодијске линије. Своје мишљење Милошевић поткрепљује многобројним примерима. Оно што из њих произилази јесте да, према Милошевићу, Настасијевић остаје нејасан у казивању о личности и поступцима својих јунака. Но, врло значајна последица овог „огрешења“ јесте то да у Милошевићевом тексту, вероватно први пут у историји разматрања Настасијевића, мелодијска компонента задобија врхунску вредност.[10]

[9] Уочавање противречности повезано је са „[с]упротно[шћу] између егзистенције и есенције у Константиновићевом тумачењу“, чиме настаје „читав низ опозиција између рационалног и ирационалног“ (Вранеш 2023: 61). Из ове супротности настаје читав низ феноменалних опозиција које се у Константиновићевом мишљењу уочавају (в. Вранеш 2023: 61–62).

[10] Милошевићевом принципу мелодијског осамостаљивања код Настасијевића оштро се супротставио Новица Петковић: „[М]ало шта је толико погрешно као тврдња да је код Црњанског мелодија реченице тесно повезана с њеним семантичким садржајем, а код Настасијевића је тобоже издвојена, осамостаљена и, као да је то могуће, на штету значења. Заправо би се пре обрнуто могло рећи, кад би уопште такве тврдње биле оправдане“ (Петковић 1995: 150). Интересантно, Никола Милошевић и Новица Петковић разилазе се и по питању која је

Она је, притом, критички врло прецизно издвојена и описана, и то – што је нарочито важно истаћи – као једина могућа противтежа нарушавању смисла. Милошевић је разлоге за овакав пишчев поступак проналазио управо у његовој песничкој оријентацији: „Разлоге овог парадокса [парадокса местимичног обједињавања „значења“ и „звучања“, прим. аут.] ваља, по нашем мишљењу, тражити у околности да је специфични медијум *лирске песме* већ по својој природи стран логици мотивације и индивидуализације“ (Milošević 1978: 114; курзив наш).

Ова критичка линија негирања неких Настасијевићевих домета полази од, како смо навели, неразумевања и, последично, теоријског одбацивања.

Друга линија негирања песника, која се чини такође добро познатом, полази, исто тако, од теоријских претпоставки, али завршава у памфлетској злонамерности. Најважнији представници ове „групе“ били би првенствено Марко Ристић и Оскар Давичо, те једним делом Радомир Константиновић (али врло ограничено; Константиновићевим озбиљним анализама никако не бисмо могли приписати појам памфлетизма) и Милован Данојлић.

Наш антологичар Остоја Кисић у уводном тексту своје књиге *Један век српске поезије* поводом Настасијевића истиче оно што би се вероватно могло означити кореном ове врсте неразумевања. Кисић назива Настасијевићев књижевни рад опусом који је „однегован строго кабинетски и притешњен уз врата широко схваћеног појма православне мистике“ (Кисић 1971: 32). Користећи ову песникову оријентацију, савремени традиционализам се, према Кисићу, „по много чему ослонио на поезију Момчила Настасијевића као дубоку трансмисију националног бића, *а они који не мисле тако*, наравно, лако ће осетити апсурд у самом пореклу овог става“ (Кисић 1971: 32; курзив наш). Споменута линија критичара би, консеквентно, припадала оној страни која у наслојавањима националног код Настасијевића већ у зачетку види неодговарајућа полазишта.

Оскар Давичо у једном од својих разговора, објављеним у *Делу* (1961) имплементира управо оно што је Кисић назначио. Давичо, наиме, не види „трансмисију националног бића“ као нешто лирски пожељно. Зато и напомиње да је нејасно шта песнике „београдског концепта“, по речима хрватског аутора Антуна Шољана, „шиба по ушима да већ неку годину њихово диплање тражи музеалну инспирацију и налази је, изгледа, у музеју фресака, у музеју првог устанка, у музеју стећака“ (Davičo 1961: 58). По свему судећи, овај историјски отклон се мора прихватити да би се основа Давичове критике Настасијевића прецизније разумела. Јер, управо књижевноисторијска и идеолошка полазишта проговарају кроз Давичове опаске о Настасијевићу:

> „Мома је изишао из једног дела Расткових преокупација и, ни стиховима ни драмама, није успео да се приближи свом кудикамо снажнијем, оригиналнијем и дубљем узору. Па како би онда тај полуепигон, преко леђа и рамена четири поетска вала, могао својом нејачком руком да ишчупа из тла овог тренутка иједан аутентичан поетски глас? Још, још поетским старетинарима и препродавцима старих друмова из пете руке, али песницима, он заиста нема шта да понуди, сем оног што је и понудио људима без слуха за живе токове свог језика: измољчани свитак посног, кртог, мртвог старостављa да не кажем говора“ (Davičo 1961: 58).

Давичове ставове надаље поткрепљује критичка перспектива Марка Ристића, поново са ослонцем на супротносмерне токове књижевне историје и идеолошке претпоставке које су видљиве саме по себи.

Истичући како је сâм лично „убио живог Црњанског и мртвог Растка Петровића“ (Ristić 1966: 197), Марко Ристић у тексту *Зависи и не зависи* (1966), писаним управо поводом Петровића, на једном месту упечатљиво помиње Настасијевића. Сâм текст својом експликацијом покреће „расправу“ о „косовском опредељењу“, пре свега у напомени о нејасности како се Петровићеве „биолошке тегобе“ могу превазићи „косовским опредељењем“ (Ristić 1966: 203). У наставку, Ристић пише: „Превидети тај размак који дели Растка ʿпроклетог песникаʾ од Р. Петровића чиновника краљевске амбасаде у Вашингтону, то значи бркати истину и лаж, Сопоћане и Тополу, Душана Васиљева и Милутина Бојића, откровење Растка

најуспешнија Настасијевићева песма. Док је за Милошевића то песма „Сестри у покоју“ (в. Milošević 1978: 192), Петковићев избор пада на „Мисао“ (в. Петковић 1995: 36).

Петровића и тамјан Момчила Настасијевића“ (Ristić 1966: 203). Нетрпељивност исказана једном именицом, рекло би се, довољан је прелудијум за оно што Ристић пише у листу *Борба* (1963), по свему судећи, са очевидним реминисценцијама на своју прећашњу инструментализацију појма „тамјан“ и свих конотативних вредности које овај појам носи. Након коментара о „хипердимензионирано[м] глорификовањ[у] Момчила Настасијевића“ (Ristić 1963: 749), Ристић прелази на заоштренију критику:

„Момчило Настасијевић био је тада [у време преласка надреалиста на књижевну левицу, прим. аут.], и за мене остао и данас, пример онога што је у литератури неприхватљиво, неодрживо, пример ʻпоезије’, која је већ пре четрдесет година била *поетски* назадна, да се ми на ту врсту литературе враћамо као на нешто изванредно значајно, то је несумњиво симптом одсуства једног иоле оштријег критичког духа, и то поетског колико и идејног, симптом олфактивне дефектности оних који не осећају (или воле) **мирис тамјана,** и осим тога симптом потпуног одсуства сваког смисла за хумор. Жалосна је то појава јер је по мом мишљењу та врста песништва остала оно што је и била у време кад се појавила: нешто неаутентично, нешто заптивено, непроветрено, мрачњачко и морбидно, лажно дубокомислено, нешто измучено и муцаво, нешто што је противност свему што је у ономе чем је надреализам тежио, било *романтично*, полетно, маштовито, ветровито“ (Ristić 1963: 749–750; курзив M. R, истицање наше; в. такође и: Ristić 1970: 169–170).

Нешто дужи навод из Ристићевог текста врло је значајан. Јер, у њему се перспективизује једна песничко-идеолошка струја потпуно супротна духу Настасијевићевог поетског гласа, те се и једна и друга према оној супротној, по свему судећи, прецизније рефлектују. Ристићеви ставови, када не прелазе у домен књижевног и идеолошког вређања, прецизно фиксирају атмосферу предратне и поратне средине, оне која је била окренута „против“ песника. При томе, остаје донекле нејасно како је такав апологет поезије, ерудита и културни радник какав је Ристић и био, могао заобићи иманентне вредности Настасијевићеве поезије. Разлози за то би се, нажалост, могли с оправдањем потражити у чињеницама некњижевног усмерења. Са друге стране, време растуће афирмације Настасијевића шездесетих година, узрокује наставак Ристићевог дијалога са „настасијевићевском“ струјом неприличним средствима: „Ја сам добио по глави од извесних критичара, па, на жалост, и од студената, заједно са Мићом Данојлићем, зато што смо се усудили да се противставимо ʻобоговљењу’ тог опскурног и опскурантстког песника“ (Ristić 1963: 749).

Ристићев истомишљеник, споменути Данојлић, у свом тексту „Волите ли Настасијевића?“ (1963) придружује се Ристићевим одбацивањима. Данојлићу највише смета Настасијевићев израз, „патос, језичк[а] економичност, музи[ка]“, што ће све да „поприми облик нечег колико судбинског колико неразумљивог“ (Danojlić 1963: 125). Данојлић представља песника као фигуру која „некако фанатички, заверенички, уз највећа одрицања, уз одрицања самог живота који жив[и], тумара још тамо негде око извора, прерушен[а], на један посебан начин отуђен[а], и другима и себи стран[а]“ (Danojlić 1963: 125). Интересантно, Данојлић се у овом тексту дотиче и Настасијевићеве религиозности. Након напомене да је песник рођен „у оном крају Србије у коме су сујеверна веровања од давнина замењивала сваку озбиљнију религиозност“ (Danojlić 1963: 125), Данојлић бележи: „Тако се за Настасијевића не може тек олако рећи да је песник религиозне инспирације: ако у тим стиховима збиља има религиозности, онда она није плод дубоке и осмишљене теме, већ је ту религиозност нешто што интервенише, нешто накнадно, непеснички систем интерпункције“ (Danojlić 1963: 125). Сви ови видови дискредитовања Настасијевићевог дела наставиће се и у наредном Данојлићевом тексту.

У чланку „За и против Настасијевића“ објављеном у *Борби* (1964), Данојлић се води једним рецидивним схватањем о читалачкој импресији, који смо раније поменули поводом Гавелиних опаски. Данојлић истиче:

„Безброј пута сам читао Настасијевића. Само ове недеље три пута сам га, што наглас што у себи, изговорио. И – не иде. Јесте, то је оригинално, то је супероригинално, нејоригиналније. Том лирском азбуком нити је ко пре њега писао, нити данас пише. Јесте, то је ванредно, смело, згуснуто. Али, не хвата, не пали. Све је

ту монашки строго, и мртво […] То је стегнут, скврчен, у себе затворен песник, који тера опкладу са језиком“ (Данојлић 1964: 10).

Импресионизам читања при крају Данојлићевог текста поприма конкретније, премда неразвијене аналитичке обрисе. За Данојлића, мисао Настасијевићеве поезије „није ко зна како дубока“, а то „никада није ни била“; док „у бактању са религијом, са тајном и са мистиком“ писац критике види првенствено „терање ината, шегу, хир“ (Данојлић 1964: 10).

Идентичност са Ристићевим ставовима двоструко је важна. Најпре, њен значај огледа се у назначеном формирању једног „круга“ или „заједнице“ разумевања Настасијевића.

Са друге стране, Ристићеве и Данојлићеве мотивације фиксирају појединост која ће, *парадоксално,* релативно често измицати и оним критичарима који су песника разматрали у афирмативном тону. Реч је о нераздвојној повезаности Настасијевића са елементима религиозне духовности. То што Ристић или Данојлић у овом моменту виде одбојност, није од посебне важности за афирмацију или деградацију њихових критичких текстова.

Почетком шездесетих, када су се јављали текстови Давича, Ристића, Данојлића, деловало је „модом“ негативно валоризовати песника *Пет лирских кругова*. На све негативне критике о Настасијевићу, поглавито на оне које се тичу религије, у кратком напису „Крекет о фрули Момчила Настасијевића“ (*Студент*, 1964), покушао је да одговори Раде Кузмановић. Прикључујући групи Настасијевићевих критичара и Звонимира Голоба, Кузмановић експлицира њихов идеолошки поглед који доследно мотивише противљење религиозно-духовном у поезији:

„Поезија Настасијевића се дакле, по Голобовом уверењу, прихвата из неких ванкњижевних и ванестетских разлога! Али, Голоб не наводи те разлоге мада би се рекло да их врло добро зна! Да ли Голоб мисли да су ти разлози религиозне природе? […] Пре би се рекло да он аргументе не износи јер их **подразумева** или пак мисли да се они у изобиљу налазе у једном делу текста Марка Ристића који Голоб наводи као добру оцену поезије М. Настасијевића и некадашњег и данашњег односа према њој“ (Kuzmanović 1964: 10, истицање R. K.).

Раде Кузмановић наглашава да Голобова критика иде чак дотле да је у историјско-идеолошкој перспективизацији Настасијевић по овом критичару „заговорник родовског и феудалног друштвеног поретка“ (Kuzmanović 1964: 10). Такође, у односу на раније споменута Ристићева мишљења, Кузмановић наводи како је „заиста жалосно Настасијевића квалификовати као идејно неприхватљивог, као заглибљеног у диму тамјана – жалосно је стога што један тако бистар дух (какав јесте М. Ристић) може да се појави у тако мрачној и тако муцавој пози“ (Kuzmanović 1964: 10).

На другој страни, Данојлићева критика је за Кузмановића, по свему судећи, напис који унеколико може подсетити на Скерлићеву критику Симе Пандуровића. Тако, неком врстом ретроградног осврта, Кузмановић упућује да, уколико се следи Данојлићева тачка гледишта, тумачење долази до схватања да песма мора бити мисаона уколико је именована: „Мисао“, или да нас пак може изненадити то да сама мисао „може да има ноге“[11] (Kuzmanović 1964: 10). У истом духу се квалификује и Данојлићев „прозни превод“ песме, јер у овом случају ништа препричано не може имати никакву поетску снагу (Kuzmanović 1964: 10).

Напослетку, Кузмановић покушава да утврди језгро негативне мотивације ових аутора. Он га проналази у томе што су и Ристић и Данојлић и Голоб неговали „дугу, разливену мелодију, широк стих“, те да „[д]ва-три стиха било којег од ове тројице често имају далеко више речи од целих Настасијевићевих песама“ (Kuzmanović 1964: 10). Њихова песничка разбарушеност неумитно проналази у Настасијевићевој језгровитости и елиптичности нешто страно. Уколико се томе придода идеолошка и религијска нетрпељивост, мотивације, према Кузмановићу, бивају потпуније.

[11] Упућивање на стихове: „тајно је кроз потаје моје, знам, / нога њена била“ из Настасијевићеве песме „Мисао“ (*Л,* 103).

Према томе, Настасијевић би се могао сматрати жртвом једног необјективног осврта на песничко дело.

Линији негативне критике би требало придружити ставове Радомира Константиновића. Контроверзност овог критичара огледа се првенствено у његовим снажним идеолошким залеђима, која су широко позната. Управо мотивација овакве природе и ствара „изговор за категоричко одбацивање, које често иде руку под руку са нечитањем, Константиновићевих захтевних, обимних и противречних есеја“, што резултира да се „губе из вида важне одлике и херменеутичка корист коју заједница тумача може имати од Константиновићевог мишљења“ (Вранеш 2023: 60). Без сумње, Константиновићеви ставови су, типолошки посматрано, често основа из које су произилазили многа друга критичка појашњења Настасијевићеве поезије. У односу на то, требало би признати, изван било каквог полемичког дискурса, да филозофско тумачење књижевности које истиче Константиновић, може бити од посебног значаја.

Философија паланке (1969) у тумачење Настасијевића укључује се углавном у негативном смеру. Један интерпретаторски „сигнал“ који Константиновић истиче већ је довољно препознатљива ознака идеолошких наноса. Тумачећи Настасијевићев „пој“ у формули песниковог симбола фруле, Константиновић бележи: „Вечна фрула *не постоји*, онако као што *не постоји* мелодија вечности: вечност је, у својој ван-историчности, у своме непокрету, тамно-вилајетска, она је сукоб сила које неће доћи до свог разрешења, она је због тога амелодијска, атонална“ (Konstantinović 2014: 230–231; курзив наш).

Можда је оваква позиција схватања традиционалног узроковала Константиновићеве оштре примедбе о осећању родности и тла код песника *Лирских кругова*:

> „Племе које је он тражио, позивајући српску културу на отрежњење од Запада и на повратак ‘родној мелодији’ јесте племе Тамног вилајета. Оно другачије није могло ни да буде.: бачено у вечност, Настасијевићевом жељом да дође до некаквог вечног племена (*рода*), оно је ‘бачено’ у ирационалност. Напоредо са интуиционистима и ирационалистима српске филозофије који су, као и он, најчешће проповедали српску културу која би била ‘расно’ аутохтона, изграђена на основама патријархалне цивилизације и њених духовних вредности (а пре свега народне песме), открио је он, са истом нужношћу као и они, да је верност племену верност сталном, непроменљивом, па самим тим и ирационалном“ (Konstantinović 2014: 228; курзив R. K.).

У нешто измењеном облику, али изван тоналитета критике, постулате о Настасијевићевом трагању за културом истиче и Мирјана Миочиновић поводом *Међулушког блага*. И она, такође, назива Настасијевићеву пажњу окренуту култури „опседнуто[шћу]“, заједно са истицањем да се „тај *Nationalgeist* изрази путем тема и проседа који такође имају националну подлогу (и то у време *изразите интернационализације* и тема и уметничких проседеа, у некој врсти несумњиве доминације хегеловског *Weltgeist*-а)“ (Миочиновић 1975: 91; курзив наш).

Вероватно да за пример „тамновилајетовског“ трагања за националним бићем у Настасијевићевом случају и не постоји бољи пример од *Међулушког блага*. Надаље, уколико би се Константиновићеви ставови довели на овај начин у тешњи додир са, рецимо, управо крађом опсервацијом Мирјане Миочиновић, разлика између два дискурзивна приступа постаје очевиднија.

Јасно је да Константиновићевим погледима дух онога што он препознаје као дух „паланке“ онемогућава да сагледа потрагу за националним бићем као потрагу за сопством, а не као деградирајуће одбацивање „Запада“ нити мистификацијско западање у „ирационалност“. Са друге стране, аргументацији мотивисаној на супротностима *имагинације* увек се може приговорити зашто би поверење у рационалност при анализи песничког бића морало да буде meritum аксиолошке прерасподеле и анализе књижевног текста. Константиновићево позивање на „философе живота“ између два рата додатно појачава нетрпељивост коју критичар носи не у *иманентном* односу према Настасијевићу, већ према читавој једној струји мишљења. Критичару је, стога, теже да очува објективни однос према поетској целини и да је изолује од интимних убеђења. Осим тога, опасност материјалне грешке у таквом разматрању увек је отворена: Настасијевићева „матерња мелодија“ потпуно је

аутентични модус једне парадигме песничког става, са којом нису имали везе ни „философи живота“ (правац филозофије на који алудира Константиновић), ни било који други спољашњи утицаји.

Са друге стране, Константиновићеве замерке које се тичу Настасијевићевог „крсташко[г] поход[а] на балканско ʻзападњачењеʼ, и губљење племенске душе“ (Konstantinović 2014: 229) очигледно су уперене против српског елемента, за који је, рекло би се, врло лако везати побуну против „западњачења“ и инсистирање на „племенској“ аутохтоности. Према истакнутом, јасно је да Константиновић перципира Настасијевића као „још једног“ српског писца који у наклоности десној оријентацији губи могућност објективног виђења и сагледавања лоших страна тог етничког идентитета.

Но, Радомир Константиновић као да није поближе знао податке из Настасијевићеве делатности. Рецимо, у науци често цитирани есеј „За матерњу мелодију“ као да сувише одвлачи интерпретативну пажњу на мелодијске нагласке Настасијевићевог стварања. Та врста дистракције, чини се, заслужна је за пренебрегавање једног историјског детаља који открива оно што је, заправо, у самом есеју готово подједнако важно као и принцип матерње мелодије. А тај „детаљ“, узиман скоро без преседана за саморазумљив, јесте: *чија* је то матерња мелодија? Момчило Настасијевић је по том питању прилично недвосмислен:

„Те би можда онај магијски мотив, чије смо присуство опазили код Руса и Талијана, и код *нас Југословена* се нашао“ (Настасијевић 1991г: 43; курзив наш).[12]

Поред тога, у белешкама за „Другу пролетњу изложбу југословенских уметника“, Настасијевић назива Тому Росандића „наш[им] велик[им] вајар[ем]“, док за Београд, Загреб и Љубљану користи израз: „три *наша* уметничка центра“ (*Е,* 149; курзив наш). Песникова отвореност другим нацијама, истовремено, иде и толико у ширину обједињујућег оптимизма, да ће Настасијевић споменути у путопису „С пута по Србији“, да су Бугари „будућ[и] члан *југословенске нације*“ (*Е,* 173; курзив наш).

Уколико су неке од ових појединости Константиновићу промакле, вероватно из разлога теже доступности која је отклоњена тек са критичким издањем песникових дела, вероватно да му је још више промакао и један архивски податак изразите упечатљивости. У „Службеничком листу“, који је попуњавао као професор IV Мушке гимназије у Београду, Момчило Настасијевић је 1931. године – својом руком – забележио у одељак „Народност/Narodnost“: **„југословенска“** (Службенички лист инв. бр. 4739; истицање наше).[13]

Овај податак могао би имати посебну тежину за оне видове Константиновићеве критике у којима тумач флуидно прелази са подручја иманентне анализе на идеолошке перспективе.

Опет, истинитом контрадикцијом која се проналази само у просторима уметности, неки Константиновићеви ставови, рекли бисмо, најпрецизније допиру до суштине одређених видова Настасијевићевог певања. Такав је, рецимо, Константиновићев став о паланачком *стиду,* који се испољава у лирским пасажима дела:

---

[12] У разматрањима се служимо критичким издањем дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића (в. одељак о литератури). Преобиман и захтеван посао који је обавио Новица Петковић потврђују речи Душана Иванића: „Својеврстан је парадокс да су критички припремљена издања сабраних дјела боља и значајнија што су пред приређивачем веће препреке и сложенији послови“ (Иванић 2009: 133). Текст који следи садржаће скраћенице:

„*Л*“ – Момчило Настасијевић, *Поезија*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига I, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.

„*Д*“ – Момчило Настасијевић, *Драме*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига II, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.

„*ПР*“ – Момчило Настасијевић, *Проза*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига III, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.

„*Е*“ – Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига IV, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.

[13] В. такође и Настасијевићев кршени лист у: Извод бр. 4739.

„[Д]ух паланке, који је и дух појединачности као дух покушаја сопствене негације, дух који открива себе откривајући немогућност свог идеала апсолутно затвореног света, познаје, истовремено са овим идеалом сиромаштва, и известан стид од претераног испољавања и сваке претераности у само-саопштавању. Овај стид је стид од наглашеног-појединачног“ (Konstantinović 2014: 241).

Значај Константиновићевог истицања „стида“ (паланке) огледа се најбоље у чињеници да други критичари углавном нису дотицали овај феномен код Настасијевића. А, чини се да је управо овај вид осећајности од најизразитијег значаја за Настасијевићево поимање „целомудрености“, чији је траг итекако препознатљив у различитим сегментима песничког опуса.

Варијација са којом нас суочава Константиновићево уочавање зато је изразито занимљива: писац *Философије паланке* препознаје „*стид*“ пре свих других тумача, али му не прилази са позиција које би растумачиле Настасијевићеву визију девствености. Иако у „стиду“ види одраз „сопствене негације“ и „идеала апсолутно затвореног света“, Константиновић управо овим обртом „наопако“, то јест, негативном валоризацијом „девственичке“ емоционалности у *духу паланке* – издваја нешто што је од највећег значаја.

Биће и језик (1983) доноси и друге значајне контекстуализације, иако су, као и поводом уочавања „девствености“, смерови валоризације ових оквира супротстављени Настасијевићевој духовности. Већ сама одредница „религијског мистичара“ (Konstantinović 1983: 10) нарочито је значајна, без обзира на то што носи призвук рационалистичке „демитологизације“.

Идентичан случај уочљив је и са схватањем према којем је за Настасијевића, „као [ни за једног] друг[ог] песник[а] у читавој српској култури“, вредела мисао о жртви и „испаштањ[у]“ (Konstantinović 1983: 19). Овом претпоставком Константиновић додирује, рекли бисмо, једну од најважнијих појединости Настасијевићевог стваралачког подухвата уопште – тему жртве, мучеништва и „страда́ња“. Претпоставка, такође, као да омогућава критичару да искорачи дубље у подручје религијске проблематике и издвоји једно нарочито занимљиво запажање о *природи* Настасијевићеве религиозности „православног“ типа:

„Лепота православља, као једна угашена лепота, тамног сјаја, у дубокој потиснутости и с великом строгошћу, продужава се и кроз Настасијевићев мистицизам. Упоређен са једним другим мистиком овог времена, Августином Ујевићем, у чијој духовној судбини је католичко надахнуће изванредно наглашено, Настасијевић се открива као ноћник, осветљен лојаницом поред човека који је исто толико човек Ноћи колико и човек барокно раскошне, сјајне лепоте католичког богослужења“ (Konstantinović 1983: 65).

За овај вид компаративног постављања чини се да ниједан наш критичар није успоставио одговарајуће координате. Луцидна запажања о религијској песничкој атмосфери употпуњује и Константиновићева паралела са Тином Ујевићем. Паралела Настасијевић-Ујевић у погледу духовности и религиозно-мистичког односа према стварности чини нам се уједно и једним од највећих домета Константиновићеве критике.

Уколико претпоставимо неке друге негативне критике песниковог лирског опуса, можемо поменути неколике примере. Они су, по правилу, мањи по „обиму“ и стога мањег интерпретативног обима. У њима се, међутим, препознају отисци уврежених представа о Настасијевићевој нејасноћи, некомуникативности или некој песничкој мањкавости сродног типа.

Рецимо, при тумачењу песникове прве песме *Лирских кругова* – „Фруле“ – Душан Јовић у својим *Лингвостилистичким анализама* (1975) наводи како је „[п]оетска порука Настасијевићевих текстова најчешће релативно лако предвидљива, што је слично већем делу поезије између два рата“ (Jović 1975: 80). Ипак, ставу негације ће уследити просуђивање да је „комбинаторика у стиховима веома самосвојна и карактеристична“, те да је „Настасијевић несумњиво један од претеча модерне поезије нашег времена“ (Jović 1975: 80).

Отприлике у исто време када и Јовићев став о негативности Настасијевићеве песничке поруке, јавља се и став Јасмине Мусабеговић (1977) поводом једне од најистакнутијих песама *Лирских кругова*. Мусабеговићева, наиме, поводом песме „Сестри у покоју“ наводи да „у знаку расцвјетавања смрти из угла *овостраности*, [песма „Сестри у покоју“] стрчи као страно ткиво које у овом склопу [контексту циклуса „Вечерње“, прим. аут.] нема адекватну умјетничку изражајну досљедност“ (Musabegović 1977: 131).

Поређења ради, Љубомир Симовић у свом опширном есеју о Настасијевићевој поезији, налази у песми „Сестри у покоју“ „[н]ајдраматичнији тренутак“ поезије циклуса *Вечерње*, те поређење са Бодлеровом песмом „Костури копачи“ (Simović 1983: 140). Симовић наводи стихове исте песме: „Ни тамо, сени, зар покоја / но покој тражиш међ нама...“, и експлицитно наглашава: „Формулишући ово питање, Настасијевић је, по мом осећању, први пут велики песник: његов страх се сад простире у оба света“ (Simović 1983: 140).

Једну од важних критика contra Настасијевић, и, свакако, критику која би се могла сврстати међу необичније, извео је Милослав Шутић у својој монографији *Слика света у поезији Момчила Настасијевића* (1979). Шутићева анализа проблематизује различите аспекте Настасијевићевог песничког опуса, дотичући, практично, готово све видове лирског тематског испољавања. Инструментаријум критичареве анализе полази од филозофских претпоставки о феноменолошкој спознаји. У погледу религијског приступа, Шутић такође прилази са становишта хришћанске проблематике; или, барем онога што би требало да личи на њу.

Необичност критике contra Настасијевић огледа се у томе што тумач користи примере Настасијевићевих „етичких ставова“ како би покушао да покаже да они значе деградацију самог хришћанства: „Настасијевићеви етички ставови разликују се од норми хришћанског морала и по томе што он *не прихвата* један од основних облика хришћанског моралног осећања – сажаљење“ (Šutić 1979: 52; курзив наш). Означавајући један од централних сегмената Настасијевићеве осећајности – „сажаљење“ – негираним, Шутић долази до закључака да се „Настасијевићеви етички ставови, и поред повремених сличности, тешко усаглашавају са хришћанским моралним нормама“. Корак даље од овог радикалног закључка следи и још радикалнији, према којем је за Настасијевића – „Христова полазна позиција етички проблематична“, те да песник, у основи, критикује Исуса Христа што је на „слабе“ људе пренео *захтев* за ставом Бога – моћ да се воли све (Šutić 1979: 54).

Даље у односу на религијска питања, Шутић, на основу издвојених поетских примера из различитих песама долази, такође, и до закључка према којем „Настасијевић ниподаштава институционализовано хришћанство; и као хук гомиле, који противречи његовој достојанственој смирености“ (Šutić 1979: 163). Не улазећи превише у изнету тврдњу на овоме месту, нагласимо ипак то да, колико нам је познато, нити на једном месту Настасијевићевог дела не постоји било какво позивање на „институционализовано хришћанство“ нити на Цркву као суштинску форму „институционализације“.

Штавише, проналажење неких акцената овог типа – из којих се успоставља, потом, негативна критика – може да буде само једна типолошка претпоставка. Генерално гледано, срж свих Шутићевих одредби негативног типа, односи се на један покушај да се хришћанство „одбрани“ од хришћанског схватања Момчила Настасијевића.

Отприлике у време када се ова монографија појавила, на сцену српске књижевне критике иступила је и књига *Момчило Настасијевић: књижевно дело* Славка Леовца (1983). Ни ова, релативно обимнија студија, није заобишла негативне критичке осврте. Посебно је у Леовчевом схватању лоше вреднован циклус *Глухоте*, у збирци која „[т]ежи савршенству и показује празнине несавршености“, и која је „[у]збудљива, али и опседнута ћутањем“ (Леовац 1983: 19). Поводом *Глухота* критичар напомиње да је песник „тако стезао мисао, тако редуцирао осећања, тако везивао релације, да је стално висила претња да се оне изгубе, да оне постану голе и самотне, распршене или крајње немоћне“; док су, ипак, „неке експресивне везе и асоцијације *каткад* сведочиле о могућностима лепе песме“ (Леовац 1983: 28; курзив наш).

Премда нигде не назначава потпуно експлицитну деградацију четвртог „лирског круга“, Леовац и у закључку своје књиге издваја *Глухоте* да би поменуо како је реч о целини

која је „највише песнички тамн[а], и то због доста велике духовне и песничке нерећености, а не због језичке недорећености“ (Леовац 1983: 124).

Чини се да примедбе изречене поводом *Глухота* јесу, суштински, особености које само понављају традиционална схватања о Настасијевићевој нејасности. Такође, оне као и да профилишу једну класичну типологију наше критике, која би експлицитну „јасност“, вероватно, могла учинити главним естетским критеријумом за сва књижевна струјања у историји нашег литерарног стваралаштва. У том смислу се чини логичним да стваралац попут Момчила Настасијевића константно остаје у сенци од генерације до генерације тумача. Потпуније тумачење *Глухота*, са ослањањем на теорију Рифатера, извео је тек Корнелије Квас у својим анализама овог лирског циклуса (в. Kvas 2004: 381–405). Исто истраживање налази се и у склопу његове широко разрађене студије *Интертекстуалност у поезији* (в. Kvas 2006: 235–259).

Са једне друге пак стране, чини нам се и да одређивање Настасијевића „фолклорним модернистом“ такође представља једно, макар и неинтенционално, сужавање перспективе при којој би се песник могао сагледати у својој пуноћи. Јер, одређивање „фолклорног модернизма“ уноси више терминолошких саодноса које би требало прецизније теоријски утврдити пре њихове примене на конкретне ауторе, односно, Настасијевића међу њима. Значај „фолклорног модернизма“ пак без дилеме се може посматрати као озбиљнији покушај књижевносисторијског сврставања, подједнако као и прецизнији критички став разумевања. Како овај теоријски образац није разјашњен до краја у одређивањима код критичара, ниво народног стваралаштва као „потпоре“ модернизму није сасвим јасан. Са друге стране, везивање традиционализма за ствараоце какви су Настасијевић, Исидора Секулић или Вељко Петровић, евентуално би онемогућавало уочавање авангардистичких елемената ових аутора у контексту послератног модернизма.

Зачеци идеје о „фолклорном модернизму“ уочавају се још у предговору Марка Недића књизи *Писци као критичари после Првог светског рата* (1975). Недић пише: „Ослањање на традицију и на духовни израз прошлости свога народа било је добрим делом стваралачка основа од које су полазили неки наши књижевници између два рата и у својим поетским и у књижевнокритичким текстовима. Међу њима је најаутентичнији песник и уметник био Момчило Настасијевић“ (Недић 1975: 36).[14] Но, најшире одређење „фолклорног модернизма“ успоставља Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* (уп. Деретић 1983: 522–530). Почетно становиште којег се Деретић држи јесте то да

> „[н]еопримитивистичка оријентација српске литературе 20-их година садржи, поред осталог, и захтев да наша модерна уметност створи израз који ће бити аутохтон, домаћи, ‘расан’, заснован на националним изворима, пре свега у народном стваралаштву и на оним производима домаће литературе који су највише очували своју изворну чистоту, своја ‘расна’ обележја“ (Деретић 1983: 522).

Одређивање „фолклорног модернизма“ свакако јесте вид оправданог позивања на традиционалистичко залеђе које, без сумње, јесте приметно у крађој анализи писаца које Деретић наводи још у првом издању своје *Историје*. Ипак, чини се да сувише општа одредница „аутохтоне уметности“ не разјашњава до краја књижевне или пак књижевно-националне интенције аутора који потпадају у ову групу. Такође, она их благо лишава авангардистичких могућности израза, али и других видова књижевнио-културолошких утицаја који би се могли пронаћи изван фолклорних оквира.

Никола Грдинић, рецимо, сматра да „[е]мпиријска истраживања Настасијевићеве поезије нису показала изразито присуство елемената из усмене књижевности“, те да је потврђено, са позивањем на Петковићев текст „Настасијевићева песма у настајању“ (1992), да

[14] Интересантно је како у овом предговору Недић инсистира на Настасијевићевој традицијској свести, док ће у свом раду из 2003. године, истраживању Настасијевића у контексту међуратне књижевности, инсистирати на песниковој *аисторичности*. Додуше, аисторичност се у овом погледу разматра као „намерн[а] неконкретност и временск[а] и просторн[а] недефинисаност“ у служби „уметничк[е] функциј[е] дела“ (Недић 2003: 178)

је „однос према фолклорној основи дифузан“ (Грдинић 1994: 39–40). Ови разлози наводе на то „да се можемо запитати колико је оправдано Настасијевића назвати ‘фолклорним модернистом’, поготову када у нашој књижевноисторијској номенклатури већ имамо израз ‘фолклорни реализам’, за другачији тип односа према усменој књижевности“ (Грдинић 1994: 40). Термин „фолклорног модернизма“ очуван је и до данас, и он је, наравно, лако уочљив у фолклорним анализама Настасијевићевог дела; као, на пример, у тексту „Наопако коло у Међулужју: *Међулушко благо* Момчила Настасијевића“ Снежане Самарџије (в. Самарџија 2018: 412).

Једна интересантна чињеница можда може још боље расветлити недоумице око „фолклорног модернизма“. Наиме, приређујући своју *Антологију 'Албатрос'* (1985), Гојко Тешић пише у предговору и образложење зашто неки песници нису ушли у антологију чувене српске авангардне библиотеке. Тешић наводи:

> „Рецимо, зашто у избору нема песама Десанке Максимовић чије су *Песме* (1924) биле обележене као значајан догађај. Из те књиге значајне песме су ‘Предосећање’, ‘Опомена’, ‘Змија’. То је ипак песништво другачијег типа од онга које су стварали српски модернисти. У избору нема ни Јеле Спиридоновић-Савић, ни Анице Савић-Ребац. Нашле су се на размеђи модерно – традиционално. Ближе, ипак, традиционалном“ (Tešić 1985: 12).

Инсистирајући строго на *модернизму* песама антологије, Тешић ипак, поред „Трубе“, „Мировања дрвећа“, „Госпи“, неочекивано уводи у своју књигу две вероватно „*најтрадиционалније*“ Настасијевићеве песме – „Фрула“ и „Јасике“ (в. Тешић 1985: 176–179). Још једна појединост Тешићевог навода од посебног је значаја за „фолклорни модернизам“.

За Деретића, Настасијевић се може обележити „фолклорним модернистом“ заједно са Исидором Секулић или Вељком Петровићем, на пример. Међутим, за Тешића, „традиционалисти“ попут Десанке Максимовић, очигледно, не могу бити сврстани у исту стваралачку струју као и Настасијевић, јер су „ипак, [б]ливе традиционалном“. Настасијевић је, консеквентно, већи „модерниста“ у традицијском модернизму него што је то Десанка Максимовић – која се уз Вељка Петровића или Исидору Секулић такође сврстава у традиционалисте. Дакле, док Петровић и Исидора код Деретића стоје заједно са Настасијевићем, код Тешића, Десанка Максимовић је од песника *Лирских кругова* – одвојена. Одреднице „фолклорног/традиционалног“ тиме се замагљују у додиру са модернитетом. Јер, за једног историчара књижевности представљају један модалитет разматрања, за другог пак историчара – други модалитет.

Неко време након Деретићевог формирања појма „фолклорног модернизма“ српска књижевна критика добила је још један значајан прилог разумевању Настасијевића. Реч је о прекретничком раду Новице Петковића, коју Јован Делић пореди са преокретом изведеним у песништву, Попиним и Павловићевим збиркама (уп. Делић 2009: 122). Без сумње, критичко издање које је Петковић приредио представља вероватно најбоље критичко издање српских писаца – које је сâм обавио један човек. Приступајући пак Настасијевићу, Петковић развија добро познати језички приступ о реконструкцији варијаната Настасијевићевих песама, чиме се, према Петковићу, сама Настасијевићева поезија прецизније конкретизује. Ову врсту Петковићевог тумачења довели су у питање Александар Јерков (в. Јерков 1994: 99; Jerkov 2010: 293) и Бранко Вранеш (в. Вранеш 2023: 108–118). Чини се да извесну аналитичку скепсу према важности скице или претходног плана исказује и сама уметничка интенционалност Момчила Настасијевића. У „Белешкама за апсолутну поезију“ наш песник као да наглашава на који начин, унеколико сродан Петковићевом разумевању, поезију можда и не би требало читати:

> „Тачка белог усијања: Пред израслим није нам прва мисао, ни питање како? и од чега? него, ово је то и то. *Тако се свуда иза остварења грађење не види*. У Поезији то је тачка белог усијања. *Заиста, дође тренутак кад се силином сржи грађа толико преобрази да се првобитни појам о њој изгуби*. То више није боја, није тон,

није реч, већ нешто живо, доселе неосећено ни неслућено. Степен више нестане и тога, и нађемо се лице у лице са чистим бивањем Поезије, које као да нам се без материјалног средства и само собом саопштава“ (Е, 37; курзив наш).

Настасијевић чак и у неким необјављеним фрагментима пише слично: „Суштинско јединство [поезије и музике, прим. аут.] ту нити је могла разбити квазиживотна потреба једне културности, која је сва у манији цепкања и распредања, нити објективни нож испитивача, који сецкајући убије, и о мртвим деловима онда расправља као о живој целини“ (*Е,* 235).

На овом месту прегледа негативне критике Настасијевића не можемо подробније представљати Петковићеву теорију о реконструкцији песме. Међутим, можемо нагласити како из Петковићевог језичког приступа такође настаје форма дискретне деградације песника. Она није сасвим отворена и видљива, али би се могла наслутити ставом да „[и]ма, *узгред речено*, код њега [Настасијевића, прим. аут.] и нечега самопрегорног до мере која повремено измиче нашем разумевању“ (Петковић 1995: 23; курзив наш). Разумљиво је да лингвостилистичка анализа Петковића у својој деконструкцији песникове лирске архитектонике узима да се језичке појединости морају рашчланити како би се целина сагледала у потпуности. Зато се и песник који своју језичку основу прикрива, и то „самопрегорно“, тешко може сматрати правим „избором“ критичара Петковићевог типа.

Овоме би можда требало придодати податак да је Петковић избегавао примену хришћанског тумачења на Настасијевића, те да је уместо тога инсистирао на митолошким аспектима Чајкановићеве теорије.[15]

Основе става о „измицању разумевања“, поготово наглашене конотацијама духовности у изразу „самопрегорно“, као да реверзибилно постављају претпоставке на становише рационалног објашњења *тајне*. Ипак, теоријски став Петковића прецизније је формулисан у захтеву за јаснођом на другом месту његових разматрања:

„Настасијевићу није потребан простор у који би сместио ништа. Његово ћутање не настаје на путу чистог порицања. Али оно такође, као и код Малармеа, као и код симболиста уопште, долази од тако јаке сумње у језик да песника стално држи на његовој последњој граници – на рубу. *А што је на рубу језика, на рубу је и појамнога* (Петковић 1995: 40; курзив наш).

Изједначавати појамно са језиком, наравно, није само Петковићева мисао. Деридијанска или витгенштајновска концепција језика, свакако, претпостављају јасне паралеле. Можда би се ова тврдња могла с разлогом померити на простор религијске проблематике. Јер, смисао читања, писања, разумевања прочитаног – што све уједно и образује идеју о једнакости језика са појмовном стварношћу – старојудејска је концепција, заснована још на Божјем предавању Закона Мојсију на Синајској гори, у виду камених таблица са *исписаним* заповестима.

Простор човековог разумевања и прихватања стварности обликује се између: написаног – разумљеног – и прихваћеног. Хришћанство пак ову димензију мења. Сада није *реч* то чему се служи, већ би то био *живот сâм*. Можда се у тој врсти промене огледа не сасвим јасно разумевање и хришћанства, и недореченост, „муцавости“ Момчила Настасијевића, и чињенице да је, сада, „Логос поста[о] тијело и настани[о] се међу нама“ (Јн 1:14). Зато, по Павловим речима, бива уведена хришћанска перспектива која се одмиче од *записаног* као једино вероватног у јудејском времену пре Христа, „јер слово убија, а дух оживљује“ (2Кор 3:6).

У том погледу, Јеванђеље по Јовану и Коринћанима Друга Посланица могу унеколико представљати ослонац у прецизнијем разумевању Петковићеве критике Настасијевићеве појмовности „на рубу“ језика. Ова линија тумачења, чији крајњи израз представља ванредно

[15] Овај податак саопштио нам је у разговору господин Жарко Војновић, начелник Библиографског одељења Народне библиотеке Србије. Господину Војновићу и вишем библиотекару госпођи Марији Богдановић овом приликом најсрдачније захваљујемо.

вредан прилог теорије Новице Петковића, чини се, носи сав кредибилитет на филолошко-стилској равни схватања Настасијевића и било ког другог песника.

Процес пак преласка са те равни на раван мистагошке улоге поезије, чини се, може бити оцењен важнијим од лингвостилистичке анализе; све док се духовна нијанса језика не помери са тежишта самог језика на тежиште песничке језичке духовности.

Изван досадашњих, махом чисто књижевнокритичких напомена, налази се још једна важна струја критичког процењивања Настасијевићевог дела. Јер, помен религијске проблематике песника Настасијевића суочава нас са историјом тумачења која је уочавала управо овакву врсту присуства у његовом делу.

Осврнимо се сада, дакле, на критичке коментаре који су песника доводили у везу са било којом врстом религијске теме.

1. 4. Религиозни елементи опуса Момчила Настасијевића у критичким тумачењима

Момчило Настасијевић се, традиционално, везује за категорију хришћанске, или хришћанско-православне религијске оријентације. Но, у критичким прегледима, он је био разматран, необично, и у кључу других врста религијске оријентације. Велибор Глигорић, на пример, Настасијевићеву везаност за мотивику „камена“ оцењује као „знамење *богумилско*“ (Глигорић 1965: 100; курзив наш). Отисци дуалистичког учења у кључу гнозе, присутни су и у анализи *Речи у камену* Зорана Глушчевића (в. Gluščević 2006: 337).

Сем тога, најнеобичнији елементи ове врсте изван-хришћанског приступа садржани су у проналаску везе Настасијевића са далекоисточним религијама. Чак и Карло Остојић у назначеном есеју о Васку Попи повезује Настасијевића са будистичком филозофијом нирване, а његову песму „Родитељу“ и стихове о скидању „слепог рођајног знака“ доводи у везу са хиндуистичким „велом маје“ (уп. Ostojić 1962: 152–153). Занимљиво, и Љубомир Симовић поводом песме упућене „родитељу“ наводи да је у њој песников став близак „ставовима ранобудистичких песника-просјака, који се такође одричу рађања и настављања живота“ (Simović 1983: 142).

Но, Симовић се нешто даље у свом напису о песнику *Лирских кругова* и удаљава од овог становишта, позивајући се, интересантно, на гео-културолошке одреднице распознатљивог „истока“ и хришћанске Европе: „Европски песник, који је у једном тренутку очајничке слутње напипао незнану стазу коју су утабале босе ноге ранобудистичких песника-просјака, враћа се, с великом вером, европском видику, хришћанству“, а као „доказ“ овом „повратку“, писац *Дуплог дна* наводи магистралну песму „Речи из осаме“ (уп. Simović 1983: 144). Настасијевић се у овим погледима, очевидно, посматра као класични европски стваралац којег егзотика Оријента наводи да се заинтересује за далекоисточне идеје. Притом, његова завичајно-национална припадност – коју је код Настасијевића релативно лако активирати позивањем на „родину“ и „родну мелодију“ – учвршћује га у његовим националним и европским коренима. Јер, „у његовој родној мелодији крије се огледало сагледања целог себе на широком платну заједнице где увеличани лик ствараоца исцртава сам језик искључиво сагледан у својству архетипа и слегнутих, утврђених вредности“ (Вукадиновић 1971: 81). Симовићева аналогија, потекла пре од стваралачке интуиције него испитивачке анализе, суштински се не разликује од изнете али неразрађене претпоставке коју су помињали неки његови претходници по питању Настасијевића и „Истока“.

Рецимо, споменути Зоран Глушчевић и сâм напомиње, даље од примедби о гностичким варијацијама петог циклуса Настасијевићеве збирке, како *Речи у камену* „третира[ју] проблем односа егзистенције и есенције“ – „будистички“ (Gluščević 2006: 346). Раздвојеност егзистенције од есенцијалности пак доводи до немогућности обједињавања, те патње људског бића; а ове претпоставке Глушчевић спаја управо са споменутим будистичким веровањем (в. Gluščević 2006: 346).

Управо на идеје изнете поводом Настасијевића и будизма надовезаће се Петар Милосављевић у својој докторској дисертацији која је објављена под насловом: *Поетика Момчила Настасијевића* (1978). Милосављевић наводи како су извори Глушчевићевих ставова махом произашли из бављења зен-будизмом самог критичара, који се ослањао на чувену студију *Зен-будизам и психоанализа* (1964) Даисетсу Теитаро Сузукија и Ериха Фрома (Милосављевић 1978: 223). Овај податак је, по природи ствари, мање значајан, будући да говори о интересовањима критичара а не о директним утицајима на Настасијевића или о његовим изворима.

Ипак, Милосављевић наводи да би будизам могао да буде незанемарљив податак песникове религијске инспирације. Пут до далекоисточних веровања Настасијевићу је, према Милосављевићевим увидима, могао отворити познаник Димитрије Митриновић, или пак Рабиндранат Тагоре (в. Милосављевић 1978: 223–226). Индијски књижевник је утолико индикативнија појава у српској међуратној литератури с обзиром на посету Београду и сарадњу са београдским часописом *Мисао*. Познавање Настасијевићеве упућености на Индију у сегменту истраживања релативно скромног обима, Милосављевић означава „плодн[им] катализатор[ом]“ који би песнику послужио у циљу „помирења себе са светом“ и „разјашњењ[у] своје егзистенцијалне ситуације“ (Милосављевић 1978: 230). Било да је поновно позивање на „егзистенцију“ подсећање на Глушчевићеву терминологију у вези са будизмом или пак независни Милосављевићев израз, религијски оквири Индије код ових критичара у извесним су сродностима и општим типолошким паралелама са Настасијевићевом песничком мисли.

„[Д]ревно-источњачк[о] религијско искуство“ (Крагујевић 1976: 125) проналази и Тања Крагујевић у Настасијевићевом гашењу сопственог „ја“, док „чин предавања свеобухватном владару постојања носи у себи откривалачки смисао зеновског искуства као крајње непосредног сазнања што се остварује уласком у предмет и његовим сагледавањем изнутра“ (Крагујевић 1976: 131). Тања Крагујевић, за разлику, на пример, од Глушчевића, још и прецизира подтип будизма у својству зен-будизма. То би значило како Настасијевићево песништво може остваривати везу према једној карактеристичној врсти далекоисточњачке религије, и да је дистинкција „зена“ неопхдона да би се својства самог песништва јасније конкретизовала. Студија *Митско у Настасијевићевом делу* неће помињати даља својства будистичких наноса, нити ће овај правац истраживања даље развијати.

Двадесетовековној критици далекоисточних мотива требало би придодати и Шутићево тумачење Настасијевићеве песме „Дафина“. Према тумачу песникове „слике света“, највећа важност песме из *Јутарњег* огледа се у супстанцијалној промени „страсти“ у „мирис“ (Šutić 1979: 95). Шутић у свом истраживању наводи како је „страст“ „нељубљеног“ „променила своје стање, то јест, да се, у овом случају, субјективно стање страсти материјализовало у виду флуидног стања мириса (тмолости), који се шири у ваздуху и тако постаје чулно препознатљив. А таква трансформација долази до израза само у једном облику који се може сматрати врстом *Einfühlung-a,* у *метемпсихози* (Šutić 1979: 95; курзив М. Š.).

Надовезивањем на став изнет управо на овом месту, и Биљана Мичић износи своје тумачење „Дафине“, наводећи за средиште песме „[н]езадовољен[у] страст“ као „узрок посмртном јављању нељубљене девојке“ (Мичић 2010: 47). Као и у претходним случајевима, ни ова два места нису даље развијена у претпоставкама о евентуалном контакту са далекоисточним традицијама. Изузев тога, оба места су остала чак и без директног упућивања на то да метемпсихотички појам јесте елемент религијског веровања будизма, али да се притом ни не мора разматрати као елемент непознат европском тлу; Питагори или орфичким мистеријама, на пример.

У оваквој врсти прецизирања могло би се јасније сагледати колико је Настасијевићево стваралаштво далеко од везе са зен-будизмом и колико су, заправо, овакве врсте поређења ипак далеки одјеци неких типолошких видова разумевања.

Религијски концепт код Настасијевића је, изузев далеког Истока, довођен у везу и са езотеричким учењима. Једна од дискретнијих назнака ове врсте јавља се у теорији о словенској

антитези као „одгонетки Настасијевићевих *Лирских кругова*“ Миодрага Матицког. Идеје нашег фолклористе полазе од претпоставки о *фрули*, инструменту који је Настасијевић свирао и који се нашао као медијум његове прве и „програмске“ песме *Лирских кругова*. Матицки појашњава:

„Моцартова *Чаробна фрула* премијерно је изведена у Београду 27. јуна 1929. године. На репертоару се одржала десет година. Са ‘апсолутном’ мелодијом *Чаробне фруле* уводило се у масонерију широм Европе. У ‘Белешци за апсолутну поезију’ Настасијевић већ 1924. показује да је дубоко проникао у суштину Моцартове музике, у њену сложену хармонију, у којој се, захваљујући разним дужинама и какофонији, остварује мелодија која је истовремено и архаична и модерна“ (Матицки 1994а: 45).

Матицки, рекло би се, дискретно алудира како Настасијевићева „Фрула“ може имати неко другачије залеђе, изван српске фолклорне позадине, која јој се углавном приписује. Ипак, чини се да Настасијевићева инструментализација српског фолклорног инструмента у паралели са његовим познавањем Моцартове музике, упућује на то да активирање езотеричког полазишта овог типа и не мора бити тако експлицитно. Историјско раздобље након Уједињења, ипак, може се сматрати временом снажног продора езотерије који постаје чак и масован. Езотерија, токовима гностицизма у првом реду, јавља се код најразличитијих мислилаца, песника, критичара, често иза псеудохришћанске лексике (в. Јанић 2018: 857).[16] У том погледу ни уметнички медијум какав је Моцартова музика вероватно се не би могао заобићи у разматрању уметничких дела које иницирају езотеричке идеје.

Директнији контакти јесу, свакако, поузданији знаци за претпоставке идентичне оријентације. Једну од њих спомиње и Петар Милосављевић, наводећи да је Настасијевићево „мистично сједињењ[е]“ са „Цели[м] или Једни[м]“ могло бити инспирисано утицајем пријатеља Милоша Радојчића и групе окупљене око антропозофског часописа *Упознај себе* (Милосављевић 1978: 222). Милосављевић ипак од ове претпоставке одустаје у корист „хезихазма“, којим би се песник могао заинтересовати кроз радове Георгија Острогорског или пак кроз књигу *Жича и Лазарица* (1928) свог професора историје уметности Милоја Васића (Милосављевић 1978: 222). Међутим, утицај Радојчића на песника вероватно не би требало занемарити. Математичар, професор Природно-математичког факултета и члан Академије наука, Радојчић је подједнако био и антропозоф, сарадник листова *Хришћанска мисао* и *Упознај себе* (Димитријевић 2011: 175). Бавио се антропозофским и езотеричким читањима Његоша, Ђуре Јакшића, Диса. Након Настасијевићеве смрти Радојчић је у часопису *Упознај себе* објавио некролог, песму „Речи из осаме“, а у Издању пријатеља се окренуо приређивању књиге Настасијевићевих *Мисли* (Радојчић 1938: 9–13; Димитријевић 2011: 175). Прецизније студије о контактима нашег песника и антропозофа Радојчића вероватно ће боље расветлити однос који, очевидно, није ирелевантан ни са иманентно књижевне тачке разматрања.

Ипак, за разлику од свих досадашњих навода, чини се нужним застајање над питањем: на који начин наша критика сагледава Настасијевићеву *хришћанску* религиозност? Јер, проблематика Настасијевићевог песништва у додиру са овим обликом духовности јесте, заправо, и централна тема истраживања. Но, паралелно са овим питањем, критичка разматрања би требало пратити и у њиховим служењем самом хришћанском терминологијом. Другим речима, можда ће нам о увидима о Настасијевићевој хришћанској духовности рећи не сами критички увиди, већ појмовни апарат о хришћанству којим се наша књижевна критика служила.

О песниковим религиозним инспирацијама писао је још Тодор Манојловић, у чију је књигу текстова о српским писцима (1944) уврштен и текст *Момчило Настасијевић*. Писац *Огледа* запажа:

[16] Чак и „трезвени“ француски ђак Богдан Поповић даје свој допринос езотеричким продорима. Иако не учествује у књижевном животу, Поповић подржава појаву књиге религиозног покрета Бахаулаха (в. Јанић 2018: 857).

„Поезија пок. Момчила Настасијевића била је идеолошки заснована; или, још боље речено: религиозно, мистичарски. Оно што је код песника *Откровења* било спонтано лирско расположење и уметничка сањарија, код њега је постало жарка, *најдубља вера и животно хотење*, такорећи опсесија – коју је он, зналачки, систематски спроводио у својој поезији“ (Манојловић 1944: 110; курзив наш).

Манојловић као да својом кратком примедбом назначава један аспект којег се критика у испитивањима Настасијевића углавном неће одрицати.

Један од првих репрезентативнијих текстова који се пак озбиљније дотакао питања песниковог хришћанства јесте *Пустињак у граду* Велибора Глигорића. Текст је, наравно, назван према плану ненаписаног романа о Београду, граду о којем је Настасијевић причао у разговору са Десимиром Благојевићем (в. *Е*, 381–384).[17] Глигорић, који се и сâм дружио са Момчилом Настасијевићем, помиње да је његов познаник „узео посебно, особено место у зачараном кругу уметничке, идејне и духовне метафизике“, те да се у „очишћењу духа“ посветио трагању за тајновитим у уметности, „фанатизовано“ и „поетски пожртвовано“ (Глигорић 1965: 97). Критичар посеже и за изразима у којима је видљив уплив хришћанске линије схватања: „Момчило Настасијевић је аскетизмом у уметности хтео да искупи све што је по његовом веровању повредило аутентичност народног блага и обесветило профано оригиналну изворност његових магија“ (Глигорић 1965: 97). Представљајући песника као „фанатика“ и „аскету“, који у својим мистичким преокупацијама помало губи везу са стварношћу, Глигорић наводи и Настасијевићево интересовање за „опскурне“ фреске,[18] као и податак да творац *Лирских кругива* „чита Достојевског сагоревајући“ (Глигорић 1965: 97–98). На овим основама, закључци Велибора Глигорића своде се на оцену о Настасијевићевом пуританском дуализму душе и тела, и тежњу за испосничким ослобођењем душе, којој је потребан простор чисте духовности (Глигорић 1965: 98).

Унеколико блаже ставове од Глигорићевих, али добрим делом и сродне њима, износи Михиз у свега неколико запажања свог предговора Настасијевићевим песмама у антологији српских песника између два рата (Mihajlović 1956: 221–222). Осим што је „[ј]едини наш заиста фолклорни песник у дубоком смислу те речи“, Настасијевић је, као песник, за Михиза означен „[р]елигиозном православном инспирацијом, мистичком патетиком, апокалиптичном темом, средњовековном скученошћу“, анахорета „далек од људи, друштва и друштвених проблема“ (Mihajlović 1956: 221). Михиз је у потпуности свестан да, када говоримо о Настасијевићу, спомињемо, заправо, један од „најзанимљивијих стиховних идиома наше поезије“ (Mihajlović 1956: 222). Али, као и у случају оних који су препознавали дубоку вредност Настасијевићевих песама али ипак остали уздржани да изведу афирмацијски суд у његовој целовитости – попут, рецимо, Новице Петковића – и Михиз исказује јасне маркере скепсе у свом критичком ставу: „Уплео се [Настасијевић, прим. аут.] у сопствену замку: ловио је коначна решења сажетости – уловио се у херметику недореченог“. Ипак, „недореченост“ неће спречити Михиза да у своју антологију унесе релативно већи број Настасијевићевих песничких текстова: песме „Фрула“, „Румена кап“, „Чесми крај пута“, „Труба“, „Госпи“, „Сиви тренутак“, „Родитељу“, други, четврти и девети сегмент „Речи у камену“, песме „Порука“ и „Пут“ (уп. Mihajlović 1956: 223–237).

[17] Новија истраживања Недељке Бјелановић о Настасијевићевој прози, појашњавају како идеја о роману није пак Настасијевићева. Према Неди Бјелановић, разговор је насловљен нејасно и отуд долази књижевноисторијска конфузија да је песник имао у виду свој рад на роману. Наиме, присвојна заменица „његов“ не односи се на „Настасијевићев роман“, који аутор планира. Заменица „његов“ упућује на роман који би „Београд“, као средина, требало да добије (в. Бјелановић 2018: 35).

[18] Везивање Настасијевића за представе фресака први је истакао Винавер, али више у једном симболичком смислу „фреске“ и „драгуљарства“ као два типа Настасијевићеве уметности (уп. Винавер 1975: 220–221). Фреском се пак у породици Настасијевић највише интересовао Живорад. Он је био један од оснивача ликовне групе „Зограф“, а 1927. године он први пут излаже своје фреске. Живорад Настасијевић осликао је цркву Успења Пресвете Богородице у Панчеву, као и цркву Покрова Пресвете Богородице у Београду. Техника његовог фрескосликарства јесте традиционални византијски стил (уп. Димитријевић 2011: 15).

У великој мери сличан поменутим Глигорићевим ставовима, и став Радомира Константиновића прати нит означавања Настасијевића „*мистик[от]*“, као и „аскетски[м] фанати[ком]“ (Konstantinović 2014: 240; курзив R. K.). Истовремено, Константиновић користи израз „ирационализ[а]м ништавила“ како би приказао Настасијевићеву верност „родини“, као, заправо, противприродни пут у неку врсту литерарне смрти. Чини се нарочито интересантним оваквим Константиновићевим ставовима супротставити религиозно тумачење песника од стране критичара Миодрага Петровића. Према Петровићевим схватањима, управо флуктуација хришћанског значења и омогућава оно што би била промена перспективе у односу на Константиновића – сагледавање виталистичког, а не смрти:

„По осећању М. Настасијевића рекло би се да управо факат смрти, а не живота, потврђује човечанске везе. Та идеја је у ствари хришћанског, и управо мистичког порекла, и баш она, чини ми се, објашњава у многоме идејни рељеф његовог поимања света. Има стихова („Предвечерје“) у којима је та његова мистичка онтогенеза и сасвим директно испољена […] Треба читати оне потресне стихове „Сестри у покоју“ да би се схватило да је емоционално вазда био окренут животу, животним, афирмативним везама, што је уосталом и једино прихватљиво решење за сваки стварни хуманизам“ (Петровић 1972: 105).

По свим аспектима, супротстављеност Константиновићевог и Петровићевог става на нивоу Настасијевићевог онтолошког залеђа, рефлектује оно што смо истакли као главну методолошку недоумицу приступа: на који начин усагласити диспарантне погледе на појам хришћанског и уметничког? На овом месту, валоризацијски пресудан јесте појам хришћанског духа: Константиновић му се окреће са односом негације – и зато је, консеквентно, Настасијевић „мање вредан“ стваралац. Петровић пак прилази са потврдним ставом – и зато је, консеквентно, Настасијевић означен као „превратни“ песник у просторима духа и сагледавању преласка смрти у живот, у шта је положена и семантика ускрснућа.

Један од интересантнијих случајева Настасијевићеве религиозности имплицитно, али врло значајно, наговештава Светлана Велмар-Јанковић. Према њеном разматрању, изнетом у есеју „Момчило Настасијевић“, у „његовој [Настасијевићевој, прим. аут.] религиозности има нечег од религиозности детета“, а, такође, и у „песниковој визији апокалипсе садржана је иста наивност: један исполин анђео труби и објављује свеопшту пропаст, а људи га не чују“ (Велмар-Јанковић 1972: 194–195). Чини се да можда и није неопходно *ad hoc* реактуелизовати мисао да „[к]оји се, дакле, понизи као дијете ово, онај је највећи у Царству небеском“ (Мт. 18:4) – да би се инфантилна моћ Настасијевићеве поезије евентуално распознала у својој религиозној носивости.

Дефинисати нечију религију као „детињу“ вероватно је један од највиших досега који се за врсту хришћанске религиозности може употребити. Инфантилност вере додатно појачава једна индиректна примедба критичарке са самог краја рада: „Сумња, која је знала да опседа и духове ни мало атеистичке, била је, међутим, страна *његовом* [Настасијевићевом, прим. аут.] осећању света; он је није признавао“ (Велмар-Јанковић 1972: 196; курзив С.В-Ј.). Појава изостанка сумње је нарочито истакнута када се има на уму да унутрашњи емотивно-хришћански ток Настасијевићеве поезије опстаје паралелно са другим песничким идиомима – који нису „наивни“. У овом погледу, Настасијевић се објављује и као песник који своју „детињу“ религију искрености „чува“ у оквирима „сукоб[а] са речима“, који „није нимало наиван“ (Велмар-Јанковић 1972: 195). Чини се да комплетан садржај Настасијевићеве религиозности Велмар-Јанковићева не досеже у изолованој примедби о „наивности“; Настасијевић је у њеним погледима „најрелигиознији“ када насупрот „наивности“ „срца“ чува потребан однос према поезији, однос који „није нимало наиван“.

Тек у сједињењу два критичка става Настасијевић и може да буде нешто што је у грубој теоријској одредници „*хришћански песник*“.

Ставове о „детињој“ религији Настасијевића поновиће и Звонимир Костић. Писац „Скице: Момчило Настасијевић“ полази од песникових ставова изнетих у есеју „За матерњу мелодију“. Прецизније, Костић „детињу“ религиозност проналази у исказима: „Матерњу

мелодију најјасније чујемо код примитивца. Казивање му је већ упола поезија. И код детета. Оно се друкше и не изражава, него певушећи“ (*E*, 42). Костић примећује: „Настасијевић, песник велике рефлексивне снаге и вероватно један од најбољих у целокупној нашој метафизичкој традицији, говори о непроходним шумама и о провалијама духовних авантура, али своју позицију метафизичког песника не упоређује, како бисмо могли очекивати, са научником, *већ са дететом*“ (Kostić 1983: 103; курзив наш).

Чини се интересантним напоменути да, поред ове, Костић чини и једну индиректну напомену о „наивној“ (песничкој) религиозности. Неколико одељака пре директне примедбе, Костић укратко анализира Настасијевићеву песму „Зора“, те у њој уочава „наивну“ потребу „преклињ[ања] и хитњ[е] оног ко говори“: „Стани, не мини / ороси ову жал“ (Kostić 1983: 101). Надаље, Костић каже: „[Т]ај стих из Фаустовог монолога, добија у фолклорном простору песме нашег песника значење судбоносног узвика и вапаја, пред лицем пролазности, која ће однети све“ (Kostić 1983: 101).

Управо „фаустовски“ мотив „Зоре“ који уочава Костић, биће и полазна тачка анализе Александра Јеркова поводом – „детиње“/„неуке“ осећајности Настасијевићевог субјекта. Јер, према Јерковљевом разматрању: „‘Стани не мини’ није намењено било каквом тренутку, већ заустављa онај један, посебан, највиши час“ (Јерков 1994: 96). А „[с]рца што напослетку луде, то су неука срца природне девојке и природног човека, то су природна срца која нису преобликована наученим, наукованим осећањима. Лудило неуких срца је неуко и непатворено“ (Јерков 1994: 100). У својој књизи *Европа и књижевна истина* Јерков се и надовезује на раније анализе Настасијевића, истичући како „[п]оред *парадоксале интертекстуалности* [са *Фаустом*, прим. аут.][…] постоји и *парадоксална универзалност* овакве песничке имагинације“ (Jerkov 2022: 7; курзив А. Ј.). Као да „неука срца“ настављају да трају и у Настасијевићевој „Причи“, према Јерковљевој анализи. Јер, „неука срца“ јесу не-„преобликована“ наукованим осећањима, а сличну црту „непатворене“ наивности испољава управо и субјект „Приче“. Наиме, он „се не пита *зашто*“: „Јесени свих злата / белине зима, / плаветнила пролети, / румени лета / чудну причамо причу“ (Jerkov 2022: 454; курзив наш). За мистерију стихијног тока времена Настасијевићев субјект је незаинтересован зато што је прихвата без интереса да је објасни, те се у томе крије његово домашено знање.

И Костићево и Јерковљево становиште, иако то можда не мора деловати на први поглед, носе посебно значајне префигурације хришћанског идеала целомудрености (гр. *σωφροσυνη*), који латентно струји Настасијевићевим „фолклорним“ лирским амбијенталностима.[19] Овоме би чак требало придодати и то да Јерков на примеру песме „Из осаме“ износи запажања која у великој мери јесу идентична појму *радосне туге* (гр. *Χαρμολύπη*) у хришћанској перспективи.[20] Заједно са становиштем Светлане Велмар-Јанковић, овај ужи критички круг својим интерпретативним увидима формира једну засебну врсту погледа на Настасијевићеву „наивну“ религију.

Неки други случајеви инхерентног присуства религиозности у критичком облику који није теолошке или религиозно-филозофске оријентације, такође су занимљиви и значајни. Међу њима се нарочито издвајају они случајеви разматрања који су Настасијевића означавали религиозним не према његовој директној хришћанској оријентацији, већ према добро познатом естетичком ставу о уметнику – свештенику. Јер, оваква идеја покреће, наравно, претпоставку да уметност јесте или да, бар према неким ствараоцима, може бити замена за религију.

Рецимо, проучавалац класичне антике Никола Страјнић заинтересовао се Настасијевићевом поезијом још 1976. године. У једном од својих текстова, названом

[19] Тако, на пример, Саша Хаџи-Танчић примећује одразе целомудрености преводећи их на психоаналитички схваћено „девичанство“. Материјал овог уочавања јесте врт, као симбол, у Настасијевићевој приповеци „Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“ (в. Хаџи-Танчић 1989: 17).

[20] „Ведрину, дакле, наћи из сваког тла, макар горку или очајну, али ипак ведрину. Ведрину упркос сваком тлу бола, и управо због њега. Такво је то тло. Зато је ведрина књижевне истине, па и живота с њом, неопходна“ (Jerkov 2022: 460).

„Момчило Настасијевић, песник дубина“, Страјнић дотиче тумачење песме „Из осаме“ и стих: „Ослушкују се створ и твар“ (Страјнић 2017: 88–89). У дискурсу који се махом ослања на појмове античког песништва и филозофије, Страјнић прецизира *слух* као средство успостављања конекције стварајућег и створеног: „Онај који не слуша себе ни друга бића, ни твар из које је све произашло, доводи у питање самога себе. Твар из које је створ створен јесте Дах Божији и отуда је основна и једина брига створа да тај Дах вазда има на бризи и тако буде у сталној комуникацији са њим“ (Страјнић 2017: 89). У наставку свог тумачења Страјнић наводи Орфеја као пример оног који разговара са свим створеним бићима, стварима, те омогућава својеврсни медијум између Бога и човека (Страјнић 2017: 89). Ова појединост у координатама Настасијевићеве песме можда може деловати као принцип померен у једну другачију поетску средину, али она недвосмислено указује – као и „наивност“ и „неукост“ – на *слух* као дубоки уметничко-религиозни елемент Настасијевићевог певања.

Колико разнородни приступи могу доћи до идентичних закључака, можда додатно показује тумачење „надстварности“ песника, схватање које износи Јелена Новаковић. Полазећи од претпоставки француског надреализма, Новаковићева објашњава готово истоветну песничку „ситуираност“ у „овострано“ и „трансцендентно“ – које је у духу поимања антике Страјнић покушао да повеже струјањем „Даха“ или фигуром Орфеја. Истичући Настасијевићеве речи о уметнику као „свештенику“ и „магу“ из есеја „Неколико рефлексија из уметности“ (в. Е, 17), Јелена Новаковић наводи на који начин „уметник-маг (Орфеј)“ кореспондира са оним што интуитивно претпоставља надреализам: „две стварности нису међу собом сасвим одвојене и независне, већ се између њих успоставља однос метонимијског-симболичког представљања: видљива стварност само је ʻкораʼ […] ʻнадстварностиʼ која представља једну и недељиву суштину“ (Новаковић 1994: 193–194). Постулат „друге“ стварности,[21] уколико јесте неидентификован као што је у случају овог надреалистичког тумачења, оставља простор за нагађање о природи религијске везаности уметника („свештеника“) и оног „вишег“. У том погледу Настасијевић би можда могао бити оцењен и као стваралац „најпогоднији“ за примену парадигме: „уметност–религија“ – „стваралац–свештеник“ са становишта једне апсолутне авангардне идејности која нема потребу за „религијом“ и „свештеничким“ у њиховим дословним значењима.

На другој страни, неки критички осврти користе другачије аналитичке приступе како би расветлили појам уметника који је везан за свештени концепт поетског стварања. Један од таквих ставова износи Мухарем Првић у предговору познатог издања Нолитове едиције „Живи песници“ (1963). Првићеви ставови делују утолико радикланије што критичар већ на почетку свог написа говори да је Настасијевић „међу прометејима поезије“ био „месија“ (Првић 1963: 9). И иначе, ознака уметности као религије биће константа читавог написа овог приређеног издања. Према Првићу, Настасијевић је „проповедник поезије као религије која постојању даје смисао“, и то проповедник који верује да се стварањем „може задобити рај на земљи“ (Првић 1963: 9). Потпуни заокрет као замена за верско и религиозно-верничко ствара онај који, попут Првићеве визије Настасијевића, „живи у релацијама космоса, и није његово да брани и заступа било какве формуле друштва или класе“; такав уметник, „по Настасијевићу открива ʻбожанску битност стваријʼ, онај кардинални ток постојања из којег све потиче, у који се све враћа, на који се све своди“ (Првић 1963: 25).

Исте године када и Првићев есеј, појављује се и текст Миодрага Павловића о Момчилу Настасијевићу. Павловићевом тексту посвећен је и засебан рад Ђорђа Деспића (в. Деспић 2016: 191–204). Осим тога, Предраг Палавестра наглашава књижевноисторијски тренутак његовог јављања, према чему се „нестрпљиво и помодно неговани култ понешто предимензионираних врлина Настасијевићеве поезије“ уједначава тек у Павловићевој интервенцији (уп. Palavestra 1968: 234).

[21] Опет, још једна врста паралелизма о медијаторској структури Настасијевићевог света јавља се код Тање Крагујевић у ставовима о платонизму песника (уп. Крагујевић 1976: 19). Поред античке фигуре песника (Страјнић) и надреалистичке концепције (Јелена Новаковић), платонизам Тање Крагујевић доноси још једну могућност разумевања песниковог односа према трансценденцији.

Наравно, није нам циљ да на овом месту подробно излажемо Павловићеве увиде у Настасијевићево дело. Издвојићемо само оне који су од значаја за наше истраживање.

Гледано у односу на аспекте књижевне историје, Миодраг Павловић се одлучује да Настасијевића треба посматрати као симболистичког песника. Он сматра да је песник *Лирских кругова* „до последњих последица" довео „принципе симболистичке поетике" (Павловић 1981а: 528). Међутим, Настасијевића не би требало сврстати међу симболисте, „јер је та књижевна школа у тренутку расцвата Момчилове поезије већ увелико силазила са књижевне позорнице у читавом свету" (Павловић 1981а: 528). Павловићево разумевање се добрим делом поклапа са оним што ће касније, можда и под утицајем Павловићевог кредибилитета, споменути Зоран Гавриловић у тврдњи да „[а]ко није први, Момчило Настасијевић је свакако последњи велики симболист нашег песништва" (Gavrilović 1985: 132). Лук истоветног схватања протегнуће се и преко Деретића, који сматра Настасијевића „дужник[ом] симболиста" (Деретић 1983: 525), Миле Стојнић, у њеној паралели између Настасијевића и Вјачеслава Иванова (в. Стојнић 1989: 481), па све до Недељке Бјелановић (в. Бјелановић 2018: 29) и Драгана Лаковића, тумача „гонгоризма" у српској поезији, који симболизам Настасијевића проналази „на пољу колективне духовне баштине у којој песник трага за тајном искона" (Лаковић 2006: 96).

Целовитост Павловићевог увида пак огледа се у томе што он принцип симболичког песништва конкретизује. Прецизније казано, Павловић се не задржава на општем одређењу симболизма, већ увиђа да симболизам потпомаже својства интуиционистичког песништва; те да се, надаље, управо ова својства могу сматрати принципом који активира добро познате Настасијевићеве парадоксализме (уп. Павловић 1981а: 558–559).[22]

Но, једна од интересантнијих испитивачких нити симболизма тиче се Павловићевог схватања „душе" код Настасијевића. Према Павловићу, Настасијевић користи појам са његовим „старинским призвуком", те да је он као такав „код Момчила више симболистичког порекла него православног" (Павловић 1981а: 549). Позивање на симболистичку поетику, тако, омогућава тешње повезивање симболизма као правца песничког мишљења и религијских аспеката. Овај случај ипак није усамљен у есеју. Остајући у оквирима религије, Павловић, прецизира песникову употребу загонетног топонимичног одређења „тамо" и каже: „Али око тог ʻиза' Настасијевић никада није прецизан, пре свега зато што није догматичан као католик Новалис, јер се не служи декорима трансценденције, и јер његов лични развој није био стигао до ʻоне стране' ка којој је био усмерио свој поглед" (Павловић 1981а: 536).

Елементи религиозног се, очевидно, разматрају као саставни део лирске структуре и независног песничког медијума. Управо због тога Павловић и јесте толико близак Првићевим примедбама о „уметнику-свештенику". И више од тога, закључни одељак есејистичког сегмента који је именован: „Постоје ли есеји Момчила Настасијевића" најпрецизније формулише овај тип приступа и може се узети као његово гласноговорништво:

> „Валоризација уметности за Настасијевића је највиша могућа. Као и религија, функционише и поезија: она открива истину постојања и вредност ствари. Узевши ове ставове сасвим озбиљно, Момчило не осећа никакву потребу за *религиозном уметношћу*. Чезнући за стварном уметношћу, он је за уметност која је *сама по себи једнака религији*, а не по свом *садржају релгиозна*. И заиста, ако изузмемо врло мало текстова, можемо рећи са убеђењем да Настасијевић *не спада у жанр религиозних песника*. Он је уверен у веома високо достојанство уметности, и по томе је немодеран дух; код њега нема никакве скепсе према смислу и значају уметности. У уметности, по њему, бије се пресудна човекова битка" (Павловић 1981а: 559; курзив наш).

[22] Новија истраживања другачије постављају разматрање о парадоксу. Једну другачију претпоставку, идеју о Настасијевићевој употреби паронимије и парономазије као „супституције" парадоксā, покушао је да истакне Ђорђе Оташевић (в. Оташевић 2021). Он упућује на фреквентност употребе ових фигура код руских писаца, Мајаковског, Хлебњикова, Пастернака, Цветајеве, али одриче могућност да су руски аутори утицали на Настасијевића (в. Оташевић 2021: 13).

Нешто другачије ставове у односу на Првића и Павловића излаже Синиша Јелушић у краткој али важној „Речи о поетици Момчила Настасијевића“ (2001). Јелушићева терминологија уметника као „бога“ креће од истих поставки као и појмовни регистар Мухарема Првића. Међутим, Јелушић наводи да слобода ствараоца у Византији – која значи „моћ“ слободе подједнаку оној што се остварује и у пост-метафизичком добу – јесте свештеничка (Јелушић 2001: 27). Она се развија насупрот Баумгартеновој „gnoseologia-e inferior“ или Кантовог „безинтересног допадања“, и директно се везује за „свештеничку“ функцију која уметника и реципијента одводе да „молитвено прима[ју] нестворене енергије Лепоте Христовог Лика“ (Јелушић 2001: 27). С тим у вези и долази Јелушићев закључак да је право схватање Момчила Настасијевића условљено „разумевање[м] духовног контекста православног византијског хришћанства, православне епистемологије и теологије иконе“ (Јелушић 2001: 27).

У релативно скоријем приступу Настасијевићу и Јана Алексић следи парадигму уметника-„жреца“ и супституцију религије уметношћу. Она полази од претпоставки изнетих у есеју „Неколико рефлексија из уметности“ да би закључила како је „[п]оезија онтолошка датост, аутономна духовна егзистенција, истоврсна религији, супституција религије јер имају исто извориште – у Богу“ (Алексић 2015: 72). Своју „онтотеологију“ Настасијевића Алексићева конкретизује, што је нарочито важно, на темељима *теургије*, појма који се обично узима у свом херметичко-стваралачком смислу као „бела магија“: „Мелодизована, мелодијска, музичка поезија тако враћа и одводи до исконског језика, духовне чистоте, надјезичке стварности и, насупрот лажи говора, кристалише се као истина сваке поезије јер је *теургијског порекла* (Алексић 2015: 79; курзив наш). Чини се великим губитком нашег тумачења што ова претпоставка о теургијској онтотеологији није даље развијана у истраживањима Јане Алексић и других тумача. Јер, управо теургијски принцип представља важан чинилац обједињења уметничког и религиозног у подразумевању „уметничко-свештеног“ принципа.

Историја критичког сагледавања Настасијевићеве религије нарочито је занимљива што се и наспрам оваквих ставова могу наћи и други, потпуно опречни њима. За разлику од Јелушића, који инсистира на уметности „Христовог Лика“ код Настасијевића, раније споменути Петар Милосављевић сматра како је Настасијевићев Христос по свему нерелигиозна фигура песниковог стваралаштва. У том правцу Милосављевић наводи: „[С]асвим је јасно да он Христа не узима, по хришћанској догми, као сина божјег. А не узима га ни као *богочовека* Достојевског (оствареног бога у човеку). Његов Христ је, очигледно, био један изузетан човек, сличан ономе описаном у Ренановом *Животу Исусовом* [...] Али Христ је за њега био и онај једини човек који је успео да нађе пут истине“ (Милосављевић 1978: 299; курзив П. М.). Сродна овом ставу – идеји Христа *човека* – јесу и Милосављевићева запажања поводом песме „Он“. Према овом Настасијевићевом критичару, у песми „Он“ није „сасвим јасно ко је то Он“ (Милосављевић 1978: 328). То би могао бити „[а]ко не Христ из *Новог завета*, или Христ званичне религије, тај Он је требало да представи саму Настасијевићеву идеју Христа (Милосављевић 1978: 329). Врхунац Милосављевићевих ставова о песниковој религиозности садржи се у процени да је „неодрживо настојање да се Настасијевић у целини схвати као песник православне религиозне оријентације“; а, такође, и подели опуса на три сегмента, према којој је само у својој „последњој“ фази Настасијевић ишао директно за Христом (Милосављевић 1978: 344). Јер,

> „у Настасијевићевом схватању бога има такође политеистичког наслеђа, пантеизма и дуализма из народних приповедака, утицаја *Библије* али и атеистичке религиозне мисли“ (Милосављевић 1978: 344).

„Пристајање“ на сасвим ограничене обиме „поетске христологије“ Настасијевића приметно је и, рецимо, у анализи песме „Труба“ Александра Јовановића. Тврдећи да је „труба“ ознака Апокалипсе, Јовановић одустаје од дубљег религиозног увида: „Настасијевићева песма јесте Апокалипса, са Божјим судом, али без вечне Славе Божје и без Другог доласка“ (Јовановић 1994б: 113; Јовановић 2020: 71).

Уочавање *разних типова* религиозне инспирације постаје, дакле, обележје критичких испитивања Настасијевића (в. Kostić 1983: 104; Simović 1983: 161; Мичић 2010: 31–32, 90). Милосављевићевим ставовима с краја седамдесетих година и Костићевим и Симовићевим тумачењима почетком осамдесетих, требало би придружити и увиде Радована Вучковића. И његово разумевање драмског песника Настасијевића подразумева разнородност утицаја у тражењу облика „народне драме“ и мистичке спознаје. Трагање иде преко немачке ирационалистичко-интуитивистичке филозофије и естетике Вагнера, раног Ничеа, „мистичко-религиозног експресионизма“ све до „*теистичког егзистенцијализма*“ (Vučković 1982: 613–614; курзив наш), који Вучковић везује непосредно за Настасијевића. У погледу песникове драме, и други критичари истичу дубоки „теистички“ – хришћански и православни однос према свету. Најрепрезентативнији текст ове врсте јесте „Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића Марте Фрајнд“ (в. Фрајнд 1994а: 67–76) у којем ауторка истиче читав низ особина хришћанског карактера, заснованих на „[с]тално присутно[м], дубоко проживљено[м], а веома широко[м] и отворено верско[м], хришћанско[м] и библијско[м] опредељењ[у] у Настасијевићевом делу“ (в. Фрајнд 1994а: 72–74). За овим ставовима дословно следи и драмска критика Петра Марјановића (в. Марјановић 1997: 136)

Вучковић, ипак, схвата Настасијевићев „егзистенцијализам“ као „спознај[у] да не постоји свет теолошке утопије, да је ову населила празнина. Иако је Настасијевић *религиозан песник*, ипак њега прогони ужас света без бога, па се утолико чвршће држи хришћанске догме. На том плану Настасијевић се приближава искуству егзистенцијализма, а удаљује од космичке утопије поратног експресионизма“ (Vučković 1982: 618; курзив наш). Према овом критичару, дакле, Настасијевић је и поред својих разнородних утицаја – у бити религиозни песник, чији се израз духовне суштине налази у оштрој колизији са токовима стваралаштва историјског тренутка. Готово идентичну примедбу Вучковић оставља и у својој књизи *Авангардна поезија* (1984).

Настасијевић је у тој критичкој књизи смештен „на линији идеја немачког егзистенцијализма“ и Карла Јасперса као главног представника „теолошког егзистенцијализма“ (Vučković 1984: 151). Следећи немачки егзистенцијализам, Настасијевић, према Вучковићу, трансформише синтаксу искључиво у служби исказивања онога што се његовој религиозности супротставља – а то је постојање у свету „без бога“. Зато су све језичке измене у циљу „да се песнички омогући исказ тајанственог и тамног у трагичном искуству песниковом“ (Vučković 1984: 151). Форма Вучковићевог закључка управо потцртава чист дуалистички проблем религиозности и уметничке слободе, која би трагично осмишљавала и без било каквог верског феномена унутар песничког.

Неки други погледи на Настасијевића издвајају, за разлику од „теолошких“ импликација, важну напомену о надпојавности. У овим оквирима Настасијевић је „само“ метафизички песник, без даље елаборације у правцу „божанског“. Тако, за Славка Леовца, „Настасијевић не личи на обичног религиозног песника. Он је суптилни лирски метафизички песник“ (Леовац 1983: 24) У разматрањима „Предвечерја“ Тихомира Брајовића, такође, Настасијевић је „метафизички пјесник par excellence, можда највише метафизички пјесник којег смо имали“ (Брајовић 1994: 123). У истом зборнику, *Седам лирских кругова* (1994) у којем се појавио Брајовићев рад, и Марта Фрајнд пише о метафизици Настасијевића. У својим тумачењима она одлази и корак даље, покушавајући да сагледа могућу паралелу између нашег песника и енглеских метафизичких песника, иако „[н]е постоје никакве индикације да је Настасијевић познавао или проучавао дела енглеских ‘метафизичких’ песника (Фрајнд 1994б: 58). Ипак, идентично Тихомиру Брајовићу, и Марта Фрајнд наводи „да је Настасијевић можда једини српски песник на чију се поезију термин *метафизички* може применити као *поетичка одредница* […], а не само као *филозофска одредница* која би дефинисала мисаони садржај његовог стваралаштва“ (Фрајнд 1994б: 58; курзив М. Ф.).

Покушај да се из наше модерне поезије издвоји репрезентативан пример религиозне метафизичке уметности начинио је пак Павле Зорић приређивањем своје *Антологије српског религиозног песништва двадесетог века*. Књига се појавила 1999. године (в. Зорић 1999г).

Водећи се претпоставкама Џорџа Стејнера изнетим у аутобиографској прози *Errata*, где амерички критичар издваја дела врхунске уметности као a priori и религиозна, Зорић закључује како се паралела у српској књижевности без већих потешкоћа може издвојити поводом Његошеве *Луче* или пак Костићеве песме „Santa Maria della Salute“ (Зорић 1999а: 7). Међутим, антологичарева свест није детерминисана само врхунским поетским дометима, којих по природној поетичко-историјској законитости у свакој националној књижевности има и најмање. Зорић, управо на примеру Момчила Настасијевића, наглашава како „[б]ез обзира на песниково мишљење да је уметност религија, ипак их ми, када је реч о песничком делу, не смемо поистоветити“ (Зорић 1999б: 5). Знак раздвајања поетског и религиозног код Настасијевића, као и у случају било ког другог песника који би могао делом ући у антологију, Зорић види у прожимању два система, али уз одбацивање њиховог подударања (Зорић 1999б: 5). Овај, за поетички дистинктивни систем одлучујући став, Зорић понавља и у једном интервјуу за *Политику* поводом своје *Антологије*: „Настасијевићева поезија је најближа религиозном доживљају света, али се ни код њега, ни код других стваралаца, не може ставити знак једнакости између вере и песме. Песма, кад је добра, увек има своју аутономну структуру и свој аутономни стил“ (Зорић 1999в: 26).

За разлику од идентичних становишта, у историји разматрања Момчила Настасијевића издваја се и група критичара који су недвосмислено издвајали *убеђење* да је наш песник – лирик хришћанског духа. При томе, важно је нагласити како су се ови тумачи по свом позиву или другим интересовањима углавном сврставали у ауторе блиске православном хришћанству. Ова чињеница је од нарочитог значаја. Јер, она представља, рекло би се, и извесну олакшицу разумевања, али и препреку. Осетљивост на православну духовност неминовно олакшава и њено препознавање. Но, упућеност на православну духовност значи једновремено и померање границе вероватноће да ће тумач видети оно што жели да види а што сâм текст по себи не носи. Уколико се овоме придода и удаљеност од књижевног херменеутичког апарата, ставови о чисто „хришћанском Настасијевићу“ могу бити озбиљно проблематизовани. Међутим, то не умањује њихову битност у историји тумачења.

Вероватно први текст овакве природе потиче, како би се можда и могло наслутити, од Милутина Деврње. Реч је о тексту који носи наслов „Сотириолошки тренутак у поетском изразу“, објављен у *Хришћанској мисли* 1940. године. Текст је махом заснован на читалачким импресијама које се преливају у једну визионарску претпоставку о потреби да се вера и поезија доведу до блискости. Вероватно би се отуд могао и боље разумети термин „сотириологије“ који Деврња користи, у претпоставци да нужност човековог „спаса“ лежи у лирици. А „[л]ирика има да лечи, да спасава биће од окова постојања, за узвођење бића у првобитну чистоту и неограничену слободу. То је једина сврха лирике и друге не може да буде“ (Деврња 1940б: 102). Посебно је истакнута њена, како смо нагласили, спасоносна функција: „Лирика, непосредно из бити бића настала, уравњава путељак успона у вечни мир и *вечно спасење човеково*. Ни веће, ни чудесније сврхе, нити пак стварније функције“ (Деврња 1940б: 102).

Сотириолошки тренутак Настасијевићевог певања Деврња проналази у „Молитви“ из циклуса *Одјеци*. Богословски аспекти анализе по свему су видљиви, и у томе, заправо, лежи претпоставка да би се овај Деврњин текст могао узети као пионирски пример приступа чисто теолошког читања:

> „Утисак од ове песме је неизрециво дубок. Неће се пружити руке ка оном новом животу. Али ће човек, величанствено сам у свемирској осами, скрушено рецитовати реч по реч, стих по стих, ритам за ритмом ове чудесне молитве Дародавцу [...] И изнад свега свест: без помоћи Дародавца, без хармоничног садјества космоса у подвигу спасавања из уклетости човекове не може се ʻкроз понор урвинаʼ човек ʻбистар да проведеʼ. ʻРуменилом окађени просториʼ космоса отварају човеку очи за гледање отвореног пријатељски човековом болу наклоњеног неба“ (Деврња 1940б: 101).

Деврњин утисак о Настасијевићевој комплементарности хришћанском духу огледа се у „прихватању“ Настасијевићеве лирике у односу на оно што Деврња примарно заступа као

мислилац. Зато се и његова перспектива може означити афирмативном. Међутим, по временском следу други пример теолошког читања Настасијевића неће бити толико благонаклон према песнику.

Реч је о раду Ђорђа Јањића „Бог у поезији Момчила Настасијевића“, који је објављен у *Теолошким погледима* 1971. године. Тридесет и једну годину након Деврње, други теолог који приступа Настасијевићу такође полази од извесних национално-културолошких претпоставки, налик оним у Деврњином приказу *Ђурђа Бранковића*. Тако, Јањић процењује цивилизацију Запада као претећу по српску националну средину у песниково време, као ареал који „тежи да наметне своје културне норме свим народима и да на тај начин изједначи и обезбоји сва национална стремљења која не потичу из англо-саксонског, германског или романског извора“ (Јањић 1971: 64–65). Но, док Деврња Настасијевићево супротстављање овој појави посматра кроз призму националне и општепоетске апологије, Јањић извлачи друкчији закључак. Према њему, урођеност у народно, у романтичарско наслеђе и његове реликте, окренутост прошлости уопште, има трагичне последице директно по Настасијевићево поимање Бога. Зато Јањић и тумачи да се Настасијевићево „трагање завршило утапањем у народну душу, преко које је, или кроз коју је пронашао Бога, *моћног и строгог Саваота Старог Завета* (Јањић 1971: 65; курзив наш). У продужетку, Јањић појашњава шта ова примедба прецизније значи:

„Његов Бог није одговарао догмама јер је стваран на основу дуалистичких народних предања. Народна мистика, којом се он, углавном, служио, носила је у себи, поред утицаја православног учења и доста апокрифног хришћанства а и много политеистичког наслеђа. Православно учење о Богу који је Љубав или Реч Настасијевић је претворио у учење о Богу као Законодавцу и регулатору хармоније. Бог о коме је он говорио изгубио је многе родитељске особине, безмерну љубав, способност опраштања и постао је сама Неумитност“ (Јањић 1971: 65)

Јањићева запажања могу деловати помало необично, нарочито с позивањем на Настасијевићева директна казивања о Богу, ако имамо на уму то да песник изузетно ретко говори директно о самом Богу као таквом. Утолико изгледа необичнија претпоставка да је Настасијевићев Бог у експлицитним казивањима управо „Старозаветни“.[23] Као поткрепљење својих тврдњи Јањић наводи и Настасијевићеву артикулацију родоскрвног греха као доказ за Бога који „огњем и мачем треби реметитеље реда“ (Јањић 1971: 66). Критичар, надаље, види песника у светлу отклањања од људи; када се Настасијевић „повлачи у неки свој мир, мир старозаветних пророка који га води, не резигнацији, но љубави према свему оном што јесте и није“ (Јањић 1971: 73). Надовезивањем на „дуалистичког“ и „Старозаветног“ Бога народних веровања и неке врсте гностичких варијација, Јањић поставља Настасијевића у песнички положај изолационизма и(ли) агностицизма. У односу на ово, Настасијевић се ни по једном критеријуму не би могао назвати аутором хришћанског духа.

И након Јањића могу се пронаћи изразита религијска песничка тумачења. Упућивање на њих чини, рекло би се, још снажнији контраст према чланку *Теолошких погледа* из 1971. године. Занимљиво тврђење о хришћанству износи Тиодор Росић, посебно значајно у преплету са Настасијевићевим фолклором, који је ескплицирао Јањић:

„Настасијевић је песник хришћанске, православне осећајности. Он кореспондира са народним предањем рудничкога краја, уткао је у своју поезију тајновитост танане лиричности, уткао нешто од народне осећајности, нешто од народних погледа на природу и свет, али све би то празно одзвонило да Настасијевићева поезија нема дубоко хришћански и, усуђујем се да кажем, верујући аспект“ (Росић 1994: 90).

[23] И сам појам „Старозаветни Бог“, то јест, Бог освете и окрутности, чини нам се дискутабилним. На који начин, онда, објаснити да се најлепша љубавна песма светске литературе – *Пјесма над пјесмама* (која, узгред речено, има занимљивог утицаја на Настасијевићево дело) – налази управо у *Старом Завјету*? Примери као што су спас пророка Данила, Соломонове премудрости, избављење из Вавилонског ропства, Божје чување Каина, првог братоубице, и многи други примери, директно демантују „Старозаветног“ Бога као „Бога освете“. Јањићев став још више зачуђује уколико се има на уму да долази од једног православног теолога.

У Росићевим тврдњама религиозност делује као својеврсни „катализатор“ лирске осећајности, који омогућава да и нешто по природи „паганско“, какво фолклорно најчешће и јесте, постане хришћански проживљено. А то је омогућено управо зато што је „Настасијевић песник хришћанске, православне осећајности“. Путоказ свих ставова ове врсте, а вероватно и краћа рекапитулација свега што је о песнику написано, могао би бити један одсек анализе Владете Јеротића. Навешћемо га у нешто већем обиму из разлога илустрације хришћанске критике:

„Како је [...] могуће да се неки од наших критичара питају да ли је Момчило Настасијевић религиозан песник. Ово питање и сумња, на моје вечно чуђење, били су упућени и Достојевском […] Стварно, ако религиозност значи поновно везивање за нешто што ме трансцендира, ако је то дубок и сталан доживљај чуђења и дивљења пред Тајном, ако је религиозност ослушкивати било свега што живи и томе се живом радовати, и то све волети, како то да Момчило Настасијевић за неке критичаре није био религиозан песник? […] А да ли је Момчило Настасијевић хришћански песник? У ово су још више посумњали они књижевни критичари који су прихватили Настасијевића као религиозног песника. Он, заиста, није често помињао Христа и православно хришћанство. А и зашто би када је сведочио Христа собом, својим животом и делом!“ (Јеротић 1997: 142).

Вероватно највећи домет овог дела Јеротићевог написа био би раздвајање религиозног и хришћанског, а онда и констатација да критичари који прихватају религиозног Настасијевића одбацују неретко *хришћанског* Настасијевића. Занимљиво, само годину дана пре Јеротићевог текста (1996) студија Миљка Шиндића о рецепцији песникове лирике (о књизи в. Недељковић 2000: 228–231) износи став потпуно супротан Јеротићевом.

За Шиндића, Настасијевићево понирање у биће „није подвижничко православље, ни могућност светаштва, ‘homo sum’, како су говорили они који нису умели или нису хтели да Настасијевића прочитају како ваља, већ *религиозни атеизам*, ‘једини пут пуне истиности’, стваралачка слобода која је себе оградила једном вишом забраном, рађање аутентичне поезије изван западних и источних модела“ (Šindić 1996: 67; курзив наш). У истом духу се процењује и целокупно Настасијевићево књижевно наслеђе, „које је по много чему било нехришћанско“ (Šindić 1996: 71). Шиндићев став могли бисмо придружити управо последњој групи религиозних тумачења. Јер, циљни предмет разматрања – религиозност – подједнако се разматра и код овог критичара и код хришћанског мислиоца какав је био Јеротић. Супротносмерност њихових разумевања ипак посредно говори да у песниковом делу недвосмислено постоји нешто на основу чега се ваља задржати на помињању религиозне природе.

Уколико се пак вратимо религиозним тумачењима хришћански оријентисаних истраживача, можемо навести тумачења црквених лица, веома блиска Јеротићевим ставовима. Као што је Јеротић исказивао чуђење по питању оних мишљења којима није јасан Настасијевић религиозно надахнути песник, тако и Владимир Вукашиновић јасно тврди: „*Када је искуство у питању онда дилеме нема. Мисао нашег песника је аутентично хришћанска и то православно хришћанска* (Вукашиновић 2001: 21; курзив В. В.). Наш истакнути проучавалац литургике у својој „Богословској антропологији Момчила Настасијевића“ пореди песников есеј „У одбрану човека“ са учењима Максима Исповедника (Вукашиновић 2001: 23). Штавише, у закључцима својих разматрања, Вукашиновић чак користи израз „богословски спис“ за исти есејистички текст (Вукашиновић 2001: 25). Овај суд, иако не говори конкретно о Настасијевићевој лирици, ипак представља важно залеђе „хришћанско-православних“ мотивација песника.

Још и директнији од Вукашиновићевог текста је напис Матеја Арсенијевића о мистагошким аспектима Настасијевићевих „Молитава“. Полемички тон, као и код Јеротића, присутан је и код Арсенијевића. Тумач Настасијевићеве „мистагогије“ ипак је знатно оштрији у свом односу према не-религијски оријентисаним тумачима:

„Каквим се све интерпретативним вратоломијама нису служили тужитељи и бранитељи Настасијевићеви не би ли српског [sic] мелода XX века угурали у своју метафизичку и кафкијански загушљиву ‘слику света’, у

свој тескобни вилајет, силујући Момчилову реч и мисао (метафизичким) мишљењем које нема ерминевтичког приступа предањском Опиту што води Настасијевићеву ʻстварну реч' и ʻстварну мисао' (Арсенијевић 2001: 35).

Негирајући директно и Шутићев приступ феноменолошке редукције (Арсенијевић 2001: 35), Арсенијевић се радије ослања на иконичке увиде Павла Флоренског: „Свето песништво је иконостас у језику. И баш као што иконописац ʻфилософира својом кичицом', тако и песник (песмописац) философира тј. словоњубље – богословствује и битословствује – својим устима. Зато Момчилове песме личе на иконе ʻдевственог матерњег језика'. Зато Момчила видимо као певајућег философа и богослова српског [sic] језика XX века" (Арсенијевић 2001: 32). Арсенијевићева критичка оријентација се, налик разматрањима Синише Јелушића, базира на византијској мисли. Испитивачки апарат од овог полазишта Арсенијевић формира углавном на ознакама, речнику и духу теолошких принципа српске неопатристичке оријентације. Све то разултује духом критике који је целовито окренут апологетски ка Момчилу Настасијевићу, „певајућем философу" и „богослову".

Представљањем првих, негативних, као и каснијих приступа Настасијевићу, приступа који су засновани на различитим перспективама разматрања, покушали смо да оцртамо различите тачке гледишта наших тумача. При томе, уочава се да извесни испитивачи користе варијабилне појмове приликом приступа, барем када је реч о хришћанској проблематици. Са друге стране, неки од истраживача артикулишу управо хришћанске постулате тамо где их сами нису преоценили као такве, нити били упућени на то да саме хришћанске елементе траже.

У том погледу, методолошка недоумица као да потврђује своју релевантност. Трагати за Настасијевићевим хришћанским и уметничким основама представља се као изазован задатак којем ћемо покушати да приступимо у одељку који следи.

Аспекте песникове лирике разматраћемо тематски, према заступљеним идејама које обележавају сваку од засебних тематских целина.

Но, пре самог приступа тематским целинама, покушаћемо најпре да конституишемо неке методолошке претпоставке. Прва од њих тицала би се релевантности инструментализације неких методологија које тумаче са́мо хришћанско искуство. Испитивањем овог методолошког правца покушаћемо да укажемо да је за тумачење Настасијевићеве лирике овакав правац разумевања готово нужан *унутар* књиженокритичке методе. Споменути методолошки правац тумачења хришћанског искуства скренуће тумачење и на нека питања онтологије уметности и естетичке критике. Стога ћемо се у засебном одељку окренути онтолошким питањима односа уметности и хришћанског искуства, и то на трагу неких претпоставки религиозне филозофије. Последња етапа увода у разумевање Настасијевићевог песништва тицаће се питања о апофатичком методолошком приступу.

Стога, покушајмо најпре да одредимо критички хоризонт претпостављеног тумачења.

2. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: филозофски и методолошки оквири

2. 1. Појмовне и теоријске препреке

А кад преста говорити, рече Симону: Хајде на дубину
и баците мреже своје за лов.

(Лк 5:3–4)

Путање разумевања Момчила Настасијевића први је, рекло би се, поузданим смерницама обележио са́м Момчило Настасијевић. Поузданим смерницама на овом месту подразумевамо на било који начин исказану идентификациону нит поетике. Наравно, есеји представљају један од видова експлицитне поетике. Пишући о Достојевском, Настасијевић оставља једини есеј упућен конкретном ствараоцу. Есеј је писан у тону дубоког поштовања.

Поштовање према руском писцу иде до те мере да Настасијевић, попут Лава Шестова („Превазилажење самоочевдиности“; в. Šestov 1982b: 191), чак изражава и сумњу у људско порекло Достојевског (в. *Е,* 59). Остављајући засад по страни овај податак, напоменимо да велики део мисаоног света руског писца можда претпоставља кључ за читање Момчила Настасијевића.[24]

Песник збирке *Пет лирских кругова*, тако, у есеју објављеном 1931. године у часопису *Народна одбрана*, бележи:

„Ето, то, та стрепња средити мисао, кад се иначе у свако расуђивање улази много чвршћим кораком него што би се смело, поуздани је знак и не покушати то: залуду би можда било; у најбољем случају не сувише потребно чак ни онима који би да се у лавиринту овог човека на сваком кораку ухвате каквом било вођи за скут. Суштина Достојевског и јесте, изгубити се у њему“ (*Е*: 59).

Дилеме које се на овом месту умножавају далеко су озбиљније него што се то на први поглед можда може претпоставити. „[Л]акши“ пут кроз „*лавиринте*“ читања овде, претпостављено, значи посезање за Аријаднином нити „вође са скутом“. А „вођ[е]“ у читањима, једновремено, гуше слободу „губ[љења]“ у једном великом духовном искуству, какво јесте дело Достојевског. Да ли се у „вођи“ читања може препознати свако ко је *пре* самог читаоца ступио у то искуство и покушао да га објасни из своје перспективе?

У теоријском смислу, није тешко у симболичности „вођ[е]“ препознати тумача књижевности, критичара. Настасијевић није гајио велико поверење према књижевној критици. У свом раном есеју „Неколико рефлексија из уметности“ (1922) песник критичаре чак назива „сект[ом] људи“ (*Е,* 16). Они су, према Настасијевићу, заслужни за снижавање „Шекспира“ до „Драјдена и Попа“, те за игнорантско поружњавање величине Молијера и Хомера (*Е,* 16). Како се из песникових експлицитних ставова види, у питању је колебљиви однос између духовног искуства читања и било каквог вида критичке рационализације. Међутим, шта уколико се иза Настасијевићевог одбијања критичког осврта крије, заправо, нека врста скепсе да они који тумаче можда неће до краја разумети величину Хомера, Шекспира, Молијера, Достојевског? То би, из Настасијевићеве перспективе гледано, потенцијално значило како и критичари и писци, заправо, јесу на истом путу: писци тиме што желе да обухвате тоталност неког искуства, а критичари тиме што, упркос своме недосезању, у суштини, исти пут тоталности (књижевног) искуства и следе.

Ову Настасијевићеву (читалачку) бојазан могли бисмо пренети на главну смерницу наше методологије. Уколико је Настасијевић, читалац и теоретичар књижевног тумачења, имао страх да „вођ[е]“ кроз књижевно искуство неће моћи то искуство до краја да објасне – посебно када је реч о великим именима историје књижевне уметности – да ли, *per analogiam,* може постојати и универзална бојазан да хришћански елементи неког аутора неће бити потпуно препознати?

Отуд, нарочито важно питање методологије истраживања било ког писца код којег се запажа религиозна (хришћанска) компонента, јесте: да ли је за потпуно разумевање тог писца нужно потребно да критичар приступи и са хришћанских, а не само књижевнокритичких позиција?

Руска теоретичарка књижевности и проучавалац Достојевског, Татјана Касаткина (рус. Татьяна Александровна Касаткина) управо поводом писца *Бедних људи* излаже неке од својих ставова у овом правцу. Наиме, помињући полемичке дискусије које су иницирane питањем: „да ли дела православног писца могу да анализирају и интерпретирају истраживачи-атеисти“ (дилема покренута око Гогоља), Касаткина пружа одговор:

[24] Ова претпоставка мотивише поступак према којем ће позивање на Достојевског у нашем истраживању бити релативно често.

„Наравно да могу – нема збора. Могу га анализирати детаљно, цепидлачки и темељно. Али, тешко да га могу адекватно интерпретирати. Јер саме тачке на које је управљен поглед писца и читаоца, у овом случају, не да ће бити, просто, различите*, него ће мисао писца почињати тамо где поглед истраживача већ поприма свој завршетак, смисао и циљ*“ (Касаткина 2021: 14, курзив наш).

Касаткинине примедбе о односу две различите критичке свести према једном (хришћанском) писцу посебно су важне. Потребно је истаћи их поново, као неуралгичну тачку наше аналитике: на који начин објаснити додир уметности и вере неког аутора, уколико се, према Касаткинином одређењу, „истраживачи-теисти“ и „истраживачи-атеисти“ потенцијално *разумеју* на нивоу књижевног, али потенцијално *не разумеју (*или – *ограничено разумеју)* на нивоу религијског дискурса?

Критичарка је у наставку своје књиге још изричитија. Узимајући Достојевског за пример, она закључује:

„Јер се Достојевски (а несумњиво, и много тога, онога што је главно у руској књижевности) чита адекватно само у систему хришћанског погледа на свет, управо зато што, из било ког другог, трпи недопустиву *редукцију*, сужавање погледа и скраћивање мисли. Из сваког другог погледа на свет, једноставно, *не види* се део слике коју Достојевски приказује, и отуда се, наравно, може судити само о *делу* платна“ (Касаткина 2021: 395; курзив Т. К.).

Овај, проширенији сегмент крипторасправе о адекватности приступа, још више заоштрава питање на који начин се религиозни садржаји текста тумаче изван религијског приступа.

Делује неоспорно, херменеутичко „слагање“ између два типа критичког разматрања може се огледати у свим формалним одликама књижевног дела. И више од тога, подударност међусобних ставова о питањима естетичке, аксиолошке, епистемолошке, па и метафизичке вредности песме, романа, драме, може бити, наравно, потпуна. Друкчије казано, два приступа, између којих дистинкцију ствара једино не-књижевно одређење (однос према хришћанском), могу бити потпуно истоветни. Међутим, између два приступа настаје потенцијални расцеп. Расцеп настаје када би се, евентуално, на Касаткинино питање: „да ли дела православног писца могу да анализирају и интерпретирају истраживачи-атеисти?“ (Касаткина 2021: 14) одговорило, са добронамерном жељом за *апсолутност књижевног искуства* – да таква врста приступа потенцијално трпи нека ограничења. Због чега, онда, настаје наговештај евентуалног разлаза између два типа приступа делу које укључује хришћанске елементе?

Не-књижевна компонента – разумевање хришћанског – не мора, наравно, имати никакав уплив у критичко разумевање. Ипак, Касаткина овај став унеколико проблематизује запажањем да „мисао писца [који се изучава, и, притом, мисао писца код којег се хришћански елементи опажају, прим. аут.] почињ[е] тамо где поглед истраживача [истраживача који пострањује не-књижевну компоненту хришћанског разумевања, прим. аут.] већ поприма свој завршетак, смисао и циљ“ (Касаткина 2021: 14). То би значило како критичком инструментаријуму критичара који пострањује не-књижевну компоненту хришћанског, недостаје управо тај елемент да би *потпуно разумео* дело или писца којег проучава. Зато се његова анализа потенцијално завршава тамо где суштина проучаваног писца „тек“ почиње.

Покушајмо да илуструјемо ову херменеутичку ситуацију примером управо из Настасијевићевих *Лирских кругова*. Послужићемо се само једним стихом из „Молитве“ која долази из циклуса *Бдења*. Издвојени стих гласи:

„Дубље дно души но страда́њу“ (*П*, 35)

Шта овај усамљени стих уопште може да саопшти по питању присуства или одсуства не-књижевне хришћанске компоненте у разумевању књижевног дела? Очевидно, експлицирани стих не садржи никакав помен Бога или неког очевиднијег хришћанског садржаја.

Међутим, уколико се поближе погледа, овај стих би могао бити парадигматичан за однос два критичка поступка на ширем плану.

Осврнимо се најпре на критички поступак који дозвољава да се не-књижевна хришћанска компонента укључи у разумевање књижевног текста. При оваквом процесу разумевања стиха „Молитве“, већ сâм процес „страдања“ – које је именовано народним књижевним језиком са дугоузлазним акцентом, чиме се алудира на црквени тоналитет: страдани□ – активира *хришћанско искуство* мучeништва.

Мучeништво, сведочење Христовог страдања и људске боголокости у мученичком прихватању, потврђује се и тим што „душ[а]“ стоји „[д]убље“ од мученичке смрти. Смрт у патњи („страда́њу“) само је пролазна етапа ка правој „дуб[ини]“ до које се даље протеже „душ[а]“.

Ова појашњења била би само површни одраз тумачења искуства мученичке парадигме. То искуство је, наравно, и са́мо дубље него што ова скраћена анализа може да наговести.

Осврнимо се сада на критички поступак који не дозвољава да се не-књижевна хришћанска компонента укључи у разумевање књижевног текста. Да не би било забуне, ускраћивање не-књижевне хришћанске компоненте не значи њено одбијање или порицање у књижевном тексту. Критички поступак који не дозвољава да се не-књижевна хришћанска компонента укључи у разумевање књижевног текста, самих хришћанских елемената у тексту може бити потпуно свестан. Он их може, штавише, и интерпретирати на чисто књижевнокритички начин, тумачити њихов контекст, смисао у композицији књижевног текста. Но, чини се да извесна недореченост настаје када је потребно растумачити управо тај смисао са позиција које нису нужно свеобухватне, које нису иманентне самој поетици хришћанског поимања – јер не укључују хришћанско искуство.

На примеру стиха из „Молитве“ овај феномен може бити очевиднији. Критички приступ који пострањује не-књижевне компоненте хришћанског искуства остаје ускраћен за две компоненте стиха.

Најпре, не-хришћанска позиција, по свему судећи, смисао мучeништва не може потпуно досегнути, јер у ентитетима *живота* и *смрти* („страда́њ[а]“) не проналази исти садржај који у њима налази мартиријумски концепт, на који алудира Настасијевић.

Са друге стране, позиција која не дозвољава не-књижевну компоненту хришћанског искуства не може у потпуности обухватити ни садржај појма: „душ[а]“. Јер, обрнуто од хришћанске (и мученичке) перспективе, ова позиција креће се ка потенцијалном одрицању појма: „душ[а]“.

Екстензија „душ[е]“ након мучeништва – „Дубље дно души но страда́њу“ (*П,* 35) – указује на могућу ускраћеност још једне критичке позиције, која би правце Настасијевићевог песничког мишљења могла конкретније упризорити.

У том правцу би се, консеквентно, могло поставити дискретно питање: шта „остаје“ од смисла стиха који концептуализује мучeништво, а који приступ који пострањује не-књижевни хришћански садржај – хришћанско искуство – по природи свог тумачења не може, по Касаткининим речима, „адекватно интерпретирати“ (Касаткина 2021: 14).

Као што Настасијевићево постојање „душ[е]“, природа душе личности, *„почиње“* да се схвата „тек“ онде где *престаје* „страда́ње“ – тако би, по Касаткинином моделу, потпуно разумевање овог стиха отпочело „тек“ када би критички приступ дозволио не-књижевни хришћански садржај и искуство. У супротном, постоји велика опасност огрешења о смисао овог стиха, целокупне „Молитве“, и, последично, читаве Настасијевићеве концепције (хришћанског) мучeништва.

Можда би се ово надопуњавање критичког приступа не-књижевним садржајем могло херменеутички уоквирити самим Христовим речима: „Који није са мном, против мене је; и који не сабира са мном, расипа“ (Мт 12:30).

Покушајмо да наведемо један пример међусобног неразумевања два критичка правца. Илустрација коју ћемо издвојити не тиче се конкретно тумачења књижевности. Она се тиче филозофије, тачније, Плотинове филозофије, те схватања мистике. Управо при разумевању

ових појмова настаје неспоразум два супротносмерна правца разумевања. А само неразумевање узроковано је тиме што хришћански, односно, не-хришћански мислилац имају различите појмове о једном истом проблему. Различитост појмова узроковано је управо дозвољавањем односно пострањивањем хришћанске компоненте при контекстуализацији мистичке теме.

У Београду је крајем 1982. и почетком 1983. године на Трибини Дома омладине организован низ јавних дијалога са познаваоцима индијске, јудејске, исламске и хришћанске идеје, са главним циљем разговора о религији и мистици.[25] Учесници трибина били су, између осталих, Давид Албахари, Енрико Јосиф, Дарко Танасковић, Владимир Премец, Жарко Видовић. На једном од последњих разговора који су одржани, један насупрот другом нашли су се пак Никола Милошевић и епископ Атанасије Јевтић. „Спор" између Милошевића и Јевтића настао је, како смо споменули, око општег поимања *мистике*.

Први је став констуисао Милошевић у свом говору. Он је покушао да уобличи *сепарацију* становишта мистицизма од теолошког (официјално религијског) становишта, с главном примедбом како „[н]ије сваки теолог обавезно мистик, као ни обрнуто", те „да мистик, уосталом, не може ни бити теолог" (Милошевић 2000: 261). Полазећи од базичности мистицизма, Милошевић настоји да укаже да мистика у првом реду тежи да „избрише сваку разлику између субјекта и објекта", односно, да се у епистемолошком смислу искључи „разликовање субјекта и објекта сазнања" (Милошевић 2000: 261).[26] Природно, из оваквог посматрања, мистицизам одводи, у Милошевићевим увидима, ка деструкцији личносног начела, проглашавајући га „ништавил[ом]" и то „пред нечим трансцендентним" (Милошевић 2000: 263).

На другом ступњу свог краћег излагања Милошевић се окреће активистичком деловању мистика, што је по логици ствари унеколико и очекивано. У том смислу, за Милошевића мистик је, као „контемплативан и пасиван" (Милошевић 2000: 263) попут „мачк[е] која се излежава на сунцу, и кој[у] не занима ништа, сем топлоте која је греје" (Милошевић 2000: 364).

Након овог излагања – у којем се, поменимо то веродостојности ради, не могу приметити упливи хришћанског искуства, премда је хришћанска мистика велика област изучавања – реч је узео Атанасије Јевтић. Раван постављених питања које је истакао Милошевић, Атанасије Јевтић у свом излагању покушава да прецизира. Већ у првој реченици свог говора он наводи: „Чини ми се да је по среди *потпуни неспоразум*" (Милошевић 2000: 267; курзив наш).

Управо у овој конкретизацији питања, и управо због тога што се активира не-строго-критичка перспектива која дозвољава хришћанско искуство, ad hoc настаје забуна; која је у даљем току расправе на трибини Дома омладине имала местимично и неочекиван призвук.

Надовезујући се на почетну примедбу о „непоразуму", Јевтић наводи: „Одмах морам да кажем да то што је проф. Милошевић говорио уопште није мистика у мојој традицији" (Милошевић 2000: 267). Јевтић подразумева, наравно, под „својом" традицијом – припадност Источној хришћанској цркви и отворено издвајање хришћанског искуства.

Разлози зашто Милошевићева мистика *није и* Јевтићева мистика, у првом реду су персоналистичке природе. Док Милошевић у мистичком контексту потпуно одбацује персонализам (мистика, по њему, „брише сваку разлику између субјекта и објекта"), Јевтић признаје мистицизам само уколико је у мистичном сједињењу присутан персонализам човека и Бога: „[М]истика као што је проф. Милошевић, наравно, по његовом схватању, види – која је по њему, могућа само као поистовећивање субјекта и објекта – у источној мистици и,

[25] В. зборник *Религија и мистика*. Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић", 2000.

[26] Идентично становиште разматраћемо у каснијим етапама рада, на месту тумачења Настасијевићеве „Молитве" у циклусу „Одјеци", превасходно кроз стихове: „Да утопим се у плаветнило твоје, / Господе, жедан ја" (*П,* 111).

конкретно, код нас у православном исихазму апсолутно је непозната. За наше духовно искуство *управо то није мистика*“ (Милошевић 2000: 267; курзив наш).

На другој страни, Милошевићева аргументација како мистик не може бити теолог, с обзиром да га природа мистичке делатности одваја од теолошког дискурзивног мишљења, наилази на противаргумент Јевтића. Епископ Атанасије подсећа да је „у источној традицији мистик par excellence теолог, јер богословствује из опитног богопознања, из богоопштења“ (Милошевић 2000: 272). Илустрација тог случаја, према Јевтићу, недвосмислено је Григорије Богослов, „други по реду од црквених писаца који носи то име: *теолог*. А био је, такође, један од највећих мистика хришћанских“ (Милошевић 2000: 274; курзив А. Ј.).

Коначно, повлачење из сфере друштвене делатности мистика, такође не наилази на објективну потврду код Јевтића. Живот Симеона Новог Богослова, „једног од највећих мистичара православног Истока“, уједно „једн[ог]“ од најактивнијих људи свог доба, обновитељ[а]“ студитског монаштва у Цариграду и велик[ог]“ народн[ог] друштвен[ог] делатник[а]“ (Милошевић 2000: 274) то демантује.

Сва три ова момента – питање *шта је мистика*, да ли је мистик уједно и теолог, те да ли мистик јесте друштвено активан – евидентна су илустрација да хришћанско искуство (православне провенијенције) својим присуством/одсуством мења целовиту слику схватања неког проблема. А то је нарочито озбиљан случај; нарочито по питању општег проблема – *шта је мистика*? Зависно од хришћанског искуства даје се један одговор о „утапању“ човека у Бога (Милошевић), на који бива реплицирано да то уопште „није мистика“ „код нас у православном исихазму“ (Јевтић).

Премда сведени дијалог професора београдског Универзитета, филозофа и књижевног критичара, и епископа Српске православне цркве није развијенијег обима (те су и примери аргументације тек назнаке широког поља потенцијалне расправе), контуре неспоразума су, чини се, разговетне.

Правац Милошевићеве дијалектике из неког разлога као да зазире од теолошких формулација и од њихове комплементарности са чињеницама мистичког или шире – верског живота; отприлике на онај начин како је Милошевићу блиски Берђајев настојао да покаже како „[т]еологија одједном и одвећ далеко иде у рационализацију божанских тајни и прерано прокламује забрану спознања – она афирмише агностицизам“ (Berđajev 2003: 15). Излаз из овог „детерминизма“ Берђајев проналази у теозофији, „која више признаје ирационалност и тајанственост божанских ствари и већма допушта могућност бесконачног кретања у спознавању тих ствари – тих тајни – али то је спознавање које се не изражава појмовима“ (Berđajev 2003: 15). Излаз из хришћанског детерминизма, Милошевић пак проналази, по овој типолошкој аналогији, са могућношћу да се укаже на општа својства мистицизма. Никола Милошевић мистику тумачи, у генералној процени, као сужени проблем, аналитички разрађен али недопуњен хришћанским искуством. Паралеле са евентуалним представама књижевнокритичких случајева, како смо поменули, намећу се, по свему судећи, саме од себе.

Са друге стране пак, Атанасије Јевтић проналази материјалне демонстрације непрецизности захтева да се питање мистике сужава. Он укључује (православно) хришћанско искуство, које Милошевић у својој аргументацији не укључује.

Међутим, Јевтићева аргументација не може уједно да пронађе и одговарајући трансфер овог знања у филозофско-дијалектички дискурс иницран од стране Милошевића. Друкчије казано, епископ Атанасије, рекло би се, не успева да „преведе“ језик хришћанског искуства – које је, по њему, неопходно да би се мистицизам *потпуно* разумео – на језик Милошевићеве филозофске дијалектике.

Проблем се, тако, удвостручује. Најпре, Милошевић иницира филозофску слику која није узела у обзир један важан корпус аргументације, корпус који би саму ту слику могао прецизније конструисати. А потоње, Јевтић не успева да артикулише хришћанско искуство, потребно за ту целовитију слику – он не успева да га артикулише довољно јасним дијалектичким појмовима, који су Милошевићу разумљиви и прихватљиви.

Занимљиво је поменути како се Никола Милошевић, као филозоф и мислилац друштвених проблема суочио и са Жарком Видовићем, филозофом изразито православне оријентације – и то, поново, као и у случају са Атанасијем Јевтићем, поводом Плотина. Простор неспоразума била је изнова, неусаглашеност ставова, проистекла из прихватања или одбацивања једног „допунског“ (хришћанског) садржаја. Наиме, заступајући либерализам човека у друштвено-политичким питањима, Милошевић је наишао на потпуно другачије (православно) поимање слободе, коју либерализам нема у виду. На трибини посвећеној *Енеадама*, „на запрепашћење свих присутних, Жарко Видовић каже академику Николи Милошевићу: ʻВидиш, Никола, све је то у реду што причаш о политичким слободама, али ја мислим на другу врсту слободе. Човек може да буде слободан и у затвору!ʼ Тајац. И, потом: ʻСлобода је моћ човека да одлучује о својим поступцима упркос претњи смрћуʻ (Димитријевић 2018: 8).[27]

Овим илустрацијама покушали смо да скренемо пажњу на случајеве додавања или одузимања једног искуства, које формира потпунију аналитичку слику. Случајеви неусаглашености говоре о озбиљном проблему, на који начин конструисати пут до истине разумевања.

Међутим, невоља је и у томе што се у овом раскораку између једног и другог правца разумевања не налази и коначни проблем. Прави методолошки проблем настаје с поимањем како оба приступа, и онај који дозвољава не-књижевне елементе хришћанског садржаја, као и онај који исте интерпретативне елементе пострањује – наравно, имају недостатака.

У горенаведеним сегментима испитивања махом смо покушали да укажемо на потенцијалне недостатке критичког приступа који пострањује не-књижевне (у Милошевићевом случају: не-мистичке) хришћанске елементе. Овај приступ, по свему судећи, одређен је стриктно естетским критеријумом књижевног дела (у Милошевићевом случају: слободном медитативном конструкцијом), чиме се отвара нови простор расправе.

Естетско сужавање покреће идентична питања. Киркегоровски проблем на овом месту нуди се већ сâм по себи, као покушај појашњења назначена естетичке методологије. Сфера „претежно[г] уживањ[а]“ „естетск[е] егзистенциј[е]“ (Kjerkegor 1979: 34), као да поседује потенцијал да обликује засебну интерпретативну сферу. А она собом изазива какофонијски призвук у односу према религиозном. Јер, „[р]елигиозна егзистенција јесте страдање. И то не као пролазни тренутак, већ као стално праћење“ (Kjerkegor 1979: 34). Сигурно да какофонијски призвук постоји и реверзибилно – у кретању од религиозног разумевања ка уметничком.

Раздељеност две сфере приступа није, наравно, формулисана само Киркегором. Теодор Адорно је, рецимо, заступао „супремацију истине уметничког дела над оном коју нуде филозофија, идеологија или религија“, јер је „естетска илузија уметничког дела заправо једина која не лаже, будући да се не претвара да је нешто друго“ (Петровић 2021: 9).

Са друге стране, и Нортроп Фрај заговара одвојеност књижевности и религије, с обзиром да „њихови духовни домени морају остати аутономни“ (Петровић 2021: 154). Фрајево противљење у тражењу „анагогијск[ог] значењ[а]“ образложено је тиме „што тотална реч књижевног универзума никада не може постати објект вере или догматско начело“ (Петровић 2021: 154). Оба мислиоца, видно, имају потребу за сепарацијом ради могућности да се критички приступ не-књижевне садржине одстрани. Нарочито је у том смеру занимљиво Фрајево запажање о разлучивању „тоталне речи“ и „објекта вере“. Јер, на овом месту није реч о религиозној уметности, већ о књижевном тексту у околностима секуларизма и, надаље, пост-метафизичког доба.

Чини се да Адорнова или Фрајева дилема око методолошке прерасподеле унеколико одражава, у једној смелијој претпоставци, средњовековни схоластички принцип научности. Сама „схоластика“ није толико у научној децидности, већ у негирању воље да се у ову

[27] Чини се да комуникација филозофа и богослова може и треба да буде умеренија него што је то случај у нашем амбијенту. Случај дијалога Јиргена Хабермаса са Јозефом Рацингером, потоњим папом Бенедиктом XVI, делује илустративно (в. Хабермас 2006).

активност „пропусти“ људска, сувише људска потреба за самим људским садржајем (да се, „преводом“ на методолошки „језик“: „дозволи“ уплив дискурса који није истоветан матичном, филозофском дискурсу).

Говорећи о познатој књизи Етјена Жилсона *L'esprit de la philosophie médièvale*, Лав Шестов у једном сегменту својих анализа средњовековне филозофије на Западу наводи, као прелудијум осудама тог система мишљења: „знање човека чини гордим и сви дарови знања без љубави су – ништа“ (Šestov 1990: 234). И надаље: „Средњовековни филозофи су непрестано говорили о љубави – у Жилсоновој књизи томе је посвећено одлично поглавље – али као што ћемо одмах видети, они су морали и љубав *Светога писма* да подвргну очишћењу, катарзису, како она не би повредила грчки идеал“ (Šestov 1990: 234). Уз велике резерве и теоријска ограђивања, чини се да у Шестовљеве „средњовековне филозофе“ јесте могуће унеколико пројектовати линију Адорновог или Фрајевог разумевања; а у „грчки идеал“ идеју овладавања стварима чистим разумом.

Ови оквири представљају, дакле, еманације критичког правца који пострањује другачије и „помоћне“ компоненте значења, које би прецизирале сâм садржај. Нисмо сигурни колико се, уопште, појам „љубави“ може означити стриктно „помоћним“ садржајем када се у оквире матичног филозофског разумевања потенцијално укључи предмет љубави; и то као нешто што филозофији не припада, али што би, свакако, било неопходно једној конструкцији средњовековне религиозне филозофије.

Готово идентичне случајеве можемо пронаћи, како је и наговештено, у оквирима књижевног стваралаштва. Чини се да је пост-метафизичко доба време процвата критичког приступа који није наклоњен религиозној садржини. То није ни необично, с обзиром да модернистичка уметност долази као замена за религију.

Рецимо, Џорџ Стејнер у својим запажањима о природи културе помиње како је „[у] наше време тешко потпуно доживети религиозну уметност“, те да у том циљу треба надићи „тривијалне утехе *matinée*-пророка и разносача спасења“ (Стејнер 1989: 206). Да ли то значи како је понекад и у пост-метафизичком добу потребно да постоје неке назнаке хришћанске уметности (поезије), иако сама сфера уметничке продукције не мора нужно да прихвати аспекте религиозне уметности? Да ли и у пост-метафизичком добу постоји, и даље, интересовање за хришћанску уметност, која ће наступити „*после* искуства које су доносили Бог и бесмртност као обликовне снаге људског живота и у новој повесној ситуацији“ остварити „овострани надоместак за мета-физичко, лек против туге у метафизичкој самоћи“ (Стојановић 2022: 90; курзив наш)? Наравно, ова издвојена питања представљају области које ни изблиза не покушавамо да појаснимо.

Но, покушајмо сада да обратимо пажњу на недостатке оног разумевања/правца тумачења које дозвољава хришћански религијски садржај у оквирима разумевања књижевног дела или пак других филозофских или социјалних кретања. Како је било речено, и овај смер разумевања има крупних недостатака.

Заправо, на самим почецима односа хришћанства и критичког разумевања стоји озбиљна катаклизма у виду људске жртве. Иако је ово феномен антике, ипак се тешко може избећи наслућивање да је и као временски далек, ипак посебно сугестиван. Реч је о смрти жене филозофа Хипатије из Александрије.[28] Свети Кирил Александријски, црквени отац и тадашњи епископ у именованом граду, није учинио ништа да спречи усмрћивање најумније паганке ондашњег античког света. Хипатијином животу и односу према Кирилу Александријском режисер Алехандро Аменабар (шп. Alejandro Amenábar) посветио је познати филм *Agora* (2004). Филм изразито успешно сукобљава наративе који тумаче тадашњи свет, било на филозофски или филозофско-хришћански начин.

[28] Готово запањујуће, српска књижевност чува успомену и на великог женског филозофа из Александрије и на одговорност Кирила Александријског. Доситеј у свом наравоученију за басну „Лав и магарац“, спомиње „Ипатиј[у], философије учителниц[у] у Александрији“ са најдубљим поштовањем и опорим духом усмереним према тадашњем првом човеку хришћана у истом граду (в. Обрадовић 2007: 181).

Покушајмо да се, насупрот антици, сада осврнемо на један случај модерности. У питању је сâм појам модерне поезије. Наредна опсервација везана за модерну поезију, опсервација коју ћемо поменути, исувише је крупна генерализација. Из тог разлога унапред се ограђујемо од непрагматичких консеквенци које из наредних неколико аналитичких корака потенцијално могу произаћи.

Наиме, довољно је очито да је модерна лирика потекла од туробног осећања света; или, емоционалности која би се у труистичкој максимализацији могла означити „песимизмом“. На таквој емоционалности, потеклој из егзистенцијалне угрожености модерног човека, поетички је поникло модерно и савремено песништво.

Какав би пак могао бити неки имагинирани став критике која дозвољава не-књижевни садржај хришћанске провенијенције при тумачењу модерне лирике? Чини се како би управо не-књижевни садржај хришћанског корпуса могао затамнети ништа друго до валоризацијски вектор у примени критичког поступка. Јер, уопштено говорећи – како вредновати било какав „песимистички“ (барем *и поетски*) садржај када хришћанска компонента пледира на Радост Васкрсења?

Као и у случају неких претходно изнетих дилема, рекло би се како и у овом питању наилазимо на проблем који је далеко сложенији него што он то на први осврт делује.

Није тешко успоставити конструкцију неких имагинираних случајева у којима се озбиљно сучељавају хришћанска перспектива и критички смер тумачења књижевног садржаја. Да бисмо конкретизовали ову тематику, покушаћемо да укажемо на укрштај модернистичког песничког садржаја са једним имагинираним критичким поступком који прихвата хришћанску перспективу и, притом, исту перспективу високо вреднује.

Пођимо од једног Бодлеровог експлицитног поетичког става, на који се наилази у *Интимним дневницима* корифеја модерне лирике:

> „Не желим да кажем да се Радост не може довести у везу с Лепотом, већ тврдим да је Радост један од њених *најпростијих украса*, док јој је сета, да тако кажем, најврснија друга, толико да не могу никако да замислим (као да ми је мозак зачарано огледало!) *неки облик Лепоте у којем не би било Несреће* (Bodler 1979e: 198; курзив наш).[29]

На основу претходно издвојених напомена, делује да није тешко антиципирати у којем смеру се може кретати имагинирани процес тумачења. Реч је, наравно, о сударању „Лепоте“ најтеже везане са „Несрећ[ом]“ – што је, евидентно, симбиоза која за хришћански елемент разумевања делује у најмању руку неразумљиво.

Бодлер говори о „ужас[у] као извор[и] радости и лепоте“ (откриће ослоњено на мисао 18. века), чиме је „грозно престало да буде категорија лепог и постало један од елемената који су својствени лепом“ (Prac 1979: 43).

Експлицитни став уметника који је пред нама – директно је супротносмеран „срећи“ сједињења са Христом и окренут је управо ономе што је хришћанство покушало у човеку да савлада. Уколико су „[л]епота и туга биле свагда рођене сестре“ (Дучић 2012: 113), те ако су, према песнику Бахилиду „најочајније песме свагда најлепше песме“ (Дучић 2012: 113), како пристати на овакву симбиозу када дух хришћанства не познаје *афирмацију* туге? Са ове тачке гледишта посматрано, за хришћанску перспективу не може ни бити од нарочите важности то да „[м]еланхолик тежи сусрету са апсолутом који је љубав и лепота“ (Гвардини 2006–2007: 139); нити да, сходно томе, „[м]еланхолија [Бодлерова „сета“] открива да смо ограничена бића

[29] У свом сликарском трактату *Светска изложба 1855*, песник *Цвећа зла* и један од најбољих ликовних критичара 19. века записује и став ликовне критике који је идентичан ставовима из *Интимних дневника*: „Велим да лепо носи у себи мало чудноватости, оне безазлене, ненамерне, несвесне чудноватости, и да баш та чудноватост чини да лепо буде посебно лепо. То је његова матична ознака, његова посебна одлика. [...] Ова доза чудности, која чини и одређује индивидуалност, без које нема лепог, игра у уметности [...] улогу укуса или зачина у јелима, јер се јела једна од других разликују – остављајући по страни њихову корисност и количину хранљивих састојака које садрже – само по представи коју откривају чулу укуса“ (Bodler 1979d: 198).

која живе ране уз раме са – оставимо се превише смотрене и превише апстрактне речи, коју смо до сада употребљавали, ‘Апсолут’, и заменимо је оном која овде заиста одговара – Богом, он нас је позвао и подстакао нас да га примимо у наше сопствено постојање“ (Гвардини 2006–2007: 140). Напротив, „сета“ (меланхолија) мора да опстане „негативан“ чинилац, и то из најмање два разлога: 1) јер су (модерни) песници, а Бодлер први међу њима, свесни негативног дејства овог осећања; 2) јер је потребно да „сета“ постоји као супротност „Радости“, која је за уметност „један од *најпростијих* украса“.

Оно што је овде од највеће важности за тумача, који је већ приправљен на аспекте неусаглашености две духовне сфере јесте следеће: уколико се из перспективе религиозне естетике „сета“, „безазлена чудност“, „страст“ (и дискутабилни „морал“, који Бодлера опседа) могу номиновати као чиниоци *греха*, како разумети и прихватити Бодлерову поезију у чијим фундаментима се налази ослањање на људски грех – а та иста поезија уједно јесте и врхунска уметност? Како, из хришћанске перспективе посматрано, *грех* може бити узрок *лепе уметности*? Можда ову недореченост може разјаснити и сâм песник:

„Двојство уметности је фатална последица двојства у човеку. Ако вам се допада, узмите део који вечно постоји као душу уметности, а променљиви елеменат као њено тело“ (Bodler 1979e: 66).[30]

Чини се да овај кратак исказ једновремено представља и одговор на пређашње формулације става код човека пост-метафизичког доба, и путоказ у образовању методологије. Јер, нужност модерне епохе, по свему судећи, није само одсутност и смрт бога, већ и помирење са читавим низом феномена који смрћу бога *консеквентно настају* у свести човека епохе. Да ли је онда позвање човека да у модерности проживи грех, да од греха сатвори уметност, уколико је већ бог непризван да човека од греха ослободи?

Зашто је „Радост“ доброте – насупрот „Несрећ[и]“ – толико ограничавајућа за уметничко стварање у модернизму? Због лако схватљивог разлога да „[д]оброта“, како указује Сиоран у *Злом демијургу* – „не ствара: *недостаје јој машта,* а машта је потребна да би се склепао какав-такав свет. Чин, или дело, или свет, могу у најбољу руку да произиђу из мешавине добра и зла“ (Sioran 2019: 6; курзив наш).[31]

Притом, важно је нагласити како почетна тачка овог издвајања греха није мотивисана жељом да се књижевни текст преоцени у односу на хришћанску перспективу. Грех или порок, једноставно, јесу чиниоци модерног времена чије обликовање поезија прихвата; и то без обзира да ли су грех и порок названи *таквим* у односу на религију или у односу на световни морал. Критички поступак који дозвољава уплив не-књижевног хришћанског садржаја релативно лако освешћује ту чињеницу у додиру са тумачењем модерне поезије.

---

[30] Идентичну идеју излаже Николај Берђајев у историјској форми подвојености Ренесансе (уп. Берђајев 2002г: 182).

[31] Контрастног навођења ради, поменимо овде један вид метаморфозирања „сете“ у сакрализовану уметничку вредност. Како би се и могло очекивати, оваква појава може бити природна једино у епохи тесне повезаности два ентитета. Испитујући, тако, стари руски иконопис, кнез Јевгениј Николајевич Трубецкој назива проблем „сете“ и „радости“ – врло индикативно за нашу тему – „једном од најинтересантнијих загонетки која је икада била постављена пред уметничку критику“ (Трубецкој 2005: 12). Управо на филозофско-емоционалном дуализму стара Русија, по Трубецкоју, успева да оствари један од својих универзалних домета и најдубљих завештања свесветској култури – у споју аскетске туге са најживљим бојама које оличавају људску срећу (Трубецкој 2005: 12). Древна Русија, надаље, чак истиче како је прожимање две осећајности дефинитивно и нужно у интензификацији и живота и уметничког доживљаја: „Ван сваке сумње, ми овде имамо две међу собом тесно повезане стране једне исте религиозне идеје, јер нема Пасхе без Страсне седмице и ка радости свеопштег васкрсења не може се ићи мимо животворног крста Господњег. Зато су у нашем иконопису радосни и жалостиви – *аскетски* мотиви, подједнако нужни“ (Трубецкој 2005: 12; курзив: Ј. Т.) Но, нипошто не треба сметнути с ума да су Трубецкојеве примедбе везане за једно време и за једну културу у којима су религиозно и уметничко тесно повезани. Човеку краја 19. и 20. века „Пасха“ и „Страсна седмица“ у уметности, рекло би се, значе занемарљиво мало или, тачније, ништа. Модерности је отуд феномен прожимања и сједињења две емоционалности, наравно, стран, и она може да препознаје „сету“ само као меланхолију.

На који начин би хришћанство гледало на уметнички производ настао на основи греха? Покушајмо да издвојимо још пример овог критичког смера. Сада, наиме, говоримо и о конкретној хришћанској интерпретацији.

Пишући свој текст „Лепота Христова“, и преиспитујући односе између различитих моралних фигура у историји културе, владика Николај Велимировић издваја неколико запажања која су изразито битна за ову проблематику. Наиме, први од важнијих ставова тиче се појаве моралног добра кроз ружноћу. Овај став важан је не зато што тумачи експлицитно поезију, већ зато што формира хришћански естетички принцип. Велимировић, конкретно у споменутом тексту наводи један став који привлачи пажњу:

„Морална лепота, лепота душе, срца и карактера светли и кроз најружније лице човечје. Сократ, Аврам Линколн“ (Владика Николај 2013в: 669);

Када се прати нит Велимировићевог мишљења кроз читав текст, релативно лако се може приметити како је у есеју реч о транспозицији идеје Христовог добра у смисаоно поље – лепоте. Не водећи довољно рачуна о оксиморонском захтеву овакве мисаоне конструкције, нити се руководећи свешћу да „излаз из конфликта [лепоте и добра] уопште није тако прост као што се чини естетама и моралистима“ (Берђајев 2002ж: 225), текст као да исувише сужено следи библијски пример Исаијиног пророчанства о Христу: „*не би обличја ни љепоте у њега*; и видјесмо га, и не бјеше ништа на очима чега ради бисмо га пожељели“ (Ис 53:2).

Уколико се овакав став постави, на пример, у додир са песништвом Хелдерлина, може се запазити прави недостатак хришћанског естетичко-критичког читања. Издвајамо Хелдерлина првенствено јер, „[н]ема, вероватно, у новијим временима бољег примера за то како сакрално може узвисити и продубити песничко дело од Хелдерлинове поезије“ (Стојановић 2007: 69; в. такође и: Лома 2003). Препознајући у Сократу носиоца *добра*, који је као такав претеча хришћанства, Велимировић на њега примењује споменуту транспозицију идеје добра у *pars pro toto* универзализовану симболику – лепоте. Певајући пак о истом Сократу у својој краткој песми „Сократ и Алкибијад“, Хелдерлин каже:

„‘Свети Сократе, што овог младића ти
вазда уздижеш? Зар не знаш за веће што?
Што га с љубављу гледаш
кô да пред тобом стоји бог?’

Ко у најдубље зре, најживљег воли лик,
ко је прозрео свет, врлу он младост зна,
и на крају се често
мудар приклони лепоме.“ (Хелдерлин 1993: 17)

Свакако, тумач је свестан бесконачне могућности нагађања какав би ефекат мисаона структура „Сократа и Алкибијада“ могла да проиведе у теолошко-естетичком систему Николаја Велимировића. Међутим, очигледности да: 1) хришћаснки поглед резервише претварање добра у лепоту само зарад одељивања богословља од естетике; и: 2) да поетско мишљење не разуме аксиологију друкчију од идеала лепоте – већ су довољно сугестивне и погубне за пут успостављања методологије.

Са друге стране, у „Лепоти Христовој“ наилазимо на извесна материјална огрешења која, последично, још више демаскирају практичну потребу да се Христос учини суженим начелом добра, начелом у којем за поезију нема пуно простора. Прецизније говорећи, у продужетку текста, након спомињања фигура Сократа и Линколна, даље читамо:

„Хиљадама хришћанских уметника, сликара, вајара, романсијера, музичара и везиља, кроз 19 векова трудили су се, да нам представе лик Христов. *Нико од њих није га представио као неког лепојка*, као ʻмолованогʼ, како народ каже“ (Владика Николај 2013в: 669; курзив наш).

Две су важне појединости које на овом месту треба нагласити.

Најпре, генерализацијска оцена да нити један уметник кроз деветнаест векова људског бављења уметношћу није приказао *лепу* појаву Христа очигледан је дијалектички маневар, који се као такав исказује кроз претераност тврђења. А суштина софизма била би, према свему, „жртвовати“ људску уметност – па чак и самом Велимировићу и црквеним круговима блиског Достојевског – зарад потребе да се за критеријум уметности декларише Христова *доброта*. „Истина, чисто естетичко схватање религије могло би да доведе до великих неспоразума у животу, то би могло да поколеба сигурност емпиријског бића“ (Берђајев 2001а: 50), но, то, уједно, не може бити искупитељски разлог који би поништавао естетичку тенденцију стваралаца.

Да су доброта и лепота као две сфере људске идејности диспарантне, на занимљив начин потврђује детаљ византијских корена. Византијско окружење заправо само наставља грчку свест, која је у овом погледу још од Пиндаровог назива за Пандору – καλόν κακόν [лепо зло], Сапфе и Теогнида, препознала нејасноћу у неусаглашености Добра и Лепоте (Савић-Ребац 2015: 811). У овом, византијском случају, реч је о примеру аскетске литературе: „[К]ада византијске зборнике аскетских поука, још из времена Василија Кесаријског називају φιλοκαλία (буквално *Љубав према лепом,* а у традиционалном преводу *Добротољубије*), тада као да се доиста ради *о некој посебној 'лепоти', о извесној духовној 'уметности'* (τεχνη) рада над самим собом“ (Аверинцев 1982: 48). Проницљив истраживач какав је и био, Сергеј Аверинцев сугестивно покушава да, употребом израза о „некој посебној лепоти“, сугерише како су још у време пустињских отаца настајале тенденције да се класично поимање лепог из сфере естетског префигурише у Добро као Лепо. О томе говори и његов експлицитни став, који је у том правцу довољно упозоравајући: „[Д]оводити категорије ʻлепогʼ у вези са овом материјом [вештином усавршавања Доброте] *било би у најмању руку ризично*“ (Аверинцев 1982: 49; курзив наш).

А управо то што је „ризично“ значи главно обележје приступа који тексту приступа са изразито хришћанских позиција. Последично, нарочита оријентација ка овој сфери људског стваралаштва значи, дакле, помањкање на оној страни која „само“ жели да разуме шта пише у неком поетском тексту.

Са друге стране, временски и нарочито сугестивно, Велимировићевом тексту је блиска Дучићева збирка из 1908. године и у њој „плава легенда“ „Песма Христу“ са реченицама:

„И кад израсте трње на путевима свих твојих мученика, ти ћеш једини живети, *плавокоси и љупки младићу*, јер си први указивао на путеве срца као на путеве божје. [...] И кад те се сви људи буду одрекли, и када те још једном буду сви исмејали, остаће још *песници да ти се диве*. И вечита Магдалена брисаће и даље својим косама твоје крваве ноге, јер ће остати у памети само оно што је остало у људском срцу“ (Дучић 2012: 1055; курзив наш);

Лирска иконографија Господа као „плавокосог и љупког младића“ – кога само *песници* неће издати – нешто је далеко више од супротности мишљењу како деветнаест векова човечје историје потврђује да Христос не може (нити сме) да буде „лепојко“. Дучићева „Песма Христу“ управо експлицира другу одсудну појединост који смо желели да истакнемо поводом одељка из „Лепоте Христове“.

Наиме, сле́дећи испреплетане нити које оличавају идеја добра и идеја лепоте у тексту владике Николаја, тумач не може а да не застане над питањем: услед чега је српском теологу и највећем светитељу Српске православне цркве у 20. веку било потребно да огласи како Господ Исус Христос *не би требало да буде – леп?*

Одговор на ову дилему, чини се, у тоналитету донекле „злослутном“ по естетику, пружају ранији искази есеја, чија је транспарентност одсудна:

„Никад унуче не види своју бабу ружном. Кроз смежурано и потамнело лице старице сија љубав, и због те љубави унук види лепоту своје баке. *То је лепота која се повећава сразмерно ругоби телесној* [sic!]. Што ружнија кеса, то драгоценије злато у таквој кеси. Телесна лепота *Алкибијада*, Александра Мађедонског и бесних жена у Версају, могла је бити привлачна само привремено и за неке. Јер сама телесна лепота, рецимо, једног идиота или неваљалих жена јесу *позлаћена врата на свињцу"* (Владика Николај 2013в: 669; курзив наш).

Овај сегмент текста показује, пре свега, значајне стилске интервенције владике Николаја, које иду у корак са линијама његовог мишљења. Тако, када је потребно истаћи „ружноћу", стара особа је: „ба*б*а"; међутим, када је потребно истаћи њену моралну доброту – као супституцију физичке лепоте и, заправо, теолошку транспозицију доброте у лепоту – стара особа је: „ба*к*а". Да је реч о паралелизму мишљења сведочи, такође, нимало случајно одабрана представа „Алкибијада", насупрот „Сократу", истакнутом пар исказа раније.

Да ли онда можемо назвати случајном тежњу Николаја Велимировића да истакне како је људска тенденција ка лепоти ништавна уколико нема за образац само и само Христа? То би значило како су сви елементи људске културе, „версајске жене" и сви облици класичне уметности, практично, потпуно *безвредни* зато што не иду директно према ономе што је хришћанско.

Консеквентно томе, бавити се, рецимо, Бодлеровим песмама лезбијске тематике или Дисовим опевањем нирване значило би *само,* у хришћанском критичком читању: отварати „златна врата на свињцу".

Један од значајних „манифеста" аутономије уметничког – које признаје споменута „златна врата" *без обзира шта се иза њих налази* – истакао је, интересантно, Владан Десница у *Прољећима Ивана Галеба.* Наиме, конфликт критичког разумевања доброте (у Николајевој оптици: хришћанске доброте) и лепоте (условно речено: уметничке лепоте) Десница разрешава на месту казивања о лепој болничарки која негује главног јунака Ивана Галеба: „[И]зузетне физичке љепоте, *једнако као и изузетна умјетничка дјела,* побуђују у нама поштовање. Неко поштовање које је сво шутња и контемплација" (Десница 1982: 78; курзив В. И.); јер, „велико умјетничко дјело – постаје сам[о] за се један козмос, цјелокупан и завршен" (Десница 1982: 79).

Оно што Иван Галеб у својим есејистичким контемплацијама разрађује, по свему судећи, може се узети за својеврсни одговор модерне епохе на *неке* захтеве хришћанских (и других) читања. Представа болничарке – уметничког дела изузетне лепоте – дакле, једновремено је порука да било које друго својство уметничко дела, изузев лепоте, апсолутно није нужно: „Знало ми је изазвати подсмијех кад би за какву красотицу [продукт уметности] питали да ли је, поред тога, и умна [морална доброта или мудрост Велимировићевог „Сократа"?] *Та шта ће јој то, брате драги!* Зар јој није довољан онај *један таленат*, и зар није у њему цјелокупна она" (Десница 1982: 79; курзив наш)?

У том случају би се десило и окретање Николајеве естетике против себе саме. „[П]реузети из теологије, а не из естетике", његови ставови о уметности заступају становиште да су „свет и поезија историдни: свет је Божја поезија, а Божја поезија је сав створени постојећи свет и сва бића у њему. Поезија је метонимија Божјег стварања" (Радуловић 2013: 347).[32] У том случају би означавање предмета и садржаја поезије „свињцем" било излишно.

Чини се да између две струје разумевања поново настаје и историјски и методолошки јаз, који је унеколико сличан дискусијама о наслеђу антике на плану израде првих

[32] С обзиром да су увиди Радуловића о Николајевој естетици на овом месту засновани на *Религији Његошевој*, то се као закључак намеће један озбиљан став. Наиме, када се поезија налази на линији хришанског, то би се, према Николају, она могла оценити као „помоћник" Божјем стварању. Када би, пак, певала о „неприличним" садржајима, песма би тада била средство отварања врата „на свињцу". Поезија као таква не може нити сме прихватити богословску или било коју другу релативизацију оваквог типа. Јустин Поповић, на пример, није дошао у сличну дискрепанцију из једноставног разлога што је у својим естетичким размишљањима теологију просто ставио изнад уметности (в. Радуловић 2013: 349).

хришћанских икона. Пишући о овој теми у свом трактату *Икона и иконопоштовање,* отац Сергеј Николајевич Булгаков наводи: „Паганска уметност је захтевала егзорцизам, који је хришћанство и спровело. Непосредно од овог егзорцизма уметност је, као таква, *изгубила*, али је зато *престала да буде опседнута*“ (Булгаков 2017: 9; курзив наш). Ако је чиста уметност антике *лепа*, онда је, у Велимировићевој али и Булгаковљевој оптици, *дужност* хришћанског стваралаштва – *да по цену губитка уметничких домета* – извршии „истеривање нечистих сила“ у тој уметности зарад хришћански прихватљивог „пуританства“.

Да ли бисмо на основу тога могли да се ослонимо на претпоставку како писац „Лепоте Христове“ и велики поштовалац Достојевског није добро ишчитао поглавље о Великом Инквизитору, и, посебно, треће Сатанино искушење о присвајању света – у нашем случају, искушење наметања хришћанске (естетичке) истине *силом*? Јер, порука „Лепоте Христове“ у великој мери и јесте управо то: блага принуда хришћанства која не само да онемогућава естетичку методологију, већ не пристаје ни на дух стваралачке природе човека, која би до трансцендентног могла доћи не само утврђеним постулатима: „дозвољеним“ са стране хришћанства.

Транспарентно питање из ове области методолошког формирања артикулише Милан Радуловић: „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*“ (Радуловић 2013: 361; курзив наш).

Наведимо још један пример теорије модернистичког песништва, који показује уметничку гносеологију, на коју Радуловић указује. У предавању Фредерика Гарсије Лорке, које је названо „Теорија и игра вилењаштва“ наилази се управо на пут уметничке гносеологије. Он на потпуно неочекиван начин открива како је пут до Бога могуће отворити и кроз оно што је владика Николај у свом читању назвао „златн[им] врат[им]а на свињцу“.

Укорењен у традицију и културу своје Шпаније и Андалузије, Лорка настоји да материјалне чињенице свог предавања заснује на стваралаштву сународника Мануела Тореса, Ел Лебрихана, Кеведа, Циганки плесачица, тореадора, па и на својим аутобиографским утисцима током студија у Мадриду (в. Лорка 1971: 273–274). Препознатљиви андалужански дух, који је из века у век, чини се, далеко ближе стереотипији него истинској историјско-песничкој слици, није пак и једини материјал на који се Лорка ослања. Да је у његовом предавању реч и о самопрепознавању у духу модерности, говори и мноштво поређења и алузивности на фигуре европске културе. У том правцу, за Лорку је нарочито важан Ниче, коме је тајанствена сила „запали[ла] срце“, док немачки филозоф држи у свести потребу да се са том силом управо и бори, то јест: „пење се на кулу савршенства по цену борбе коју води са вилењаком, а не с анђелом, како се обично говорило, нити са својом музом“ (Лорка 1971: 274–275). Шта је, заправо, за Лорку вилењачка мистика стварања?

Она је управо нагон романтичко-дионизијских и уметничких психоаналитичких импулса откривен у радионици модерне епохе. У том простору, андалужански фолклорни мотив, лишен теоријског фиксирања, премашује своја национална и расна ограничења, и прераста у песничку метафору. Њена стваралачка снага видљиво је јасна: у мучењу Ничеа, у „нав[лачењу] зелен[е] лакрдијашк[е] одор[е] на нежно Рембоово тело“, или пак „у [способности] да [се] у свитању булевара грофу од Лотреамона прикач[е] очи мртве рибе“ (Лорка 1971: 277). Афекција Лоркиног вилењака иде према „*руб[у], ран[и]*“, те у правцу „приближава[ња] местима где се облици стапају у тежњу која надмаша њене виљдиве изразе“ (Лорка 1971: 284; курзив наш).

Упечатљивост и јасна потреба да се кроз поезију „вилењака“ промене одавно монотони принципи стваралачког надахнућа, у Лоркином предавању изложени су кроз супротстављање уметности „анђела“ и уметности „музе“. Фигуре (хришћанског и класичког духа) су релативно прозирне као симболичке супституције оних врста песничке инспирације које заступају. Лорка, тако, сматра да „[а]нђео засењује, али лети човеку изнад главе. Он је изнад, просипа своју милост, а човек, без икаквог напора, остварује своје дело, своју склоност или изводи

своју игру“ (Лорка 1971: 275). Са друге стране, „[м]уза разбуђује интелигенцију, доноси пејзаж са стубовима и лажни укус ловорика, а интелигенција је често непријатељ поезије, јер и сувише подражава, јер уздиже песника на престо од оштрих рубова и чини да он заборави како га изненада могу појести мрави[33] или да може да му у главу упадне велики рак од арсеника, против кога музе не могу ништа“ (Лорка 1971: 276).

Да ли овим путевима „интелигенције“ и самоочувања модерна поезија може ићи путевима до дубље спознаје, уколико овом дубљом спознајом назовемо простор који одговара хришћанском читању? Јер, овој перспективи је, по свему судећи, смер Лоркиних досадашњих теоријских одређења „недовољан“.

Судећи према Лоркиној песничкој теорији, модерна поезија није у могућности за подухват овим назначеним путевима. За ту авантуру, а подједнако и мистерију духа, способан је само „вилењак“. Јер, управо кроз дионисизам страдања и анти-рационално *уживање у страдању* песник „вилењачке“ мотивације и може доћи до спознаје, као што су то чинили „[п]омоћу куле света Тереза, или трију путева као свети Јован од Крста. И макар морали да вичемо Исаијиним гласом: ‘Ти си заиста скривени Бог’, на крају крајева Бог ће послати ономе који га тражи своје прво ватрено трње“ (Лорка 1971: 276).

Очигледно, „душевна стихија тајанствена у својој суштини и скривена у својој дубини [...] не може се појмити из онога што се одиграва на њеној површини, и ако она повремено потпуно неочекивано избацује час лаву, час пепео, час огањ“ (Вишеславцев 2021: 11). Међутим, управо се кроз ту и такву стихију јављају наговештаји онога што „тек“ задовољава параметре хришћанског читања. Након игре са Лоркиним „вилењаком“ и настаје досег до „Исаијин[ог] глас[а]“, то јест, откривење које реверзибилно враћа високу гносеолошку вредност ономе што је потенцијално било „оспорено“. Пут опасности, лакрдијаштва, па и „безумља“ модерне поезије у још једном покушају имагинираног хришћанског читања показује се „ипак“ потпуно релевантним.

Како смо покушали да илуструјемо, методолошка неразумевања књижевне критике и хришћанских ставова (унутар имагинираних критичких перспектива) – више је него транспарентна. Надаље, празнина између два ентитета још се и продубљује када у расправу о методологији постаје укључена грађа песништва модерне епохе. Његове премисе хришћанском духу нису јасне; са друге стране, хришћански морал се у поезији декаденције или авангарде врло тешко, готово немогуће, може учинити предметом лирске обраде, и то пре свега услед нихилистичког и пост-метафизичког духа – дакле, онога што чини саму срж модерности.[34] Чак и када је реч о онтологичности уметничког и хришћанског, крупне поделе одводе још комплекснијим питањима. Јер, „уметност, творећи *идеални лик,* ослобађа тај лик од реалности, као да га изолује од природног бића и кроз то издваја чисти, непомешани, а не одражени лик ствари“ (Булгаков 2017: 56; курзив С. Б.).

Због чега би тумачево суочавање са апсурдом и непомирљивошћу чињеница било разлог да се поезија *не тумачи*? Или, прецизније исказано: зашто би апсурд – посведочен – био крајња тачка у схватању света, човека, уметности? Уколико се не слажу у односима чињеница које смо навели, „Христос“ и „поезија“ (два вида критичке методологије) срећу се у једноме: да је истинска стварност духа бесконачно шира од *само једног* детерминизма.

Како ћемо се у тумачењу Настасијевићеве поезије углавном служити поступком тумачења који дозвољава да се хришћански садржај тумачи не само књижевнокритичким, већ и поступком разумевања који обезбеђује хришћанско искуство, покушајмо да на још једном херменеутичком примеру експлицирамо све „опасности“ тумачења.

---

[33] Да ли је Лоркина слика изједања песника од мрава послужила Попи као подстицај за завршну песму *Споредног неба*, „Звезднознанчева смрт“: „*Појели га кажу мрави / уобразио је да звезде / Рађају мраве а мрави звезде / Па је кућу мравима напунио*“ (Попа 1997: 195).

[34] Један од директнијих примера ове врсте који се намеће, рецимо, када је реч о авангардном пројективању хришћанског концепта доброте, била би Аполинерова „Лепа риђокоса“ (*La jolie russe*). Пажњу на песму Гијома Аполинера скренуо нам је професор Бранко Вранеш, на чему му овом приликом искрено захваљујемо.

На почетку овог поглавља истакли смо сугестију како је пут утврђивања методологије аналоган јеванђеоској слици бацања мрежа – у дубину. Христови апостоли-рибари, наравно, у јеванђељима често лове рибу или су у некој другој околности везани за воду. У том смислу, бацање („методолошких“) мрежа са вероватним изгледом на неуспех већ је довољно обесхрабрење. Ипак, на *истом том језеру* на којем су тумачи Христове личности *тражили* улов још нешто их је задржало да остану *при апсурду*:

„А лађа бјеше већ насред мора, угрожена од валова, јер бијаше противан вјетар. А у четврту стражу ноћи отиде к њима Исус ходећи по мору. И видјевши га ученици гдје иде по мору, узнемирише се говорећи: То је утвара; и од страха повикаше. А Исус им одмах рече говорећи: Не бојте се, ја сам, не плашите се! А Петар одговарајући рече му: Господе, ако си ти, реци ми да дођем по води. А он рече: Ходи! И изишавши из лађе, Петар иђаше по води да дође Исусу. Но видећи јак вјетар уплаши се, и почевши тонути, повика говорећи: Господе, спаси ме! И одмах Исус пруживши руку ухвати га, и рече му: Маловјерни, зашто посумња?“ (Мт. 14:24–31).

Пометеност чињеница у разумевању поезије и теолошко-филозофских питања није мања од буре на води; а оценити поређење као импресионистичку досетку знак је извесног херменеутичког уступања. Како ни апостол Петар није имао гаранције да ће жив докорачати по води до Христа, тако ни тумач не може засигурно да зна шта ће му донети даље „корачање“ преко апсурда супротстављених ставова методологије. Али оно што је битно у методолошком путу јесте – наставити „корачати“. Да Петар (тумач) није „закорачио“ без ичега загарантованог, новонастали *deus ex machina* не би био могућ не као изненадно избављење од стране Бога и уметности – већ као избављење настало у чину сусрета Бога (поезије) и самоиницијативног човека.

Међутим, чак и када тумач „прихвати“ методологију тумачења која подразумева релевантно укључивање хришћанског искуства у књижевни садржај, и на том путу искрсава један проблем. Он је онтолошке природе. Није више реч о томе да ли је могуће тумачити естетски или књижевни садржај *и* хришћанским путевима разумевања. Већ: да ли поред хришћанског садржаја било шта друго уопште може да буде релевантно у онтолошком смислу. Ово питање до ултимативних граница запитаности поставио је руски религиозни филозоф Василиј Васиљевич Розанов у свом јавном наступу, говору, под насловом *О Исусу Најслађем и горким плодовима света*.

Стога нам се чини неопходним да Розановљеву аргументацију размотримо покушавајући да одгонетнемо дилему да ли уметност (не више сâп приступ) поред Христа уопште може да постоји.

2. 2. Религиозни корени естетичке критике: случај: „Розанов“

А шта вам се чини? Човјек неки имаше два сина, и дошавши првоме,
рече: Синко, иди данас ради у винограду моме. А он одговарајући
рече: Нећу! И послије се раскаја и отиде. И приступивши другоме,
рече тако исто. А он одговарајући рече: Хоћу, господару! И не отиде.
Који је од ове двојице извршио вољу очеву? Рекоше му: Први. Рече им Исус:
Заиста вам кажем да ће цариници и блуднице прије вас ући у Царство Божије.

(Мт 21:28–31)

Како је уопште могуће преиспитати духовне основе стваралаца који се, рецимо, налази на становишту „да се без религије ништа не може објаснити“ и да је „[р]елигиозност […] најосновнија одлика човечије природе“ (Казимировић 1941: 107; уп. и Јеротић 2007:), а да притом ствара такву врсту „колективне хипнотизације“ (Берђајев 2002ђ: 279), „велик[е] бук[е]“, и речи које су „облетеле тада [у време њиховог објављивања] целу Русију“ (Левицки 2004: 228) – проповедајући да је Христос, у бити, противник човека? На који начин се уопште може говорити о религиозности човека чије је учење, као учење „руског Ничеа“ „много ужасније од антихришћанства Ничеовог“ (Мерешковски 1997: 44). Јер, „када буде како ваља

схваћена антихришћанска суштина његовог учења биће јасно да је то појава која је много страшнија по цркву него што је то појава Лава Толстоја“ (Mereškovski 1982: 18).

Да читава дилема буде комплекснија, полазак од дубоке религиозне исповести до ревалоризације Христовог значаја за људску делатност не мора бити спроведен *негирајућим* правцем аргументације – него управо афирмацијом најдубљег значаја који за човечанство има фигура Месије.

Дијалектика према којој најусрднија похвала може бити спроведена почев од потребе за најстрожом критиком, наравно, могућа је, и, штавише, довољно препознатљива као обележје читавих мисаоних архитектоника. Литерарни смисао обраћања Алексеја Фјодоровича Карамазова брату након слушања *Легенде о Великом Инквизитору* (Dostojevski 1977a: 332) довољно је убедљиво сведочанство у том смислу. Да ли се, у паралели са моментом романа Достојевског, потпуно обрнутим правцем – од похвале до одсудног одбацивања – могу препознати елементи подједнаке истинитости? Управо то је нешто што чини Розанов у свом поступку.

Пажња овог дела приступа, дакле, усредсређена је на естетички проблем потекао из Розановљевог говора *О Исусу Најслађем и горким плодовима света*. Реч је о јавном говору одржаном новембра 1907. године у санктпетербуршком Религиозно-филозофском друштву (Розанов 2002: 143), које и сâм филозоф иницира, најпре као Религиозно-филозофске скупове (1901–1903), а потом и као поменуто друштво (Енциклопедија 2009: 422, в. такође Григорјев 2016: 113). Смисао скупова садржан је у „тежњ[и] да се религија и наука, црква и држава приближе једна другој, да религија, једном речју, постане животнија а живот религиознији“ (Радлов 1999: 151). Седамнаест година пре *Исуса Најслађег* (1890) Розанов је изнео своје идеје у чланку *Место хришћанства у историји*, који је настао на основама његовог говора поводом деветстогодишњице крштења Русије (Стојнић 1995: 32), чиме се говор као облик комуникације потврђује у смислу филозофског саопштавања. Суштински, сâм говор би се могао означити и као есеј, с обзиром на идејну артикулацију и формалну организацију идеја у њему изнетих (уп. Сибиновић 2002: 120–121).

Прва тачка Розановљеве аргументације, мање вредна за наше претпоставке али важна у правцима контекстуализације, огледа се у разматрању „бестелесне“ појаве Христа, која, према Розанову, не носи ништа од животне снаге. Протежност овог аспекта Розановљевог мишљења готово да се и не варира од позне *Апокалипсе нашег времена* (1918) (уп. Розанов 1993: 17), уназад све до „метафизике хришћанства“ у *Људима месечеве светлости* (1911) (Розанов 2001: 134). Филозофија људске полне природе апсект је који Розанов нарочито изучава у односу на породични живот (уп. Ђорђевић 2002 25–37), као и у односу на јеврејску традицију. Његов „интерес за сексулана питања“ Николај Лоски чак назива „нездрав[им]“ (Лоски 1995: 451). Георгије Флоровски пак Розановљеве идеје оцењује као „хипнотисан[е] телом и изгубљен[е] у биолошким искуствима и жељама“ (Флоровски 2018: 205). Руски свештеник и систематичар филозофске мисли Василиј Зењковски, рекло би се, један је од усамљенијих мислилаца који су чак и у филозофији полности Розанова препознавали дубљи смисао Розановљевог космоцентризма. Привржености идеји о „тварности света“ (Zenjkovski 2002: 365) отисак је високе валоризације пола.

Но, као што смо напоменули, полна филозофија, као компонента говора *О Исусу Најслађем*, није предмет наше анализе.

Свој говор о „Исусу Најслађем“ Розанов конципира најпре као позивање на реферат Мерешковског *Гоголь и отац Матеј*. Реферат Мерешковског је Розанову и пружио идеју за обраћање о проблему „несносн[е] какофониј[е]“ настале ако би се „одломак из Гоголјеве прозе“ унео „у јеванђелисте“ или „у посланицу неког апостола“ (Розанов 2002: 143–144).[35]

[35] На неки начин, видове ове какофоније предосећала је и Исидора Секулић, нарочито при уочавању разлика између уметности и светости у есеју „Иде ли уметност над светост?“: „Уметник, са својим уметничким одликама, па и са религиозношћу својом, тежи увек посебном, изузетном, личном, рецимо слободно, и егоистичном, тежи аналитичкој карактеризацији. Поређен са стотину уметника, он жели да је сто пута други и

У дубинском смислу, текст *Исус Најслађи* и не би био ништа друго него апологија уметности на рачун Преображаја и Спасења које нуди Христова проповед. Од почетне идеје, која се супротставља ставу Мерешковског да је јеванђеље „компатибилно“ Гогољевој уметности, све до закључака о Исусу Најслађем – Розанов инсистира само на једном: уметност, као ни било која друга дисциплина хуманистичког бављења, уопште не може да постоји будући да је све „мање савршено“ уколико се упореди са Христом.

Уколико би се пошло од ничеанских релација, мисао о жртви свега интелектуално-духовног зарад спасења, подразумевано би могла бити узета и као вид човекове „свирепости према себи самом“ (Ниче 1994: 66). Међутим, насиља према сопству нестаје када се има у виду Ничеов аутоеротички замајац, посредством ког се човек осмишљава кроз уметност и афирмише у личност.[36]

Отуд теистичка црта код уметника нужно мора слабити – под условом да је уметност аутентична – како би се уметник објавио као Демијург. Зато Ниче и напомиње у 125. фрагменту *Људског, сувише људског* да је Хомер „морао бити дубоко нерелигиозан“, као и Есхил, Аристофан, Шекспир или Гете (Niče 2005: 90). Јер: „Уметност подиже главу када религије почну да слабе“ (Niče 2005: 107). Односно, религија, у виду „бујиц[е] која стално избија на видело и хоће да освоји нове области“ (Niče 2005: 107), почиње да „разара“ људско стремљење ка оригиналности тиме што *онемогућава (уметничко) трагање.*

Или, речено сведенијим изразом, религија за све дилеме метафизичког и естетског духа већ има традиционално оформљене теолошке одговоре који пригушују снагу стварања.

Са једне стране, уметност, која је „под ‘доминантним’ утицајем света и његове мудрости“ (Евдокимов 2004б: 208), *неизоставно* омогућава да се „Бог пријатно осећа у сваком уметничком делу, огледалу Његове славе“ (Евдокимов 2004а: 205). То је потврдни одговор хришћанства на стваралаштво – он би одговарао, између осталог, теорији иконобранитељства, које се такође суочило са смислом уметничког представљања Бога.

Са друге се пак стране налази оно што Розанов препознаје, али одбија као садржај – негативни одговор у виду *жртве света* у сврху спасења: „Ми не можемо а да не волимо свет [дакле, и људско стварање што проистиче из светског устројства], али када чежња за њим побеђује нашу љубав према Богу, тада смо дужни да у себи нађемо снагу да поступимо као Аврам: да у руке узмемо ватру и нож, *и да на жртву принесемо све што нам је најмилије – ради тријумфа љубави Божје у нама*“ (Архимандрит Софроније s. a: 111; курзив наш). Сличну идеју, с том разликом да се у њој ипак не помиње „жртв[а]“, налазимо и код Светог Максима Исповедника (в. Максим Исповедник 1997: 98).

У овом правцу људског саживота са Богом и јеванђеље утврђује смернице: „Још је Царство небеско као благо сакривено у пољу, које нашавши, човјек сакри и од радости своје отиде и све што има продаде и купи поље оно. Још је Царство небеско као човјек трговац који тражи добра бисера. Па кад нађе једно многоцјено зрно бисера, отиде и продаде све што имаше и купи га“ (Мт. 13: 44–46).

Уметност је, дакле, као и све потекло на основи тварног света, у јеванђеоским порукама човеков „посед“ (метафоре имовине и бисера) који, како наглашава и архимандрит Софроније, мора бити праведно супституисан за пуноћу Царства Божјег.

Шта се пак дешава када појединац одговори „негативно“ на искуство слободе, и, надовезујући се на то, изабере „пад“ – уметност – за путовођу?

друкчији, он, стотина варијаната и прелива њега самог. Светост се не боји поређења, она се не прелива и не трепери, она је синтеза свих снага у зраку који бежи од земље“ (Секулић 2023: 93)

[36] Поређења ради, и наш православни мислилац Жарко Видовић би могао донекле да се сложи са Ничеовим тврђењем: „Уметност извире из тајне која је тајна саме личности. Уметност је говор те тајне. *Она даје знакове истине битија,* јер се та истина крије у личности, а открива само духу (духу уметности, поезије, трагедије, свештене поезије вере)“ (Видовић 2019: 222; курзив Ж. В.). Чињеница да два филозофа супротносмерних ставова према религији имају веома сличан поглед на уметност, настале из сопства, може само прецизирати сложеност дилеме са којом се суочио Розанов.

Другим речима, шта се дешава када човек *не жели да замени нађено благо* са својим *дотадашњим поседом*? Или, прецизније, када жели да остане при уметности (његов посед, имовина, „бисер“, уметничко стваралаштво), и, *не жели да посегне* за оним што је „боље“ (благом у пољу, Христом)?

Филозофија Василија Розанова у *Исусу Најслађем* изводи критику хришћанског погледа на уметност заснивајући се управо на одричном окретању хришћанства од креације. Сликовито говорећи, Розанов заснива генијалну филозофију „одбијања“ блага у пољу зарад људског стваралачког, уметничког генија. При томе, руски Ниче врло добро зна шта значи благо у пољу – Христос. А то говори да његово одбацивање Христа није засновано на непознавању Богочовека, као што је, на пример, критичка оријентација која одбацује не-књижевно хришћанско искуство заснована на недовољном познавању самог хришћанског искуства.

Именујући хришћанство као религију „силазне прогресије“, Розанов заправо понавља догматску поставку о Христу као централној фигури вере, али, сагледавајући је *изван могућности поседовања слободе* (Розанов 2002: 147).

Јер, „силазна прогресија“, којом се хришћанско искуство одликује, подразумева да је став хришћанина према свету у формули: „‘Христос + 0’“ (Розанов 2002: 147). То значи да привржености Христу *директно онемогућава* примат било које друге тежње (уметности) која би заузимала централно место[37] људске аспирације: „Заправо је хришћанима остављена контура ‘кнеза овога света’, породице, књижевности, уметности. Али *нерв* је извађен, остала је лутка, а не живо биће. Чим покушате да оживите породицу, уметност, књижевност, чим се нечему предате ‘од срца’ – ви фатално почињете да излазите из хришћанства“ (Розанов 2002: 147; курзив В. Р.). Шему „Христос + 0“ Розанов понавља и у *Осамљеностима*: „Молитва или ништа. / или / Молитва – и играње. / Молитва – и гозбе. / Молитва – и плес […] Ми ћемо да ударимо све, јер ћемо се после свега поклонити Богу. Али нећемо да урадимо ништа што је сувишно, уздржаћемо се, ништа ‘карамазовско’, јер и играјући ми ћемо се сећати Бога и нећемо хтети да га растужимо“ (Rozanov 1983: 85–86).

Одатле би могло проистећи објашњење Гогољевог пада у хришћански мистицизам и одрицање од уметности на крају живота. Приповетка *Портрет*, по речима оца Сергеја Булгакова – прича „демонск[е] реалност[и]“ (Булгаков 2017: 96), у том погледу је нарочито симптоматична. Јер, ма колико Чартковљев отац сликар након периода аскезе и сликања иконе Христовог рођења износио истакнути панегирик уметности, он ипак тражи да његов син „пошто-пото“ уништи портрет старог зеленаша који је мајсторски насликао (Гоголь 1970: 122–124). Розанов пак са своје стране каже: „Није ствар у томе што се Гоголь бавио књижевношћу. Нека му буде. Али слатко мора да буде кисело. А Гоголь се *са страшћу* бавио књижевношћу, а то се не сме!“ (Розанов 2002: 147; курзив В. Р.).

У Гогољевом „страственом“ предавању стваралаштву (као и у предавању Чартковљевог оца у „Портрету“) Розанов, дакле, проналази одступање од схеме: „Христос + 0“, што директно онемогућава тезу Мерешковског да је Гогољево дело у сагласности са јеванђељем.

А то значи да је сваки песник који се „са страшћу“ бави песништвом, у горостасној заблуди.

Розанов наводи став који то потврђује са позиција хришћанског искуства. Апостол Павле није помињао Хеленима да поверују у Христа *поред тога* што иду на Олимпијске игре, нити је за време проповеди у Атини *гледао грчку трагедију* (Розанов 2002: 144). И заиста, у

[37] Управо важност *главног места*, или, „пиједестала“ у човековом духу биће једна од две најважније компоненте зашто је Розановљева одбрана уметности, иако директно и офанзивно херостратска, заправо христобранитељска без остатка. Друга компонента јесте *сажаљење*: „Уопште је све веома симпатично у твојој [Христовој] творевини и ‘нарочитој, од Оца’. Људи више не покушавају, не воле, не размножавају се. Већ слушају Тебе, као ова *јадна* Марија“ (Розанов 1993: 37; курзив В.И.). Обема компонентама посветићемо више пажње у закључцима на крају рада.

Делима апостолским стоји посведочење (Дап 17:16). Апостол Павле у Атини, „[о]сим идола, [тамо] ништа није видео“ (Булгаков 2017: 10).

Међутим, као што смо и напоменули, Розанов није мислилац који одриче Христа зато што не познаје Христа (уп. на пример његова схватања хришћанског персонализма у: Rozanov 1982a: 53–54). Розанов гради, заправо, *похвалу* Исусу која прелази у разорну *критику*. Према њој, идеал *оправдано* заклања постојање других структура *изван* Њега самог:

„Од рођења Христовог, откад је засијало Јеванђеље, сви земаљски плодови одједном су постали горки. У Христу је свет постао горак и то управо због његове слаткоће. Чим окусите најслађе, нечувено, истински небеско – ви губите чуло укуса за обичан хлеб. Ко ће после ананаса узети кромпир. То је својство идеализма уопште, идеалног, моћног. Велика лепота нас лишава укуса за све што је обично. Све је обично у поређењу са Исусом. Не само Гоголь, већ и књижевност уопште, науке уопште. Штавише: свет уопште, и то целокупан, иако веома загонетан и веома интересантан, управо у смислу слаткоће – заостаје за Исусом. Када је необична Његова лепота, заправо небеска лепота, обасјала, озарила свет – најсвеснијем бићу света – човеку, престао је да се допада свет који га окружује. Напросто, свет је за њега постао горак, плитак, досадан. Ето, то је главни догађај који се одиграо доласком Христовим“ (Розанов 2002: 152).

Оно што је по себи јасно из смера Розановљеве аргументације, јесте парадокс на који идеализам мора рачунати по јављању у свести човека. Религије пак, са своје стране, свакако укључују момент бескомпромисног идеализма како би проповедани Апсолут у њима објављен могао бити еквивалент Бога. Из тог разлога, рекло би се, није чудно што се својства Розановљеве мисли о хришћанству срећу и у исламу, који зна „само за једн[у] Књиг[у], док су све остале *људским умом и руком* састављене књиге опсена пролазности и *човекове неоправдане, безумне охолости*“ (Танасковић 2018: 58; курзив наш).[38]

Критичари Розанова ни изблиза нису успевали да досегну његово питање, које је постављено на застрашујуће једноставан начин. У неким случајевима, као што је то текст Георгија Флоровског „Вера и култура“, сами критичари Розанова артикулисали су ставове мислиоца на чију критику сами нису знали да одговоре (уп. културолошке расправе у: Флоровски 2005: 18, 24; те: Берђајев 2002б: 242; Берђајев 2001а: 218; Берђајев 2001г: 202). У неким другим случајевима, као што је текст „Христос и свет (Одговор В. В. Розанову)“ Николаја Берђајева, критичари су Розанова вређали *ad hominem*, и то вређање је било потпуно неумерено (уп. Берђајев 2002ђ: 269, 278). Берђајев можда и није имао право да оспорава Розанова, с обзиром како је већ у једној од својих првих књига – *Смисао стваралаштва* – признавао гностичке импулсе (уп. Берђајев 2001б: 5). Розанов никада није био ни близу хришћанске јереси. Његово исповедање Христа од почетка до краја живота било је искрено и, штавише, потпуно православно. Изнад свих упућених опаски, филозоф стоји само са „једноставним“ запажањем, које доводи у питање целокупну естетику:

„Бог нема само једно дете – Исуса. Има два – свет и Исуса. Свет је чедо Божије зато што га је Он створио [очевидна догматска разлика и *тачност* у односу на Берђајева]. Као иверак, с правом на постојање, у том свету постоји и Гоголь, поезија, игра, шала, грација, породица, Хелен, Јудеј, а и целокупно паганство. Све је то – царство Бога-Родитеља и производ Његовог рађања. Црква се није одмах, није се у апостолском веку, већ касније, 200 до 300 година после Христа, замислила над тим: ‘Шта са *светом*’?“ (Розанов 2002: 148; курзив В. Р, подвлачења наша).

[38] Селимовићева *Тврђава* чува упадљиву илустрацију оваквог мишљења. Након што умном библиотекару Сеиду Мехмеду прочита своју песму, Шабо се суочава са суровошћу вере која одбацује уметност: „‘Вјера је закон који уређује цио живот.’ Поезија је изван тог закона, она га не признаје, тражи слободу за ријеч и мисао, и одриче савршености свијета који је бог уредио. Сном живјети, у надању, у чекању, значи не пристајати на оно што јест. *То је побуна*“ (Селимовић 2007: 126; курзив В. И.). На питање: шта, према оваквој логици, не би била побуна, Сеид Мехмед сугестивно (и очекивано?) одговара: „Читање молитава“ (Селимовић 2007: 126).

Да ли културна мисија човека унутар света који је одређен као „друго“ дете Божије може понети валидацију на такав начин да се равноправно постави наспрам Христове личности; то јест, да буде равноправна Христу уколико су „свет“ и „Христ“ већ равноправни као „Божија деца“?

Оваквим постављањем уметност би потенцијално била могућа у оквирима хришћанске критике.

***

Но, шта уколико није *сáмо хришћанство* „то“ што спречава постојање уметности у оквиру хришћанске критике, већ је, заправо, наша представа о уметности сувише уска и самозатворена?

На овом нивоу би било потребно осврнути се на један феномен који бисмо условно могли назвати *самоњубивошћу* културе. Аутоеротичким садржајима уметничког стварања, према томе, именујемо „продукт“ уметности настао на тежњама да се ентелехија уметности схвати као *лично поседовање*. Аутоеротизам уметности би био схваћен као одраз „себичности“ окренуте квазиличносној афирмацији.

Оквири – у које би потпадала и Розановљева критика у „Исусу Најслађем“ – перманентно чувају бојазан да стваралаштво *не буде „повређено“*, да му не буде одузето право устоличене вредности култа. Природа оваквих критика у потреби је за скрајњивањем свести о Богом одређеној слободи човека.

Срж аутоеротичке уметности одређена је хтењем да се стварање, Божји дар човеку и Његова икона, „сачува“ од Бога самог. А „[с]вака истина служи Богу“, тврдио је Алексеј Хомјаков (Сердјукова 1996: 155); „макар“ то била истина људске, сувише људске уметности.

Неки стваоци нису били спремни да самој уметности дозволе овакав карактер. Класичан пример је Толстој. Лав Толстој је у свом чувеном спису „Шта је уметност?“ изнео мисао да да „духовна лепота“ представља непостојећи оксиморон, будући да се под истим појмом подразумева само „обично“ добро, никако и лепота (в. Толстој 1968: 108).[39] Према томе, изучавању „лепоте“ припада једна област људске делатности, а „духов[ности]“ припада нешто потпуно друго.

Наравно, Толстојевом подвајању врхунских вредности могуће је супротставити „опозитног“ писца, Достојевског. Док Толстој стреми ка томе да одели добро и лепоту, Достојевски, према Владимиру Соловјову, припада типу уметника пред-модерне и(ли) модерне платонистичке обнове, који није „одвајао истину од добра и лепоте“, и због тога је „био у праву“ (уп. Соловјов 2006: 78–79).

Шта, међутим, каже Розанов својом критиком (која претпоставља, како смо нагласили, неке елементе аутоеротичке природе)?

Да би се аутоеротичка природа схватања уметности боље прецизирала, потребно је вратити се на прво јављање аутоеротизма у људској свести.

Отуд нам се чини да одрични одговор Василија Розанова на фигуру Христа зарад „слободне“ уметности има своје порекло у библијској представи Прворођног греха.

Прва књига Мојсијева, наравно, предочава човеков боравак у Едену, и то *у сагласности* са божанском љубављу (1Мој. 2:7–9). Уколико се овај сегмент стварања може узети као иницијална ситуација човека у егзистенцији, још увек без видног људског *учешћа* у Креацији (премда амбијент човековог смештања дискретно сугерише радост стваралаштва), наредни делови другог поглавља Књиге Постања већ се показују симптоматичним:

[39] Уп. занимљиву паралелу код Андрића, у лирској песми из 1922. године, „Будим се врео“: „Смисао. Сталност. Без љаге промене, страха. / *Добра лепота*. Вест из далека. / Дело које се сања. Оно што човек / Један другом не може никад да каже“ (Андрић 2011: 78; курзив наш; Раичевић 2022: 7).

„Јер Господ Бог створи од земље све звијери пољске и све птице небеске, и доведе к Адаму да види како ће коју назвати, па како Адам назове коју животињу, онако да јој буде име; И Адам даде име сваком живинчету и свакој птици небеској и свакој звијери пољској; али се не нађе Адаму друг према њему“ (1Мој. 2:19–20).

Тумачећи библијски концепт лепоте у једном од својих религиозно-филозофских огледа, Павле Евдокимов се позива на Хајдегерова разматрања изнета у *Певању и мишљењу,* али и на тумачења Светог Василија Селеукијског; која се, опет, наслањају на Књигу Постања: „Свети Василије Селевкијски говори о *уметничкој харизми* да се уђе у дубину и суштину ствари и да се она разоткрије: ‘Бог даје **биће** свему живом, а човек му даје **име**.’ Хајдегер у својој **метафизици**, говорећи о Хелдерлину, каже да је суштина поезије баш у томе да дâ име, да створи име“ (Евдокимов 2004а: 201; истицања П. Е.; курзив наш). Овај, *први стваралачки чин* води „спасењ[у] човека [које] се не остварује некаквим платоновским бежањем душе из света и материје, већ се, напротив, остварује уништењем зла у свету и времену, кроз васкрсење и обновљење света“ (Романидис 2001: 91).

Након Адамовог давања имена животињама, јавља се још једна парадигма уметничког стваралаштва, и то у сâм освит хришћанства. Према размишљањима Преподобномученице, филозофа и уметника Сребрног века, Мати Марије Скопцове (Јелисавете Јурјевне Кузмин-Караваjеве), „[у]чење о хришћанском схватању стваралачког чина јавило се на самом почетку хришћанства“, чак и „пре момента кад јеванђелисти бележе хришћанске истине“ (Мати Марија 2006: 142).[40] Мати Марија узима – упадљиво супротно у односу на Розанова – управо Христа, и у божанској и у људској његовој природи, као прототип ствараоца (уп. Мати Марија 2006: 144). Христ се „отвара“ према човеку и у заједници с њим сачињава „органско јединство“ што подсећа на суживот чокота и лозе; јер, иако су чокот и лоза „нешто различито, сок им је заједнички и истовремено се налази и у једном и у другом“ (Мати Марија 2006: 147). Надовезујући се на овај концепт у свом *Хришћанству*, мати Марија као да пружа недвосмислен одговор који је постављен у Розановљевом *Исусу Најслађем*:

„Ту [у јединству] као да се одриче било каква могућност одвојеног стваралаштва – само по себи оно је акт извесне саборности, некаквог апсолутног општења не само са Богом, већ кроз Бога и са *читавим светом, јер се сав свет у својим стваралачким могућностима манифестује као нешто јединствено са Богом* (Мати Марија 2006: 148; курзив наш).

Уколико би ова идеја сагласности, божанске кореспонденције, одговарала егзистенцији човека, Бога и уметности *пре пада*, онда човекова акција именовања животиња јесте нешто што најсврсисходније одговара „јединству са светом“ и, кроз то, „јединству са Богом“. Према томе, Свето Писмо пружа сугестиван одговор на Розановљеву дилему – да је могућност „помирења“ и усаглашавања „најслађег Христа“ и света, који након појаве Спаситеља постаје „горак“, итекако вероватна.

Чињеница да Розанов *не пристаје* на овакву заједницу, помера тумачење ка библијској визији даљег човековог опстајања у Едену. Овде се налазимо, заправо, на основама онтологије естетичке критике „Исуса Најслађег“ – на извориштy Првородног греха (уп. Стојнић 1995: 36).

Прекид рајске хармоније човековим сагрешењем оличава „архетип Греха“, који је заједнички за сваки вид човековог преступа. То значи раскидање заједнице коју човек, као слободна личност, сачињава са Богом. Мотивацију урушавања основне предестинације људске природе требало би тражити у позитивном одговору на речи змије: „А змија рече жени: ‘Нећете ви умријети [ако окусите плод са дрвета од знања добра и зла]; Него зна Бог да ће вам

[40] Мати Марија упућује на Давидове псалме у којима се прослављање Бога одвија *кроз песму*, чиме се сâм Господ, посредством љубави, објављује *Давидовом песмом*, односно, Давидовом слободном одлуком да пева о Богу (уп. Мати Марија 2006: 140). Поред Псалмопевца, Мати Марија помиње Светог Јована Богослова и његово јеванђеље као парадигму стваралачког концепта и, уопштено посматрајући, фундамента хришћанског стваралачког чина, путем којег бива очевидно како „ван тог узајамног односа [односа слободне љубави човека и Бога] стваралаштво не само да није разумљиво – [већ] оно просто *не постоји* (Мати Марија 2006: 142; курзив В.И.).

се у онај дан кад окусите с њега отворити очи, па ћете постати као богови и знати што је добро што ли зло“ (1Moj. 3:4–5).

Бити „као бог(ови)“ магистрално препознаје, наравно, Достојевски у *Бесовима*. Речи Алексеја Нилича Кирилова, још пре разговора са Ставрогином, где ће први пут бити обзнањен појам „Човекобога“, оличавају структуру Пада (Dostojevski 1977b: 127).

„Човекобог“ или „само“ човек који аутоеротично жели да ужива у уметности одговара потврдно на позив змије: „Eritis sicut Dei, scientes bonum et malam“ (Šestov 1990: 87). За Лава Шестова, први који је „испитивао“ својства Божије хармоније и тим нарушио њихову величанственост својом сумњом био је Сократ (уп. Šestov 1990: 100). Сократа касније следи целокупна европска култура, која се затвара у аутоеротизам уметности:

> „Ако већ треба да бира за ким ће поћи – за Богом који говори да се треба чувати плодова с дрвета познања добра и зла *или* за змијом која те плодове хвали, човек европске културе не би могао да се колеба – он полази за змијом“ (Šestov 1990: 94; курзив наш).

У Розановљевом: „не“ Христу зарад света и уметности, дакле, *већ се унапред садржи* одрицање од хармоније Едена и потврда Прворођног греха.

Штитећи „свет“ и у њему „уметност“, Розанов је превидео да „[у]мањујући значај света за Бога, сводећи га само на случајност која изнутра није повезана са Богом, ми, желећи да увеличамо Божанство на рачун света заправо Га тиме умањујемо, јер Га осиромашујемо, претварамо у апстракцију, па чак и хулимо на божанствену љубав. За љубав, наиме, не постоји несуштинско или случајно“ (Булгаков 2011a: 142).

У томе је Розановљев (људски, па и Сатанин) Пад.

Међутим, да ли се Пад, са једне стране, и: „не“ Христу са друге, могу безусловно узети као последња реч Василија Розанова када је у питању основа естетике? Другачије речено, да ли је негација прва и уједно последња мотивација *Исуса Најслађег*?

***

У једној од својих парабола испричаних народу, Христос наводи случај два сина који добијају исти задатак да послушају оца, тиме што ће одрадити оно што им је отац наложио. Двојица синова дају два различита одговора на упућене речи: један одговара одрично али испуни тражено, док други потврђује да ће очев налог испунити али се извршења не прихвата. Христос пређутно потврђује да је први син, упркос очигледном одбацивању оца, управо онај који је учинио потребно, јер ће тим путем поћи и цариници и блуднице, те пре „добрих људи“, који живе навикама укорењеним у етици, „ући у Царство Божије“ (Мт. 21:28–31).

Чини нам се како иза Розановљеве онтолошке критике уметности са чисто хришћанских позиција, крије ситуација управо оног сина из Христове параболе – који оцу одрекне помоћ, али потом оде и наређено обави. Јер, „[н]ије тачно да је стихијност природних сила и страсти [„побуна“ против Христа у име уметности, прим. аут.] сама по себи зло. Напротив, она је *услов стваралаштва* јер се космос ствара из хаоса и то је подједнако тачно за апсолутно Божанствено стваралаштво као и за људске ‘уметности’ (Вишеславцев 2007: 32; курзив наш). Читаву мисаоно-егзистенцијалну ситуацију целокупне критике „Исуса Најслађег“, према томе, означавамо појмом: скривене симпатије, која настаје, дакле, из дијалектике побуне, односно, – из „хаоса“ (Вишеславцев 2007: 32).

Оно што је изразито важно напоменути, јесте историјски и мисаоно вишеструко потврђивана чињеница да дијалектику симпатије у проласку кроз тешкоће потврђивања, прати страшно искушавање људске слободе. Или, по речима јеванђелисте: „Кад нечисти дух изиђе из човјека, пролази кроз безводна мјеста тражећи покоја, и не налазећи говори: Вратићу се у дом свој откуда сам изишао. И дошавши нађе пометен и украшен. Тада отиде и узме седам других духова горих од себе, и ушавши обитавају ондје; *и потоње стање бива човјеку ономе горе од првога*“ (Лк 11:24–26; курзив наш). Ову „привилегију“ да се силе „отимају“ о човека,

потврђује *вредност* људског духа. Људском духу је „[с]ве дозвољено, али све не користи“ (1Кор 6:12) у трагању за разрешењем контрадикција.

Розановљева критика онтологије уметности окушала је управо „све“, до самог порицања Бога Љубави. Лав Шестов пак прецизно назначава *зашто* је творац „Исуса Најслађег“ тако суров према Христу (који „одузима“ уметност):

„Ипак, веома је необично што је Розанов, који је увек тако неконтролисано и страсно нападао хришћанство, рекао, некако као за себе, речима Фјодора Карамазова: ‘Иако сам прасац, Бог ме ипак воли.’ […]. Осим тога, иако он то није рекао, у њима је скривена и једна другачија истина: Розанов је Бога волео, волео га је свим срцем и душом, онако као што то захтева прва заповест. *И, ако се не варам, у томе је и одгонетка његовог непријатељства према хришћанству* […]. Мислим да је свакоме ко је пажљиво читао дела Розанова јасно следеће: он је нападао хришћанство зато што је, иако је био прасац, ипак осећао да га Бог воли, осећао је да он сам Бога воли више од свега на свету *и да му је ‘Бога жао’,* жао му је Бога Којег је хришћанство убијало“ (Шестов 2003: 91–92; курзив наш).[41]

Из Шестовљевих исказа јасно је да Розанов „одбија“ суочење са истином Христа из тог разлога што *је свестан* да је најдубља истина света – управо оног света за који се филозоф тако предано залаже – уистину „други Адам“, то јест, Христос сâм. Јер, и по речима Момчила Настасијевића, „заиста, од Христа наовамо, пођи је куда било, у шта било, само да се суштински обиђе Он“ (*Е,* 75).

Бити „жртва“ сопственог парадокса у томе је да личност, како помиње Настасијевић у свом есеју „У одбрану човека“, ступи у однос са Христом управо путем „розановљевског“ одрицања: „И опет и опет, баш оне који га побијају, тим дубље из потаје обузима управо Он: суштински ближи су да Га доживе неголи који под маском Њега иду путем најутанчаније и најотровније посувраћености човека“ (*Е,* 75).

Покушајмо пак да утврдимо који је прави мотив зашто филозоф „Исуса Најслађег“ одбацује Христа, односно, који је почетни замајац аутоеротичке уметности.

У једној од ранијих напомена издвојили смо две евентуалне могућности Розановљеве „побуне“, која ће се развити у дијалектику скривене симпатије. Реч је о:

1) бојазни да ће Христова фигура заузети есенцијалне просторе човековог духа на тај начин што, као апсолутни идеализам, Христос у свом кенозису пасивно онемогућава стваралаштво – дотад смештено на „пиједестал“ човекове делатности;

2) сажаљењу над човеком: „Уопште је све веома симпатично у твојој [Христовој] творевини и ‘нарочитој, од Оца’. Људи више не покушавају, не воле, не размножавају се. Већ слушају Тебе, као ова *јадна* Марија“ (Розанов 1993: 37; курзив наш).

Што се првог аргумента – бојазни – тиче, аргументацијско разматрање ове тачке махом је било изложено као централни проблем Розановљеве критике.

Други разлог Розановљеве побуне – сажаљење – требало би пак унеколико прецизирати. Како смо могли да приметимо на основама Шестовљевог есеја о Розанову, интонираност *сажаљења* је код Розанова у тој мери *прикривена*, да би непажљиво читање и разматрање комотно могло да изгуби из вида филозофову апологију људске душе. То што Розанов запажа само *спољашњи оквир* приче не може се узети као аргумент „contra Розанов“:

„И у ње [Марте] бјеше сестра по имену Марија, која сједе код ногу Исусових и слушаше бесједу његову. А Марта се заузела да га што боље услужи, и приступивши му рече: Господе, зар ти не мариш што ме сестра моја остави саму да служим? Реци јој, дакле, да ми помогне“ (Лк 10:39–40).

[41] Слично увиђа и Мерешковски када наводи да нико од „Христових непријатеља није тако силно осећао привлачну снагу, коју врши Разапети на цео свет“, толико да се чини да Розанов неће моћи више да издржи да не „падне на колена и викне: ‘Ти си Бог и мој Господ!’“ (Мерешковски 1997: 47). Чак и филозоф потпуно другачије стваралачке надахнутости, отац Фредерик Коплстон примећује искрену религиозност Василија Розанова, нарочито је спомињући у периоду позних година и последње болести пред смрт (уп. Koplston 1992: 216–217, 219).

Ако је Марија „јадна“ зато што је њена пажња опредељена *само* за посматрање и слушање Христа, Розанов у њој види само једно – људску свест која је „омађијана“ Господњом речју и престаје да се занима свим „споредним“ стварима, којима служи њена сестра Марта (а то су, подразумевано: уметност, култура, породица, и слично). Розанов се боји да човек са хришћанским искуством неће имати довољно разнолико и свести потребно *искуство света.* Он не признаје истину Христа као довољну, ону истину за коју Христос каже: „И познаћете [је], и истина ће вас ослободити“ (Јн 8:32).

Због тога Розанов сажаљева Марију. Сажаљење као мотивација „Исуса Најслађег“ жели да избави човека од патње коју можда ни сâм човек није препознао у својој свести.

Розанов је, по свему судећи, одбацивао Христа *зато што је у њему видео етички идеал лишен слободе*. Корак ка афирмацији слободне уметности стога је потпуно разумљив. Али, као да је и сâм аутор предосећао да је целокупно његово богоборство само потајна хвала Христу. Погледајмо, стога, Розановљево тумачење аргументације Ивана Карамазова, за кога је познато да његова критика Христа, заправо, јесте и највећа похвала изречена Богочовеку. За Розанова

„[о]вде [у Ивановој поеми] она [„побуна“] потиче од човека очигледно више оданом религији него свему осталом у природи, у животу, у историји, и ослања се искључиво на добре стране у људској природи. *Може се рећи да овде устаје против Бога божанско у човеку, заправо осећање правичности у њему и на њој засновано сазнање о сопственом достојанству*“ (Rozanov 1982b: 278; курзив наш).

Василиј Розанов тако и сâм устаје против Христа, несвесно потврђујући својим чином божанско порекло човека и његову божанску слободу, а с тим – и дар уметности. Јер, он зна да „против“ Христа ништа релевантно не може да се постави. Можда је руски филозоф и наслућивао како његово порицање потиче од властитог недовољно јасног поимања Богочовека. Можда је „Исус Најслађи“ настао и само као случајна, тренутна конфузија и еманација сумње у покушају појашњења Христа самоме себи.

Ма који да је разлог онтолошке критике уметности у питању, Розанов одгонета и непосредно показује да хришћанско искуство у тумачењу уметности може да буде одбачено само услед недовољног познавања хришћанског искуства. Прецизније говорећи, овај правац тумачења може бити одбачен из недовољно јасног гледања у самог Христа. Дакле, уколико критичка оријентација тумачења неког дела посеже за тим да у тумачење укључи хришћанско искуство, иста критичка оријентација не би требало да гаји бојазан да сáмо књижевно дело „није довољно“ и није релевантно.

Ионако ниједна ствар порђена са Христом не може издржати меру тог поређења. Али, истинита контрадикција настаје када се има на уму да уметност или култура на тај начин нипошто нису „деградиране“. Уметност Христом никада не може бити деградирана; она може бити само преосмишљена у једном дубљем смислу. А на критичкој оријентацији остаје да дубине таквог интерпретативног приступа покуша досегнути. Речју, целовити „проблем: Розанов“ показује две кључне хипотезе методолошке оријентације:

1) Хришћанско искуство уметности је сувише значајно да би било какво ограничење на само један приступ, било књижевнокритички, било религиозно-критички, било мањкаво;[42]

2) Да уметност и њено проучавање не би требало да уступају пред (само)разумевањем хришћанског искуства. Уметност је могућа и поред хришћанских тумачења; штавише, она у кључу хришћанске рецепције може да буде само проширена и сврховитије реципирана.

Из ових претпоставки, чини се, правцима хришћанског тумачења поезије методологија тумачења задобија унеколико јасније одређене обрисе. Њено питање толико је значајно, зато што „[а]ко останемо без коначног одговора на питање“: „шта је људском искуству важније –

[42] Хришћанска критика, уколико не претендује да интерпретира књижевно дело, такође, могла би у оквирима самосталних разматрања да пронађе значајне теме, попут, рецимо, питања зашто су, како наводи Борислав Радовић, модерни песници ‘углавном изгубили’ ‘поверење у лепоту света’“ (Радовић 2001: 257–258).

свето или поетско“ – „можемо ипак бити задовољни што смо, читајући и размишљајући, живећи, уопште дошли до њега“ (Стојановић 2007: 68).

А како би сама методологија разумевања *две светости* – поетске и религиозне –била још прецизније одређена, покушаћемо да у наредној етапи разматрања укажемо на један, у критици одраније познат појам разумевања Бога и, уопште, тварног света. Реч је о појму апофатичког разумевања.

2. 3. Апофатичко тумачење песништва

Пишући предговор једној књизи архимандрита Софронија Сахарова, атонски монах Ромило (Кнежевић) дискретно алудира на Прустово *Трагање за изгубљеним временом*, али уз готово експлицитну назнаку како чак ни у таквом делу уметности човек не може пронаћи праву истину (уп. Ромило Хиландарац 2006: 14). У речима писца предговора се без веће тешкоће чује одјек речи Светог Григорија Ниског: „Пошто су људи *напустили старање око истинског добра*, једни се поведоше за телесним раченијем, **тј. љубављу,** други се препустише жељи за бездушним вештаством новца, други, опет, видеше добро у частима и слави и власти, *а понеки се занеше уметностима и наукама* (Григорије Ниски 1994: 36; курзив наш, истицање приређивача). Ипак да споменута „неправедност“ око Марсела Пруста буде донекле исправљена, Ромило Хиландарац, аутор предговора, пише три године након ове књиге текст у коме француског писца чита из уметничко-теолошке перспективе (уп. Ромило Хиландарац 2009: 5–42).

Очигледно, тежња да се у говору о поезији говори о прихватљивости исте поезије само у потврђивању божанског, значи репресивно устројство (теолошке) критике. „Поезија, зацијело, није религија, и од пјесника не треба очекивати, а још мање захтијевати, да у сваком стиху исповиједа или доказује своју вјеру“ (Делић 2008: 84). Проблем је садржан у томе што: нити поетско као естетичко, нити божанско као, условно, теолошко, не садрже стваралачке границе. Постављање оваквих ограничења значило би етицизацију онога што је по својој природи све – само не етичко. Јер, „[п]утеви и методи морала и уметности су принципијелно супротни: морал се састоји из забрана (табу), он пресеца, уводи ʻcensure et refoulementʼ примарних инстиката; напротив, уметност у принципу овладава свим овим инстинктима и уобличава их“ (Вишеславцев 2006: 65). У надовезивању на ову своју примедбу, Борис Вишеславцев изриче једну опаску која је од највеће важности: „Да би се разрешио конфликт између морала и уметности потребно је укинути ʻморализамʼ, *али је потребно укинути и ʻестетизамʼ. Потребна је другачија, виша инстанца*“ (Вишеславцев 2006: 65; курзив наш).

Управо ову, „виш[у] инстанц[у]“, видимо у могућности апофатичког читања поезије.

Није нам намера да у позивању на апофатику нашироко разрађујемо богословске поставке овог појма. Напротив, оне ће бити наведене у оној мери колико је ставова апофатичке теорије, метода који се јавља и у филозофији, потребно приказати у својству методологије. Стога ће и осврт на апофатичко поимање бити ограничен у свом теоријском и идејно-историјском виду.

Апофатика као метод спознаје, јавља се најпре у делу Климента Александријског. Као идејни замисао пак, она је била пристуна још одраније, у јудејској мисли Филона (в. Шаровић 2021а: 28). Најистакнутији облик апофатика задобија код Светих Отаца. „[А]ли је ипак своју пуну разраду задобила са (Псеудо)-Дионизијем Ареопагитом“; док ће на латинском Западу идеје апофатичности заступати Јохан Скот Ериугена и Тома Аквински (Шаровић 2021а: 28).

Уколико се апофатизам разматра на нешто ширем плану, могло би се напоменути како он сеже још даље, до Хераклита. Јер, „Хераклитов апофатизам и можемо сажети на онај чувени одломак где он описује начин на који бог Аполон у Делфима открива људима истину: ʻГосподар, чије је пророчиште у Делфима, нити говори нити скрива, него наговештава’“ (Јанарас 2012: 193). Току апофатизма одговара хераклитовска претпоставка према којој не постоји директно указивање на истину, већ само „*семантичка назнака*“ истине (Јанарас 2012: 193; курзив Х. Ј.).

Друга граница распростирања апофатичке инструментализације могла би се пак пронаћи у Дериданој филозофији језика. За разлику од хераклитовске назнаке истине, деридијански концепт подразумева „да се сваки *предикативни језик* прогласи као *неадекватан* за одређивање Божије *суштине*, јер се сматра да је он *изнад сваке суштине*. Апофатиком се жели истаћи како ниједна *реч*, *ниједно име*, напросто није адекватно за описивање Бога“ (Todorović 2023: 363–364; курзив К. Т.). Каква је пак суштинска идеја овог гносеолошког становишта, које се, очевидно, може пронаћи и у изванрелигијским дискурсима?

Према разумевању оног предмета који се жели распознати, схоластички филозофи су утврдили како се до истине тог предмета може доћи „тројаким путем“ (via triplex) (Јанарас 2012: 184).

Сагласно првом, или „*катафатичком путу*, потврђујемо постојеће особине или својства предмета који хоћемо да спознамо – доспевамо до познања предмета приписујући му *потврдне* (тј. позитивне) исказе, те кажемо *шта* је предмет познања“ (Јанарас 2012: 184; курзив Х. Ј.). Ово становиште би одговарало позитивном фактичком знању, то јест, дефиницији проистеклој из такве врсте знања.

Са друге стране, према „*апофатичком* (негирајућем) путу, поричемо својства или особине које не припадају одређеном предмету познања“ (Јанарас 2012: 184; курзив Х. Ј.). Због чега је важно такво порицање? Његова важност се огледа у томе што „кажемо *шта није* тај предмет познања, односно постепено искључујемо све оне позитивне дефиниције које се не односе на предмет који желимо да спознамо, тако да се на посредан и негирајући начин добије одређење предмета познања“ (Јанарас 2012: 184; курзив Х. Ј.).

Напослетку, трећим путем, који је назван и „путем превасходности (via eminentiae)“, доспевамо до „оностраних појмова, приписујући сваком од њих дефиниције аналогног *надилажења* категорија које се односе на физичку стварност – говоримо *по чему* је неки појам *узвишенији* у односу на наше емпиријске категорије“ (Јанарас 2012: 185; курзив Х. Ј.).

Задати епистемолошки шематизам био би, дакле, структура коју је уобличила западна мисао.

Ипак, ни по овој тачки нису могле бити избегнуте несагласности „Истока“ и „Запада“. „Схоластички начин јесте употреба негативних појмова са циљем да се кроз прогресивна појмовна порицања изгради коначан појмовни став“ (Јанарас 2012: 188). Из тога происходи да схоластичка гносеологија чак и путем одрицања од позитивних ставова спознаје гради један затворени облик – који ће прерасти у „коначан *појмовни* став“. Наследници хеленске мисли пак, иако „родитељи систематске или формалне логике“, „одбијају да истину црпе из *исправности исказа,* они негирају и објективизацију исправности и њено свођење на дати образац или кодекс, односно негирају аутономизацију логике и њено претварање у *функцију власти* (Јанарас 2012: 189; курзив наш).

Другачије исказано, док схоластички принцип користи негирање ради формирања појма – на идентичан начин како би и афирмацију користио у исту сврху – „источна“ мисао дозвољава нешто што би, у „западној“ перспективи вероватно било блиско агностицизму. Али, управо због тога, „апофатизам јесте, као и иронијска снага мајеутике и нихилизма, она врста негације која *допушта појављивање бивствујућег* – из Ништа а не из атрибута који су по то бивствујуће одређујући“ (Вукашиновић 2013: 42; курзив наш).

Управо на тај начин свет се јавља као инфинитезимална „позорница“ свих појава које се уопште могу замислити.

Јављање из „Ничег“, за које, притом, чак ни не можемо бити сигурни да је имало стварносно, може да наличи на „свет појединачних ствари без значења“; али баш насупрот томе, то и јесте „свет заодевен знацима, симболима и скривеним значењима, многострука и многострана творевина Троједног Бога“ (Манчић 2013: 64)

Управо због тога што логицизам унутар Бића вере, схоластички артикулисан, претендује на „власт над појмом“, како је и истакао Христос Јанарас, негација која води појављивању Бића вере из Ничег, за догматику „Запада“ остаје означена као неразговетна. Из тог разлога се јавља чак и строжа процена да је „Запад изразито *катафатички*,

позитивистички, а према нама [источним хришћанима, прим. аут.] *негативистички* (не и апофатички), осим ретких изузетака (Јевтић 1995: 151; курзив А. Ј.). Но, осим што је још један прилог идејно-културним обрасцима „Запада“ и „Истока“, структура коју издвајају Јанарас и Атанасије Јевтић прецизира и доминантне путеве апофатичке мисли.

Ипак, апофатика своје најспецифичније уобличење проналази у мисли Псеудо-Дионисија Ареопагита, аутора за којег „први пут чујемо 533. године, када су неки северијански монофизити цитирали (непрецизно) из његовог трећег писма, како би присвојили стварни апостолски ауторитет за свој став против Православља“ (Лаут 2009: 283). Човек сиријског и монофизитског порекла (Лаут 2009: 284), Псеудо-Дионисије баштини у свом делу и познавање Прокла и неоплатоничара, те у своје расправе уводи Диотимин разговор са Сократом у *Гозби,* као и „низ алузија на *Тимаја*“ (уп. Манчић 2013: 42). Упућеност Псеудо-Дионизија у различите видове филозофске и богословске мисли и омогућава досег такве теорије каква је његова епистемологија о апофатизму сазнања Бога. Спознаја овог непознатог мислиоца у много чему превазилази дотадашње аспекте разматрања о божанским стварима.

Псеудо-Дионизије прави одлучујући заокрет, који омогућава дубље разумевање ноуменалног:

> „Када би Бог био умно биће какво је човек, тада би се могао сазнавати на већ некакав антропоморфно-умни начин, или, када би Бог као творац чула и сам поседовао неку врсту чула попут човека, човек би тада на некаквој чулној основи могао спознати Бога“ (Петровић 2014: 48).

Природно, искључивање непосредног увида у Бога, на основу датих – *материјалних* – појединости бивствујућег може активирати агностичке импулсе. А управо су они те тачке које најнепосредније иницирају апофатичко наслућивање: „Негирање имена у том смислу употпуњује наше знање о Богу, јер препознавање богодејства у творевини не значи и коначно богопознање!“ (Петровић 2014: 51). О томе и говори српски теолог Предраг Петровић када за Псеудо-Дионизијев метод „негирајуће спознаје“ користи израз „јединств[а] у *увек вишем логосу мудрости*“ (Петровић 2014: 51, курзив П. П.).

Да ли је онда, сходно томе, потребно *веровати* у пројављивање „нечега“ из „Ничега“, те користити сазнајни пут само да би се људска свест припремила на прихватање једног религијског, интуитивног искуства?

Јер, већ је само по себи очигледно како довођење свести у стање апофатичке претпоставке значи одбацивање прихваћених закона дискурзивне мисли. Логичко питање, надаље, сводило би се на нешто што наличи кантовској критици моћи суђења и недоумици: „чему могу да се надам?“. Међутим, апофатичко прихватање „није нешто што она [душа, прим. аут.] учи, и заиста то не може да се научи, ненаучиво је (*adidaktos*)“[43] (Лаут 2009; курзив Е. Л.). А овакав однос произилази из тога што је „[у] сједињењу са Богом душа неделатна, и страда или саучествује (дословно, ‘страда са’, ‘састрадава’) са божанским“ (Лаут 2009: 307).

Можда се већ у изразу или форми овако конструисане дилеме открива оно што је потребно – бесконачна могућност разумевања, преплета вере и знања, и, напослетку, али најважније од свега – оно што је суштинско у вери, а то је слобода. Сле́дећи и Кјеркегорову претпоставку, можда би се као одговарајући одговор на „моћ суђења“, то јест, гаранцију „чему могу да се надам?“ у разумевању уметности могло да се пројави слободно апофатичко расуђивање у руху „скока-у-веру“ (*тумачења*).

Вратимо се пак почетним апофатичким ставовима. Уколико постоји аргументована негација спознаје, чији су темељи утврђени код Псеудо-Дионизија, онда сва порицања божјег „не значе и лишеност“ (Манчић 2013: 62). А говорити о „лишености“ претпоставља нарочиту опрезност. Јер,

[43] „Ненаучивост“ или „адидактизам“ – као ослонац апофатике – биће од изразитог значаја за разумевање чистоте срца у поезији Настасијевића, односно, за његову „епистемологију“ „*неуког срца*“, како овај лирски елемент тумачи Александар Јерков у Настасијевићевој „Зори“ (В. Јерков 1994: 93–102).

„[Л]ишеност је одсуство неког предиката, који би исто тако могао бити и присутан: реч ʻбеживотанʼ означава супротност ономе што кажемо када кажемо ʻживʼ. Али, када кажемо да Бог ʻне живиʼ, то не значи ʻбеживотанʼ. Бог је с ону страну беживотног, као што је и с ону страну свега живог. Зато наше афирмације божанства *нису супротне нашим порицањима*, него се иде и даље од тога: и негације се морају негирати“ (Манчић 201: 62; курзив наш).

Која је пак то појединост која толико проширује контекст апофатичког прихватања да, према њој, и сáмо негирање значи афирмацију?

Како напомиње православни мислилац филозофско-религијске гносеологије Христос Јанарас: „Поистовећивање са коначном дефиницијом објективизује истину: чини је објектом који интелект може да поседује и да њиме влада. Најпотпунији облик поседовања истине јесте верност ортодоксности, првој и аутентичној објективизацији“ (Јанарас 2000: 220). А објективизација не може бити делујућа стварност, без обзира на њену апсолутну сувереност и непомеривост у прецизном назначавању истине. Даљи ток разумевања претпоставља динамику, потврђујући човека као биће развоја духа, према чему никаква чињеница гносеолошке природе не може бити убедљивија од стварности/истинистости самог бића. Отуд се „[и]стина не исцрпљује у својој дефиницији која је само граница – међа истине, односно њена ʻодећаʼ или ʻчуварʼ“ (Јанарас 2000: 221); и надаље: „[П]ознање истине се не остварује разумевањем дефиниција, него учешћем у чињеници истине, у истини живота, у непосредности искуства“ (Јанарас 2000: 221).

Ставовима изнетим у нашироко познатом *Азбучнику вере,* Јанарас прилаже одговарајуће типолошке потврде у његовој књизи *Философија из другог угла*. Дефиницији истине као илустрација у овој филозофско-религијској дискурзивној анализи одговара позивање на објективне научне истине. Јанарас наводи да су позитивне науке, парадоксално, прве и указале на „расцеп у објективној сигурности умних и емпиријских приступа-подухвата сазнања“ (Јанарас 2020: 83). У том погледу, у својству примера наведена је Ајнштајнова теорија релативитета, принцип неодређености Вернера Хајзенберга у дометима физичког кретања, али и особине „анти-материјалности“, произашле из претпоставки о атомистици Нилса Бора (Јанарас 2020: 83). Смисао Јанарасовог указивања своди се на то да истинита меродавност дефиниције, на примеру објективних научних истина, није довољна за истинитост „вишег реда“; напротив, и саме претпоставке позитивне дефиниције произашле су из нечега што је самом фактицитету супротно. У том смислу испоставља се закључак да се „[к]осмичка хармонија и поредак све више и више откривају као једно објективно неодредиво *динамичко збивање*. ʻНаучна представа света физике престаје више да буде чисто научне природеʼ, вели Хајзенберг – барем у смислу науке како смо је познавали непосредно задњих столећа“ (Јанарас 2020: 84; курзив наш).

Ако се прихвати становиште да „[а]пофатичност представља одбијање да црпимо познање истине из њене дефиниције“ (Јанарас 2000: 32), онда смо на прагу закључка како модерна мисао индиректно, научним или неким другим путањама, стиже до претпоставке о вредности апофатике. На овом месту не чини се нимало важним да ли сама та мисао може да именује теоријску поставку апофатичком или не. Оно што пак јесте битан закључак јесте чињеница да се став модерности налази на прагу увида како „дефиниција не замењује нити исцрпљује познање истине: оно остаје опитно и емпиријско – начин живота, а не теоретска конструкција“ (Јанарас 2000: 32).

Ипак, чак и унутар оваквог становишта – апофатичког пута – постоји специфичност која може бити од нарочите важности за наше истраживање, с обзиром да би управо то обележје представљало својеврсно „охрабрење“ за расплет „парадигме Розанов“ и непосредну комуникацију поетског и религиозног у оквирима књижевног текста.

Анализирајући апофатичке ставове, Јанарас долази до једног сегмента разматрања који нарочито привлачи пажњу. Утврђујући да конкретност и дефиниција не могу заменити непосредан увид у истину, грчки мислилац, како би се могло и очекивати, наводи да је сâм

живот онај ентитет у којем се одвија разрешавање дилема човекове свести, где се и обликује се садржај појмовног (Јанарас 2000: 32).

Из таквог става произилази да је догмат – као непобитно хришћанско убеђење – нешто супротно структуираној форми која „заробљава“ истину. Напротив, догмат и омогућава истини да се оспољи у њеној непосредности и самој непосредности живота. Како је живот начелно реверзибилан у односу на фактички став теорије, то се за истакнутост догмата најпрецизније може употребити *животност „живота“*, а не дијалектичка архитектоника. На овом месту Јанарас износи одлучујуће веровање:

„Такав апофатички став [суштински став негирања објективности, који омогућава пројаву „Нечега“ из „ничега“, прим. аут.] доводи хришћанско богословље до тога да за тумачење догмата користи много више *језик поезије и слика* него језик конвенционалне логике и схематизованих појмова [...] [П]оезија, симболима и сликама које користи, увек изражава и смисао између речи и с ону страну речи, смисао који углавном одговара општем искуству живота, а мање рационалним схватањима“ (Јанарас 2000: 32; курзив наш).

Иако неразрађене и, чини се, на граници импресионистичке необавезности, Јанарасове идеје о „смислу између речи“ који омогућава лирика, уколико су озбиљно схваћене, могу на необичан начин преокренути однос према теолошкој позицији „унутар“ читања. Оне, заправо, указују на мало тога новог у оквирима песничког језика; међутим, ова врста валоризације у оквирима догматских тема изразито је значајна.

Јер, то значи да се за објашњење сложених односа „људског“ и „божанског“ света не морају користити сложени системи који подједнако ремете виталистичку концепцију верског осећања. У овој етапи анализе долази до инструментализације апофатике до најширих размера. Уколико „преведемо“ ове поставке разумевања на језик херменеутике, могли бисмо доспети до важних поенти.

Централна од њих значи: да догматолошка петрификација која значи *тражење религиозних представа* затвара песнички текст у његовој артикулацији. Она, истовремено, активира и својеврсно „неповерење“ према лирској уметности. На овом месту подсећање шта поезија *заправо значи* може бити одсудна. Уколико је Јанарасу (или, Хајдегеру) као филозофско-религиозном (односно, филозофском) мислиоцу било потребно да се присети како сем аналитичког поступка филозофије и поезија може изрећи важне, па чак и од филозофије важније закључке, тумачу песништва овакво схватање, рекло би се, никада није ни измицало.

Другачије речено, поетска реч би у много чему апофатичким подразумевањем могла демонстрирати божанско искуство, без путоказа научне, филозофске, богословске, или пак неке друге истине.

Последично, ни „потрага“ за хришћанским елементима није „*то*“ што ће „гарантовати“ да ће истоветни елементи, пронађени у тексту, показати да је тај текст спојио хришћанско и уметничко.

Још и више од овог постулата, да би се појмила унутрашња религиозност неког поетског текста, о самом хришћанском духу – *није потребно ни размишљати*.

Како напомиње Миодраг Павловић у свом есеју „Модерност и песништво“, „видови трансценденције који нису изгубљени [јесу]: *критичност*, негација, утопизам. Чак је и алијенација један од облика трансценденције“ (Павловић 1981б: 228; курзив наш). Дозвољавајући поезији да проговори својом улогом у разумевању људскости, христијанизација поимања досеже до објективности која је задата људском духу када се у откривању апофатике суочава са дубоком мистеријом управо сопственог духа. Без намере да се ова тврдња уклопи у неку врсту сумње у теорију, каква се јавила код Цветана Тодорова или неких постмодернистичких тумача, могло би се напоменути пак да вера у апсолутну вредност

поезије и божанског јесте оно што устројава право да се сваком виду тумачења истраживач обрати са прихватањем.[44]

Исто важи, чак и у већој мери, за садржај књижевног текста који је у фокусу пажње:

1) то што се у њему не јављају хришћански елементи не мора *per se* значити како текст не поседује хришћанске димензије;

2) то што се у тексту проналазе нихилистички, атеистички или агностицистички елементи, не значи да је текст објективно „мање вредан“ у својој истинитости (потенцијално, у односу на неки „хришћански“ књижевни текст), нити да сами ти елементи ремете уметнички досег песничког;

3) то што се унутар песничког текста јављају, евентуално, и материјална огрешења о хришћанско искуство, не мора значити непрецизност која онемогућава разумевање песничке поруке нити урушавање читаве поетске архитектонике коју тај текст формира на мотивском или структуралном плану.

Ове теме које смо покушали да издвојимо, строго говорећи, можда и не припадају сасвим домену методологије коју ћемо покушати да применимо на тумачење Настасијевићевог дела. Природно, питање које се након тога поставља гласи због чега би онда овакве напомене уопште биле потребне?

На ову недоумицу могли бисмо реплицирати истраживачком потребом да се простори хришћанског и поетског што боље одреде; то јест, да се конструише стабилно поље разматрања на којем ће се лимеси једне и друге димензије људског духа – поетске и религиозне – моћи боље идентификовати. Очевидно, овакав задатак није нимало једноставан. Томе у прилог говоре и поетичке чињенице да многобројни видови човековог односа према Богу садрже нешто од поетских уметничких формулација. У оваквој констелацији, границе је често теже назначити. И обрнуто – сама природа песничког текста постоји тако што људску духовност приближава метафизичким – или: метафизички-иманенцијским – видовима људског постојања о којима проповеда човекова мисао о Богу. Као и у претходном случају, границе је и у овом кретању – од песме до (хришћанске) онтологије – изазовно оцртати.

Стога бисмо у „спољашњој“ методолошкој напомени, то јест, методолошкој поставци која се тиче саме природе песничког и религијског, а не књижевнокритичког приступа према поезији која носи религиозне елементе – могли споменути како апофатика значи: приступ који *сваку* песничку уметност (без обзира да ли она носи хришћанско искуство или не) заснива на равни божанственог искуства.

Другим речима, могли бисмо да назначимо у једној слободнијој оцени – уметнички успело песништво апофатично је само по себи, без обзира да ли се ослања на хришћанске елементе или не.

Све ове појединости – заправо, сâм централни став наше методолошке оријентације и могућност разрешења „парадигме Розанов“ – омогућене су ставом апофатике. Његова инструментализација усмерава наше читање Момчила Настасијевића у правцу лирске пуноће, објективизације уметничког текста, али, оне врсте објективизације што подразумева *саму поезију* као самостално *самообјашњење*.

Са друге стране, апофатику морамо разматрати и као феномен који може бити примењен на саму природу херменеутичког поступка. Уколико говоримо о апофатици херменеутике, онда се превасходно суочавамо са следећим питањем: на који начин се може одредити однос између хришћанског и поезије *унутар* херменеутичког приступа? Друкчије казано, који пут тумачења треба следити у једном издвојеном књижевнокритичком приступу уколико се елементи књижевног дела исказују обострано и својом књижевноуметничком вредношћу, али и својим дубоким религиозним квалитетима које би (потенцијално) боље од књижевне критике могла да растумачи теологија, библистика или религиозна филозофија?

[44] Подсетимо на овом месту још једном на речи Алексеја Хомјакова које истиче Александра Сердјукова: „Свака истина служи Богу“ (Сердјукова 1996: 155).

Задржимо се најпре на питању књижевноуметничке вредности. По свему судећи, не би било сасвим погрешно уколико би се претпоставило како апофатика херменеутике која се суочава са делом високе књижевноуметничке вредности – сама казује како такво књижевно дело носи нешто од дубоке духовне истине коју по правилу везујемо за Бога као Најнедокучивијег, Најразнороднијег и Најсмисленијег Бића. Ова очекивана представа о апофатици херменеутике долази до махом клишетизираног одговора: да књижевноуметничко дело високе књижевноуметничке вредности проговара човеку кроз духовно искуство које је *апсолутно* – а тоталност *апсолутног* се може везати само за Бога, без обзира на то да ли тумач признаје Божје постојање или не. Књижевно дело је апсолут уметничке вредности, и тиме једнако *meritum*-у саме *апсолутности*, то јест, Богу. Овакав пут је, дакле, апофатички.

Са друге стране, чини се да апофатика херменеутике може значити још нешто. Појединост на коју ћемо покушати да укажемо има своје корене у природи саме апофатике. Јер, иако „негативан узлазни пут“ апофатика ипак, као и њој обрнута катафатика: значи *пут ка Богу*. То јест, Бог је она одредница на којој се налази завршница разумевања.

Међутим, да ли је могуће апофатички говорити о Богу само по мери апсолутне вредности књижевноуметничког дела? Другим речима, да ли је апофатика херменеутике садржана само у томе што ћемо рећи да књижевноуметничко дело досеже божанско – само зато што је *апсолутно* естетички валоризовано, као што је и Бог „врхунски“ *Апсолут*?

На овом месту дотичемо једно од кључних и неуралгичних питања методологије нашег приступа у овом раду. Јер, наиме, апофатику херменеутике не посматрамо само према назначеном критеријуму *апсолутности*.

У нашем истраживању, које ће се бавити Настасијевићевим песништвом, покушаћемо да тумачимо поезију нашег песника по њеним лирским уметничким квалитетима. У том процесу послужићемо се и хришћанском перспективом разумевања, с обзиром да ћемо видове хришћанске перспективе користити као инструмент бољег разумевања Настасијевићевог хришћанског искуства.

Међутим, то не мења једну труистичку чињеницу да ћемо се у приступу Настасијевићевом песништву бавити Настасијевићевом поезијом (а не, потенцијално: „Настасијевићевим богословљем“). Шта онда апофатика херменеутике може да значи?

Она значи *саморазумевање хришћанског* унутар песме која није нити „црквена“ нити „религиозна“. Апофатички пут херменеутике подразумева проговарање хришћанског искуства тамо где се Христос и није директно тражио – у њега херменеутичка апофатика „не упире прст“ као што би то урадила херменеутичка катафатика.

И управо захваљујући томе што је пут хришћанског отворен овим, „индиректним“ хоризонтом тумачења, то се и хришћанско искуство наново открива *себи самом*. Јер, према хришћанском искуству: није само човеку потребан Бог, већ је и Богу потребан човек. А пут апофатике књижевнокритичког сагледавања још један је прилог недогледног простора слободе, која у најрозноврснијим видовима одражава људске могућности да ипак *каже* оно што је *неизрециво*.[45]

Тако висока књижевноуметничка вредност допушта хришћанско разумевање оним што наизглед личи на одаљавање од хришћанског искуства.

У том погледу, апофатика херменеутике долази и као својеврсна екстензија наших властититх представа о поезији, Богу, човеку и свету. Она, рекло би се, може представљати могућност „*виш[е] инстанц[е]*“ коју је за разумевање људске стварности тражио Борис Вишеславцев (Вишеславцев 2006: 65; курзив наш).

[45] Отуд ће и једна од „најапофатичкијих“ Настасијевићевих песама бити његова необјављена песма „Плач“, која би се вероватно могла сматрати и хронолошки последњом песмом. Она није уврштена у *Лирске кругове*, будући да хронолошки долази после њих. Управо ова назнака отвара могућност њеног апофатичког сагледавања у контексту *Лирских кругова* – оно што за Настасијевића није могла да саопшти „ни реч, ни стих, ни звук“ „Туге у камену“ (*П*, 93), то ће, након тражења израза који је *катафатичан* („реч“, „стих“, „звук“) – саопштитити *апофатички* израз *плач*: „Плачем, / као низ реку / пуца на души лед“ (*П*, 567). Песмом „Плач“ више ћемо се бавити у поглављу „Одрази хришћанског појма: ‘Радосна туга’ (грч. *χαρμολύπη*)“.

Покушаћемо да укажемо како је Настасијевићево песничко искуство другачије од хришћанског садржаја српске поезије управо стога што апофатика херменеутике открива песника Настасијевића као песника апофатике.

А на томе се, поред дубинских библистичких импулса и заснива важност хришћанских основа његовог песништва.

Неопходно је скренути пажњу и на то да је апофатички приступ Настасијевићу већ учињен у једном погледу. Имамо у виду студију Маје Рогач *Фигуралност/фигуративност у текстовима Момчила Настасијевића* (2008). На основу Настасијевићевог есејистичког дискурса, Маја Рогач долази до закључка да „директно изрицање“ није гарант разумевања песникове лирске „мистике“. Своје закључке она износи на примеру Настасијевићевих есеја:

„Тешко је говорити о дискурзивности када помишљамо на мистичко. Међутим, недискурзивност, као једно од основних начела овог модуса изрицања, у Настасијевићевим есејима очвршћује, задобија извесну правилност. Будући да у отклону мистичког од здраворазумског дискурса нија одржана трајна ʻискошеност’, већ се овај модус изрицања на неким местима конституише као дијаметрално супротан говору којем се опире. Као такав, он представља близаначку фигуру разумског дискурса, заснован огледално наспрам, пресликавајући се у њега“ (Рогач 2008: 56).

Апофатички легитимитет Маја Рогач успоставља тиме што говор о мистици изједначава по вредности са рационалистичким дискурсом. Сама ова интервенција отвара широко поље могућности да се о Настасијевићу говори „апофатички“. Ослањајући се на „Белешке за апсолутну поезију“, критичарка уочава да је сâм Настасијевић као *мислилац* и *тумач* стварности апофатички оријентисан. Јер, Настасијевић је „радикално апофатички“ окренут с обзиром да: „све позитивне категорије именовања мистичке стварности духа“ он „избега[ва] зарад неизвесности, која једина приводи истини темељне несазнатљивости (из разумске позиције)“ (Рогач 2008: 23). Примедба као да отвара простор за претпоставку да се најефикаснији апофатички метод при читању Настасијевића може спровести уколико се има у виду да је и сâм песник апофатички усмерен.

Све ове врсте појашњења захтевају, такође, још једну напомену. Напомена коју желимо истаћи представља додатни прилог апофатичком читању.

Наиме, често се може десити да се писац „оптужи“ од стране истраживачâ за неразумљивост, и то из разлога некакве херметичности или самозатворености. Питање које поводом овога треба поставити, уколико поседујемо хоризонт апофатичке интерпретативне екстензије јесте: да ли смо *себе* довели у стање да писца разумемо?

Довођење у позицију за схватање је озбиљно, и не представља никакву сугестију мистификације. Уколико тенденција за „оптужбу“ *contra* „мистификације“ постоји, она може бити само производ рационалистичке метафизике, која претпоставља самовољу у привиду слободе и врло мало одговорности.

Уосталом, апофатичност и *захтева* посвећење; с обзиром да, уколико смо избегли прихватање апсурда у чињеници да „Нешто“ бива рођено из „ничег“, онда интуиција одводи искуство до закључка према којем: „[н]е можеш доспети до тачке да познаш Бога, да Га упознаш на овај начин, а да претходно начелно не *пречистиш своје односе*. Јер, у познању ствари учествују сви односи које имам“ (Зизјулас 2001: 75; курзив Ј. З.). Одговорност пред песништвом и захтева непризнавање ничег мањег од посвећеништва. Јер, „[т]о није оно знање које само прође кроз мој ум или само кроз моје срце – као кроз средиште чувстава – то је *шире егзистенцијално знање* које у себи садржи *мој целокупни идентитет* (Зизјулас 2001: 75; курзив наш).

Разумевање поезије јесте „[мој] целокупни идентитет“ (Зизјулас 2001: 75).

Између критичког приступа који није спреман на жртву сопственог убеђења или контемплативног искуства, времена потребног за то, и, са друге стране, посвећености „целокупног идентитета“ спознаји, колосалан је расцеп. Отуд, можда, и деценијско неразумевање (а онда и одбацивање) Настасијевићеве поезије, парадоксално али пак довољно

очито, реверзибилно проговара о лежерном профилу приступа. Ако се томе придода Настасијевићева песничка самопожртвованост која не преза од тога и да пар деценија ионако кратког живота жртвује зарад једног стиха који истински вреди, неспоразум се сенчи једном врстом комуникацијске баријере.[46]

Како је „стваралачки задатак“ „нешто суштински ново што треба да дође на свет“ (Флоровски 2005: 32), то се за исти одговорни акт треба обратити највећој жртви/подвигу, и то оном који „започиње смерношћу, одрицањем, послушношћу. Стваралачка слобода је немогућа без овог почетног самоодрицања“ (Флоровски 2005: 32). Уколико је у овим атрибуцијама адекватно распознати контуре Настасијевићевог дела, исто је тако, нажалост, могуће распознати и неодговарање разумевања, превасходно кроз мисаоне токове који би пригушили апофатичке ставове. „Култура у којој живимо непрестано усађује у нас осећање гордости, хвалисавости, сопствене праведности. Она је заснована на претпоставци да човек сам може постићи све, она чак и Бога представља као некога ко стално ʻнаграђујеʼ човека за његова достигнућа и добра дела. На скромност – личну или заједничку, етничку или националну – гледа се као на знак слабости, као на нешто што не доликује правом човеку“ (Шмеман 2020: 21).

Ако се тумач не налази у положају „саможртве“, нити разуме својства самопонижења из скромности на путу враћања људског достојанства, на који начин се Настасијевић уопше може читати, или, *чак* – тумачити?

Као и у случају претходних недоумица, и на овом месту се може истаћи апофатика као излаз из поетско-интерпретативне загонетке.

Апофатичност се испољава кроз визуре личних објективација у читањима, али оно што перспективама није заједничко јесте управо „угао посматрања“. То унеколико одређује карактер и интензитет саме убедљивости апофатике. Другим речима, сваки прилог тумачења може да буде прихватљив,[47] али онај који би апофатика могла признати у његовој пуноћи био би, вероватно, онај који би самом песнику одговарао по духовној сродности, линијама дискурзивног мишљења и, уопште, „погледу на свет“.

Али, да би се овај поступак – модел *апофатичког разумевања* – могао прихватити, неопходно је да песништво изнова, почев од Сапфе и позива Афродити,[48] освести достојанство свог „божанског порекла“.

Односно, да критички приступ који дозвољава хришћанско искуство уједно освести да је поезија „религиозна и кад је безбожна“ (Ракитић 1972: 147)

Сходно томе, хришћанска перспектива могла би потпуно прихватити чињеницу самосвести: да се пред лириком подједнако налази пред светим текстом, као што се налази пред својим сакралним текстовима.

У том погледу се надамо достизању барем делимичног али истиносног сагледавања Настасијевићеве поетске визије, која је преплетена духовношћу најпрефињенијег типа.

---

[46] Отуд нимало не зачуђује што тумачи углавном означавају Настасијевића херметичким и самозатвореним песником, а вероватно да у целокупној српској поезији не постоји пример лирског субјекта који се *више обраћао* спољашњем свету него што то чини Настасијевићев субјект. Из тога произилази и његова фреквентна формула „дозива“. Уколико се пак ни она не уочава, сами наслови песама, врло често у дативној падежној конструкцији, говоре о Настасијевићевом говорењу које „они“ „не чују“. У наставку анализа, посебно у поглављу о Настасијевићевом односу према *другоме,* односу у којем се уочава пророчка парадигма песника Настасијевића, покушаћемо да назначимо више о овим појединостима. Делује интересантно пак да је сâм песник учинио једну мистификацију управо због тога што га нису „чули“, односно, адекватно разумели. Наиме, на основу извесних интервенција, Гојко Тешић износи претпоставку да је аутор једног текста о *Запису о даровима моје рођаке Марије* (текста који је потписао Душан Тимотијевић у листу *Покрет* из 1925.) – заправо сâм Настасијевић (уп. Тешић 1994: 217–218). Да ли је овим евентуалним поступком Момчило Настасијевић посведочио трагично неразумевање интерпретативних заједница, па се одлучио да сâм себе тумачи?

[47] О томе говори, подсетимо, и Татјана Касаткина када спомиње да о религиозности Достојевског без икакве дилеме могу да пишу и они тумачи који интимно нису религиозни.

[48] „На сјајну гозбу, / на весеље, Кипранко, похитај нам, / па у златне блиставе чаше нектар / сама нам точи!“ (Према: Ђурић 1962: 80).

Збирка *Пет лирских кругова* (1932) досад јесте избегла судбину одбачености. Из тог разлога књижевна историја нема разлога за недоумице, нити за неке од стрепњи које је наговестио Ниче:

„Човечанство тако ретко створи неку добру књигу у којој се с одважном слободом пева борбена песма истине, песма филозофског хероизма; а ипак, да ли ће та књига живети столеће више или ће постати трулеж и прах, зависи од најбеднијих случајности, изненадних помрачења умова, сујеверних грчења и антипатија, најзад чак и од прстију што не воле да пишу или чак од инсеката и кишовитог времена“ (Niče 1979: 17).

Чини се да тешко можемо са сигурношћу рећи шта је изазивало појаву да једина Настасијевићева песничка књига буде толико дуго изван интересовања књижевних кругова, или да буде представљана у парцијалном или пак површном маниру. Ипак, важно је истаћи да и у досад истакнутим разматрањима Настасијевића постоје важна упоришта анализе која не би требало заобићи.[49]

У наредним сегментима истраживања покушаћемо да конструишемо основне поетичке претпоставке о уметничко-религијској визури Настасијевићевог песништва.

На основу ових претпоставки о природи Настасијевићеве лирике, окренућемо се иманентној анализи хришћанског искуства у збирци *Пет лирских кругова*..

3. Хришћанске и уметничке основе песништва М. Настасијевића: тумачење

Истражујете Писма, јер ви мислите да у њима имате живот вјечни; а управо она свједоче о мени; И нећете да дођете к мени да имате живот.

(Јн 5:39–40)

Може ли се прирок изоставити, као што је то случај са подметом (Одговор: не може). Дакле, прирок се не може изоставити, осим кад се по смислу може сигурно погодити.

(Из огледног предавања Момчила Настасијевића
„О реченици и њеним главним елементима“ ученицима првог разреда)[50]

3. 1. Уводне поетичке напомене

3. 1. 1. Културолошки оквири

У овој етапи истраживања, која се тиче махом културних питања српске књижевности и (православног) хришћанства, покушаћемо да укажемо, дакле, на стваралачку атмосферу и (религијски) идентитет у којем се Настасијевићева поезија оглашава. Ова проблематика утолико је интересантнија, с обзиром како се код песника *Лирских кругова* могу уочити снажни импулси традиционалних оквира, али и компоненте које се од оваквих оквира знатно одаљавају. Такође, покушаћемо да оцртамо – и то у нарочито сведеним освртима – контуре „источног“ и „западног“ духа мишљења, свесни колико је реч о дубоко постављеном питању (књижевне) имагологије. Но, овим раздвајањем настојимо да нагласимо једну појединост на

[49] Прегледи Настасијевићеве лирике или целовитог опуса у погледима критике, до данас нису начињени. Одређене прегледе пружили су Александар Петров (уп. Петров 2015: 22–24) и Марко Аврамовић, који је урадио преглед рецепције лирике педесетих и шездесетих година (в. Аврамовић 2015: 129–147). Ни наш преглед не претендује на целовитост дела, већ само, наравно, на оне појединости које су важне за главно тематско усмерење.

[50] Према: Ђорђевић 2018: 86.

којој ће наше наредне етапе анализе инсистирати – то је став о библистици Настасијевићеве поезије. А библијска атмосфера се, наравно, може сврстати у утицаје „источне“ књижевне провенијенције.

Но, кренимо најпре од назначеног културно-идентитетског питања. Да ли, уопште, постоји било каква основа за овакво постављање књижевне ситуираности било ког писца, и то у било којем дијахронијском пресеку?

Та дилема значи да се питање националне књижевности хришћанских обележја мора реактуелизовати још од средњовековних паралела, када су се „[у] књижевностима православног Словенства мог[ле] посматрати заједничке промене стила, заједничка интелектуална кретања, стална размена делâ и рукописâ“ (Лихачов 1972: 12). „Словенство“, заједно са византијско-хеленским наслеђем и његовим стапањем у источнохришћанском идентитету стоји, по правилу, у натегнутом идентитетском односу према појмовима „европске“ уметности и геополитике. Један од прилога томе је и податак да Самјуел Хантингтон сврстава, у својим одређивањима Евроазије, православље заједно са исламом. А то би била очевидна последица ограничавања „европског“ на „католичко и протестантско историјско искуство и из њега проистекло културно наслеђе“ (Танасковић 2024: 156).

Последица сличних потеза у интелектуалним сферама је трагична појава да се на „изостављање и сам тај свет [православни, прим. аут.] до те мере навикао да га већ одавно критички не помиње и начелно не доводи у питање, већ у најбољем случају настоји да се прикаже као легитимно европски на западњачки начин“ (Танасковић 2024: 157). „Јер говорити мимо европске поетике и матрице говора значи не постојати. Зато су и Скерлићев став о европејству српске литературе и Богдановићев [Димитрије Богдановић, прим. аут.] став о њеном евровизантинству [као ставови настали на тлу источнохришћанске сфере] само потврда ове трауматичне историјске чињенице“ (Bošković 2015: 45).

Арбитрарност која долази са „Запада“ јесте утемељујућа чињеница чији корени тешко да могу бити разазнатљиви. Они се таквим и чине зато што културолошки критеријум упућује на равноправност култура „Источне“ и „Западне“ сфере, док историјско-политички контексти овакву врсту равнотеже дестабилизују. Ипак, говорећи чак и са позиција „западњачког“ типа, делује неумитно како је „без проучавања Византије“ (при чему „Византију“ поимамо као матичну цивилизацију источнохришћанског круга) „сасвим немогуће истражити душу […] чак и земаља које изгледају најсупротстављеније грчком утицају“ (Татакис 2002: 271). У последњим редовима поглавља „Византија после Византије“ своје гласовите *Византијске философије*, Василије Татакис наводи појмове који су од изразитог значаја за геокултурно разматрање оваквог типа:

> „У свом додиру са светом западним, свет православног Истока, наследник византијског предања, често се налазио пред окрутном дилемом избора. Било је ту посвуда мучних расправа, борби. На крају, одлучио се за усвајање нових елемената из западног света. Ниједан народ, међутим, није се у потпуности одрекао свога византијског наслеђа, које остаје живо, спремно да пружи свој ослонац души увек када се она уморна од спољашњих достигнућа модерне цивилизације, враћа себи самој, тражи себе и истражује, увек када душа за своју жеђ иште пиће духовно. Може се, дакле, казати да философија, или тачније, духовност византијска још није рекла своју последњу реч“ (Татакис 2002: 271)

Премда би се последњи пасус споменутог поглавља могао шире коментарисати у различитим појединостима, ограничимо се ипак само на један његов део. Како би се можда могло наслутити, у питању је истицање да се мисао „Запада“ сваки пут окретала „византинизму“ када се „уморна од спољашњих достигнућа модерне цивилизације, враћа[ла] себи самој, тражи[ла] себе и истраж[ивала], увек када душа за своју жеђ иште пиће духовно“.

За појашњење „умор[а]“ западне цивилизације „од спољашњих надахнућа“ можда не би требало искључити егоцентризам мишљења као компоненту мишљења самог. Јер, како напомиње Желимир Вукашиновић у свом „прилогу критици позитивизма и индивидуализма“ – „Западни хуманизам идентификује човјека са егом. Питање кривице, смрти, слободе... –

постаје центрифугална сила ове идентификације која биће увлачи у расцјеп са свијетом“ (Вукашиновић 2013: 41).

Тачније речено, форма знања-за-себе изменила је личност њеног носиоца – човека оне цивилизације која је преоријентисала персонализам на рачун самоафирмације. Изазов Великог рата – када, као последица, дозрева плод читаве схеме – позива на озбиљније сагледавање околности. Просветитељски хуманизам, као непобитни доносилац истине, имао је прескупу цену људских живота:

„Постављајући достојност и достојанство човјека (dignitas hominis) за највишу вриједност, хуманизам као есенцијалистички антропологизам стао је насупрот теизма и теолошке слике човјека и свијета (studia humanitatis наспрам studia divina) и постао развојни момент секуларизоване модерности. За човјека више није одређујућа веза са трансценденцијом већ људска рационалност и аутономност људске воље. С тим у вези је препоручен оптимизам у погледу неограниченог прогреса и усавршавања у људској историји, што је Велики рат из темеља уздрмао“ (Шијаковић 2019: 96).

Српски културни живот је, следећи опште токове након Великог рата а доносећи томе и прилоге свог Словенства и светосавља, развијао сопствена виталистичка начела. А „[н]ова мисао је морала бити неки облик ʻанти-рационализмаʼ или ʻирационализмаʼ уколико је хтјела да буде одговор на духовну кризу након Великог рата; морала је бити нека врста **философије живота,** јер логицирање беживотним категоријама није се дотицало животне стварности“ (Шијаковић 2019: 18; истицање Б. Ш.).

„Философи живота полазе од категорије ʻживотʼ схваћене као апсолутни и бесконачни, активни, многодимензионални и покретачки принцип света, који се противставља наводно пасивној материји и свести. Тако одређен живот, по њима, не може се схватити чулним ни рационалним сазнањем већ непосредним доживљавањем, интуицијом“ (Стојковић 1970: 203). Оно што се поставља као геокултурна претпоставка јесте супротстављање „философије живота“ рационалистичком обрасцу у „снажним токовима материјализма, механицизма и позитивизма 19–20. века“, али и према „академској теоријској философији Бранислава Петронијевића“ (Стојковић 1970: 203).

Својом „философијом живота“ српска културна стварност ближи се „Источним“ моделима, односно, моделима „Запада“ који развијају отклон према анти-теохуманистичком испољавању (в. посебно: Радуловић 1989, Прпа 2009: 26–29). Отуд и један од најважнијих представника српске „философије живота“, Милош Н. Ђурић у „Археофилософији као извору ирационализма“ апологетски наводи: „Натраг животу! Тим покликом замењен је рационалистички поклик: Натраг Канту! Логичке функције само су део философије, оне нису цела философија […] [И]рационализам, философија живота [је] философија активизма и стваралачког развитка, пунији израз данашњег времена и јачи инструмент живота и културног развитка“ (Ђурић 1997: 219).[51] Ђурићев и српски „ирационализам“ би, методолошки посматрано, требало поистоветити са „антирационализмом“ као јединим могућим одговором на духовну кризу после Великог рата, како то у својој студији о раном Милошу Н. Ђурићу напомиње Богољуб Шијаковић (уп. Шијаковић 2021: 22)

Исто тако, и Ксенија Атанасијевић „*нову филозофију* види кроз призму *реафирмације* старе филозофије која је одисала јединственим дахом умне мисаоности, песничке свежине и религијске мистичности“ (Петровић 2004: 70; курзив наш). „Стара филозофија“ се односи на антички идеал мислиоца који сопствено филозофирање доводи у најтешњу везу са сопственом активношћу, оспољеном у реалности – и према томе, духовно „отворенијом“.

[51] У продужетку разматрања у истом огледу, Ђурић чак карактерише „западни дијалекат философирања“ „површн[им] и плитк[им]“, „за разлику од источног који се интуитивним сазнањем пење на последње висине и силази у последње дубине и постизава прави смисао и прави живот“ (Ђурић 1997: 222). Местимично поклоничка, сентиментална или пак само жедна новитета изван зацртаног мисаоног „калупа“, Ђурићева ирационалистичка мисао ипак је нешто више од сведочанства епохе.

„Философија живота“ као израз времена своју потпору проналази у Словенству, Истоку византијско-руском, па чак и далеком Оријенту Индије, Кине и Јапана, одакле идеализам у лику Христа враћа Европи, наравно, „истрошеној“ по моделу Освалда Шпенглера, „подмла[ђивање], препород и прослав[љање]“ (Владика Николај 2001: 483). Чини се да и свим облицима „философије живота“ јесте заједнички отклон према Европи („Западу“), што се понекад прелива и у апокалиптичке оптужбе о „крај[у] једног света“, када су „европски народи изгубили духовну подлогу свога живота“ (Владика Николај 2001: 481). Геокултурне контуре само су одраз унутрашњих духовних барометара, који у духовима епохе региструју потребу за радикалном изменом. Отуд је, чини се, лакше и разумети изразе српске културе у стваралоцима „философије живота“ као што су Милош Н. Ђурић, Ксенија Атанасијевић, Јустин Поповић, Николај Велимировић, Димитрије Најдановић, Милутин Деврња, све до очевидних одраза у делима и раду Винавера, Црњанског, Исидоре Секулић, Растка Петровића, и, Момчила Настасијевића. Свим стваралоцима је, у мањој или већој мери, заједнички отклон према просветитељском хуманизму, заједно са свим проистеклим консеквенцама и културно-историјским сврставањем на страну „Истока“.

Ова врста оријентације обично се узима и са њеним друштвено-политичким призвуцима. Отуда би „философија живота“ својом уметничком варијацијом „православног експресионизма“ (Vučković 1979: 292) требало да представља мистификацију „феномена националне духовне судбине“, пежоративно се „[н]е заснивајући на реалним претпоставкама“ (Vučković 1979: 291). Тумачења Радована Вучковића претпостављају и тврдњу да је „синтеза теолошке визије православља и панхуманистичке експресионистичке филозофије, хришћанског идеализма и источњачког мистицизма почела да добија изглед прагматичне политичке платформе“ (Vučković 1979: 295). На овом месту немамо намеру да са подручја историје идеја прелазимо на културноисторијске ставове о национално-културном идентитету и „политичк[ој] платформ[и]“. Ипак, чињеница која се може поменути – на основу података које саопштава Вучковић – било би то да се пред нама налази једна ниска софизама научно прикривених аргументацијом коју нам је оставила у наслеђе управо она струја која ће прокламовати становиште *супротно* интегралистичком културолошком обједињавању под заставом осведочених и ослободилачких вредности.[52]

Оно што је пак важно истаћи ради потпунијег разумевања на равни инхерентности, јесте да је принцип стваралаштва „философије живота“ углавном окренут етици, епистемологији и аксиологији. То се очитује и у насловима књига и радова код стваралаца ове епохе.

Наведимо два случаја рефлексије „философије живота“ у двојаком циљу. Прво, ради целовитијег увида у становиште анти-рационалистичке критике; и друго, ради проширења истоветне критике на план супротстављања „рационализма“ и „ирационализма“.

У књизи својих предавања одржаних у Скопљу, именованој *Нови хуманизам* (1923), философи живота Владимир Вујић и Првош Сланкаменац већ на првој страници пређутно усмеравају оштрицу своје критике на оно што доста подсећа на Парменидов онтолошки концепт Бића, из чега ће европска метафизика извући снажно утемељење свог рационализма. А из тог рационализма (на Парменидовим основама), „[и]з поистовећивања човека са моћи мишљења (што чине управо хуманисти) произилази **атеизам**“ (Видовић 1997: 120; истицање Ж. В.). Вујић и Сланкаменац, стога, напомињу:

[52] Управо на овом фону је и Настасијевић потенцијално „фашистички“ писац не само у односу на своје идеје, већ и с обзиром да се похвални текст о њему јавља 1943. у љотићевском часопису *Српски народ* из пера Димитрија Најдановића. Чак се и ставови тоталитарне идеологије примећују управо у самом тексту са напоменом да се „[ј]еврејско-масонско-комунистички троугао стеже око његовог [Настасијевићевог, прим. аут.] врата као омча“, наспрам чега стоји наводни Настасијевићев „револт“ и „висока свест о националној солидарности“ (Најдановић 1943: 9). Чињеница да је о српском песнику писала личност која заступа Љотићеве идеје нимало не говори да се код самог Настасијевића или било којег другог писца исте идеје могу идентификовати. Споменимо, притом, да Најдановићев текст, мимо политичких инсинуација, садржи поједина места која ће се значајно рефлектовати у критичким промишљањима о песнику *Лирских кругова* – након рата.

„Оно што је стално, непокретно и непокретљиво, непомично, укочено, стабилно, божанственог је карактера према несталном, покретном и покретљивом, помичном, оном што тече, променљивом. И то не само да је непроменљиво узвишеније од променљивог, стабилно племенитије од покретљивог, непомично божанственије од онога што стално тече, него се права истина, реална суштина свега, битност стварности, не може тражити у вечном току и промени, него само у непомичним, чврстим, вечним облицима. *Живот који је у току и сав у променама је нижа, чулна, врста стварности; живот вечно непокретан и стабилан је виша врста стварности управо права и истинита стварност* (Вујић-Сланкаменац 1923: 7–8; курзив наш.)

Филозофи *Новог хуманизма* изједначавају разум са врхунским судијом у практичним видовима живота, али му одузимају меродавност за *живот*, који је „живи ток свесности, стваралачки замах животни“ (Вујић-Сланкаменац 1923: 31). С обзиром како уметност мора да црпи из живота схваћеног на такав начин, то је за принцип стваралаштва рационална спознаја отписана као метод (уп. Вујић-Сланкаменац 1923: 70). Ови и сви други видови критицизма установљују нетрпељивост према свему што, било животно или интелектуално, угрожава витализам људског духа. Отуд мисао *contra* „окамењивања“ означава разум његовим творцем, а онда и сопственим непријатељем. Уколико се постави аналогија према атмосфери „la belle epoque-а“, зазор „философа живота“ према свему што обећава сталност и просперитет у тој сталности, индиректно поприма културолошко узмицање од европских принципа.

За други случај „животно-философске“ рефлексије у супротстављању непокретном рационалном Бићу можемо узети деловање Ксеније Атанасијевић, чак до данашњег дана неправедно запостављеног српског мислиоца. Послератно њено деловање недвосмислено се уклапа у оквире нео-хуманистичке оријентације, с тим што узима и акценте феминизма и пацифизма. Превасходна оријентација Атанасијевићеве јесте, наравно, античка филозофија. Интересанто је пак да за свој први рад о пацифизму, објављен децембра 1930. године – „Религијска и филозофска подлога пацифизма“, она узима, за разлику од филозофско-рационалистичког концепта, религијски правац и тврди да „верски проповедници имају своје заслуге у отклањању узрока ратовања“ (Милкић 2019: 21). За Ксенију Атанасијевић „најснажнију поруку мира доноси хришћанство као ‘религија мира достижног помоћу љубави према Божанству и ближњем помоћу праштања’ (Милкић 2019: 21). Истицање важности *проповедништва* на фону општехуманистичког, а не само пацифистичког духа, носи и текст *Смисао и вредност егзистенције: аксиолошка разматрања*, у којем се Атанасијевићева залаже да „[х]умане истине ваља упорно проповедати, независно од тога јесу ли друштво и људи спремни да приме реч истине, или су према њој неосетљиви, равнодушни и цинични“ (Атанасијевић 1968: 22). Дух „философије живота“ у токовима њене мисли огледа се и у постављању људског живота на првенствено место, и то на рачун сваке апстракције или теорије. Отуд, за Ксенију Атанасијевић није важна превласт „просветитељске дистанце“, него људско достојанство. Јер, „пре него што се одлучимо на неки потхват, треба да се упитамо доликује ли он достојанству свесног људског бића. Ако је одговор негативан, не предузимајмо ништа, макакви [sic!] нас мотиви гонили на активност“ (Атанасијевић 1968: 26).

Чини се да један од етичких врхунаца овог типа разматрања Ксеније Атанасијевић представља текст „Христова етика“, објављен 1933. године у часопису *Живот и рад*. Делује изразито занимљиво да класички оријентисани мислилац, каква је Атанасијевићева била, смењује класичко-рационални медијум мишљења („животно-философског“) истицањем да су „моралисања философа најчешће далека од живота, и сведена на голе апстракције и на ледене догме; у срећнијим случајевима, она су искључиво рационалистички ориентисана [sic!], и, као таква, неподобна да подигну и поправе људски индивидуум, којим не господари искључиво разум“ (Атанасијевић 2007: 499). За разлику од помањкавања у структури традиционалне философске мисли, Атанасијевићева подвлачи помало неочекивану идеју христолошког типа; и то у тексту у којем су – то је непоходно рећи – Христово дело и идеја хришћанства у различитим елементима схваћени у не сасвим адекватном маниру. За мислиоца „Христове етике“,

„Христови науци имају преимућство над свим етичким догмама својом животворном убедљивошћу, свеже и непосредно произашлом из најсуштаственије потребе човекове; његове етичке максиме, упутства, налози и параболе, - и битношћу, и тоном, и ритмом, – далеко доминирају моралним одредбама како свих других верских оснивача, тако и свих филозофа“ (Атанасијевић 2007: 499).

Христос за нашег мислиоца, такође, постулира и неке друге важне ставове. Тако је Христос, према Ксенији Атанасијевић, проповедао „[н]ајузорнију форму трпљења“, док је као личност „осветљен божанском мудрошћу дошао до мистичког зрења највиших истина“ (Петровић 2004: 127). Ружица Петровић, један од тумача дела Атанасијевићеве, додаје и да Христос јесте за филозофа „Христове етике“ „јединствен[а] и непоновљив[а] лично[ст] чији божански раст није остварио ниједан човек“ (Петровић 2004: 130). Ружица Петровић се и позива на „Етику праштања“ Ксеније Атанасијевић и њене речи о Христу: „‘[Б]еспримерно луцидна свест – једна од најмоћнијих у историји развитака људске свести’“ (Петровић 2004: 130).

Очевидно, Ксенија Атанасијевић препознаје у Христовом лику облик живота који је најсвојственији човековој души. Томе „философија живота“ може одговарати и типолошки ако бисмо филозофију Атанасијевићеве изоловали од духа епохе и разматрали филозофски критеријум независан од токова времена и поверен једној суверено процени класичког филозофа. Према томе, одлука за Христову идеју може бити и прилог „философији живота“, али и избор једне индивидуалне „рационалне“ филозофије.

Отприлике на сличан начин, само са другачијих стваралачких позиција од Атанасијевићеве, на личност Христа гледа и Светислав Стефановић. У свом тексту „Критика и апологија хришћанства“ српски песник и преводилац у својству критике, готово идентично Василију Розанову, формира исповест о потреби за Христом. Његови ставови о хришћанској етици, са отиском ратних искустава, идентични су мислима Ксеније Атанасијевић: „[Д]авање, дељење, умножавање, саопштавање себе – то је најосновнија и најбитнија карактеристика и највиша форма живота, од ње управо почиње живот: ни покрет, ни асимилирање није тако есенцијално“ (Стефановић 1923: 1365)

Примери које смо покушали укратко да представимо одраз су идеје Истока, интуитивно-духовне спознаје времена. Они се укључују у опште моделе разматрања о „Истоку“ и „Западу“, те их не би требало издвајати из раније зацртаног контекста. Такође, не би требало заборавити ни то да је у српској средини по питању ирационалистичких токова реч само о једном делу стваралачке сфере, и да, притом, просветитељски став нипошто није постао реликт у разним другим видовима литерарног и интелектуалног кретања.[53]

Рецимо, овакав став запажа се код писца код којег је уочљив укрштај Словенства, једног од главних носилаца „философије живота“ и често рационализованог приступа феноменима – Милоша Црњанског. Разматрајући књигу о Светом Сави из пера Црњанског (1934), Мило Ломпар се у једном делу својих истраживања дотиче карактеристичне црте модерности. Она је издвојена из пишчевог казивања о замени племићког идентитета анахоретским код младог српског принца, потоњег Светог Саве. Црњански, наиме, пише: „‘Од лепога младића, сина моћног владара остаде још само измучен скелет фанатика, монаха’“ (Према: Ломпар 2023а: 462). Напоминући како је *фанатик* „кључна реч“ у одсечку, Ломпар прецизно фиксира пишчеву мотивацију за додељени атрибут: „Тако се оно фанатично појављује као заједничка црта монаштва: нека *просветитељска дистанца*[54] у односу на монаштво, као скученост у коју

[53] Један од видова западнохуманистичке дистанце на врло занимљив начин испољио је према духовности „Истока“ чак и такав авангардно-„ирационалистички“ стваралац какав је Љубомир Мицић у свом „Отвореном писму Рабиндранату Тагору“ (в. Мицић инв. бр. 4217). Противљење индијском нобеловцу утолико је занимљивије што је Тагора и сâм био део српске периодике након рата, и то, на пример, у *Мисли* са својим текстом „Свест душе“ (уп. Тагоре 1923: 401–412).

[54] Чини се да ову врсту „дистанц[е]“ Мило Ломпар фиксира и у својим *Моралистичким фрагментима*: „Човек није само биће космоса, нити само биће природе, нити само биће историје, већ он – у часу када издаје трансценденцију – издаје самог себе, не остварује оно што пребива у њему, не доводи сáмо бивствовање до свести, упада у духовно самомаргинализовање. Секуларизација, која на томе почива, истовремено скрива понор

запада лепота и моћ, као да је део ове *модерне запитаности* над овако препознатим својствима светости“ (Ломпар 2023а: 462, курзив наш).

Но, потпуно је евидентан и супротносмеран правац. Јер, мисао „Истока“ често запада у погрешку желећи да снизи и укине оправданост успостављања „дистанце“. Са друге стране, рационалистичке основе духовности „Запада“, чини се, непостојање „дистанце“ често не измештају. На нитима таквог укрштаја остаје истина *разапета* два гносеолошка принципа индукована дубоким интелектуалним, историјским, културолошким, па и политичким различитостима.

Варијације овог питања су претпостављено бројне. Наведимо једну од транспарентнијих. Ако „дистанца мишљења“ европског хуманизма *чува* знање за себе не отварајући се према *Другоме* нити према *другоме*, како она уопште може разумети речи Светог Григорија Ниског из трактата *О души и васкрсењу*: „ʿЗнање љубав[љу] постаје’ (he de gnosis agape ginetai)“ (Према: Лубардић 2009: 85)? Јер, „Христос је *у* љубави показао последњи и безуслован праизвор сваког стваралаштва, а према томе и сваке културе“ (Иљин 2014: 35). Једино се кроз љубав дешава да субјект „снагом уметничког поистовећивања и губљења самог себе“ заправо „даје“ ономе према чему је усмерен и „прима њега у себе“ (Иљин 2014: 35). А то суштински и одређује потпуну меру спознаје.

Чини се како је Настасијевићево стваралаштво засновано управо на неким од оваквих поставки. Сама чињеница да се у *Лирским круговима* христолошке теме јављају и *мимо* Христове фигуре, говоре о потенцијалним утицајима који нипошто нису занемарљиви.

Настасијевић је песник који ствара у време када је „философија живота“ у пуном замаху. Штавише, он је и познавао многе од главних носилаца оваквог покрета у тадашњој Краљевини Југославији. Делује очевидно како су ставови „философије живота“ заиста и могли утицати на песника *Лирских кругова*. Но, управо је библијски контекст – који се и у самом делу „философа живота“ релативно мање помиње – нешто што Настасијевића одваја од ових мислилаца и уметника. Настасијевићева везаност за библијски новозаветни и старозаветни текст, као и бројни поетски мотиви, димензионирање лирског субјекта, схватање апокалиптике, по свему судећи, нису у „философији живота“ имали ослонац – већ су директно потицали из Библије. Ова хипотеза, коју ћемо образлагати у аналитичком процесу, мења, такође и перспективе „Истока“. На који начин?

Наиме, на почетку овог одељка покушали смо да укажемо на неке разлике између „Источног“ и „Западног“ контекста (религиозног) стваралаштва. Притом, главни носиоци „источних“ погледа на свет и уметност били су – Словенство и Византија. Међутим, чини нам се да Настасијевићев „Исток“ ипак није ни у Словенству ни у Византији. Оно што димензионира „источне“ импулсе његове лирике јесте библистика.

А то значи како Настасијевићев „Исток“ не би требало тражити, сликовито говорећи, у византијској или хеленско-православној орнаменталности израза, већ у есхатолошким димензијама „Палестине“ и „Јерусалима“. Ова претпоставка оличава, уједно, и један од главних ослонаца нашег преоцењивања Момчила Настасијевића као песника хришћанске димензије. *Лирски кругови* у многим аспектима директно су везани за лик Христа и различите аспекте који су пратили судбину „народа Божијег“.

Но, да бисмо разумели ове појединости хришћанског димензионирања, неопходно је размотрити неколико особености Настасијевићевог песничког мишљења. Прва етапа разматрања у том правцу јесте прецизирање потенцијалне „јединице“ његове поезије.

над којим смо наднети: ако у том понору пребива слобода, онда у њему пребива и зло. То секуларни свет не жели да зна. Слобода је увек слобода и за зло […] Секуларизација [је] зауставила човеково духовно око на формама политичког, моралног или психолошког зла, не упућујући никакав путоказ ка празнини која их окупља“ (Ломпар 2020: 28).

3. 1. 2. Јединица поезије

Без обзира на то којим тематским оквиром решили да кренемо у тумачење било којег аутора, чини се да испред сваког почетка постоји још један почетак. Та врста предворја тумачења јавља се, наравно, и када говоримо о песништву Момчила Настасијевића. Из тог разлога, покушаћемо да у овом дéлу осврта укажемо на једну структуралну јединицу његове поезије, која би се могла означити нарочито важним поетичким чиниоцем. А од поетичког чиниоца није нарочито велики корак до хришћанског искуства, с обзиром како се споменута структурална јединица Настасијевићеве лирике распознаје и унутар самог хришћанског искуства.

Приступ Настасијевићевој структуралној јединици покушаћемо да оформимо по обрасцу тумачења Јована Деретића, који је свој приступ засновао на испитивању Његошевог песништва.

Започињући своју чувену студију о Његошу, Јован Деретић је итекако био свестан да се иманентни приступ песниковој сложености не може започети изван дефиниције Његошевог дела на његовом микроплану. Отуд, и сâм почетак његове *Композиције 'Горског вијенца'* јесте заснован на поглављу које је насловљено: „Основна структура Његошеве поезије“ (уп. Деретић 2016б: 7–28). Управо у овом поглављу проналазимо неколико теоријских заснованости које ће нам омогућити да прецизније сагледамо, у паралелној визури, и основну јединицу Настасијевићеве поезије. Стога, неколико напомена о Његошевој песничкој јединици, чини се, овај приступ може олакшати.

Како је познато, Деретић скреће пажњу читаоца на то да се дело Његоша најпрецизније може разумети тек уколико се у делу великог песника распозна формула *искре* као почетног и елементарног поетског чиниоца. Деретић ову идеју обликује на полазиштима Његошеве поетике, подсећајући на песниково уверење „да је сваки део, ма колико незнатан својим обимом, суштински идентичан са супстанцом којој припада, да садржи у ограниченом облику све оно што она садржи у неограниченом“ (Деретић 2016б: 7). Истовремено, „Његош иде и даље од тога монадолошког становишта, тврдећи дијалектички да се из малог рађа велико, из искре светлост“ (Деретић 2016б: 7). На овом месту, осим што би се могло приметити ослањање на Његошев сцијентизам, па и на нека од становишта савремених природних наука, чини се да је ипак најважније споменути критичарски снажан ослонац на конкретну песничку иманентну поетику.

Полазећи од Његошеве имагинацијске конструкције, Деретић већ на почецима свог истраживања указује на споменуту елементарност разумевања. Отуд, један од кључних одсека комплетне студије може бити наглашен већ на њеним првим страницама. Наш књижевни историчар наводи:

> „То поетско-мисаоно језгро свог дела Његош означава најчешће метафоричко-симболичким термином *искра*, а понекад и аналогним изразима, као: 'зрака', 'частица', 'луча', 'атом мислећи'. *Искра* тако постаје најособенија, најњегошевскија Његошева реч, основни појам његовог поетско-мисаоног система, монада његове поезије. У најважнијим његовим делима она се јавља на кључним, тематским местима“ (Деретић 2016б: 8; курзив ауторов, подвлачење наше).

Иако ће у наставку своје монографије напоменути да се код песника *Вијенца* могу распознати и неке друге микроструктуре, попут „светлост[и]-слобод[е]“ као „основне супстанције Његошевог песничког космоса“, те „борбе-стварањ[а]“ као њеног „главн[ог] динамичк[ог] принцип[а]“ (Деретић 2016б: 13), Деретић ипак остаје при свом централном полазишту. Оно омогућава да се искра, основни принцип структуре, примети још од „Црногорца к свемогућем богу“, преко *Луче микрокозма*, где остаје „мотивско језгро“ (Деретић 2016б: 10), све до *Горског вијенца* као крунског израза Његошеве историјске димензије. Искра у том целовитом прегледу, заснованом на увиду у линеарност великог

песничког развоја, представља уједно минимализам поетског елемента и свепрошираност космичке целине.

У томе би, по свему судећи, требало тражити и виталистичку симболику животодавног „огња“, то јест, садржаја који и саму искру изграђује. Негде на овом трагу се налазе и финалне Деретићеве примедбе, које се усмеравају на то да „у основном, нуклеарном језгру једног књижевно-уметничког опуса открије[у] ону најнепосреднију и најчвршћу везу која постоји *између поезије и живота*“ (Деретић 2016б: 22; курзив наш). „Јер, као што рекосмо, то је језгро истовремено и поетско и животно, зависно од угла из којег га посматрамо“ (Деретић 2016б: 22).

На овом месту би требало учинити једну кључну напомену која се односи уопште на могућност постављања било какве врсте паралелизма са Настасијевићевим случајем. Наиме, приметно је да се Деретићеве формулације искре махом задржавају на *садржинским својствима* онога што овај посебни мотив може да има у Његошевој песничкој визији. Искра је, тако, као најмањи чинилац – заправо, „атомистички“ принцип Његошевих ликова, њихове духовности, или пак читавог колективитета. Искра као мотивски елемент јесте чинилац садржине.

У случају песника *Лирских кругова* пак тешко можемо говорити о неком пресудном садржинском мотиву на чијим би се основама могла градити „јединица поезије“. Настасијевић, приближније, никада није имао неки повлашћени мотив који би био уграђен у највећи део његових песама на онај начин како је Његош у садржину свог песништва уткао искру.

Овај феномен наводи нас на донекле и очекиван закључак, према којем се ни не мора експлицитно тврдити како структурална јединица неког посебног поетског опуса мора бити садржинске природе. Конкретније казано, уколико говоримо о Настасијевићевом полазишном песничком обележју, чини се да би одговарајући смер могао бити: микроструктуре у њеном *формалном* обликовању.

На тој тачки тумачења јавља се оно што бисмо означили управо Настасијевићевом поетском формулом, о којој је критички приступ до сада већ и издвојио одређене напомене. Реч је о *јединству супротности*.

Настасијевићева јединица поезија јесте формула јединства супротности, запажена на нивоу формалне организације стиха.

Наравно, формула јединства супротности одавно је позната како у песничкој, тако и у филозофској мисли.

Још је Аристотел је у свом истраживању наглашавао посебну склоност уметности да фиксира разобручености које су упућене једна на другу у ужем додиру (в. Đurić 2020: 182). Аристотелово закључивање иде унатраг и до Хераклита. Хераклитово „Једно и све“ (грч. *εν και παν*) води, дакле, и схватању да је за постојаност свих ствари потребно њихово међусобно сукобљавање. Отуд, *рат*, као појам, за Хелене (форма „јединства супротности“) није ни добар ни лош, већ просто нужност која не може бити избегнута (Павловић 1997: 131). „Антиномија [или сукобљеност два принципа, прим. аут.]“ је „првобитно била прост *одраз* оног сложеног система који је у себи сједињавао супротности, а којим је стари Јелин владао и лично, и друштвено“ (Флоренски 1997: 112; курзив П. Ф.).

Уколико се крене и од Хераклита „унатраг“, запазиће се да „[т]ај антитетички мислени поступак [„јединство супротности“, прим. аут.] познаје већ и стари мит: оно што произлази из љубавне везе Афродите, нежне лепотице, и Ареја, снажне силе, јесте баш савлађивање супротног, јесте склад: прастара беотска богиња Хармонија“ (Đurić 2020: 182). А са́мо супротстављање се у филозофском смислу може означити и, једноставно – дијалектиком (в. Павловић 1997: 133).

Уколико су дијалектичке претпоставке јединства супротности у њиховом међусобном рату основе филозофског мишљења, на који начин би се уметност могла односити према истом јединству супротности? Подсетимо на овај принцип на примеру писца који је већ послужио као образац за успостављање методолошких координата. Вероватно да је један од

истакнутијих писаца који су заиста дубоко осећали „јединств[о] супротстављања“, и, при томе, афирмативно гледали на нерешиву „мистер[ију]“ антиномија, био Фјодор Достојевски.

За њега, „неминовно је појављивање антиномичних карактера, неизбежна је њихова међусобна борба, и – докле год остају на тлу антиномија – неизбежна је њихова узајамна пропаст“ (Feher 1981: 55). Отуд и Јеротић, када тумачи лик Ставрогина, прецизно наводи да „када се са жаром трудимо да је [одређену идеју, прим. аут.] другима докажемо, с великом вероватноћом можемо претпоставити да се у нашем несвесном или подсвесном чврсто зацарила управо супротна идеја“ (Јеротић 2021: 216–217). Тако се код Достојевског, према Штефану Цвајгу, „[с]упротности вечито додирују“, када већ „[п]охотљивост ствара чистоту, преступ величину, радост патњу и патња, опет, радост“ (Cvajg 2019: 32).

Чини се да проза Достојевског ову динамичност антиномичких сусрета није могла ни технички нити идејно да разреши. Њене тенденције у односу на Достојевскову представу о човеку као да нису ни ишле ка томе да се *coincidentia oppositorum* мотивацијски разреши на једнообразност, која је по себи немогућа.

Постоје пак, наравно, и „обрнути“ примери – писаца који нису прихватали антиномије и у њима су налазили извор песимистичког гледања на појаве. На пример, један од таквих случајева јесте „писац-антипод“ Достојевском. Како Толстојеву слику психологије види Шестов, „гроф Толстој је искусан. Он зна да увек када се антиномија најави треба начинити светачки израз лица, наивно као у детета и простодушно изгледати – иначе, због заувек сваке *a priori*, универзалности, постојаности, тле, принципи!“ (Šestov 1982a: 55). Можда се у овом Шестовљевом препознавању чују и одјеци његовог сматрања да људи никако не могу и не желе научити да у противречностима виде „дар богова“, те их сматрају нечим „што се незаконито лепи за наша поимања и да их треба превладати – а ако се не могу превладати, онда их треба *намерно игнорисати*“ (Шестов 2006: 162; курзив наш) – као писац *Ане Карењине*.

Окренемо ли се пак хришћанским основама, које су такође разматрале антиномије, можемо уочити једну важну појединост. Наиме, супротности, којих је хришћанско искуство свесно, наводиле су и саме хришћанске песнике средњовековне епохе да у своје песничко искуство укључе структуру јединства супротности:

> „[в]изантијски теолози учили о […] парадоксима, а византијски проповедници су их објашњавали. Роман Слаткопојац [као један од највећих из „касте“ „стиховних парадоксалиста“, прим. аут.] их није измислио. Али ствар је у томе што он није теолог, нити пак само проповедник: он је, пре свега, песник. Његов задатак није само и није толико да поучава и објашњава, колико да *показује* и *надахњује*“ (Аверинцев 1982: 242; курзив С. А.).

Указивање Аверинцева делује нарочито важно уколико се при тумачењу активира књижевноисторијска свест о присуству парадоксализма овог типа и у модернистичкој поезији. Притом, делује унеколико индикативно да се „јединство супротстављеног“ (почев од византијске епохе) јавља и у једној анти-традиционалистичкој струји каква је авангарда. Стога и Предраг Петровић у критичком тексту „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“, тексту нарочито важних теоријских указивања на формулу Настасијевића, запажањима Аверинцева директно придружује песнички поступак спрегања диспарантних принципа. След надовезивања се креће од византијског разумевања јединства „светлости“ и „мрака“, и прелази на дефинисање конкретног песничког поступка са издвојеним примерима:

> „Спрезање супротности (*coniunctio oppositorum*) које се појмовном мишљењу указују као алогичне везе, смисаона могућност да, како се вели у есеју ‘Белешка за стварну реч’, ‘ноћ, остајући то, наједном буде виднија него дан’ чини један од најважнијих поетичких модела Настасијевићеве поезије. Тако се успоставља непрекидни низ настајања и нестајања који произилазе једно из другог, лица и наличја живота стално међусобно загледаних, укидање граница које свету, језику и свести поставља разум“ (Петровић 2013: 138–139; курзив П. П.).

Начелна супротност „ноћ[и]“ и „дан[а]“, вероватно је једна од основних формулација које би у природном окружењу могле да се понуде за поредбени исказ. Није ни необично што

поређење својом древношћу залази у фундус дијалектике. Јер, „[и]ма ствари које су *у својој суштини* дијалектичке, које испуштају и једну и другу светлост, које с једне стране изгледају овако, а са друге – друкчије. Ми људи смо страшно несрећни у својим судовима када се нађемо испред тих дијалектичких ствари, јер смо страшно слаби“ (Rozanov 1983: 29).

Једина форма која је прихватљива за постојање „чвора“ укрштаја, јесте, дакле, континуитет његовог трајања и преображај у формулацијску јединицу – минимално оличење тог континуитета. Од посебног значаја за полазиште јединице поезије јесте и чињеница да управо од горепоменутог Петровићевог става о континуитету и преображају формуле „coniunctio oppositorum“ у модерној поезији, произилази валоризацијски став. Његова важност, дакле, у најтешњој је повезаности управо са тим што Настасијевић као песник, свет и човека види као загонетку која се може разрешити само у разумски неусаглашеним али дубоко егзистенцијалним потресима. Зато, „[у] српској поезији протеклог века нисмо имали песника који је толико дубоко емотивно и трагично доживљавао свет и загонетним језиком покушавао да проникне у тајну бића, као што је то чинио Момчило Настасијевић“ (Петровић 2013: 139). На који начин се пак код нашег песника усаглашавају општа слика стварности са јединицом поезије, с тим и – књижевног мишљења?

Уколико је, према Настасијевићевој перцепцији свести и стварности, све – Једно, и, уколико томе треба одредити кореспондентну једну монадолошку одредницу, чини се да ступамо на простор усаглашавања израза са светом који значи трајност и continuum живота. Већ у неколико наврата скренули смо пажњу на песниково обједињавање света под појмом „Једног“. Овај аспект Настасијевићевог разумевања могао би бити од нарочите важности за схватање његове формуле и микроплана песничке јединице. О чему се приближније ради?

Скренућемо пажњу на један сегмент Настасијевићеве песме „Поглед“. Покушајем објашњења унеколико херметичних стихова чинимо, једновремено, и покушај да се Настасијевићева свест о „Једности“ света конкретније сагледа; нарочито, дакле, у споју са формулом поезије.

Сегмент „Погледа“, чију ћемо формулу „истинитог парадокса“ покушати да објаснимо гласи:

Гине ткач,
и гине ткање, и влат.
Ал’ чудно непогиба мир
златали зри,
где гинуло се и ткало“ (*П*, 83)

Строфа посведочава како је „Поглед“ једна од херметичнијих Настасијевићевих песама уопште. И отуд, тумачење овог мањег одсека захтева нарочиту пажњу. Сложеност мотивских јединица покушаћемо да сегментирамо у неколико тачака анализе.

1) Очевидно, „ткач“ и „ткање“ представљају мотиве који су спојени по принципу везе између агенса и радње коју он покреће. Међутим, *ко* је „ткач“? Можда би на овоме месту требало призвати одељке из Настасијевићеве „Белешке за стварну мисао (I)“:

„Са ове окуке или оне, наједном јасно ми се отвори сазнању: управо кроз та лутања и обмане, несхватљивом неком систематичношћу, нешто се у мени *све даље и даље изаткива* […].

Тиме што постојим у кретању, тиме што расуђујући одлучује *мозак* хоћу ли овуда или онуда, не претерам ли врло често у нецелисходност, *крећући се само ради кретања*, мислећи ради мисли. У томе је самообмана слободе (читај: произвољности) мисли“ (*Е*, 49; курзив наш).

Очевидно, Настасијевићево схватање „ткања“ има метонимијску позадину. Ко руководи том активношћу? Према песнику, реч је о пежоративној функцији „мозга“. „Мозак“ покреће привид кретања, само ради тога да би се „кре[тало] ради кретања“, „мисл[ило] ради

ми[шљења]“. Као амблем Настасијевићеве противности, томе би се могао придодати демонстративни први стих песме „Из осаме“:

„Остани где си“ (*П,* 119)

Реч је о сукобу стихије примирења и стихије узалудног кретања. У том погледу, узалудност „ткања“ јесте „изаткивање“ оне слободе *која је излишна*, која је, песниковим речима – „*нецелисходност*“. Одатле, појединац јесте у улози „ткач[а]“, а сплет његових повезаних радњи „ткања/изаткив[ања]“ – одраз је кретања унутар зацртаног света, који рачуна на људску одговорност. Јер, „*дало ти се да би целог себе дао*“, како стоји у „Белешкама за неопходност израза“ (*Е,* 58; курзив М. Н.); формула „ткања“, тако, потез је одабира кретања тамо где би требало да људска одговорност почива на закону (пасивне и вољне) *жртве,* а не (активног) *стварања* – само и једино ради (само)обмане кретања.[55]

2) Шта је, пак, „влат“ у „Погледу“?

Са једне стране, „ткање“ би, у повезаности са „влат[и]“, деловало очекивано и разумљиво. Но, шта уколико је „влат“ ипак нешто друго?

Најпре, потребно је назначити како издвајање флоралности код Настасијевића јесте једно од битних средишта песничког доживљаја света, те, отуд, при тумачењу треба пратити сигнализам који сугерише да је биље део људске природе.[56] Обратимо, пак, на овом месту, пажњу на „градивност“ биљне и људске природе у Настасијевићевој визији. У том правцу једна од битнијих сугестија долази из четврте песме *Вечерњег,* песме „Чесми крај пута“:

„Ближи се, преболећу.
Ни влакна себе
земљи у расточење.“ (*П,* 26)[57]

Идентично повезивање човека са елементима влакна заступљено је и у Настасијевићевој причи „У Бога дреновак“: „За треће, кажу, и не сачекав Марцан, јауци његови неизјаукани разнели мезимче *на влакна*“ (*ПР,* 236–237; курзив наш). Надаље, генитивна именичка синтагма „влакн[о] себе“ у „Чесми крај пута“ сугерише две појединости.

Најпре, човек („ја“) сачињен је од материјалних јединица „влак[ана]“, чиме се сугерише његова трошност, као и рањивост без чврше кохезивне заснованости.

На другом месту, то што се „влакн[о]“ потенцијално даје „земљи у расточење“ посредно наговештава да „влакн[о]“ и потиче из тог тла; било као: 1) биљка, коју „влакна“ изграђују; 2) било као човек, који ће с муком јести хлеб, „докле се не врати у земљу од које [је] узет“ (1Мој 3:19).

У овим релацијама, дакле, „влат“ у „Погледу“, чини се, двосмерно кореспондира са „влакн[ом]“ песме „Чесми крај пута“, и сугерише људско биће, било директно или кроз метонимијски спрег: биље = човек.

На овом месту, чини се, Настасијевић чини једну споредну сугестију. Иако је „ткање“ то што покреће линеарни след ових стихова, не би требало пренебрегнути одусдну важност: онај ко извија нити „ткања“, то јест, онај који је „ткач“, и сâм јесте – *нит*, иако је „ткач[ева]“ свест концентрисана на то да је он *творац* нити, а не „нит“ сама.

3) Трећа појединост из појмовног регистра овог фрагмента који смо навели, уједно је и најсложенија. Најпре, реч је о томе да последњи одсек треба одредити најпре појмовно, а потом и у међусобној релацији засебних чланова.

[55] Настасијевић зло „ткања“ користи и у 6. фрагменту „Мисли“, где је носилац ове активности „паук“, што „злослуто *плете*“ (*П*, 103; курзив наш).

[56] О овим питањима ће бити више речи у даљим етапама тумачења.

[57] Делује интересантно да и Бодлерова песма „Чесма из које шикља крв“ (Bodler 1979a: 207) такође постулира *градивност* људског бића у додиру са мотивом *чесме*.

На првом месту, прилог „чудно“ нарочит је предзнак Настасијевићеве песме. Аспект „чудно[сти]“ Настасијевић у својој поезији сасвим прецизно користи да би истакао једну појединост од посебног значаја за поимање *реалитета*; уједно са тим, и поимања религиозне стварности – као *сушто*г реалитета. Управо у наставку есеја који смо раније споменули, песник оставља ванредно важну сугестију:

„Јер има стварна мисао. Она је *чудесно* (а зар то није исто као кад бих рекао ***природно***) продужење, као у даље некуд стање, целокупнога кроз човека остваренога постојања“ (*Е,* 50; курзив и истицање наши).

Према изједначавању чудесног са „природним“, Настасијевић указује да никакво чудо није могуће изван онога што заиста јесте постојеће. А тим, ни чудо – није чудо; већ акт примања и прихватања свести која евидентност *појачаног интензитета* може да *прими* – као збиљу, а не као нешто чудесно. То се у великој мери чини блиским Христовим речима: „Ко може примити, нека прими!“ (Мт 19:12). Јер, прихватање оног што *јесте* брише границе фантазије и метаморфозира емпирију, која је нарочито била предестинирана за суженост људске перцепције. Како наводи Владан Таталовић у тумачењу Христових исцељења (као чуда), „ти и други догађаји константно указују на покретљив карактер Божијег откривења у Христу, које просторно ограничене актере опорава од *уобичајених, статичних очекивања* (Таталовић 2019: 132; курзив наш).

Песма „Поглед“, пак, постулира „чудо“ и у феномену „да[вања] себе“ (*П,* 83). Истовремено, „чудо“ опстаје и као излазак на праву путању песме „Мисао“: „И *чудом*, / у непроход ме сплету, / путање исправе се криве“ (*П,* 102; курзив наш). У свим овим примерима као да не можемо оспоравати и благу иронизацију Настасијевића. А њена оштрица би била усмерена управо против „оних“ који стварност виде као – чудо, а не као „пуноћ[у] себе бића“ (*Е,* 72) – која није *чудесна* у смислу: надстварносна, него је *ту*.

Друга појединост, након прилога „чудно“, тиче се лексеме „непогиб“. Са овим појмом разумевање делује релативно директније, с обзиром да и *Речник мање познатих речи* Настасијевићеве поезије даје унеколико очекивано значење: „антоним погинућа, супротно од погибије, тј. оно што не гине“ (*П*, 682). „Непогиб“, тако, постаје главни члан још једне генитивне синтагме – и, напоменимо то на овом месту, означава директно: *нешто* што је, као свеприсутно и делатно, подложно бесмрћу. У овом члану се, дакле, по други пут после сугестивности „ткања“ алудира на неку, засад неидентификовану, „константност трајности“.

Коначно, „мир“ делује као реч очевидног значења. Уколико прихватимо управо саморазумљиво значење, једно од могућих значења ишла би у правцу семантике: „неповредивост Постојећег“ = „мир“ „непогиба“. Но, шта уколико се Настасијевић ослања на дубљи слој значења речи „мир“? Уколико то јесте вероватно, требало би са нарочитом пажљивошћу читати Настасијевићеве стихове који су очевидног, а, једновремено, старословенског језичког или пак неког другог корена.[58]

У том правцу, „мир“ јасно кореспондира са одредницом „непогиб“. Јер, лексема „мир“, као словенизам, наравно, Настасијевићу као познаваоцу лингвистике, врло лако је могла зазвучати и бити функционализована у познатом смислу: „мир“ = „свет“ (уп. Речник Његоша 1983: 439); то јест, у правцу појма који је најпре означавао „‘мирну заједницу’ уређену

[58] Тако, на пример, „друг“ у „Речима у камену II“ (*П,* 66), не мора бити директно означен као: „пријатељ“. „Друг“ као стари језички појам: дроугъ у најширем смислу означава другога, лат. „alius“ (Miklosich 1862: 176–177), а не само онога за којег је појединац везан пријатељском везом. Отуд, и смисао: „брат брата једе, / друга друг“ (*П*, 66) не мора ићи у правцу градацијског снижавања: са „брата“, на: „друга“. Вероватно првотнији смисао, који придолази са схватањем старе језичке основе, иде у правцу семантизације да је сваки човеков ближњи, као дроугъ („други“) – заправо, човеков „брат“. Овај пример је само издвојена илустрација Настасијевићевог коришћења старе лексичке основице. Савремени читалац такву врсту залеђа може и пренебрегнути при читању Настасијевићеве лирике, али, чини се да тек након увида у дубља језичка наслојавања постаје јаснија конкретна песничка интенција.

друштвеним уговором“, да би се значење касније „макрокозмички“ проширило „на ‘свет’ (Пухвел 2010: 303).

На крају, и реч: „зри“, такође се може показати вишесмисленом, напоредо са турцизмом придева „златали“. Прво, „зр[ење]“ као радња, очевидно може сугерисати ток активности обрнут од претходних стихова: док „ткач“, „ткање“ и „влат“ – „гину“, „мир“ се, поновном биљном метафориком, разлистава у зрење.

Но, индикативно је и то да реч „зри“ можемо перципирати и другачије. Наиме, императивни облик зри – потекао од глагола зрѣти (смисао: „гледати, видети“) – користио се у средњовековним текстовима када су преписивачи и писци желели на скрену „пажњу читаоцима на поједина места у тексту (Трифуновић 1990: 101). Овај манир карактерише текстове о цару Јовану Кантакузину, преписе *Стефанита и Ихнилата*, као и *Службу светом Прохору Пчињском*, и у свим случајевима позива читаоца да нарочито обрати пажњу на оно што ће следеће бити написано (Трифуновић 1990: 101).

У Настасијевићевој строфи делује да би управо стари облик: „зри“, могао имати овакво значење. То је могуће из два разлога. Најпре, у повезаности са ранијим термином: „чудно“ – које алудира да је „чудо“, заправо, већ *ту* – облик „зри“ још једном наглашава, кроз семантику *виђења*, да се нешто неочекивано заиста може угледати и опазити „ту“.

На другом месту, облик „зри“ има и граматичко оправдање. На ово наводи последњи стих строфе: „где гинуло се и ткало“, и то својом упућивачком одредбом: „где“. У том погледу, смисао термина „зри“ у односу на последњи исказ, ишао би у смеру значења: „види (*овде*)“ – „где“ [гинуло се и ткало].

Са свим овим подразумевањима које смо навели, можда бивају јаснији појмовни распони сваке засебне речи које Настасијевић користи на минимуму песничког простора.

Њиховим међусобним уланчавањем отвара се једна сасвим конкретизована песничка интерпретација, коју ћемо покушати да наведемо у прозном „преводу“: „нестаје човек (‘ткач’) и нестаје његова (нарцисоидна) делатност „ткањ[а]“ (кретања, а не жртве). А нестаје и ‘влат’, и као оно што је ‘ткач’ створио, али и као метонимијска замена самог ‘ткач[а]’ (човека = биља).

„Али, *заиста* (‘чудно’ = збиљски), свет (‘мир’) – „непогиб“ – је *ипак вредан* (‘златали’) *овде* (‘зри’), *где* су се смењивали животи и смрти (‘гинуло се и ткало’)“.

Након овакве формулације, очевидно је да другом делу Настасијевићеве строфе нешто недостаје; а тај недостатак је очевидан и у банализацијском „преводу“. Управо је тај недостатак оно што нас доводи до кључне напомене: целокупно тумачење сегмента из „Погледа“ покушали смо да изведемо једино из разлога упризорења *нечег* што недостаје, и што је, једновремено, најјачи Настасијевићев поетски сигнал „Једности“ света. Песник, заправо, у најважнијем де́лу строфе елидира *глагол*:

Ал’ чудно непогиба мир
златали зри,
где гинуло се и ткало“ (*П*, 83)

При томе, није реч о глаголу који би био заменљив неким другим, већ управо глаголом без којег *није могуће* ни замислити вербализацију.

У питању је глагол: „бити“.

Тако долазимо до закључка да је Настасијевићева визија света, упркос сујети промена („ткања“), и упркос њиховим смртима – *трајна*. Или, прецизније речено, визија Једног, може бити целовита зато што је „Једно“, заправо, *чудо* [иманентних кретања а целовите Једности] –

које појединачна перцепција, као ни анђела песме „Предвечерје“, „не вид[и]“ / и не чуј[е]“ (*П,* 40).[59]

А форма: *coniunctio oppositorum*-а, видљива је и на унутрашњем и на спољашњем плану ове херметичне строфе.

Настасијевић експлицитно и каже: „И видим је [„истину бивања“, прим. аут.] у томе да се поред *свих распредања*, свих *цепкања*, ипак у суштини ништа *није распрело, ништа исцепкало*“ (*Е,* 53: курзив наш) – јер је све Једно. За разлику од Бранка Миљковића, који у Једном види „елеаћански апсурдну замрзнутост“ *Сонета* (Миљковић 2015: 171), Настасијевић поима свет у форми Једности унутар које постоје многобројне противречности. Настасијевићев став „одобрава битије“, те „пуноћу (довршеност, савршеност) битија осећа и дожив[љава] у самом смислу (телосу) битија“ (Видовић 2019: 61), и то кроз покретљивост елемената који се унутар „битија“ покрећу.

Зато је и „истина парадокса“ потребна као *истина поезије* – једина замислива јединица која Једност и њену супротност (раздељеност, сукоб противречја) може *исказати.*

А корак од „истине парадокса“ до истине хришћанства, како смо напоменули, минималан је.

За религију, „антиномија управо ствара непрестани и незаменљиви импулс, она је *мера религије,* придаје јој дубину и кретање, и, премда је неразрешива, она се стално разрешава у религиозном животу“ (Булгаков 2005: 116).

Омогућавајући парадоксализму да буде уједначен као суверени део поетичке окоснице, Настасијевићево песништво не само да се директно може обратити религиозном, већ и експлицира оно што ће још и прецизније потцртавати Настасијевићеву религиозну инспирацију, а то је пут у *тајну*: „За веру и не треба све да буде схватљиво до краја, вера је чедо тајне, подвиг љубави и слободе, *она не треба да се боји разумског апсурда*, јер ту се открива вечни живот, безграничност Божанства“ (Булгаков 2005: 116; курзив наш).

Ипак, уколико песник рачуна на усаглашавање антиномија, то би ипак значило како се између њих може пронаћи неки облик *конкретног* измирења. На који начин је Настасијевић певао и размишљао у овом правцу?

Облик *конкретног* измирења антиномија у форми *coniunctio oppositorum*-а, други је важан сигнал – поред духовне заснованости „Једног“ – да би Настасијевићеву концепцију света и певања требало уједно разматрати и на религијским основама. Где се то очитава?

Управо у једном од најважнијих есеја за разумевање Настасијевићевог погледа на свет, у „Неколико рефлексија из уметности“, песник оставља важну напомену о кретању сопствене мисли ка оним изворштима које смо издвојили из *Светлости невечерње* оца Сергеја Булгакова. Сви препознатљивији сегменти религиозне основе „Једног“: 1) укључивање Бивствујућег у форму „Једног“; 2) подразумевање супротности; 3) религиозни модалитет њиховог саодноса – Настасијевић у кратком сегменту свог есеја и сâм експлицитно наводи:

„И најзначајнија појединост бесмислена је само онда кад није у органској вези са целим. Нешто се не да појмити као целина ако се кроз све привидно раздвојене и диспарантне ствари не осети начело које спаја и мири. Највећи духови редовно су то начело налазили у Богу: он је с ове стране стварности – у њиховој души. У самој стварности – као начело лепоте, с оне стране стварности – као тајна. И видите како силно јака веза спаја човечију душу, преко бића ствари, са недокучимом тајном надстварнога“ (*Е,* 21).

Приказујући структуру стварносног света у књизи своје епистемолишке (хришћанске) филозофије *Ја и свет објеката*, Николај Берђајев проналази све, „привидно раздвојене и диспарантне ствари“ у проблемима „постизања заједнице“, дејству „проблем[а] времена“, „проблем[а] личности“ (Берђајев 2002а: 78). Али, готово *истоветно* као и сâм Настасијевић,

[59] На постојаност света вратићемо се изнова када будемо приступали песниковој космологији у првој песми „Речи у камену“. Нимало случајно, и на том месту сусрећемо се са: 1) варијацијама глагола „бити“: „И буде / на води чуду“; „И јесте / тма котлова у котлу“ (П, 65); 2) призивањем чуда: „вод[а] чуд[о]“ (П, 65).

Берђајев закључује: „Превладавање свих ових противуречности, које понекад постају неподношљиве, има само једно име – Бог. Бог и значи да постоји coincindentia oppositorum“ (Берђајев 2002а: 78). Међутим, док се идеја руског филозофа креће на општијој равни, Настасијевић је, за разлику од тога, прецизнији у свом одређивању.

Сложеност песникове уметничко-филозофске мисли огледа се у томе што она не претпоставља хомогени свет „објективације“ спољашњости – као *јединог* простора у којем се противречности могу јавити.

Настасијевић стварност – као стварност доступну антиномијама – разуме тросложно, и то као: 1) стварност „у души“; 2) присуство парадоксализма „[у] самој стварности“ (спољашњем реалитету); 3) као присуство „с оне стране стварности“. За разлику од модификација у просторима где се дух протеже, и сплет антиномија може да, консеквентно, повлачи и тројаки вид јављања. С обзиром да је дух, према Настасијевићу, инхерентно непроменљив, могуће је само разлагање гносеолошког објекта на три разнородна сегмента перцепције, који су *истоветног садржаја*:

Бог → лепота → тајна

По свему судећи, већ овај издвојени одсек експлицитне поетике довољно је евидентан да се уметност Настасијевића не може схватити као „замена за религију“ у пост-метафизичком добу. Настасијевићева уметност унутар себе, као делатност која се креће у распознавању „Једног“ и његових независних унутрашњих антиномија, *per se* мора бити детектована као – религиозна.

***

Остављајући ову појединост, покушајмо пак да укажемо на конкретна јављања Настасијевићеве јединице поезије.

Најпре, оно што заиста јесте очигледно када се говори о Настасијевићевој конструкцији формуле опозитности, јесте то да учесталост парадокса постаје већа у мери по којој се субјект приближава средишту певања – „лирских кругова“.

Отуд, можда једна од најсигурнијих сугестија да се читалац ближи самим средиштима Настасијевићеве песничке мисли – свакако, поред редукције исказа – јесте и упадљива чињеница да се учесталост хијазмичких парадоксалности након *Јутарњег* и *Вечерњег* сразмерно повећава.[60]

С тим у вези, требало би напоменути и то да се у почетна два циклуса Настасијевићеве једине збирке песама не примећује и тотално одсуство формуле. Реч је о томе да је њено присуство ограничено. Овај случај као да сâм по себи сугерише како су природа и песнички свет *Јутарњег* углавном приказани изван дотицаја антиномија. Другим речима, у циклусу који је смештен махом у идилични природни амбијент, који показује и своју пасторалну страну, Настасијевић не излаже природно окружење иманентној поставци контрадикторног јављања. Из овога би се можда могао повући закључак како природни свет за Настасијевића већ јесте, као пређутни део „Једног“, изван било каквих противречја. Укрштај различитих елемената у *Јутарњем* препознаје се у свега пар случајева. Први долази из песме „Извору“:

„травка се травци нагнула,
ја сâм;
[…]

Твој жубор, водо, срмени

[60] Под хијазмом подразумевамо „пресликавањ[е] особина са једне категорије на другу категорију појмова“ (Popović 2007: 262).

фрулом ћу тужан у осој,
оро на присој да заори“ (*П*, 13)

Док стихови о подвајању бића на заједницу или самоћу заслужују нарочитију пажњу, коју ћемо им и посветити у одговарајућем сегменту истраживања, стихови последње строфе у песми „Извору“ користе формулу укрштаја: „осој/присој“ готово у идентичном смислу као и стихови почетне „Фруле“. Управо „Фрула“ и јесте други, добро познати случај јављања формуле у *Јутарњем*:

„Фруло, што дах мој радосни
жално у дољи разлеже?“ (*П*, 11)

Оно што је на овом месту упадљиво, јесте хијазмичко обртање активности и предмета (налик оном које смо наговестили као „ткач“ и „ткање“). Јер, у „Фрули“: радост деловања на инструмент преобраћа се у „жал“. За разлику од тога, свирање фруле у „осоју“: хладној страни брда која није изложена сунцу, и кореспонденцијом фруле са жубором извора – настаје весела игра кола на сунчаној страни.

Трећи пак наговештај, онај из „Дафине“, класичан је пример Настасијевићеве формуле; и то искоришћене управо на месту када је потребно сугерисати трагику садржаја и „залазак“ *Јутарњег* у *Вечерње*, то јест, прелазак на другачије лирске тоналитете:

„У маху повенућем
то букне пупољ прецветању“ (*П*, 19)

Јављање „пупољ[ка]“ тамо где се дешава увенуће, појава је према којој Настасијевић углавном задржава негативан став.[61] Можда и упадљивији од „Дафине“, јесте случај инструментализације формуле у „Речима у камену XII“: „Старог модрокври / наручи старац / вина и девојку“ (*П*, 76). Узмак од времена које је људској природи одредило бујање („пупољ“, „девојк[а]“) осведочава се као Настасијевићево певање о обескорењеним бићима у времену, што је можда у неким цртама одјек утицаја Борисава Станковића – оно што је близу смрти („старац“, „повенуће“) посеже за животношћу („пупољ“, „девојка“).

Готово идентичан случај је и у *Вечерњем*. Прва од формулација парадоксалности потиче из песме „Позној“:

„И додир покајни мој
светињу те прокази“ (*П*, 27)

Наравно, елемент „нечист[и]“ фигурира као стални члан Настасијевићевог дела. Управо његова пренаглашеност и значи обртање смисла „покај[ања]“ у недовољан акт људског дела у смеру искупљења. На први поглед, оваква нит песничког мишљења – порицања моћи покајања – делује изразито анти-религиозно, прецизније, анти-хришћански, нарочито уколико имамо на уму јављање нечега што личи на „култичку мрљу“ у песми „Позној“ („по мрља греха остане“). Истовремено, то потврђује и посматрање „система“ ове формуле: док је субјект означен као „она“ = „светињ[а]“, формула захтева да супротни члан буде фигурација обесвећења – што „додир покај[ања]“, дакле, мора да потврди.

За разлику од овог случаја, други који бисмо истакли унеколико је видљивији. Други пример *Вечерњег* била би често истакнута прва строфа „Трубе“:

[61] Интересантан инцидент ове врсте доноси одбачена песма „Смрти“ (1917.). Идентична „Дафини“ по смислу биљног окружја гроба, песма „Смрти“ ипак не експлицира наговештај *закаснелог* загробног цветања, већ једноставан сентиментални декор: „Расцветала се лала; – / Мила јој главица вири / Из густе зелене траве, / И једна дирљива слика: / На гробу побожне баке израсла перуника.“ (*П,* 498).

„Шта вреди плаветно небо
и зумбул и девојче и ласте лет.
Негде зàпēва труба.“ (*П*, 30)

Чини се да овом одсеку „Трубе“ није потребно нарочито појашњење у погледу формуле. Није само супротност „неб[а]“, „зумбул[а]“, „девојче[та]“, „ласт[иног] лет[а]“ са „зàпēва[њем] труб[е]“ то што супротност чини. Било би очекивано, наиме, да се након речи „лет“ у првом двостиху нађе знак питања, као директна сугестија упитне интонације истог двостиха.

Но, песников осећај за реченичну конструкцију не жели да „одсече“ ентитет првог двостиха упитним значењем, чему би уследило неко афирмативно тврђење обавештајне реченице. Јер, потребно је да и „небо“, и „зумбул“, и „девојче“, и „ласте лет“ буду – *сведоци*, а не агенси трагичке дилеме. Другим речима, да је први двостих упитно конструисан, сваки од његових засебних мотивских упризорења носио би форму запитаности (агенса): „чему [небо, ...]*?*“.

Но, остављајући исказ без ознаке (реторичког) питања, Настасијевић наводи: „небо, […]“ не зато што субјект одстрањује смисао елемената у вези са смрћу војника, већ зато што они већ, сами по себи – јесу *сведоци* да је смрт, као и живот изван љубави („неће [војник, који је мртав] пољубити коју воли“), „бесмислен“. Зато и после њиховог навода не следи упитник, већ – тачка.

Зато је формула „Трубе“, уједно, и карактеристичан тип хијазма, који не додирује семантичку основицу, већ само спољашњи, опажљиви део објективности.

Корак даље од примера из *Вечерњег*, Настасијевићева формула контрадикције у *Бдењима* задобија своје аутентично осамостаљивање. Према овој појави, *Бдења* најављују и наредни циклус, *Глухоте*, који је према заступљености и ослонцу на формулу парадигматичан за сагледавање најважнијег песничког средства.

У *Бдењима* се, заправо, зачиње карактеристичан образац употребе формуле. Управо захваљујући таквом структурирању и могуће је истаћи дефинитивну важност јединице о којој говоримо. На истини парадокса се нарочито инсистира у *Бдењима*, те је, отуд, употреба формуле посебно наглашена у овом циклусу.

Ако је схватити истину парадокса нарочито захтевно, сама етимологија овог циклуса то и потврђује. Усредсређеност на унутрашњи свет саопштава појам „бдења“ – „бити будан, неспавати, стражити“, по чему носи назив и „свеноћно бологлужење“ (Петковић 2010: 20). А то не значи само „побиједити физички умор, него је то [„бдење“, прим. аут.] и доказ о душевној снази“; посвећено бдење чак и „надилази човјекове снаге“ (Eliade 1970: 121) – као што и схватање парадокса на границама „човекове [рационалне] свести“.

Управо зато што „истина парадокса“ опстаје у теже појмљивим облицима, *Бдења* немају толико сродности са претходним циклусима, са *Јутарњем* и *Вечерњем*. Заправо, циклус „лирских кругова“ који има највеће сродности са *Бдењима* јесте позније циклус – *Магновења*. О томе, уосталом, говори и релативна етимолошка близина: „бдења“, и: „магновења“.

Праобразац бдења налази се у гетсиманском бдењу Христа. Чини се да постоји огромна вероватноћа да је Настасијевић, као познавалац Библије, могао имати на уму одређене поруке из Гетсиманије.

Управо у том, најинтензивнијем дејству пуноће бдења, „радост [*Духа*, прим. аут.] гаси се у ноћи Гетсиманског врта и у згуснутој тами деветога часа: у то време као да је Сина напустио и Дух Свети, који свагда почива на њему“ (Булгаков 2011а: 372). Управо из лишености духа и у певању које је одабрано сврстало себе у дубину поетске *ноћи*, и могуће је распознати сву палост људске природе и слабост духа. По том принципу се и означава једна од битнијих *антиномија*: „Тада им [апостолима, прим. аут.] рече Исус: Жалосна је душа моја до смрти; останите овдје и бдите са мном. […] Бдите и молите се да не паднете у напаст; *јер је дух срчан, али је тијело слабо*“ (Мт 26: 38–41; курзив наш). „Гетсиманска борба није само искупитељска туга самилосне љубави због људских грехова, него и противљење живог

људског бића смрти, духовна агонија“ (Булгаков 2011б: 64). Отуд, смисао „бдења“ – духовне праксе која значи издвајање људске слабости и премоћи духа, значи две појединости: 1) присутност хришћанског отиска у форми бдења; 2) чињеницу да формулу контрадикције најпрецизније распознаје хришћанска путања лирике, која контрадикције региструје и формира их – *као главна смисаона језгра* песама у *Бдењима*.

То, конкретније, значи како уочавање јединства антиномија унутар формуле песништва, у *Бдењима* значи „ноктурално“ распознавање палости. На пример, у случају песме „Госпи“ то је формула:

„Смилуј се.
Трује, не цели твој лек“ (*П,* 36)

Идентичан став немогућности „[из]ле[чења]“ и поред „лек[а]“, присутан је и у „Глухотама VII“: „Лек си, / а гњијем у срцу“ (*П,* 59).[62] Акт *лечења* преноси се и даље формулом контрадикције кроз *Бдења*, тако да, две песме касније у циклусу, читамо, у песми „Две ране“:

„Преболи те зададох,
моја без пребола, брале.“ (*П,* 38)

Чин лечења није и једина „активност“ подложна истинитости парадокса у *Бдењима.* У овом циклусу, форми истините контрадикције припада и дискурс исповедања.

Ефекат самоисповедања грешности кроз формулу лирике чува друга строфа „Трага“: „Букнем у теби, врео се уливам, / језа је ово, ох, језа“ (*П,* 41). Идентични призвук испуњава и једну од ретких „скептичких“ песама Момчила Настасијевића, песму „Гробној“: „О, гробно ли ми смркава / костима твојим свануће“ (*П,* 47). Или, готово потпуно парадигматично, формулу контрадикције у персоналистичкој свести о греху вербализује иницијални сегмент „Сивог тренутка“, градећи дискрепанцију између – 1) оног што [„ја“] видим (или, пак, „*желим* да видим“); 2) и – „оног што уистину „јесте“ као духовно осамостаљено „*Једно*“:

„И наједном засиви,
као прегорело је све,
а све живи“ (*П,* 46)

Ипак, посебно интересантни случајеви инструментализовања формуле јесу она песничка места на којима Настасијевићев субјект уобличава свест о несавршености *других.* У *Бдењима*, таквих места је више, и она су распоређена респективно у песмама: „Осама на тргу“, „Предвечерје“, „Јединој“, „Родитељу“.

Уколико бисмо покушали да укажемо на сва каснија јављања формуле сједињених антиномија у следећим Настасијевићевим циклусима, такав подухват би одузео сувише истраживачког простора, а изискивао би и готово непрегледно таксативно распоређивање. Такав задатак постаје нарочито тежак уколико се има на уму да је формула, како смо напред споменули, ослонац настанка читавих песама у *Глухотама* и следећим циклусима, нарочито у *Магновењима*. Примера ради, уколико бисмо се суочили са песмом „Глухота V“, релативно лако бисмо могли запазити о чему је конкретније реч:

[62] Ова Настасијевићева формулација делује посебно интересантно. Очевидно, песник се послужио старијим језичким наслеђем и при њеној формулацији. Случајно или не, приповест „Продаја патријаре Бркића“ Стефана Митрова Љубише чува готово истоветан исказ. У дијалогу попадије и Бистре, управо попадија изриче следеће реченице: „Бог с њим и анђео Божји! Да зна чоек што му је, могао би га и лијечити. Многи ли, да знаш, *без лијека гњију*“ (Љубиша 2022: 71; курзив наш). Употреба енклитике „ли“ у реченичној конструкцији такође сугерише изразитију, барем типолошку повезаност са Настасијевићем, ако не и директан извор.

„И знам,
Велико, тамом једно,
рођају заходи сунце.

И устав ли,
где игда пало,
смирај у рођају то
нађе свој мир“. (*П*, 57)

Оно што је у „Глухоти V“ основица целовитог песничког текста у формалном погледу, унеколико постаје очувано и у *Магновењима*. Неколики примери, који су уједно и смисаона тежишта песама у *Магновењима*, постају, рекло би се, јасна сведочанства формулацијског обликовања: „рођају жртва, жетви клас; / печали – себи, гроб и спас“ (песма „Епитаф“, која је уклесана на бели мермер Настасијевићеве надгробне плоче на парцели 38. Новог гробља у Београду, где песник лежи у гробу заједно са својим братом Светомиром Настасијевићем); „Загорча ваш мед, / чемер заслади“ („Награда“); „Достојан споља лик и ум, / унутра звер, / и беспомоћно дете“ („Порука“), „на крају нестати цео, / ал’ проклијали трази“ („Пут“).

У *Речима у камену* пак, формула се поново минимализује на релативну ограниченост песничког простора.

Оно што је карактеристично за *Речи у камену* јесте и то што формула у овом циклусу углавном бива везана за садржај неке *радње*. Овај Настасијевићев поступак далекосежан је за смисао самог наслова. Наслов се протеже на посебне фрагменте циклуса, са тим подсећањем да би сваки од њих требало, наравно, доживљавати као запис у камену. А оно што је отиснуто у пасивности камена, најјачи је противстав *радњи* која се дешава „споља“, у свету (ван изоловане окамењености). Како пише Исидора Секулић у свом есеју симптоматичног наслова „У речи и у камену“: „Камен, са својом површином анорганском и слепом, и са својом живом утробом која органски претвара и обликује, камен и сам неразрешива загонетка овога света. Све се у овом свету светлости *отвара и затвара, расте и кржљави. Камен је ван тога* […] Снага у камену, хармоније на камену, тајанствене су“ (Секулић 1985б: 120; курзив наш).

Док контрадикције, као одраз несавршености постојећег унутар „Једног“, иницирају кретање: „Бога ли ради *пристави* враг, / Врага ли Бог?“ (*П*, 65; курзив наш); „И кажу, / *за капдве* / мирисног уља по телу / *товар је потргано ружа* (*П,* 70; курзив наш); „*Вођи* на мирис, / мирису на вођ“ (*П,* 77; курзив наш); те: „*Лове*, / а уловљени“ (*П*, 73; курзив наш), и другде, камен – надсвођени теихоскопски медијум (песничке) мудрости – региструје смисао промена *у запис на себи*.

А визија камена и наслављавање циклуса, по свему судећи, нису далеко од библијских извора, или прецизније, од Књиге о Јову. Већ у тој библијској књизи сусрећемо трагички повик главног јунака, који би могао привући Настасијевића тематиком своје трагичности: „О кад би се написале ријечи моје! кад би се ставиле у књигу! Писаљком гвозденом и оловом на камену за вјечни помен кад би се урезале!“ (Јов 19:23–24). Овај сегмент Књиге о Јову приметио је и Александар Петров (Петров 2015: 29), инсистирајући на допуни закључака Новице Петковића о инструментализацији Књиге о Јову. За разлику од симболизације „немани“ Левијатана, који иницира мотив „котлова“ у првој песми циклуса (в. Петковић 1995: 155), навод записа „на камену“ тиче се конкретнијег именовања и семантике самог наслова циклуса.[63]

Можда би се чак могло наговестити како циклус *Речи у камену* не би требало посматрати као завршни у Настасијевићевој збирци. То место би, по свему судећи, требало одредити *Глухотама*, и, нарочито, магистралној семантичкој кристализацији „Глухоте X“.

[63] Чини се, притом, како још две појединости говоре противно Петковићевом запажању о Левијатану и *Књизи о Јову*. Прво, библијско морско чудовиште Левијатан уопште није споменут само на овом месту у Светом Писму, већ на многа различитих места. Брендон Р. Графијус (Brandon R. Grafius), аутор информативног прегледа Левијатанових јављања, упућује на много места у Библији које су повезане са овим бићем (на пример, Пс 74:13–14; Ис 27:1; Ис 30:7; Ис 51:9; Јез 29:3, 32:2, и слично) (уп. Grafius 2023: 22). Друга појединост која сведочи против посезања за Левијатаном у случају *Речи у камену* потиче из чињенице да је у *Књизи о Јову* ово створење умногоме и позитивно окарактерисано (в. Grafius 2023: 22–23).

Речи у камену позно су саопштење песничког искуства које након „изласка“ изван мистичког простора „глухоте“ свету може да *казује* само *бележењем формуле у камен*. И то што је забележено у камену нема снагу *живе речи*, већ само значи регистрацију „знака“, то јест, „путоказа“.

Јер, уколико се, на пример, упореде последња песма *Глухота* и последња песма *Речи у камену*, раскорак је очигледан. Док формуле у „Глухоти X“ значе егзистенцијални усуд натопљен есхатолошком драматиком, „Речи у камену XIV“ не подразумевају *окончање*, већ дискретну сугестију недовршеног обртања (у круг), сугестију која одговара људској природи по принципу „*пада*“, те је и стога упућена као порука „спољашњег“ смисла, а не духовности сопства:

„И то па то,
и све то.“[64] (*П,* 78)

***

Напослетку, Настасијевићева формула парадокса, која је блиска хијастичком обликовању, остаје и средство у којем се Настасијевићева песничка реч усложњава до граница својих лексичких, а касније и синтаксичких домета и уланчавања. Исти ефекат лирска лексика постиже чак и у случајевима да су поједини појмови елидирани или само релативно јасни у контексту конкретних песничких сегмената. Иако је овој врсти проблематике досад углавном посвећена релативно већа пажња, заснована на полазиштима тумачења од древне лексике (в. најпре речник Ђорђа Трифуновића, а затим и приступ Милосава Тешића; в. Трифуновић 1962б: 187–199; Тешић 2008: 165–191) до модерне филозофије језика, чини се да постоји простор за новије и другачије видове приступа.

У наредној етапи разматрања покушаћемо да укажемо како Настасијевићева песничка реч указује и на још неке важне аспекте језичке сугестије. Истина парадокса, тако, није и једина појединост израза која је блиска хришћанском искуству. То је, такође, и досезање апстраховане (библијске) димензије појма песничком речју.

3. 1. 3. Од сумње у „умље“ до поетике апстраховања: могућност хришћанске димензије

Још од тумачења Новице Петковића, а посебно од истраживања „Један поглед на Настасијевићеву поезију“ (в. Петковић 1995: 21–67), чини се како су дотадашња стремљења у оцени Настасијевића као песника који не гаји поверење у реч, добила нарочитог маха. Наш песник, дакле, бива перципиран у критичким погледима као песник тишине, окренут строгом, аскетском ћутању јер поставља као главни циљ своје поезије опевање немости, „глухота“. И управо захваљујући свом стремљењу ка ћутању, Настасијевић бива и прихваћен у размерама ове истраживачке оптике – представљен под видом стваралаца који сумња у реч, који, консеквентно томе – тежи „поетици тишине“, и који, напослетку – управо из овог разлога редукује свој израз, те поетски језик „окоштава“, чини херметичним и суспрегнутим. Главно обележје оваквог интерпретацијског става јесте, према томе, наводна Настасијевићева „сумња у реч“.

Оваквом ставу би се, сасвим сажето и на прво опсервацијско осврtање, могле упутити најмање две примедбе.

Најпре, откуд то да песник који наводно „сумња у реч“ упућује толико песама у дативној конструкцији – управо *говорећи* том *речју* некоме или нечему? То су песме: „Брату“, „Родитељу“, „Чесми крај пута“, „Позној“, „Гробној“, „Сестри у покоју“, „Биљкама“, „Извору“, „Госпи“, „Јединој“,. Посебан случај представљају песме у којима је обраћање још уочљивије, попут „Поруке“, „Речи из осаме“ или пак *Речи у камену*. Због чега „говори“ – *некоме* – песник

[64] Уп. смисао циклизације у стиховима „Туге у камену“: „И крвљу ту па ту / матером у круг“ (*П,* 93).

који тежи да „ћути“? Овим проблемом позабавићемо се у секцији посвећеној Настасијевићевом односу према другоме („ближњем“).

Друго питање-недоумица које би се могло упутити, још је очигледније: зашто је песник који тежи „глухотама“ уједно и стваралац који толику пажњу посвећује музикалности? Музикалност је приметна почев од изразитог ритма стиха („Јасике“, „Речи из осаме“, „Радосно опело“), преко експлицитних музичких елемената („Фрула“, „Труба“ „Струна“), све до личног бављења музиком и промишљањем националне и европске класичне музике у културном контексту? Претпостављено, песник који тежи „ћутању“, по логици оваквог тока интерпретације, тежио би „муклини“, не и – музици, која се тишини супротставља.

Споменуте недоумице упућују на то како би извор Настасијевићеве сажетости и елиптичности, те – и непрозирности стиха – требало тражити негде другде.

Стога, покушаћемо да представимо једну идеју тумачења према којој Настасијевић не би био песник експлицитне „потребе“ за тишином. Према овој предложеној хипотези песничка ситуација је *управо обрнута*.

Настасијевић је песник који гаји најдубље поверење у реч, а то што читалац од песника тражи реч коју сâм идентификује као „потребну“ за лирску песму, не чини творца те песме „одговорним“ за непрозирност/редукцију израза.

Другим речима, покушаћемо да представимо идеју да је Настасијевић песник који има најдубљу потребу да *говори* – не и да *ћути* – али да говори сасвим посебним речником и изражајном поетиком.

„Готово“ ентузијастички путоказ у овом смеру, али и карактеристичан амблем целокупне Настасијевићеве песничке силуете дао је већ споменути Настасијевићев ученик Миливоје Ристић. Како смо раније нагласили, издвајајући Ристићево указивање на предавања његовог професора, Настасијевић је на тим предавањима гестикулирао тако да је његова рука „често правила покрет, ишла напред, као да хоће *из простора да извуче ту реч што му је недостајала*“ (Према: Петковић 1991: 635; курзив наш). Ово „изв[лач]е[ње]“ „реч[и]“, при карактеристичном покрету, можда и није ни од каквог значаја за тумачење Настасијевићеве песме, те делује као занимљив али и непотребан екскурс. Али, шта уколико у овим Ристићевим запажањима о Настасијевићу можемо уочити управо оно што је симбол једног лирског казивања у целокупним *Лирским круговима* – потреба да се нађе управо *та* „реч што му је недостајала“, права и тачна реч, изван уобичајене форме вербалне перцепције или устаљеног лирског комуникацијског видокруга?[65]

Испитујући природу Настасијевићевог захвата у хришћанско наслеђе, Марко Радуловић прецизно указује управо на појам који је могући узрок песникове језичке редукције, а који има везе са тражењем правог песминог појма (уп. Радуловић 2022: 120). Радуловићев термин, који се чини нарочито прагматичним за разумевање Настасијевића јесте: *празнословље* – настало „аскетским зазирањем од чисто функционалних речи […]. „Овакво схватање“, према Радуловићу, „потиче од хришћанско-средњовековног погледа на природу књижевног стваралаштва, а код Настасијевића се јавља као унутрашња стварност поетике, па и драма његовог певања“ (Радуловић 2022: 120). Радуловић, дакле, изражава песникову херметичност као: страх од „празнословља“. Последица, наравно, јесте да у оквирима песме остају само оне речи које имају потпуно значење и које се не отимају у „сувишак“ садржаја – у „празнословље“.

Но, чини се како је *извор* овакве песничке перцепције „страха“ од празнословља потребно унеколико приближити.

Како смо видели, Радуловић окренутост ка битној речи проналази у „хришћанско-средњовековно[м] погле[у] на природу књижевног стваралаштва“ (Радуловић 2022: 120). Чини се пак да је средњовековно-хришћанској провенијенцији потребно придружити још једну (могућу) компоненту да бисмо одгонетнули: због чега је Настасијевић песник

[65] На овом месту се јавља и, наравно, могућност „хајдегеровског“ тумачења нашег песника, али, по свему судећи, могућност која се оформљује тек на типолошком нивоу.

херметичног израза. Та компонента потенцијално се крије, занимљиво, у нарочитој песничкој идејности која нема везе са лирском формом као таквом, већ са извесним, условно речено, општим песничко-филозофским ставом. Притом, да ово питање буде и комплексније, ова, друга компонента Настасијевићевог одбацивања „празнословља“ коју спомињемо, и не мора имати корен у „хришћанско-средњовековној“, или, уопште, религијској визури, мада се и у њој често препознаје.

Компонента о којој говоримо јесте – Настасијевићево *неповерење у „умље“*; односно „умље“ које и твори сувишак језичког израза и обремењује песму баластом изван њене централне идеје.

Тешко да би се у читавом песниковом опусу могла наћи идеја *contra* које је Настасијевићев дискурс строже окренут него што је то: зазирање од рационалног начина сагледавања стварносних феномена. Можемо узети само неколико примера из песникових есеја као илустрацију.

Називајући „умље“ „опасн[и]м разорач[ем] у свему“ (*E*, 70), Настасијевић, између осталог, управо на овом трагу изводи сугестиван каламбур: „[Ч]овек је место стварним завојицама *логоса* ударио апстрактним пречицама *логике*“ (*E*, 93; курзив наш). На овој идеји се и рефлектује став: „Срећа је хармонија, тако се вели. Али човек је изгубио ту драгоцену хармонију онога тренутка кад се у њему појавило оно кобно питање – зашто?“ (*E*, 256). Питање: „зашто?“ јесте „јововско“ огрешење које „умљем“ отвара пут у несрећу: „Што год ум више расветљује појаве, откривам њихову битност, утолико више избија основна истина да је свет само један сложен комплекс варки“ (*E*, 322). То значи како „завојица“ „логике“ директно и креира „варк[е]“ у људском животу при емпиријском посведочењу. Напослетку, „умље“ стешњава, заробљава људску мисао до крајње пренапрегнутости, и то на начин да сле́дећи налог свог „ума“, човек самог себе затвара у својеврсно ропство:

> „[Г]рчевито 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“ (*E*, 75).

Иако смо поменули како идеја Настасијевићеве скепсе у разумско не мора имати религиозне корене, једна паралела се намеће сама од себе када је реч о „производу“ „умља“ – паскаловским „тврђим обручима“ око себе. Стрепећи од идеје да нас ствари или посед и сами не запоседну, Христос својим ученицима саветује: „Не носите злата ни сребра ни бакра у појасима својим, ни торбе на пут, ни двије хаљине, ни обуће ни штапа; јер је посленик достојан хране своје“ (Мт 10: 9–10).[66] Овде није реч само о апелу на скромност, већ и о свести да ће „умље“ у човековим релацијама лако загосподарити духом (створити „тврђе обруч[е]“), чим се рационализација доведе у додир са могућношћу свог опредмећења – било у „злат[у]“, сребр[у]“, „бакр[у]“, „торб[и]“, „обућ[и]“, „штап[у]“ – или, напросто у: било каквом предмету који је, по Настасијевићевим речима, „мртв[а] формул[а] разума“ (*E*, 75). Конкретно на то мисли и Шестов када наводи: „Суштина знања је у ограничености: *такав је смисао библијског предања*. [Имати „штап“ или створити себи „тврђ[е] обруч[е]“ јесте] стална спремност осврtања, обазирања, резултат бојазни да ако се не обазреш и не погледаш шта је иза тебе, […] поста[ћеш] жртва опасног и подмуклог непријатеља“ (Шестов 2006: 223; курзив наш).

Дакле, *„библијска“* „ограниченост“ представља не само есенцијалну оријентацију ка ономе што је *једино битно*, већ и ка ономе што је – изван „умља“ – једино битно у песми: права и аутентична реч/појам њом именован.

Са друге стране, колико је ова перспектива пророчка, протежући се од библијских времена, преко Настасијевићевог модернизма па до данас, довољно говори сама судбина језика – речи су почеле да губе своја изворна значења, јер је „умље“ модерног света

[66] Овом јеванђеоском месту као важној методолошкој скретници вратићемо се изнова у даљим тумачењима песника, нарочито при конкретизацији разумевања „радосне туге“ (гр. χαρμολύπη).

пројектовало у њих сопствене, самим речима не-изворне интенције: „Поента речи није да буду *делотворне*, већ да се њиховом употребом посведочи властита покорност Мегалополису. Оне су одвојене од реалности“ (Владушић 2026: 77; курзив С. В.). Последица овог одвајања јесте и само уништење језика, којем је библијска и Настасијевићева сажетост реплицирала пророчким усмеравањима ка сажетости-есенцијалности:

„Да би владао, Мегалополис је уништио језик, спинујући значења речи у мери у којој је неке речи већ срамота изговарати, јер одавно не значе оно што су значиле када су добијале своју варљиву вредност. Примера ради, реч ‘космополитизам’ у Мегалополису не означава љубав према свету, већ налепницу којом се прикрива аутошовинизам, односно мржња према сопственом националном идентитету и ближњима са којима тај идентитет делимо“ (Владушић 2026: 77–78).

Насупрот оваквим творевинама „умља“ савремене ере, постоје управо „оазе“ језика у којима речи стоје тесно у повезаности са њиховим изворним значењима. Овакве речи ослобађају „живот“ творевином коју од изворних садржаја сачине. Можда би управо у том кључу требало разматрати не само друштвено-књижевни положај Момчила Настасијевића, већ управо и његову библијску перспективу у савременом свету његовог (и данашњег) времена.

Поверењем „умљу“, у Настасијевићевим координатама певања и мишљења, настаје феномен *заробљености*, коју наговештава приповедач његовог „Находа“: „Закрчила су знања сазнању, *пута се хоће души*“ (*ПР,* 289; курзив наш). А то значи како „умље“ не ствара само препреку у разумевању света, већ – ствара и баријеру људској души.

И даље од тога, сле́дећи „умље“ Настасијевићев човек је у опасности да *повреди*, не само себе и своју душу, него *и друге*. Тако, у „Ђурђевцима“ субјект (брат) повређује „њу“ (сестру). „Умље“ ствара ситуацију која „мене“, човека којег је „умље“ одвело у „[т]уђин[у]“, и „ње“ (сестре), која је, последично остала сама у „родин[и]“: „Туђини умом *ја* гинуо, / Бога ни осмеха *њој*“ (*П*, 16; курзив наш).

Сумарно посматрано, Настасијевићеве координате ове скепсе можда и најпрегнантније изражава „Порука“. Ова песма из *Магновења* у једином стиху обухвата све линије разумевања које су истакнуте у овим примерима што се међусобно тешко могу и разликовати, осим што у диференцираним перспективама расветљавају неповерење у један исти садржај свести:

„умље, јадна реч“ (*П*, 86)

Уколико је „умље“ заиста, по Шестовљевим речима, та „утемељена на знању људска мудрост“, „[на]учи[ла] људе да воле и благосиљају истине Стикса“ (Šestov 1990: 256), да ли постоји путања изван овакве врсте „подземља“? По веровању једног од највећих антирационалиста модерног доба, филозофа *Јерусалима* наспрам *Атине*, „бег“ је могућ. У духу профетске фигуре „Јерусалима“, Шестов и нуди разрешење: „Потребно је пронаћи не доказе, *којих нема*, већ *нове речи заклињања* како бисмо се пробудили из самоочигледности, како би се скинуле чаролије које је набацио разум“ (Шестов 2006: 354; курзив наш).

Настасијевићев одговор, притом, готово је идентичан Шестовљевом. Ни наш песник не тражи „доказе“ *contra* „умља“ како би показао сав „грех“ „умља“ у људском епистемолошком регистру – Настасијевић такође тражи „нове речи заклињања“.

Производ оваквих речи – *мистичних/херметичних за оне који и даље читају „Лирске кругове“ у кључу „умља“* – јесте вербална редукција *само на оне речи које носе коначне истине Бића*. Сав елидирани преостатак потпада под претходно дефинисано: *празнословље* – настало на основама „умља“.

Важно је, притом, напоменути оно што смо у почетној примедби већ покушали да истакнемо. Елидирање песничког исказа, које се корени у неповерењу у „умље“ не мора бити хришћанске или хришћанско-аскетске природе, мада на њу увелико може подсетити.

Примера ради, уколико се осврнемо на једну интересантну процену Настасијевићевог дела коју изриче Бранко Миљковић у једној од својих критика, можемо идентификовати управо овај феномен о којем говоримо. Миљковић, наиме, разматрајући појаву елиптичног исказа у песништву, напомиње:

„Али, ваља рећи и то да апсолутна елиптичност нема подтекста, она је сва у себи, она не познаје *чари периферије*, она је верна свом неумитном и строгом средишту. Лепота овакве поезије не почива никада на форми, већ на идеји. Они који овакву поезију негују из чисто формалних и изражајних разлога греше и скупо плаћају свој грех (*да наведемо само случај Момчила Настасијевића*). (Миљковић 2018: 33; курзив наш).

Управо разлог зашто Миљковић види Настасијевића као трагичног у погледу елидирања песничког исказа – открива оно што је последица Настасијевићеве сумње у „умље". Настасијевић је, у Миљковићевом погледу, поетски „грешан" – јер „не познаје чари периферије [поетског књижевног текста]". А за Настасијевића су „чари периферије" управо последица сувише тесног везивања за људску, сувише људску, Миљковићеву „идеју" – „празнословље". „Чари периферије" песничког језика не погађају ону „потребну" реч.

Са ове, изван-хришћанске стране често се превиђа једна књижевноисторијска и компаративно-текстолошка чињеница која би могла понудити већ припремљени кључ тумачења за Настасијевићеву непозирност насталу услед језичке редукције.

Јер, у тумачењима се често превиђа то да је Момчило Настасијевић за време интернирања у родном Милановцу током година Великог рата интензивно проучавао француске класицистичке писце и моралисте, међу којима нарочито место припада Жану де Ла Бријеру (фр. Jean de La Bruyère). Настасијевић је чак и превео Ла Бријерову филозофско-моралистичку књигу *Карактери или нарави овога века* (фр. *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*), која је остала неиздата (Ibrovac 2020: 30). Међутим, њен утицај на Настасијевића је и експлицитан. Тако, наш песник у својим „Белешкама са боравка у Паризу", описујући чувени замак војводе од Кондеа, Шантији (фр. *Château de Chantilly*), „саветује" читаоцу посету – ради јединствене сврхе: „Тамо [у дворцу Шантији човек] ће се наћи на позорници где су се кретале поворке људи и жена што их је скромни Ла Бријер из своје повучености умео онако оштро видети и оцртати" (*Е*, 172). Утицај *Карактера* недвосмислено је видљив и у песниковим крокијима и цртицама о појединим измишљеним ликовима његове бележнице (уп. нацрте и белешке у: *Е*, 268–271, 282, 337).

У промишљањима о језичком изразу у првом поглављу своје чувене књиге, Ла Бријер управо и упућује како је за правилно изражавање, у књижевном како и у општем дискурзивном стилу, потребна прецизност: „Треба само тежити да се мисли и говори тачно, а не хтети наметати другима наш укус и наша осећања; то је исувише велики подухват" (La Brijer 2020: 53). На другом месту Ла Бријер наводи идентично: „[Т]реба казивати оно што је истинито, да би се писало природно, снажно, утанчано" (La Brijer 2020: 55). Тачност и прецизност као класични израз мишљења, на трагу хеленског наслеђа, можда је на овим местима сувише очит реликт који димензионира експлицитну стилску поетику не само Ла Бријерове мисли, него и класицизма уопште. Међутим, кључни појам који би могао имати везе са Настасијевићевим обликовањем речи и појма у песничкој поетици *Карактера*, јесте Ла Бријерова концепција „праве речи" (фр. „le mot juste").

„[П]рава реч" јесте управо онај израз који је у одређеном контексту *потребан* али је притом, наравно, и *универзално* истинит. Та реч је оваплоћење саме истинитости појма који обележава. Да је могао имплементирати „праву реч" у своју поетику, Настасијевић и сâм сведочи у есеју „Годишњица смрти Косте Миличевића", и то на месту где објашњава књижевну страну Миличевићевог стваралаштва: „У приликама кад је био принуђен да пише, а он се трудио да то буде врло ретко, обузимала га [Миличевића, прим. аут.] је нека узнемиреност, неки гњев на самог себе и његова нервозна рука би по десет пута исписивала и прецртавала једну исту реченицу, *тражећи онај један једини израз о коме говори Ла Бријер*, и не налазећи га никад потпуно" (*Е*, 125; курзив наш).

Тај „једини израз“, „један једини“ аутентични појам за одређену мисао, Ла Бријер у својим *Карактерима* дефинише на потпуно истоветан начин о којем сведочи и Настасијевић говорећи о Миличевићу. А Настасијевић је, како смо наговестили, управо ово промишљање директно и знао из прве руке, кроз франкофону оријентацију своје (преводилачке) лектире:

„Међу свим различитим изразима којима може да се искаже нека наша мисао, *само је један добар*: на њега не наилазимо увек кад говоримо или пишемо; међутим, истина је да он постоји, и све што није то, слабо је и не задовољава књижевника који хоће да га разумеју.

Добар писац, који брижљиво пише, увери се често да је израз што га је одавно тражио, а који није знао, и који је најзад нашао, онај који је најпростији, најприроднији, и који је требало да му први падне на ум, и то без напора“ (La Brijer 2020: 56; курзив наш).

Дакле, Ла Бријер дефинише само један „добар“ израз за одређену мисао, утврђујући на тај начин да истина једног појма директно има своје отелотворење у том, траженом изразу. Од песника и од динамике његовог тражења („жртве“) једне постојуће аутентичне *ознаке* тог појма зависи и сама стилска и уметничка песничка реализација.

Са друге стране, из Ла Бријерове тврдње проистиче импликација која је важна за Настасијевићеву поетику по питању „празнословља“ и литерарног „вишка“ песме (Миљковићевих „чари периферије“): одбацујући „умље“ као творца варљиве песничке „периферије“, Настасијевић је у Ла Бријеровој дефиницији „праве речи“ пронашао поетичко „оправдање“ за редукцију своје песме – само на њену *истиносну основу*.

„Права реч“ (фр. „le mot juste“) је, дакле, антагонизам „празнословљу“ подједнаком мером којом је Настасијевићево песништво одаљено од развијенијег поетског дискурса, или „чари [песничке] периферије“.

Настасијевићева акумулација исказа до „праве речи“, тако, све видове „периферij[е]“ језика строго и одређује. У есеју „За матерњу мелодију“ тај „сувишак“, макар био и „сувишак“ „духа“ (*Е*, 39) а не само „речи“ – истоветан је: „Не заборавити, све силе што претекне избије на шару. Лажови то најбоље знају: *сву силу употребе на шару*“ (*Е*, 39; курзив наш). На другом месту пак у својим белешкама Настасијевић готово још и прецизније а свакако сугестивно, дефинише „периферију“ говора: „Каже ми се да се страни језици уче брбљањем. *У том бих се случају одрекао и матерњег језика, кад га, Боже ме сачувај, не бих знао“* (*Е*, 300–301; курзив наш).

Чињеница да је на овом месту реч „само“ о учењу страног језика, сугестивна је. Настасијевић, дакле, не пристаје на „периферију“ ни код такве, „спољашње“ активности као што је упознавање са дотад неспознатим језиком. Језичка структура песме, конзеквентно, мора проћи кроз још „строжи“ принцип селекције језичког материјала, којег дефинише крајња прецизност и сажетост.

Дакле, Настасијевићево песништво могло би представљати, на трагу Ла Бријерове концептуализације „праве речи“, редукцију језичког израза само на оно што је суштински важно, и то у новој језичкој поетици, потпомогнутој скепсом у „умље“. Залеђе класицистичке идеје пак – којој је, узгред речено, управо *то* „умље“ главна полуга певања и мишљења – тако добија једну модерну аутопоетичку ресемантизацију.

Ово класицистичко извориште утолико је занимљивије с обзиром како се на Настасијевићеву језичку редукцију гледа углавном у кључу (средњовековног) аскетизма. Хришћанска страна језичког регистра у *Лирским круговима* пак, уколико и потиче од неких хришћанских полазишта – уопште не мора бити означена средњовековним контекстом. Штавише, „периферији“ насталој од „умља“ или било какве форме људске заблуде према природи језика, одговара и оно што је у вишевековној хришћанској аскетици и пророштву означено кроз дискрепанцију *уобразиље* („периферија“) и *трезвеноумља* („права реч“).[67]

[67] На пример, Атанасије Јевтић на једном месту објашњава разлику између „добре“ и лоше“ уобразиље, којима би одговарали горепоменути појмови „трезвеноумља“ и „уобразиље“: „Једна од способности душе јесте дакле и фантазија, којом душа уображава... У молитви треба сасвим одбацити фантазију (уобразиљу), осим ако

На овоме је посебно инсистирала аскетска мисао свих векова. Примери аскетске мисли и практичних савета за задобијање трезвеноумља наспрам слободног кретања мисли (фантазије), у овом правцу могли би се наводити *ad infinitum*.[68] Притом, не чини се да постоје неке видљивије варијације између ранохришћанских отаца и неких аскета-светитеља модерног доба. Ла Бријерової концепцији и хришћанској молитви једно је потребно – права и истинита реч. Мислилац Иван Ильин на једном месту наводи како се *права људска мисао* може изразити и само једном једином речју, која је у стању да замени читаву молитву – консеквентно и израз целокупног људског бића у датом трену: „Она [молитва, обележена аутентичношћу људског духа, прим. аут.] може да се излије и у повезаним речима, али може и да их не пронађе; онај који се моли може, заједно са Андрејем Јуродивим, у сузама, само да ускликне: 'Господе! Господе! Господе!'. *И та јединствена*, срцем испуњена реч, *биће тежа* од мноштва душевно полупразних речи" (Ильин 2018: 109; курзив наш).

У овом Ильиновом онтолошком промишљању бића молитве, као и бића саме речи, готово да потпуно одзвања концепција обострано и Настасијевићеве и Ла Бријерове „праве речи". Јер, изговорена пуним интензитетом осећајности, само једна реч: „Господе!" – замењује све оно што би „периферија" мисли и језика могла сатворити. Овај контекст, према томе, наводимо само као могућност поредбе хришћанско-аскетске праксе са Настасијевићевим сажетим језиком. Релацији према аскетској пракси или пак ширем хришћанском контексту, чини се, недостају и одговарајуће филолошке, књижевно-археолошке потврде да је Момчило Настасијевић заиста и познавао хришћанску аскетику.

Сажета реч његове поезије, дакле, формирана је на неколико слојева.

Најпре, основицу скраћења језичких израза сачињава отклон од „умља", што јесте садржинска одредница Настасијевићеве мисли.

Са друге стране, Ла Бријеров утицај у тражењу „праве речи" представља књижевно-археолошку страну проблема и *per se* питање интерпоетичког дијалога раног песника Настасијевића (и преводиоца Настасијевића) са духовном страном филолошког регистра. Напослетку, хришћански утицај могао би се јавити као одређена могућност, али са снажнијим типолошким него објективним, каузалним ослонцем.

Све ове линије разумевања воде ономе што јесте песнички учинак – умногоме елидирана и често херметичка песма – за читаоца/тумача који се радије приклања „периферији" него „правој речи".

И управо захваљујући томе што је песник „праву реч" редуковао на основне појмове, из Настасијевићеве песничке поетике разлистава се један феномен за који нисмо сигурни да ли је био песникова интенција или је природно проистекао из сажетог израза „праве речи", односно, лирске композиције њом установљене.

Тај феномен бисмо могли означити: *поетиком апстраховања*.

негде хоћеш, ради покајања и скрушености и ради духовног плача […] да уместо неподобне (ружне, неприродне) убразиље стекнеш и супротставиш добру (одговарајућу) убразиљу, и да овом добром потиснеш ону лошу, и одбациш је као слабу, непогодну и грубу" (Према: Радуловић 2013: 372). На граници једне потпуно ентузијастичке опсервације али, опет, са ослонцем на одговарајуће, горе назначене појмовне релације, можда бисмо могли да поменемо како паралеле између *молитве*, која се овде помиње, и (Настасијевићеве) *песме*, могу постојати. Јер, обе форме казивања – траже праву реч, или за однос са Богом (молитва), или за исказивање садржаја „праве речи" (*Лирски кругови*). [Н]еподобно[ј] убразиљ[и]", тако, припали би елементи песничке „периферије" изван елиптичности, а „добро[ј] убразиљ[и]" пак сва она места на којима је, по Настасијевићевим речима у есеју о Кости Миличевићу, пронађен „онај једини израз о којем говори Ла Бријер" (*Е*, 125).

[68] Илустрације ради, можемо навести један пример пута задобијања *трезвеноумља* изван „периферијске" објективације умне и усмене речи, из аскетске праксе Светог Порфирија Кавсокаливита, једног од великих савремених светогорских светитеља, који је, притом, био и неук по сопственим признањима: „[И]мао сам обичај да не остављам свој ум да слободно лута унаоколо него сам наизуст изговарао речи Светога Писма, Псалтира, богослужбених канона. Све сам то чинио да бих задобио чистоту ума" (Старац Порфирије 2025: 60). Из ових речи Светог Порфирија, које је усмено саопштио, чини се јасним препознати хришћанске координате дискурзивне маргине и несабраности, до којих „умље" може да доведе иако је на први поглед „слободно лута[ње]" супротносмерно рационалистичким основама, то јест конкретно „умљу". Примери светих списа наводе, наравно, на аутентичност/истинитост речи/појмова.

Наравно, Момчило Настасијевић као стилист морао је познавати основне граматичке претпоставке и по својој вокацији професора француског и матерњег језика. Његов професорски испит, који је положио код професора Богдана Поповића, чак је и подразумевао испитивање основних делова реченице у српском језику. Куриозитета ради, на једној од забележених припрема за огледне часове ученицима Мушке гимназије, Настасијевић професор експлицитно говори *против* Настасијевића песника-стилиста: „Може ли се прирок [архаични лингвистички израз за предикат, прим. аут.] изоставити, као што је то случај са подметом [архаични лингвистички израз за субјекат, прим. аут.] (Одговор: не може). Дакле, прирок се не може изоставити, осим кад се по смислу може сигурно погодити“ (Према: Ђорђевић 2018: 86). Настасијевић предавач и педагог, очекивано, следи граматичке законитости српског језика и, наравно, никада не изоставља *глаголе* (врсту речи којој припада „прирок“).

Уколико се пак осврнемо само на фактуру неке Настасијевићеве песме, поготово на неку из „каснијих“ циклуса какав је, рецимо, циклус *Глухоте*, можемо уочити како је, наравно, група речи која изостаје – по правилу глаголска група.

То значи да су *именице*, као главни носиоци мотивског комплекса, наравно, и централна група речи која остаје не-елидирана у Настасијевићевој песми.

Настасијевићев језик именица, по свему судећи, први је уочио и изложио на луцидан начин Радомир Константиновић. Одређујући да је Настасијевићев „језик“ директно и „*језик именица*“ (Konstantinović 2014: 233; курзив R. K.), Константиновић сумарно закључује: „[Настасијевићев језик јесте] *језик именица*, поименичених глагола, општих и показних заменица које [...] тријумфују над глаголом што је игда могуће, тако да уништавају глаголску прецизност не само реченице него и субјекта који том реченицом бива и једино јесте“ (Konstantinović 2014: 233; курзив R. K.; в. такође и критику овог становишта у: Ломпар 2011: 306–307.).

Према Константиновићу, управо у овоме се зачиње Настасијевићева инхерентна перспектива окамењивања, која се од језика преноси на сав предметни и феноменални свет.

Настасијевић, према томе, „не трпи покрет, па ни глагол“, те његов „вечно-статичк[и] свет“ настоји „да нас сопственом вечношћу окамени, као у народној причи што зли духови окамењују несрећнике, он је тражио проклетство скамењености“ (Konstantinović 2014: 236). Константиновић је био, како ћемо и видети, на корак од поимања поетике апстракције Настасијевићевог језика; од ње га је одаљио само и једино негативан валоризацијски став према „непокретности“.[69]

Са упућивањем на Константиновића, реплицираће у *Дуплом дну* Љубомир Симовић нарочито занимљивим виђењем, потпуно обрнутим од Константиновићевог:

> „Запажено је да Настасијевић [...] херметизам постиже великом редукцијом језичког материјала. Многи критичари сматрају да у тој редукцији страдају највише глаголи. (Радомир Константиновић употребљава израз ‘страдање глагола’, затим и ‘систематско одбијање глагола’.) Запажено је такође и да Настасијевић, избегавајући глаголе, употребљава именице уместо глаголских конструкција, као и да поименичава глаголе. Из тога се, даље, извлаче врло далекосежни закључци о статичности, непокретности и непроменљивости, па према томе и конзервативности, не само Настасијевићевог језика, него и његовог схватања света“ (Simović 1983: 152).

Верујући како би „било кратковидо и погрешно“ тврдити, попут Константиновића, да „глаголи у његовој [Настасијевићевој, прим. аут.] поезији страдају“ (Simović 1983: 155), Симовић даје читав каталог примера за супротно. Тај каталог укључује многобројне глаголе, а песник *Словенских елегија* тврди како би се „могло чак рећи да његове [Настасијевићеве,

[69] Идентично мишљење углавном се протеже све до данас, укључујући и чисто стилистичке студије. Тако, на пример, Александар Лаковић, проучавалац гонгоризма у српској поезији, тврди како су код Настасијевића „глаголи, дакле, доживели судбину осталих речи, тачније оних речи које нису поседовале моћ посредовања а што је песник свакако желео да избегне и да моћ посредовања удели одабраним речима и празном простору између њих“ (Лаковић 2006: 103).

прим. аут.] песме напросто врве од глагола! Најчешће, то су управо најексплозивнији, најдинамичнији, најдраматичнији глаголи, као: бригзати, запламтети, букнути, навалити, извирати, превршити, разједати […]“ (Simović 1983: 152).

Неупитно, и Константиновић и Симовић јесу у праву. Настасијевић одиста јесте редуковао глаголе, али, не-елидирани, његови глаголи (предикати песничке синтаксе) заиста изражавају судбинску, потпуно егзистенцијално одсудну, те и есхатолошку димензију на коју упућује Љубомир Симовић. Имајући у виду обе могућности, можемо поменути како Настасијевићеви глаголи јесу, на трагу старосрпске лексике, махом дубоког лирског значења.

Но, када су изостављени, Настасијевићеви глаголи остављају само именице да следе лингво-стилистички и семантички траг „праве речи“.

Ова појединост је, поменимо изнова, од изразитог значаја. Јер, почев од редукованог глагола као носиоца лирске „радње“, „покретности“ и динамизма, Настасијевићева песма – условно речено, има два пута.

Први јесте да и сама именица следи елизију глагола, те да се и она сама као део композиције и мотивске мреже – почне губити из песме.

Други јесте очигледнији – да сама истина именице, као „праве речи“ досегне потпуну форму истоветног појма „праве речи“ – те да од ознаке једног појма пређе у ознаку читавог „рода“ појмова – и тим отвори смисао *поетике апстракције*.

Као пример првог случаја – када се из песме повлачи и сама именица, сле́дећи глагол – могао би се узети, очекивано неки део *Глухота*. Чини се да је један од транспарентнијих случајева ове врсте номинован „Глухотом III“

Знам,
по стрелицом је таме,
те и у камену раздани.

И замукнув ли,
зраком то незнани
заведри дан“ (*П*, 55)

Како разумети овај део *Глухота*, један од најкраћих и уједно један од најхерметичнијих – у којем се све претвара у „мук“, централни моменат сегмента?

Рекло би се да нејасност полази већ од мотива „стрелиц[е]“, обележене као „стрелиц[а]“ „таме“, која, делујући на „камен“, чини да се *унутар самог камена* „раздани“. Наравно, не можемо са сигурношћу тврдити какав је мотивски оквир ове Настасијевићеве „Глухоте“. Но, на другој страни, рекло би се да постоји једно народно веровање које тумачи „стрелиц[у]“, и, што је од посебног значаја, „стрелиц[у]“ доводи у везу са каменом – *белутком*. Народно веровање доносимо према Вуковом опису у *Животу и обичајима народа српског*:

„Што је у пушке и у топа тане, оно је (као што народ мисли и говори) у грома *стрјелица*: кад гром гдје удари, онда отиде у земљу, а послије неколико година изиђе на земљу па је онда многи нађу (камен бјелутак колико велики орах, глатко затесан од многијех страна те су на њему постали многи углови), и оставе је или носе уза се, као какву амајлију (ваљда од грома?) (Караџић 1969: 322; курзив приређивача).

Уколико бисмо прихватили Вуково објашњење овог народног веровања, то би значило како је, дакле, „стрелица“, заправо, „инструмент“ једне велике силе „грома“, која погађа нешто на земљи. Након удара настане – „камен“ („бјелутак“). Наравно, народно предање о „гром[у]“ и „камену“ као да дозива и Његошеву стилизацију пореклом из *Горског вијенца*: „Удар нађе искру у камену, / без њега би у кам очајала“ (Његош 2005: 96).

Међутим, Настасијевићева „стрелиц[а]“, уколико прихватимо семантику фолклорног предања инкорпорираног у „Глухоту III“, односи се на слику према којој „там[а]“ јесте *гром* – који својим ударом чини да настане „камен“. Стрелица је, дакле, „оруђе“ пенетрације.

Да је Настасијевић заиста могао имати у виду ово народно веровање о „пенетрацији“ грома, можда сведочи идентична семантика из *Угредних забелешки: мудролија*: „Знам, *најоштрији* ми је поглед у ствар доселе њиме недодирнуту. Где први пут не просвирах *стрелицом*, други пут се *она већ иступила*“ (*Е*, 343; курзив наш).

У самој „Глухоти III“, дакле, „там[а]“ директно јесте узрочник настанка „камен[а]“, и чини да *унутар* „камен[а]“ буде ведрије („те и у камену раздани“).

Иако делује тешко именовати прецизно Настасијевићеву „там[у]“ и процес окамењивања, у приближном разјашњењу ове симболизације можемо се послужити и општим координатама: „там[и]“ би, тако, припала обележја „*зла*“ „спољашњих сензација“, а „камен“, односно, бићу унутар „камен[а]“ би припала обележја сопства, суочавања са самим собом, Настасијевићевим језиком речено: „*бит*“ која остаје „очувана“ од спољашњег насиља.

Асимилована у непокретност, она и јесте разлог *могућности да се „одатле“ проговори*, што и сâм песник именује на једном месту: „А напротив, необично порастем у моћи ако ми се мањи делокруг одреди него што заслужујем [непокретност (камена), прим. аут.]. Осетим се претекао. А од претека тек настане истинска делатност“ (*Е,* 52). „[К]амен“ је, према томе, парадоксална песничка инстанца која обезбеђује „претек [речи]“ својом акумулацијом људске свести унутар сасвим ограничених оквира.

На тај начин остварује се и истина парадокса: спољашња сила „зла“ узрокује повлачење – свест у камену; а управо та „окамењена“ свест јесте *ведра*, очувана, насупрот спољашњег „удара“ који остаје – *„там[а]“*.

Други строфоид се, тако, наставља на семантику која значи ведрину у камену: „И замукнув ли, / зраком то незнани / заведри дан“ (*П*, 55). Ово је, дакле, слика *ћутања у камену*.

Другим речима, *камен* као такав, обележава *ћутање*, „отпорно“ на „стрелиц[е]“ спољашњег удара (грома) – премда је *управо од њих настало*.

Напослетку, да ли, онда, „права реч“ као реализација смисла – има везе са *глухотом*? Другим речима, да ли, заправо, „Глухота III“ указује на то да је „праву реч“ могуће перципирати и у форми муклине, то јест, „глухоте“ и – ћутања, као одговора на „спољашњи“ изазов („зла“)?

Сâм песник, између осталог, у својим белешкама о Достојевском наводи како би такав закључак можда могао бити могућ. Коментаришући вечна питања које ни руски писац није могао до краја одгонетнути, Настасијевић наводи да „Достојевски“ на таквим местима, када „проклета питања“ није могуће до краја расплести у њиховој мистерији, – „заћути“ (*Е,* 61). Међутим, таква форма ћутања није и „крај“ процеса разумевања. Јер: „Ћутањем тада дубље се *одговори* него најдубокоумнијом речју“ (Е, 61; курзив наш). А то директно значи како „ћутати“ – не значи остајати недоречен. Напротив, када се у разрешавање највећих мистерија људског духа призива ћутање, по Настасијевићу, – управо тада је реч о појави да је ћутање једини феномен који може да досегне коначни смисао ствари на његовој највећој епистемолошкој дубини.

Када реч/именица остане главни носилац појма, отвара се пут апстраховања.

Требало би нагласити како је принцип апстраховања у књижевности минуциозно дефинисао Дмитриј Лихачов у својој гласовитој *Поетици старе руске књижевности* (рус. *Поэтика древнерусской литературы*) (в. Лихачов 1972: 132–146), одакле овај појам позајмљујемо. Дефинишући апстракцију као метод стварања старих писаца „Свете Русије“, Лихачов успоставља оквир који и јесте окосница апстрахованог света: „пронаћи оно што је *опште, апсолутно и вечно у појединачном, конкретном и временом*, ‘невештаствено’ у вештаственом, хришћанске истине у свим појавама живота (Лихачов 1972: 133; курзив наш). Овакав уметнички приступ можда може деловати страно модерном читаоцу – у чему је, рекли бисмо, велики (скривени) разлог неразумевања Настасијевића и држања песника за херметичног.

Готово потпуно на равни Лихачова, и Ђорђе Трифуновић проналази исти вид уметничке реализације у старосрпској (хришћанској књижевности). Његов нарочито интересантни текст „Нацрт за поетику старе српске књижевности“ о томе говори, у духу

Лихачовљеве симболизације: „Човек се одриче материјалног света [у свету старосрпког књижевног дела, прим. аут.]. Духовна сачињеност живота кроз осећања *општости* отиснула је човека *од земаљске* и материјалне обузетости светом. Међутим, књижевници и песници казују материјалним симболима и сликама“ (Трифуновић 1972: 60–61; курзив наш).

Ово кретање од „појединачног“ – „простог“ номиналног појма којим се писац служи – па до „општег“ – божанске *апстраховане* истине, Трифуновић илуструје једним сегментом из Григорија Назијанског:

„*Пут живота испуњен је бедама.*
Богатство – бегунац,
управа – сан,
потчињеност – бреме,
сиромаштво – окови,
младост – врућина летња,
старост – тужни залазак сунца,
красноречје – птица што пара ваздух,
слава – ваздух,
благородство – стара крв (Према: Трифуновић 1972: 61)

Овај сегмент из текста Светог Григорија Богослова сликовито и дочарава шта апстраховање значи, и то не само за стару књижевност.

Код Настасијевића се запажа, рецимо, идентична паралела апстраховања истине у његовом преводу „симфониск[ог] псалм[а]“ *Краљ Давид* по драми Ренеа Моракса, о коме ћемо говорити у наставку. Уочава се како је принцип апстракције у „правим речима“ доследно спроведен у паралели са библијско-хришћанском парадигмом и у препознатљивом Настасијевићевом поетском дискурсу – *и без глагола*:

„*Чобанин* мој вечни *Бог*.
У стаду му *јагње ја*.“ (Моракс 1928: 7; курзив наш)

Са друге стране, управо стога што је модернистичка књижевност везана за *појединачно* – што је, такође, још једна од еманација објективизованог „умља“ у креирању „чари [песничке] периферије“ – она тешко обликује рецепцијску свест за оно што је – *опште*, за оно што (Настасијевићева, па и Григоријева) „права реч“ уздиже на ниво симбола у редукованом тексту. Овакав образац песничке поетике од одсудног је значаја.

Лихачов експлицитно и истиче како се апстраховање, као метод тражења *општег* разликује од модерне везаности за *појединачно*: „Тај принцип [апстраховања, прим. аут.] је *дијаметрално супротан ономе који истиче уметност новог доба*, оној ‘*жељи за конкретним*’, коју је Карлајл[70] сматрао основом уметности и која се у ствари односи претежно на уметност XIX–XX века“ (Лихачов 1972: 133).

Управо у овом уопштавању света – који заиста и може личити на „окамењивање“, отимала се Константиновићева мисао приликом тумачења Настасијевића – иако се налазила на самим рубовима преоцењивања у кључу апстраховања.[71]

[70] Настасијевић је познавао дело Томаса Карлајла (енгл. Thomas Carlyle) *О херојима* (уп. *Е*, 267, 334). Да ли је можда Карлајлова страст за појединачним насупрот оном апстраховано општем остварила утицај обрнут од оног који је у лектирном ишчитавању за Настасијевића носио Жан де Ла Бријер? Друкчије речено, песник општег какав је био Настасијевић могао је у инстинкту за појединачно открити неке елементе визије потпуно супротне својој.

[71] Врло добро разумевајући „општост“ Настасијевићеве шкрте али зато „праве“ *речи*, Радомир Константиновић је предосетио како се у преостатку „правих“ именица садржи у *Лирским круговима* контура света која је симболичка – па и *религијска* – „надградња“ овог, емпиријског света који је саме појмове обликовао. Константиновића је од оваквог увида удаљила вероватно религиозна компонента коју апстраховање кроз „праву реч“ може имати.

Оно што је пак, надаље, важно, јесте чињеница да је главно средство апстраховања, као и хришћанског поимања уопште – симбол. Лихачов у том духу и наводи: „Ослањајући се првенствено на теолошке доктрине или на преднаучне системе представа о свету, симболи су уносили у књижевност снажну струју апстрактности и по самој својој суштини били су директно супротни основним уметничким тропима“ (Лихачов 1972: 191).

Руски проучавалац за могућност књижевне апстракције „одстрањује“ тропе и номинује функцију симбола као главно средство издизања песничког света на раван *општег*: „Супротно метафори, поређењу, метонимији, симболе је увела у живот првенствено апстрактна, идеалистичка богословска мисао. Реално схватање света потиснула је у њима богословска апстракција, уметност – теолошка ученост“ (Лихачов 1972: 191). Прихватање оваквих импликација за Настасијевићеву песничку реч могу бити далекосежне, нарочито уколико имамо на уму како Настасијевићево апстраховање потиче на основама скепсе у „умље“, те у ограничавању песничких језичких координата на основама лексичке аутентичности.

Главна претпоставка у овом правцу, дакле, јесте: да ли Настасијевићева употреба именица у одређењу „праве речи“ управо досеже апстрактни свет појмовног „идеализма“ управо зато што у својству не-елидиране речи – *именица постаје симбол*, и то на начин како симболистички начин мишљења у себи крије религијску компоненту?

Посебно уочљив статус симбола, тако, имају Настасијевићеве „праве речи“ које су везане за *глад, жеђ, корак, слух*[72], и, посебно – *вид*. Ове речи и њихови шири асоцијативни појмови најбоље упризорују Настасијевића и као библијског песника – управо захваљујући „општости“ свог апстрахованог значења. Јер, фигурирајући фреквентно како и Старом, тако и у Новом Завету, овакве представе у Настасијевићевом песништву често творе лирску атмосферу универзалног и судбинског.

Библијске координате чине се по правилу отворено јасним, одводећи пут од људске перцепције до самог Бога, као на пример: 1) „Који је створио ухо, зар не чује? И који је око начинио, зар не види?“ (Пс 94:9); 2) или, на пример: „Иди народу овоме и реци: Ушима ћете чути и нећете разумјети, и очима ћете гледати и нећете видјети“ (Дап 28:26; Ис: 6:9). Паралелним примером, код Настасијевића, који дубоко верује како уметност омогућава да „слепи виде, а глуви чују“ (*Е*, 17), „права реч“ управо по овом моделу апстрахује у симбол, дакле, од појединачног ка оштем; на пример, у „Предвечерју“:

„И чујем,
само што страхобно у складу не захори
Алилуја“

(*П*, 40; слично и у песмама „Брату“, „Струна“, „Храм“, „Труба“).

Апстракција *ока* највидљивија је у „Погледу“, песми која саопштава директно о искуству Божјег спознања не-мистичким *гледањем* у Христа: „Поглед је, – гине око“ (*П*, 82).

Апстраховање жеђи видљиво је, рецимо, у „Позној“ од тренутне жеђи до „опште“ жеђи на веки: „Дај да за капљом тебе / жеђа ме без утола на веки“ (*П*, 27).

Примери би се могли нашироко наводити. Овако апстраховани, Настасијевићеви појмови *глади, жеђи, вида* или *слуха* посебног су емотивног набоја и активирају есхатолошку и исконску димензију у читалачкој свести.

Одувек је било речено како ниједан аутор није сродан Настасијевићу; уколико бисмо тражили интертекстуалности, вероватно једини спис који би Настасијевићу био и директно

[72] Колики хришћански потенцијал има елемент слуха сликовито сведочи, на пример, Теодосијево житије Светог Саве, и то на месту где се говори о почетку Симеоновог мироточења: „И гле, *као да ветар шуми врењем од гроба светога*, и они који су близу стојали и ишли да виде шта се догодило одмах видеше како се мраморни гроб светога, благодаћу Светога Духа, миром као водом наводнио“ (Теодосије 1988: 154; курзив наш). Верни најпре чују шум, а тек онда распознају облагодаћење. Ово би био само један од илустративнијих случајева апстраховања слуха у резонанцу Светог Духа.

референтан било би – Свето Писмо – и то управо захваљујући томе што *Лирски кругови* са Библијом деле истоветан принцип апстраховања појмова.

Уколико Настасијевић својом именицом, „правом речи“ – *апстрахује* свет своје песме – што су приметили многобројни критичари, не опажајући да се у „окамењивању“ песничког света (моделу апстраховања) крије једна од главних загонетки Настасијевићевог анти-модернизма – не би требало заборавити како наш песник до апстракције долази претварајући *реч* апстраховањем у *симбол*.

Настасијевићев окамењени свет јесте унутардијалошка „реплика“ песника *Лирских кругова* на *фрагментизацију*, која обележава модернистичку уметност кроз везаност за „појединачно“ – насупрот симболичко-религиозно „општем“.

То значи како се у језичкој „шкртости“ Настасијевића, напослетку, крије и један од најдоследнијих доказа – његовог *песничког позног симболизма*. У песми остављене „праве речи“ воде апстракцији, остварују апстракцију кроз своју симбологију – и, напослетку носе одсудну консеквенцу.

Јер, корак од (језичког) симболизма до религиозне димензије није велик. То је истакао и сâм Лихачов у споменутим етапама своје анализе, истичући важност фигуре симбола за видове апстраховања у старој руској књижевности.

Настасијевићев симболизам се управо на овај начин, од оскудности речи до њихове симбологије, смешта и у перспективу *религијске димензије*.

Јер: „Наш свет је невероватно речит и ми смо непрестано преплављени речима које су изгубиле свој смисао, а самим тим и своју снагу. Хришћанство открива светост речи, дара који човек добија од Бога. Зато је наш говор обдарен страшном снагом, позитивном или негативном“ (Шмеман 2020: 115). До овакве перспективе као могућности Настасијевићев песнички језик дошао је *са потпуно изван-религиозних позиција.* Он се кретао од скепсе у „умље“, преко Ла Бријеровог утицаја „праве речи“, отклона од „празнословља“ и заводљивих „чари периферије“ песме, да би кроз редукцију (али и есхатолошке видове) глагола досегао праву реч: 1) кроз ћутање; 2) апстрахујући именицу до песничког (књижевноисторијски: позног) симболизма.

И управо овај и овакав симболизам јесте колевка религиозне димензије Настасијевићевог језика и песме.

Уосталом, на такав начин Сведенборг описује језик Анђела, јер „[и]деје њихових мисли и речи њиховога говора показују се као јединство, као узрок и учинак, јер оно што је као узрок у идејама приказује се као учинак у речима“ (Svedenborg 2006a: 137). Отуд „Анђели могу *једном једином речју више да изразе неголи човек са хиљаду*. Осим тога, у једној анђеоској речи има безброј ствари које се не могу изразити речима људског језика“ (Svedenborg 2006a: 155; курзив наш).

Тој и таквој светости Настасијевићева песма и тежи. Настасијевићево песништво није „хришћанско“ јер мора експлицитно да говори о хришћанском – већ зато што пут уметности и симбола неумитно води до онога што значи апстраховање, и, тим, „надраста“ „овај свет“.

На Настасијевићевом примеру се зато може видети потпуно јасно, „математички прецизно“, како би то рекао Достојевски, како је песничка уметност као стваралаштво речи, *per se* – светост, у пуној слободи стваралачког духа.

3. 1. 4. Меон речи кроз одрични облик појма: друга могућност хришћанске димензије

Једна од занимљивих појединости која, вероватно, читаоцу Настасијевићеве поезије може понајпре привући пажњу када је реч о грађењу извесних термина, јесте карактеристичан облик негације.

Пробаћемо да скренемо пажњу, најпре, на све одричне појмове *именица* који постоје у Настасијевићевих „седам“ поетских „кругова“, са назнаком песама у загради:

„недир“ („Грозд“); „нељубљено“ (три пута у песми „Дафина“), „недољубљено“ („Сутон“) и „нељубљен[а]“ (песма „Јутро“); „непроход“ („Осама на тргу“, „Мисао“),

„неизречје“ („Глухоте II“, „Струна“), „неспокој“ („Глухоте II“, „Мисао“, „Речи у камену XI“); „незнањ[е]“ („Глухоте IV“, „Струна“); „негостопримљ[е]“ („Речи у камену IV“); „нечист“ („Речи у камену XIV“); „непребол“ („Епитаф“); „непогиб“ („Поглед“); „недохват“ („Пут“); „неход“ (два места у „Путу“); „Нерођени“ („Вест“); „непробој“ („Храм“); „нечуј“ (два пута у „Струни“); „невид-рухо“ („Радосно опело“).

Посебно место у именичким негацијама има и именица женског рода: „*незнан“*, присутна у песмама: „Вечерња“, „Врбе“, „Сестри у покоју“, „Глухоте III“.

Одрични појмови *придева* такође су релативно чести у „седам лирских кругова“:

придев „небожан“ (песма „Позној“); придев „невесел[а]“ („Врбе“); придев „нерођен“ (песма „Родитељу“); „недотрул[а]“ (песма „Гробној“); српскословенски образац придева: „несатрулим[а]“ („Речи у камену VII“); „нежељени“ („Речи у камену VII“); „несит“ („Поглед“); „нерођени“ („Поглед“, два пута у „Мисли“); „нехођени“ („Поглед“); „небога“ („Пут“); семантичка варијација са: „без“ – „бездоман“ / „беспутан“ („Речи из осаме“).

Посебни видови Настасијевићевог семантичког негирања долазе од уланчавања негација: „ни туга ни опомена“ („Сиви тренутак“); „није сетва, кукољ, ни клас“ (песма „Брату“); „ни недра мајци, / ни бедра“ („Речи у камену X“). Одрицање може бити и појединачно, али и са наглашеним издвајањем појма: „нема разрешења“ („Траг“).

Са друге стране, један од сасвим карактеристичних својстава негирања јесте повезано са Настасијевићевим принципом *нестајања*. Отуд, „дубље ли нас *нема*“ из песме „Јединој“ (*П,* 43; курзив наш), директно кореспондира са „[н]астајем чудно / из овог нестајања“ („Љиљани“), односно са: „на крају нестати цео, / ал’ проклијали трази“ („Пут“). Но, вербални смисао ишчезнућа на лексичком плану магистрално демонстрира „Молитва“ из циклуса *Одјеци*:

„Блажен у теби да занемим.
И од *нема мене*
стена да прозбори гори,
гора цвећу“ (*П*, 112; курзив наш)

У случајевима када је требало конкретизовати радњу неког глагола на њену смисаону сржи, нарочито, дакле, у форми „акумулације“ те глаголске радње, Настасијевић углавном посеже за глаголским именицама: „раскоши пролијем свих *умирања*“ (у: „Биљкама“); „И трагом куда сагорели / све болнија су *обнажења*“ („Траг“); „Промину њином / сабласно ово *остајање*“ („Осама на тргу“). Понекад песник обликује глалоголску именицу не само као смисаону конкретизацију радње, већ и као српскословенску језичку „екстензију“ у модернистички језички регистар.

Да је реч управо о старосрпском црквеном облику, говори и чињеница да је у Настасијевићевој „Молитви“, иницијалној у *Бдењима*, остављен дугоузлазни акценат на речима: „страда́њу“ и „нагриза́ње“ (*П,* 35), што би у старијој филолошкој варијанти израза требало да гласи (са варијантама конкретног правописа, рашког или ресавског): страданꙗ [страданїе], „*страданије*“; односно: нагризанꙗ [нагризанїе], „*нагризаније*“.[73] Ова контрукција одговара старој филолошкој варијанти, по којој је „[г]лаголска именица средњег рода и у номинативу једнине има завршетак - иꙗ (< * -ье < * -iio), према томе иде у прву именичку врсту. Испред тога завршетка стоји сугласник *n* или *t*, одатле у нашем језику завршеци таквих именица *-ње* или *-ће*. На пример у старословенском је: **видѣнии, рождении, зачѧти,** а у српскохрватском је: *виђење, рођење, зачеће*“ (Ђорђић 1975: 176; курзив и истицања П. Ђ.).

Идентичан случај старијег лексичког облика је и са акузативом множине именице „утаба́ње“, које у песми „Пут“ задобија облик:

[73] Интересантно, песма „Мировање дрвећа“ не креће се овом акцентуацијском путањом, можда и услед тога што је Настасијевић сматрао да је акценатско обележавање у „Молитви“ довољан путоказ за даље прозодијске наговештаје. Отуд, у „Мировању дрвећа“ у самом наслову читамо: „[м]ирȍвање“, са варијацијом: „мирова́ње“ (по моделу, мированꙗ [мированїе] - то јест: „скрна́вљење“, са варијацијом: „скрнавље́ње“ (по моделу, скрнавленꙗ [скрнавленїе]).

„луди да тежак бат
стврдла ова здрузга утабáња.“ (*П*, 89)

Међутим, због чега сви ови примери не могу да одговоре на песнички захтев који је постављен у раније споменутој „Молитви“ („И од нема мене“)? Зашто песник уместо одреднице „нема мене“ није искористио глаголску именицу, како је то чинио на другим местима?

Зато што за саопштавање да „ја“ нестаје, ни акумулација глаголске радње није довољно лексички а ни семантички снажна да би огласила – нестанак. Из тог разлога, „Молитва“ чува вероватно најспецифичнији вид негације у целокупном Настасијевићевом песништву. Јер, на месту где се по језичкој логици очекује именица: „Блажен у теби да занемим. / И од [именица као узрочник]“ – „што ће узроковати ‘прогов[арање]’ стен[е] гори, и ‘прогов[арање]’ гор[е] цвећу“ – на томе месту, дакле, именица не стоји. Настасијевић оставља можда инцидентално јединствену синтаксичку неправилност у својој поезији, саопштавајући да се негирати себе у нестанак може једино уколико именица остане затамњена а исказ развијен до опсега: „*нема* мене“ – који ће бити наглашени узрочник двају „проговарања“ [гори, цвећу].[74]

Међутим, који би био универзални смисао Настасијевићевог грађења негираних својстава неког појма?

Очевидно, оно што песник има на уму јесте обликовање које иде у правцу – не формирања једног засебног појмовног означитеља, већ допирање до истог смисаоног својства негирањем оног што је првотно, то јест, онога што је полазишна смислена (с тим и – граматичка) основица неке посебног песничког елемента. Сликовито говорећи, Настасијевић, потенцијално, неће рећи: „тишина“, него „нечуј“; што значи да се полази од *афирмативне именице која се негира* да би означила један појам, а не полази се од новог *термина за исти појам*.

Покушајмо да поближе размотримо овај вид поступања узимајући за пример напред истакнуту именицу женског рода: „нечист“.

Именица у Настасијевићевој поетици делује демонстративно, нарочито у споју са изведеним придевом: „нечисто“. Истовремено, именица се јавља у последњој песми циклуса *Речи у камену*, дакле, у последњој песми једине збирке.

Како смо и нагласили, у односу на принцип грађења негације, да би „нечист“ била песнички означена *уместо одговарајуће именице: „прљавштина“* (или неке од њених супституција), потребно је да песничко искуство подразумева *семантичку основицу*: „чистота“. И заиста, последња песма *Речи у камену* кореспондира, управо према принципу (не)чистоте, са иницијалним сегментима циклуса, градећи поново препознатљиви композиционо-семантички оквир. Јер, оно што је „нечисти кап“ у последњој песми, на почетку песничког циклуса (у песми „Речи у камену III“) била је – *„кап чистоте“*:

„Задњу јер не доварив
чистоте кап,
лази немоћна, плази
низ брда ова,
ни трбухе,
у млака сванућа“ (*П*, 67)

Оно што није успело да „свари“ последњу „кап чистоте“ јесте „неманска утроба“, коју сугерише претходна, друга песма. Но, оно што је на овом месту од значаја, јесте Настасијевићева сугестија – да се сви ужаси људског света, опевани између почетка и довршетка *Речи у камену* дешавају *само* зато да би последња „чистоте *кап*“ метаморфозирала

[74] Унеколико слична формулација у српској поезији постоји код Диса у песми „Под прозором“: „Модра, бледа светлост на завесе пала. / Иначе свуд пусто, свуд нигде никога“ (Дис 2011: 64).

у „нечисти кап“.[75] Томе је чак изразито близак исказ: „кап чистоте само стигне увору“, искоришћен у *Господар-Младеновој кћери* (*Д*, 206).

Управо на основу ове, сугерисане суровости у *Речима у камену* може се прецизније сагледавати питање: зашто „нечист“, а не: „прљавштина“?

Очевидно, оно што Настасијевићева реч – истовремено, и репрезентант читавог корпуса лексичких негација – постулира, јесте, засад, неидентификовани сукоб силе која носи потврђивање (афирмацију) и силе која афирмативно пориче (негација). То значи да Настасијевић, слично формули опречности, још једном користи минимум пренапрегнутости језичког материјала како би сугерисао озбиљан онтолошки проблем.

А он би се могао свести на дилему око тога: да ли *Зло* – као потенцијална: „*прљавштина*“ – уопште може да опстоји као осамљен, делатан, и, при томе, релативно моћан идентитет у свом дејству? Или је пак реч о томе да је „нечист“ могућа само као: „супротност“ „чистоти“, управо по мери по којој је и Зло могуће – *само као одсуство Добра,* то јест, као *небиће*?

Модерна хришћанска мисао такође се умногоме задржала на овом проблему. Рецимо, бавећи се злом у својој књизи *Бог и светско зло* (рус. *Бог и мировое зло*, 1941), један од највећих руских мислилаца 20. века, Николај Лоски, *ad hoc* одриче могућност да зло постоји као „небиће“, што је била једна од главних мисаоних струја у прошлости хришћанске мисли (уп. Лоски 1993а: 48–49). Илуструјући своју тврдњу и примером, Лоски наводи: „Рећи да је мржња просто непотпуност љубави – то је исто тако искривљавање истине као тврдња да је зубобоља само недовршено задовољство“ (Лоски 1993а: 49). У једном од главних одсека своје анализе, Лоски изнова дотиче тврдњу о лишености (негацији) добра, како би представио да је зло – дејствено само као засебно биће, јер, и реверзибилно, „[з]а познање тајне Добра није неопходно и познање тајне Зла и греха“ (Јевтић 2000а: 90):

> „[З]а разлику од добра зло никада не бива апсолутно: у њему увек постоји неки аспект добра и у његовим последицама такође се пре или касније појављује неко добро. Нашавши у злу аспект добра и доброг бића, многи филозофи долазе на лажну помисао да је зло само непотпуност добра. Најзад, треће, зло будући да је посебна врста недостојног бића, у исто време увек доводи до *осиромашења живота,* оно је биће које *спречава* достизање *пуноће бића*; одавде се јавља лажна мисао да зло наводно јесте *само онај аспект небића* који је својствен бићу које није достигло савршену пуноћу“ (Лоски 1993а: 50; курзив Н. Л.).

Колико је ова проблематика компликовано питање хришћанске мисли, сведочи, такође, још један истакнути хришћански мислилац 20. века, Павле Николајевич Евдокимов. Он напомиње: „Треба бити веома смотрен према том егзистенцијалистичкоме пропитивању, филозофски веома јаком. Оно преокреће блажени оптимизам религиозних филозофија где зло служи добру, па према томе и не постоји као зло, што чини непојмљивом смрт Бога на крсту“ (Евдокимов 2003: 31). Управо стога што се не може дозволити „блажени оптимизам“ према којем је зло недостатак добра, и потребно је извући прецизан закључак на библијским основама: „Свето писмо не ствара филозофију, *Библија* не види у злу просто непостојање добра и савршенства, непотпуност, него слободу која је пропала и постала зла воља. Додајући постојећем непостојеће, она га претвара у злокобно биће“ (Евдокимов 2003: 85).

Свој филозофско-религиозни став према злу Евдокимов је, по свему судећи, могао изградити према исходишној тачки руског модерног мислилаштва – делу Достојевског. Отуд, чини се да није нимало чудно да Евдокимов управо на плану Достојевсковог *Идиота* коментарише да је „историја поколебана у својим темељима, јер зло није једноставно недостатак добра“ (Евдокимов 2009б: 101). „Достојевски учи да *ништавило – јесте*; могућно је да се негацијом Бога верује у реалност ђавола, како он воли да изрази […] [Н]иштавило јесте, па према томе, и биће које постоји у самосвести – не само да јесте него оно јесте још и

[75] *Речи у камену* чувају још један помен „кап[и]“, али он је без повезнице са односом: кап чистоте – кап нечистоте. Реч је само о структури поредбеног обрасца у шестој песми: „И кажу, / за кап-две / мирисног уља по телу / товар је потргано ружа“ (*П,* 70).

такво биће које би могло да не буде“ (Штејнберг 2017: 119; курзив наш). Достојевскову моћ опажања зла, коју је, по свему судећи, и Настасијевић могао итекако добро познавати, бележи и Владимир Премец, мислилац оријентације усмерене на схоластичке изворе и западну теологију (Премец 2000: 103). Премец изражава и оно што је суштинска дихотомија два става, на којој се образује и принцип Настасијевићеве појмовно-логичке негације унутар речи:

„Хришћанство се супротставило грчком интелектуализму и у томе што су грчки философи сматрали да се сво зло састоји у **незнању** (грчки: агноиа). И код неких хришћанских отаца има тврдњи да је незнање један од узрока зла. Али кад се сиђе у дубље слојеве, онда се увиђа да постоје дубљи узроци, и они се могу само доживети и тек онда покушати да се освесте, да се осазнају. Ти узроци задиру, у крајњој линији, у тајну човекове слободе, или, другим речима речено, у тајну човекове љубави или нељубави“ (Премец 2000: 102; курзив В. П.).

Међутим, за разлику од линије мишљења која је махом карактеристична за нововековну епоху, и где се у историји идеја може запазити фиксирање људског зла као засебног бића, супротност или дивергенција „Добра“ (потврдни облик) / „Зла“ (појмовна негација), на коју наилазимо у Настасијевићевом лексичком регистру, као да је заснована управо на свести о Злу – као недостатку Добра. Напомена Премеца о заступљености незнања – узрочника зла код појединих отаца, можда делује индикативно за Настасијевићев случај.

Колико је овај моменат значајан, упућује и чињеница да, рецимо, мисао Светог Јована Дамаскина јесте усмерена претпоставци како „[з]ло увек претпоставља добро и сусреће се увек са нечим добрим; зло је релатив и, [...], оно је лишеност. Будући да је добро идентично са бићем, а да је зло небиће, зло се злом назива управо зато што представља лишеност бића“ (Татакис 2002: 130). У координатама Дамаскиновог промишљања може се запазити оно што ће касније постати и позитивна тенденција зла, то јест, силе која „има и позитивни смисао у настанку космоса и човека“, које је „сенка добра“, јер се „[б]ожанска светлост може открити само кроз супротстављање другог, оног супротног – таме“ (Berđajev 2003: 25, 31). Односно, уколико бисмо говорили, на пример, о мистичким промишљањима Мајстера Екхарта, „тама и у соби, и у души и у животу у потпуности зависи од светлости и њене јачине: она *може да светли јаче и слабије*, и, према томе, она је крива да ли је тамно или се тама надвија: тама се сама од себе никада не надвија – то само светло слаби“ (Вишеславцев 2008: 49; курзив Б. В.).

Очевидно, у сваком од ових засебних случајева, сваки помен негативитета, било да је означен као „незнање“, „тама“, „небиће“ или неким другим сродним термином, резултира последицом негације оног што је теза (као Настасијевићев регистар песничких именица или придева).

Посматрано у историјском контексту, требало би нарочито нагласити како класичну формулацију распознајемо у Платоновој филозофији. Налазећи се на трагу јединствености Бића (посебно Бића код елејаца), „Платонова идеја је ‘право биће’ (*τὸ όντως όν*) утолико уколико је она савршен лик (‘еидос’). Ружно, несређено, наказно, беструктурно, као супротстављање хаоса форми егзистенције која га сређује, јесте на језику платоновске мисли ‘меон’ (*τὸ μη όν*)“ (Аверинцев 1982: 55).

При овом моменту, нарочито у његовој спрези са старогрчким језиком и филозофско-књижевним импликацијама, задржали бисмо се нешто дуже.

Јер, уколико Настасијевићева песничка мисао одудара од елејске концепције Бића само у односу на динамизам *унутар* хомогене јединствености, онда би се можда могло приметити како Настасијевићево „Једно“ – које индукује формулу песништва – има своју последицу и унутар формирања појмовне негације. А обе језичке појединости носе својеврсне отиске по Настасијевићеву религијску перспективу.

Платонистички образац *меона* у Настасијевићевој форми представљања „*не-чисти*“. То је „хаос“ наспрам „форм[е] егзистенције“, која покушава да „сре[ди]” (или, можда прецизније речено – оплемени) исти хаос. Због тога „нечисти кап“ и мора најпре да буде „кап чистоте“ у *Речима у камену*, јер она одаје меон Настасијевићеве речи, то јест, негативног појма који не стоји засебно, већ увек у релацији према ономе што је сâм негирао.

Проблематика меона повлачи филолошке корене, наравно, из старогрчког језика. У грчком језику, као што је унеколико наговестио и Аверинцевљев навод платонистичке мисли, постоје две врсте негације. Те две врсте, *οὐ* и *μή*, разликују се „тако да οὐ нешто *пориче* (објективно), а μή нешто *одбија* (субјективно)"; при томе, „οὐ се употребљава у реченицама којима се изриче *тврдња*", а μή „се употребљава у реченицама којима се изриче *захтијевање*" (Musić – Majnarić 1970: 241; курзив М. М.). То, приближније, значи како

„објективно негирање тврдње у себи има инхерентну вриједност истинитости и њезина порицања, док субјективно негирање то нема. На примјер, тврдње Сократ је био добар и Сократ није био добар можемо интерпретирати с аспекта истинитости […] Лингвистика један дио разлика у употреби двију негација у грчком тумачи и с тог аспекта. Израз τὰ οὐκ ὄντα није тврдњу да нешто постоји, док израз τὰ μὴ ὄντα негира оно што говорник мисли: оно што не постоји према ауторову мишљењу" (Čengić 2022: 122).

Према овим лингвистичким поставкама, Настасијевићева негација готово би била идентична хеленској негацији која инструментализује *τὰ μὴ ὄντα*, то јест, која обликује, како смо напоменули, принцип *меона*. Меон задржава и још једну карактеристику која је изузетно далекосежна за Настасијевићев принцип негације. Меон, наиме, задржава и семантику негације која следи принцип: „*још не* или […] *за сада не* или пак *више не* (Булгаков 2005: 162; курзив С. Б.).

Да ли то сугерише нешто више уколико узмемо у обзир супротни вид поимања негације?

Насупрот меону стоји укон – принцип *οὐκ οὐ* – који означава опште, објективно негирање, без могућности да се изречена тврдња поремети у својој децидности. Ако и меон подразумева негирање, али такво негирање које је само „за сада: *не*", онда између две врсте одрицања постоји кључна разлика што може довести у питање многе аспекте и Настасијевићеве вербализације. „Меон [као одрицање, али потенцијалност афирмације, прим. аут.] је трудноћа, укон (*οὐκ οὐ*) је неплодност. Да би из небића могло да настане неко *што*, укон треба да постане меон, да превазиђе своју празнину, да се ослободи своје неплодности" (Булгаков 2005: 200; курзив С. Б.). Зашто је такав призив упућен укону? Зато што је меон „свеопшта мати бића, из чије утробе проистиче свако биће" […]. *Нешто јесте*, меон постоји, и између *ништа* и *нешто* налази се неупоредиво већа провалија, неголи између *нешто* и *што*, баш као што и већа провалија раздваја неплодност од трудноће, неголи трудноћа од рођења" (Булгаков 2005: 200; курзив С. Б.) Зато је преображај укона, као главна препрека да *ништа* постане *нешто*, најважнији космолошки принцип.

Нимало случајно, ова перспектива Настасијевићеве меоналне негације враћа нас поново на питање о „нечисти" и „чистоти" у *Речима у камену*. Како смо раније скренули пажњу, „нечист" је елемент кварења хомогеног „Једног", које је проистекло у завештању да „чистота" остане „чистота", а не да задобија меонална обележја, својства „нечисти". Међутим, да ли је овај пример и једини случај саодноса појма и негације у последњем циклусу?

Уколико ишчитавамо *Речи у камену* од њиховог почетка, можемо запазити како се певање о „чистоти" смешта тек у трећу песму по реду. Дакле, Настасијевић је оставио могућност да успостављање меона може имати некакав пред-текст, или, неку врсту основице на којој се ствара негирање појмова смештених унутар света. Та врста залеђа је ништа друго него – сâми свет призван из небића у биће. Конкретније речено, управо зато што Настасијевићева космолошка оријентација јесте почетак и позорница егзистенције у *Речима у камену* по принципу: из небића у Биће, и кап „чистоте" у трећој песми има свој супротни паралелизам – у капи „нечисти" с краја песме. А обе антитезе одсликавају се на меонално обележје Настасијевићеве појмовне негације.

Делује нарочито интересантно како српска књижевност хришћанске оријентације има претходника по питању ове космолошке концепције Генезиса. Реч је о једном исказу из заглавља *Житија краљице Јелене* архиепископа Данила II Пећког. Како заглавље житија

садржи теолошке претпоставке које ће бити основ каснијој композицији или пак мотивацији ликова, тако и архиепископ Данило полази од уопштене идеје о стварању света:

„Јер Он је једини Бог богова и Господ над господарима, створитељ свега видљивога и невидљивога створења, неприступна светлост и живот свега, који је утврдио небеса мудрошћу и *основао земљу на ничем*. О овом пророк јављајући рече: 'Речју Господњом утврдише се небеса, и дахом уста Његових сва сила њихова'. И опет: 'Јер он рече, и би, он заповеди, и саздаше се'" (Данило Пећки 1988: 79; курзив наш).

У књижевноисторијским оквирима, наша стара књижевност познаје расправе о Генези; у том погледу, чини се, упутно је подсетити да је Теодор Спан за Доментијана преписивао управо *Шестоднев* Јована Егзарха (в. Богдановић 1991: 169; Шпадијер 2014: 49–50); док је у византијском песништву „обимну поему о настанку света (*Шестоднев*)" написао световни песник Георгије Писида (Богдановић 1967: 18).

Наравно, тумачење стварања света у хришћанском кључу подразумева неумитни говор о ничему, то јест, о укону, из којег происходи Божја Креација – и то чином *ex nihilo*. Стварање из ничега подразумева *створеност*. А „[с]твореност је основно својство света и бића у свету. То значи да они није дело *природе* (макар да се ради о божанској природи), или *нужности*, неопходности, него је дело *Божије слободе*, слободне воље и љубави" (Радовић 2000: 123; курзив А. Р.).

Принцип, наравно, има своје библијске корене. Нимало чудно, најстарији од њих, пореклом из Друге књиге Макавејске, говори директно у прилог преобразбе *укона* у *Нешто*: „Најстарији од њих [доказа о настанку из ничег, прим. аут.] налази се у другој међузаветној књизи, која говори како је јеврејска мајка храбрила свог сина [Антифона, прим. аут.] да остане верујући упркос [царевом, прим. аут.] мучењу [самог Антифона након седморице његове браће, прим. аут.], позивајући се на Божју моћ да оживи чак и мртве: „Молим те, дете моје, погледај небо и земљу и види све што је у њима, и познај *да их Бог није створио од онога што постоји [ouk ex ontōn]*" (2. Мак. 7:28) (McFarland 2014: 23; курзив наш).[76]

Међутим, оно што је на овом месту од важности, јесте та појединост што архиепископ Данило не говори о стварању *из* ничег – што би подразумевало да је укон ипак тајанствено прешао у меон – већ да је свет створен *на* ничему.

Овом детаљу изузетне важности посветио се Миодраг Павловић у кратком али нарочито инструктивном есеју „Читати Данила II" (1987). Истичући како „[п]исац свакако није смео да оде далеко од основног канонског учења о стварању божанском вољом која се одваја и супротставља *ничем* или ништавилу" (Павловић 1993: 231; курзив М. П.), Миодраг Павловић ипак напомиње:

„Једно је тврдити да је стварање пошло 'од ничега', или 'из ничега', дакле има димензију апсолутне новости у односу на претхоно стање, друго је кад се каже да је земља 'на ничем', или 'ниначем', заснована. Ово друго подразумева да још увек земља на тој основи од ничег почива, траје, да је у односу са 'ничим' и тако припрема оно есхатолошко сазнање да ће на њој то 'ништа' на крају и победити и све земаљско 'поништити'. Истим исказом Данило II постиже и вредносну, односно моралну поделу неба и земље. Небо је све у мудрости, земља плута по ништавилу своје основе" (Павловић 1993: 230–231).

Како се релативно лако запажа, нарочито у односу на Данилова житија владара и црквених великодостојника, од историчке перспективе савремености писац се одаљава у вероватно најдубљу историчку тачку до које се уопште може допрети, и то као „историчар прошлости" (Деретић 2016а: 134). На овом месту житија Данило је историчар-космолог. Према истакнутој космологији Данила II у Павловићевом читању, постаје очигледно да

[76] У оригиналу: „The oldest of these is found in another intertestamental book, which reports how a Jewish mother encouraged her son to remain faithful in the face of torture by appealing to God's power to bring even the dead to life: "I beg you, my child, to look at the heaven and the earth and see everything that is in them, and recognize that God did not make them out of things that existed [ouk ex ontōn]" (2 Macc. 7:28).

ништавило – укон – „стварањем није укинуто, него са њим непосредно траје, чак и као његова (негативна) основа“ (Павловић 1993: 233).[77]

То би пак значило како *ништа* учествује у Бићу барем за толико мање колико Биће није истоветно укону; али, *ништа* јесте унутар Бића – или у Настасијевићевим релацијама – оно јесте у својој супротности.

Ако у једном примеру српске књижевности, и то у примеру натопљеном хришћанском инспирацијом, наслућујемо онеобичене акценте космологије, да ли се нешто слично може запазити и код Настасијевића, наравно, као подлога његове меоналне негације? Уколико говоримо о песниковој космологији, говоримо искључиво о „Речима у камену I“:

„И буде,
на води чуду,
гојазна глад,
бескрајем небо,
небо зар?
тешко приклопи сварење.

И јесте,
тма котлова у котлу.
Бога ли ради пристави враг,
врага ли Бог?“ (*П*, 65)

Као и у случају издвојеног фрагмента из „Погледа“ („Гине ткач...“), Настасијевић и на овом месту са врло ограниченим песничким простором остварује једну од компликованијих песничких слика. Пре самог увида, напоменимо и то да у космолошко закључивање не спада други део песме, онај о сукобу „Бога“ и „врага“. Зашто? Одговор на ово питање открива глагол „бити“ у форми: „јесте“, о чему ћемо издвојити неколико напомена.

Наравно, као и у Даниловом случају, аспекти поетског казивања алудирају на повезаност са Књигом Постања. Но, док је у *Житију краљице Јелене* измена очевидна по питању иманентног принципа ex nihilo, код Настасијевића говоримо о нечему другом. Погледајмо, најпре, о чему је реч у Првој књизи Мојсијевој:

„У почетку створи Бог небо и земљу. А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом, и дух Божји дизаше се над водом. И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост. И видје Бог свјетлост да је добра, и растави Бог свјетлост од таме. И свјетлост назва Бог дан, а таму назва ноћ. И би вече и би јутро, дан први. Потом рече Бог: нека буде свод посред воде, да раставља воду од воде. И створи Бог свод, и растави воду под сводом од воде над сводом; и би тако. А свод назва Бог небо. И би вече и би јутро, дан други“ (1Мој 1:1–8).

Већ сâм почетак Свега постојећег исказан је нарочитим лирским пасажима, какве „сусрећемо у *Псалмима*, и извесним одломцима *Књиге пророка Исаије*. Написан је у препознатљиво поетском стилу, са рефреном који се понавља [„и видје Бог да је добро“, прим. аут.], и са становишта књижевне критике реч је о похвалној химни у част стварања, која слави Божију доброту и његову бригу за свако живо створење“ (Дрејн 2003: 337). Увек је потребно изнова присетити се ових особености: рађање света Божјом промишљу оивичено је песништвом – које је подједнако свето као творачки акт, иначе не би могло бити ни искоришћено у виду „достојног“ средства које Генезу приказује.

Тумачећи Генезу у свом канонском делу *Источник знања,* Свети Јован Дамаскин најпре се задржава, наравно, на акту Божје Креације. Како се може ишчитати, разлог услед којег Бог

[77] Пада у очи да Павловићево интересовање за космологију архиепископа Данила II пада у време настанка његове књиге есеја *Говор о ничем*, 1987, дакле, исте године када је датиран и текст „Читати Данила II“. Можда управо отисци саопштавања о ничем код Данила и јесу индуковали Павловићево упоређивање са Платоновим *Софистом* (Pavlović 1987: 64), запажања о ничем у језику (Pavlović 1987: 66), те схватање по којем је *ништа* најважнији атрибут божанства, у есеју „Шта би то било ‘Бог’“ (Pavlović 1987: 80–81).

жели да „изађе“ из Себе према стварању света, лежи у сједињености Његове љубави и свемоћи: „[Б]лаги и преблаги Бог није [се] задовољавао тиме да посматра само себе, него је из своје превелике доброте благоизволео да постану нека бића која би примила Његову благодатељ […]“ (Дамаскин 2006: 179). Јер, „[а]ко би, дакле, свемоћи Божијој било *могуће* да створи свет, онда би љубави Божијој било несвојствено да не оствари ту могућност […]. Према томе, стварање света је *нужно* за Бога-Љубав, да би *љубио*, али не само у свом сопственом животу, него и *изван* Себе, у творевини“ (Булгаков 2011а: 141; курзив С. Б.). Управо је елемент љубави оно што о Генези прославља, поред Књиге Постања, и 32. псалам, који је, такође, могао бити познат Момчилу Настасијевићу:

Љуби милостињу и суд, (Господ),
милости је Господње пуна земља.
Речју Господњом небеса се утврдише
и Духом уста Његових сва сила њихова;
Који сабира као мех воде морске,
полаже у ризнице бездане. (Пс 32:5–7; курзив наш)

Дамаскин пак на два места свог списа децидно понавља оно што *би требало* да је нагласио и Данило Пећки, али што је Данило избегао: „[С]творио је [Бог, прим. аут.] и превео све из небића у биће“; то јест, „*створио је небо и земљу, море и све што је у њима*, преводећи из небића у биће све што постоји“ (Дамаскин 2006: 185; курзив приређивача). Управо стога што је Стварање по себи једно бесконачно чудо, какво само може бити Мистерија преласка укона у меон, и преласка из меона у Бити-је, „свет, као Божије самооткривење, садржи у себи нешто божанствено чак и за Самог Бога“ (Булгаков 2011а: 178). Јер, „[*к*]*ако* је у овој тами ‘најкрајњој’ и мрклој засјала светлост, *како* је у апсолутном ништа посејано биће, то је недокучива ствар свемудрости и свемоћи Божије, стваралачко ‘*нека буде*’“ (Булгаков 2005: 253; курзив С. Б.).

Међутим, све ове карактеристике и перспективе о стварању света код Момчила Настасијевића – тешко да можемо пронаћи. Свим аспектима Божије милости, свемоћи или пак љубави, које су постулирали хришћански мислиоци, у „Речима у камену I“ уопште није одређено никакво песнички повлашћено место.

Једини траг неке врсте стваралачког настанка у космичком току, „поремећеном“ управо дејственошћу истог настанка – дакле, и једини траг који Настасијевић оставља у односу на Библију – јесте први стих *Речи у камену*:

„И буде“

Две су појединости које би требало споменути везано за ову прегнантну конструкцију.

Прва од њих одговара првом члану: везнику „И“. По граматичкој правилности, везници су „непроменљиве речи које у језику служе за означавање везе међу појединим речима у реченици, као и везе међу реченицама“ (Станојчић 2010: 193). Саставни везник: „и“, према томе, захтевао би спајање две целине, које су у блиском међусобном односу. Започети песму везником „И“ начинио је, вероватно први, Артур Рембо у својим „Седмогодишњим песницима“ („Les poètes de sept ans“):

„И Мајка, склопивши свеску задатака,
Гордо би отишла, не видећ’ дечака […]“ (Rembo 2004: 85).

„Некласично и неуобичајено [започињање песме] везом *et*, као да наставља већ давно започети монолог, монолог о мајци-тиранину и спасоносном маштањима“ (Марић 2009: 33). Код Настасијевића, такође говоримо о наставку нечега што је претходило текстуалности, али

што делује за „Речи у камену I“ важније него што је то везник „*et*” за „Седмогодишње песнике“.

Ако је смисао „настанка“ то што следи, поставља се питање: са чим везник „и“ повезује *настанак* (означен са: „буде“)? То може бити само ништавило.

Везник „и“, заправо, започиње Настасијевићеву космогонију прегнантно концентришући универзалистичку драматику *происхођења меона из укона* – у једној јединој речи / везнику / фонеми – „И“.

На другом месту истакнуте конструкције налази се глагол „бити“. Глагол „бити“ има форму универзалног презента 3. лица једнине: „буде“. Овај облик разликује се од, претпостављено, 3. лица једнине као: „јесте“ или као: „бива“.

Због чега је овај облик („буде“) важан? Његову важност можда можемо прецизније сагледати када поставимо паралелу са Књигом Постања. У њој, употреба глагола „бити“ своди се на облик имперфекта *пре* Божје „интервенције“. Тиме се сугерише *трајност* у прошлости: „А земља *бјеше* без обличја и пуста, и *бјеше* тама над безданом“.

Међутим, након сваког од Божијих стварања, Библија казује изузетно важним обликом *аориста*, не више *имперфекта*. Другим речима, после Божјег стварања: светлости, неба, земље, растиња... – по правилу се говори: „*И би“*.

Овај облик 3. лица једнине аориста глагола „бити“ сугерише две ствари:

1) Чин стварања ad hoc одговара на Божју заповест, чиме је оцртана божанска свемоћ;

2) И важније: облик „*би*“, по законитости граматичког аориста, предочава непосредност, изузетно мали, готово минорни и занемарљиви временски размак између две тачке у насталом времену, обележене не-постојањем, то јест, постојањем светлости, неба, растиња […].

Како се у односу на ову специфичност (*„И би“*) уклапа Настасијевићев облик: „буде“?

Настасијевићево „буде“ говори о размаку које *Речи у камену* стварају у односу на Књигу Постања. Смисао презента глагола „буде“ помера се више ка *провиденцијалном контексту*.

То значи како Настасијевићева визија постанка света у свом призвуку остварује ефекат инциденталне појаве – *чији покретач није јасан*.

Док глагол „би“ (у аористу) стоји у тешњем додиру са Богом и казује о његовој Премудрости, Настасијевићево: „буде“ [као наставак на: „нешто раније је трајало различито од овога сада“] постаје инцидентално „завештање“ за трајност свету. То јест, смислом глагола „бити“, оно што је настало почиње да траје у времену на рачун оног што некада „беше“.

Да је реч о провиденцијалности, говори и чињеница да је Бог у „Речима у камену I“ „суспрегнут“ деловањем „врага“ у другој строфи, те да му није одређена никаква назнака да је Он – Покретач онога што ће да се „(з)буде“.

Требало би обратити пажњу и на садржинске чиниоце Настасијевићеве песме. При томе, и они умногоме одударају од Библије. Трагови који саопштавају да се Настасијевић заиста јесте послужио Књигом Постања, или пак 32. псалмом, јесу паралелне одреднице: „воде“ / „неба“ / „земље“ – ако бисмо „земљу“, као песнички повлашћен простор, могли да распознамо у тоталној метафоризацији „гојазн[е] глад[и]“ настале *на* „води-чуду“.

На који начин ови елементи библијски кореспондирају са „Речима у камену I“?

Уколико се вратимо Дамаскиновом *Источнику знања*, можемо запазити како и византијски мислилац одређује више могућих видова по којим је настала земља. Према 136. псалму, основа земље је „на водама“ (Дамаскин 2006: 201). Анаксимен, Анаксагора и Демокрит, према Дамаскину, саопштавају да је „основана на ваздуху“ (Дамаскин 2006: 201); *Књига о Јову*, пак, да је „Бог [о]бесио земљу ни на чем“ (Дамаскин 2006: 201). На четвртој страни, Псалмопевац у 75. псалму саопштава да Бог одређује „ступове њезине“, „називајући ступовима ону силу која је одржава“ (Дамаскин 2006: 201). Коначно, блиско првој тачки, Псалмопевац изнова, овај пут у псалму 24. казује: „на морима [Бог] основа је [Земљу, прим. аут.]“ (Дамаскин 2006: 201).

Како можемо видети, брижљивим пописивањем библијских (али и других) извора, *Источник знања* утврђује како постоји барем пет објашњења за настанак земље.

Према Настасијевићу, космолошки принцип би, највероватније, могао прецизније да кореспондира тек са 136. псалмом: „Утврдио земљу на води; јер је довијека милост Његова“ (Пс 136:6). Интересантно, „вода“ као Настасијевићево „чудо“, унеколико и одражава један важан библијски момент. Како Дамаскин казује, „вода [је] произве[ла] из себе душу живу (живи организам), јер требало је да водом и Светим Духом, који се у почетку дизао над водом, обнови човека“ (Дамаскин 2006: 199–200).

Дамаскин ово место коментарише ослањајући се на *Шестоднев* Василија Великог. А Василије Велики дејство Духа Божјег, интересантно, тумачи деловањем које заиста делује блиско Настасијевићевом „чуду“:

„Смисао ових речи [„И Дух Божији дизаше се над водом“, прим. аут.] је, дакле овакав: *дизаше се*, каже он [неименовани „Сиријац“ којег Василије узима за референцу своје беседе, прим. аут.], говорили су уместо *грејаше* и *оплођаваше* природу водâ, по угледу на птицу која лежи на јајима, па их на тај начин загрева и убризгава им некакву животну силу. Тако некако, веле они, треба схватити ове речи да се *Дух Божији дизаше*, односно да је припремао природу воде како би ова могла дати живота из себе“ (Василије Велики 2001: 89–90; курзив приређивача, подвлачење наше).

Дакле, белешком Светог оца Василија, очитава се „припремљена“, или, строго хришћански говорећи, благословљена вода – која ће моћи да изнедри биље и остала створења на себи.

У Настасијевићевим пак релацијама: вода јесте „чудо“ у некој врсти одраза величанствене искони (хришћански коментар овде би подразумевао, дакле: „Дух Божији“), које „припрема“ не исто тако величанствена створена створења, већ створења метонимијски преокренута у – „котлов[е]“. Због чега пак „котлов[и]“?

Чини се да је и ову метонимијску структуру Настасијевић могао узети из Књиге Постања. Јер, на месту где се говори управо о рађању живих бића, библијски текст користи Даничићев симптоматичан глагол „*врвети*“: „Потом рече Бог: нека врве по води живе душе […] И створи Бог китове велике и све живе душе што се мичу, што проврвјеше по води по врстама својим“ (1Мој 1:21). И иначе, споменути глагол дефинисан је речничким значењем: „врвети“ = „тешко живети“ (в. Речник 1960: 231). Глаголска радња „врвљења“ у Настасијевићевом језичком осећају, чини се, досегла је образовање појма: „кот[ао]“ (поред могућности сугерисане Петковићем, да је реч о Левијатану из Књиге о Јову), тако што је фиксирала активност (пежоративно: бесмисленог? а свакако: *тешког*) кретања Божјих створења – *ограничених простором* (Земља = материјалност „котла“).[78]

Овим принципом структуралног преображаја, Настасијевић преокреће нека битна значења хришћанског контекста; отприлике на начин како је и Бодлер стварао своју митологију окрећући „наопако“ хришћанске религијске симболе (Baura 1970: 15).

Донекле је слична и песничка визија Настасијевићевог „неб[а]“. Према Василију Великом, небо или *свод*, означава природу сфере која је „танана и прозрачна и није доступна ниједном чулу“ (Василије Велики 2001: 110). Физици Богом створеног неба својствен је и етер, као и „ваздушаста вода, а горњи простори су покривени облацима који настају због уздизања парâ које испуштају реке, извори, баре, језера и сва мора“ (Василије Велики 2001: 111). Небо, такође, значи границу између доње и горње воде, и у том смислу оно је карактеристичан космолошки граничник у тумачењу Постања.

Но, код Настасијевића то и није случај. Чињеница да небо постоји „бескрајем“, те надовезивањем упитне речце „зар“ („небо зар“?), као и поетским чином „преклап[ања]

[78] На сличан начин песник је, на пример, сугерисао „врвљење“ људи на тргу, у песми „Осама на тргу“: „И ја бих у вреви да врвим / осама на тргу ме снађе“ (*П*, 39). Отуд се рађа и Настасијевићев презир према *гомили*. Јер, она изражава не-личносност и духовни анти-персонализам како „трг[а]“, тако и Земље, која је „кот[ао]“.

сварењ[а]“, небо је представљено као духовна сфера која стоји у дуалистичком односу према земљородном – на начин на који се „Бог“ и „враг“ сукобљавају поводом „котл[ова]“.

Небо, истовремено, својом недосежношћу „тешко“ притешњује Земљу, јер Земља не може да „прими“ трансцендентност неба. Отуд, небо сачињава отежавајућу супротност Земљи.

Небо је у „Речима у камену I“ – „поклопац“ на „кот[ао]“ и нематеријалистички симбол идеалног над Земљом.

Настасијевић, притом, већ у првом контексту казивања о Земљи као једној од еманација „Једног“, одмах призива формулу: Земља је истовремено и „гојазна глад“, али је и „неманска утроба“, која „вари“, јер, „небо“, као горњи елемент, у виду „поклопца“ належе на „сварење“.

Ситост „утробе“ притом, изједначена је и са дивовским „котл[ом]“ у чијој се утроби налази мноштво многих („тма“) „котлова“.

Дотакнимо се изнова форме глагола: „бити“, који је на овом месту у трећем лицу једнине презента као помоћни глагол: „јесте“:

„И јесте,
тма котлова у котлу“ (*П,* 65)

Сада, глагол „бити“ није више у форми: „буде“. Сада је то: „јесте“.

Глагол: „јесте“ има, наравно, дугу традицију довођења у везу са Бићем.

Још у „старозаветној Књизи Изласка прича се да када је Мојсије питао ‘Бога Авраамова, Исаакова, Јаковљева’, који му се јавио из несагориве купине, о имену његову, Бог му је одговорио: ‘Ehjeh, ‘ašer, ‘ehjeh“ (2Moj 3:14). То јест, „Бог говори: εγώ εἰμι ὁ ων, ‘Ego sum qui sum’, ‘Аз есмъ Сый’, ‘Ја сам онај који јест’ – назива себе ‘Постојећим’, ‘Оним Који јесте’; није он *нешто*, него, управо, он *јесте*“ (Аверинцев 1982: 57; курзив С. А.).

Како тумачи и Борхес у свом есеју „Историја одјека једног имена“, Божје речи Мојсију схватане су кроз време или: 1) као „онтолошка афирмација“; 2) као Божје „избегава[ње] питања, „јер надмашује моћ поимања његовог саговорника“; 3) трећи Борхесов навод посеже за езотеричким разумевањем Мартина Бубера, који разуме да Мојсије жели да „има у својој власти“ Бога (по принципу име = личност), те да се Бог од тога „отима“ због тога што „*Ehych asher ehych* може да се преведе и као *Ја сам онај што ће бити* или *Биђу тамо где ћу бити* (Borhes 2008: 127).

Борхесово разумевање, на Буберовом трагу, има нарочиту релевантност. Јер, „[у] оригиналном контексту Мојсејевог сусрета са Богом у огњем захваћеном грму очигледно је да се име Јахве односи на јеврејски глагол ‘бити’, акценат није, дакле, на Божијем постојању као таквом *већ на његовом делању*. То је, као и остатак старозаветне приче, изјава да Бога карактерише *делање*“ (Дрејн 2003: 309; курзив наш).

Настасијевићеве варијације глагола „бити“ у *Речима у камену*, дакле, могу се разумевати и видом криптофилолошке сугестије о именима Божијим.

Међутим, за разлику од било каквог акцентовања „Оног Који *јесте*“, Настасијевићева песма као једино сведочанство континуитета и трајања у космичким размерама одређује да је то само – „тма котлова у котлу“.

Другим речима, одредница „Ego sum qui sum“ у Настасијевићевој поетској интерпретацији резервисана је за агонални, готово и манихејски, сукоб између „Бога“ и „врага“. Традицији поистовећивања Бога са античком филозофијом Бића као хомогености и дефинитивности Постојећег, очевидно, у *Речима у камену* нема места. Стваралац Настасијевићевог религијског формата сигурно је морао имати на уму шта значи исказ: „Ја сам Онај који Јесам“, исписан и на Христовом ореолу у иконографској и фрескописној традицији.

А управо то говори о једној врсти изокретања традиционалне хришћанске перспективе.

По чему се глагол: „јесте“ („тма котлова“) разликује од чуда Креације у: „буде“ („на води чуду“), те у библијском: „би“ („И би добро“)?

На овом месту бисмо могли још једном да се вратимо диспарантности негације: меон и укон.

Како смо раније нагласили, исказ: „буде“ сигнал је повезан са сугестивним везником: „и“, те заједно са њим сачињава прегнатну Настасијевићеву формулацију садржаја који претапа укон у меон, а, консеквентно, и меон у *Нешто*.

Међутим, за разлику од овог филолошког сигнала, треће лице универзалног презента: „јесте“ – не рачуна са метаморфозама било укона, било меона. Другим речима, оно што „јесте“, оно одувек „јесте“, и оно је непроменљиво потпуно независно од категорија меоналних или уконалних спецификација.

Последице овакве лингвистиче инструментализације у „Речима у камену I“ могу бити далекосежне.

Чин раздвајања: „буде“ од „јесте“ сугерише два континуитета трајности:

1) онај који је управо настао („вод[а]-чуд[о]“, „небо“) и који ће наставити да траје онако како само глагол: „бити“ трајање може да зада Бићу;

2) онај континуитет који нема почетка ни краја, који је континуитет и саморазлог сâм себи – који „*јесте*“ – само као универзализована борба „Бога“ и „врага“. На тај начин се и „гојазна глад“, настала под знаком: „и буде“ јавља као *експонент* оне борбе која, као „вечнија“ од: „и буде“, може да је припреми и интериоризује.

На тај начин Настасијевићева космогонија јавља се у двојаком виду, и као чудо настанка, и као чудо вечности.

При томе, чудо настанка бива представљено чином провиденцијалности, док је чудо вечности остављено у једној врсти дуалистичког сукоба.

Требало би на овом месту анализе напоменути како су „Речи у камену I“, по свему судећи, и по једном и по другом критеријуму стварности унеколико одаљени од хришћанских представа. Њихова основа пак, видно укорењена у библијске представе, нипошто не може бити упрошћено осведочење да се песник у религиозном расположењу надовезао на Књигу Постања, псалме, или пак неки други хришћански спис – само зато што је такве религиозне представе искористио у својим стиховима.

Но, вратимо ли се почетку коментара о меону и о природи Настасијевићеве негације, можемо напоменути како је космолошка слика, коју песник обликује, лирски „праоснов“ његове меоналне конструкције речи.

То говори о поетици Настасијевићевог песништва: *наћи реч* за Настасијевића једнако је *створити свет*. Такав меонални преображај иконички саопштава „Струна“: „мре[ње] неизречјем / у реч“ (*П*, 100).

Отуд, на пример, *муке са речју* у „Глухотама II“ и резултирају пропашћу света, и то пропашћу која је – *обрнута од чина Божјег стварања* – симболизована библијским Потопом.

А медијатор, како постанка, тако и нестанка, за Настасијевића остаје меон. Меон речи би могао означавати форму Настасијевићевог погледа на свет, сажет до микроструктуре која је мања од формуле. Настасијевић тим саопштава и свој одговор на хришћанску дилему о постојању зла – као недостатку добра, а не засебног бића.

Меон, дакле, осим хришћанске потенцијалности Креације саопштава инхерентно и неодрживост негације. Јер, меон значи могућност „која још није остварена“, премда је негација. У томе се дискретно раскрива Настасијевићев вид хуманизације у саучествовању са бићем света и човека.

Јер, и свет и човек, настали у одсуствовању добра, још увек нису дали и свој коначни одговор. Ово је један од Настасијевићевих уметничких потеза „превазилажења“ конвенционалних хришћанских оквира.

Меон речи песника је, отуд, и пледирање за потврдни одговор на изазов људске слободе.

3. 1. 5. Неколико напомена о музици у Настасијевићевом делу

Имајући у виду пост-симболистичко наслеђе у књижевном делу Момчила Настасијевића, делује неизбежно осврнути се на аспекте музикалности нашег песника. Уосталом, „[и]нструментална имитација највиши домет доживљава у опонашању *људског говора*. Да говорење [реч, прим. аут.] спада међу најразвијеније човекове способности, свестан је и он сам“ управо зато што јесте „animal *simbolicum*’“ (Golemović 1997: 232; курзив наш). И не само у односу на симболистичко залеђе које музикалност песништва поетски (пре)наглашава, готово да не може бити модернистичког стваралаца који на неки начин није повезан са музиком. Музика је, такође, специфично везана за модерност у том погледу да оличава и религијску супституцију: „од божанске светлости у човеку [у модерном времену, прим. аут.] остао је одсјај мелодије, која се претапа у свест о јединствености човека као модерни залог његове аутентичности“ (Ломпар 2023а: 226). Овај феномен религиозне „замене“ кроз дух музике нарочито је симптоматичан у Настасијевићевом случају. Уопште, он отвара дискусију о конецији музике и вере.

Јер, Настасијевић, који се, како је познато, предано бавио музиком у свом породичном кругу, те и сâм био активни музичар на неколико инструмената, није сматрао да би окренутост музици могла бити неки вид „супституције“ у погледу религије. Напротив, Настасијевић верује како је склоност ка музичком изразу природни облик човекове духовности: „Певамо ‘као што птица пева’. Заиста. Али не по биолошкој, како је уобичајено схватање, већ по духовној спонтаности“ (*Е*, 81).

Оваквим ставом, заправо, религиозности *нестаје*. Осећање духовности претвара се у имманенцију зато што је то „духовн[а] спонтаност“ у нама, а не религијско које везује „овај“ и „онај“ свет.

Представа музике као имманенције, отуд, има духовно-божанску димензију јер је „дух“ у човеку присутан „‘као што птица пева’“. О имманенцији музичке „религије“ говори директно и Настасијевићев став из есеја о „матерњој мелодији“: „Мелодијом дух крчи себи победу *у свету* (*Е*, 41; курзив наш). „Религиј[а]“ се, затим, у продужетку ове медитације узима – заједно са њеном божанском синонимијом – *музиком*, те је, у Настасијевићевом тумачењу и дословно: „Музичка поплава равна религијској“ (*Е*, 41). Напослетку, у „Белешкама за апсолутну поезију“ наш песник прелази са теоријског плана чак и на везу музичке и религиозне праксе.

Музика је света самом могућношћу да човек слуша музику и тиме светост прими: „За причест спрема се постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије“ (*Е*, 33).

Уколико имамо свест о имманенцији музике, те свест о Настасијевићевом предосећају духа – као имманенције која се прима на тренутно и „ту“ [„овде“] – није немогуће уствrдити како, на теоријском нивоу размишљања о Настасијевићевој музици, брисање разлика не постоји. То значи да религијска перспектива у њеном класичном облику („овде“ – „тамо“) нестаје, те се у случају нашег песника говорити о истоветности музике и духа као „апсолутне“ (*Е*, 33) имманенције.[79]

Светост музике прима се „сада“ и „ту“, а та могућност јесте осведочење вере управо зато што је „музичка поплава“ равна „религијској“.

Како је поверење у духовност смештено у имманенцију, и како је, према Настасијевићу, сама музика имманенција људског духа – тако је и песниково бављење музиком представљало имманенцију његовог живота. Многе податке о Момчиловом бављењу музиком дугујемо млађем брату породице Настасијевић, Светомиру, наравно, композитору и честом сараднику у Момчиловом стваралачком раду. Светомир је чак тврдио у својим аутобиографским изјавама да су и неке Момчилове песме настале директно из његових клавирских композиција. Тако,

[79] Узгред речено, ова перспектива поклапа се директно са једним од главних постулата христологије, јер Христос је „ту“, у имманенцији: „и, ево, ја сам са вама у све дане до свршетка вијека“ (Мт 28:20). Имманенција ће бити од великог значаја и за Настасијевићеву христологију, нарочито за песму „Поглед“, о којој ћемо говорити у поглављу „Христос“.

према Светомиру, Момчилова „Румена кап“ настанак дугује композицији „Јутро у пољу“, док „Врбе“ настају по угледу на музику „Чесме крај пута“; оба музичка дела припадају првој Светомировој свити за клавир соло, „под називом ‘У природи’“ (уп. Настасијевић 2012: 120).

Колико је ово сведочење аутентично по питању настанка самих песама, може говорити, свакако, прожетост стваралачког духа у породици Настасијевић. Браћа заиста јесу стварала таквим начином да стваралачко откриће неког од њих, Живорада, Момчила, Светомира или Славомира утиче на другог брата. Добар пример за то јесте, рецимо, и Живорадово интересовање за фрескосликарство, које ће такође утицати на аутора *Лирских кругова*. Но, самим Настасијевићевим песмама које Светомир наводи припада сложенија поетска обрада. Стога бисмо вероватно могли нагласити очекивану хипотезу како некакав стваралачки замајац свакако може постојати у клавирским мелодијама млађег од браће, док песничка реализација припада законитостима једног модернистичког књижевног медијума и артикулације, какви су остварени у збирци *Пет лирских кругова*. Отуд, Светомирова сведочења, рекло би се, могу бити примљена са неопходним интерпретацијским ограничењима.[80]

Са друге стране, нека друга историјска сведочанства из културног живота Настасијевића делују посебно занимљиво, барем као сведочанство једног времена и једне грађанске уметничке породице. У овим пасажима аутобиографских сећања Светомира Настасијевића можемо сазнати много детаља о песниковој везаности за музичку сферу. Трећи брат породице наводи, на пример, да интересовање његовог брата песника за музику датира још од најранијег периода, када се као мало дете преплашио звуцима инструмената једне оркестарске свите, али да се након објашњења своје дадиље вратио у публику и са великим занимањем пратио музичко извођење. „Од тог дана петогодишњи Момчило био је најозбиљнији и најприврженији љубитељ музике међу горњомилановачком децом“ (Настасијевић 2012: 31).

Касније у својој младости, Момчило Настасијевић постаје виртуоз на флаути, инструменту који је савладао самоучким начином. Флаута, тако, остаје његов први и основни музички инструмент. Флаута Момчила Настасијевића и данас се чува у Музеју рудничко-таковског краја, под сигнатуром „Л-1030“ (уп. Настасијевић 2017: 46). Велики српски мајстор флауте, професор Миодраг Азањац[81] наводи, разматрајући везу Настасијевића и свирања на флаути:

„Момчило Настасијевић је суштаствени флаутиста, и то најфинијег европског класицистичког кова, чији је флаутскопоетички осмерачки лирико народног баладног карактера, поетичка таблица музике какву би сваки народ најразвијеније уметности флауте желео да има у својој традицији. Ту је и физичко и метафизичког чуло слуха Момчила Настасијевића вероватно дало јединствену у свету концепцију о даху флаутисте и флаутској мелодији“ (Азањац 2018: 127).

Уметност флауте посебно је истицао и пријатељ породице, уметник Коста Миличевић. Он је у Настасијевићевом свирању флауте „уживао до разнежености, и увек изјављивао како Момчилово свирање на флаути подсећа на фине плаве тонове у сликарству“ (Настасијевић 2017: 42). Настасијевић се огледа и у композицијама за флауту. Али, књижевна и музичка историја ускраћене су за ове партитуре јер песник, који „своје композиције с времена на време

[80] Постојао је и обрнут случај, да Светомир компонује на Момчилове песме. Тако, на једном другом месту својих казивања, Светомир наводи интересантнан податак о извођењу неких својих композиција на текстове наших песника: „Дванаестог фебруара 1931. године народни конзерваторијум уметничког друштва „Цвијета Зузорић“ приредио је вече мојих камерних дела […]. На програму су биле моје следеће песме: *‘Јасике’, ‘Божјак’,* ‘Мит о себи’, ‘Ишчекивање зла’, ‘Ведри сан’ и ‘Застали смо’ на текстове Момчила Настасијевића, Десимира Благојевића и Станислава Винавера“ (Настасијевић 2017: 67; курзив наш). Могло би се претпоставити да композиције на братовљеве песме потичу из 1926. године, дакле, пет година пре овог извођења, с обзиром како Светомир наводи да је управо те, 1926. године, компоновао две соло песме, „Песма фруле“ и „Јасике“ на Момчилове текстове (уп. Настасијевић 2017: 52).

[81] Азањац, потекао из шумадијске фрулашке средине (Крагујевац), постао је један од наших виртуоза на флаути и увелико признат у свету, а главни је оснивач и руководилац ансамбла „Хор флаута“.

свира“, касније „нажалост све [музикалије] уништ[ава] због своје скромности и самокритике“ (Настасијевић 2012: 46).

Релативно брзо након флауте, Настасијевић савладава и вештину свирања на виолини, а није му страна ни уметност певања – још као гимназиста у Чачку он пева глас тенора у оперети чешког композитора Августина Александра Валента по имену *Не укради* (в. Настасијевић 2012: 47). Боравак у гимназији у Чачку и музичка пракса као да су се одразили на интенције повезивања шумадијских градова из песниковог живота са самом музиком коју Настасијевић учи на родном тлу (народни мелос) или кроз вештине професионалног слушаоца (класична музика). Делује занимљив и Настасијевићев патриотски ангажман у том правцу. Брат Светомир наводи да је након ослобођења Србије од окупатора наш песник оформио и хор „од милановачких омладинаца, стрпљиво радио са њима и половином јануара месеца 1919. године приредио јавни концерт пред препуном двораном гимназије“ (в. Настасијевић 2012: 68).

Рад на музици браће Настасијевић наставиће се, разуме се, и касније, те ће доврхунити у њиховим драмским остварењима која су праћена музиком као једним од кључних елемената дела. *Међулушко благо* и *Ђурађ Бранковић*, као и Настасијевићев рад на припреми балета под називом *Живи огањ*, тако, представљају готово јединствене догађаје и подухвате ове врсте у међуратном културном животу Краљевине.

***

У овом одељку, покушаћемо, дакле, да укажемо на неке могуће „религијске“ елементе музике, која, као ни Настасијевићева онто-теологија, није „конекција“ са ностраношћу већ присутна стварност духа.

Два су важна подручја анализе којима ћемо се на овој етапи истраживања оријентисати.

Прва област анализе тицаће се Настасијевићевог „вагнеријанства“.

У другој области дотакнућемо се често истицаног питања о „матерњој мелодији“.

Покушаћемо да укажемо на неке алтернативне облике Настасијевићевог разумевања музике поводом ова два питања. Консеквентно, обратићемо пажњу на то да оперско дело Рихарда Вагнера није од пресуднијег значаја за Настасијевићево песништво, како се то обично представља, те да би разматрања „матерње мелодије“ можда требало модификовати.

Циљ овог дела разматрања, према томе, тицаће се кретања музичке оријентације ка библистици, као и атавистичког везивања за народни напев као – својеврсну Настасијевићеву „пречицу“ до мита.

Окренимо се најпре питању немачког композитора који се најчешће и везује за Настасијевићев рад, посебно на рад око музичких драма са братом Светомиром. Момчило се, заправо, јавља и као тумач Вагнера његовом брату, потоњем композитору, још од младалачког доба. Светомир је „још као четрнаестогодишњак упознао музику Рихарда Вагнера. Неки бечки оркестар задржао се у Милановцу краће време, изводећи преко дана блех-музику, а увече у кафани – симфонијску. Једне вечери слушајући оркестар дечак је осетио чудно узбуђење и необјашњиву, пријатну језу, брат Момчило рекао му је да то што су слушали *био Вагнер*“ (Крајачић 2009: 84; курзив наш). Овај биографски елемента само је један мањи део теоријског мозаика којим ће истраживачи фреквентно конструисати релацију: Настасијевић – Вагнер. На томе је, рецимо, нарочито инсистирао Радован Вучковић, посебно у интегралним студијама каква је његова *Модерна драма*. У својој обимној студији Вучковић на много места указује на ову паралелу (в. Vučković 1982: 597, 611, 613–614). Вођен идејом тумачења да је Настасијевић „добро познавао Вагнерово дело“ – идејом заснованом на типолошким сродностима (Vučković 1982: 617) – Вучковић је мишљења како је „у Настасијевићевом тексту Вагнер преобликован у духу неосимболистичке драме из друге половине двадесетих и прве тридесетих година, кад се она оплодила експресионистичким сажимањем, но није се задовољила његовим апстракционистичким сажимањем, нити деградацијом песничког текста на ниво партитуре за сценско извођење (Vučković 1982: 616). У наредној студији, оној о авангардној поезији,

Вучковић нуди и отворену паралелу, закључујући како се Настасијевић у *Међулушком благу* угледао на „Вагнеровог **Холанђанина Луталицу**“ **(**Vučković 1984: 148; истицање R. V.).

У великој подударности са овим ставом стоје и неки каснији закључци. Тако, и Снежана Самарџија закључује како постоји нека „природ[а] утицаја“ немачког композитора на Настасијевића. Самарџија, наиме, издвајањем заједничких мотивских елемената, указује да је *Међулушко благо* могло бити инспирисано Вагнеровим *Рајнским златом* (*Das Rheingold,* 1853) (уп. Самарџија 2018: 417).

Суд о Вагнеровом утицају на Настасијевића готово да је књижевноисторијски неизмењиво утемељен, нарочито уколико се узимају утицаји Вагнера на ауторе Настасијевићевог времена, које је наш песник могао читати, попут Бергсона, Ничеа или Фројда. На неки начин, Вагнер представља део интерпретацијске схеме којом се дело Момчила Настасијевића типолошки повезује са европским књижевним и другим оквирима. Међутим, ниједан од закључака ове врсте није могао бити поткрепљен конкретнијом књижевноисторијском чињеницом – да је Настасијевић заиста и био инспирисан творцем *Зигфрида*.

Напротив, уколико се погледају Настасијевићеве белешке, релативно лако се може увидети како наш песник Рихарда Вагнера спомиње занемарљиво мало, тек у пар узгредних напомена, без реферисања на дубље слојеве Вагнеровог дела. Не постоје чак никакве референце – на теорију опере. Напротив, у Настасијевићевим „Белешкама са боравка у Паризу“ наглашава се, у духу неумереног обожавања представа код Француза („C’est bizarre“, *Е*, 167), да Вагнер одушевљава људе управо захваљујући изврнутој и неприхватљивој концепцији стваралаштва, која меша звук и реч. По Настасијевићу то је недопустиво: „Језик, дакле, и само језик мора остати стожер свих тонских изражаја“ (*Е,* 167). Од овог простог увида да наш песник није био нарочито наклоњен немачком ствараоцу долази још један, далеко озбиљнији – који би могао знатно да уздрма тврдњу да се Настасијевић у музичким драмама инспирисао Вагнеровим опусом и његовим концептом опере.

А тај увид гласи – Момчило Настасијевић није ценио оперу.

У споменутим белешкама из Париза, Настасијевић наговештава оно што му смета код опере – неспретни синкретизам тона и језичког израза, који одводи у експлицитну неусаглашеност. Ова идеја још је развијенија у есеју „Белешке за апсолутну поезију“, који би се у следећем сегменту могао назвати и Настасијевићевом *summa contra operae*:

„Уображава се да је тројици, песнику, сликару, музичару, могуће сваком са своје стране и својим средствима сарађивати на истоветном остварењу. Ради, макар и привидне, органске везе једном се даје вођство. Уистини, свако вођен *својим* нагоном даје нам истовремено три остварења. А има ли чулне могућности да се она истовремено приме? Међутим, много чешће деси се ово: Један отме маха, остали се снизе до жалосне улоге илустратора. То се онда зове целином. Или, што је најгоре, сваки куртоазно помишљајући на другог, остави му маха, и као по договору, заједнички пропусте што је главно, те до остварења и не дође. И сва мука ради тога да се гледаоци-слушаоци доведу у двочасовну чулну неприлику, ако су неискрени према себи те не зажмуре или не запуше уши. У томе је несмисао опере“ (*Е*, 33; курзив М. Н.; повдлачење наше).

Овом сегменту промишљања о опери, рекло би се, једва да је потребно даље коментарисање. „[Н]есмисао опере“, која јесте несувисла уметничка симбиоза, *реципијенте* (Настасијевић их сугестивно и иронично назива: „гледоци-слушаоци“, указујући на *нечист* концепт уметничког медијума) напросто збуњује. Конфузија, како рецепције, тако и самог стварања опере, потиче из немогућности сливања три делатности – песничке, сликарске, музичке.

Настасијевићев поглед овде захвата онтологију уметности. По његовом уверењу, људско биће спремно је да прими само један од наведених уметничких медијума *целим духом*. А то значи да, према Настасијевићу, уметност мора бити *једна* да би се проживела духовна имманенција (консеквентно, и религија). То и јесте примање *целе уметности* као пред „приче[шћем]“.

Опера, дакле, уметности несвојственим синкретизмима остварује дело које је неприродно људском духу и не може му се чак ни „саопштити“ комуникацијским каналом: дело – публика. Због чега је тума́че, онда, Вагнерова опера наводила на помисао да су браћа Настасијевићи стварали своје музичке драме по угледу на Ничеовог омиљеног композитора? Неколико типолошких поклапања, рекло би се, тешко да су показатељ стваралачког ослонца, а теоријски раскорак свакако делује непремостиво.

Музичка драма Настасијевића̄, заправо, представља даљи, модернистички корак од познатог „комада с певањем“, који је био популаран у нашој реалистичкој књижевности. Не улазећи на овом месту дубље у анализу музичке драме, можемо ипак нагласити како је овај вид драмског песништва „само“ драма у којој музика игра паралелну, али ипак другачију – мање заступљену – улогу од оне коју музика има у опери. Првенство у Настасијевићевим музичким драмама и даље има, наравно, драмски текст. Овај закључак, иако не толико интригантан, ипак може бити далекосежан по питању једне друге књижевноархеолошке чињенице.

Јер, тежња ка типолошком усклађивању Настасијевића са Вагнером, те конструкција Настасијевићевог вагнеријанства, повела нас је у правцу којим, у тражењу непостојећег, комотно можемо изгубити из вида неколике реалне књижевноисторијске чињенице. А управо оне крију очигледније везе Момчила Настасијевића са његовом музичком религијом.

У науци је окретањем курса тумачења ка Настасијевићевој „вагнеријанској драми“, остало релативно скрајнуто оно што заиста јесте природа Настасијевићевог схватања музике као религије, и, надаље, остале су скрајнуте важне конекције музике и хришћанства.

На пример, релативно је занемарено да су Момчило и Светомир заједно радили на усклађивању и аранжирању модерне изведбе *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића. Песник је текст превео са српскословенског на модерни језик, а Светомир је сачинио композицију за клавир и солисту. Овај подухват браће Настасијевић, ипак, остаће у сенци читавих 27 година, све док не буде изведено, симптоматично, у манастиру Манасији, и то под руководством чувеног Димитрија Стефановића (в. Настасијевић 2017: 86). Више о Настасијевићевом раду на преводу *Слову љубве*, из којег су могла потећи дубља хришћанска знања о „разиграњ[у]“, то јест, хришћанској радости природе и љубави двоје – нарочито с обзиром на песму „Зора“ из *Лирских кругова* и Настасијевићев однос према *Пјесми над Пјесмама* – говорићемо у потпоглављу: „Линије еротичке поезије“.

Пример *Слова љубве* није и једини случај Настасијевићеве повезаности са музиком која води до неких религијских извориштa. Још један случај, по свему судећи непоменут у вишедеценијским тумачењима Настасијевића, проговара са маргине песниковог преводилачког рада о аутентичним изворима музичко-хришћанских преокупација.

Уместо оријентације ка Вагнеру, којег Настасијевић једва да дотиче, тумачења би требало окренути ка ономе што је знатна књижевноисторијска *иманенција* – а то је, између осталог, и поред *Слова љубве*, Настасијевићев превод драме швајцарског писца Ренеа Моракса (фр. René Morax) по имену *Краљ Давид* (фр. *Le Roi David*). На ово дело је Мораксов сународник, композитор Артур Онегер (фр. Arthur Honegger) компоновао музику – која ће, тако, обликовати једну, за Настасијевића очигледно важну – *музичку драму а не и оперу*. Настасијевић ово дело преводи заједно са Илијом Пржићем. Објављује га у Београду 1928. године код Планета издаваштва (насловну страну корица овог издања в. у *Прилогу 3* на крају текста) под насловом: *Краљ Давид: симфониски псалм у 3 дела по драми Ренеа Моракса за рецитатора, солисте, мешовити хор и оркестар. Музика од Артура Хонегера. Превод на српски Момчило Настасијевић и Илија Пржић*.

Можда би управо у овом „симфониск[ом] псалм[у]“ требало тражити аутентични узор за концепт музичке драме браће Настасијевић. Са друге стране, религиозни – притом, што је изразито важно: *библистички* – корени Настасијевићеве поетике посведочавају се и овим *преводилачко-стваралачким* делом, то јест, преводом Моракса.

Наравно, „[б]иблијски садржаји, од почетка интегрисани у црквену поезију, обликовали су низ музичких жанрова, дали ново значење већ постојећим и надахнули стотине композитора

од средњег века до данас који су за собом оставили своја лична виђења и доживљаје многих епизода свештене историје“ (Кубат – Драгутиновић 2018: 265). *Краљ Давид*, тако, није изузетак од музикализације Светог Писма.

О Онегеровом делу у нашој књижевности вероватно најпрецизније писала је Исидора Секулић у есеју „Артура Хонегера *Краљ Давид*“ (в. Секулић 1985а: 387–393), и то управо 1928. године. Исидорин текст импресионистичка је критика изведбе драме која је Онегеровом музиком претворена у ораторијум. Исидора разматра ораторијум изведен те исте, 1928. године, као: „колико крупан толико дирљив догађај“, уз поједине добре партије, али и велике губитке, посебно у погледу псалама, који су певани „штуро, лишени сваке религиозне садржине“ (Секулић 1985а: 392). *Краља Давида* је у Београду извело Академско певачко друштво „Обилић“. Диригент и главни аранжер ораторијума био је Ловро Матачић (Секулић 1985а: 391–392). До рата Матачић је био руководилац „Обилића“, а у Другом светском рату привржени следбеник Независне Државе Хрватске, „допуковник“ Хрватског домобранства и чак врховни војни капелник НДХ.

Тако је Матачић на Настасијевићев и Пржићев превод извео дело старозаветне библијске тематике. Дело је очигледно импоновало београдској публици. *Стари завет* оригиналног *Краља Давида* прихваћен је као „драм[а] гњева, мржње, освете, свирепе одлучности, луде и пијане радости, дакле све самих *вертикалних импулса у човеку*“ (Секулић 1985а: 389; курзив наш). Исидора нарочито опширно представља романтичке музичке елементе ове Настасијевићем преведене драме, сматрајући како романтичких музичких импулса има

> „[и] у логорској сцени заражених Филистејаца и Јудеја, и у музици скривене љубави Давидове за Витсаиду, од које ће му се родити син Соломун, и у музици гриже савести што је он, Давид, одобрио убиство Авесалома, сина од опет једне жене међу многима – и, с друге стране, у мирнијим сценама, где опада вал патетике, у сценама љубавних уздаха и чежњи, и сценама религиозно надахнутим, где се богу свом исповеда кроз псалме час благородни цар-победилац, час скрушени грешник-човек“ (Секулић 1985: 390).

Исидора, заправо, оцртавањем романтичких музичких својстава прецизира готово целокупну Настасијевићеву стваралачко-преводилачку путању Мораксовог дела. *Краљ Давид* састављен је од певачко-песничких партија, између којих се налазе пасажи описа предела и времена, те назнаке о сценографији, радњи, сценском покрету. Настасијевић драмски текст преводи потпуно у фактури свог израза, чему посебну црту придодају за Настасијевићеву поетику карактеристичне – једносложне речи на крају стихова („врт“, „хлад“, „жар“, „гром“, „благ“, „злед“, „моћ“, „слом“, „смер“; уп. Моракс 1928: 5–6).

Мораксова драма/ораторијум састављена је од три велике целине, и у потпуности се ослања на библијску историју Давидовог живота, то јест, у распону наратива од 1Сам 16:1 (призвања Давидовог за будућег цара), све до 2Сам 2:11 (његове смрти и догађаја непосредно иза ње), уз укључивање појединих псалама. Настасијевићевом познавању и читању Светог Писма, тако, Књиге Самуилове и Псалми придружују се и у духу стваралачког рада, као књижевна „екстензија“ библијског текста.

Посебно је интересантан случај преведених псалама (уп. Моракс 1928: 6–9, 16–18). Притом, сваком од псалама које Моракс уноси у своју драму, а Настасијевић препевава – одговара неки од аутентичних псаламских текстова из библијске Књиге Псалама, чиме се утврђује њихов подтекст.

Тако, првом псалму драме (Моракс 1928: 6) мотивски одговара библијски Псалам 17. Мораксовом другом Псалму (Моракс 1928: 7) – одговара библијски Псалам 10. Ова псаламска песма у драмском тексту, која кореспондира са Псалмом 10, јесте интересантна својим садржајем који говори о победи зла над праведником:

„Као што с неба птица бежи планини.
Зли лук одапне свој

И стреле пође му јек
Тамом, јер погоди тај
У срце невинога“ (Моракс 1928: 7).

Садржај овог псалма веома подсећа на песничку слику птице која недужна страда, идентично – устрељена стрелом – у Настасијевићевој песме „Из осаме“, циклус „Одјеци“:

„кô птиче зла кад устрели рука,
падне, и крвав остави траг“ (*П*, 120).

Чак, атрибуција убице је идентична. Настасијевић преводи придевом синегдоху за целу особу: „зли“ (идентично као што је, рецимо, у приповеци „Лагарије по ноћи“ Качина атрибуција доброг свештеника само: „добри“) – а у песми „Из осаме“ „рука“ која „устре[љује]“ јесте „зла“ (*П*, 120).

Надаље, у драмском тексту, следећи псалам (Моракс 1928: 7), онај који зазива *голубија* „крила“, успешно је препеван и стилизован библијски Псалам 55.

Наредни Мораксов псалам („Смилуј се, смилуј, Боже мој“; Моракс 1928: 8) кореспондира са библијским Псалмом 57.

Наредни Мораксов псалам („Вечни Бог је моје видјело бескрајно“) (Моракс 1928: 9) препознатљиво одговара Псалму 27. („Господ је видјело моје и спасење моје; кога да се бојим?“).

Настасијевићевој пажњи у овој музичкој драми није измакао ни чувени, покајни Псалам 50. који наш песник преводи рефренским: „Милост, о милост, Боже мој!“ (Моракс 1928: 16). Овај, покајни Псалам привлачи пажњу Моракса, а потоње и, наравно, Настасијевића као преводиоца. Јер, за разлику од свих других псалама, једино се овај псалам налази уткан и у наредни песнички сегмент драме (уп. Моракс 1928: 17), те се, практично дели на две одвојене а библијским контекстом 50. псалма заједничке песме покајања.

Убрзо након овог псалма у драмском тексту долази наредни, у којем је једноставно идентификовати мотиве Божјег неспавања, бдења над човеком, и, напослетку, за Настасијевића нарочито битно – егзистенцијалног мотива *хода кроз живот*, који одзвања у овом Мораксовом псалму (Моракс 1928: 17). Ова целина, дакле, кореспондира са библијским 121. псалмом.

Интересантно, последњи псалам који Моракс користи у драми (Моракс 1928: 18) варирани је библијски псалам 18. – поново исти онај псалам који је швајцарски писац искористио за уводну псаламску песму у *Краљу Давиду* (уп Моракс 1928: 6). Настасијевић почетне стихове преводи са:

„Нежном љубављу волећу те, Боже.
Ти, чија рука знала ме одбранит’.
Бог ми би увек заштита и град
И штит и кула ослобођења“ (Моракс 1928: 18).

Овај псаламски каталог *Краља Давида* нашироко потврђује Настасијевићево добро познавање псаламског духа, како његовог химничног тако и елегичног, али у оба случаја – егзистенцијалног тона.[82]

Овом предлошку требало би, такође, придодати музичко-драмску фигурацију једног занимљивог лика из Прве Књиге Самуилове. То је лик врачаре из Ендора, јединог лика који је „истински везан за вештичарење у целој Библији, а због које су демонолози пролили много мастила“ (Прео 2006–2007: 249). Мораксова вештица из Ендора заиста делује крајње

[82] По фактури стиха, такође, препознаје се Настасијевићева рука наспрам Пржићеве. Делује да је управо песник *Лирских кругова* водио главну реч при осамостаљивању Мораксових псалама у посебне песничке целине, нарочито везане за старозаветни предложак.

онеобичено у Настасијевићевом преводу. Нисмо у потпуности сигурни на шта се односе њене тајанствене речи врачања („Ом“, призивање „Шеола“, доњег света, те: „храм са деветоро врата“) док уплашеном Саулу призива дух преминулог пророка Самуила:

„Ом. Ом. Ватром и водом,
Речју и дахом,
Погледом и слухом,
Сломи везе твог корена
Скрши печат што затвара урну.
Појав’ се, појави. Сад је час.
Ом. Ом. Зовем те и заклињем.
Изиђи из црног бездна Шеола
Врати се у храм са деветоро врата.
Појав’ се појави.

Дај твоју крв.
Омириши крв, омириши живот
Отргнућу те од земље.
Појав’ се. Појави“ (Моракс 1928: 10)

Но, можда је управо у неразазнатљивости ових речи жене из Ендора и сав смисао чаробњаштва, које је служило за измену „ток[а] судбине“: „Тајанствене чаробњачке речи, које су добијале у снази страношћу говора и честим понављањем требало је да, с једне стране, отерају зле духове и њихово дејство, а да, с друге стране, доведу срећу“ (Лозе 1986: 151). Управо стога је великом броју нејасних слогова, необичним кованицама, и осталим зачудним речима приписивано „изванредно дејство“ (Лозе 1986: 151).[83]

Но, да ли је пак у Мораксовој врачари Прве Самуилове Књиге Настасијевић могао пронаћи нека инспирацијска изворишта за сцену Незнанчеве посете врачари у *Међулушком благу* или пак неке карактеризацијске нијансе за приповетке „Запис о даровима моје рођаке Марије“, те „Родослов лозе Вампира“?

Свакако, лик вештице се „може јавити у готово свакој књижевној форми. То потврђују и њени најстарији књижевни помени, од оних које нам даје античка књижевност у архетипским ликовима вештица, Кирке и Медеје, до тек грубо скициране библијске вештице коју њени аутори нерадо помињу, изједначавајући је или са демонском Лилит или са ликом врачаре из Ендора“ (в. Шаровић 2021б: 63). Свакако, могућност да је неке нијансе мрачног митско-религиозног залеђа могао познавати и из Мораксове драме, сведочи о важности која се мора придати овом драмском тексту у изучавању Настасијевића. Из њега би могле потећи и мотивацијске линије драмског и приповедног дела опуса, док је отисак библијске лирике (псалама), чини се, изван потенцијалне интерпретацијске скепсе.

Слово љубве деспота Стефана Лазаревића, тако, заједно са Онегеровим и Мораксовим *Краљем Давидом* могло би представљати главне музичке етапе Настасијевићеве мелодијске религиозности. Но, интересовање за музику Момчила Настасијевића огледа се и у неколиким елементима који активирају и другачије, митске основе. Покушаћемо укратко да се осврнемо на неке од њих, нарочито с обзиром на фигурацију инструмента који ће се наћи у наслову уводне песме *Лирских кругова*, фруле.

Наиме, Настасијевићеву везаност за митско није тешко уочити кроз атавистичке, предачке моменте његовог стваралаштва, како у поезији, тако и у приповеци и драми. Везан за родно тло, наш песник ослушкује и музику старобалканских предела, њене напеве, сазвучја, акценте, покушавајући да на њеној основи конструише свој концепт матерње мелодије.

[83] Врачарине речи у преводу нашег песника биће нарочито интересантне у погледу компаративног сагледавања са неким елементима Настасијевићеве „Вести“ из циклуса Магновења; на шта ћемо указати у поглављу: „Христос“.

Наравно, једна од таквих музичких могућности огледа се у песниковом познавању Јосипа Славенског и његовом перципирању матерњој мелодији одговарајућег концепта (в. *Е*, 42–43).

Иако је био пореклом Хрват, а живео у Београду од 1924. године до смрти (1955), Славенски се „[у] стваралаштву није ограничио ни на хрватство ни на српство. Хтео је да буде припадник словенског света и човечанства уопште и тако се и осећао“ (Cvetko 1984: 237–238). Томе у прилог говоре његове композиције *Словенска соната* (1924)*, Четири балканске игре* (1938), симфонијска свита *Балканофонија* (1927), те чувена *Симфонија Оријента*, названа најпре, симптоматично – *Религиофонија* (1934), која у пет од шест својих ставова прати паганску, јудејску, будистичку, хришћанску, те муслиманску религију (в. Cvetko 1984: 239–240). За Настасијевића, по свему судећи, најважније од ових дела Славенског јесте *Словенска соната*, за виолину и клавир, управо стога што ова соната открива један атавистички моменат који Настасијевић препознаје као аутентични траг матерње мелодије.

У питању је соната „у чијој се анализи запазило присуство интервала који су карактеристични и за Настасијевићево осликавање чувеног ‘мотив[а]’ ‘архаичн[ог]’ ‘Међумурј[а]’“ (Ђурић 2022: 426). То би, дакле, у конекцији Славенског и Настасијевића било „[п]рисуство секунде која битно карактерише нашу мелодику“, а „умножено је још и архаичним нагласком другог слога у речима с наглашеним предметком“ (*Е*, 42; в. такође Ђурић 2022: 425 и даље).

Уколико је Настасијевић пак био везан за народну мелодику у тој мери да је препознавао и тако сензибилне моменте и музичке прелазе као што је интервал Славенског, да ли је, онда, наш песник могао од словенске мелодике преузети и неке „општије“ сугестије? Другим речима, није ли спецификација интервала само потврда да Настасијевић од народног мелоса може узети и „општије“ особине него што је то једна карактеристика на којој се базира матерња мелодија?

А управо једна од таквих, карактеристика „општијих“ од „секунде“ – могла би бити, рецимо, *балканска осећајност туге у народној песми*.

Управо нешто старији Настасијевићев савременик, антрополог Владимир Дворниковић, износи познату претпоставку како је народна музика најбољи показатељ народног *меланхоличног* менталитета (в. Дворниковић 2006–2007: 143). Дворниковићева теза о словенској (музичкој) меланхолији поседује, према антропологу, већ „припремљени терен“ у виду словенског сензибилитета. Тако се османском најездом распростирање још једног вида – оријенталне меланхолије само „амлификовало“ на лице меланхолије родног тла као главне црте словенског карактера (Дворниковић 2006–2007: 153).

И тај мелос, за који Дворниковић тврди да се није никако изгубио, поготово „у крајевима које можемо сматрати најмање културнима [као што и Настасијевић Међумурје означава мелодиозно архаичним, налазећи у њему „материјал“ за матерњу мелодију, прим. аут.]“, побуђује рефлексију на једну од познатих „*правих речи*“ Настасијевићеве поезије: „Тај мелос говори само једно, у *темељу увијек једно и исто*: <u>*бол*</u>“ (Дворниковић 2006–2007: 144; курзив В. Д; подвлачење наше).

Можда би се ова особеност могла посматрати и у ширем контексту словенске песме уопште. Занимљиво делује да и Александар Пушкин у петнаестој октави своје поеме *Кућица у Коломни* (рус. *Домик в Коломне*) опева управо идентичну осећајност:

„И формално и истински – код нас,
Од песника, сви ми, до коњушара,
Певамо тужно. Сете пун је глас
Песама руских. Ствар је то већ стара:
Кад почнемо ‘у здравље’, већ зачас
‘За упокој’ се сврши.[84] Давно ствара

[84] Интересантну, вероватно неинтенционалну потврду Пушкиновог (и Дворниковићевог) запажања даје у савременом раздобљу композитор Горан Бреговић, наравно, музичар који не види строгу границу између болне и радосне музике код нас, и који стога и именује свој ансамбл „Оркестром за свадбе и сахране“. Говорећи о

Песме и музе наше, туге жар.
Но њина сета има своју чар“ (Puškin 1979: 318)

Пушкинов пример само је илустрација Дворниковића на јужнословенском тлу. Дворниковић наводи и девијације израза народног бола кроз музику, тамо где наговештава менталитетску „страст“ за погоршањем и увећањем свог сопственог бола.[85] Управо у истицању „једно[г] и исто[г]: бол[и]“, не делује да Настасијевићева песма сувише одудара од предачког призива туге, који надолази у песму на балканском тлу.

Можда управо у овоме треба тражити најпрецизнији *историзам* Настасијевићеве поезије, која је лишена историјских експонената (попут историјско-географских места, упућивања на личности, периоде, и слично), мада није лишена историчко-есхатолошке визије и осећаја за ток времена.

Настасијевић је управо пронашао и одговарајућу музичку форму у виду инструмента – фруле – који може и пренети *бол* родног као универзални бол, потекао, дакле, из једне (пра)заједнице.

Није ли „Фрула“ наговештај оног комплекса који Дворниковић приписује балканском тлу – да се увек све своди на „увијек једно исто: бол“? Јер, фрула „дах радосни“: „*жално у дољи разлеже*“ (*П*, 11; курзив наш)? Другим речима, ако је свака „радос[т]“ осуђена на „жал“, да ли се Дворниковићеве идеје заиста могу дословно имплементирати на разумевање Настасијевићеве „Фруле“?[86]

О значају Настасијевићеве фруле (то јест, „Фруле“) можда сугестивно сведочи и то да она бива нарочито препозната у широј публици, наспрам целокупног дела Момчила Настасијевића, које остаје релативно „не-популарно“. Да ли би то могло значити како универзални бол, који сваку „радос[т]“ фрулом „разлеже“ у „жал“ (*П*, 11) јесте музички „језик“ који балкански људи најбоље разумеју, те отуд и саму „Фрулу“ могу најбоље и разумети од Настасијевићевих песама? Можда би, према томе, у универзалној „балканској“ перцепцији Настасијевићеве фруле требало тражити индикатор који би спојио саму песму/инструмент и универзални жал.

И Светомир Настасијевић указује на везу *фруле* и *народа*: „Са великим задовољством сам и слушао када сељаци испробавају по вашарима, или у пијачним данима, свирале – фруле. И овај посао, или пробу, они обављају са истом озбиљношћу и неком врстом уметничке треме, као кад бирају звона, звонца и клепетуше за предводнике својих стада. Ја сам уживао да слушам, те пробе фрула, у виду свирала или двојница“ (Настасијевић 2017: 24).[87] Светомирово сведочење, као и чињеница да је Момчило Настасијевић такође свирао фрулу, која се данас чува у Легату „Браће Настасијевић“ (в. Настасијевић 2012: 141), говоре о кретању музичких форми ка „популарном“ виду музике и осећајности.

песмама на балканским прославама, он саопштава своје запажање како такве врсте прослава могу кренути „радосном музиком“, да би се на крају обавезно морало чути *захтевано* „Зајди, зајди“.

[85] У том погледу, југословенски антрополог наводи: „*Бол* се ту иживљује као *сласт*, као контраст саме себе, *ужитак и сласт те боли саме*. Та пјесма отпушта нешто што је ‘накупљено’ и неиздрживо; она дахће за олакшањем, ослобођењем. То нешто је неизрециво, као што је уопће неизрециво све оно што органичка пјесма ‘говори’. Али томе отпуштању нема краја, нема ослобођења […]. ‘[А]псурд’ [је] тих пјесама да оне ослобађајући још дубље нас заробљују, да кидајући, гушећи бол, још јаче оживљују и тако све даље – *с тенденцијом у бескрајност*“ (Дворниковић 2006–2007: 146; курзив В. Д.).

[86] Интересантно је, притом, увидети да се везаност за фрулу, као инструмент-предак, преплиће са симболизмом као формом песничке визије. Јер, „симболисти су често жртвовали унутрашњу музикалност једноставним играма сонорности; отуд злоупотреба ‘гудачких’ и ‘*дувачких*’ елемената (Rejmon 1958: 49; курзив наш). „Сонорност“ Настасијевићеве песме управо обезбеђује „разле[гање]“ звука у виду „жал[а]“, који се распростире уместо „радос[ти]“ у „дољи“ (*П*, 11). Но, остављајући овде по страни симболистичку оријентацију, осврнимо се пак на митско-фолклорне аспекте који леже у основи фрулиног зова.

[87] Занимљиво је, такође, да је Светомир добро познавао и не-народне форме дувачког инструмента у алтернацији фруле кроз релативно блиску флауту. Тако, у свом уџбенику *Музички инструменти: за музичке школе и музичке академије,* који се појавио 1962. године, Светомир објашњава употребу флауте од Монтевердија, Хендла, Баха, Хајдна, Бетовена, Вебера, све до Берлиозових остварења, у којима „можемо наћи каткад и по четири флауте да свирају у исто време“ (в.Nastasijević 1962: 50–51).

У прилог томе говори и још један „популарни“ одраз Настасијевићевог стваралаштва и утицаја. На трагу песникове „Фруле“ организован је и у размацима одржаван фестивал „Момчилова фрула“. Овај догађај посвећен фрули окупља народне и професионалне мајсторе на овом инструменту, као и ауторе песама, одабирајући најуспешнију писану песму која пева *о самој фрули*.

И даље од тога, највећи српски виртуоз на инструменту, Борислав Бора Дугић, као мото свог *Трактата о фрули*, опсежној студији теоријског разматрања фрулашке историје и музичке праксе, наводи целокупну Настасијевићеву песму (в. Дугић 2015: 9). Да ли се у Настасијевићевој „Фрули“ заиста крије искорак у ширу област поетске и мелодијске комуникативности? И, ако то заиста јесте случај, на чему се он темељи?

Интересантно је да управо Дугић на једном месту свог трактата везује комплекс *радосне боли* и *болне радости* за фрулу, у маниру који веома подсећа на Настасијевићеву „Фрулу“: „Тај исконски звук [фруле, прим. аут.], боја, врисак, плач и звучни сан, не постоји без човека – он је и извођач и конзумент *и вапај и сведок вапаја, али и оде радости*“ (Дугић 2015: 42; курзив наш). Човек је жижна тачка у којој се прелама бол и радост човека који свира. Притом, „фрула је једини музички инструмент који се љуби док се свира, и на тај начин постаје продужена људска душа!“ (Дугић 2015: 27).

Тајна сусрета открива се управо у атавизму који иде толико уназад да од српско-балканског дотиче неке примордијалне форме.

Први корак је, дакако, национално-регионални. Иако свестан да је фрула заједнички инструмент и народима Кине, Перуа, Русије, као и многих других народа широм света (Дугић 2015: 65), Дугић ипак наговештава посебност словенске, српске фруле. А та посебност ниче на темељима „де[љења] *радост[и] и туг[е]*“, чињеници да „[н]и *срећа, ни туга* нису наш народ одвојили од фруле, те на феномену да „се звук фруле као *генетски иметак* никада неће у потпуности избрисати из нашег бића“ (Дугић 2015: 66; курзив наш). Вођен оваквим претпоставкама, свакако и сопственим искуством музицирања на инструменту, Дугић издиже фрулу на ниво једног медијума чаробних својстава:

> „Дато нам је да кроз фрулу говоримо. Све оно што носимо у себи, све оно што је уткано у наше биће, фрула звуком дочарава. Она је спојила небо и земљу, живо и мртво, мушко и женско, душу и тело, и таква, чаробна, не може да досади никоме на свету“ (Дугић 2015: 67).

Професор Миодраг Азањац је можда још и директнији од Дугића. Он експлицира атавизам и Настасијевићеве везаности за инструмент. „Отварајући у Прислоници [селу чачанске околине у подножју Вујна, познато по фрулашком наслеђу, прим. аут.] Школу фруле ‘Момчило Настасијевић’, професор Миодраг Азањац“ (Азањац 2018: 128) наводи атавизам фруле у нешто дужем пасажу, који вреди навести у целини:

> Две фруле су нам од Бога дате. *Једна, Момчилова, Настасијевићева Фрула*, у којој су основна правила за лепо пастирско, чобанско свирање фруле; у њој су испевана правила за свеколику уметност фрула и флаута; *у њој је и вечно и вечност свирале*...
>
> Другу фрулу нам је изнедрила историја. Реч је о устаничкој, вождовској, синђелићевској историји. Реч је о Ћеле кули, *српској косовској фрули*, која је установљена и објављена далеке 1833. Те године је француски песник Алфонс де Ламартин прилегао у хладу Ћеле куле да мало отпочине. У свом дневнику, о овом тренутку са свог путовања по Истоку, забележио је: ‘Јак и свеж поветарац дувао је са планине, *и продирући у многобројне шупљине глава, лица и лобања, изазивао је њихово жалосно фруликање*’“ (Азањац 2018: 129; курзив наш).

Две су појединости које на овом месту треба потцртати.

Најпре, Азањчев говор о поистовећивању фруле са националним бићем обухвата, иако у другачијој форми (Ћеле кула), *разлог* атавистичке идентификације. Другим речима, оно што је „устаничко, вождовско, синђелићевско“ у народном мелосу и доживљају историје, наслеђа, концептуализације мелодијске линије уопште, релативно лако ће се везати за један инструмен који и не мора бити директно еманација оног „типа“ фруле који је Настасијевићев. Фрула

Ћеле-куле је „наша“ подједнако као и Настасијевићава фрула; можда би се могло поменути како фрула Ћеле-куле прецизно одговара Попиној „Крилатој свирали“ *Споредног неба*.

Другим речима, фрула је препознатљива – и популарна од Настасијевићеве песме до народног доживљаја – не само по споју туге и радости, већ и по томе што је заиста дубоко национална. Фрула јесте један од симбола националне духовности, који постоји у Ћеле кули као њено најспецифичније отеловљење – јер *та* „фрула“ *дословно јесте грађена од човека*.[88]

Корак од овог атавизма оличава други вид поенте који успоставља Азањац у горњем одломку. Други момент важности о којем говоримо садржан је у напомени о „пастирско[м], чобанско[м] свирањ[у] фруле“ (Азањац 2018: 129), јер овај момент представља искорак *из атавизма у мит*.

Настасијевићева фрула није свирала егзистенцијалне угрожености и насиља – већ пасторале, са свим радостима и болима пастирског живота.[89] А управо мит указује на фигуру у којој се спајају радост и бол пастирског живота – у додиру са музиком и (чаробном) свиралом.

Реч је, наравно, о богу Пану.

Син Хермеса, Пан проводи време по пропланцима и врлетима Аркадије, „где лови звери и свира на фрули. Прате га планинске нимфе, с којима покрај врела често пева и игра“, а често је и „у друштву Диониса и његове веселе пратње“ (Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: 317). Овај део мита кореспондира са пасторалом и радошћу идиличног живота, који је, дакле, праћен свирањем „фрул[е]“.

Међутим, Панова фигура је митска инкарнација свирача, уметника на пастирском дувачком инструменту и по томе што његовом Аркадијом одзвањају и звуци болне фрулашке мелодије. Таква музика и таква жалост инициране су Пановим љубавима према двема нимфама, Сиринги и Ехо. Прва, не желећи Пана за љубавника,

> „изменила је свој лик: уместо нежног тела лепе хамадријаде, Пан је у својим рукама држао стабљике трске. Док је он уздисао, ветар је својим дахом покренуо стабљике, и из трске су се зачули умилни звуци. У жељи да овековечи своју љубав, Пан је спојио воском стабљике трске различите дужине и створио нов инструмент, коме је дао назив према имену вољене девојке – сиринга (Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: 387).

Сиринга, дакле, функционише на идентичном принципу по којем и фрула, инструмент који је Хермесов син одраније знао свирати. Бол због губитка вољене која га је одбила, тако, сраста са самим бићем свирале и прецизно оличава митски предложак: „пастир[а] помрли[х]“ који свиралом „призиваху драгу“ (*П,* 11) – музицирајући на инструменту „који се љуби“ (Дугић 2015: 27).

Ова бол свирале можда је још и очигледнија у вези бога-пастира са „горск[ом] нимф[ом], персонификациј[ом] одјека“ – Ехо (грч. *Ἠχώ*), коју су још као девојчицу отхранили нимфе, а музе „научиле да пева и свира на сиринги, фрули, лири и китари (Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: 157).

Паралелно миту о Пану, и Ехо прати прича изневерене љубави, оној према Нарцису. Након слома љубави према лепом смртнику „Ехо се повукла у једну пећину и ту је венула све док од ње није остао само глас“ (Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: 157). Са друге стране, након што је сама Ехо одбила Панову љубав, он је завео пастире који су раскомадали

---

[88] На истом принципу потомци српског народа могу проживети трауме својих предака, поготово у 20. веку. Није једанпут посведочено искуство јама, Јасеновца, колона, масовних убистава, оружја усмрћивања, код појединаца чији су преци доживели оно што они сањају или „виде“ у неким стањима, не знајући пре тога за предачке голготе. Фрула је *Српско срце Јоханово*; јер је музичко срце народа.

[89] На овом трагу се поново очитава уметничка форма наспрам народне. Светомир Настасијевић саопштава како су Живорад и Момчило често свирали једну композицију коју је он означио „као мелодију шуме и поља“; Светомир наводи: „Касније сам био изненађен том истинском констатацијом, јер је то била главна тема последњег става из шесте, *Пасторалне симфоније* од Бетовена“ (Настасијевић 2017: 231). Да ли би трагове „Фруле“, према овом упућивању, које је махом очекивано уколико се узме у обзир афинитет Момчила Настасијевића према Бетовену, требало тражити и у *Пасторалног симфонији* немачког композитора?

Ехо, а иза ње је остао само глас који *подражава све гласове* (Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: 157; курзив наш) – ехо.

По чему ови митови могу бити значајни? Неколико је корелата који од старогрчког митског предања директно воде Настасијевићевој „Фрули“ и они су махом очигледни да би им било потребно прецизније појашњење.

Није необично што су управо мајстори наше фруле – који су, очито, препознавали и музичко-духовни лик Момчила Настасијевића – инспирацију проналазили у назначеним митовима. У *Трактату о фрули* Дугић спомиње обе митске приче, додајући им и Озирисову фрулу, те легенде о Сварогу и Сфаиросу (в. Дугић 2015: 29–35). Миодраг Азањац пак, инструментализује „историјск[и] логос ‘Још не’ Ернста Блоха“, како би објаснио основни флаутски инструмент – сиринgу: „инструмент носи[лац] првотног бића чежње као митског завештања свеколико свиралско-флаутском универзуму, завештање које се вековима својим неугасиво прапоетским језгром уплитало у саму бит музике и њене загонетности“ (Азањац 2018: 9). Већ у овом Азањчевом појашњењу наговештавају се неке координате које од мита воде до Настасијевићеве „Фруле“.

Најпре, „загонетно[ст] музике“ рефлекс је и Настасијевићеве „одбегл[е] тајн[е]“; прецизније, она је њена музичка реализација. Тајна се, тако, „разлеже“ (*П*, 11) у „доњи“ – трансмузикализацијски трајући као „музички мотив сачињен и од кварте и две секунде“ (Ђурић 2022: 440) – управо на начин како иза Ехо остаје само глас или одјек, у размаку од бића до привида бића.

Како смо видели, митске повезнице говоре о пасторалној радости и љубавима, које се напослетку трагички завршавају – управо на начин како „пастири“ од „радосн[ог] дах[а]“ допиру до трагичке тајне: „призива[јући]“ свиралом *мртву драгу* (*П*, 11). Импликације тих веза, Пана и Сиринге, те Пана и Ехо, готово да директно оличавају ону митску линију на коју је Дворниковић код нас указао: да и најрадоснија песма мора постати тужна. Тиме се потврђује митски карактер болне-радости у балканским напевима.

Настасијевићева „Фрула“ снажан је одраз овакве митско-психолошке и антрополошке парадигме.

Из ових митских импликација које се проналазе у антрополошким и музичким концепцијама нашег тла, чини се, могуће је прецизније контекстуализовати не само Настасијевићеву „Фрулу“, већ и његово промишљање музике уопште.

У том правцу, есеју „За матерњу мелодију“ требало би придодати и други есеј, који се махом ретко наглашава у истраживањима. Есеј који остаје благо маргинализован јесте есеј „За хуманизацију музике“ (в. *Е*, 80–88).

Управо у овом есеју Настасијевић наглашава „мост“ између легендарне прошлости и савремених мелодичких реализација: „Све животворно, јер из духа потичући, *од прадавнина наовамо*, као да се сажело у магичне знаке гласом, *у мелодичност народа* који и дан-дању, и као упркос свему [назнака симболике фруле и као фруле-Ћеле куле, која се чује и „упркос“ страдањима? Прим. аут.], спонтано певају“[90] (*Е*, 83; курзив наш).

Те „прадавнин[е]“ које песник наводи, у наставку есеја о музици могуће је перципирати и као „искон“, која је присутна „на свим географским ширинама“ и континуирано је „једн[а] жив[а], за све ист[а], свима неопходн[а]“ (*Е*, 86). Наше родно тло, које се, наравно, и налази на једној од таквих „ширина“, према Настасијевићу, још увек је „набрекло од распеваности“ (*Е*, 88). Управо у тој „распеваности“, која ће вратити уметника до „искони“, могуће разумети *шта заиста значи* наша народна свирала.

Да би њу раскрио као централни национални инструмент – медијум *тајне* – наш композитор, према Настасијевићу, мора проћи кроз „*родно мелодијско крштење*“ и то у

[90] Појам „пева[ња]“ не би требало да збуни на овом месту у контексту фруле. Настасијевић је свестан како се музички дух може обострано манифестовати како самим гласом, тако и дахом који делује на свиралу, служећи као инструментални пандан гласу. Ова перцепција биће од велике важности за присуство и значење *трубе* у песми „Предвечерје“, на шта ћемо скренути пажњу у одељку „Рефлекс самоће и мржње“.

„буквалном смислу“ – „васпостав[љајући] покидане духовне везе са распеваношћу народа“ (*П,* 88; курив М. Н.).

Употребљавајући хришћански концепт „крштењ[а]“, Настасијевић се поново враћа претпоставкама о религијском устројству мелодике. Мит, у том погледу, није изузетак од религије, као што је и паганизам, као стална компонента нашег духовног бића, део колективне националне свести.

Управо на тој равни је и могуће разумети Настасијевићеву музичку религиологију, у којој заступљено фигурирају хришћански елементи (*Слова љубве,* Мораксовог и Онегеровог *Краља Давида*) заједно са митом. А мит се протеже од „искони“ и допире до фрулине „одбегл[е] тајн[е]“ (*П*, 11).

За Настасијевића тајна музичке религије је једна, исто као што је уметност једна: „Све је ту цело“ (*Е*, 13). У том концепту би требало тражити основу за даља разматрања коегзистенције митског и религиозног у песниковом стваралаштву.

3. 2. Лирска транспозиција тајинственог: Настасијевићев концепт тајне и дискурс молитве

А кад разумије Исус да хоће да дођу да га ухвате
и учине царем, он отиде опет на гору сам.

(Јн 6:15)

Не објашњујте ми, људи, неслано је; превидели сте тајну.
Доведите ме само пред ствар, и нека вас нема, и нека ни примисли
ваше не остане између мене и ње: слатко ли је утопити се у тајну.

Момчило Настасијевић[91]

Нешто раније на месту указивања о Настасијевићевој формули парадоксализма, покушали смо да скренемо пажњу на песниково раздељивање духовне стварности. Настасијевић је, подсетимо још једном, разделио духовну стварност на манифестације Бога, лепоте и тајне: „*Нешто се не да појмити* као целина ако се кроз све привидно раздвојене и диспарантне ствари не осети начело које спаја и мири. Највећи духови редовно су то начело налазили у Богу: он је с ове стране стварности – у њиховој души. У самој стварности – као начело лепоте, с оне стране стварности – као тајна“ (*Е*, 21; курзив наш). И нешто даље у тексту „Неколико рефлексија из уметности“, поново наилазимо на сличну формулацију: „*Надстварност се не да појмити*, али се да осетити. Душе изабраника нагонски се кроз материјално везују за надстварно, и исход тога спајања је мистика, со уметности“ (*Е,* 24; курзив наш).

Да ли између два Настасијевићева есејистичка исказа провејава једно истоветно упућивање? Разлог за овакву врсту претпоставке долази, наравно, не само од истоветних почетних формулација исказа о немогућности поимања „надстварности“, већ и о „тај[анственом]“ путу њеног поимања.

Очевидно, уколико прихватимо не-дискурзивност „надстварности“, која се „не да појмити, али се да осетити“, и уколико разумемо да се дух посвећеника у ово анти-рационално стремљење креће од манифестације лепоте („материјално“) до мистике тајне, онда се и два одвојена песникова исказа формирају у нешто кохерентнију визију. Немогућност „по[имања]“ тајне директно се везује за саопштавање о мистичкој спознаји. Ова појединост је од кључног значаја.

Јер, разумска идентификација оног што је тајанствено, или, можда прецизније казано – онога што је *тајинствено* – образовала је образац, канон кроз векове људског мишљења. Јер,

[91] Из *Бележака успут* (*Е,* 370).

управо је Аристотел „изашао као победник у историји“ услед тога што је, за разлику од Платона и Плотина, „окренуо леђа езотеричном“ (Шестов 2006: 153–154), што бисмо барем у типолошким одјецима могли везати за оно на шта Настасијевић упућује. Каснији мислиоци, попут Паскала, Бруна или Кампанеле, који бивају свесни поремећаја у просторима духа услед тога што је „[т]ајна ишчезла из света“ и што је „све попримило изоштрене, дефинисане обрисе“ (Шестов 2006: 239), траже управо оно што је мисао у распону од Аристотела до Декарта озваничила као једину истинитост – „clare et distincte“ (Шестов 2006: 237).

„Јасно и препознатљиво“, тако, постаје *conditio sine qua non* поверења у непосредну датост, а преко тога, наравно, постаје и одсудни критеријум епистемолошког кредибилитета.

А консеквенце овог чина мислиоци су знали строго разобличавати: „Ако нема Тајне, свет је површински и човек је дводимензионално биће, неспособно за узлет“ (Берђајев 2002е: 21).

Такође, није само мистичка, религиозна или религиозно-филозофска мисао наклоњенија непојамном. Критици „јасности“ хуманистичког знања, од његових корена у Ренесанси, па све до позних плодова на рубу модерности, устремио се и Настасијевићевом мишљењу често блиски Фридрих Ниче. Примера ради, глас *contra* „дводимензионалности“ без тајне артикулишу почетни искази 57. одељка *Веселе науке*:

„Вама трезвеним људима који се осећате наоружаним против страсти и фантазије и радо желите да из своје празнине чините понос и украс, ви себе називате реалистима и наговештавате да са светом стварно стоји тако како вам се чини: да само пред вама стоји стварност лишена вела, и да бисте сами били можда њен најбољи део – о, ви вољене слике /кипови/! Али, нисте ли и ви највише лишени вела још крајње страсна и тамна бића у поређењу са рибама и још увек сувише слични неком заљубљеном уметнику?“ (Ниче 2015: 83)

Можда један од разлога приспелих са мрачнијих страна људске мисаоне мотивације, а са чиме би и Ниче, по свему судећи, могао да се сложи, долази од тога што је „најзагонетније и најнеспокојније то што тајна уопште постоји“ (Šestov 1990: 25). Но, „[м]ожемо затворити очи пред загонетном природом постојања, или порицати мистерију живота, али недокучивост ипак неће бити уклоњена. Свет ће наставити да нас чуди пошто су у њему профано и свето нераскидиво повезани“ (Чичовачки 2014: 156). Навод потекао из тумачења „светости живота“ Достојевског, које развија наш тумач Предраг Чичовачки, двоструко је важан.

Најпре, страх пред тајном, који се можда крије у најразноврснијим и нерасплетеним мотивацијама дискурзивног мишљења, не може укинути само постојање тајне тако што ће га из свог аналитичког простора једноставно одстранити.

На другој пак страни, фразеолошки израз који Чичовачки бира: „затворити очи пред загонетном природом постојања“ посредно наговештава оно што је суштински и најбитније. Јер, мистика, која је, како и сâм Настасијевић казује, „со уметности“, због тога што и омогућава продор у тајну – има управо етимолошко порекло дотакнуто фразеолошким: „затворити очи“.

Мистика је управо оно што је најуже везано за детектовање тајне. Отуд је Настасијевићеву тајну потребно поимати у наговештајима мистичког искуства; али мистичког искуства посебног лирског квалитета. Осврнимо се најпре на појам мистике, која открива тајну.

„[Р]еч *мистика* потиче од грчког глагола myo – заклопити очи и затворити уста како би се тајна задржала у себи, и самим тим не би одала непосвећенима“ (Вебер 2000: 34; курзив Е. В.). Мистеријски култови који рађају мистику срећу се, наравно, још у антици. У различитим културним процесима древних мистерија важио је принцип: „Ко је био уведен у тајне, издвојен је тиме из масе непосвећених. Њему су повераване свете формуле или симболички знаци, помоћу којих се мистичари могу међусобно препознати“ (Лозе 1986: 154). Захваљујући томе што обликују схватање о „човеков[ом] препород[у] за бесмртност“, мистерије врше и религијски преокрет. „Док је стара грчка религија сматрала да су богови слободни од патњи и смрти, божанства мистеријских религија знају за патњу и умирање“ (Лозе 1986: 154).

Споменута карактеристика мистерија била је, дакако, од нарочитог значаја за хришћанство. Оно што би можда могло деловати и култички у смислу грчких паганских мистерија преузела је, терминолошки али не и појмовно гледано, и Црква: „У тајнама, према начину установљеном у Цркви, увек се и обавезно пружа дар Духа светога, иако се он прима и сасвим различито. Црква има власт зазивања-довођења Духа светога у тајнама“ (Булгаков 1991: 131).

Али, „[у] хришћанском систему идеја [поред еклесиолошке димензије, прим. аут.] ‘тајна’ изражена у сакралном знаку није само и не толико езотерично власништво мањине саквирено од гомиле колико је војна тајна чувана од непријатеља“ (Аверинцев 1982: 143). У додиру са оваквом семантиком обликује се и поимање „свете тајне“ (грч. *ἱερά μυστήρια*, лат. *mysterium* или *sacramentum*) (Кубат – Драгутиновић 2018: 387). То су „свештене радње преко којих се преноси благодат и кроз које Црква, дејством Светог Духа, преображава човека. Хришћански оци су често природу Цркве поистовећивали са тајнама: ‘Црква се пројављује/означава у тајнама’“ (Кубат – Драгутиновић 2018: 387).

Делује потпуно очигледно да Настасијевићево поимање тајне задржава само неке од општих типских особености, те да је посебно одаљено од еклесиолошке перспективе. Појам „тајне“ Настасијевић само по изузетку поима кроз културолошке обрасце, какав је, на пример, религијски нанос у структури националног „матерње мелодије“: „[Г]убимо све више кључ своје тајне. Треба великог поста и кајања“ (*E,* 44). Процеси „поста“ и „кајања“, притом, у Настасијевићевој перцепцији, реализују се у уметности. Јер, „у уметности бије [се] пресудна човекова битка“ (Павловић 1981а: 559).

Настасијевић препознаје уметност тајне у Моцарту: „Од свих ведрина Моцартова је најдубља: она је непрекидно усхићен осмех детета које се налази пред тајном“ (*E*, 322). А из овога следи да Моцартова музика може имати нешто од религијског утиска какав се поприма у хришћанској тајни. Овакво виђење тајне, нема ништа заједничко са „световнијом перспективом“, коју је истакао, рецимо, Бодлер поводом Ежена Делакроаа: „Као што други траже тајну због разврата, он тражи тајну због надахнућа и ту се одаје правој оргији рада“ (Bodler 1979e: 25). Раскорак од „детета пред тајном“ до „бодлеровског“ надахнућа и „оргиј[е] рада“ већ дискретно сугерише религијске претпоставке, коју тајна може поседовати.

Но, у којим примерима Настасијевићевог поетског опуса можемо говорити директно о својственостима *тајне*, како бисмо покушали да конкретизујемо песниково виђење овог важног поетичког импулса?

У Настасијевићевим „лирским круговима“, тајна се именује као феномен у укупно шест песама. То су: „Фрула“, „Јасике“, „Сиви тренутак“, „Брату“, „Храм“, „Речи из осаме“ и „Прича“. Један блиски изузетак долази из „Мисли“, у којој је персонификована мисао у виду жене, како субјект саопштава: „тајно је кроз потаје моје, знам, / нога њена била“ (*П,* 103).

Идентично овом песничком проширењу, требало би, наравно, обратити пажњу и на оне случајеве у којима тајна није директније идентификована, али у којима се она сама подразумева као иманентни чинилац поетске целине. У Настасијевићевом песништву оваква претпоставка, чини се, одговара првенствено тајни молитве. Отуд би требало обратити нарочитију интерпретацијску пажњу при распознавању тајне у оквирима „Молитве“ из *Бдења*, као и „Молитве“ из *Одјека*.

Но, рекло би се да Настасијевићеву визију тајне треба разматрати с почетком тумачења, то јест, са самим почетком *Пет лирских кругова* – са „Фрулом“, која је у многим тумачењима с разлогом означавана и као „програмска“ песма. Јер, како наводи Бранко Лазаревић, „[т]ешко је рећи у почетку би музика. Али је то тачније и адекватније истини него ли у почетку би реч; или у почетку би линија, боја, покрет“ (Лазаревић 2005: 338).

Симболизација фруле одлично је одговарала амбијенталности *Јутарњег*, те се и тумачења на почетку углавном дотичу разумевања митологизације пасторалног амбијента; и то у нарочитој симбиози са Настасијевићевим афинитетом за мелодију родног тла. Како у својим тумачењима говори Миодраг Матицки, „[з]нало се о натприродности звука овог инструмента, исказиваној као небески звук [...] да су *фрула* и Божји човек у симбиози“

(Матицки 1994б: 46; курзив М. М.). Митологизација и Аркадија, у тешњој поетичкој вези са фолклорним основама, унеколико наговештавају и Настасијевићеву везаност за романтичарско наслеђе, које представља „почетак праве каријере“ књижевне природе (Janjion 1976: 201). Но, како тумачи пољска теоретичарка Марија Јањион на трагу Шилера и Рената Пођолија (*Врбова свирала*), пасторална поезија представља и нарочити инцидент у романтичком прихватању природе. Јер, „‘[п]сихолошки разлог настанка пастирске поезије била је чежња за невиношћу и срећом достижном не помоћу преобраћања или препорода него помоћу уклањања’“ (Janjion 1976: 220). Због тога се препознатљиви феномен „[а]ркадијск[е] пасивност[и]“ манифестује кроз разлику од сентиментализације, као и у различитости од „романтичких заслепљености и прелома“ (Janjion 1976: 220).[92]

Каква је формална организација ове песме, која, према неведеним одредницама, и надраста романтичке акценте?

Ритмика „Фруле“ и ознака музичког инструмента повезани су. Како је тврдио и Оскар Вајлд, песникова наклоност ка формама попут „балад[е], виланел[а] и ронд[а]“, те многобројне друге иманентне особености лирске поезије, „само је покушај да се усаврше флаута, виола и труба на којима би дух времена и усне песникове могли да стварају музику својих многобројних порука“ (Vajld 2015: 79). Вајлдово запажање сугерише како управо ритмика јесте најуже везана за експлицирани инструмент.

Попут „Сутона“ из *Вечерњег*, „Фрула“ је од почетка до краја испевана у више испрекиданих *раставних* односа, представљених најпре питањем о „помрли[м] пастири[ма]“ („Да л’ што пастири помрли / тобом призиваху драгу?“), а потом и са две строфе започете раставним везником: „Ил’“. Оваква врста организације већ унапред сугерише *тајну* фруле. Другачије речено, у разлозима „нагађања“ које песма обликује, приметно је перманентно одустајање од изрицања једног објашњивог разлога за тајну. Притом, први и завршни дистих делују као једини конкретнији маркери песничке реченице у „Фрули“. Отуд, читава сегментизација песме могла би се означити као варирање између прве и почетне тачке једног уобличеног исказа – који је сугерисан и семантичким присуством *даха* – 1) „Фруло, што дах мој радосни / жално у доњи разлеже?“; 2) „[да ли „дах мој радосни“ „разлеже[ш] у „жал“ *зато што је тебе*] / „жал за одбеглом тајном?“ (*П,* 11).

Ова појединост је од највећег значаја за разумевање „Фруле“. Јер, протицање даха – у пренесеном смислу: протицање *животног* даха[93] – значи осамостаљивање једног живота са задатом тајном: зашто „трансмутација“ радости јесте жалост; и зашто је ово, уопште *тајна*?

Фрула је инструмент који иницира песму, а она свирањем („певањем“) постаје. „Постајати, то значи догађати се и заузимати све више места. Значи екстериоризовати у простору оно што је од почетка било без простора“ (Пуле 1993: 130). Човек који је субјект, и према Фихтеовој филозофији, „ускла[ђује] не-ја [простор без песме, прим. аут.] са ја. Хтети значи делати, а делати значи ширити се у не-ја“ (Пуле 1993: 131).

При томе, дејство Настасијевићеве песме у простор не-ја значи извијање мелодије. А она не пристаје ни на шта мање од апсолутне аутентичности (*туге*). Како у својим естетичким промишљањима наговештава Бранко Лазаревић, „радост, туга, жалост, мистика, највише [је] у музици туга, жалост, мистика, и тако даље. И то није само сугестија тог и тог осећања. То је, скоро, цело и право осећање; и опште и универзално осећање. *Само се још у вери и са мистичарима, толико може бити у ономе што стваралац хоће* (Лазаревић 2005: 339; курзив наш).

А мистичка реалност може да значи само директно казивање тајни; и то путем мелодије. У тој мери Настасијевићева фрула (песма) припрема дослух са тајинственим. А додир са

[92] Аркадијске и митолошке акценте „Фруле“ разматрали смо у поглављу „Неколико напомена о музици у Настасијевићевом делу“.

[93] Чињеница да живот сконцентрисан у даху певања и пролази само у певању / деловањем на фрулу, ближи Настасијевићеву „Фрулу“ песми „Госпи“, то јест, стиховима: „Худи свој, госпо, / на песму проћердавам век“ (*П,* 36).

тајном, како је речено у „Неколико рефлексија из уметности“, не може се дискурзивно појмити, „али се да осетити“.

„Фрула“ значи да је за Настасијевића *туга* задатост човеку, и да субјект на њу песмом може само да пристане, као што свиралу обележава *сета*.

Требало би уочити да управо оваква *сета* оно што композиционо уоквирује *Лирске кругове.* То се уочава у паралели „Фруле“ као прве, то јест, „Речи у камену XIV“ као последње песме. Еквиваленти „певања“ очити су. Док је „фрула“ иницирала поетско путовање кроз *лирске кругове* својим ентузијазмом свирања („дах мој радосни“), у последњој песми, „Речима у камену XIV“ тај исти свирач фруле постаје: „сетна будала“ (*П*, 78).

Спој радости и меланхолије живота који значи стваралаштво на тај начин модернистички дејствује и на феномен *тајне*: она није древност, заостала у реликтности старог света.

Ово је прво обележје на које нас песник о *тајни* упућује.

Туга остварена дејством *тајне* за Настасијевића, дакле, није прост еквивалент једног високог валоризовања, какво се може приметити у религијској сфери. Напротив, *тајна* у својој особености чува и нешто што је човеку претеће. О томе прецизније пева и „Сиви тренутак“:

„Друже у тајни,
чуј, мукотрпно се ово срце
мимо све језе отисне.

И који за мном,
и у незнању,
грех овај чудни пут.

Сиво је тамо,
сивином прострели бит,
сиве су очи тајни.“ (*П*, 46)

„Сиви тренутак“ можда најпрецизније чува поетску амбиваленцију *тајне*.

Док прва наведена строфа указује на „дозивање“ непознатог,[94] чему посредује обострана упућеност на тајну, оваква врста осећајности преобраћа се у претпоследњој строфи песме.

Овде се намах отвара, насупрот важној временској одредници *тајне*, о којој ће бити речи у наставку, њена *просторна* димензија. Према Настасијевићу, *тајна* је „тамо“. Настасијевићево „тамо“ од посебне је важности, такође, и за његову песму „Две ране“, а нарочито за „Сестри у покоју“.

Оно што је „тамо“ намах отвара могућност поређења са оним што је „овде“; а ова дистинкција се чини блиском бинарном систему мишљења фолклорног човека. Јасност оног што је „овде“ условљава да се на исти начин одреди и оно што је „тамо“, али упркос томе што никакво „дрско проучава[ње] [тајне, прим. аут.] гледањем нетремице [у њу, у оно што је „тамо“ прим. аут.]“ (Флоренски 2001: 43) није потребно. „Очи тајн[е]“ већ сугеришу да је поглед остварен пројектовањем на човека. У том правцу би требало сагледавати и агенс „простре[љивања]“. Другим речима, *тајна* је нешто што из другог простора („тамо“) делује на човека, врши пенетрацију на њега.[95]

На тај начин *непожељност* – страхопоштовање пред непознатим – може бити двоструко сагледана: 1) и као еманација метафоричног „сив[ила]“, које рањава („простре[љује]“) – истоветно као и у „Фрули“: „с неба ме стрела ранила“;

[94] Слично у 3. сегменту „Струне“: „Не мене, не мене / *брата то / у незнању мог* / муклије тим / потаја ова мучи“ (*П,* 100; курзив наш).

[95] Идентичан је смисао фреске у православном храму. Јер, фреска није нешто што човек гледа, него лик светог од стране ког човек сам бива *виђен*. Тајна је нешто што *гледа* човека из тајинственог простора „тамо“.

2) и као предзнак непознатог простора, с обзиром да је протежност *тајне* смештена у не-близак простор, који је „тамо“.

„Нема праве интимности која би одбијала. Сви простори интимности одликују се привлачношћу“ и њихово биће јесте „пријатност“ (Bašlar 2005: 34). Будући да тајна не испуњава услов „пријатност[и]“, њен предзнак зацртан је обрнуто од својства некакве пожељности.

Изузетак би, ипак, могла представљати завршна песма у Настасијевићевим *Лирским круговима.* Наравно, то је последња песма *Одјека*, „Прича“. У овој песми *тајна* је „замрзнута“ деловањем зиме, да би се дејством пролећа она поново евоцирала:

„Па пролеће над нама
плаветна рашири крила;
са тајне спаде скрама,
сном букну у биљку клица,
и заромори гора,
и запева тица“ (*П*, 122)

Из контекста „Приче“ није могуће прецизније одредити мистерију онога што *тајна* закрива. При томе, требало би нагласити једну појединост која углавном измиче тумачењима „Приче“. Песма се обично перципира као Настасијевићево „враћање“ ведрим фолклорним коренима кружног кретања, те у једном сугестивном маниру довршава „лирске кругове“, вративши крај почетку. Иако такав контекст, кроз смену опеваних годишњих доба неумитно јесте видљив, једна појединост благо дестабилизује то уочавање.

Уочава се, наиме, да је Настасијевићева пажња на „ведрија“ годишња доба у „Причи“ изузетно смањена. Ова појединост можда и није толико очекивана, уколико циклична композиција захтева да се свако доба истакне на тај начин што ће постати „[т]отално доба“ (Bašlar 2021: 122). А „[т]отално доба“ значи оно доба „које не заварава и […] почива у непомичности савршенства“; „све његове слике говоре о истој вриједности, *јер с једном појединачном сликом већ посједујемо његову суштину*“ (Bašlar 2021: 122; курзив наш).

Можда би се могло поменути како је једино право „тотално доба“ за Настасијевића – јесен. „Круг“ о коме се говори и у „Причи“ и поводом „Приче“ у склопу *„Седам“ лирских кругова* наговештен је већ – у *Вечерњем*; прецизније, у песми „Биљкама“. На том месту Настасијевић јасно наглашава са које стране почиње и враћа се његов годишњи круг:

„С јесени до јесени гуснем у злато“ (*П*, 24)

„Прича“ пак фиксира четири годишња доба и њихову динамичку смену. Но, уочава се да смена годишњих доба није „равномерна“, премда наоко делује тако. У песми се уочава извесна неуравнотеженост. Наиме, док о јесени пева читав први сегмент у две строфе, и док су зими посвећени читав други и трећи сегмент, лирска композиција „Приче“ ретардира се, помало и неочекивано, „пролећем“ и „летом“: сегментима 4. и 5, који су изузетно кратки у поређењу са претходним. Због чега је „ентузијазам“ кретања умањен у годишњим добима када то, вероватно, према законитостима лирске имагинације не би било сасвим очекивано?

Паралелно са снижавањем описа годишњих доба пролећа и лете, и ход „двоје“ снижава свој виталитет, не у јесени и зими, већ управо с пролећем и летом. Док у јесен „певају миља“ (*П*, 121), и док се у зиму ходи „хорно“ (*П*, 122), у пролеће и лето се пак, за разлику од тога, ходи „тихо“ (*П*, 122):

„Па пролеће над нама
плаветна рашири крила;
са тајне спаде скрама,
сном букну у биљку клица,

и заромори гора,
и запева тица.

Ми тихо, руку под руку,
румен док лета избија на плод.
и зреле ливаде зричу.“ (*П*, 122)

Непосредно суочавање са тајном, са које „спад[а] скрама“, као да бива сугерисано изнова тескобом спознаје: и она „успорава“ ход који стреми ка томе да „обиђе круг“.

Иако присутна у сунчаности „пролећ[а]“ и „лет[а]“, *тајна* својом видљивошћу и откривањем јасности не довршава задато кружно кретање.[96]

Она имплицитно наводи на *тугу у присуству радости* (пролећа и лета), као и у „Фрули“. „Прича“ је у погледу темпоралности дестабилизована песма – и то дестабилизована директним дејством *тајне*.

Вратимо се, пак, изнова песми „Фрули“ и чињеници да *тајна* придоноси преображај радости у тугу, одржавајући свест у перманентном својству жалости. Пристајање на тугу одражава у неку руку и Настасијевићев атавизам тајне, где се она чува *in statu nascendi*. О томе сугестивније говоре „помрли пастири“. Помен пастира чини се одсудним за тајну из два разлога.

Најпре, сугестија да су се и *претходници* пастири „у дољи“[97] служили фрулом, далеко је више од предзнака традиције на коју би Настасијевић евентуално могао да се надовезује у претпостављеним књижевноисторијским оквирима. Сви пастири, живи како и помрли, наиме, „призива[ју]“. На овом месту, чини се, потребно је скренути пажњу на још једно обележје тајне, које продубљује њен првотни смисао о дослуху радости и туге у иманенцији. У песми „Брату“ Настасијевићева тајна поново је у дослуху са *жељом да се комуницира*:

„Ослушни, *запојем*,
прени тајном.

[…]

Ослушни, *дозивам*,
спи рођени пој.

Иза сна сну дубље
буде пробуђење.

Брату се из дубина *огласи*,
прене на овај глас.“ (*П*, 49; курзив наш)

[96] Да је песник имао негативни предосећај *круга*, са консеквентном свешћу да га не би требало „затворити“, делимично сведочи и фрагмент 222. из *Сиве бележнице I*“: „Понезгодно је имати посла с округлином; поред тога што јој никада не можемо наћи краја, често нам се дешава да, бежећи с неког места на њој, често му се приближујемо с друге стране, и да га једног дана опет угледамо, само не као Магелан са усклико м највеће победе, већ до лудила поражени“ (*Е*, 317).

[97] У објашњењу „древних речи“, Ђорђе Трифуновић напомиње да именицу често користе средњовековни владари када желе навести која се имања поклањају у повељама (Трифуновић 1962б: 191). Настасијевић користи одредницу „дољa“ и у песми „Зора“: „Кадифли, гле, моја дољa“ (*П*, 15). Но, Настасијевић је у одјеке своје Аркадије могао да укључи и духовне реминисценције „доље“, које прецизније одговарају призиву „Фруле“. А то би, конкретније, могла бити и „Пјесма над пјесмама“, у којој Суламка казује, одређујући смештање читаве песме: „Ја сам ружа Саронска, љиљан у долу“ (Пп 2:1). Трагови „Пјесме над пјесмама“ код Настасијевића, по свему судећи, примећују се у оријентацији на „Слово љубве“, те у „Причи“ и лирском казивању „Година“. Посебну пак важност „долина“ (као „дол“ или „дољa“) има у песми која својим насловом још више зближава Настасијевића са „Пјесмом над пјесмама“. То је песма „Љиљани“, у којој су споменуте биљке „[у]м[и]ру[ће]“ „девице“ на „златном одру“ (*П,* 23), а могу се лоцирати на имагинираном простору: „тамн[ог] дол[а]“ (*П*, 23). Чињеница да могућу семантику „Пјесме над пјесмама“ Настасијевић пригушује сетом *Вечерњег* може значити значајан песнички покрет ка ресемантизацији библијског.

Тајна, поново недефинисана и нераспознатљива у својим директним својствима, јесте, као и у „Фрули“ – одговор који се чека на „пој[ање]“ („запојем“), на „дозив[ање]“ („дозивам“). И док у „Фрули“ није до краја разјашњен исход пастирског „призива[ња]“, у песми „Брату“, *тајна* „се огла[шава]“, као еквивалентни одговор мелодијом и са моћи да „прене“ на глас („пој[ања]“ / „дозив[ања]“).[98]

Оно што је од битности у песми „Брату“, јесте и то што последњи сегмент песме открива још једно својство *тајне*. Она, наиме, одговором на „призив“ – призив“ остварен гласом и мелодијом – и чини да се субјект осети „брат[ом]“ ономе што му одговара „из дубина“.

А то значи да је „брат“ у песми „Брату“ – сâм Настасијевићев субјект, који о себи говори у трећем лицу. Дакле, у Настасијевићевој лирици, *други* (неко) се разуме као „брат“ управо зато што се *нешто* – тајно огласило субјекту = брату из дубине. Јер, „[п]сихолохија дубина са своје стране упозорава на надмоћност (трансцендентност) смерности и на духовна отеловљења *у друштвеном животу*“ (Евдокимов 2003: 59; курзив наш).

Такође, то што је „брат“ = субјект, значи и да „брат“ није, претпостављено: члан породице, чему је биографска компонента тумачења нарочито заводљиво заваравање.[99]

„Брат“ је „брат“ у смислу: „ближњи“ зато што је „дозива[о]“ и добио одговор „из дубина“ на „дозив[ање]“. На овом месту можемо направити и малу дигресију ради јасности.

Настасијевићев ближњи се увек и оглашава у жељи да буде *чувен*. Тако, субјект „Трубе“ – нимало случајно, у наслову поново мелодијски симбол – саму трубу чује. Уједно, оно што се ослушкује јесте и „лелек рушне сељанке“, која је и измештена у даљину. Да ли је могуће физичким ухом чути нешто на дистанци „иза гора и вода“ (*П*, 30), као што је њен „лелек“? На ово би требало придодати и стих: „Род смо“ (*П*, 30). Субјект и „рушн[а] сељанк[а]“ нису *„[р]од“* зато што имају исте крви. Њихово сродство, као у песми „Брату“ (стих из песме „Брату“: „спи *рођени* пој“), долази отуд што се неко оглашава, а неко други то исто оглашавање прихвата као позив најдубље међуљудске сродности. У песми „Труба“ то чак и није „дозив[ање]“, дакле, није директни позив; овде је то „лелек“, који нико и не може физички чути „иза гора и вода“.

Но, регистровањем и одговарањем на „дозив[ање]“, као и на не-чувени „лелек“, веза са ближњим постаје сржи смисао познања оног који је други.

У овоме се садржи и један од највиших Настасијевићевих хришћанских домета.

Дакле, у дослуху „Фруле“ и песама „Труба“, „Брату“, открива се, принципом гласовно-мелодијског симболизма, још једно својство *тајне* – њена моћ да човеку проговара и да се огласи управо медијумом који је исконски, најелементарнији и најподложнији мистерији: *гласом*.

Када је реч о наредном од својстава *тајне*, потребно је изнова обратити се „помрли[м] пастири[ма]“ у „Фрули“. Наиме, ови стихови постављају паралелу између субјекта који дозива „сада“ и оних који су дозивали „пре“. Међутим, уколико се поближе погледа, овде није реч о истој „врсти“ дозивања.

Јер, пастири су *„призива[ли]“* „драгу“. О предмету субјектовог призивања пак, можемо знати само то да је тежња усмерена: не према потенцијалној „драг[ој]“, већ за „одбеглом тајном“. Према томе, „помрли пастири“ су призивали „драгу“, а звук субјектове свирале пак „дозива“ „*одбеглу тајну*“.

Да ли су „драга“ и „одбегла тајна“ уопште у било каквој повезаности?

Чини се како „Фрула“ између ове две појединости гради једну снажну симболошку повезницу. Пастирско дозивање „драг[е]“ је, наиме, у самој песми без саопштеног „одјека“. Нема драге која је и била *призвана*. Из овог минус-поступка би се могао извући закључак о

[98] И раније, у „Сивом тренутку“, „[д]ру[г] у тајни“ се препознаје само зато што може да *„чуј[е]“* туђе (субјектово) „мукотрпно срце“.

[99] На још једну компоненту овог „заваравања“ у песми „Брату“ скренућемо пажњу нешто касније у тексту.

неуспелом „призив[у]“. Са друге стране, за *тајну* је то недвосмислено и исказано – јер, *тајна* је „одбегла“.

Према томе, и „драг[ама]“ умрлих пастира и *тајни* Настасијевићевог субјекта – заједничко је то што никада нису одговориле на „дозив“. Зашто? Зато што и „пастири“ и песничко „ја“ „прози[вају]“ оно што је и „пастирима“ и песничком „ја“ – „одбегло“.

Из овог паралелизма могла би се извући нарочито важна херменеутичка хипотеза: За Настасијевића, *тајна* има феминини облик. Друкчије казано, „одбегла“ *тајна* је лик „мртве“ (пастирске) драге.

Обратимо пажњу на Настасијевићеву конкретизацију женствености у песништву. Наравно, у љубавним песмама као што су „Зора“, „Сан у подне“, па чак и „Траг“, „Јединој“ или „Позној“, лик женске личности јасно је распознатљив као лик драге. Међутим, Настасијевић дотиче женственост и у песмама другачије оријентације, и то у сврху преузимања фемининих својстава изван било каквог еротичког, али не и ван-полног регистра. *Ко је*, на пример, Настасијевићева *мисао* у „Мисли“? То је персонификована *женска фигура*:

„У самоћи то
не остадох сам:

тајно је кроз потаје моје, знам,
нога њена била.“ (*П*, 103; курзив наш)

Загонетна „она“ поново има телестна обележја; као што је у „Сивом тренутку“ „тајна“ имала „сиве очи“, тако и у „Мисли“ она метафорички „поседује“ „ног[у]“. *То* што „тајно“ *пролази*, и то пролази „исцељујући“, предочава – као и у „Сивом тренутку“ – да: „[т]ајна није нешто што ми схватамо, него нешто што разуме нас“ (Евдокимов 2003: 26). Павле Евдокимов наглашава: „Не осветљује знање тајну, већ тајна осветљује знање – ми сазнајемо само захваљујући стварима које никада нећемо знати“ (Евдокимов 2001а: 5).

Овим видом Настасијевићева тајна је можда и један од најзначајнијих прилога његове поетике постсимболистичком песништву.

Нарочити песнички „обол“ симболизму Настасијевић враћа и у песми „Чесми крај пута“, која је по питању феминине симболизације од велике важности за „Фрулу“. Како се примећује у „Чесми крај пута“, реч је о подтексту баладе о уклетој невести, налик фолклорној „Женидби Милића барјактара“. У овој песми тешко да се може са сигурношћу тврдити *ко је* „невеста“ која „мре“ (*П*, 26). Као и „мисао“, и она је не-људско биће визије, без којег није могуће замислити *свадбу*, а поготово не *свадбу* која ће бити *тужна*. На овом месту се *тајна* и *туга* изнова најтешње спајају.

Због чега је ово значајно за „Фрулу“? Колоплет тајне, туге и феминине симболизације у „Фрули“ допуњава „песма“, која је „сузицом“ и „капљом крви“ – „*кићена*“; попут свата који мора бити „закићен“ као учесник свадбе.

Јер, као што „невеста“: „*мре* на руци“, нестајање оног што је блиско сугерисали су и „пастири“ који су „призива[ли] драгу“, а, наравно, и субјект туге који је призивао „одбегл[у] тајну“. У сва три случаја, којима се може придодати и „нога њена“ из „Мисли“, такође у летимичном проласку и брзом ишчезнућу, те „сиве очи“ тајанствености у „Сивом тренутку“, *тајна* је оно што се у земаљском бивствовању може одредити као једини замисливи и могући (тренутни) додир са оним што трансцендира, и то управо „ту“, или, како би Настасијевић рекао у песми „Две ране“: „овде доле“ (*П,* 38).

Тајна је оно што носи поднаслов песникове *Сиве бележнице I*: „Све што ми се учинило да је“ (*Е,* 261).

Јер, „аутентичност је *све* једног живота које прелази у *тренутак*“; а „свест о аутентичности *ја* само у том тренутку одјекује у нечем необјашњиво надличном, које је претходни стадијум и темељ свести о ишчезавању јединственог *ја*“ (Ломпар 2023б: 598; курзим М. Л.). Уколико бисмо просуђивали према задатом критеријуму темпоралности,

„тренутак“ би могао говорити сасвим јасно о хришћанској димензији Настасијевићеве *тајне*. Јер, „[х]ришћанство је унело динамизам зато што је унело идеју једнократности, непоновљивости догађаја, што није било познато паганском свету“; а управо ова „једнократност“ „стоји у вези с појавом Христа“, феноменом који „је једанпут био и више се не може поновити“ (Берђајев 2002в: 29).

А ишчезнуће онога што се „учини да је“, за Настасијевића је неминовност, и то према општем закону: „Тајном се не може овладати једном и заувек, као што се овладава истином. *Тајна долази и одлази* и када оде, посвећени се осећа као најбедније, најјадније међу децом света“ (Šestov 1990: 276; курзив наш). Према неким од ових специфичности лирике, Настасијевић делује блиско Ламартину, код кога промишљена и опевана стварност која, „*већ* дата, *почиње* да се повлачи. Другим речима, само када оно у чему он ужива измиче његовом загрљају, Ламартин одбацује неку врсту срећне обамрлости у којој би радо провео највећи део живота, и стиче свест о свету који за њега постоји само од тренутка у коме је изложен опасности да престане да постоји“ (Пуле 1993: 155; курзив Ж. П.).

Дакле, оно што би у Настасијевићевим песничким релацијама требало одредити као повлашћено својство *тајне*, јесте, поред: 1) обележја *туге* (с њим и искуства „радосне туге“); 2) поред нераспознатљивости; поред: 3) живе могућности обраћања и саморазумевања кроз *другог* – и: 4) аутентичност „одбеглог“ живота, аутентичности у једном „трену“.

Последња напомена, повезана са присуством женске силуете Настасијевићевог песништва, тражи и неке додатне осврте. У пар наврата напоменули смо, наиме, песникову посвећеност симболистичкој стваралачкој перспективи. Такође, у констатовању феминине фигуре у „Фрули“, нагласили смо како је могуће да је у Настасијевићевом лирском откривењу жена, као конкретно биће – тајна. Овај став нема ничег заједничког нити са љубавном лириком, нити пак са антрополошким, ни психолошким релацијама. Од истих метода објашњења, појам феминине тајне удаљен је колико и тајна (мистерија духа) може бити удаљена од дискурзивног разумевања.

Но, појединост о којој свакако вреди говорити јесте симболичко упризорење носилаца тајне у „Јасикама“.

Имагинација јасике у српској књижевности добро је позната из одломка Андрићевог *Ex ponta*, који говори о једнакости јасике и меланхолика. Сем тога, Ракићева „Јасика“ још један је поетски прилог. О Настасијевићевом самосвојном креирању песничке слике јасика, говори и чињеница да је песма најпре била замишљена као „Бела песма“, иако је присуство саме биљке од почетка било исказано (в. *П,* 141–144). Овај податак је од занимљивог значаја, и то не само по томе што казује о разрастању песме кроз верзије.

Наиме, визуелизација „[б]ел[ог]“ настаје као једно од најсигнификантнијих обележја „Јасика“. „[П]речист[ост] дев[а]“, „сребрне стреле“, „[х]ладне капље“, „магле“, „млечно коло“, мотивски су склопови који присуство белине додатно потцртавају. Према Настасијевићевом биографу Милошу Марковићу, сâм песник је нагласио како „Јасикама“ треба да доминира глас „Е“, зато што он „по звуку одговара сребру“ (Марковић 1984: 61). Белину јасика у звуку песме Настасијевић је, према Марковићу, усагласио са појавом самог дрвета, с обзиром да је спољашња страна јасике „зелена а унутрашња сребрнасто бела“ (Марковић 1984: 61).

Но, осим овог усаглашавања, Настасијевић је саопштио и нешто о *боји* самогласника. Верујући како сваки метал има одговарајући мелодијски корелат у одговарајућем самогласнику, Настасијевић верује да је: „‘Е’, као што рекосмо сребро. ‘И’ је месинг. ‘А’ је злато. ‘О’ је олово“ (Марковић 1984: 61). Ово је већ представа којој испитивач, са свешћу о могућим симболистичким претпоставкама Настасијевићевог песништва, не може да се не обрати.

Остаје, свакако, отворено питање да ли је Настасијевић могао познавати Рембоа и његову „хемију“ самогласника. За франкофоног песника Настасијевићевог формата, то нимало не делује немогуће. С обзиром да је и Дучић, Рембоу песнички углавном несродан песник, итекако могао познавати француског модернисту пре модернизма (в. Вранеш 2022б: 195–207), са Настасијевићем као да се степен вероватноће још и повишава. Но, чак и уколико има везе

са Рембоом, Настасијевићева претпоставка о не-звучном, већ другачијем карактеру вокала није стриктно визуелна. Можда би се пре могло тврдити како она залази у тактилну сферу и ближи Настасијевића оним критичким претпоставкама о златарско-драгуљарском занату, које је понајпре истицао Винавер. То, наравно, може одржати своју меродавност само под условом да је Марковићево биографско саопштавање валидно, и да се, након тога, може окарактерисати веродостојним експлицитнопоетичким ставом.

Симболистичка кретања распознају се и у неким другим контурама које осведочавају Настасијевићеве „Јасике".

Наравно, полазиште симболистичке оријентације почиње од разумевања да поезију треба посматрати кроз облик „[м]агијско[г] схватањ[а]", те да је песник „инструмент невидљивих сила које дејствују сагласно надљудским методима" (Baura 1970: 231). Представа песника који је *vates* обликује „[м]ишљење да је поезија једна врста магије и да песник познаје тајне и има моћи које нису својствене осталим људима" (Baura 1970: 36). Овај карактер најбоље потврђују раније истакнуте претпоставке о Настасијевићевом посматрању мистике као „со[ли] уметности", као и, уопште, његов покушај спиритуалног продора у надстварно.

Осим што сензибилитет мистике још једном приближава песника хришћанској димензији, без обзира на то што би се иста мистика могла разматрати и правцем теургије, тај сензибилитет, рекло би се, индукује Настасијевићеву представу у „Јасикама". Уколико можемо прихватити поетску чињеницу да се не суочавамо са прозаичношћу икаквог дескриптивног комплекса, те да песмом долазимо у додир са симболичким „мистични[м] облик[ом] естетизма" (Baura 1970: 11), јер, „[с]амо нас симболи и ликови приближавају тајни бића" (Берђајев 2002а: 44) – *ко су*, уопште, Настасијевићеве „јасике"?

Изокренутост симболичке путање наспрам „Фруле", „Мисли", или „Сивог тренутка", у којим је *тајна* = феминина фигура, у „Јасикама" говори да тајна није жена, него је *жена* = *тајна*. Нипошто није истоветно рећи да су две једнакости истоврсне, будући да је смер идентификације различит. Веома сличну појаву издваја и Драгиша Витошевић у својој књизи о поетским сличностима, тако да су одељци „Девојка као биљка" (Витошевић 1995: 125–126) и „Биљка као девојка" (Витошевић 1995: 126–127) потпуно одвојени. Критичар смешта Настасијевићеве „Јасике" у други од споменутих одељака, издвајајући „Јасике", заједно са „Сребрним плесачицама" Десанке Максимовић, као једну од врхунаца ове врсте (в. Витошевић 1995: 127).

Претпоставку о видљивом женском елементу прате кретања поетских силуета: јасике „шуме", низ њихова тела се „сли[вају] капље",[100] оне заједно стоје „пом[меша]них кос[а]", и „дршћу наге" (*П*, 12). Јасике стоје заједно, оне су група женских стабала „на пропланку". Треба имати на уму, дакле, да су Настасијевићеве јасике окупљене на једном месту и да заједно чине једну онеобичену, мистеријску групу.

Као што је познато, „прамистерије су се усталиле у култовима, чију су тајну […] *чувале жене*" (Nojman 2015: 347; курзив наш). И даље од тога: „жена себе нужно доживљава као субјект и објект загонетног, нуминозног процеса, и као посуду преображаја. Мистериозна збивања у њеном телу – за инстинкте везане мистерије њеног постојања – искључиво су у поседу жене" (Nojman 2015: 347).

Осамљеност јасика „на планини" као да их приближава самотним женским иницијацијским групама у поезији, попут Еурипидових *Бакхи*, које су, према страности и зачудности, налик „Јасикама".[101] Чак и облик номинатива множине у наслову као да сугерише концентрисаност на конкретан женски скуп око којег се налази вео мистеријског. Попут *Бакхи*,

[100] Појединост „хладн[их] капљ[и]" од нарочите је важности; ова представа сугестивно приближава „Јасике" Настасијевићевој „Руменој капи". Покушаћемо да укажемо на међусобну блискост две песме на месту где ћемо узети у разматрање песму „Румена кап".

[101] Зачудна блискост са Настасијевићевом песмом присутна је већ у уводном монологу Диониса који казује о свом акту протеривања тебанских жена: „Њих сам зато излудео и прогнао / да у гори безумнице живе и / по мојим оргијама се препознају. / Сваку жену из тебанских породица / до последње сам од куће отргао / и сад заједно с Кадмовим ћеркама на / стењу, крај младих јелки живе без крова." (Euripid 2007: 282).

и јасика носи на себи знак божанског проклетства; јасика је, наиме, „проклето дрво. Њу је проклела Божја Мајка“ (Чајкановић 1994: 105). Друга легенда саопштава како је јасику проклео сâм Бог „да никад нема мира зато што је одала Христа сотони, или Јеврејима“ (Чајкановић 1994: 105). Чини се да при разумевању конкретне Настасијевићеве песме не би требало изгубити из вида неке од ових типолошких одредница.

Са друге стране пак, представе јасика у контексту белине („хладне капље“, „магле“, „млечно коло“) приближава Настасијевићеву визију *групацији девствеништва*. И није необично, Настасијевићева лирика познаје управо – *груписање* („чистих“) жена-биљака у правцу мистеријског скупа *девица*. То као да изједначава и различите биљке попут јасика и љиљана, јер, обе биљке јесу – жене („девице“)[102]:

„Топи се дан.
По златном одру девице мру,
драгане болу,
сестре моје миле“ („Љиљани“, *П*, 23)

„Засветле дани,
девице мру биљке
тихано мило“ („Туга“, *П*, 113)

Да је реч о присуству девствене жене-биљке, мистеријски отворене тајни – јер сама бива чиста – говори и пратилац *стида*. А стид, наравно, фолклорно обојен, присутан јесте у женском: „њ̂ухор[ењу]“ (*П*, 12). Ову појаву дели и Настасијевићева „стидана“ суседне песме „Извору“, у довољно јасној трансформацији *жеље* у чедни стид: „лине ли сан јој у румен“ (*П*, 13). А мистички вид спознаје који дели Настасијевић, чини се, релативно лакше препознаје да је „природа женама доделила већи осећај стида него мушкарцима“ (Agripa 2020: 21). Хајнрих Корнелије Агрипа, на пример, тврди, још и даље, како су жене „скромније, чеђније и уздржаније од мушкараца“ (Agripa 2020: 37), те за своју тврдњу пружа мноштво сведочења из Светог Писма и традиције (в. Agripa 2020: 5–54).

Осим ове мистичке, али уједно фолклорне појаве, и појава „на уранку“ у Настасијевићевој песми има своје мистеријско порекло.[103] Како на једном месту коментарише Томас Де Квинси, тишина јутарње осамљености у кључу романтичког тајанства

„узбуђује више од сваке друге тишине, јер изгледа да се светлост, која је широко распрострањена и снажна као у поднева других годишњих доба, разликује од пуног дана највише по томе што напољу још нема људи; и тако мир природе и безазлених божјих створења изгледа непомућен и дубок само док се човек и његов немирни и неспокојни дух не појаве да оскрнаве његову светост“ (De Kvinsi 2013: 16).

Самоћа, дакле, неодвојива је од јутра у мистичком искуству човека, док тај интензитет у вези са култичким испољавањем може да буде само појачан.

Појава где јасике, као бића „сам[а] одрасл[а] на планини“: „њ̂уноре“, и то: „белу тајну“ (*П*, 12), као да још више приближава Настасијевићеву симболичку визију древне култичке свести једној психолошкој интериоризацији. Према томе, носиоци *тајне* биле би, свакако, саме јасике, или, просто речено – *жене.*

Присуство фемининог огледа се не само у њиховој симболичкој физичкој појави, већ и у поетској чињеници да су оне од почетка оглашавања мелодиозног лирског осмерца, па до саме поенте песме, континуирано описиване. А за Настасијевића: „Описивање је женског рода“ (*Е,* 300, 353). Овим видом разумевања, „женскост песничког поступка“ као да личи на

[102] Примера ради, једно мистеријско откривање жене као биљке девице саопштава у Шатобријановом роману управо она којој је то поверено, дивља Атала: „Још ми је рекла да су девице тајанствено цвеће, које се може наћи *на усамљеним местима*“ (Шатобријан 1963: 59; курзив наш).

[103] Чак и Вуков *Рјечник* бележи уз одредницу „уранак“ симболичко обредно призивање, деловањем здравице: „срећан уранак, миран данак!“ (Караџић 1986: 787).

ранију експлицитнопоетичку претпоставку о звуку сребра – чиме се Настасијевић потврђује као песник симболизма.

Сем тога, Настасијевић на једном месту назначава: „Много пута, чим се две жене сашаптавају, реч је о човеку, љубави или о оговарању“ (*Е*, 294). Ова перспектива изнова враћа на две важне појединости: 1) *жене*, митологизоване али и психолошки сасвим прецизно оцртане као чуварке култа у мистичко-симболичком кључу, увек су заједно, биле бахантките или јасике; 2) карактер тајне јесте и најважнији. Јер, уколико можемо разумети да је „ћућоре[ће]“ *јасика* („ћућоре белу тајну на уранку“) идентично „сашаптава[ћу]“ *жена* („чим се две жене сашаптавају […]”), онда као да и о *тајни* говоримо више са антрополошке тачке гледишта.[104]

Ово нипошто не значи како је мистичка визија деградирана јер не казује о мистичком откровењу, већ о нечему што је културно-антрополошки садржај свести. Настасијевићев пут симболизације значи метод којим се песник потврђује у дометима једног уметничког наслеђа. А с тим, предмет мистичке спознаје подједнако може бити: или Бог, као метафизички домет, или пак спознаја света / природе, као околности људског реалитета. А „‘тајна’ није у необјашњивости или необјашњивости неке ствари или неке појаве. Она је у начину на који се човек, са пуном свешћу о својој смртности, односи према свему око себе и према свом животу“ (Стојановић 2022: 79–80).

Но, за разлику од ових песничких представљања, постоји и један другачији Настасијевићев вид суочавања са *тајном* као феноменом у људској свести. На овом месту не говоримо: о директном именовању одређеног лирског искуства тајновитим. Реч је пак о присуству тајне онда када она, за разлику од досадашњих песама, није директно именована. Чини се да је у овом случају најупутније обратити се Настасијевићевим песмама у којима се неизрецивост духовног доживљаја у великој мери може додирнути са оним што значи наухватљивост тајне.

На овом месту, дакле, говоримо о лиризацији *тајне* као једног сасвим специфичног и одвојеног људског доживљаја. Говоримо о *молитви* као еманацији *тајне*. Јер, молитва је *per se* чин тајинства. Како напомиње и владика Николај на једном месту свог *Теодула*, карактеришући највиши узор – Христову молитву: оно што је „Син Божји вечноме Оцу своме, као Бог Богу, у молитвеном општењу, *ноћу и у тајности* [то јест, у молитвеном *бдењу*, прим. аут.], у прсима својим [рекао], *било би опасно за смртне људе и да чују* […] [Ј]едва један део тих тајни, кажем, […] могу носити и схватити најчистији, безтелесни духови на небесима“ (Владика Николај 2013а: 624; курзив наш). Молитва стога и јесте највиши чин интимне исповести и боготражилаштва, по Христовој мери и узору.

Уколико молитву прихватимо као поетичку „тајну“, у двема Настасијевићевим песама-„молитвама“ можемо испитивати тајинствено искуство. Свакако, прва „Молитва“, припада циклусу *Бдења*; друга „Молитва“ је прва песма у циклусу „Одјеци“.

Ако тајну због њене тајинствености не можемо обухватити знањем, да ли барем можемо да кажемо шта је то молитва, и поред назначене сфере тајне у коју ступамо када говоримо о молитви?

Моћ књижевне молитве понекад задобија необичне обрисе. Поводом једне такве молитве, Љубомир Симовић саопштава:

„Ако не рачунамо са́мо писање песама, највеће узбуђење као песник доживео сам када ми је у фоајеу Југословенског драмског позоришта пришла једна непозната жена и казала ми да ‘Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској’ *употребљава* као молитву! Она, дакле, ту песму не чита као литературу, него као нешто што јој је од литературе важније и потребније! Песма је, дакле, изашла из оквира разговора о метафорама,

[104] Занимљиво, Настасијевић у једној својој белешки која доста подсећа на „Јасике“ и стид жене/тајне, говори: „Најзад му широм отварам своју душу и допуштам му да завири у најинтимнија и најскривенија њена места, и она се цела јежи и стиди од додира туђег погледа, као кад први пут разголићено младо тело осети туђу близину“ (*Е*, 337).

песничким сликама, интонацијама и стиловима, из оквира историје и теорије књижевности, критике и естетике, и почела је да учествује, као жива чињеница, у нечијем животу“ (Симовић 2021: 54; курзив Љ. С.);

Симовићево сведочанство потврђује књижевну, па и религиозну вредност поетских молитава, потврђујући и уједно Дучићево мишљење да „[н]ајлепша песма једног песника има увек изглед молитве“ (Дучић 2012: 121)?

На овом месту неће нас толико занимати књижевноисторијско појављивање молитве. Она је, у том погледу, посведочена у рукописној традицији литургијских чинова, исповедања, Светих тајни и слично (уп. Трифуновић 1990: 159–162). Ипак, може деловати интересантно време Настасијевићевог појављивања прве „Молитве“ у збирци *Пет лирских кругова*. Неке од тих историјских појединости истакли смо раније у осврту на културне прилике међуратног литерарног деловања. Но, иако под печатом словенофилске оријентације, мистичких тражења и процвата религиозног и езотеричког живота, међуратно раздобље, наравно, показује и наличје тих стремљења.

У једном тексту, именованом „Наша интелигенција и наша црква“ из 1926. године, исте године када је стекао и докторат у Атини, Јустин Поповић бележи неколико примедби о стању интелектуралног живота у нашој средини. Између различитих тумачења, Јустин примећује, упркос посведоченом културном напредовању на свим нивоима, да ипак „наша интелигенција лута хранећи се отпацима европске културе, док се у њено сасушено срце убризгава серум атеизма, индиферентизма, масонства“ (Поповић 2005: 138). И даље од тога, за Јустина „[и]ндиферентизам иде до окамењене неосетљивости за све што је натчуло“, „атеизам иде до страсне вере у неверје“, а „црквоборство до дивљег христоборства“ (Поповић 2005: 138). Писац *Светосавља као философије живота* осврће се и на стање у школству, које јесте корен националне интелигенције и којем је, да подсетимо, и сâм Настасијевић припадао током целокупног свог професионалног рада. У том сегменту Јустин наглашава да је „крајеугаони камен данашње школе атеизам“, „њен дух – систематско ратовање против Цркве“; а вероватно све захваљујући томе што је у образовању „наука о Богу сведена на минимум, да би се ваљда добило више времена за науку о бубашвабама и рододендронима, о крволочним џингисханима и троглодитским подвизима“ (Поповић 2005: 138). Иако немају никакве конекције са Настасијевићевим *Лирским круговима,* овакве претпоставке Светог Јустина Поповића ипак можда унеколико скицирају духовну климу у којој се јављају Настасијевићеве „Молитве“.

Но, за Настасијевићеве „Молитве“ важнији јесте сâм унутрашњи смисао молитвеног чина, однос човека и Бога, и искорак из психолошке мотивације у тајинствену осећајност. Присуство ових појединости сведочи да је песник био итекако добро упознат са молитвеним чином, премда је исповедно тврдио, у духу старозаветног јудејског зазивања Господа само по нужности: „Ретко се молим Богу, и то ако сам сатеран у ћорсокак и немам куд“ (*Е,* 302). Такође, Настасијевић износи и једну песимистичку опаску не по питању саме молитве, али у пренесеном смислу повезано и са оним што значи молитва: „Човек се први пут осетио несрећним кад је потражио Бога“ (*Е,* 342).

Ипак, једна и друга „Молитва“ сугеришу друкчији тоналитет. Песникова религиозна инспирација уочава се, такође, и у његовом вежбању староегипатских хијероглифа (уп. непагиниране факсимиле у: *П*). Једна од хијероглифских представа означава људско биће подигнутих руку, готово у молитвеном положају, поред које стоји записано: „радост“. Ова хијероглифска представа била је, између осталих, позната и у ранојеврејском писму (в. Ердељан 2000: 14). Настасијевић је, по свему судећи, молитвени положај човековог тела могао довести у везу са „радо[шћу]“, која није била непозната, дакле, ни старим Хебрејима.

На који начин би се уопште и могло перципирати једно песничко дело које се заснива на основама (древног) јудејског култа и, касније, у поновном установљењу најпре Христом, па апостолима и потоњим хришћанима (Богословски речник 2000: 43)? Српској стваралачкој клими, по свему судећи, у назначеном историјском тренутку не значи превише чињеница да свака молитва почива на Христовом примеру, Христовом првом казивању молитве Оче наш (Мт 6:9–13), као и непрестајању молитвености чак и у тренуцима предсмртне агоније за оне

који ту смрт и доносе: „Оче, опрости им, јер не знају шта чине!“ (Лк 23:34).[105] Молитва је „уметност над уметностима и вештина над вештинама“ (Стошић 2006: 107), увек исказана у циљу Божјег „прослављања и благодарења и искања каквог потребног душевног, телесног или материјалног добра за себе, своје ближње, живе, мртве и нерођене, па чак и за непријатеље, противнике или неистомишљенике“ (Стошић 2006: 107).

Иако, наравно, књижевно преобликована, Настасијевићева молитва ни као модернистичка песма није могла бити лишена смисаоних представа које сачињавају молитвени дух уопште. Чак би се могло нагласити да је Настасијевић директно и ишао за укључивањем различитих аспеката молитвеног сензибилитета у првој песми *Бдења* и, касније, првој песми *Одјека*.

У непрегледној литератури о појму молитве из хришћанске мисли, појашњења ради, поменимо представу коју о молитви има Свети Григорије Синаит у низу надовезујућих одредби:

„[М]олитва је: проповед Апостолâ, енергија вере, или боље рећи сама непосредна вера, основа и стварност онога у шта се надамо, дејствујућа љубав, анђелско кретање, снага Бестелесних сила, посао и радост њихова, Јеванђеље Божје, увереност и пуноћа срца, нада спасења, знак освећења, обележје светлости, познање Бога, пројављивање светог крштења, бања очишћења, залог Духа Светога, радовање Исусово, весеље душе, милост Божја, знамење помирења, печат Христов, знак духовнога сунца, звезда зорњача у срцу, потврда Хришћанства, пројава помирења са Богом, благодат Божја, премудрост Божја, или боље рећи почетак самомудрости, Божје јављање, посао и занимање истинског хришћанина“ (Према: Јевтић 2002: 108).

Оно што се намах уочава у Синаитовим одредбама јесте изразити персонализам. Личности између којих се успоставља молитвени однос додирују се у тајниственој вези која бива успостављена између њих, дакле, између личности људске и личности Божје. При томе, хришћанска молитва није обраћање „недодирљивоме, и непостиживоме, безличном Савршенству“ (Иљин 2018: 103). Она је интимно казивање „живом, потпуном Богу, нашем Небеском Оцу који неразлучно са сином Божјим и с Духом Светим ослушкује молитве све земаљске деце“ (Иљин 2018: 103). Циљ молитвеног обраћања јавља се у троструком виду, или, прецизније, у троструко умноженој утехи човековог живота: „осећање непосредног општења с Богом; осећање да наша молитва може бити услишена од стране Његове; и осећање да нас Он познаје, воли и штити“ (Иљин 2018. 103).

Ова повезаност човека са Богом узрокује и додељивање највишег значаја молитви у хришћанском животу. Како наводи наш истакнути теолог Владан Таталовић, пост и молитва су два колосека који човека воде у спасење и Вечни живот.[106] А њихову нераскидиву везу уочавао је и Настасијевић: „За причест се спрема постом и молитвом“ (*Е,* 33).

Осврнимо се пак на једну карактеристичну црту молитве.

Прецизније, реч је о *родитељском* брижљивом односу који се молитвено успоставља између човека и Бога („Он нас познаје, воли и штити“ – као *родитељ*). Ову појединост појашњавао је, између осталих, Свети владика Николај Велимировић. Владика Николај одбацује тврђење према којем би човек, руководећи се Христовом речју јеванђеља „*зна отац ваш шта вама треба пре молитве ваше*“, могао да претпостави како молитва уопште није потребна (Владика Николај 2013б: 18). Његово појашњење иде управо за најприснијим фамилијарним односом: односом родитеља и детета; у том правцу, владика Николај и тумачи однос Христових речи према молитви: „Лакше је ово објаснити родитељима него теби [анонимном аутору писма које садржи покренуто питање, прим. аут.], нежењи. Гле, и

[105] Христолошки молитвени став у тренутку највеће егзистенцијалне стрепње, или, боље речено – физичке смрти, поновио је и Свети Амвросије Оптински. Запитан „које је било његово правило да би се спасио, познати старац Оптине пустиње одговорио је „да на крају свог живота може да каже само ову молитву цариника из Јеванђеља: ‘Боже, милостив буди мени грешноме’“ (Јевтић 2002: 68).

[106] Ову мисао Владан Таталовић нам је саопштио у једном усменом разговору из прве половине 2025. године.

родитељи знају унапред шта треба деци, па ипак захтевају од деце да их моле“ (Владика Николај 2013б: 18).

На другом месту, ово тврђење је још и проширено конкретизацијом молитвене потребе: „Молитву је Бог нама заповедио не зато да би Он дознао, шта нама треба – то зна Он и пре нашег зачећа, шта ће нама требати у сваком минуту живота – него да би под зрацима молитве душе наше расле, ширише се, висиле се, и сазревале“ (Владика Николај 2013б: 183). Јер, „[м]олитва је најбоље занимање душе. Молитва нас уздиже до Бога и молитвом се задобија смирење, трпљење, и свако добро. Јасно је да онај ко говори против молитве никада није осетио колико је благ Господ и колико нас Он много воли“ (Архимандрит Софронијe 1998: 253).

Оно што је на овом месту потребно посебно подвући, јесте то да се интимни однос молитве разликује од неког интелектуалног система. Како објашњава архимандрит Рафаил (Карелин), молитва се разликује и од, претпостављено блиског, идеализма; зато што се идеализам, „као и сви философски системи заснива на постулату, односно, недоказивој тврдњи која се прима на веру, али не на веру у смислу побожности, већ у смислу прећутно прихваћеног претпостављања“ (Карелин 2001: 44). На који начин се у супртоности са овим може представити родитељски однос? Управо оним што је разлика: „вера је тежња да човек уђе у општење са Богом. Бог за веру није апстрактна идеја, није хипотеза са великим степеном вероватноће, као у идеалистичким системима. Бог је за веру унутрашња чињеница човековог живота. Бог је за верујућег човека главни ослонац битовања, почетак и крај живота“ (Карелин 2001: 44). Управо ставом који наличи на молитвени продор ка Богу обележене су директно обе Настасијевићеве „Молитве“.

Дакле, једно од првих обележја молитве које бисмо могли истаћи у спиритуалној атмосфери Настасијевићевих молитви јесте управо – осећање Очеве (родитељске) близине. Иако забележена малим почетним словом, очинска фигура јасно је приметна:

„Пакао мени, оче,
бољезан, драчу на пут

[…]

Корен је ово,
црва ми, оче, у нагриза́ње“ (*П,* 35)

Са „Молитвом“ из *Одјека* унеколико је другачији случај. У овој песми није експлициран директно Родитељ, али је идентична релација као и у песми из *Бдења* сачувана кроз појам: „дародав[ац]“. Притом, у све четири првобитне верзије ове, друге молитве, Настасијевић је задржавао апострофирање „дародав[ца]“ великим почетним словом. Тек је коначна верзија одстранила ову појединост:

„И радост моја, теби, дародавче,
руменилом да окади просторе

[…]

И радост наша теби, дародавче,
руменилом да окади просторе.“ (*П,* 111–112)

Иако може деловати изразито неконвенционално у времену када је везивање за родитељско свемогућство углавном схваћено као рецидив „мрачне“ архаике, Настасијевићева веза са „Родитељем“ изразито је важан песнички чинилац. Настасијевић обликује обе своје „Молитве“ на тај начин да „Родитељ“ већ на почетку буде именован као исход песничке

композиције, Он задржава то место у средишњем мотивском разгранавању, да би се и на самом крају песама поново зазивао – будући средишње мотивационо залеђе („Јер и пакао је твој“ / „И радост наша теби, дародавче“).

Обраћање „о[цу]“ можда може деловати у неку руку поколебано тиме што Настасијевић, поред овог појма, у првој „Молитви“ користи и реч „раб“ („Тихо по муци бродим смерни раб“). Овај термин, чини се, ремети родитељско-синовски однос тиме што значење окреће у правцу ропског служења. Тако и старословенски глагол, из којег, дакле, и Настасијевић црпи лексику своје песме, глагол рабити значи: „У службу узимати, покоравати, потчињавати, одводити у ропство“ (Петковић 2010: 223).

Међутим, „рабовање“ или „робовање“ не би требало посматрати по принципу који нам се најпре јавља у читалачкој свести, дакле, као директну (непожељну) супротност „синовству“. Јер, „[с]лужење Богу није понижење човека. Служење Богу је могућност преласка у све виша стања слободе. Служење Богу је први услов хармоније човека са Богом и слобода од заиста понижавајућег ропства страстима и свом егоизму, људском мишљењу и диктату околине. Робовање Богу ослобађа од овог ропства и чини душу истински слободном“ (Карелин 2001: 48).

У односу на овакво схватање „рабства“, Настасијевићева песма управо у моменту када „син“ постаје „раб“ не прелази у „ниже стање“ односа са Богом. Управо супротно, вероватно би се могло тврдити како духовно служење „раб[а]“ [Божјег]“ превазилази чак и синовска одређења; достижући раван светог служења.

Ваљало би на овом месту нагласити још једну особеност „о[ца]“ Настасијевићеве „Молитве“ – а то је *свемогућство*. Очевидно, у песми нема разноврсних варијација које би потцртавале Божју свемоћ. Но, упркос томе, један сажети двостих открива управо снажну сугестију Божјег свемогућства:

„Јер и пакао је твој,
и пропоје.“ (*П*, 35)

Чак и изванрелигијска анализа ових Настасијевићевих стихова могла би да застане пред дилемом: ако се у молитви обраћа *„милостивом“* Богу, откуд то да је таквом Богу близак „пакао“, и то као нешто што је „Његово“?

Управо је свемогућство Божје тачка која измирење ових ентитета и омогућава. Притом, како смо и раније нагласили, то није свемогућство некаквог божанства које у апстракцији интериоризује и „Добро“ и „пакао“, да би тим чином потврдило своју сувереност. У Настасијевићевој „Молитви“ свемогућ је Бог, али не као „Бог-начело“, него као личносни „Бог-Отац“. А сувереност *таквог* „о[ца]“ има „бесконачну и безмерну потенцију или силу бића (*без које ништа не може да постоји* [па ни пакао, прим. аут.]), као што свејединство ту потенцију (могућност) вечно остварује, надопуњујући увек бесконачност постојања истим бесконачним, апсолутним садржајем, и утољујући њиме бескрајну жеђ бића, која је својствена свему постојећем“ (Соловјов 2010: 128–129; курзив наш).

Уосталом, свеприсуство Божје потврђује и Свето Писмо у Псалму 139. Стихови овог псалма јављају се и као могућа Настасијевићева мотивација стихова „Молитве“:

„Куда бих отишао од духа твојега, и од лица твојега куда бих утекао? Да изађем на небо, ти си ондје. Да сиђем у пакао, ондје си“ (Пс 139:7–8).

Напослетку, на који начин и схватити „пакао“ који се отвара Богу (Оцу)? Уколико бисмо „пакао“ схватили у димензији људског (свесно одабраног, а не моралистички „пресуђеног“) страдања, Божје отварање „пак[лу]“ прикрива, према Настасијевићу, велику *тајну* Божје (очинске) љубави. Иако можда делује као учитавање хришћанског контекста, ова

песничка појединост и не мора деловати тако, уколико имамо на уму шта значи повезивање „пакла“ и Бога.

Пакао, заправо, и може да се отвори Богу (Оцу) због *тајне* љубави. Јер, „Отац који шаље Сина зна да је чак и Пакао у његовој власти и да су се ‘врата смрти’ претворила у ‘врата живота’. Чак и паклено безнађе начето је надом која и њега самог обухвата“ (Евдокимов 2003: 103). Реч је о дубоком мистичком прозрењу које отвара љубав: „Они који су достигли Царство небеско и живе у Богу, у Духу Светом виде све поноре ада, јер нема ниједне области бића где Бог није присутан“ (Архимандрит Софроније 1998: 113). Један библијски пример то може боље приказати:

> „Ако је Јуда изјурио у ноћ (Јн. 13, 2–30), то је зато што је Сатана био у њему. Али, Јуда односи у својој руци страшну *тајну*, комад хлеба са Господње Вечере. На тај начин *пакао у себи чува делић светлости*, што одговара речима: ‘Светлост сјаји у тами’. Поступак Исуса означава последњу тајну Цркве: то је Исусова рука која нуди своје тело и своју крв“ (Евдокимов 2001б: 72; курзив наш).

Да ли на овом месту спомен Христа делује непрецизно јер је Христос *Син*, а не *Отац*? Љубав Божја је ипостасно заједничка, јер: „Ко је видио мене, видио је Оца; па како ти говориш: Покажи нам Оца?“ (Јн 14:9). „Пакао“ јесте димензија којој се љубав Божја отвара јер у њему *једина* препознаје клице несуштаствене паклу и његовом Закону.

Како се субјект уопште може повезати са „пак[лом]“ у „Молитви“? Критеријум повезивања је управо – *глас*. Јер, као што је субјектова „му[ка]“ могућа и као идентификација „тих[ог] пој[а]“, тако и заједница „пак[ла]“ јесте чујна, зато што – „пропоје“.[107] А и једно и друго оглашавање „му[ке]“ у знаку је: *молитве* – 1) директне (субјект); 2) индиректне у ишчекивању спасења („пакао“).

Тим видом разумевања, Настасијевићево виђење појединачне егзистенције јесте, између осталог, и визија „овостраног“ „пак[ла]“, који се може искупити сједињењем две димензије што иду једна другој у сусрет: молитве човека и милости „о[ца]“.

Постоји још једна изразита појединост молитве коју задржавају Настасијевићеве песме. Она у односу на претходно издвојену делује нешто закривеније, премда молитвени однос ову појединост, наравно, подразумева. Реч је о *тражењу муке* кроз исповедање сопствене грешности.

И ова тачка гледишта може се детектовати у хришћанској молитви. Рецимо, након смрти митрополита московског Филарета (Дроздова) 1867. године, у његовим забелешкама пронађена је и молитва, која, између осталог, садржи следеће реченице: „Трептим и ћутим пред Твојом светом вољом, и пред Твојим судовима, непостижним за мене. Приносим себе Теби на жртву“; да би митрополит, такође, забележио и: „*Удари* и исцели, *обори ме* и подигни ме“ (Према: Владика Николај 2013б: 265; курзив наш). Одакле може да потекне ирационално тражење зла по самог себе, потпуно супротно природној логици која још од Сократовог времена тврди како „нико не чини зло са знањем и унапред постављеном сврхом: *нико не бира зло као такво*“ (Koplston 2015: 154; курзив наш)? Но, овакав вид размишљања, у којем влада закон логички уравнотеженог закључка, није нешто кроз шта се молитва уопште може схватити. Зашто?

Разлога је неколико, а сви происходе из једног средишта које је већ наглашено по питању Настасијевићеве дискурзивности и мистицизма: молитва, најједноставније речено, као *тајна*, не може бити истоветна ономе што човек за себе сматра добрим. Јер, Бог није Добро; већ је оно што Он чини – Добро. Зато се Настасијевићева молитва „[с]а великим дрзновењем Богу обраћа [као што се обраћа] човек који у борби за Божју ствар *не штеди себе самога* (Ильин 2018: 105; курзив наш). И то зато што: 1) „Родитеља“ поставља испред осведочавања личне

[107] Чини се да на овом месту није немогуће занемарити ни евентуално посезање за Његошем у спајању лексике и паклене страве: „Нек пропоје пјесна од ужаса, / олтар прâви на камен крвави!“ (Његош 2005: 32).

користи; 2) одбацује путеве рационалистичког односа; 3) изневерава поверење у себе самога. Где се овакви ставови код Настасијевића могу приметити?

Тајинствено зазивање Божје воље приметно је у тражењу најгорег за себе; јер, се одрицање од себе најбоље посведочава тамо где се за себе тражи управо најгоре, и то насупрот сопственој људској вољи: „*Оче мој*, ако је могуће, нека ме мимоиђе чаша ова [смрт – директно као највећи изазов жртви]; али опет не како ја хоћу, *него како ти*!“ (Мт 26:39; курзив наш). Или, код Настасијевића: „Пре дела помолим се за чистоту и храброст и додам: *и да ми пут непроходан буде тешкоћама*, јер знам, на томе темељу најчвршће се гради; и знам, ко је заузео град, зидови рођеном крвљу попрскани, бране га“ (*Е*, 356; курзив наш). Оваквим песничким ставовима Настасијевић се препознаје и као песник снажног и концентрисаног хришћанско-емоционалног набоја, који се супротставља конвенционалним представама његовог „аскетски пасивног“ положаја у српској књижевности. На жариште поменуте осећајности упућују дословно *обе* молитве:

„Пакао мени, оче,
бољезан, драчу на пут.
Расточи о расточи раба.

[…]
расточи о расточи раба.“ (*П*, 35)

У другој „Молитви“ наношење зла, које, сада, већ није више зло него „зло“, развијеније је у песничким сликама:

„И молим ти се,
урвина твојих кроз понор
бистра ме проведи,
у мени да се небеса твоја огледну.

И ветри твоји
да крше ме земљи, прегибљу,
снези на мени презиме.“[108] (*П*, 111)

Како се може запазити, и у једном и у другом случају „понор“ јесте Божји, и његово дејство према људској личности може бити само благотворно.

Чак и лексички ниво код Настасијевића усмерен је ка откривању страдања. Отуд, на нивоу лексике истиче се архаизам: „бољезан“. Овај израз значи: „болест, боловање“, као и: „немоћ, слабост“, те: „мука, бол“, примарно значење старословенског: болѣзнь јесте: „бол“, то јест: *страдање* (Петковић 2010: 36; курзив наш). У тражењу „пак[ла]“, „бољезн[и]“ и посипању корова („драч[и]“) по сопственом путу, Настасијевић ствара кореспонденције са провођењем кроз „понор“ „урвина“, те са прихватањем насилничког кретања „ветр[ова]“ и „сне[гова]“ ка сопственом бићу.

На овом месту би се можда могло покренути питање како је могуће тражити „и горе“ по сопство, када је субјект Настасијевићеве песме већ предат несрећи:

[108] Везано за ову „Молитву“ (*Одјеци*) можда бисмо могли да укажемо и на евентуално еклесиолошко порекло зазивања тешкоће. На то нас упућују две ствари. Најпре, карактеристични израз који јесте и главно смисаоно средишта ових стихова – „понор“. И оно што је Настасијевић, очигледно, и према свом есејистичком наводу: „За причест се спрема постом и молитвом“ (*Е*, 33) – могао добро познавати. Управо се „понор“ и јавља у „Молитвеном правилу пред свето причешће“, и то у ирмосу 6. песме: „Ваљајући се у грижеховном понору, призивам неиспитљиви понор милосрђа Твога: Боже, изведи ме из трулежи“ (Православни молитвослов 2020: 57).

„Смагнем ли ово дубином у вечерњу,
или је тихи пој,
ил' дубина се отвори где болело?
Тихо по муци бродим смерни раб." (П, 35).

Глагол „смагнути" значи: „потамнети, али и уопште стихнути, слегнути се" (*П,* 684). У односу на други стих, у којем постаје укључен звук („пој"), вероватније је да раставни везник „или" раздваја визуелно од аудитивног; другим речима, „смагнути" у „Молитви" јесте вероватније као: „потамњивање". Да је ово значење заступљеније него аудитивно („стихнути"), говори и то да је израз „преузет из функционалног епског стила" и као чест, на пример, у баладама Слепе Живане („да ми лице не смагне од сунца") значи управо „потамњивање" (уп. Матицки 1994а: 57).

Међутим, то што Настасијевић конструише смисао *тајне* нејасношћу исказних формулација (раставни везник: „или"), сугерише то да је сваки од ових засебних чланова, дакле, и визуелни („смагнем") и аудитивни („пој") – постојећи. А тајна управо и јесте неухватљива између феномена које индивидуална свест бележи као реалне.

Недефинисаност тајне проговара и далекосежнијим проблемом, који јесте једно од њених најважнијих смисаоних средишта.

То управо јесте дилема од које смо пошли: како надовезивати „пакао" и „бољезан" – „*драчу*" (неправи објекат у дативној конструкцији), који је *већ на* путу, осведочен зато што постоји и јесте „му[ка]" (*П,* 35)?

У овој појединости крије се једно од најважнијих хришћанских средишта Настасијевићеве поезије уопште. У питању је основни постулат његовог песничко-идејног прихватања мученишта, који се заснива на *придодавању* „му[ке]" на већ постојећу „несрећу" – гледано у логичким оквирима. Гледано пак у *тајинственим* оквирима, надовезивање „му[ке]" на „несрећу" („пакао" „драчу на пут") слава је људске личности у њеном односу са Богом и са самом собом.[109]

То можда најбоље дочарава издвојени Настасијевићев стих, један од његових сентенциозних исказа какви се у овом песништву итекако могу пронаћи:

„Дубље дно души но страда́њу" (*П,* 35)

Неодрживост превладавања зла јесте, дакле, знање које се стиче кроз искуство мученишта, то јест, кроз „страда́њ[е]". Идентична неодрживост зла, његово појављивање које јесте само фантазмагорично а не и онтолошки утемељено (као и „страда́њ[ње]", које нема „дно"-*темељ*) уочава се и у песми „Брату": „Пјани ћув само прôђе / и зашумело" (*П,* 49). Другим речима, човек проласком кроз мученишто схвата како зло не може имати снагу тријумфа у духу.

Ово искуство доводи до тајне која се смешта у *дубину*. И није необично да је код Настасијевића „дубина" једна од важнијих представа истинског спознања. Она не представља модерно искуство понора, већ еманацију тајне над којом субјект стоји са страхопоштовањем.

„Дубина" је у Настасијевићевој поезији често повезана са оним што је обележје мученишта – са *раном*. Ако је рана пратилац „страда́њ[а]", „душ[а]" се налази „[д]убље" од евидентности муке. Овакав пут је и омогућен зато што се „дубина" „отв[ара] где болело", како је и наглашено у првој строфи „Молитве". У песмама из *Магновења* „Радосно опело" и „Награда", као и у „Глухоти X" сусрећемо се са сличном визијом, с тим што је у овим песмама *рана* („где болело") и отворено назначена:[110]

[109] О овој појединости мученишта биће више речи у одељку о Настасијевићевом поимању овог феномена.

[110] У *Бдењима* постоји још једна сугестивна инструментализација „дубине", али она нема повезаности са *рањавањем*, мада се непостојање мученишта не може потврдити. Реч је о мученишту љубави у песми „Јединој":

„Из горке ране
дубини проврем у врело“

[…]

Дубље, све дубље, – („Радосно опело“, *П,* 105)

„Пече та рана.
Њоме, и само њоме,
све дубље жив“ („Награда“, *П,* 85)

„Ал’ хоћу, јер бива,
рана ли,
дубоко да је жива“ („Глухоте X“, *П,* 62)

О повезаности Настасијевићевог поверења у *дубину* и истинског знања које се садржи у мучeништву – („пак[лу]“) живота који ће „пропој[ати]“[111] – говори и песниково бележење идентичних појмова и у есејистици. Тако Настасијевић дефинише и *тајну* мученичког пута Достојевскових јунака. Јер, да би схватио истину, Раскољников мора ићи „*још дубље* у раздрузгавање себе“ (*Е,* 60; курзив наш) и схватити тајну сопства – која ће одговарати истини само уколико наликује првој (Христовој) жртви. О *таквој* дубини сугестивно пева, између осталог, строфа „Храма“:

„То задњу премашити је мету
у бездан себе ко крену“ (*П,* 97)

Зашто имамо разлога да тврдимо како Настасијевић у *дубини* распознаје Христово присуство? У наставку „Белешки о Достојевском“, дефинишући однос према другоме, песник каже: „Онда, и лично одговоран, уместо њих, јер ближи Богу, баш зато поћи *још дубљим* путем страдања. Страдати колико сви они заједно. *Бити Христ* (*Е,* 60; курзив наш). А пут Христа јесте пут мира; „Узмите јарам мој на себе и научите се од мене; јер сам ја кротак и смирен срцем, и наћи ћете покој душама својим. / Јер јарам је мој благ, и бреме је моје лако“ (Мт 11:29–30). И није необично што се у наставку певања о *дубини* („бездан[у] себе“) у „Храму“ распознаје оно што христоликим миром реплицира брутализму:

„то силе је у цвету
мрклу разбудити стену“ (*П,* 97)

Међутим, вратимо се изнова песми из *Бдења* од које смо кренули. *Тајна* „Молитве“ не може бити употпуњена без разјашњења још једног мотива. Његово јављање, за разлику од неких досад споменутих координата песме, не делује нимало јасно. Говоримо о присуству „црва“ који се јавља, како песма саопштава, у „[к]орен[у]“ бића:

„Корен је ово,
црва ми, оче, у нагриза́ње,
расточи о расточи раба.“ (*П,* 35)

„И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење“ (*П,* 43). *Бдења* пак чувају и вероватно једини осамљени изузетак негативног посматрања *дубине*, а то је песма „Траг“ са искуством плотског зла концентрисаног око плотске бесомучности: „Тону без потонућа / без дна у налажењу, / без дна се изгубе створења“ (*П,* 41).

[111] Ова сличност повезује „Молитву“ из *Бдења* са десетом „Глухотом“: „Из пакла овог / за зраку некуд раја“ (*П,* 62).

Још загонетније може деловати како се уопште оваква нејасна појединост може повезати са споменима „пак[ла]“, „дуб[ине]“ или „пој[а]“, присутних у песми.

Уз извесну слободу у претпоставци, делује како ова појединост можда може имати своје литерарне основе. Прецизније, чини се да ово песничко место има свој предложак у *Новом Завјету*. Реч је, заправо, о јеванђељу по Марку, и о самом завршетку 9. поглавља. Управо на овом месту се говори управо о присуству „црв[а]“ и „пак[ла]“, управо како саопштава и Настасијевићева „Молитва“:

„И ако те рука твоја саблажњава, одсијеци је: боље ти је без руке у живот ући неголи с обје руке отићи у пакао, у огањ неугасиви, / Гдје црв њихов не умире и огањ се не гаси. / И ако те нога твоја саблажњава, одсијеци је: боље ти је ући у живот хрому неголи с двије ноге да те баце у пакао, у огањ неугасиви, / Гдје црв њихов не умире, и огањ се не гаси. / И ако те око твоје саблажњава, ископај га: боље ти је с једним оком ући у Царство Божије неголи са два ока да будеш бачен у пакао огњени, / Гдје црв њихов не умире, и огањ се не гаси. / Јер ће се сваки огњем посолити, и свака ће се жртва сољу посолити“ (Мк 9:43–49).

Јеванђелист Марко на овом месту – где спомиње „црв[а]“ (гр. „*hopou ho skōlēx autōn ou teleutą kai to pyr ou sbennytai*“) (Marcus 1999: 692) – надовезује свој текст на сами завршетак Исаијиног пророчанства, дословно последњи стих *Књиге пророка Исаије* (Трито-Исаија; о варијацијама и деловима Књиге који припадају Трито-Исаији в. Томић 2006: 106–107). Ово место из *Старог Завета* би, последично, могло бити друго могуће извориште Настасијевићевог мотива: „И излазиће и гледаће [Господ, прим. аут.] мртва тјелеса онијех људи који се одметнуше од мене; јер црв њихов неће умријети и огањ њихов неће се угасити, и биће гад сваком тијелу“ (Ис 66:24).

Оно што је заједничко и Исаији и Марку на овом месту, јесте нарочита оријентисаност на материјализам људског тела. Јер, Исаијино пророчко казивање нарочито укључује материјалност људског бића („тјелеса“ / „црв њихов“). Слично, дакле, говори и Марко, у навођењу „рук[е]“, „ног[е]“, „ок[а]“, а „црв“ се поново јавља као манифестација пакла.

Управо сваки од наведених делова људског тела има своју тешњу кореспонеднцију са плоти, сексуалношћу (уп. Marcus 1999: 689–692). Према егзегети Џоелу Маркусу (Joel Marcus), „слика [мучења оних који не пристају на жртву, прим. аут.] је посебно ужасна, [она] спаја мучење изнутра (црв који прождире нечију унутрашњост) са мучењем споља (ватра), али је тешко знати колико дословно треба схватити у овом одломку, јер је цео контекст хиперболичан“ (Marcus 1999: 698).[112] Присуство „црв[а]“, који је, према томе, експонент пакла, – истовремено је и ознака телесности; јер, „црв[у]“ су подложни они који у свом животу допуштају телесно „нагризање“.

Ово потврђује и Августиново тумачење. У одељку 9. XXI поглавља књиге *De Civitate Dei*, Августин се залаже за схватање „пак[ла]“ и „црв[а]“ у Марковом јеванђељу: у кључу телесног схватања:

„[М]ени је ипак лакше рећи како и једно и друго [и „пак[ао]“ и „црв“, прим. аут.] припада тијелу неголи ни једно; док је бол душе због тога прешућен у оним ријечима Светога писма, јер се подразумијева како је сусљедно (иако се не каже) да кад је тијело тако у болу, душа се мора некако мучити узалудним кајањем. Јер читамо и у старим светим списима: ‘казна пути безбожника огањ и црв’. Могао је и краће рећи: „‘казна безбожника’. А зашто би иначе било речено ‘пути безбожника’ ако не због тога што ће обоје, то јест и огањ и црв, бити казна пути?“ (Avgustin 1996: 243).[113]

[112] У оригиналу: „The image is a particulary horrific one, conjoining torture from within ‘the worm that devours one's insides) with torment from without (fire), but it is difficult to know how literally it is meant to be taken in the present passage, since the entire context is hyperbolic“ (Marcus 1999: 698).

[113] Августин, ипак, не посеже за једним децидним одређивањем, већ допушта другачију могућност, која се огледа у одлучивању савести: „[Н]ека сватко изабере како му се свиђа: било да огањ припише тијелу и црва души, једно дословно друго сликовито, било обоје дословно тијелу“ (Avgustin 1996: 243).

Због чега су „пак[ао]“ и „црв“ важни за „Молитву“? Управо, они се потврђују присуством у Настасијевићевој песми кроз субјектово елиптично казивање – о *телу*. Дакле, Настасијевић кроз физичку спознају слабости тела рефлектује надовезивање на „црва“. То значи како је и Настасијевићево тело у молитви, кроз Марка и Исаију, назначено као носилац слабости и људског понижења: „Залапим топло из ове опорине тела“ (*П,* 35).

У томе је садржан скровити дуализам. Док молитва као духовно стремљење бива узнета ка „оцу“, тело као искуство кушања и бола представља својеврсну духовну препреку.

И није необично, Христова гетсиманска *молитва* (као молитвена парадигма) пролази кроз снажно искуство физичког бола: „И будући у самртној борби, мољаше се усрдније; а зној његов бијаше као капље крви које капљу на земљу“ (Лк 22:44). А присуство *топлоте* одговара Настасијевићевој идентичној муци плотског: „Залапим топло из ове опорине тела“ (*П,* 35).

Дакле, поред искуства *тајне* у односу према Богу, молитва јесте једновремено и – у односу према себи – тајинствено разоткривање „тешкоћ[е] да се плот потчини заповестима духа“ (Булгаков 2011а: 264).

Уколико бисмо се изнова вратили на песнички контекст јављања „црва“ у „Молитви“, могли бисмо запазити како тај контекст стабилно одговара и Марковом напису и *Књизи пророка Исаије*. Јер, „нагриза́ње“ „црва“ јесте директно настављено на помен „пак[ла]“: „Јер и пакао је твој, / и пропоје“ (*П,* 35).

Дакле, „црв“ јесте нешто што суштински одговара „пак[лу]“.

А то, консеквентно, значи како је и конкретно духовно стање субјекта у трену казивања једнако *пакленом стању*. Ова појединост, надаље, симетрично кореспондира са споменутим *молитвеним* односом на који смо скренули пажњу: и субјект као појединац, и унитарни *„пак[ао]“ – моле се*, јер их повезује „пој“ и „пропој[ање]“. Из тог разлога, „црв“ је део паклене (библијски исказано и: „огњене“) структуре, чији задатак јесте обострано и духовно и плотско унижење човека.

И управо на овом месту, након досадашњих расветљавања различитих аспеката „Молитве“, можемо да наговестимо оно што бисмо назвали њеном централном *тајном*. *Тајна* Настасијевићеве „Молитве“ није, наравно, исказана директно; но, њена смисаона жижа толико је очигледна да ће се и при поновљеним читањима увек изгубити из вида. А она је садржана у простој песничкој чињеници да је субјектова *молитва* – услишена. Где се то очитава? Управо у финалном сегменту песме:

„И корен по корен мање
моме страда́њу“ (*П,* 35)

Дакле, тајна обраћања Богу, као и сви други елементи који овај однос прате, слежу се на месту где то обраћање *добија свој „одговор“*, и то као одговор љубави која реплицира на „пак[ао]“ у човеку. И управо је вером молитве у немогућу чињеницу да је „[д]убље дно души но страда́њу“ омогућен аутентични искорак човека ка Богу – и тај искорак је „награђен“ јављањем „корен по корен мање / моме страда́њу“ (*П,* 35).

„Одговор“ „о[ца]“ на молитву, и то одговор који задржава Бога изван потенцијалног *директног појављивања* у оквирима песме – указује његово на присуство. За препознавање тог присуства је потребна „*дубља*“ мистичка спознаја. А она почива на одустајању од себе (семантика свемогућства „о[ца]“ и позив „раб[а]“), као и на раскривању афирмативног одговора људске слободе на изазов мучеништва; то јест, на подвиг избављења од „пак[ла]“.

Божја љубав и милост нигде у „Молитви“ нису исказани али су присутни. И на том месту је реч о тоталном остварењу Настасијевићеве визије мистике као „со[ли] уметност[и]“ у познатом кључу: „Надстварност се не да појмити, али се да осетити“ (*Е,* 24).

Стога је *проговарање тајне* у „Молитви“ једно од најизразитијих места казивања о тајинственом у Настасијевићевом песништву уопште.

***

За разлику од поетике ове посебне песме, друга Настасијевићева „Молитва“, из циклуса *Одјеци,* садржи један другачији вид молитвеног тајинства. На то упућује већ и сâм тоналитет двеју молитава: док прва започиње у тамним обрисима („Смагнем“), друга „Молитва“ отвара се бојом ведрине: „Да утопим се у плаветнило твоје“ (*П,* 111).

А употреба плаве боје у духовним оквирима нипошто није занемарљива: „*Плава* […] настаје од црвене и беле; она означава *божанску премудрост, која се показује* посредством живота, духа или даха Божијег; она је симбол *духа истине*; она упућује на показивање љубави и премудрости у чину; она је била симбол љубави и препорода душе кроз подвиге (Флоренски 1997: 398; курзив П. Ф; подвлачење наше).

Управо овај песнички аспект могао би се узети и као другачији, измењенији дијалог између људске и божанске личности у „Молитви“ из *Бдења*. На овом месту, дакле, говоримо, о природи тог односа у мистичком приближавању. Уједно, разумевање овог места представља и сажетију конкретизацију неспоразума између Николе Милошевића и Атанасија Јевтића, на коју смо указали у уводним сегментима наших разматрања.

Сажетости осврта ради, покушаћемо да „Молитви“ из *Одјека* приступимо узимајући у обзир само ову, специфичну поетизацију односа човека и Бога.

Но, питање мистичког односа човека и Бога у „Молитви“ не може се сасвим прецизно разумети уколико се изгуби из вида *природни свет* на који Настасијевићева песма упућује.

А јављање света природе наставља се на сегмент песме који смо раније навели као илустрацију Настасијевићевог тражења најгорег по себе у молитви („урвина твојих кроз понор / бистра ме проведи“). Притом, не би требало заборавити да је пролазак „урвина кроз понор“ разрешен јављањем управо плаве боје („у мени да се небеса твоја огледну“), што потврђује „плаветнило [Божје, прим. аут.]“.

Но, када говоримо о „припреми“ тајне мистичког сједињења са Богом, говоримо о читавом трећем сегменту песме:

„И ветри твоји
да крше ме земљи, прегибљу,
снези на мени презиме.

И уза стамен-стабло
вита уз мене лоза
да препузи свој век.

И тице, крилати створи,
хитро да ми са грана
даљини твојој полећу.“ (*П,* 111)

Наравно, прва строфа трећег сегмента ближи се ранијем призивању тешкоће („урвина кроз понор“). Уколико се доведе у везу са том смисаоном линијом другог сегмента „Молитве“, ова иницијална строфа представља и њен продужетак. Облик призване тешкоће пак, на овом месту се по нечему значајном разликује од ранијег. Док у певању о „урвина[ма]“ субјект постулира кретање („проведи ме“), на овом месту у трећем сегменту „Молитве“ започиње мировање човековог бића, нарочито од стиха: „снези на мени презиме“.

Чини се да ова песничка ситуација јесте корен посматрања по којем се разуме да Настасијевићев човек егзистира разливен у тварном свету, и као такав – непокретан – губи тајинствени однос, и уопште било какав однос са другим – јер нестаје.

Са овим је најтешње повезано и претварање људског бића у биљку, које служи као лирско прикривање мучеништва: бити ослонац другоме („вита уз мене лоза / да препузи свој век“). Оваква визија придружује се неколиким другим, а поједине, као што су „влакн[о] себе“ из песме „Чесми крај пута“ или јасике у „Јасикама“, већ смо нагласили као представе смештања човека и дословно у вегетативни свет. Притом, представа из „Молитве“ одговара и Настасијевићевој артикулацији у песми „Из осаме“: „и као дрво расти“ (*П*, 119). Посебно

експлицитна кореспонденција, која укључује чак и нејаку биљку која тражи свој ослонац у оној дрвенастој, среће се у „Епитафу“: „Стамен бршљану дебло, / вековати где век“ (*П*, 81). Дакле, и на овим местима, идентично некој свести која се налази испод „сне[гова]“ који на њој „презиме“, рефлекс мировања се још и даље учвршћује. Био човек непокретан под снегом или биљка, он је статичан када присуством пасивно „ураста“ у свет („твар“).

Процес његове флоралне пасивизације нарочито се појачава казивањем о птицама: „И тице, крилати створи, / хитро да ми са грана / даљини твојој полећу“ (*П*, 111). Свакако, везивање за птице омогућава асоцијативно поље учвршћено претходном строфом – уколико човек *јесте* дрво, алузија на птице у његовој крошњи прећутно је Настасијевићево потврђивање лика, као што је то Божје јављање у „Молитви“ из *Бдења*. То би било прилично јасно и без дела исказа: „[…] да ми са грана […]“ (*П,* 111).

Притом, делује нарочито занимљиво да Настасијевић појаву птица обележава нарочитом хришћанском нијансом. Томе у служби јесте сугестивна апозиција: „крилати створи“. Познато је, наиме, да у хришћанским представама птице често јесу атрибуиране неким додацима. Тако, у Књизи пророка Данила, на пример, птице јесу „небеске“: „Благословите, све птице небеске, Господа; појте и преузносите Га у вјекове“ (Дан 3:80); као и у *Књизи о Јову*: „Који чини [Бог, прим. аут.] те смо разумнији од звијерја земаљскога, и мудрији од птица небеских“ (Јов 35:11); што је идентично и у Јеванђељу по Матеју: „Погледајте на птице небеске како не сију, нити жању, ни сабирају у житнице […]“ (Мт 6:26). Вероватно и познатији пример долази из традиције *Фисиолога*. Употпуњени наслов најпознатијег средњовековног списа о хришћанским основама живог света и гласи: „Слово о ходећим и летећим створењима“ (уп. Трифуновић 1988: 5 – 26; и даље о историји старог списа: Лазић 1989: 9–28). Управо на фону оваквог погледа на „птице“, „*крилат[е] створ[е]*“ који јесу „*летећ[а] створења*“, чини се да је и могуће још више нагласити изразито хришћански карактер Настасијевићеве „Молитве“.

С тим је повезан и нарочито занимљив чин са́мог одлетања „птиц[а]“ „са грана“. Хришћанска прошлост познаје светитеље који су живели у пријатељству са птицама. Пустињак Павле Обнорски, који је „читаве године проживео у стаблу храста“, опажен је и „у друштву медведа и других звери како храни птице које су му седеле на глави и плећима“ (Федотов 2023: 139). Ипак, делује необично како је Настасијевић ову слику могао преузети, наравно, од светитеља Западне хришћанске цркве, кроз кога „је царство Божије непримећено дошло у свет“ (Берђајев 2001в: 237). Везу између „Молитве“ и Светог Фрање Асишког приметио је у свом есеју о песнику Миодраг Павловић, премда саме стихове из песме није навео (Павловић 1981а: 540). У погледу суживота са светом животиња, Асишки је вероватно и један од изразитијих примера у историји цивилизације. „Живот у пустињачким осамама често је доводио Фрању у директан контакт са стварањем. Он се придружио птицама у слављењу Бога“ […] у венецијанским мочварама (ML 8:9)“, а „[о]длуку где да се настани у Ла Верни донео је када га је јато птица окружило и слетело му на рамена, што је схватио као благонаклон поздрав.“ (Sorell 1988: 42).[114] „Исход“ оваквог става Асишког, што се унеколико рефлектује и у Настасијевићевој песми, јесте осећајност љубавне повезаности са светом. У житију Фрање Асишког приповеда се и о „његовом обеду с Кларом када су сви који су обедовали били обухваћени огњем духовне љубави и њиме се наситили (уп. Флоренски 1997: 544). Однос према птицама, којима је држао и проповед, само је отеловљење љубави према свету и свим његовим живим створовима.

На дубљим књижевно-археолошким истраживањима остаје брига око утврђивања да ли је Настасијевићева представа у „Молитви“ заиста могла потећи од западнохришћанског утицаја, или је пак представа птице као „летећег створења“ остала у домену општехришћанског наслеђа, са песниковом изразитом сензибилношћу за ову врсту фауналне

[114] У оригиналу: „Life in hermitage retreats often brought Francis into direct contact with creation. He joined birds in praising God […] in the Venetian marshes (ML 8:9). He made his decision where to settle at La Verna when a flock of birds surrounded him and perched on his shoulders, which he took as a propitious greeting“ (Sorell 1988: 42).

представе. Другим речима, отвореном остаје дилема да ли је присуство „крилати[х] створ[ова]“ директна позајмица из неког извора о Светом Сиромашку, или је пак реч о нарочито функционализованој типолошкој сродности.

Корак даље од односа према живим створовима, које „Молитва“ разуме као део Божјег света, налази се потврђивање ураслости људског бића у твар. Како сама песма саопштава, од нестанка (ишчезнућа) у Богу („нема мене“), „стена“ говори „гори“, а „гора цвећу“ (*П*, 111). Дакле, непосредни неживи и вегетативни очевици нестанка у живом свету јесу један од ослонаца *знања* о ишчезнућу. Можда су отисци оваквог поетског схватања у „Молитви“, али, наравно, и у другим Настасијевићевим песмама, узроковали релативно фреквентно оцењивање његове поезије у кључу пантеизма (уп. Михајловић 1988: 128, 134; Петровић 1972: 108; Милосављевић 1978: 221–222, 322; Šutić 1979: 96, 142, 162, 186; Simović 1983: 137; Росић 1994: 91). Ставови о Настасијевићевом пантеизму у критици углавном нису подробније разлагани; реч је тек о спорадичним напоменама. Такође, требало би правити разлику између песниковог схватања „Једног“ – за које смо напоменули да је учвршћено на *духовним* основама – и, са друге стране, постулатом пантеизма, који рачуна на бескомпромисну Божју иманенцију у свету. Контуре Настасијевићевог песничког света углавном не одговарају дециднијe пантеистичком поимању. Осамљени траг његовог укључивања иманенције односи се на Бога-у-свету, а појава се најбоље распознаје у песниковим казивањима о Христу.

Чини се да управо повезаношћу са *свим* у тварном свету, о чему је Настасијевић довољно казивао у својим идејама о „Једном“, песник у поимању свог „ишчезнућа“[115] полази од свејединства да би свест довео до – *појединачног ослобађања*. Због чега то може бити важно?

Управо због тога што је однос човека и Бога *тајинствен*, и он је резервисан једино за личну, а не колективно-личну релацију. Јер, појединац је код Настасијевића индивидуализована *личност*. Услед те појаве, „стена“, „гор[а]“ и „цвећ[е]“, али и сви други елементи природе у „Молитви“ које смо досад споменули, и јесу – само – сведоци *неприсуства* субјекта.

Они, могу, другим речима, бити само сведоци *неприсуства*, али не и сведоци *општења* субјективне свести са „дародав[цем]“. А ово питање нас доводи до кључног проблема „Молитве“, за које смо споменули да представља спецификацију поимања *тајне* у измењенијем облику од оног у *Бдењима*.

Главна тема тајинственог односа у овој „Молитви“ би била, према томе, веза између човека и Бога; или, боље речено: природа остварене повезаности. Смештање човека у биљни свет, са свим импликацијама које ово смештање носи, ствара сугестивну алузију о нужној статици. Прецизније казано: уколико је човек, као биље у оквиру твари, био – непокретан, очекује се да је непокретност његово обележје и у „плаветнил[у]“ са „дародав[цем]“.

А ово питање јесте једно од суштинских питања мистичког искуства: да ли се личност губи у сједињењу са Богом, ако већ имамо и потврде да је била „изгубљена“ у сједињењу са твари?

За хришћанску антропологију, „нечовечно је и безбожно да човек ишчезне, свеједно да ли у божанском Све или у неком апсолутном Ништа, тј. да се утопи у неки Бездан обезличења и обезчовечења. Јер, човек је створен да постоји, настао је да живи и не нестане, оличен је и обоголичен да бесмртује и личностује“ (Јевтић 2002: 113–114). За Светог Симеона Новог Богослова пак, „ма колико било плод самоодрицања, сједињење са Богом се не састоји […] у одсуству човековог ‘ја’, као што је био случај код Плотина и Августина: сједињење са Богом остаје код њега искуство у коме је присутна емпиријска свест“ (Татакис 2002: 149; о односу Бога као Свете Тројице и непоништене личности људске: в. Florovsky 1976: 71–78). „У том смислу се у хришћанској љубави и открива решење човекове дихотомне потребе да се дубоко, искрено и суштински повеже са другим, али да истовремено сачува своју личну слободу и свој

[115] Идентично у два пута поновљеном сегменту „Пута“: „на крају нестати цео, / ал’ проклијали трази“ (*П*, 89–90), те у „Погледу“: „Нестати, - то мој пут.“ (*П*, 82).

идентитет. Љубав према Богу не може се показати и потврдити уколико се она не открије најпре у себи“ (Јовановић 2011: 46).

Хришћанска мистика Мајстера Екхарта, на пример, заступа потпуно супротно становиште. Према Екхарту, који верује да „постојање душе треба да се темељи у слободном ништа“, „[д]ух мора бити мртав и погребен у Божанство, а Божанство не живи више ни за кога другог до за самог себе“ и „проповедник се позива да доживи ‘Diesen göttlichen Tod’“ (Према: Булгаков 2005: 178).

Изразитији од Екхарта јесте исламски пут суфизма, који бисмо могли узети и као карактеристичну противтежу хришћанском мистичком персонализму. Суфији стреме сједињењу онога ко воли (верник, „ашик“) са Оним што се воли (Бог, „хабиб“). Један од истакнутијих персијских суфи мистика, Абу Јазид ал-Бистами (арап. أبو يزيد البسطامي) своје тврђење је платио животом управо због емпиријског „богохуљења“ у исламском свету: „‘Ослободио сам се свога ја као што се змија извлачи из своје кошуљице; затим размотрих своју бит: управо *ја бејах Он*!’“ (Према: Anavati 1981: 66; курзив наш). Бистами чак и не говори о монизму, зато што својом радиклношћу избегава „истинску и праву формулу монизма: ‘јер Ја сам ти’“ (Anavati 1981: 67). Свакако да суфистички пут може послужити и као један од радикалнијих примера „растварања“ људске личности у Богу. Ово постаје још изразитије уколико имамо на уму да постоји „реална блискост исихазма и суфизма“, нарочито у одређеним „шиитским актуелизацијама“ (в. Танасковић 2024: 345).

Уколико би било потребно одредити којем типу тајинственог односа припада друга Настасијевићева „Молитва“, могли бисмо напоменути како „сврставање“ нипошто не би могло бити једноставно. Како смо раније напоменули, песма видно сведочи о „урастању“ *у* свет, што и омогућава конкретизацију схватања оних стихова који се налазе у првом сегменту. Другим речима, као што је постојао статички везан за природност, човек „Молитве“ на сличан начин уклопљен је у духовни свет:

„Да утопим се у плаветнило твоје,
Господе, жедан ја.

И радост моја теби, дародавче,
руменилом да окади просторе. (*П*, 111)

Очевидно, етеризација бића дешава се у неким препознатљивим оквирима, који би били и опште место песничке имагинације. Карактеристично је пак да, за разлику од плаве боје, *радост* у песми јесте представљена ширењем *руменила*. Ова појединост кореспондира са („дифузним“) проширивањем људске радости; а обе се потврђују и у Настасијевићевом интимном осећању:

„Кад ме радост обузме, да се у мени прибира и згушњује и оствари у ватрену куглу и да зрачи свакому и свачему: и дарежљивост моја радошћу видљиво да се уреже у свет (*да заруди светом*).“ (*Е*, 346; курзив наш).

Лирска повезница радости и Бога – јесте утољење жеђи; и, стога, четврти сегмент песме и носи наговештаје овакве емоционалности: „Блажен у теби да занемим“ (*П*, 112). „Жеђ“ се утољује „блажен[ством]“.

Дакле, предуслови мистичког сједињења потврђују се и према ономе што би био очекивани исход сједињења људске свести са Богом – а то је радост испуњења у божанској слободи. А сваки вид оваквог поистовећивања носи поништавање неверовања „да ће у ‘царству циљева’ [појединачна свест, прим. аут.] бити очувана као ‘самосврха’ [...], да ће бити претворена у средство; она [у сједињењу учвршћује веру, прим. аут.] да *самовоља и слобода избора могу бити очувани* у вишој детерминацији требања, у етици благодати“ (Вишеславцев 2006: 103; курзив Б. В.).

Али, како уопште можемо знати да говоримо о *оваквој* врсти мистичке слободе када говоримо о Настасијевићевој „Молитви“?

Тумач управо и нема одговарајући ослонац за конкретнију претпоставку и опасност од учитавања сразмерно с тим се и увећава. Но, можда би на овом месту требало обратити пажњу на осамљену појединост која може бити дискретни песников „сигнал“ о природи заједнице мистичко-тајинственог општења унутар духовне слободе. Наиме, „Молитва“ уоквирена је понављањем првог сегмента, у последњем, четвртом. Међутим, као што то може бити случај и са споменутим другим песмама (на пример, са „Поруком“), Настасијевић у последњем сегменту чини једну једину измену, која је очигледна:

„И радост *наша* теби, дародавче,
руменилом да окади просторе.“ (*П*, 112; курзив наш)

Дакле, „радост“ у сједињењу више није „моја“ („И радост моја, теби, дародавче“, из првог сегмента) она је сада имагинирано – „наша“.[116]

На овом месту јавља се дилема: ко смо „*ми*“ – уколико је наглашено да људска свест *иступа* из природног окружења, како би са Богом могла да оствари лични однос?

Чини се како нема простора за другу претпоставку осим за ону која би говорила да „ми“ „Молитве“ оличава промену *у колективног лирског субјекта* зато што је биће „стен[е]“, „гор[е]“, „цвећ[а]“, „тиц[а]“, „лоз[е]“, „ветр[ова]“ *пренето у глас субјекта* који се оглашава у мистичком „плаветнил[у]“.

Случај да се казује у другој димензији није стран Настасијевићевој лирици; идентична форма мистичког општења јавља се и у „Мировању дрвећа“: „шапатом висинама / казујем благу реч“ (*П*, 45). Притом, субјект „Мировања дрвећа“ представљен је у истоветном смислу *служења другоме* како би се у „висинама“ („плаветнил[у]“) могло говорити *о другоме*:

„То мукотрпан,
други, за вас неме“ (*П*, 45)

Међутим, ћутање у природном свету, какво постоји у дрвећу („за вас неме“) није истоветно ћутању у мистичком спајању („Блажен у теби да занемим“). Управо на овом месту крије се могућност продора у *тајну* духовног односа човека и Бога.

Вратимо се за кратко последњим исказима Настасијевићевог есеја о Достојевском. У разматрањима „Молитве“ из *Бдења* нагласили смо идеју мучеништва која постоји у овом кратком напису; такође, споменули смо на који начин таква идеја може бити уклопљена у стихове прве „Молитве“.

Уколико бисмо прихватили „Мировање дрвећа“ као релевантан ослонац друге „Молитве“ по питању односа према *другоме*, проблем који Настасијевић поставља у есеју о Достојевском јавља се као рефлекс песме из *Бдења* и њених лирских јунака – повређених дрвета:

„И да је праведном Јову, јер је праведан, предодређено најдубље страдање?

Достојевски ту, као Еклесијаст, заћути. Заћути, јер ту престаје моћ главног ума. И моћ визионера, и пророка.

Ћутањем тада дубље се одговори него најдубокоумнијом речју (*Е*, 61; курзив наш).

[116] На овом месту у финалном делу песме требало би скренути пажњу и на другу важну појединост. Окренутост молитви условљава да све претпоставке о мистичком утапању буду изречене као жеља („прозба“) „Господ[у]“. Дакле, овај случај говори да не можемо и директно сматрати како је непосредна блискост Бога и човека и дословно остварена. Она остаје у домену молитвене жеље („да утопим се“ / „да окади“ / „да занемим“). Но, то не одузима смисаоне нијансе субјективном доживљају молитвене мистике о сједињењу, којој је „Молитва“ уопште посвећена.

Након разумевања кључног есеја о Достојевском требало би направити једну разлику, која ће ипак указивати на важну ствар. Наиме, однос према *другоме* у „Мировању дрвећа“ и „Молитви“ није исти, премда се за тог *другог* говори „висинама“ („плаветнил[у]“). Јер, док су „стабла“ у првој песми „рањена“ („боли ли кад вам / секира засече тело?“), у „Молитви“, како смо видели, „тице“ и друга бића природе део су панпсихичке радости.

Шта онда спаја „стабла“ у „жалости“ и „тице“ у „радости“, и то спаја на тај начин да је и за тугу и за радост – потребно тражити обраћање „висинама“ / „Господ[у]“?

У Настасијевићевој визији света, оно што изједначава два супротстављена ентитета јесте једна дубља врста *жалости*. О томе можда и најтранспарентније говоре стихове његове „Струне“:

„Плакало ил’ певало,
трнова за уздарје
плете му се у потаји круна“ (*П,* 101)

А дубља жалост открива управо Онога који и може да понесе „трнову крун[у]“. И није необично што је тајна односа у другој „Молитви“ обележена спајањем *плаве* („плаветнило твоје“) и *црвене* („руменилом да окади просторе“) боје – као што су исте боје увек стопљене на приказима Христових хаљина.

Читалац је суочен са случајем да се у разним Настасијевићевим песмама Христос јавља као „закулисна“ лирска силуета; и то не у потпуности своје библијске појаве, већ у различитим траговима који воде до онога што значи „бити Христ“ (*Е,* 60).

У „Молитви“ то би конкретније значило – волети човека. Зато је и фрагилној „лоз[и]“ дозвољено да се целог „век[а]“ ослања на субјекта („стамен-стабло“); зато и птице полећу „од мене“ ка „Богу“, то јест, од заједнице до божанског; зато и радост јесте радост само ако је – „радост *наша*“. Бити христолик јесте бити са свим.

Отуд, и дубља жалост човека код Настасијевића јесте осећајност саучесништва са другим, јер је у Христу садржан, према Настасијевићевом уверењу – „*остварени лик човека*“ (*Е,* 73; курзив М. Н.). Стога, бити са другим, без обзира обухвата ли другог „жалост“ или „радост“ јесте *conditio sine qua non* људског лика. А бити са другим значи обухватити га *дубљом тугом која ће омогућити и дубље саосећање*. Дубља туга *за* другог јесте и дубља љубав *за* њега, а то јесте „нова заповест“: „Заповијест нову дајем вам: да љубите једни друге, као што ја вас љубих, да и ви љубите једни друге“ (Јн 13:34). Шта ово може да саопшти о „Молитви“?

Уколико су две одреднице људског унутрашњег света изједначене, онда је и онај ко проговара „Господ[у]“ могућ само као – *личност*. Јер, у његовој казивању одражава се радост свих ствари, или, како је саопштено, „*радост наша*“.

Таква „радост“ дакле, јесте „моја“ зато што она једновремено јесте: „и њихова“ – радост „тиц[а]“, „цвећ[а]“, „стен[е]“, и тако даље.

И ту „радост“ субјект-личност исказује Богу-линчности *ћутањем* („да занемим).

На овом месту Настасијевић се у својој „Молитви“ из *Одјека* готово дословно наслања на Светог Исака Сирина, који навоиди: „*језик небесних умова [је] ћутање*“ (Према: Григоријатски 2011: 20).

Говорити заједно са свим осталим што постоји у Божијем свету (а да је конкретно реч о Божијем свету сугеришу и споменути „крилати створи“, индикативна хришћанска референца) – значи остварити *лични* однос.

И ако је потребно осамити се изван физичких оквира у контакту са Богом, то не значи да „ја“ мора бити са́мо и без *других* – премда *других* нема. Управо *личност* човека на коју упућује Настасијевић, и јесте личност зато што у таквој врсти тајинствене везе остаје при: „радост наша“, а не: „радост моја“.

То, уједно, јесте и главни разлог зашто би се могло тврдити како „Молитва“ стоји ближе личносној хришћанској мистици него мистичком „растварању“ човека у Богу.

У овој претпоставци, вероватно, и треба тражити једно од највиших тајинствених средишта како песникових „молитви“, тако и ове проблематике уопште.

Како се може приметити, смисао тајне није кохерентан. Говорити о тајни код Настасијевића значи говорити и о: немоћи дискурзивности, клонућу „умља“, односу према другоме, концепту мучeништва, и слично. Из тог разлога, могли бисмо означити *тајну* једним од најважнијих тематских средишта Настасијевићевог песништва уопште.

Анализа *тајне* може се, наравно, проширивати и на друге аспекте Настасијевићевог песништва. Уз то, главна семантичка основица била би осећај спиритуализације, проговарања људског духа кроз лирску атмосферу тајинствености. Притом, чини се како тајна може остати један од неприступачнијих аспеката Настасијевићевог песништва уколико му се приступи из перспективе емпиријских утемељења или теоријске заснованости која стреми да собом обухвати све. Питање остаје колико се тајна може разумети уколико методологија сама по себи не жели да пристане да тајна уопште може и треба да постоји.

Настасијевић је сâм указао на смерницу у тумачењу. Његов запис бележи: „Не објашњујте ми, људи, неслано је; превидели сте тајну“ (*Е*, 370). Можда би, стога, и пристанак на тајну могао да значи методолошко „измирење“ са песником. И та интерпретацијска „жртва“ неће остати без учинка у тумачењу, по мери старе анахоретске мисли: „Дај крв и примићеш Дух“.

Отуд, давање „крви“ методолошке очевидности, значи директно примање „духа“ Настасијевићеве молитве и – *тајне*.

3. 3. Однос према *другоме* у Настасијевићевом песништву

А ко је ближњи мој? А Исус одговарајући рече:
Човјек неки силажаше из Јерусалима у Јерихон […]

(Лк 10:29–30)

Разрешење човека, његов чист лик, настане
од тренутка када светињом себе посвети друге.

Момчило Настасијевић[117]

3. 3. 1. Осећајност самоће и мржње: пророчки лик лирског субјекта

У досадашњим етапама разматрања покушали смо да укажемо на неке од Настасијевићевих односа према *другоме* у склопу одређених песама као што су „Молитва“ из *Одјека*, „Брату“, „Труба“, „Сиви тренутак“. Како се може уочити из ових, нипошто јединих песама посвећених и са-брату, Настасијевићево духовно биће обликује према другоме однос, условно речено, духовне хуманистике. Притом, тај духовни однос рачуна првенствено на претпоставку властитог саморазумевања, које у дубљем, каснијем одређењу, има окренутост другоме. Но, окренутост другом није увек једносмерне природе.

Свакако, може се претпоставити како долази и до изразитих несагласности између духовног стремљења појединца и не-духовне околине. Оваква врста међузависности доводи до трагичког расцепа између воље и акта помоћи са једне, односно, отклона и одбацивања заједнице, са друге стране. Реч је о старој и раширеној дискрепанцији, на коју је указивао још сâм Христос:

„Живот душе која је упознала блаженство Христове љубави, *вративши се у пређашње окружење,* неизбежно постаје пун жалости: ‘у свету ћете имати жалост; али не бојте се...’ (Јн. 16, 33). ‘Казивати’, сведочити о Светлости љубави Божије – на чудан начин изазива *злобу у срцима многих људи*. Неопходно је да преживимо и ову Исусову невољу: она ће нам помоћи да дубље проникнемо у Његов земаљски живот: ‘О роде неверни и

[117] Есеј „У одбрану човека“ (*Е,* 77).

покварени! Докле ћу бити са вама? Докле ћу вас трпети?“ (Мт. 17, 17) (Архимандрит Софроније s. a: 182; курзив наш).

Појава несхватања људске заједнице јавља се, наравно, и пре Христових порука; од јудејских пророка попут Амоса, који опомиње репетицијама: „Чујте ријеч“ (Ам 3:1, 4:1, 5:1) или Јеремије, све до Платона, који, на питагорејском трагу, све што је колективно назива животињским (уп. Вејл 2022: 252). Управо оваква сегментација, која формира образац „ја“ – „они“ (који „не чују“) означава и заметке пророчке нијансе Настасијевићевог песништва.

Међутим, потребно је учинити неколико претходних напомена како би се пророчки сензибилитет могао боље контекстуализовати. Наиме, иако се укључује у корпус назначене супротстављености: „ја“ – „они“, Настасијевићева представа другога нипошто није једносмерна по принципу: духовна „изолованост“ насупрот не-духовној „гомили“. Управо „тај“ Настасијевић, који је био врло добро упознат са хришћанским становиштом сапатње, оставља једну интересантну белешку која умногоме дестабилизује конвенционалне представе како о хришћанском етосу, тако и о самом песнику као („хришћанском“, аскетском) стваоцу и мислиоцу. У такозвану *Сиву бележницу I* Настасијевић још 1922. године уписује овакву опаску:

„[И]пак ми изгледа да су хришћанска љубав и мизантропија осећања која потичу из истих извора“ (*E,* 326).

Готово на трагу Ничеа,[118] кога је иначе сматрао за „опасну лектиру“ (*E*, 26), Настасијевић проблематизује управо милосрђе хришћанства у дубљем мисаоном прозиру. Мислилац *Веселе науке* и сâм тврди: „Мизантропија је последица сувише жудне љубави према човеку“ (Niče 2015: 153).

Овај, дубљи и уједно парадоксални прозир подразумева откривање да оно што би требало да је најдивергентније „мизантропиј[и]“ – „хришћанска љубав“ – јесте, у суштини, у најтешњем додиру са „мизантропиј[ом]“ самом.

Међутим, није само ничеанска мисао једна од могућих потпора Настасијевићевом запажању. Штавише, отпор људском милосрђу познат је из још једног, песнику блиског извора. Овај извор делује можда и унеколико интересантније, с обзиром како потиче од мислиоца супротносмерне идејности у односу на идејност немачког филозофа. У питању је једно казивање старца Зосиме из Достојевсковог романа *Браћа Карамазови*, и то казивање које, дакле, из још једног угла расветљава додире и преплитања љубави за другога са мржњом према човеку. Старац Зосима, антипод Ивановим схватањима, износи експлицитне ставове којим учи како народ, тако и ликове романа ближе себи. Поучавајући на једном месту Лизину мајку, госпођу Хохлакову, то јест, „маловерну даму“, бризи према човеку, јунак Достојевсковог романа приповеда:

„То је [њен став према човеку, прим. аут.] од речи до речи оно што ми је причао, уосталом, одавно већ, један лекар – примети старац. То беше човек већ у годинама и несумњиво паметан. Он је говорио тако исто отворено као и ви, иако шалећи се, али шалећи се тужно; ја, вели, волим човечанство, али се чудим самоме себи: што већма волим човечанство уопште, тим мање волим поједине људе., то јест сваког засебно као појединца. У својим маштањима ја сам често – вели он – долазио до чудних мисли да служим човечанству, и ја бих можда

[118] У идентичном довођењу у везу хришћанства са мизантропијом открива се и сáма Ничеова мисао о одбацивању милосрђа. У једној од својих песама Ниче пева: „Ближњега свога близу не желим, / Нека се далеко, у висину сели! / Како би иначе постô звезда мени?“ (Niče 2015: 24). Чак и на крају свог живота, у последњој од објављених књига, немачки филозоф задржава став исказан у целокупном дотадашњем стварању, те не пристаје на „такозван[е] ‘несебичн[е]’“ (Niče 2021: 30). У *Ecce homo* Ниче верује да је „[с]авлађивање саучешћа“ заправо „отмен[а] врлин[а]“, те да „‘љубав ближњих’ [код Настасијевића: „хришћанска љубав“, прим. аут.] јесте „слабост“, и да она као таква може бити врлина „само код декадената“ (Niče 2021: 30). Ово питање на занимљив начин твори и шири културолошки проблем односа „мушке“ и „женске“ културе (уп. Берђајев 2002д: 235).

пошао и на крст за људе кад би се то наједаред однекуд захтевало – а међутим, ни дана нисам кадар провести ни с ким у једној соби, знам то из искуства“ (Dostojevski 1977a: 74).

Дакле, отац Зосима Достојевског истиче као антрополошки сасвим реалну могућност да један „обичан“ човек гаји у себи уверење како би „за људе можда пошао и на крст“, али да тај исти, за човечанство пожртвовани човек, једновремено и без икакве напрслине своје психичности, не може „ни дана“ „провести ни с ким у једној соби“. Интересантно, Настасијевићева медитативна проза бележи супротан случај од овог. Настасијевић наводи: „Постоји код извесних људи једна особина која се не може другаче назвати него ‘хришћанство изблиза’. Та особина до невероватности чудновата састоји се у овоме: Такав човек, ако мрзи једну класу, једну религију, један народ, па чак и једно лице, *мрзи га издалека*. Али чим се *приближио* предмету своје одвратности, мржње у тренутку нестане, и он према ономе чега се можда гнушао пре неколико тренутака осећа једну врсту сажаљења, које би се једино могло схватити као љубав према ближњем“ (*Е*, 266–267; курзив наш). Овај навод још једном потврђује наведену Настасијевићеву мисао о „хришћанској љубави“ и „мизантропији“, као што, надаље, указује како је песник био итекако свестан дубинског прожимања две осећајности.

Важно је, дакле, потцртати како евентуални утицај Достојевског по питању овог осећајног комплекса вероватно не би требало искључити. Јер, „љубав према ‘човечанству’ [то јест, љубав која води до „презира стварног, живог човека“, прим. аут.] [у Достојевсковом делу] може се поткрепити многобројним цитатима из разних дела“, чиме се, заправо, у делу руског писца и „подржа[ва] развој полифоне структуре“ (Браун 2008: 15).

Но, Настасијевић је, и сâм често близак темама које покреће руски писац, могао доћи до идентичних размишљања, наравно, самосвојним путем. Ипак, делује како у ова два случаја, Настасијевићев и Достојевсков, којима би требало придодати Ничеова опажања, човеку не може бити „опроштено“ неодговарање на позив апсолутне љубави. Другим речима, Настасијевић и јунак Достојевсковог романа (али и Ниче, са нешто другачијих позиција) препознају типологију значења: „Будите ви, дакле, савршени као што је савршен Отац ваш небески“ (Мт 5:48), али проналазе *неодговарање* на оно што је еманација божанске љубави у човеку – љубав према *другоме*.

Из тог разлога хришћанска љубав и мизантропија могу имати заједничко извориште у човековој духовности. То значи како се теоријска размишљања Момчила Настасијевића, у европском контексту његовог стваралаштва, наравно, могу очекивати и у његовој лирици. На који начин, дакле, нетрпељивост према *другоме* еманира у стиховима *Лирских кругова*?

Најпре, требало би напоменути како је перманентно својство субјекта *Седам лирских кругова*, чак и без обзира на обојеност емоционалности усмерене према другоме, управо – самоћа. Настасијевић из позиције лирског субјекта увек се оглашава, како би песник рекао у насловима неколиких песама, „осам[ом]“. Самотништво је егзистенцијални одраз не-везаности коју индукује мизантропија. Према томе, „[о]сама“ представља наличје заједнице са *другима*. Зато, када се говори о Настасијевићевом схватању самоће, уједно се боље прецизира и са́мо схватање *других*, било да се они посматрају у виду колектива или појединачно, под видом јасније или само наговештене персонализације.

Самотништво се јавља већ у „ведром“ циклусу *Јутарњег* и једна карактеристична назнака потекла из овог циклуса заслужује нарочитију пажњу. Она долази из песме којој смо већ посветили краћи осврт у повезаности са „Јасикама“.

Стихови обележени фолклорном лакоћом израза у песми „Извору“ прегнантно најављују широку тему Настасијевићеве песничке преокупације:

„Јад јадани ме,
јагода зри;
руди већ лето ливадом;
травка се травци нагнула,
ја сâм;

помени, водо, за мене.“ (*П,* 13)

Наравно, фолклорна амбијенталност, карактеристично везана за *Јутарње*, намах обликује неке од обриса рецепцијског хоризонта. Стога, можда не би требало искључити ни директан утицај народне лирике на Настасијевићеву песму „Извору“. Круг песама (варијанти) који би био близак релативно познатијој народној лирској песми „Паун пасе“ могао би, рецимо, инспирисати нешто од Настасијевићеве визије природе која окружује људско самотништво:

„Паун пасе, трава расте,
гора зелени;
И гора се листом саста,
А ја немам с ким.“ (Лирске народне песме 2003: 236)

Јасно је по себи како фолклор приближава сензибилитет поезије романтичким изворштима, како феноменалног, тако и ноуменалног. То значи како би ова лирска представа могла имати снажније корелације у оквирима романтичарских лирских амбијенталности, у којим се „из биљака [„травк[е]“ код Настасијевића, прим. аут.] уздиже виши смисао“, те се „оне уздижу из себе самих, обрћу око властите осе и одлазе у другост“ (Бошковић 2022: 196). Ово питање претпоставља фолклорно-романтички комплекс биљне антропоморфизације, односно, људске „флорализације“. А то значи како се управо из фолклорно-романтичког комплекса може очекивати дивергенција: усамљени човек – разноврсно биље које је увек „*другост*“ јер је хомогена „заједница“.

Отуд, рекло би се како не делује необично случај да се у поезији романтизма могу пронаћи занимљиви корелати Настасијевићевој идејности: „травка се травци нагнула, / ја сâм“ (*П,* 13). Рецимо, Перси Шели у својој песми „Наук љубави“ („Love’s Philosophy“) пева: „The fountains mingle with the river / And the rivers with the ocean, / The winds of heaven mih for ever / With a sweet emotion; / *Nothing in the world is single*; / All things by a law divine / In one spirit meet and mingle. / Why not I with thine?“ (Shelley 1914: 578; курзив наш). Шелијева песма делује чак и провокативно на људски осећај „кривице“, чији се одзвуци можда могу идентификовати и у Настасијевићевом „Извору“. О каквој кривици је реч? Појединац, наиме, јесте крив уколико његов лични живот није укључен у неку заједницу. Јер, цео живи природни свет указује да таква заједница постоји између једне ствари и неке друге.

Но, Настасијевићева песма ипак се по нечему издваја од визије примордијалног (биљног света) коју је романтизам покушавао да оживи. Самоћа Настасијевића, иако фолклорно-романтичка према својој спољашњој обојености, у дубини је одсев модернистичког искуства према ономе што то искуство имплицира.

Реч је, наравно, о томе да се у песми „Извору“ фолклорна атмосфера користи као лирски „параван“ за модерно искуство самотништва. За искушење самства од кључне важности јесте директна поредбеност природног света, који је по себи најчешће упућен на борбу ради опстанка и заједницу формирану према истоветном искуству сукобљености, насупрот човековој личности, која има слободу да такво искуство борбе/заједнице и одбије. Чини се да је управо у кључу ове дивергенције: природни свет/човек, потребно с нарочитом пажњом ишчитавати стихове: „Травка се травци нагнула, / ја сâм“ (*П*, 13). Због чега ово подвајање јесте важно?

Наиме, „свако биће у природи, свака звер, сваки инсект и свака травчица у свом властитом бићу *одваја себе од свега другог* и тежи да буде за себе све, апсорбујући или одбацујући друго“ (Соловјов 2010: 125; курзив наш). Ова могућност одражава битку самоодржања која је позната од Хераклита и Анаксимандра до Његоша, Дарвина, и надаље. „[Т]равка“ је, према томе, експонент природе чије је биће оформљено у припреми на борбу и, за разлику од Настасијевићевог посматрања, у припреми за сушту индивидуалност.

Но, „травка“ као чинилац света – који је *осуђен* на такву борбу – превазилази осаму индивидуализма у песми „Извору“. Настасијевић сугестију: природног света *изван закона природе* постиже само једим глаголом – „нагнула“ (*П*, 13). Влат која се „наг[иње]“ другој влати више није посебност која „одваја себе од свега другог и тежи да буде за себе све“ (Соловјов 2010: 125). „[Т]равка“ је назнака могућности духа у дивљини природног света, јер сав свет ипак тежи свејединству – а свејединство је већ дух: „[‘*Чак и*’] [т]равка се травци нагнула, / [‘*само сам*’] ја сâм“ (*П*, 13). Сједињење са *другим* своје врсте („травка се *травци* нагнула“) превазилази и сâм инстинкт самоодржања – који делује по принципу наношења штете другом ради сопственог добра. „[Т]равка“ је оличење достојанства, иако је бесвесна и иако припада животу природе; а он „јесте зао живот и његов закон је закон греха (Соловјов 2008: 55). „Травка“ је, дакле, својом формом парадоксалног преображаја сведок могућности слободе.

Но, сегмент „Извора“ није потпун уколико се од „травк[е]“ изолује човека. Момент људскости „Извора“ тиче се, тачније, људске *грешности*. Људско стање – које јесте грешност у односу на заједницу природног света – обележено је, наравно, елиптичким саопштењем: „ја сâм“.[119] Међутим, у чему се, тачније, састоји грешност човека у „Извору“?

Када, наиме, говоримо о својствима природног света, говоримо, заправо, о нагласку *максимализације*. Прецизније речено, максимализација природног света значајна је управо зато што излазак из круга борбе за самоодржање може да спроведе – „травка“, квалификатив „најмањег“. Према томе, оно што је „најмање“ јер је подвргнуто природном принципу борбе за самоодржање – уздиже се до заједнице – *духа* – захваљујући томе што се максималистичким досегом једна осамљена „травка“ другој „травки“ – „наг[не]“. У Настасијевићевом „Извору“, како смо споменули, у глаголу „наг[ети] се“ концентрисана је целокупна семантика припадништва, односно, не-осамљености.

За разлику од максимализације природе пак, у људској свести активира се обрнут процес – процес *минимализације* – који узрокује нијансирање наведене грешности. У чему се огледа принцип минимализације? Човек је, у духовном контексту посматрано, по својој природи централни залог духовности. И библијски посматрано, релација између природног (створеног) света и човека постављена је већ у почетним поглављима Књиге Постања. Човек је створен последњи од свих бића управо зато што би требало да оличава „круну“ Божјег стварања. Он даје чак и *имена* природном свету (1Мој. 2:19–20).[120] Но, управо последњи *јер* најсавршенији, човек је у Настасијевићевој визији директно последњи *јер* је – „[о]сам[љен]“. Принцип минимализације оно највредније враћа на најмање значајно у бивствујућем. По принципу заједнице, која је дух, човек је у „Извору“ – мањи „травк[е]“.

А искуство сопствене *минимализације* (која се у контексту песме „Извору“ може посматрати, дакле, и као грешност), јесте модернистичко искуство *par excellence*. У овом контексту поетика песме „Извору“ исказује можда и најзначајнији досег свог издвајања из фолклорно-романтичких пулсација.

Песму „Извору“ би требало сматрати, првенствено, класичним примером архитектонике песничког сензибилитета самоће у *Лирским круговима*. Друго питање јесте чиме је самотништво мотивисано. И оно се релативно лакше разрешава у контексту песме, која припада љубавној тематици. Инцијација самоће и не-припадања заједници еросног је порекла. Но, овај вид мотивације не успоставља било какву дистинкцију у односу на сâм принцип самотничке артикулације.

---

[119] У Настасијевићевој поезији, говор о личној самоћи по правилу се казује сажето, можда и под видом стида што заједница не захвата личносност: „Сâм ја“ („Љиљани“; П, 23); „осама ме“ („Вечерња“; П, 25); „Све самљи“ („Госпи“; П, 36), „Лек си / болујем те сам“ („Глухоте VII“; П, 59).

[120] Интересантно, јеванђеље указује и на обрнути смисао, то јест, принцип којим је позната могућност да достојанство човека буде наново померено до нивоа природног. Као што субјект „Извора“ снижава себе испод „травк[е]“, тако је и Христос знао да искористи исти поредбени облик када је требало приказати понижење људског достојанства: „И приступивши један књижевник рече му: Учитељу, ићи ћу за тобом куд год пођеш. Рече му Исус: Лисице имају јаме и птице небеске гнијезда, а Син Човјечији нема гдје главу заклонити“ (Мт 8:19–20). У оба случаја фигурира природни свет достојнији живота бића, него што је то снижено човеково достојанство; у песми „Извору“ то је „травка“, а у јеванђељу – „лисице“ и „птице“.

Поменимо на овом месту само још стилско-терминолошки двосмислену артикулацију самоће у песми „Извору“.

Наиме, самотништво је у песми изазвано деловањем „јад[а]“, који „јадани“ (*П,* 13). Вероватно прва интерпретативна мисао разумевања стиха: „јад јадани ме“, кретала би се ка смислу да „јад“ изазива *стање*, јер глагол „јаданити“ представља изведеницу од таутолошког корена, од самог корена: „јад“. Томе потпору пружа и речник Новице Петковића у Настасијевићевој *Поезији*, који реч „јаданити“ тумачи: „кад мори, тишти јад; у етимолошкој фигури ‘јад јадани ме’“ (*П,* 682).

Међутим, уколико се призове словенски језички контекст који приближава израз русизмима, дакле, језику који је Настасијевић познавао, постаје јасније како „јад“ (рус. „яд“) значи – „*отров*“. Ово значење остало је на нашем језичком простору очувано у дубровачком дијалекту, где постоји управо израз „јаданити“ са значењем: „тровати“. Значење „отрова“ познаје, очекивано, и народна поезија, те се опште словенско значење и на овај начин потврђује у језичком регистру.[121] И стари *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* потврђује како „јàдовāн“ стоји у блискости са „јèдован“ (Речник 1973: 518), а „јèдовāн“ се објашњава: „који у себи садржи јед, отрован; премазан једом, отровом, затрован“ (в. Речник 1973: 681).

Према томе, „јад јадани ме“ не би требало разумети само у лексичком кључу: „јад [осећање] делује ‘пенетрацијом’ уз помоћ јада [„јадани“]“, отприлике на сличан начин на који Настасијевић користи песничка својства „стреле“: „с неба ме стрела ранила“ („Фрула“); „Силовито ме чемером прострели“ („Госпи“); „Прострели, о, прострели ме раба“ („Осама на тргу“); „Знам, / по стрелицом је таме, / те и у камену раздани“ („Глухоте III“). Значење деловања „јад[а]“ у песми „Извору“ може бити далеко једноставније, и, притом, далеко сугестивније: „отров [*самоће*] ме трује“. У Настасијевићевој поезији радња тровања није непозната; у „Госпи“ лек жене: „[т]рује, не цели“ (*П*, 36); док у „Награди“ „змиј[а]“ „уједом]“ лучи „отров“ и „јед“ (*П,* 85). Притом, интересантно је да су све песме у којима се наглашава деловање отрова, заправо, песме посвећене самоћи.

Другим речима, Настасијевић је стање самоће перципирао и под видом својеврсног *тровања* људског бића – онај ко је сâм, заправо, отрован је.

Наравно, контекст модернистичке књижевности признаје дејство алијенције као обележје модерне осећајности. Како се из Настасијевићевог уметничког сензибилитета наговештава, одстрањеност од људи индукована је заједничким средиштем мизантропије и хришћанске љубави, чиме се остварује необично јединство. А то јединство помера границе конвенционалног разумевања „доброг“ и „лошег“ у односу на појединца и друштво. Отуд, проширење контекста мржње према *другоме* и љубави према *другоме* поново приближава Настасијевића хришћанству, у којем је још светоотачко предање утврдило, линијом парадоксализма, „да је врлина саздана из исте материје као и страсти“ (Берђајев 2002б: 200). Другачије казано, Настасијевићево песништво размиче уобичајено прихваћене границе појмова између самоће и заједнице, као и позитивних или негативних значења које осамљивање или заједничарење по себи носе. Песник *Лирских кругова*, између осталог, онеобичава алијенцију и тако што је своди на фигуру „божјака“ – „просјака“.

Бити сиромах код Настасијевића далеко је од митске представе барем за онолико колико је христоликост у његовој слици света далеко од било каквих паганских предрасуда. Тако, „божјак“ истоимене песме тешко да се може прецизније разумети без посматрања фигурације „божјака“ у контексту поетског казивања о самоћи. Где се ова перспектива алијенције управо очитава? Реч је, конкретно, о завршним стиховима песме:

[121] У том погледу можемо навести стихове LXII песме рукописне збирке народних песама са Баније Јована Воркапића: „Мајка оде у гору зелену, / Па преврће дрвље и камење, / Док је нашла змију јадовиву / Па је коље, кано јање младо: / Пô је чаше наточила јâда“ (Воркапић 1890: 51). Пажњу на ову песму, као и на сами рукопис, скренула нам је Славица Гароња, на чему јој овом приликом срдачно захваљујемо.

„Обол ми пруже, мајко,
по дрхтај Бога
ја њима на дар,
божјак ја распевани.“ (*П,* 37)

На овоме месту Настасијевићева поезија додирује контексте болне радости, када „човек пева“ „у некој унутрашњој удешености себе“ тако што постиже „радосни бол, болн[у] радост“, „нешто у основи молитвено што и мирује и дела“ (*Е,* 82). Завршна строфа „Божјака“, дакле, тешко је одвојива од контекста радосне туге, о којој ћемо говорити у засебном поглављу.

Но, две су појединости које омогућавају настанак ове каиросне емоционалности у наведеном сегменту песме из *Бдења*.

Прва од њих јесте идентификација човека са Христом. Христос је, наиме, за свог живота био одбачен; на његове „стопе“ „[з]алапи гроза“ тамо где оне саме остану, како се у „Божјаку“ и казује (*П,* 37). Човек је радостан у туги и стога што је његова немаштина осећај Христа; а Христос у немаштини има све *за друге*. То и јесте могуће зато што се Бог „у свету увек јавља као сиромашан“ (Берђајев 2002б: 265), а Настасијевић верује како „[н]иједан римски или Наполеонов ветеран није добио толико рана кроз многобројне бојеве колико један осетљиви сиромах кроз живот“ (*Е,* 292). Идентификација човека са Христом кроз разумевање сиромаштва отисак је хришћанског комплекса у Настасијевићевом разумевању. А таква врста идентификације, дакле, додатно је појачана контекстом самотништва, које се везује како за било ког сиромаха, тако и за самог Христа.

Овим правцем осећајности тачно се досеже друга појединост каиросне радости: осећај модернистичке алијенције – „[‘они’] ми пруже [тек] обол [и ништа друго од себе]“. У „Божјаку“ осећај издвојености од других, то јест, сама алијенција, означена је симболичношћу радосне туге.

На тој размеђи, човек *јер* Христос, постаје радосно тужан када у самоћи „*они*“ јесу управо оно *што не би требало да буду* – скуп појединаца који одбија љубав.

Али, шта је „дрхтај Бога“ који се упућује другоме за уздарје мале пажње, притом, не и љубави? Шта је то што, као занемарљиво мало, напречац узрокује провалу радосне туге?

Сâм Настасијевић оставио је једну занимљиву интроспективну белешку, која открива координате усамљености, *другог*, и места (града) где се ове појединости преплићу:

„Изиђем празне торбе на улицу. Сваки ми пролазник *дарује* по нешто, само тиме што сам га видео. *Ја им захвалим осмехом* и *чудно им* зашто ја то чиним. А увече, истресав пуну торбу, смешних, прљавих, дирљивих, веселих, *дарова*, ја на дну нађем *велико сажаљење*, и целе ноћи мучим себе *како да се одужим* шареној поворци непознатих *дародаваца*“ (*Е,* 349–350; курзив наш).

Гест „дрхтај[а] Бога“ има велику потенцију да, будући кратковремена активност (покрет), буде, заправо, јављање *осмеха* упућеног – *другом*.

Притом, Настасијевић у „Божјаку“ користи представу радосно-тужног осмеха „велико[г] сажаљењ[а]“ према другоме – упркос одбијању (у белешци: и чуђењу) околине. Осмех управо и може да се јави тек након проласка кроз искушење, отприлике као што се и „небеса“ огледају у појединцу након проласка „урвина кроз понор“, како пева „Молитва“ из *Одјека* (*П,* 111). Настасијевић блаженство осмеха након тешкоће (одбијања других у „Божјаку“) прегнантно изражава и у „Храму“, дајући гесту људског осмеха шире метафизичко значење:

„И нека схоре се све злости, –
смешак им одоли блед“ (*П,* 96)

На идентичан начин „Божјак“ гради структуру алијенције у вези са другим песниковим текстовима. Притом, аспект *захвалности* (кроз осмех) онима који од себе дају тек мали „обол“ и ништа друго, као да може имати и свој поетички рефлекс. Управо момент давања „дрхтај[а]

Бога“ за уздарје јесте момент народних слепачких песама. Ове песме подударају се са Настасијевићевим „Божјаком“ према општој хришћанској оријентацији слепачких песама (Самарџија 2007: 69), али и према томе што своје песме слепци – „божјаци“ – певају „надајући се милостињи [код Настасијевића – „обол[у]“, прим. аут.] или захваљујући благородном дародавцу“ (Самарџија 2007: 70). Овај момент захвалности присутан је, рецимо, у свим слепачким песмама које је забележио Вук (в. Караџић 1975: 168–170; песме бр: 217–222).[122] Чини се како постоји отворена могућност за компаративно истраживање народних слепачких песама и Настасијевићевог „Божјака“ по многим сегментима: 1) идентификацији човековог сиромаштва и одбачености од заједнице са религијским елементима; 2) снажном контрастирању у односу појединца према друштву; 3) радосној туги, која настаје након примања „милостиње“ (осмеха) од *других*.

Настасијевићево песништво пак не подразумева сиромашка и одбаченог од заједнице људи само у песми „Божјак“ у *Бдењима*. Промена песничког контекста последично значи и измену неколиких семантичких усмерености. Његов „божјак“ није само блажен када га не разумеју. Он је и просјак туђе посвећености нечем што није човек. О томе прецизно наговештавају стихови „Речи у камену V“:

„Закити, намерниче,
пест окрвави,
бравама овим по крваву ружу.

Негостопримљу
крвљу нек запечати рђу
сустали Бог“ (*П*, 69)

Блискост „Божјака“ и „Речи у камену V“, премда нешто теже уочљива на прва читања, у основи потцртава идентичност односа: „они – ја“. Намерник-божјак својим искуством посете наговештава изокренут однос од сензибилитета божјачке радосне туге. Одбијање да се отворе „брав[е]“ имагиниране заједнице окончано је остављањем „[о]крвав[љене]“ руке која куца. Штавише, и Бог је изнова присутан у овом сегменту *Речи у камену*, али не више као оно што се „да[је]“ („дрхтај Бога“), нити као Богочовек, са којим се људскост идентификује у сиромаштву, већ као нешто што је „сустал[о]“, то јест, што је изостало да делује кроз човека. У претходној песми – „Божјак“ – да подсетимо, излазак према другоме иницира управо „дрхтај[ем] Бог[а]“.

У „Речима у камену V“, управо стога што „Бог“ не „дрхт[и]“ врата намернику-божјаку и остају затворена. Друкчије казано, минус-назнака од *других* да не пате са људскошћу – да „дрхт[е]“ богочовечанском патњом, подразумевано: да се патнику *осмехну* – наравно, директно иницира осаму.

Ово одбијање намерника-божјака може приближити Настасијевићеву концепцију *Речи у камену* визији града, барем када је реч о међуљудској (не)повезаности. Јер, како казују претходне песме *Речи у камену*, одвојеност људи, која узрокује самоћу и самоће, дефинисана је зидом са мноштвом брава: „Стамено / између животâ по зид. […] И брава, / и мимо браву / кључ кључа у вратима врата“ („Речи у камену IV“). *Зид* је и елемент препреке Богу, као што на „брав[у]“ зида не може деловати „сустали Бог“: „На таваницу / јер не засипе, потајни о зидове / одбију се шапати Бога“ („Речи у камену XI“). Уколико било какав однос постоји, он је смртоносан: „[Б]рат брата једе, / друга друг“ („Речи у камену II“). Идентичне усмерености јесу и чувени стихови: „Лове, / а уловљени. // С вечери, туго, / ко коме плен?“ („Речи у камену IX“).

Настасијевић као да је изразом „ко коме“ нарочито желео да сугерише комешање града, који означава материјализацију греховне неприступачности. Из овога унеколико се раскрива

[122] Слепачке верске песме биле су присутне чак и до Настасијевићевог времена; тако, Змај у трећој свесци *Снохватица* (1900), пише „Клањалицу слепачку“ (в. Змај 1975: 221).

и перспектива религиозног предања, јер, Каин, човек који је починио и први грех *према другоме* (брату) – уједно је и први оснивач града.

А за град важи Настасијевићева мислилачка недоумица: „Ко ће ту коме помоћи?“, ту где су покидане „све унутрашње везе човека са самим собом, *човека са човеком*“, где је од „бића“ створен „нумерус; где, од негда изворног и *сведајућег народа*, врви [исти израз као у „Осами на тргу“, прим. аут.] цивилизована маса, која, осиромашена собом, место да даје, сад она тражи“ (*Е,* 84–85; курзив наш). Ови ставови потичу из есеја „За хуманизацију музике“. Песников поглед, по свему судећи, условљава и оцену Париза као „модерн[ог] Вавилона“ (*Е,* 169) у „Белешкама са боравка у Паризу“, једном од два Настасијевићева кратка путописа која су написана током малобројних путовања. Да је Момчило Настасијевић заиста могао говорити о „модерном Вавилону“ у *Речима у камену* сведочи и брат Светомир, који напомиње како су песме настале у овом циклусу „инспирисане прљавим и тешким животом у граду“ (Настасијевић 2012: 125). А град је, како се може закључити, само физички експонент многобројних људских материјалних и духовних алијенција.

Остављајући структуру града у доменима садржинске рецепције, чини се да је у правцу формалне одређености Настасијевићеве поезије о самоћи и тешкоћи односа према *другима* потребно скренути пажњу на једну поетску тачку. Она се тиче, најпре, уобичајено прихваћене тезе о Настасијевићу као самозатвореном песнику. Но, уколико се прецизније погледа, чини се да непорецива херметичност и поетско-психолошка усредсређеност на сопство, каква примарно постоји у *Глухотама* а онда и у другим поетским целинама, и не мора бити главни маркер Настасијевићеве комуникацијске оријентације.

Тачније, шта уколико Момчило Настасијевић није херметичан песник, већ постоји нешто у читалачкој рецепцији што условљава изворно неразумевање? Уколико у овој хипотези има релевантности, то би могло значити како је однос: песник – читалац већ сâм по себи илустрација једне *самоће* и једног општег одбацивања.

Штавише, довољно је само погледати наслове појединачних Настасијевићевих песама, како би се запазило да оне увек – *говоре некоме* и да се за њих нипошто не може везати одређење самозатворености. У том смислу могу се навести песме све одреда насловљене у дативној падежној конструкцији: „Извору“, „Биљкама“, „Чесми крај пута“, „Позној“, „Сестри у покоју“, „Госпи“, „Јединој“, „Гробној“, „Брату“, „Родитељу“, чему би, у поетском смислу обраћања требало придружити и „Поруку“ и „Награду“ из *Магновења*. При томе, претходне верзије појединих песама још боље откривају њихов криптобеседнички карактер. Тако, „Осама на тргу“ и песма „Родитељу“ у Настасијевићевим верзијама имале су реторски предзнак „*реч*“. Приближније: прве три верзије „Осаме на тргу“ носе наслов „Реч осаме на тргу“ (*П,* 283–285), док шест од укупно седам првобитних верзија песме „Родитељу“ носе наслов: „Родитељу реч“ (*П,* 308–312). Због чега је овај крипторетoрски поступак важан?

Раније смо нагласили како је однос Настасијевићевог субјекта према *другоме* отежан туђим одбијањем љубави, и суочавањем ове појаве са перспективама које се умногоме поклапају са хришћанским. Но, као и у другим сличним случајевима, Настасијевићева осећајност није једнодимензионална (сажаљење и трпељивост) према другоме. Она је условљена колебљивошћу, јер људи „чак и кад имају најбољи карактер, не показују дубоко и безгранично саосећање са пријатељима, породицом и друштвом, као што чине неки други“ (Šopenhauer 2021: 64). Штавише, људи другачији од светине и предати облицима алијенције, разумљиво, „у својим мислима користе треће, а не прво лице множине“ (Šopenhauer 2021: 65). Ово служење трећим, а неретко и другим лицем множине подваја Настасијевићев унутрашњи свет од свега „спољашњег“, макар „они“ као *други* били близу кроз осећање Бога.

Можда би се на основу тога могло рећи како је Настасијевићево песништво говор у одвојености, то јест, говор који као такав нико не жели и не може да чује. Но, то не умањује чињеницу да ово песништво демонстрира реторички манир у једном потпуно измењеном, анти-реторичком или не-гласноговорничком маниру, али задржавајући обележје проговарања другоме.

То што се поезија која говори – не чује, не може значити како она као упућивачка – није говорничка. Ово јесте интерпретативни „параван“ који је многа тумачења Момчила Настасијевића подвео под знак некомуникативности и условио устаљено становиште о песнику *Лирских кругова* као затвореном у самог себе.

Можда одбијање Настасијевића као комуникативног песника лежи у томе што мисао тумачења одбија не реторику као такву, већ један специфичан облик реторике. У питању је појам око којег би се, по свему судећи, могли сложити и они који Настасијевића читају као разумљивог, и они који га читају као херметичког песника. А реч је о структури *пророчког*. Јер, предуслов овога јесте заједно (nota bene: истина парадоксализма) усамљеност и друштвеност: „[а] сједињавање усамљености и друштвености је основно обележје пророчке мисли“ (Берђајев 2002ђ: 201).

Настасијевићеве песме упућене *другоме*-који-не-чује обликују песништво Момчила Настасијевића у снажним импулсима библијских форми пророка. Отуд, било би потребно назначити неколико особености библијске старозаветне службе пророка како би се поетички контекст могао боље прецизирати.

„Српска реч *пророк* је превод грчке речи προφήτης, коју је први употребио превод Седамдесеторице, Септуагинта (*LXX*), настао почев од III века пре Христа. Међутим, јеврејски писци Старога завета имали су за овај појам више израза: „navi“, „roe“, „hoze“. Мада они у јеврејском језику значе исто, ипак се по своме етимолошком значењу разликују. Ипак, најчешће је кориштен израз נָבִיא (*navi*)“ (Томић 2006: 11). У етимолошком погледу, делује занимљиво како филолошка страна потврђује пророчки елемент и код – *божјака*. Јер, назив „ani“ (*сиромашан, сиромах*), такође је једна од ознака пророка (Томић 2006: 11).

Етимолошки посматрано, делује изразито важно споменути како се на филолошкој страни пророчке духовности издваја још једна повезница у односу на Настасијевићево песништво. У питању је евентуална варијација старог акадског глагола „*nabu* (*звати, позвати, објавити*)“, што би значило како би значење овог појма у активу гласило: „‘позивач’, а у пасиву ‘позвани’“ (Томић 2006: 12). Чини се како је ову особеност потребно нарочито истаћи с обзиром на положај Настасијевићевог субјекта, који, у смислу обраћања *другоме*, релативно фреквентно „*дозива*“. Релација „позван[ости]“ тако се укључује и као потенцијално „освећење“ онога ко дозив духовности може да *чује*.

Старозаветни пророци били су активни у заједници, што значи да су увек *говорили* некој групи људи, на идентичан начин како и Настасијевићев субјект говори или пак „опомиње“ – *„њих*“. Присутни током читавог периода израиљске историје, пророци „нису били превасходно писци, већ говорници и политички активисти“ (Дрејн 2003: 29). Пророчка служба подразумевала је стално усмеравање пажње народа ка спасењу (Томић 2006: 62). Ипак, једна од првих асоцијација која се јавља при помисли на пророке, вероватно је откривање будућих догађаја. Иако је прозир у наступајуће време важан садржај пророчке мисије (нарочито у односу на апокалиптику), казивање једног пророка „мање представља поглед у будућност, а више један *отрежњујући, критички поглед на садашњост и прошлост*, са наглашеним указивањем на грех и неправде у друштву“ (Кубат – Драгутиновић 2018: 347; курзив наш). Ову посебност пророчког дискурса нарочито наглашавамо с обзиром како се она доследно подудара са Настасијевићевим казивањима *другоме*, посебно у споменутим песмама дативне конструкције и крипотбеседничког карактера.

Како, уосталом, говори Настасијевић-пророк, уколико се већ у његовом песништву може уочити нешто што је „инспирација старозаветним визијама“ (Радуловић 1996: 148)?

У погледу пророчког *говорења „њима“* демонстративно делује Настасијевићево „Предвечерје“. Иако је тема апокалиптике „Предвечерја“ оно што образује први план песме, комуникацијски смисао указује на однос *одбацивања*. Такав однос потпуно је супротносмеран, рецимо, раније споменутом „дозива[њу]“ *другога* у песми „Брату“.

Чак, могло би се приметити како „Предвечерје“ стоји антиподски у односу на песму „Труба“, чиме се изнова потврђује висок ниво композиционог устројства *Лирских кругова.* У обе песме оглашава се – смрт. Но, за разлику од „Трубе“, где субјект чује „лелек“ (глас) и

објављује своју „[р]од[овност]“ са „рушн[ом] сељанк[ом]“ зато што „труб[у]“ чује и на њен зов се одазива у себи, у „Предвечерју“ једна друга *„труб[а]“* остаје без одзива. То је *„труб[а]“ анђела*:

„Исполин анђео
силовито над крововима затруби.

И не виде га, жарки стуб,
и не чују.

Он труби, труби
у предвечерје страхобни руб“ (*П*, 40)

Понекад може деловати потпуно невероватно колики сплет књижевних веза отвара релативно мање развијен низ стихова.[123] Централна фигурација читаве песме, која отвара поетске модулације од комуникацијског питања, апокалиптике, све до митолошких сегмената и метафизике музичких облика, окупљена је у „Предвечерју“ само око спуштања небеског бића на земљу.

Детектовање религиозне димензије није сведено само на директно именовање анђела. Употреба израза „жарки стуб“ такође приближава Настасијевићеву метафизичку конкретизацију религиозној перспективи. Примера ради, српска књижевност препознаје „жарки стуб“ као поетски елемент искоришћен код Кипријана Рачанина у „Стихири Светог кнеза Лазара“: „и вргнуто би тело његово [Лазарево, прим. аут.] на земљу, / и нико га не повреди, / и многи од верних / видеше као стуб огњени / са земље што до небеса досеже“ (Кипријан Рачанин 1970: 399). Појава анђела је неочекивана за човека. Штавише, ватрени („жарки“) ефекат манифестација је анђеоског јављања; као што је то, на пример, био случај најаве Самсоновог рођења: „Јер кад се подиже пламен с олтара к небу, анђео Господњи подиже се у пламену с олтара; а Маноје и жена његова видећи то, падоше ничице на земљу“ (Суд 13:20).

Међутим, можда чак и више од појаве анђела који се јавља да би *открио* људима нешто што они треба да *чују*, за комуникацијски смисао „Предвечерја“ и постулат: „ја“ – „они“, битан јесте глас *трубе*. Јер, труба управо и јесте то што *говори*, као што говори сâм Настасијевићев субјекат.

У неким представама хришћанског предања, на православној литургији не користи се ниједан музички инструмент управо зато што се сматра како је људски глас најбоља „труба“. Овај предањски моменат могао би још боље појаснити Настасијевићеву песму: ако трубу можемо схватити и метафорично, то значи како анђео „Предвечерја“ својим „труб[љењем]“, заправо, не најављује мелодијским звуком, већ управо говорењем – гласом.

Уосталом, и „[п]од Ангелима трубачима [Апокалипсе, прим. аут.] можемо видети и хришћанске проповеднике који ће својим проповедима и списима објашњавати човечанству смисао наступивших догађаја“ (Матић 1994: 95). Ова анђеоска „опомена“ уврежена је пророчка представа апокалиптике. Обраћање се усмерава „мудрима који могу да схвате, да би им се саопштили разум, мудрост и наука“ (Лозе 1986: 47). За разлику од оних који *чују* пророчки апокалиптичкни глас, стоје и они други. Њима се упућује позив – оглашен *трубом* – да се врате „са погрешног пута [„блуду“, „пагуби на руб“, прим. аут.] и припрем[е] за предстојећи крај држећи се Божијих заповести. Зато апокалиптични списи имају за циљ опомену побожној заједници и поклик на верну истрајност“ (Лозе 1986: 47).

[123] У погледу поетског стваралаштва поменимо како су посете анђела земљи Настасијевићу можда могле бити познате из Бодлера (корпус француске поезије), који је користио трубу и ангеолошку димензију у тешњој вези (в. Елез 2020: 86); са друге стране пак, српска поезија је, на пример, „Анђелом мира“ Војислава Илића предочила једну маркантну посету небеског бића земљи (в. Илић 1975: 27–28).

Дакле, ако узмемо у обзир наносе јудео-хришћанске апокалиптике, као и принцип пророчког обраћања онима који „не чују“, у „Предвечерју“ не постоји разлика између *анђела* који се обраћа њима, који не чују, и Настасијевићевог *субјекта*, што такође говори њима – који не чују.

Средство упозорења човечанства јесте инструмент трубе. Он би могао указати на још једно важно (библијско) обележје Настасијевићеве поезије. Није необично што се Настасијевићева поезија служи различитим *оруђем*. Чак би се можда могло тврдити како је употреба различитог оруђа и оружја оно што приближава Настасијевићеву поезију древности старе речи више од некаквог средњовековно-религиозног или митолошког слоја звучања. Оваква врста тумачења није била страна хришћанској симболичкој перспективи која се усмеравала разумевању библијског текста. У том кључу, на пример, Свети Григорије Ниски разуме како сâм предмет, примордијалног садржаја и намене, говори о својствима онога ко предмет носи: „Уколико је, дакле, бубањ који је Маријам [сестра Мојсија и Арона, која свира и пева захвалну песму Господу за путеводитељство кроз пустињу, уп. 2Мој 15:20–21] држала у рукама **направљен од коже** мртвог тела, а девичанство представља умртвљивање тела, онда можда није много **далеко** од исправности мишљење да је пророчица била девица“ (Григорије Ниски 1994: 53; истицање приређивача).

Код Настасијевића пак, посебну лирску атмосферу носе песме у којима фигурирају *секире* („Туга у камену“, „Мировање дрвећа“), *мачеви* и *бодежи* („Плач“, „Две ране“, „Вест“, „Епитаф“), *стреле* („Молитва“, „Осама на тргу“, „Из осаме“, „Госпи“, „Глухоте III“) *свирале* („Фрула“, „Извору“), *рало* („Поглед“), и то у најтешњој вези са лирским субјектом. Зашто се димензија егзистенцијалног (и при томе дубоко верског) осећа у Настасијевићевим песмама у којима се јављају, рецимо, „рало“ или пак „секира“? У овоме се, најпре, огледа могућност управо хришћанског становишта. Јер, како је у антици физички рад сматран недостојним за човека, тако хришћанство прокламује потпуно другачији принцип, изречен у Другој Павловој посланици Солуњанима: ‘Ко неће да ради, да и не једе’“ (Gurevič 2021: 246–247). Хришћанство почиње да гледа на рад као на нормално стање, али и приближавање људском искупљењу кроз грешност и избегавање греха лењости (Gurevič 2021: 247).

Јер, „Бог наређује ‘шест дана ради...’. Рад је, дакле, обавеза коју Бог намеће“ (Милин 1994: 130).

Отуд, признавање екстензије „економских“ фактора у Настасијевићевој поезији може на необичан начин успоставити хришћанску перспективу, која се свакако и на чисто импресионистичком нивоу спомена „секире“ или другог оруђа и оружја, намах конструише. Сем тога, уколико ови, „економски“ фактори конструишу парадигму некадашњег (средњовековног) посленишта, које има верски призвук, они истовремено и поетички надрастају ову задатост. Они остају управо то што јесу: средњовековни (али изворно и: библијски) одјек који се инструментализује.

У правцу оживљавања „оруђа“ треба поменути још једну специфичност. Настасијевић под видом симболистичког и религиозно-симболистичког наслеђа презире свет „у коме се [човек] осећа пријатно, сигурно, заштићен[о] разумом, моралом, друштвом, полицијом, склоњен у градовима гдје не види птице небеске, у кућама, у собама, у *згодним* идејама“ (Rejmon 1958: 354; курзив M. R.). А повратак примордијалном оружју и исконским појавама човековог рада и стварања, као што јесу раније наглашене „птице небеске“ природног окружења („Молитва“), значи директан контакт са оним што значи човекову егзистенцијалност – и то без варке или било каквог епистемолошког заваравања, које би потенцијално „замаглило“ оно изворно.

Отуд, и објава *трубе* у „Предвечерју“ значи далеко више од коришћења инструмента једног небеског бића. Знак трубе јесте Божја интервенција, којом се Он послужио, као и „громовима и муњама – […] јер другачије није могао да поврати слободу људској души, *која се зачамила у летаргији, која је ту била и обамрла* (Šestov 1990: 121; курзив наш). Труба је најтешње везана за теофанију. „Трубе су се чуле у старозаветним теофанијама и највероватније су ушле у храмовни култ с обзиром на својство имитације Јахвеовог гласа са

Синајске горе (Таталовић 2019: 219). Из тог разлога, труба се чује без обзира да ли се Бог јавља на Синају (2Мој 19:16; Јоил 2:1), да ли говори Господ или се сâм објављује (Пс 47:5; Јев 12:19), да ли се дешава објава етиопској земљи (Ис 18:3), објава Месије (Зах 9:14) (Таталовић 2019: 219). Овоме би требало придружити и део Прве Павлове посланице Солуњанима, која умногоме носи обележја идентична „Предвечерју“: „Јер ће сâм Господ са заповјешћу, гласом арханђела и са трубом Божијом, сићи с неба и прво ће мртви васкрснути у Христу“ (1Сол 4:16 и даље). Но, Настасијевић је, по свему судећи, представу одсудног анђела апокалиптике преузео из осме главе Откровења Јовановог. Више напомена о суочењу са есхатоном навешћемо у одељку о историцизму Настасијевићевог времена и есхатолошким идејама.

Напоменимо засад на овоме месту како неслушање анђела (као и не-виђење истог бића) значи одбијање комуникацијског прегнућа, одбијање до озбиљних граница психичке и метафизичке пренапрегнутости човека.

Анђео „Предвечерја“ *imago* је Настасијевићевог лирског субјекта. Јер, континуитет пророчког говорења анђела, са једне, и човека-пророка са друге стране, бива обележен одбацивањем истих пророчких речи, односно, само пророчко говорење бива обележено *не-дозивањем*.

Када не може доћи до *другога* говором ни заједницом, Настасијевићевом субјекту остаје само да *указује* као нéма ствар. Овај момент означава екстензију пророчког говорења према демаркационој линији – *глухоте* (ћутања). Рецимо, „Осаму на тргу“ треба схватити управо у правцу гестикулације, то јест, не-говорења. Пророчка гестикулација „Осаме“ значи пак и степен више од говора. Реч је о *настављеном покушају саопштавања*, али не више речима – него појавом, и то довољно сугестивном појавом окамењености:

„Прострели, о, прострели.
Камен да сам на веки.

По мојој сенци да мере
смираје и свитања
на тргу“ (*П*, 39)

Тако, окамењивањем *они* добијају знак за узалудност бесконачног кретања „смирај[а]“ и „свитањ[а]“. Притом, „Осама на тргу“ ближи се акцентима „Речи у камену“ управо димензијом града, то јест, трга. „Камен се и успрaвља да би имао више сенке, више душе. Једноставном посматрању није тако очигледно да светлосни зрак производи сенку – имагинирајућој свести сенка изгледа као нешто што излази из материје саме, окреће се око ње, и с вечери враћа у тело које га је произвело“ (Павловић 2021: 114). Камен обележава споменик на којем су знаци, а знаци су уочљиви на тргу; на којем се више не говори, већ се указује речју.

Можда се на овом месту Настасијевићев концепт односа према „ближњем“ дотиче и старог односа усмене и писане културе. Када усмена реч „анђе[ла]“ или самог субјекта не може вредети, онда се посеже за речју/знаком као алтернативним обликом људском споразумевања.[124]

Трг, где је најјача разлика између „ја“ и „они“, и може најбоље сугестивно да обележи реч камена, попут знака који се оставља на таквим местима. Тако је трг у потпуно истом смислу важан за Настасијевићу блиског Достојевског, који води свог убицу на „симбол народности, и на крају романа Раскољников, пре но што ће поћи у полицију да призна кривицу, долази на трг и клања се народу до земље“ (Bahtin 2019: 220). И ништа не може бити тако

[124] Необична слика тихог говорења тамо где је захтевано „најгласније“ проговарање чува и, Настасијевићу по свему судећи блиска, Књига пророка Исаије. Тако, у њеном 42. поглављу читамо: „Ево Слуге мојега, којега подупирем, Изабраника мојега, који је мио души мојој; метнућу дух свој на њега, суд народима јављаће. Неће викати ни подизати, нити ће се чути глас његов по улицама. Трске стучене неће преломити, и свјештила које се пуши неће угасити; јављаће суд по истини“ (Ис 41:1–3). И Настасијевић и Исаија, чему би поново требало придружити Достојевског и примећену особеност да руски писац ништа директно не експлицира – „говоре“, али њихово саопштавање је „тихо“.

важно за самоћу од јавне сцене велике површине где је отворена могућност и светости и карневализације (Bahtin 2019: 167). Код Настасијевића, пут је усмерен само у трагику неспоразума, без изокретања у карневал, али уз чување примарне комуникацијске нијансе одбијања, овог пута – одбијања забележеног појавом у камену.

Да ли је пак камен који говори на тргу својом сенком (заједно са *Речима у камену*), заправо, и једини вид Настасијевићевог поручивања „њима“?

Уколико се пажљивије погледају наслови Настасијевићевих песама који су упућени *ближњем* који не чује ни људски ни трубни, ни окамењени глас, запажа се још један, писани дискурзивни облик – „запис“ у песми „Порука“.

Настасијевићева „Порука“, као облик саопштавања „њима“ из тоталног подвајања у односу на светину, наличи и на запис из потпуно другачије димензије постојања.[125] Настасијевићева „Порука“ носи печат поетског „завештања“ некога ко више није ту, али је пружио своју исповест. Управо због тога што је могуће приказати „унутрашњост човекову“ само кроз његово „општење са другим“, и јер „у узајамном деловању човека према човеку открива се и ‘човек у човеку’, како за друге тако и за себе“ (Bahtin 2019: 327), „Порука“ заиста и носи једне од најмрачнијих акцената Настасијевићеве мизантропије, исказане великим дискурзивним дистанцирањем од оних којима је порука упућена:

„Прозрем вас:
једна јаснота,
умље, једна реч,
мрачни пут грете.

Замукни муком скота; –
достојан споља лик и ум,
унутра звер
и беспомоћно дете“ (*П*, 86)

Неколико је одредби које на овом месту узрокују одељивање од заједнице, као и особеност *пророка*.

1) У Настасијевићевој перспективи то је, најпре, „умље“. Оно оличава поверење у рационалистички интелектуализам. Њиме се „људски противник“, још од Гетеа „окорели рационалист“, по речима Јустина Поповића, „сараствара […] разум[ом] са разумом човечјим, чији је први, и главни, и постојани знак: интелектуална гордост“ (Поповић 1999: 87). Настасијевићево „умље“ наставља се на „[м]ркло језгро живота“ оних који у рационализам полажу веру, те се круг бесмислености у овим оквирима још више увећава.[126]

2) Други појам којим се обележава *други* као синегдохски репрезентант *њих* јесте: „звер“. Интересантно је да хришћански појам „звери“ уопште не лишава такво биће људскости; штавише „човек-који-је-звер“ неупоредиво је гори од саме звери, зато што „звер“ оличава подобије анђела, док је човек са́мо божанско подобије (уп. Берђајев 2002ж: 198; в. и Евдокимов 2001а: 67–68). Изокретање људске природе до звериње оличава обрнути паралелизам „беспомоћно[г] дете[та]“. Оба појма, иако супротносмерног духовног искуства и асоцијативног проширења, сустичу се у извитоперењу људске природе. Људска природа *једначи се* у бруталности и индолентности.

3) Међутим, трећи појам који Настасијевић приписује онима који одбијају реч, који „никог и ништа не зов[у]“ (*П*, 87), јесте један од најважнијих у целој песми, иако делује сасвим

[125] Овим се можда отвара могућност да је наш песник, поред посведоченог познавања *Злочина и казне*, *Браће Карамазова* (очито кроз есеј *Неколике белешке о Достојевском*), и, судећи по карактеризацији неких ликова приповедака и драма – вероватно и *Идиота* – можда могао познавати и – *Записе из подземља*. Структура и садржај „Поруке“ то наглашавају више типолошки него директно. И „Порука“ и *Записи из подземља* говоре „њима“ из апсолутне личне изолације.

[126] О анти-рационализму Настасијевићеве поезије в. потпоглавље Од сумње у „умље“ до поетике апстраховања: могућност хришћанске димензије“.

споредно и готово декоративно. То је: „*скот*“: „Замукни муком скота“ (*П*, 86). Ко је *скот*? И зашто је потребно да он „замукн[е]“?

Покушајмо да бићу „скота“ приступимо из блиског али не и очекиваног појма *греха*. На једном месту своје капиталне књиге *Стуб и тврђава истине*, отац Павле Александрович Флоренски, између осталог, даје и следеће тумачење људског греха. Ово тумачење унеколико раскрива средишта „скотске“ атрибуције:

„Грех је *непрозирно* – мрак, магла, тама, па се зато и каже: ‘Јер му тама заслијепи очи’ (1 Јн 2, 11), а постоји још много места у Светом Писму у којима је ‘*тама*’ синоним за ‘*грех*’. Грех је у свом чистом крајњем стању, то јест *гејена* – јесте тама, *непрозирност*, мрак, σκότος“ (Флоренски 1997: 130; курзив П. Ф, подвлачење наше).

Дакле, „*скотос*“ према Флоренском, али и према прихваћеној филолошкој семантици, значи: греховну предатост *мраку*. Уосталом, на грчком језику: „σκότος“ значи: „мрак“, „тама“. Другим речима, „скот“ није само, како сама песма напомиње („Замукни муком скота“) – четвороножна *звер*, већ и – „онај ко је носилац мрака“. Притом, потпуно је прихватљиво говорити о „скотству“ као последици греха – јер, како и сâм Флоренски напомиње, *грех узрокује таму*.

У том смеру постаје јасније зашто је „језгро“ таквог живота „мркло“, те зашто Настасијевић користи израз: „там[а] себе“.[127] Дакле, први сегмент онога што ће постати део формуле парадокса – која на први поглед није најјаснија – јесте „*порука*“ да „скот“ „замукн[е]“. Јер, тами не приличи да буде оглашена. Она је грех, превасходно потекао од поверења у „умље“.

Међутим, на овом нивоу довођења „*скотоса*“ до тачке установљеног мрака, разраста се вероватно и најбитнија пророчка тачка „Поруке“. У питању је друга строфа другог сегмента песме:

„Из таме себе
тамом потеци ван;
ругобом ноћи
штурину оплоди дан
у видела непребол,
у стид“ (*П*, 86)

На овом месту суочавамо се најпре са загонетним појмом *тока*. Зашто *„скотос“* мора да „потек[не]“ када му је „саопштено“ да „замукн[е]“? И даље од тога: шта уопште може значити „потеци“?

Напоменимо одмах да ово Настасијевићево песничко место кореспондира, помало неочекивано, са првим строфама „Мисли“, те да са њом има нарочитих додирних тачака. Почетни и завршни сегмент песме „Мисао“, који обрнутим паралелизмом кореспондира са „Поруком“, гласи: „Тишином чудно / све ми засветли, – крилата походи ме она. // Нерођених зора / запоју ми петли; / са дна искон-мора / потонула, чујем, брује звона“ (*П*, 102). Како ово место може имати било какве везе са „Поруком“? Наизглед, између две песме готово да не постоји друга додирна тачка осим те да обе песме спадају у циклус *Магновења*.

Уколико се пажљивије погледа уводна строфа песме „Мисао“, може се запазити како се експлицирано јављање *мисли* – женско-фигурално „тајн“-овите *ње* – дешава у *тишини* („[т]ишином чудно“). Свечана објава пристизања мисли, која јесте весник сотириолошког испуњења, оглашена је „пото[пљеним] звон[има]“. Неупитно, готово надреална слика потонулих звона ипак има своје поетичко објашњење. У чему се оно састоји?

[127] У песми „Храм“ другачије изражено, али идентичног смисаоног правца: „бездан себе“ (*П*, 97).

У том смислу што за Настасијевића *ћутање* значи – *воду која мирује* („искон-мор[е]“). Зато се и појава *спаса* и може огласити онда када се „чује“ сопствено *ћутање* („мор[е]“).[128]

Какве то везе може имати са „Поруком“?

Наиме, онолико колико је за Настасијевића ћутање поистовећено са мировањем воде („мор[ем]“), толико је његова идеја говора кореспондентна – *току*. Другим речима, ако ћутати значи бити везан за „искон-мор[е]“, онда *говорити* значи: „*поте*[*ћи*]“, то јест, „отећи“ из себе, и из сопственог греха: „из таме себе“.

Најприближније речено, Настасијевићево: „потеци“ – готово дословно и мелодиозно значи управо: „*реци*“.

Отуд, није необично што се у песниковим белешкама из позне 1935. године среће једна интересантна филолошка рефлексија: „*Рећи* и *река*, исти корен. Идеја говора и идеја реке истоветна: непрекидни ток“ (*П*, 376; курзив М. Н.).

Зато се код Настасијевића *говорење* увек сусреће у формама – флуктуације воде. То је можда још и уочљивије у „Глухоти II“, у којој је подједнако потцртана потреба да се *каже* и онемогућеност да се ишта саопшти:

„И за кап само,
и за кап,
неизречје ово у реч.

смаком потопило би створа,
смаком твар“. (*П*, 54)

„Глухота“ не би била „глухота“ да не долази до ретенције: „ток“ говора који би се дешавао полако („за кап“) и као слаб, ипак се мора обуставити. То значи како говор досеже своје уминуће. Јер, у супротном, „неспокој“ („неспокој ов[ај]“) „Глухоте II“ досегао би – апокалиптичку димензију „потоп[а]“.

Друкчије речено, „кап[и]“ говора се „задржавају“ у „Глухоти II“, како њихова експлозија – заправо, експлозија *говора* – не би узроковала апокалиптички „потоп“ (*П,* 54) света.

Није необично што Настасијевић на овом месту посеже, како смо у одељку о структури негације напоменули, за разграђивањем речи у форми разграђивања света. Јер, замишљено казивање „неспокој[а]“ има пројектоване последице свеопштег уништења. И управо је великосветско уништење и настало деловањем истоветним као и у другој „Глухоти“: деловањем „кап за кап“, када су велике кише помеле све на лицу Земље изузев Ноја и његове породице:

„Кад је било Ноју шест стотина година, те године другога мјесеца, седамнаести дан тога мјесеца, тај дан *развалише* се сви *извори* великога бездана, и отворише се уставе небеске; и удари *дажд* на земљу за четрдесет дана и четрдесет ноћи […] Петнаест лаката дође *вода* изнад брда, пошто их покри. Тада изгибе свако тијело што се мицаше на земљи, птице и стока, и звијери и све што гамиже по земљи, и сви људи“ (1Мој 7:11–12; 1Мој 7:20–21; курзив наш).

Нешто дужи екскурс који смо покушали да начинимо има, дакле, за циљ појашњење две различите концепције Настасијевићевог виђења *речи* у односу на акватичку симболику. Реч која се задржава да не би „текла“, односно, да не би била исказана, евидентна је у „Мисли“ и у другој „Глухоти“. У овом случају реч је о симболизацији *ћутања*.

Но, за разлику од тога, реч која тече, или, јасније изражено: сама *река* – представља *говор*. Ово, друго значење речи као текуће воде, од нарочите је важности са „Поруку“. Јер, Настасијевићев субјект управо позива *ближњег* „поруком“ да „поте[кне] ван“ (*П*, 86). А то

[128] Идентична поетска рефлексија, правцем истините контрадикторности, проналази се и у „Радосном опелу“ (поново из *Магновења*): „Тишином себе / затрубити у трубље“ (*П,* 104).

значи како је „позив“ садржан у императиву саопштавања, говора, кроз који ће истећи „там[а]“ из „таме“ сопства (*П,* 86).

Овај моменат могао би имате неке од директних хришћанских импликација. Јер, чин којим се казује „там[а]“, односно, чин којим се човек ослобађа сопствене „таме“ говором јесте *исповест*. „Порука“, чини се, и постулира позив на исповест („потеци ван“), при чему би исповедање требало схватити у најширем могућем опсегу.

Скотос, јер *ближњи*, има предату сотириолошку могућност. Отицање таме из унутрашњег бића директно значи самообјављивање „надилажење[м] ‘мрака’ телесне и светске преокупације, те виђење Божанске *Славе* = вечне нестворен *Светлости* = Царства Божијег“ (Дамаскин 2002: 44). Суштина исповедања и јесте да *отицање из себе* значи избављење *према другоме*, управо зато што се дешава *у себи*.

Настасијевићева песничка свест сагледава *целог* човека. Јер, напомене су недвосмислене и целовите: „[п]розрем вас“; „[ч]ујем вас“ (*П*, 86–87). Онај који и *види* и *чује* целог *другог*, и може да тражи *такав* заокрет у његовом постојању као што је – „исповест“ („Из таме себе / тамом потеци ван“). Другим речима, и на овом месту „Поруке“ изнова се варира добро позната тема дозивања, само на прикривенији начин. Тражећи казивање *другог* и, тим, пурификацију од таме, заповест *другоме* да „поте[кне]“ значи, изнова: „дозивам те“: „реци *ми*“. При томе, Настасијевић „дозива“ нудећи – своју *жртву*. Јер, реч „мора да оптерети другог, правог и стварног другог, морамо је некоме натоварити, макар за то плаћали, убијали, освајали, залуђивали“ (Павловић 2021: 54).

Ако Настасијевић „пристаје“ на то да *реч* „натовари“, „уби[је]“, „освој[и]“, „залу[ди]“ његовог субјекта – управо кроз зазив да „там[а] поте[кне] ван“ – пораз који настаје када *други* „одбија“ *жртву* не може се ни изблиза мерити ни са једном људском суровошћу. Другим речима, одбијање жртве оног који би потенцијално саслушао исповест („[ис]тиц[ање] таме“), увећава мрак *скотоса*.

Назначена нит *таме*, тако, довршава своју мрачност пригушујући и *дан* („видела непребол“), и узрокујући – „*стид*“.

Отуд се и Настасијевићево: „замукни, залуд глас“ може перципирати и као клетвена суштина „поруке“; писане из дистанциране самоће из које се најбоље „[п]роз[и]ре“ и најбоље „[ч]ује“.

Можда би се могао извести и унеколико парадоксалан закључак: оставши у „там[и] себе“ одбијањем „жртве“ *субјекта* – Настасијевићев *други* постаје, неочекивано, идентичан самом *субјекту*. Јер, и субјект, на другој страни, свестан не-одзива на *жртву*, посеже ни за чим другим до за – *„замукн[ућем]“.*

Ћутање и затварање за сваког *другог* у „Поруци“ је обострано. И то је оно што највише поражава Настасијевићев духовни хуманизам. *Једни* ћуте неодазвани на љубав. *Други* ћуте *јер* љубав није дозвана. А и *једни* и *други* носе своју али исту – „поруку“.

Да ли је онда Настасијевић *„светац“* наше књижевности уколико његова порука о човеку носи овакве, изразито мрзилачке, антрополошки негативне акценте? И да ли је „Поруком“ створена идеална равнотежа, тако да се може комотно разумети и потврдити ранија песникова мисао: „да су хришћанска љубав и мизантропија осећања која потичу из истих извора“ (*Е*, 326)?

Да би се ове појединости поближе разумеле, потребно је изнова призвати песниково духовно-хуманистичког становиште. Другачије казано, Настасијевић „мрзитељ“ „трга“, светине, града, заједнице, и оних који не појме *жртву*, који остају *недозвани* на речи пророка, вероватно се најбоље може појмити у својеврсној мисаоној „разапетости“ оним што је свим овим манифестацијама супротно – љубављу.

Из тог разлога, потребно је размотрити песму која најављује другу страну парадоксалне осећајности Момчила Настасијевића. Реч је о песми која представља и смисаони прелаз са мизантропског на (хришћански) хуманистички принцип бриге о *другоме.* То су Настасијевићеве „*Две* ране“, песма која доводи мизантропију до крајњих консеквенци – до

убиства; одакле се боље сагледава неминовност љубави. Стога, чини се да „Две ране“ Момчила Настасијевића означавају и један (могући) пут *Злочина и казне Лирских кругова*.

3. 3. 2. Поетски сензибилитет делотворне љубави

Речена линија између две осећајности ни изблиза није тако непомрива као што изгледа. Она није таква чак ни за личности чији духовни узраст превазилази неке елементарне задатости људског бића. Вратимо ли се изнова оквиру Настасијевићевог „светаштва“, можемо напоменути како „у светом човеку актуелно добро претпоставља *потенцијално зло*: он је велик у својој светости, зато што је могао бити велик и у злу“ (Соловјов 2010: 153; курзив наш; Соловјов 2008: 67).

Можда управо једно од таквих изображења крије издвојена песма из *Бдења*, песма-граничник између љубави и мрзитељства. „Две ране“ нипошто не би требало схватити као две *дефинитивне* озледе, које у људској свести претрајавају трајно. „Две ране“ откривају да „смо [сви] ми убице и злочинци премда нас државни закон и јавно мњење сматрају за људе беспрекорне који не заслужују никакву казну […] [А] како је *често* наша воља усмерена ка понижењу и уништењу живота наших *ближњих*“ (Berđajev 1981: 92; курзив наш).

Притом, склоност ка насиљу у духовном смислу одговара Настасијевићевој мизантропији – јер, „[ж]еља да се причини другоме зло увек је *одговор*, и она се изазива већ патњом која је поднесена од другога (Rozanov 1982b: 322; курзив V. R; подвлачење наше). Већ уводни стихови песме казују о чину:

„Убод ли,
то буја убиству,
то љубим“ (*П*, 38)

Ово место у песми активира почетни смисаони контекст: жељу за повређивањем *другог*. Притом, ова јасна појединост, изречена глаголом нарочите *верске* обојености – „љубим“ – остаје до краја песме оно што „преображава људе“ „[п]роливање[м] крви“ (Берђајев 2002ж: 188).

Глагол „љубити“ пројављује апокалиптички изокренуту, али управо зато духовно стварну свест: да се „љуби[ти]“ може и кроз *мржњу*. Управо томе у прилог говори и последњи стих првог сегмента: „призивљу се бити“ (*П*, 38).

„[Б]ити“ се *спајају* зато што и кроз мржњу (убиство или рањавање „убод[ом]“) постоји инхерентни однос *спајања* „мене-који-рањавам“ и „тебе-који-си-рањен“.

Песма „Две ране“ открива у свом другом одељку (који је од првог и трећег у самој песми раздвојен графичким прекидима), свој прелазак на комплекс друкчији од *мржње* на *другог* – комплекс који из мржње произниче. Притом, раставни везник: „Ал’“, којим овај део започиње – наговештава и дословно *прво место* у *Лирским круговима* уопште где се и чини искорак ка *другом* у смислу делотворне љубави:

„Ал’ две се отворе.
Преболи те зададох,
моја без пребола, брале“ (*П*, 38)

Делотворна љубав садржана је управо – у свести да отварање ране *другом* значи отварање ране *себи*; чак, рана отворена *себи* бива и дубља.[129]

[129] Контекста ради, Христос је Тај који спашава човека да отвори себи рану рањавајући другог. О томе говори сцена из Гетсиманског врта када Петар „имаше нож [као у Настасијевићевој песми – оружје, „мач“, прим. аут.], па га потеже и удари слугу првосвештениковог, и одсијече му десно ухо. А слуги бјеше име Малхо“ (Јн 18:10). Христос тада изговара чувено, и за „Две ране“ потпуно упућујуће: „јер сви који се маше за нож, од ножа ће погинути“ (Мт 26:52). Није реч о томе да ће они „погинути“ од нечијег другог „ножа“, будући да су започели

Песникова идеја забране повређивања другог у контексту *двеју рана* многобројна је у есејима и записима: „[Ч]инећи зло другоме свога добра ради, зло у ствари је и ономе ко га чини и ономе ко га трпи“ (*Е*, 76); „духовн[о] самоубиств[о] (то дижући на себе руку, још поразније погодити другог)“ (*Е*, 119); „Ево шта ме најљуће заболело: Рана коју зададох ближњем, не из мржње, не из освете, но мислећи да право чиним; – накриво насађено човекољубље“ (*Е,* 345); „Ако сам у искушењу да ударим човека (или животињу), неће ме минути док магновено не скренем руком мимо њега у зид или дрво. Ма колико ме онда заболело, исполински сам јак и не заболи ме“ (*Е*, 367).

Но, далеко прегнантније, идеја рањавања *ближњег* изражена је споменутом строфом:

„Ал’ две се отворе.
Преболи те зададох,
моја без пребола, брале“ (П, 38)

Настасијевић на овом месту у песми чини и један необичан преседан своје уметности. Он посеже за аутосарказмом. Јер, можда би се могло рећи да је управо карикирање *брата*, сада – *„брале[та]“* – горки одраз (само)освешћења.

А управо овај феномен, иако наочиглед десакрализујући према ближњем, директно *и отвара* Настасијевићев пут „осећа[ња] добра из љубави према добру“ (Svedenborg 2006b: 45).

Горкост према себи (обраћање *другом* са: „брале“), те окретање беспоштедности према *другом*, колико год то изгледало немогуће и нејасно – прва је искра Настасијевићевог превирања у *делотворну љубав* његове песме. Јер,

„само […] сладострашће [жеља за повређивањем у „Две ране“, прегнантно изражена у глаголу: „љубим“ *убиство*, прим. аут.] **сведочи о нераскидивој вези** која постоји међу људима. Није могуће да човек осећа насладу мучећи онога чији бол не осећа. Није случајно што је садомазохистички комплекс нешто јединствено: причињавање боли себи [„Ал’ две се отворе“, прим. аут.] и причињавање боли другом [„Врео врх мачу / зажуди до балчака у тело“, прим. аут.] у суштини је једно исто. *Наслађивање ‘туђом’ патњом и мучењем је можда последњи начин на који човек може да осети своју неодвојивост*. Можда је управо зато ова наслада толико снажна (Касаткина 2019: 250; истицање Т. К; курзив наш).

Али, оно што је веома важно нагласити за песму „Две ране“, јесте постављање питања: *ко* или *шта* омогућава увид у то да је повређивање другог путем повређивања себе – последњи истински пут осећања своје везаности са *ближњим*?

То је у Настасијевићевој песми *душа*, изнова феминина симболизацијска фигура – „бледа *видарица* без наде“ (*П*, 38) – која свешћу о мучеништву открива – и грешност и везаност за *другог*, и то путем утехе.[130]

Другим речима, душа је видарица која лечи *обе* ране. Јер, једино је душа свесна да је отварање туђе ране, „убод“ у своју сопствену. Притом, симболика траварке иде у правцу „жениног праисконског знања, почев од примитивног владања ритуалом раста, па све до вештице и траварке доба опадања матријархата“ (Nojman 2015: 351). Жена – симболички представљена *душа* – као „шаманка, сибила, свештеница и мудра жена од памтивека [је] утицала на човечанство“ (Nojman 2015: 351). А са лепотом душиног знања о травама у корак иде и спољашња лепота *видариц[е]*: „Свакако, прелепа рука која налива напитак несумњиво повећава делотворност лека, који такође садржи и чарање. Белерофонтова туга потекла је са Савета богова; али у Јелениним ормарићима се налази лек“ (Старобински 2006–2007: 8).

сурову игру – већ о томе да ће их *тај њихов властити „нож“ убити*. Христос, „дохвативши се уха“ војниковог, „исцијели га“ (Лк 22:51). И ово је, вероватно, једини „лек“ за „две ране“, од којих једна настаје интенционално, а друга неинтенционално.

[130] Више о појединости душине епистемологије наговестићемо у одељку о Настасијевићевом поетском поимању мучеништва, једне од централних тема његове песме.

Да бисмо пак боље појаснили због чега је нужно инсистирање на *лепоти* душе („видариц[е]“), на овом месту потребно нам је да учинимо једну изразито важну напомену формалног типа. Она се налази у дешифровању „ликова“ Настасијевићеве песме „Две ране“. О чему је конкретно реч?

Наиме, чини нам се како је Момчило Настасијевић у своју песму „*Злочина и казне“* уплео средњовековну симболику *Тристана и Изолде*.

Можда не би требало олако прећи преко књижевноархеолошке чињенице како је Настасијевић још 1922. године у „Мисли“ објавио свој текст по имену „Роман о Тристану и Изолди“, и то о реконструкцији легенде у роману који је сачинио Жозеф Бедје (Joseph Bédier), а код нас прва превела Десанка Павловић (в. *Е*: 113–115). Реч је о делу које се у научном жаргону назива „‘вулгаризацијом’ [неког] књижевног дела, па ипак је за њу Бедије добио признање Француске академије“ (Грицкат 1988: 22). По Бедјеовом роману је и Жан Кокто писао сценарио за филм о Тристану и Изолди, по имену *Вечно враћање* редитеља Жана Деланоа (в. Вранеш 2022а: 217).

Настасијевићев стваралачки рад имплицитно наговештава и временско поклапање – писање о Бедјеовом Тристану и Изолди претходи првој објављеној верзији „Две ране“. Како смо поменули, овај текст појавио се 1922. године. Са друге стране, године 1928. објављена је прва верзија песме „Две ране“ (в. *П*: 641). То значи како интересовање за легенду *претходи* песми у којој је могуће инкорпорирање приче о легендарним љубавницима.[131]

Где се, конкретно, у песми „Две ране“ запажа траг *Тристана и Изолде*?

Наиме, управо је Тристан тај који, смртно рањавајући на мегдану свог противника Моролта – и сâм бива тешко рањен. На пример, српска средњовековна верзија легенде бележи овакав окршај: „Триштан бејаше рањен у стегно копљем отрованим, док је Амурат био рањен без отрова“ (Повест о Триштану и Ижоти 1988: 68). „Амурат[у]“ (Моролту) остаје, као *рана*, „комад мача у глави“ (Повест о Триштану и Ижоти 1988: 68), док сâм Тристан бива смртно рањен затрованом раном „у стегну“ (Повест о Триштану и Ижоти: 69).

Дакле, у питању су *две* ране, а обе муче након *обостраног* задавања.

Са друге стране, парадигми *Тристана и Изолде* прецизно одговара и „бледа видарица без наде“. Јер, управо као што ће *душа* (једина) имати моћ да види шта значи отварање „две[ју] рана“, тако и једина која Тристана може да залечи – јесте дама која је „добро познавала лекове од рана, те није било ране коју не би могла извидати“ (Повест о Триштану и Ижоти“ 1988: 71; в. такође и стр: 73, 154, 183, 206). А за жену у Настасијевићевој поезији резервисано је и иначе посебно месту у односу на „лек“ и лековитост; тако ће и Госпа у песми „Госпи“ поседовати „лек“ који се окреће у „тр[овање]“ (*П*, 36), а исти однос према леку видљив је и у „Глухоти VII“: Лек си, / болујем те сам“ (*П,* 59).[132]

Не улазећи дубље у Настасијевићев однос према подтексту *Тристана и Изолде*, можемо ипак приметити како се на контурама средњовековне приче разраста композиција и смисао једне модернистичке песме изразитих хришћанских духовних акцената.[133]

Међутим, вратимо ли се последњој строфи песме „Две ране“, оној која долази након „деловања“ „блед[е] видариц[е]“, наилазимо на занимљив заокрет у схватању везивања за друго биће. Поново, као и у другом делу песме („Ал’ две се отворе“), и овај, трећи и последњи део започиње истим раставним везником: „Ал’“.

---

[131] Овде, нажалост, морамо оставити по страни испитивање повезаности Настасијевића и средњовековног витешког наратива. Да ли је у томе имао удела Никола Банашевић, који је важио за Настасијевићевог блиског пријатеља (в. Бјелановић 2018: 51)? Или је песник, по свом обичају, самосвојним путевима (овог пута истакнуто – франкофоног) стваралаца, дошао до идеје о лектирном песничком решењу?

[132] Можда се у даљим одјецима на овим местима изокретања лековитости у отров чују и одјеци, макар само у модулацији исказа, претње народа упућене Христу: „Љекару, излијечи се сам“ (Лк 4:23).

[133] Истовремено, ово показује распон хришћанског у уметности; песник не мора користити стриктно неки хришћански текст или пак Свето Писмо да би на тим елементима засновао свој преображај лирског медијума у религиозне одјеке.

То значи да постоји неки размак (узмицање) чак и од душе, која лечи појединца, предочавајући му да је и себе повредио *теже* – онда кад је озледио другог:

„Ал' каже ми се долина.
Ромори што је шкргут овде зуба.
Тихо се тамо сјаранило
што се крваво мрзи овде и љуби." (*П*, 38)

Кренимо најпре од напомене да је последња строфа песме „Две ране" готово у потпуности библијска.

Најпре, делује широко познато да „шкргут зуба" јесте најдиректнија и најјаснија алузија. Од четворице јеванђелиста, онај који највише користи ову представу јесте Свети јеванђелист Матеј (в. Мт. 8:12; Мт. 13:42; Мт. 22:13; Мт. 24:51; Мт. 25:30). Представа „шкргут[а] зуба" најдиректнија је супституција *паклу*, као што је то код Светог јеванђелисте Марка, како смо видели на примеру „Молитве", била симболика „црв[а]". Шкргут зуба предочава самоћу и егзистенцијално доживљену богоостављеност.

Оно што је на овом месту посебно важно, то је да „шкргут зуба" у Настасијевићевој песми, као библијски траг, припада – *оностраности*.

Вратимо се сада првом стиху последње строфе: „Ал' каже ми се долина". У односу на претходне стихове, у којима „видарица" лечи, овај стих семантички „поништава" њено дејство. Јер, снага „долине плача" већег је дејства него што је то нега душе за рану и ране.

И у помену „долине" проналазимо библијски траг. У питању је познати стих 84. псалма: „Благо онима којима је сила у теби, и којима су у срцу путови твоји! Идући долином плачевном, претварају је у изворе, и дажд одијева благословима" (Пс. 84:6–7). Старозаветни песник овоземаљско постојање означава – „долином плачевном". Страдање у таквој долини семантички је истоветно простору који оцртава песма „Две ране" – свако сваког убија.

У значењу Настасијевићеве песме важно је напоменути да „долина", црпећи из библијског значења, означава простор патње који је – „овострани".

Укрштајем „долине" („овострано") и „шкргута зуба" („оностранo") сугерише се паралелни *а исти* ток пакленост душиног стања. Да је Настасијевић управо имао на уму овакву врсту намерног укрштања „овде" и „тамо" говоре и последњи стихови строфе:

„тихо се *тамо* сјаранило
што се крваво мрзи *овде* и љуби" (*П*, 38; курзив наш)

Овај момент је далеко од пуке назнаке да Настасијевић обједињује и садашњи и будући живот под знаком истог, пакленог битисања и континуираног (само)рањавања. На овом месту, управо двострукост осећајности говори да стање *овде* и стање *тамо* – нису два иста стања.

Јер, „тамо" се „*мири*" („сјара[њује]) оно што се „овде" „крваво *мрзи*" и „крваво *љуби*". Притом, израз: „сјаранити се", редак у народном говору, има нарочите конотације: *љубавне везе*. Користи се по правилу везано за помало „отпаднички", здружујући однос мушкарца и жене. Као такав, јавља се, рецимо, у бајци „Сентин" у Чајкановићевој збирци *Српске народне приповетке* (уп. Гароња-Радованац 2015: 159), а означава директно „љубавнички однос" (Гароња-Радованац 2015: 180). Бирајући управо овакав израз, Настасијевић сугерише тешњи вид везе, директно и страственог „љубавнич[ок] однос[а]" између више бића која су „овде" на земљи остала у крвавој завади.

Управо тај израз, да се може „крваво 'љуби[ти]' само је *обрнута љубав* „сјаран[љивања]". Другим речима иста емоција која твори „земаљску" мржњу, она је која ће омогућити да се исто тако „крваво [сада страсно, прим. аут.] љуби".

Можда прецизније посведочење тог комплекса можемо пронаћи у мисли коју је истакла Татјана Касаткина: „Наслађивање 'туђом' патњом и мучењем је можда последњи начин на

који човек може да осети своју неодвојивост“ (Касаткина 2019: 250). Изразом „крваво[г] љуб[љења]“ Настасијевић је изнова на трагу вишег духовног домета, и, поново налик Достојевском, чији Димитрије Карамазов, на пример, тврди да се „[з]аљубити […] може и мрзећи“ (Dostojevski 1977a: 134), те да човек и кроз „страш[у] мржњ[у]“ долази до „најбезумније љубави“ (Dostojevski 1977a: 147). Сличну мисао, с посебним акцентима православне духовности изражава и Свети Николај Велимировић идејом из својих *Молитава на језеру*: „Само онај мрзи непријатеље, ко зна да непријатељи нису непријатељи но сурови пријатељи“ (Владика Николај 2013a: 111).

Након живота, дакле, долази до преображаја људских својстава – и оно што је „овде“ било у непријатељству, „тамо“ постаје неодвојиво. Јер, у томе Настасијевић и види законитост међуљудског односа. У песми „Туга у камену“ поново се може наићи на унеколико сличну идеју:

„И секира кад љуто
засече дуб;

и јагњету вук, – кости кад млави зуб;
намо све свему тугом
верни остане друг.“ (*П*, 94)

Задржимо се, прагматичности ради, само на симболици вука и јагњета, у којој се језгри семантика свих претходних случајева (онога што се „сјаранило“ иако се „крваво мрзи и љуби“ у „Две ране“, то јест, „секир[е]“ и „дуб[а]“, „кости[ју]“ и „зуб[а]“ у „Речима у камену“).

Случај да се непријатељи, или, прецизније речено: „агресор“ и мартир, „тамо“ *мире* иако је „овде“ мржња главни покретач односа – изнова је библијска идеја. О томе сведочи визија Настасијевићу блиског, Светог пророка Исаије:

„И вук ће боравити с јагњетом, и рис ће лежати с јаретом, теле и лавић и угојено живинче биће заједно, и мало дијете водиће их. И крава и медвједица заједно ће пасти, млâд њихова лежаће заједно, и лав ће јести сламу као во. И дијете које сиса играће се над рупом аспидином, и дијете одбијено од сисе завлачиће руку своју у рупу змије василинске. Неће удити ни потирати на свој светој гори мојој, јер ће земља бити пуна познања Господњега као море воде што је пуно“ (Ис. 11:6–9).[134]

На размеђи ове библијске идејности срећу се Настасијевићево „јагње“ и „вук“, као, дакле, и све оно што се „тамо“ „сјара[њује]“, премда је „овде доле“ било међусобно омрзнуто до „крв[и]“.

Ово би могла бити и централна мисаона законитост Настасијевићеве песме „Две ране“. Међутим, она поседује и својеврсну екстензију, која уводи ову песму на само централно место Настасијевићевог певања о *близини ближњег*.

Говоримо о последњем, потпуно очигледно издвојеном стиху песме:

„Нема за мене биља овде доле“ (*П,* 38).

Какав је смисао овог стиха након што је констатовано да ће „тамо“ – све „сукобљено“ бити „помирено“?

Иако би се могло појмити како је Настасијевићев субјект директно она свест која може да разуме психолошке механизме отварања „рана“, те да може разумети и принцип измирења „тамо“, финални сегмент песме саопштава да је оно *што је „овде доле“* – заправо, једина преокупација свести. Због чега је то тако?

[134] Интересантно делује како ова идеја постоји измењена зависно од нешто другачије културе, а опет, значећи исто. Тако, у причи „Фаризада са ружиним осмејком“ у *Хиљаду и једној ноћи*, велика сила правде, као што само Божија може да буде као извор и дародавац, узрокује да „тигар и срндаћ један крај другог ход[е] и на једном се потоку пој[е]“ (Hiljadu i jedna noć 1964: 294).

Зато што Настасијевићево „ја“ песме подноси *највећу грешност*. Јер, за „његову“ рану која се прећутно *отворила* – зато што је [то конкретно „ја“] исто тако прећутно (из)„ра[њавало]“ *друге* – за ту рану, дакле: „нема биља“. А непостојање биља директно значи – непостојање „видариц[е]“, то јест: *душе*, која би могла деловати благотворно.

А немајући *душу*, Настасијевићево „ја“ не може бити ни измирено „тамо“ где се све „сјара[њује]“, већ је осуђено „овде доле“ на „шкргут зуба“.

Финале „*Злочина и казне*“ Момчила Настасијевића делује бруталније чак и од Достојевског. Но, оно подразумева подједнако и највећу меру *пониженост*и пред сабратом. Јер, отворити *себи* такву „ран[у]“ тоталним повређивањем *других*, „ран[у]“ која директно имплицира пад душе у безличносност, са́мо подношење „казне“ (пакао), значи – најдубљи наклон пред туђим патњама. И повлачење из видљивог света у простор најдубљег поимања „шкргут[а] зуба“ такође је прилог оваквог сензибилитета.

А то је *отуђење*: иако је свет људи по својој суштаственост испуњен „двоструким ранама“, само „за мене [субјекта]“ „нема биља овде доле“. Отуд, у „Двема ранама“, *отуђење* „ја“ од света највећа је законмерност правде – а правда је бекство једног човека, који *зарад другог* и *бола за другог*, одбија да (Божји) свет даље скрнави.

Овакав тип *милости* према другоме, условљен извесном дозом дионисизма, не мора нужно деловати разумљиво. Настасијевић је понајмање песник који би се могао стриктно назвати песником „смирења“, или пак песником диониског елемента. Но, „Две ране“ као да се ближе осећајности сапатништва које, у најмању руку, може деловати и провокативно. Отуд, можда би се наш песник могао окарактерисати и неким акцентима лирске јуродивости. А јуродиви су „били не само душевно здрави већ и интелигентни људи. Због тога би се јуродство могло дефинисати као један вид интелектуалног критицизма“ (Прокић 2014: 14–15).

Да је песник искрене сумње у *„умље“* изразито вредновао љубав-за-ближњег кроз неочекиваност осећања и делања, изузев Настасијевићеве песме „Две ране“ сведочи и његова „Награда“, „Двема ранама“ изразито блиска песма по мери (раније експлициране) кореспонденције *Бдења* и *Магновења*.

Како се намах може запазити, и „Награда“, попут Настасијевићеве „Две ране“, полази од неког активног деловања, нечега што није једноставно стање. Док је у претходној песми реч о конкретној акцији повређивања, у „Награди“ се ради о идентичној врсти повређивања која је сада конкретизована у „ујед“ „змиј[е]“, то јест, „уд[а]р[ац]“:

„О, шта је ујед,
отров твој, змијо, шта,
самоме себи
кад излучим се у сичан.

[…]
Загорча ваш мед,
чемер заслади;
потвора право моје срце
тим дубље награди; –
удрите,
нисам крив.“ (*П*, 85)

Осврнимо се најпре на представу о „ујед[у]“. Остављеност мотива не сасвим хомогеним допушта различите нивое разумевања које би „ујед“ могао имати у својој вези са антрополошком ситуацијом.[135] При томе, реч је, наравно, о „ујед[у]“ „змиј[е]“. А „[т]рагање за мотивом змије у уметничкој, писаној поезији показује да мотив није толико чест колико је сам

[135] Проширење представе о „ујед[у]“ није непозната у људској историји. „У средњем веку је излаз материце носио схоластичко-богословски назив: ‘morsus diavoli’ – ујед ђавола“, што значи да је представа о људском рођењу представљана у форми „ујед[а]“ (в. Розанов 2016: 80).

симбол активан. Због непријатне примесе и због негативне теолошке конотације, он ће се тек ту и тамо пробити у поезију“ (Павловић 1981а: 227).

При томе, овај симбол је, између осталог, и „амблем убилачке агресије“ (1981а: 228). Како је „[ф]изиолошка сага све животиње и њихове особине – реалне и измишљене – посматрала са становишта тајног моралног смисла који је у њима садржан“ (Лихачов 1972: 189), то се и Настасијевићева песничка конкретизација *змије* сврстава у ред старих поетичких перспектива у којима животиња већ сама по себи носи одређени смисао.

Једна од важнијих песничких представа у вези са змијом на коју можемо скренути пажњу, јесте споменута представа о уједу која значи *изабраност* онога коме је ова рана нанета. То се у великој мери преклапа и са Настасијевићевим мартиријумским поверењем у људску повређеност која мученичтвом води у дубље телеолошко схватање.

Управо овакву представу носи и један од првих књижевних јунака обележених „уједом“ змије, а то је Софоклов Филоктет. Интересантно, Филоктетова рана коју задаје змија и одбацивање околине (јунак је, према миту, остављен од другова на острву Лемнос управо због ране која се погоршавала), необично кореспондирају са Настасијевићевом *изабраношћу* раном и злом околине („они“). „Филоктетова смрдљива рана истовремено је света рана. Змија је архетипски симбол прелаза из невидљивог у видљиво. Филоктет је постао кужан за људе, јер је изабран од богова да би извршио улогу која му је намењена“ (Kot 1974: 174). Но, о каквој „улози“ можемо говорити у случају Настасијевићеве „иронично“ интониране „Награде“, у којој невиност („нисам крив“) бива награђена – „уједом“, али, исто тако, и надодатим *измождавањем*[136] „невиног себе“: „О, шта је ујед, / отров твој, змијо, шта, / самоме себи / кад излучим се у сичан“ (*П,* 85)?

Да бисмо поближе схватили још један парадоксализам Момчила Настасијевића, обратићемо пажњу на један унеколико нејасан детаљ.

„Награ[ђивање]“ субјекта песме обележено је и даривањем нечег супротног од „јед[а]“ и „пелен[а]“; тај дар, сладак насупрот „јед[у]“, јесте – „мана“ (*П,* 85). *Мана* је врста хлеба коју је јеврејски народ добијао као дар од Господа, и то за време лутања кроз пустињу након египатског ропства.

У старој Јудеји и у случају древној јеврејског народа, брига око хране била је стална, без обзира да ли је била у питању летина и тешкоће везане за њу, риболов са својим неизвесностима, те економисање различитим пословима (уп. Тили 2019: 62–63). Храна је била део света који је чувао своју чисту датост од Бога, јер се свет управо и поимао као стварност у којој је човеку све предато као „храна“, као дар. Јер, „[у] кушању материје овога света, у храни, свет постаје елемент људског тела“ (Булгаков 1991: 197). Призвук егзистенцијалне важности *хране*, помало неочекивано, преузела је (незнајући да „позајмљује“) из јудејске духовне атмосфере, материјалистичка мисао 19. века. Тако, своју чувену реченицу о томе да је човек оно што једе („*Der Mensch ist, was er isst*“) Лудвиг Фојербах следи у свом консултовању књиге *Филозофија прехрамбених намирница* (*Psysiologie des Nahrungsmittel*, 1850) Јакоба Молешота (в. Шмеман 2016: 201). Фојербахова опаска се углавном памти као мисао уведена у филозофску позитивистичку перспективу, док се чешће заборавља њен древни јудејски корен, према којем је „[*ј*]*ело природно причешће – прикључење телу света*“ (Булгаков 2015б: 80; курзив С. Б.). Свет- храна може бити посебно наглашен у уметности

[136] Настасијевић је знао да за појам самомучења-ради-самоослобођења искористи глагол: „здрузга[ти]“ („у још дубље раздрузгање себе, *Е*, 60), мада је користио и израз и варијације: „сможди[ти]“. Једна од њих открива битно кретање смисаоне линије „Награде“: „Јер чему толике жртве при којима, у некој радости патње, изражавајући се људски створ буквално самог себе сможди. / Као да је иза тога неки тајни услов: *дало ти се да би целог себе дао*“ (*Е,* 58; курзив М. Н.). Према томе, прихватање *удараца* („удрите, / нисам крив“) у Настасијевићевој дубоко хришћанској оптици, заправо значи прихватање дарова. Момент када ирониja наслова („Награда“), те и са́мо награђивање *потвором* (клеветом) постаје награда за „моје срце“ – заправо јесу од суштинске важности. С једне стране, они су још један прилог Настасијевићевој дискретној назнаци *јуродивости*. Са друге, блиске и сродне стране, они су још једна егзистенцијално згуснута порука парадоксалне истине скривене у хришћанској духовној мистерији.

поезије; те, у том правцу, и Гастон Башлар напомиње: „У данима среће, свијет је јестив […]. Изненада добијам жељу да од свих пјесника прикупим врућe хљебове“ (Bašlar 2021: 145)

Управо оваквом сакралном „прикључењ[у] телу света“ значајан чинилац у колоплету исхране и божанског благослова над њом – даје „*мäна*“. Овај појам у Старом Завету фигурира, дакле, у 16. поглављу Друге Књиге Мојсијеве, која је посвећена управо бризи јеврејског народа да не изгладни у пустињи[137]:

„И рекоше им [Мојсију и Арону, прим. аут.] синови Израиљеви: Камо да смо помрли од руке Господње у земљи Мисирској кад сједјасмо код лонаца с месом и јећасмо хљеба изобила! Јер нас изведосте у ову пустињу да поморите сав овај народ глађу. А Господ рече Мојсију: Ево, учинићу да вам дажди из неба хљеб, а народ нека излази и купи сваки дан колико треба на дан, да га окушам хоће ли ходити по моме закону или неће […]. И кад увече долетјеше препелице и прекрилише ôкô, а ујутру паде роса око окола; А кад се диже роса, а то по пустињи нешто ситно округло, ситно као слана на земљи. И кад видјеше синови Израиљеви, говораху један другому: Шта је ово? Јер не знадијаху шта бјеше. А Мојсије им рече: То је хљеб што вам даде Господ да једете […]. И дом Израиљев прозва тај хљеб мäна, а бијаше као сјеме коријандрово, бијела, а на језику као медени колачи“ (2Мој 16:3–31).

Прецизнија појашњења *мäне* наводи Драган Милин, указујући на садржај значења везан за унеколико „теологизиран[у]“ „чудесн[у] хран[у]“ (Милин 1994: 30). Њено порекло има и рационално објашњење: „Сада је познато да се у одређено време лишће тамарикса покрива смоластом масом као иње, које се једе; Арабљани имају назив ‘ман-ес-сема’ (дар с неба), или само ‘ман’ (дар) и мисле да су то капље које падају с неба. И у *Псалму* 78,25 помиње се ‘хлеб анђелски’“ (Милин 1994: 30).

Шта, дакле, *мäна* значи за мотивску структуру „Награде“, и, уопште, у односу према *ближњем*?

Најпре, требало би нагласити како је Настасијевићева *мäна*, попут раније напомене о функцији оружја и оруђа у његовој поезији – амблем духа примордијалног и исконског, које је дубоко укорењено не у религиозности *византинизма,* већ у аутентичном *библијском окружју*.

Подсетимо, насупрот *мäне* у „Награди“, стоје „јед“ и „пелен“; док, како се у Старом Завјету казује, *мäна* „бијаше [...] као *медени колачи* (2Мој 16:31). Ова појединост, „преведена“ на смисаоне линије „Награде“, сведочи како „уједˮ змије, зло *ближњих* и „потвора“ уопште не морају бити означени природним непожељним предзнаком. Како то можемо још прецизније сазнати?

Управо тиме какав је однос субјективне *личности*, аутентично истакнуте у први план (прећутно „ја“), према *њима* или пак *ближњем* Њему. Како смо видели, стари Јевреји остају у ставу незахвалности пред *мäном* (повици на Бога, жаљење за „лонц[им]а са месом“ и „хљеб[ом] изобил[ним]“ у египатском ропству).

Међутим, Настасијевићев субјект своју *мäну* прихвата у ставу лирске скрушености пред њеним брутализмом („уједˮ, „удрите“). И овај момент јесте један од најважнијих у контексту *самилости* пред *њима* у Настасијевићевој „Награди“.

Зло од *њих*, дакле, у форми *објективног зла*, постаје сарказма лишена *награда*. Та награда постаје, рекло би се – неочекивано у координатама логичког мишљења – разлог за *милост* према *ближењем*, ма каква била духовна (или, чак – физичка) цена љубави.

А физички момент „Награде“ јасно оличава „уд[а]р[ац]“ („удрите“). Чини се тешко замисливим да људска милост према ближњем у овој Настасијевићевој песми мимоилази нашироко познату реч из *Беседе на гори* о примању ударца: „А ја вам кажем да се не противите злу, него ако те ко удари по десном образу твом, окрени му и други“ (Мт. 5:39; слично и: Лк. 6:29).

[137] Што је, узгред, обрнуто од: „Не брините се душом својом, шта ћете јести, или шта ћете пити [...]. Није ли душа претежнија од хране, и тијело од одела?“ у Беседи на гори, Мт. 6:25).

Настасијевићев тоналитет пак као да се донекле својим дионисизмом и отима јеванђељској речи: субјект не казује „*ударите*“, већ унеколико индигнирано и пркосно: „*удрите*“. Но, то не значи и мимоилажење христолошког примера.

Притом, Христове речи и јесу биле: „Милост [за *њих*, сурове ближње] хоћу, а не жртвоприношење“ (Мт. 9:13), изговорене управо у време *обедовања* са „цариницима и грјешницима“ (Мт. 9:12). Интересантности ради, ово је написао јеванђелист који је описао и Христово одбијање кушања да камење постану *хлебови* управо у *пустињи* (Мт. 4:1–4), на том месту где је потпуно јасно да „хлеб има трајну антрополошку вредност“, јер показује човека као биће „*које се из културе отвара природи* и из природе улази у културу“ (Николић 2021: 238; курзив наш).

Дакле, када *мäна* постоји, њу би требало прихватити у ма колико злокобном предавању (од других). Управо у томе се огледа *изабраност* човека – „ујед[ен]“ змијом, појединац-мученик је обележен *даром* од *њих,* колико год то ирационално деловало. Уколико пак *мäне* нема, не би је требало ни тражити *за себе*. Познавалац Библије какав је и био, Настасијевић тешко да је могао изгубити из вида нешто од ових семантизација исхране у Светом Писму које су уз друге аспекте супстанцијалности хране присутни у „Награди“.

***

Наравно, макроцелине песама на које смо покушали да укажемо не исцрпљују Настасијевићеву окренутост *ближњем* као сабрату. Но, неки од ових аспеката саодноса, духовног вида сапатништва и поетске контекстуализације блискости носиле су неке од песама које смо у тумачењима раније издвојили. Ту, пре свега, имамо на уму песме „Брату“, „Труба“ и „Сиви тренутак“.

У овом правцу покушаћемо да укажемо на још неке специфичности Настасијевићеве бриге за *ближњег*, посебно у контрасту према самоћи и (ничеанској) мржњи на *њих*.

Како смо напоменули везано за песму „Брату“, ова песма користи елементе Настасијевићевог схватања атавистичког наслеђа, нарочито кроз појам *матерње мелодије* и значење *дозивања*, како би се дочарало „искуство трансценденције“ – која омогућава „људима да се лако разумеју и сагласе“, што бива проживљено „као припадност истој националној заједници“ (Видовић 2013: 30).

Но, песма „Брату“ захтева и ближа појашњења која казују о *ближњем.* Настасијевићев „брат“ не бива схваћен само као члан исте породице. Сâм „дозив“ шири се на препознавање *заједничког* вићења патње („Ослушни, запојем, / прени тајном“; „То иза гора и вода / лелек је рушне сељанке. // Род смо. / Кад умре човек, и моје срце рушно је“).

Настасијевићев „Брат“ је заправо – сваки *ближњи*, без обзира на природу његовог односа према субјекту.

Да бисмо представили још један модалитет саживљавања са туђом душом, вратићемо се на издвојени сегмент песме „Брату“. Овај момент бива, притом, тешње суочен са добро познатом песничком сумњом у „умље“, као и са отвореношћу контрадикторној истини.

Мотивски елемент на који би ваљало скренути пажњу тиче се форме *пијанства*: „Тешко ми срце, / Превире тишина у вино, / до дна искапи“ (*П,* 49). Код Настасијевића (пркосно и унеколико индигнирајуће интонирано) „искап[љивање]“ чаше, присутно је и у „Струни“, акцентима у којим је тешко превидети његошевске алузије: „И меда или жучи / чаша ли ово пуна, / бол ме, - // до дна искапим, / мрем неизречјем / у реч“ (*П,* 100).[138]

[138] Занимљиво, Настасијевићев претходник у семантизацији овог израза јесте Милета Јакшић. Песник религијске инспирације какав је био, Јакшић је искористио дословно исти израз, који се може срести и у *Пет лирских кругова*. Песма у којој се јавља овај израз носи наслов „Христос је устао из мртвих и говори народима“. У речима Христовим који се јављају у песми горка чаша коју је потребно испити раскрива се у пуној мери библијске драматике: „Бич што ми је паро тело голо / Трње што ми је чело боло / Жеже и душу вашу – / *И ви пијете горку чашу* / Страдања – / *Искап'те је до дна* – / Јер ево жив сам ја“ (Јакшић 1922: 159; курзив наш).

И иначе, на који начин се симболика жртве, присутна и у Христовом примеру кроз испијање чаше,[139] може приметити модификована у димензији Настасијевићеве формулације пијанства? Можда би се на овом месту могли призвати стихови из Настасијевићеве магистралне и вишесложне песме „Поглед“:

„Поглед је, - пијем.
И пјанећ све ме,
чудно свему себе дам.

Поглед је, - бдијем.
И пупећ у свему моје семе,
самртно радостан, и сâм“ (*E,* 83)

Питање о каквом погледу се ради на овом месту, оставићемо једној од наредних етапа разматрања, и то оној која подразумева Настасијевићеву христологију.[140] Покушајмо на овом месту да разумемо само један издвојени стих: „чудно свему себе дам“.

Требало би, најпре, разумети тачку Настасијевићевог гледишта: „што је могуће мање за себе једнога, што је могуће више за све заједно“ (*E,* 64), истакнуту, дакле, есејистичким дискурсом. Овакав став је за Настасијевића omen *доброте*. Јер, „добар [човек] је заборавивши на себе, добар је без егоизма, и другима је извор благодети, себи среће, иако неки пут ради против свога ја“ (*E,* 318).

Овакав преплет између: *ја – други,* Настасијевићева визура твори сачињавајући својеврсни кружни обрат. Наиме, предавање *себе* ствара „себи извор среће“, док је „срећан човек који се сав предао своме Богу“ (*E,* 278),[141] то јест, који служи *ближњем*. Управо на фону овакве осећајности и оваквог типа антрополошког саодноса и може се разумети „да[вање] себе“ као благодатност у којој постоји нешто од божанског. Међутим, интересантно је то што овакво „[пре]да[вање] себе“ другом бива, помало необично, обележено „пјан[ошћу]“. Другим речима, услед чега је за Настасијевића, и у песми „Брату“, али и у „Погледу“, онај који живи-за-другога: „пјан“?

И у овим песмама, али и у „Струни“ – облик „лудила“, то јест, пијанства, открива другачију димензију стварности у људској свести. Јер, за Настасијевића, човек који је „пјан“ – „пјан“ је перспективом која значи одабир добра-за-другог спрам добра-за-себе. Другим речима, измештајући се у свесност *њих*, субјект песама *Лирских кругова* обликује спољашње понашање: „пјаност“, као обележје несебичности.

Песма коју смо поменули, „Струна“, наставља и даље у овом правцу, обликујући још један вид парадоксалне истине. Осим што се „бол[у]“ супротставља његовим алогичним провоцирањем и примањем, субјект управо „конзумирањем“ „бол[а]“ („искап[љивањем]“) тим постаје видовитији за „му[ку]“ другог:

„Не мене, не мене,
брата то
у незнању мог
муклије тим
потаја ова мучи.

И знам, и знам,

[139] „Не знате шта иштете, можете ли пити чашу коју ја пијем, и крстити се крштењем којим се ја крстим?“ (Мк. 10:38; Мт. 20:22), те: „Чашу коју ми је дао Отац зар да је не пијем?“ (Јн. 18:11).

[140] Приближније речено, „поглед“ који је експлициран као централна представа песме из *Магновења,* тиче се људског гледања у Христа, и Христовог гледања у човека. Елементи који на то указују биће представљени, како је и напоменуто, у одељку о песниковим христолошким перспективама.

[141] Ова Настасијевићева мисао зачудно је блиска јеванђеоском: „Јер гдје је благо ваше, ондје ће бити и срце ваше“ (Мт. 6:21; Лк. 12:34).

срце где куца, од злата или тучи,
немо у њему распиње се Бог.

Плакало ил' певало,
трнова за уздарје
плете му се у потаји круна“ (*П*, 100–101)

Можда бирајући да следи одзвуке Псалма 115: „*Не нама, Господе, не нама*, него имену својему дај славу, по милости својој, по истини својој“ (Пс. 115:1; курзив наш), Настасијевић обликује смештање *другог* у *срце*; и то оног *другог* који је, као и у „Сивом тренутку“, брат из „незнани“. Инструментализујући срце, Настасијевић утврђује снажну компоненту милости као чиниоца своје песме: ма какав човек био, и ма каква била природа и самог срца – и непознати *он*, као и *срце* осетљиво („злато“) или неосетљиво („туч“, уситњено стакло) добијају венац мучeништва, док Бог у самом срцу састрадава. А ова појединост важи за *свако* срце („срце где куца“). Уколико Настасијевићев субјект види средиште људске личности (nota bene: не људске духовности, већ – целовите личности) на овај начин, онда оваква репрезентација симбола иде у два крака, а оба су везана за *срце*.[142]

Први саопштава како се у средишту људског срца твори нит која се распростире до самих граница сакралног хуманизма. Оваквим разумевањем прихвата се став према којем „моја лична бесмртност није само ускраћена него, у суштини, није ни могућа“ уколико „само једно биће […] не буде васкрснуто за вечни живот“. Јер, „[ј]а зависим од судбине света и мојих ближњих, а судбина мојих ближњих и света зависи од мене“ (Берђајев 2002ж: 238). Уколико се *ближњи* осећа у себи управо на нивоу судбине света, онда људска личност, према Настасијевићу, ни не може пристати на мање од милости којој се крај не може измерити.

Други крак симбола распетог Бога у срцу усмеравао би се појаву који уопште и омогућава виђење *ближњег*-као-себе. Христос распети Бог обележава овакво становиште, бивајући представљен у људском срцу. Притом, овакво усељавање обележено је важном представом – Христос *се распиње*.[143] Другим речима, Он „сâм-себе распиње“, *а не бива распет* (од стране другог, или пак, како би се могло очекивати, од стране *њих*). Ово су поетски случајеви, док је у есејистичком корпусу означено само једно осамљено место: „Убили *су га*“ (*Е*, 74; курзив наш).

Настасијевићев Христос у себи означава једини прави искорак јединственог бића у не-ја. А то не-ја није фихтеовски обележено размеђе на којем свест осећа тескобу због неиспуњености бивствујућег собом, нити је разлагање сопства у различитим видовима.

---

[142] На овом месту делује тешко избећи једну важну напомену о истицању *срца* на начин присутан у строфи „Струне“. Јер, Настасијевићево представљање људског срца на овом месту, у најтешњој везаности са распетим Богом, као да гравитира представи *sacre coeur*, или „Светог Срца“, које је присутно у католичкој мистици. Представа потиче од француске католичке светице Маргарет Мери Алакок (Marguerite-Marie Alacoque), којој се, према сопственом казивању, јавио Христос. „Његове груди су се отвориле и показао јој је своје запаљено срце рекавши: ево срца које је заволело људски род“ (Вишеславцев 2008: 29). Интересантно делује, притом, духовно-материјално спајање у елементу срца. Јер, куцање срца одражава физиолошки живот, у којем нарочити призвук и основу носи постојање живота са тим *откуцавањем* (и код Настасијевића идентично: „срце где куца […] / немо у њему распиње се Бог […] // плете му се у потаји круна“). „Духовно 'срце' је реално повезано са телесним срцем јер је дух *оваплоћен*, а скривена таласања духа присиљавају наше телесно срце да куца. Откуцај срца је суштинско обележје органског, живог човека (престанак пулса је знак смрти), па је стога срце као центар крвотока реални симбол *живог организма као целине*“ (Вишеславцев 2008: 31; курзив Б. В.). А овај ноуменални чинилац би, у католичкој представи, значио да се Христос налази у самој суштини личности неког људског бића – управо на онај начин на који је то постулирано и у „Струни“.

[143] Српска средњовековна књижевност познавала је представљање Христа у срцу, Христа који није просто именован, већ је у срце усељен кроз неки вид активности (као што је распињање). Настасијевићев следбеник Васко Попа, примера ради, издвојио је у својој антологији *Јутро мислено* и песму у којој се Христос у срцу (Светог Симеона) представља жетелечком активношћу: „Ралицом крста земљу срца свога / добро обрадио јеси, / бразде душевне сузама умилења напајајући, / коровне помисли из корена истргао јеси / и добродетељи клас сачувавши / у житнице небеског делатеља Христа, Симеоне, / пшеница сабрао си се“ (Попа 2008: 109).

За Настасијевића, не-ја – у врхунском узору христолошке парадигме – јесте једини простор аутентичности човека.

Говоримо, дакле, о форми у којој се и сама личност људска превазилази дајући себе за другог, ма и прихватајући „*уједˮ*-„*удˮ*[*арац*]“-„*награду*“, „*распе*[*ће*]“, осуђујући се од сувише честих задавања „*рана*“, испијајући „*медˮ*-„*жуч*“, то јест, „*прснув*[*ши*]“ не дајући гласа од себе да би тек својом смрћу: у ствари, *звуком* и *мелодијом* „[рас]*прсну*[ћа]“ била песма *за* другог:

„Прснув занемела
смрћу дâ гласа струна.“ (*П,* 101)

Како је „од антике“ прихваћено „да отићи без звука у смрт значи бити осуђен на нешто горе од нестајања“ (Бошковић 2022: 99, 160), Настасијевићев звук пуцања струне једнак је мотивској екстензији испијања бола („до дна искапим“). Јер, само начином издржавања патње, само самилошћу и љубављу, љубављу која „[с]ве сноси, све вјерује, свему се нада, све трпи“ (1Кор 13:7) и може струна која настрада у својој жртви, касније по смрти да се огласи.

Отуд и жртва за другога у Настасијевићевој лирици носи најважнији смисао жртве из љубави. Та особина се, рецимо, поклапа тачно са мотивацијом Настасијевићевих драмских ликова „обдарени[х] лепотом душе“, чија је једна од главних црта да се „*ближњи*“ „воле, дарују, помажу, а пре свега да се за њих *трпи* и *страда* без роптања“ (Фрајнд 1994а: 73; курзив М. Ф.).

А појава да струна „да[је] глас“ тек након свог пуцања, самим чином своје смрти, свесног жртвоприношења, делује као назнака који тријумф духа може извојевати само post mortem – и никада без саме смрти.

Јер, до смрти иде мера песникове љубави за *њих,* љубави која је конституисана управо због тога што се разраста на мржњи усмереној против истих *њих*.

Можда се крајњи домети овог Настасијевићевог става ни не могу испитати у свим њиховим основама. Њихов вербализацијски и херменеутички корелат би могао одговарати тек дубљим равнима мистичке искуствене хуманизације, где би испитивачка знатижеља била тотално укинута пред истином песништва.

Садејство песме и теорије би се пак можда могло илустровати на издвојеном примеру. Позивајући се на Некрасовљев стих: „*Материнско је срце – пророк*“, Павле Флоренски се пита: „Рекавши овако, зар смо обавезни да се бојажљиво осврћемо на теорију емоција *Џемса Лангеа* и молимо је за оправдање?“ (Флоренски 1997: 573; курзив П. Ф.). Избегавајући усмеравање дискусије на правце расправе о моћи образложења и моћи тумачења песништва, обратимо пажњу на сами предмет. Чини се да ниједна дисциплина разумевања, укључивши у себе чак и правце религије, филозофије, друштвене теорије, психологије, или пак неке друге гране, није дала знатнији допринос схватању вере у жртву. А постављање једнакости између овог појма и степена љубави *за другог* још један је тешко појмљив елемент, који ни Настасијевић није развио даље од поетског наговештаја.

Али управо јасност контуре ове љубави одводи у просторе читалачке слободе и динамичког духовног кретања, и то кроз толико пута наглашаване „белине“ збирке *Лирских кругова*.

Можда би отпор према жртви (и љубави) требало придружити нашем одбаченом саморазумевању, чиме се јача вид отпора и алиби за херметичка читања Настасијевића. Одбијајући у процесу тумачења овакав избор, наставићемо са даљим херменеутичким испитивањима.

У овом смеру следујући, надаље, налазимо се пред важним загонеткама песникове љубавне поезије.

3. 4. Метаморфозе љубавног песништва

Рече јој Исус: Иди, зови мужа својега, и дођи овамо.

Одговори жена и рече: Немам мужа. Рече јој Исус: Добро каза: немам мужа; Јер си пет мужева имала, и сада кога имаш није ти муж; то си право казала. Рече му жена: Господе, видим да си ти пророк.

(Јн. 4:17–19)

Нека је благословена матер твоја, и земља и биљка и скот што те хране! И сунце што те греје! И кров што те заклања у невремену! Нека је благословљен час кад прођох поред твог дома! – Први дан исцељења.

Момчило Настасијевић[144]

3. 4. 1. Настасијевићеве љубавне песме; наговештаји софросиније (грч. *σωφροσύνη)*

У овој етапи истраживања, покушаћемо да укажемо на Настасијевићеву лирику о полној љубави.

Наравно, као и у случају општег питања о присуству или одсуству хришћанских елемената у Настасијевићевом песништву, потребно је најпре дефинисати појам који покушавамо да идентификујемо. У претходно изнетим претпоставкама тај основни појам било је хришћанство. У овом одељку пак полазни појам књижевне идентификације тиче се полне љубави.

Требало би, најпре, имати на уму како Настасијевић тему љубави између мушкарца и жене уобличава из своје перспективе духовног песника. Та перспектива остварена је умном духовном спознајом. А умна спознаја или, уколико је потребно изразити се и тако: *лирско созерцање* – далеко је више од конвенционалних представа о „злу“ људске сексуалности, и „врлини“ непорочности. То значи како духовна димензија („метафизичке“ или психолошке лирике) отвара нове перспективе у распознавању љубавног песништва. Уосталом, шта уколико нам управо еротичко песништво укаже на нове, неочекиване приливе религиозне димензије, и то ако не заборавимо да је у „*[ж]ивоту пола*“ прикривен, заправо, „*најосетљивији барометар религиозног живота*“ (Булгаков 2005: 321; курзив наш)?

Да је у Настасијевићевом случају управо тако, можда сугерише управо једна од његових недатираних песама; али, по свему судећи, она која је настала у ранијем периоду стварања. Реч је песми која за лирског „јунака“ има управо библијску личност, суочену са изазовом ероса. Неименована песма у критичком издању насловљена је према првом стиху, „Јосиф много пева о жени и блуду“:

„Јосиф много пева о жени и блуду,
Из речи сваке бесна страст му врца.
Каже да у сваку загрљају луду
Изгори му једно мало парче срца!
Можда! Само ме ово чуди много:
Кад се Јосиф нађе у близини жене,
Он преда се гледа ‘озбиљно и строго’,
А образи му се страшно зацрвене!“ (*П*, 562)

Упризорујући одбацивање Петефријеве жене од стране прекрасног Јосифа (1Мој 39: 6–12), Настасијевићева мисао конституише управо једну осећајност која би се могла окарактерисати и модернистичком скепсом према сакралном. Оваква врста скепсе јавља се још од декадентизма, где је, између осталих, Уисманс држао да су „истински опсцени само чедни људи“ (Према: Prac: 252), о чему „црвен[ило]“ Јосифових образа довољно говори. Свакако да у одбацивању „блуд[а]“ у раним данима песниковог стваралаштва удела може

[144] “Узгредне забелешке“ (*Е*, 349).

имати и француска класицистичка литература, и то са својим поверењем у одбацивање страсти и у превладавање разума.

Но, шта уколико рани Настасијевићев „Јосиф“ наговештава неколике поетске „сигнале“ који ће се у *Лирским криговима* димензионирати у читав један ток поезије која говори о љубави – и то са нарочитим духовним квалитетима полне љубави?

Остајући и даље у општим тематским оквирима љубавне поезије, покушајмо да укажемо једним примером на то како се религиозни аспект моделује у *Лирским круговима*.

На пример, какво је то „подне“ у *Јутарњој* „Сан у подне“, песми коју ће Настасијевић повезати и са Незнанчевим појем Бели у *Међулушком благу*, у идентичним стиховима (в. *Д,* 22):[145]

„То иза сна, знам,
златан прах остане по њој.

И у пољупцу
презреле бресквe сласт.
Зри љубав. Подне.“ (*П,* 17)

Не можемо са сигурношћу тврдити да је у „Сну у подне“ реч о неком директном утицају духовне природе по овом питању, као што не можемо директно посведочити ни мотивску транспозицију пољупца „презреле бресквe“ (*П*, 17) из Флоберовог *Новембра*.[146] Међутим, држећи се испитивачке опрезности, не можемо сасвим ни пренебрегнути значај и симболику подневног тренутка као таквог, у једној од Настасијевићевих ретких чисто љубавних песама. Јер, „[с]амо човек посебног кова може да остане ведар пред пределом опустошеним светлошћу“ (Sioran 2019: 55).

Да ли по дану наступа „страхот[а] ноћн[а]“, а заправо директно „стријел[а] која лети *дању*“, како се и пева у Псалму 91 (Пс 91:5), тек, *сан* као такав очигледно је искуство ноћи уплетено у дан. Религиозни мислиоци свих времена сасвим сигурно би зауставили дискурс онде где се спомиње „страхот[а] ноћн[а]“ присутна у *дану* – подневу. Наравно, за принцип аскезе, овај феномен представља рушење будности. Како се и може очекивати, реч је о дејству ацедије.

Притом, није реч само о нарушавању духовне равнотеже у смислу будности. Ацедија је „нека врста склоности ка сањарењу и фантазирању, којој су Црквени оци дали име *evagatio mentis,* када су код човека опседнутог акедијом покушали да утврде које недаће изазива подневни демон“ (Захарија 2006–2007: 213). На овој размеђи постаје сугестивније откуд то да се у „Сну у подне“ *сан* јавља директно – у доба сунчевог зенита. Није ли посреди нека врста лирске фатаморгане, доживљене „у дванаест сати по нашем рачунању времена“, „као нека грозница која у одређене сате напада болесну душу са својим растројавајућим дејствима“ (Јован Касијан 2006–2007: 100)?

Међутим, као што смо и напред нагласили, не можемо са сигурношћу тврдити како Настасијевић посеже за било којим обликом ацедије, илузев мотивског регистра сна управо у онеобичено време. Са друге стране, сунчев зенит може значити и изразито пожељне аксиолошке предзнаке, како је, на пример, у српској средњовековној књижевности код

[145] Песма је иначе прво објављена под истим насловом у *Српском књижевном гласнику* (1926), док ће се текст појавити у *Летопису Матице српске* под насловом „Ћув“. Као треће појављивање убраја се излазак у листу *Правда* (1927), као „Незнанчева исповест“, и то исте године када се појављује и само *Међулушко благо* (в. Хамовић 2016: 127–128).

[146] У доба када су наши модернисти упознавали рано дело француског прозаисте, један такав књижевни „пустињак“ и познавалац француске литературе какав је био Настасијевић, можда није увек посезао за фолклорним елементима када је реч о присуству биљака. Управо у Флоберовом *Новембру* фигурира мотивска представа укуса бресквe у тоналитету који би и могао подсетити на Настасијевића: „Не знам шта је [Мари, прим. аут.] ставила у косу, али је мирисала, и ја осетих да ми је срце мекше и слабије него бресква која се топи у устима“ (Flober 2019: 45).

Димитрија Кантакузина. У поређењу са врлином, песник Новог Брда помиње да је врлина добра „[к]ао када би неко за светла и чиста неба у подне стао под сами сунчев круг, када би се управио да ни овамо ни онамо не прелази и обилази сен, тада где год се обазре – сунчеву гледа светлост, и друго ништа“ (Кантакузин 1963: 81).

Питање са којим се суочавамо дотиче, такође, и проблем кохеренције.

Да бисмо на прави начин разумели токове чисто артистичког и духовно-хришћанског у Настасијевићевом певању, потребно је, како је још у уводном делу издвојено, спречити контаминацију значења о некаквој подвојености главних идејних елемената. То значи да би најпре требало – пре закључка како „полност“ стоји насупрот „аскетизму“ – схватити на потпунији начин обострано и полност и аскетизам.

Настасијевићев однос према *другоме* управо и представља полазиште са којег се боље може разумети и његово схватање полне љубави (за коју је неко „други“ потребан). Из тог разлога, важно је напоменути како јесте очекивано да и однос према љубави и сексуалности код Настасијевића следе парадигму задату у схватању *ближњег*.

А то је подједнака присутност мржње и љубави.

У случају љубавног певања које своје извориште проналази, свакако, у сексуалности, говоримо, дакле, о дионизијској путености – колико год то деловало необично за песника Настасијевићевог профила – и о песничкој струји полног уздража(ва)ња.

Раздељујући Настасијевићеву љубавну поезију чисто из прагматичких а не и поетичких разлога, покушаћемо да у случају нашег песника укажемо најпре на неке значајније елементе певања који су везани за љубавну осећајност у најужем смислу. Након тога, осврнућемо се на једну димензију Настасијевићевог песничког сензибилитета који, како се чини, повлачи корене умногоме блиске осећању које је у духовном смислу названо *софросинијом* (грч. *σωφροσύνη*). Настасијевићева лирика на ободима љубавне осећајности укључује и друге елементе који дестабилизују дискурс љубавне поезије, пре свега, активирајући осећајност сажаљења према жени. Такође, још један од елемената деконструкције љубавне лирике у *форми* љубавне песме јесте осећајност туге.

Чини се како је туга константа Настасијевићеве љубавне лирике још од самих почетака промишљања о овој теми. Тако, у једној од раних белешки, датираној 1915. годином, Настасијевић пише прозу под именом „Певач“. У питању је лирски интонирано казивање о уметнику, који је био „весео, ведар, живахан као пролеће, и куда год је пролазио, уносио би свуда живахни дах свога бића, и око њега се све претварало у љубав и пролеће“ (*Е,* 253). Орфејско предосећање и рудиментарна карактеризација прате некога ко „као бог шиљ[е] свуда таласе тонова, који су били светли као сунчев зрак, бистри као светлост једног драгог камена, топли као љубавна ноћ, весели као дете кад први пут види бело јагње, дубоки као мисао која се наслућује“ (*Е*, 254). Но, несрећа сустиже младог песника и музичара пређутно, а читалац сазнаје путем минус-поступка само оно што констатује „стари, искусни, цинични гавран“ – да је „[м]али познао љубав“ (*Е*, 255).

Довољно јасна сама по себи, Настасијевићева рана проза „Певач“ указује на двообразност, присутну и у песми о прекрасном Јосифу. Управо потрага за фиксирањем јединственог доживљаја љубави – у којем се љубав и туга прожимају – јесте оно што ће обележити Настасијевићеву лирику ове врсте.

***

Осврнимо се у овом делу истраживања најпре на доживљаје еротичког, управо сле́дећи неколике примере истакнуте раније у тексту. При томе, песме на чије елементе ћемо скренути пажњу повезане су у „крипто-диптихе“. То су: „Гроз“ – „Дафина“,[147] те „Јутро“ – „Румена кап“.

[147] Како се чини, Едвард Денис Гој је у својој студији о Настасијевићевом песништву први приметио истакнутост везе између „Грозда“ и „Дафине“ (Goy 2010: 58), и то везе која је далекосежнија од суседног распореда у збирци или пак од тога што се овим песмама завршава *Јутарње*.

По чему би се Настасијевићева песма „Грозд“ могла сматрати парадигмом сугестије о еротичкој пулсацији живота, када јесењи „облак“ „нат[а]п[а]“ (*П*, 18) земљу, и „из бескрајног обиља светлости и дубине среће пада кап по кап“ (Niče 2021: 18)?

Осврнимо се најпре на сâм лирски облак, тај елемент који представља „рађањ[е] нових бића“ и који „сугериш[е] ликове, дај[е] узоре“ (Павловић 2021: 124). Премоћ облака је можда и најважнији чинилац „Грозда“, јер целовит мотивацијски систем почива на томе што *небо* човеку *задаје* један облик живота:

„И златан облак, драгано,
натопи земљу пијанством.

Љушкају воде коритима,
и пуца плод.

И твоје тело, драгано,
љубављу презри, напукне“ (*П*, 18)

„Иницијатор“ човековог духовног стања, облак је чинилац који дејством „плодоносн[е] [златне] киш[е] [...]“ (Унамуно 2010: 18) утиче – *директно на човека*. Ово је од изузетне важности: управо стога што из облака на људску самосвест *нешто* делује, то директно и значи да, у координатама Настасијевићевог мишљења, човек јесте *већ детерминисан* оним што му „небо“ задаје.[148]

У овој песми небо човеку задаје узвишеност кроз „облак“; јер, „[к]ад се верује само у живот тела, корача се ка смрти“ (Унамуно 2010: 18). Другим речима, Настасијевићев „златан облак“ у „Грозду“ својим божанским пореклом задаје човеку – изван окамењене конвенције о Настасијевићу песнику-„аскети“ – управо телесност и ерос.

Дакле, као што је сâм Зевс оплодио Данају користећи се претварањем у златну кишу, тако и златни божански облак „Грозда“ „дозвољава“ човеку јесењу раскалашност живота. Међутим, светковина у природи („воде“ што „љушкају“, „плод“ који „пуца“) као да може заклонити једну важну појединост љубавног песништва. Небо је, наиме, управо и наменило земљи тајновити догађај да, покретањем љубави – и „тело“ жене „љубављу презри, напукне“.

Наравно, ова појединост би се релативно једноставно могла уклопити у песникову фасцинацију флоралним амбијентом, као и у поетички елемент да је жена код Настасијевића углавном претворена у биљку. Међутим, мало је уочено у тумачењу како жена код Настасијевића није само биљка, већ је и својеврсно „надрастање“ биљке. Тачније, Настасијевићева жена је демијург биљке. Наиме, „Грозд“, као и трећа строфа песме „Позној“ (*Вечерње*) саопштавају нешто врло битно у овом погледу.

У „Грозду“ се назначава који је „исход“ распрскавања „плод[а]“. Јер, „грозд“ је један од јесењих плодова који дејством „облак[а]“ пуца и точи се. Истим видом, и тело жене „напукне“, те се, „презре[ло]“ истаче у – „вин[о]“: „Да л’ напити се вина?“ (*П*, 18). Са друге стране, у песми „Позној“ сусрећемо се са релативно сличним феноменом: „Ни зрна винограда / теби за лек. / Туђе испиле усне твоје вино. / За гутљај по локва блуда“ (*П*, 27).

То што је жена симболизована као – „плод“ грозда („Грозд“) – или то што је њој потребно дати „зрн[о] винограда“ („Позној“), сугерише како жена *отпочиње своје бивање* од грожђа. Но, она својим бивањем „катализује“ грозд и плод, трансмутира их у нешто друго. Распрскавањем свог тела („Грозд“) или концентрацијом грожђа у себи („твоје вино“ у „Позној“) жена од грожђа постаје – *вино*.

Отуд је вино у љубавној поезији Настасијевића уско везано за тело жене, и носи изразите еротичке акценте: „Да л’ напити се вина?“ („Грозд“); „Туђе испиле усне твоје вино“

[148] Идентична мотивација јавиће се у „Мировању дрвећа“ и то у знатно радикализованијем виду: „срце ми је дано“ (*П*, 44). На ову појединост указаћемо у наредном поглављу истраживања.

(„Позној“). Поставши од природе, поставши од грожђа, Настасијевићева жена је културолошки и сакрално *претворена* у вино; прецизније казано, њено тело је – *вино*.

А то значи стожерну лирску консеквенцу: Настасијевићева жена постаје од природе – као грозд – да би касније превазишла своју природу и зрењем лепоте нагласила: *над-природно својство еротичког*. То јест, еротско је *резервисано за личност*, не за природу.

Отуд и Бодлер, песник *артифицијелности* а не *природе* у својим *Вештачким рајевима* наглашава нешто што умногоме подсећа на Настасијевићеву жену – посталу од (природе) *грожђа*: „Заиста, вино игра битну улогу у животу човечанства, тако личну да се не бих чудио ако би му неки разумни духови, занети пантеистичком мишљу, *приписали личност* (Bodler 1979b: 365; курзив наш).

Међутим, уколико покушамо да интерпретацијски „надоградимо“ ову релацију, можда бисмо могли доћи до једног елемента некарактеристичног за „светитељски“ лик Настасијевића. Шта, наиме, уколико „пуца[ње]“ плода у „Грозду“ има и неке друге, неочекиване импулсе?

Српска поезија пре Настасијевића није била неупозната са провоцирањем читалачких импресија путем физичких сексуалних представа. Тако, још Бранко Радичевић, у својој необјављеној песми „Радост и жалост“ „трага за мирисом *доње руже*“, што резултира „*снижавање*[*м*]“ не само у односу на друге еротичке песме, попут „Ноћи скупље вијека“, већ и у односу „на самог Бранка“ (Николић 2022: 187; курзив Н. Н.). Интересантно, у споменутој Радичевићевој песми наилазимо и на стихове „Јера месо оће меса, / То је воља са небеса“ (Према: Николић 2022: 187), што упризорује идеју да небо налаже еротичке пулсације, баш као и у Настасијевићевом „Грозду“.[149]

Уколико бисмо пак покушали да проширимо мотивско распростирање „Грозда“ на нешто шире поље, можда бисмо могли запазити како вино у кореспонденцији са женом и не мора бити једина могућност схватања. Уколико је Настасијевић у стихове: „И твоје тело, драгано, // љубављу презри, напукне. // Ни смоква слађи не цеди сок, / ни грозд из присоја“ (*П*, 18) укључио шире значење сексуалног, налазимо се пред отвореном, то јест, унапред разјашњеном загонетком лирске психоаналитике.

Певањем о „напу[цању]“ „тел[а]“, те о „це[ђењу]“ истог тог тела, српска поезија добила је вероватно једну од најприкривенијих алузија чисте физиологије секса, и то из пера „свеца“ те исте књижевности.[150]

Међутим, „Грозд“ никада не би могла бити потпуна и смисаоно довршена песма уколико бисмо из обима њеног поимања искључили последњу песму *Јутарњег*. Ако је „Грозд“ расцват дионизијске енергије, „Дафина“ је њено обрнуто кретање, ка самооспоравању људског бића као бића вегетативне раскоши. Оваква појединост као да може иницирати и пажљивије сагледавање књижевне везе Момчило Настасијевић – Бора Станковић. Јер, мером којом је *Газда Младен* „обрнута“ *Нечиста крв*, истоветном сразмерношћу је и Настасијевићева „Дафина“ управо трагичка карикатура женске полности у додиру са „Гроздом“.

Можда на овом месту не би требало скрајнути и још једну, рекло би се, транспарентну књижевну могућност. Шта, наиме, уколико „Дафина“ ипак не пева о једној биљци снажног мириса и декоративних обележја? Другим речима, шта ако „Дафина“ није – дафина?

Према критичким белешкама Новице Петковића, ова песма постоји у седам верзија (*П*, 628–629), између којих, узгред речено, нема упадљивијих измена. Трећа од ових верзија

[149] Пажљивијим читањем откривају се и друге књижевне везе Момчила Настасијевића са Бранком Радичевићем. Чини се да је тешко могуће избећи присећање на најистакнутијег песника женских ногу у српској поезији када се у „Руменој капи“ јавља: „Лагана *ноно*, миље низ травку“ (*П*, 14; курзив наш), потпуно у Радичевићевом духу. У песми „Сиви тренутак“, рекло би се, алузија делује готово интензитетом песничког омажа: „И кад умиру дрвета, / *ни туга ни опомена*, те сухи лист / чудно тишином омилује патнику чело“ (*П*, 46; курзив наш).

[150] У белешки о вајарским делима југословенских уметника са једне пролећне изложбе, Настасијевић упадљиво коментарише „извесну романтичну бујност“ фигура Сретена Стојановића, те помиње како управо та „бујност“ „заклања нешто несигурно сграђена, *иако не без сока дата тела ('Јесен')* (*Е*, 152; курзив наш). Очигледно, код Настасијевића је јесен готово по правилу везана за представу о телесном „сок[у]“.

објављена је у часопису *Време* (г. VII, бр. 1815) 1927. године. Дакле, две године пре него што ће српска читалачка публика открити јунакињу из пера Милоша Црњанског, која носи име – Дафина. Још је Лаза Костић „[у] *Књизи о Змају*, говори[о] о грчком корену појма Дафина као властитиог имена, ослањајући се на календар *Орао* Тихомира Остојића, у коме се помиње преко 400 имена“ (Radović 1980: 102).

Шта то говори?

У неку руку, може деловати сувише упадљиво што Настасијевићев субјект „забрањује“ садњу дафине на гробу „нељубљено[г]“ и упућује на „нава[љ]и[вање]“ „камен[а]“ (*П,* 19): „Но камен тежак навали, / тежи нег’ погребна жеђ, / кад нељубљено мре“ (*П,* 19) исто као што се у гроб госпоже Дафине, коју ратник Вук Исаковић није довољно „љуб[ио]“ у *Сеобама,* Ананијевом руком забија колац. Уколико говоримо о овом старом обичајном чину, не би требало пренебрегнути да Настасијевић и овакво посмртно кажњавање користи, везано за умрлу жену у „Гробној“: „И ноћ је ово, – / трном претрнем глога, / и дан.“ (*П,* 47).[151]

Исто тако, „тмоли дах“ (*П,* 19) који остаје иза тела „нељубљен[е]“ особе у песми „Дафина“ – наликује мотиву који користи и Црњански: „Из крви њене [крви госпоже Дафине, прим. аут.], затим, поче да се шири *неки страшан задах*, тако да су све бабе из куће окупљале се око ње, крстећи се и бајући јој“ (Црњански 1990: 114; курзив наш).

Да ли ове подударности, можда, на потпунији начин расветљавају разговоре вођене у књижевном салону породице Настасијевић, које је посећивао и Црњански? И да ли уопште постоји простор да се говори о смеру утицаја: Настасијевић – писац *Сеоба*, или пак: аутор *Сеоба – Пет лирских кругова* – , остаје отворено питање за литерарну археологију. Ипак, покушајмо да се усмеримо инхерентно самој песничкој збирци, остављајући по страни овај вид књижевне релационости.

Каква аргументација се може изложити за претходно споменуто повезивање две последње песме првог циклуса *Лирских кругова*?

Обратимо пажњу на природу апострофираног бића у обе песме. У „Грозду“, субјект дозива: „драгано“. Наравно, било би очекивано да је у питању регуларни вокатив именице женског рода: „драгана“ („драга“). Са друге стране, у „Дафини“, сусрећемо се са говором у трећем лицу, и то за биће које је: „нељубљено“. Дакле, налазимо се пред две различите атрибуције између којих засад не можемо успоставити никакав однос. Другим речима, чини се како не постоји разлог да се између „драгане“ (женски род) и „нељубљеног“ (средњи род) постави лирска конекција.

Но, уколико се вратимо поново промишљању о „Грозду“, можемо подсетити изнова на смисао небеског („златан облак“) напајања земље еротичком раскалашношћу. Земља прима небески дар, те „[љ]ушкају воде коритима, / и пуца плод“ (*П*, 18). Међутим, дефинитивно „пристајање“ на задатост раскоши у „Грозду“ није експлицирано. Уместо тога, човеку је остављена егзистенцијално-психолошка дилема:

Да л’ напити се вина?
Или од зрачна недира

у златну маглу да пресахнемо
за нове златне облаке“? (*П,* 19)

Уколико бисмо ризиковали банализацију „превода“ ових стихова, могли бисмо напоменути како су пред људском личношћу два пута као „одговори“ на дејство „злат[ног] облак[а]“: 1) испунити благослов неба – постати *ерос*; 2) дозволити „вин[у]“ (телу жене) да „пресахне“, те „пресахн[ути]“ заједно с њим у суздржању – да би се *чистотом* могли боље сагледати „нов[и] златн[и] обла[ци]“.

[151] Занимљиво, Настасијевић сличан мотив користи и у својој књижевно-социолошкој критици. Спомињући евентуалне књиге које би објавили „последњи Мохиканц[и] Поезије“, песник наводи да би пред таквом књигом настао „поклич на узбуну да се вампиру удари глогов колац“ (*Е,* 105).

И тек на овом месту, где се поентом раскрива прећутни *избор* „Грозда“, отвара се пут у разумевање „Дафине“. Како је то видљиво?

Управо на месту где белина текста оставља недореченим избор, „Дафина“ и даје разјашњење. „[В]ин[о]“ није „[ис]пи[јено]“, „пресахн[уло]“ се „за нове златне облаке“. Јер, Настасијевићева жена из „Грозда“ остала је „нељубљен[а]“ у „Дафини“ – и то сугерише да криптодиптих даје „одговор“ на утицај „златн[их] облак[а]“. Изабрано је гашење ероса као „одговор“, „пресахн[уло] се за нове златне облаке“. „Дафина“ је прелудијум *Вечерњег*. Јер, „Дафина“ сугерише моћ еротичке енергије – тамо где се иста та енергија губи са свим последицама *вољно изабраног* гашења ероса („пресахнемо“ / „повенуће“).

На овом месту можда може бити јаснија раније истакнута атрибуција „нељубљено[г]“ у „Дафини“. Прецизније речено, „драгано“ у „Грозду“ није вокатив женског (ном. „драган*а*“), него вокатив *средњег рода*, који се осећа као хипокористик (ном. „драган*о*“). Јер, то што је било „драган*о*“, у „Дафини“ је остало „нељубљен*о*“. Међутим, да ли се структура ове Настасијевићеве песме може задржати само на овим занимљивим стилским елементима?

Настасијевићева песничка идеја у кретању кроз криптодиптих „Грозд“ – „Дафина“ оличена је у важној, можда би се могло рећи и криптодидактичкој поруци. Како је из контекста видљиво, одустајање од ероса води у смрт, која не заслужује поштовање чак ни од такве лирске сензибилности као што је Настасијевићева.

Његова еротички обескорењена песничка „јунакиња“ („драгано“/„нељубљено“) „протагонист“ је сузбијене виталистичке енергије. А за Настасијевића, тај пут није био за *сваку* људску личност. Јер, по његовом уверењу, „сузбијати“ „у стварности своје ниске нагоне“ – „дражење [је] опасног себе против безопасног“ (*Е*, 66). Исто тако, као што не би требало скрајнути прећутно гашење моћи ероса, тако не би требало заборавити ни на да бујање сексуалности у човеку омогућава управо небо „златан облак“.

Отуд се диптих може посматрати и као својеврсна Настасијевићева антрополошка демонстрација. Колико небо шаље благослов људима за раскош („златан облак“), толико човек својим одбијањем божанског виталитета „златан облак“ преводи директно у „гроб“ на који треба „навали[ти]“ „камен“.

У вези ове појединости, скренућемо пажњу на још једну могућу књижевну референцу „Дафине“.

Наиме, уколико се обратимо Настасијевићу блиском фолклорном стваралаштву, могло би се напоменути како је песнику као мотивско залеђе песме из *Лирских кругова* могла послужити народна балада „Наход Момир“.

Балада као жанр већ по својој почетној поетичкој законитости могла је привући песника Настасијевићеве инспирације. Песма „Наход Момир“ обично се разматра у кључу варијанти о находчету (в. Ранковић 2013: 156–165), што унапред активира средишта трагичког потенцијала. Са друге стране, ова народна балада могла је бити значајна нашем песнику и према алузијама на евентуални родоскрвни грех брата и сестре, Момира и Гроздане, находа и кћерке цара Душана (о мотиву инцеста брата и сестре у народној поезији в. Карановић 2002: 293–305). „[Т]о да се брат загледа у сестру чест је мотив наших лирских песама. Склизавања у родоскрвне сањарије или чак разгорене родоскрвне страсти, нису била реткост у народном памћењу ни у новијим временима“ (Pavlović 1979: 197). Међутим, колико год ова појединост била од значаја – нарочито за песников драмски рад – на овом месту интересују нас само две појединости референтне за „Дафину“. А обе би могле водити пут, управо, „Дафинине“ генезе.

Први од елемената односи се на стихове које ће песник у „Дафини“ моделовати изразом: „У маху повенућем / то букне пупољ прецветању, / смрт нељубљено разбуди“ (*П*, 19). Према ранијим напоменама о односу еротичког и танатолошког у криптодиптиху, могли бисмо поменути како се ови стихови односе на гашење живота „нељубљено[г]“: у „Грозду“ реч је о „пресах[њивању]“, а у „Дафини“ о „повенућ[у]“. Било да је реч о вину, или жени која је пригушила нагон – и чија се девственост огледа у томе што је и даље *биљка* а не *вино* – песничко средиште је идентично: смрт гаси живот. Међутим, интересантно је да Настасијевић посеже за формулом парадокса на идентичан начин као и слепа Живана, од које је Вук и

записао песму „Наход Момир“. Како смо видели, код Настасијевића, реч је о „повенућ[у]“ живота насупрот именованој биљци која се налази на гробу и која цвета. Код слепе Живане, Момирово погубљење дешава се управо на празник *Васкрса*, што и иницира његов покушај оправдања од клевете пред царем:

„Што сам тебе, бабо, сагрешио,
Те ме данас оћеш да обесиш,
на знан данак на васкрсеније?
Сва се моја браћа и дружина
Сад радује светом васкрсењу,
А ти мене оћеш да обесиш!“ (Караџић 1985: 123)

Дакле, Настасијевићева формула парадокса, интенционално или не, ипак дотиче нешто од дотицаја смрти и живота у народној песми. Колико Момирове речи апологије биле симптоматичне за однос живота („васкрсеније“ / „прецветање“), и смрти („да обесиш“ / „повенуће“), други елемент односа две песме можда је још и упадљивији.

Реч је управо о самој дафини као биљци. Јер, дрво о које ће бити обешен Момир, а касније и Гроздана, уједно је управо и дрво које ће суво процветати на гробу двоје невино осуђених (уп. Караџић 1985: 124–125).[152] Зашто то дрво изнова процветава? Наиме, „постоји древно, нарочито персијско народно веровање да се мудар маг може родити само из родоскврнућа“ (Niče 1983: 72). „[К]ако би се природа могла присилити да открије своје тајне, ако не тиме што ће јој се човек победно одупрети, тј. помоћу *противприродног*?“ (Niče 1983: 72; курзив наш). Чини се како би чин чудесности заиста и могао имати персијске корене, како наводи Ниче. Јер, по староперсијском зурванистичком веровању, „упркос свему предивном што је створио, Охрмазд није био у стању да створи светлост; Ахриман је био тај који га је посредством демона Мамија упутио у начин којим се стварају светлосна тела: *инцестом*“ (Stojanov 2003: 42; курзив J. S.). Нагласак на могућој инцестуозности изокреће закон у природи и отвара простор за оно што се конвенционално сматра *чудом*.

Настасијевићево дрво, отуд, изображава симболизам антрополошке посрнулости. И отуд наглашени психолошки моменат једне песме *Јутарњег*, која не само да уводи у *Вечерње,* него и казује о потиснутим својствима људског бића тамо где објективно људски елемент јесте заклоњен.

Избор дафине сведочи и о томе како Настасијевићево гледање на снагу сексуалне енергије човека може бити приказано и на обрнут начин; то јест, не афирмативним певањем о еросу, већ певањем о изгубљеном, наказном еросу. Овде је, притом, једновремено реч и о инвертовању фолклорног. Јер, у „Находу Момиру“ природа руши свој ток због двоје младих који су убијени. У „Дафини“ пак, оно што је чисто и искуственошћу „неоскврњено“ делује снагом кварења природе – отуд и пријатни мирис дрвета дафине „тмоло“ мирише, „прецвет[ава]“ у погрешно време, и „сабласно мами у таму“ (*П,* 20).

Губећи „сок“ или „вино“ („Грозд“) свог тела – „*нељубљено*“ – изображава пермутацију животног елана ни у шта друго до у наказност, изазвану управо – *чистотом* и *девственошћу*. А за овај преступ „светитељски“ вид Настасијевићеве идејне поетике није имао другачију аксиолошку валидацију осим кажњавања затрпавањем: „Но камен тежак навали“.

Међутим, овај криптодиптих на који смо покушали да укажемо није и једини у *Лирским круговима* у којем се две подударне еротичке екстатике (љубави и смрти) доводе у тешњу повезаност. Интересантно, линеарни смер кретања кроз *Лирске кругове* у случају другог од ових криптодиптиха значи повратак девственом елементу, а не његову суспензију (као што је реч о односу „Грозда“ и „Дафине“). У питању је поетичка конекција између „Румене капи“ у *Јутарњем* и „Јутра“ у *Одјецима*.

[152] Једна од сличних песама коју бележи Ерлангенски рукопис такође спомиње дафину као биљку која изнова цвета од гроба невиних (уп. Чурчић 1980: 5–6); но, делује изгледније како је Настасијевић мотив преузео из класичних Вукових збирки које је високо ценио.

Уколико обратимо пажњу на Настасијевићеву „Румену кап“, чини се да сведеност њених строфоида не носи нарочито упућивање на било какву врсту љубавне лирике:

„Румена кап љубици на пропланку,
Ил’ златокоса враголију доснева?

Лагана ноно, миље низ травку,
гази сан зајутарјем.

Ил’ присојкиња се у котур савија,
сунце на уранку.

Зоре јој очи прозиром у руј,
драго на сан доходило,
румена кап“ (*П*, 14)

Међутим, очевидно је да Настасијевићева „Румена кап“ пева о „мистерij[и] преображаја крви“, која „жену вод[и] према доживљају сопственог бића као творачког, а на мушкарца оставља нуминозан утисак“ (Nojman 2015: 49). Међутим, о каквој врсти преображаја крви се уопште може говорити у песми у којој је девојка биљка „љубиц[а]“, „златокоса“, „[л]агана нон[а]“, изнова средњи род: не „драг*а*“, него: „драго“?

Иако се већ самим постављањем овог питања сугестивно назначава и одговор, покушајмо пак да приђемо из другог угла – Настасијевићевој песми о раздевичењу.

Оваква измена перспективе би се можда могла конструисати управо разумевањем најзагонетнијих стихова „Румене капи“, оних о *змији*: „Ил’ присојкиња се у котур савија, / сунце на уранку“.

Наравно, овим и другим појединостима соларне симболике у песми могло би се приступити митолошким правцем. Настасијевићево „сунце на уранку“ има облик змије „присојкињ[е]; а оно што је „пронађен[о] на готово свим просторима и у готово свим древним цивилизацијама“ јесте „соларно божанств[о]“, „Axis mundi“, који „фигурира круг [код Настасијевића: „котур“] [...] с препознатљиво позиционираном змијом у дну и крилима у горњем делу“ (Делић 2012: 132–133).

Оно што је можда од кључне важности на овом месту јесте чињеница да се змија у сунцу управо и „савија“ у „котур“. То значи да је она пре тога била у неком померају, у некој *активности*, те да се на почетку дана – са сунцем и у сунцу – изнова враћа „у котур“. Због чега ово помињемо и какве то може имати везе у мотивској конструкцији песме са „лаган[ом] нон[ом]“, односно, златокосом – и последично, са било каквим видом анти-„светитељског“ љубавног песништва?

Иако је морао бити упознат – барем преко франкофоних извора – са модернистичким традицијама и њиховим коренима који указују на сличну тему, као што је парадигма прогоњене девице (в. Prac 1979: 92, 94), или пак симболизам крви недужног (уп. Елез 2020: 174), Настасијевић не бира овакав правац лирске модулације. Његова лирска модулација увек захвата *духовни* елемент, па чак и у таквој ситуацији као што је преображај организма (жене). Другим речима, наш песник никада не избегава оно што бисмо само у грубим цртама могли назвати „етички аспект“ певања и мишљења, како је и поменуто нешто раније. Уколико обратимо пажњу на једну од његових бележака, корелација ће бити још прецизнија: „Где је погибија *безазлених*? У шари отровне *змије*. Због њих је она тако лепа“ (*Е*, 354; курзив наш).

Није ли оваквим мисаоним током, уједно и корелацијом са „Руменом капи“, један песник „фолклорног модернизма“ и „светитељског“ лика српске књижевности у тешњој везаности и са киркегоровском идејом о чистоти која за наличје има управо дионисизам? Подсетимо, уколико је „Румена кап“ песма о раздевичењу, овај феномен је вољно мотивисан; јер, управо је девица, „златокоса“, та која „враголију доснева“. Случај да се лик изображава у

своје наличје – конкретно, доброта у зло – притом, складно би одговарао формули парадокса у Настасијевићевом песничком мишљењу.

Да добро („девственост“) нипошто није поузданост више – духовне узвишености лирске „јунакиње“ сведочи још једна формална појединост – одабир речи „љубица“. Та реч припада древном корпусу српских речи; Ђорђе Сп. Радојичић је идентификује у *Натпису на мраморном стубу на Косову* деспота Стефана Лазаревић (в. Радојичић 1962: 197). Радојичић упућује на Миклошичев извор, и то у значењу „љубитељ, пријатељ“, а чувени деветнаестовековни испитивач старина преузео је исту реч „из једног српског рукописа на пергаменту XIV века“ (Радојичић 1962: 197). Настасијевићево проналажење ове речи већ је само по себи довољно упечатљив доказ песничког трагања.

Но, то што се стара реч изузетне реткости користи и у „Руменој капи“ не значи, наравно, једноставну евокацију старе лексике. Користећи се изразом „љубица“, Настасијевић сугерише како његова „златокоса“, иако девствена, истински „*љуби*“ грех испод ознаке врлине.[153]

Интересантно, девица („златокоса“, „драго“) је, према лирској композицији „Румене капи“ привучена „присојкињ[и]“, или „шари отровне змије“ на идентичан начин као што је змија у народним веровањима некада именована као – „*краса*“, или, лепотица (в. Самарџија 2012: 14). Притом, народно веровање које Вук бележи, указује на то да се змија звала управо „краса“ све „док није била Јеву преварила“ (Према: Самарџија 2012: 14). Змијску превару Прамајке Еве чувала је и рабинска традиција, са једним мотивом који је нарочито значај за „Румену кап“; јер, последица ове преваре је, по старом јудејском веровању била управо (менструална) крв (уп. Евдокимов 2001а: 182). Још прецизније речено, змијска превара жене управо и представља прву описану интеракцију два створа у библијској историји. Правцем ових преплетених типолошких наговештаја као да се можда може и далеко сугестивније идентификовати Настасијевићеви стихови из „Јутра“, песме управо опречни „Руменој капи“: „Сунце [је] на уранку, / гуја се у котур свија, / *опечиће те младу*“ (*П*, 117; курзив наш). Ова појединост би значила како управо дејство *змије* у „Руменој капи“ директно и значи раздевичење (које се вољно тражи мотивисано нагоном).

Постоје још неколики елементи који указују да је у песми управо о томе реч.

Наиме, уколико обратимо већу пажњу на песникову визију дневног циклуса, можемо запазити како је у *Лирским круговима* дан (или јутро), готово по правилу везан за девичанство. Тако, у „Ђурђевцима“, дан је – „чедни“ (*П*, 16); у „Љиљанима“, биље и са́мо нестаје са даном, те „девице мру“ управо зато што се и „[т]опи дан“ (*П*, 23). Нивелацију мотива Настасијевићеве „капи“ можемо придружити и познате стихове из *Речи у камену:* „Задњу јер не доварив / чистоте кап, / лази немоћна, плази / низ брда ова, / низ трбухе / у млака сванућа“ (*П*, 67). Дакле, и *Речи у камену* наговештавају како тек *јутро* призива „чистот[у]“ „кап[и]“. Сама она мора проћи искушавање ноћи, када преостале „кап[и]“ више нису „чист[е]“. У споменутом „Јутру“, „зора“ „*нељубљеној*“ „сан дар[ује] плав“ (*П*, 117).

Дакле, у другим примерима у *Лирским круговима*, жена као биљка или биљка сама, једино у дану може бити девица.

А то значи да се у ноћи може одвијати нешто супротносмерно девичанству.

Вратимо се изнова стиху о „савија[њу]“ „присојкињ[е]“ „у котур“. Како смо напред и нагласили, враћање у статички положај („котур“) јесте враћање ноћи директно – у дан и у сунце. То и одговара „присојкињ[и]“, или, змији која обитава у присоју, страни која је окренута сунцу.

Али, то истовремено значи и да је „присојкиња“ у току ноћи била *активна,* у неком положају који је динамички, те да се с јутра изнова враћа у пасивност „котур[а]“. А, уколико

[153] Уколико се присетимо стихова из „Две ране“, песме која и експлицитно говори о злочинству, можда ће се моћи још прецизније детектовати лирска мотивација и идејност Настасијевића. То што „злочинац“ из „Две ране“ „љуби“ убиство, не значи никакву разлику од безазлене девице која сања о сопственом раздевичењу. Ознака моралности не представља никакав omen. А ова идеја дубоко је хришћанска. Јер, хришћанску психологију не интересују спољашње и углавном излишне манифестације бића. Хришћанство се увек оријентише ка средишту онога што је човек са̑м.

је „присојкиња“ активна у току ноћи, то директно значи психолошки маркер женске „враголиј[е]“. Односно, мотив „румене капи“ – *у јутру* – бива јаснији управо због тога што је толико *стран – девици*. Жена и змија могу бити упознате само у тајанству ноћи; јер, како запажа Димитрије Мерешковски, „није случајно сама природа запечатила са седам печата тајну првог сједињења и првог губљења девичанства које је обележено просипањем крви“ (Mereškovski 1982: 326). „[Т]у се срећу првобитни огањ из кога је настао свет и огањ оног последњег ‘пожара’ са којим ће се по речи Господњој – свет и завршити“ (Mereškovski 1982: 326).

Губљење девичанства јесте за песника дубоко егзистенцијалне инспирације, управо равно потпуној (апокалиптичкој) измени целовитог бића. Змија, била схваћена метафорички или чак психоаналитички, припада ноћи и одговара на мотивацију лирског „лика“ који „враголију доснева“.

И, уколико покушамо да детектујемо корен Настасијевићевог симболизма ове семантике, можемо распознати, обрнутом подударношћу, још једно важно мотивацијско преклапање.

Уколико су јутарње биљке (жене) девице, њихове капље су „*хладне*“ и „ситне“, како се и говори – у „Јасикама“ (*П*, 12; курзив наш).

Супротно томе, у песми где се обеснажује девствеништво јутра, разазнаје се управо симболизам „огња“, који помиње Мерешковски. Настасијевићева жена (раније *јасика*), сада је *и* „љубица“, *чија „кап“ више није „хладна“ и девствена*. На овом месту имагинира се *„огњ[ена] кап“ румене крви* и суспрезање успостављене имагинације јутра као облика девичанства.

„Румена кап“, отуд, носи и нешто од прећутне инфернално симболизације заоденуте у пасторалну безазленост. Проливање крви у ноћи, што је и остварено сагласјем људске жеље за злом и самим дејством зла (змије), симболички је ефекат песникове лирске сублимације.

Но, „Румена кап“, како је раније и наговештено, није и једина песма *Лирских кругова* која упућује на преплитање исконске доброте и греховног фундамента.

Однос и семантика различитих ентитета који сугеришу Настасијевићеве просторе духовности и недуховности потврђује на унеколико инвертован начин „Јутро“ из *Одјека* као други елемент криптодиптиха.

Песма је без дилеме компонована у сагласју са „Руменом капи“, али са извесним варијацијама семантичке природе. Као најважнија од њих могла би се издвојити варијација укључивања још једног „лица“ песме, субјекта, као друге појаве које учествује у саодносу „девојке“ и „гуј[е]“ (раније „присојкињ[е]“). Ова појединост могла би имати и поетички маркер финала једног певања и опуса. Песничка интервенција, сменом певања у трећем лицу певањем из првог лица, окреће се циљној интерференцији према процесу скрнављења. Другим речима, песничко „ја“ у „Јутру“ чини се елементом који треба да регулише једносмерност односа „девојке“ и „гуј[е]“, при чему оба бића стреме губитку чистоте.

Стихови: „Нек боли, / не заболела; / нек печи, / не опечила, / мирисну / сан ми обрече, / трагом је зоре тражим“ (*П*, 118) немају функцију клетвене функционализације. Чини се како је клетвени призвук на овом месту одбијање да се „девојка“ преда сили самоосквrнућа. И у тој чињеници песничке свести почива залог извесног „спокојства“ које обележава Настасијевићеве *Одјеке* на крају животног и стваралачког пута.

У *Одјецима* „девојк[а]“ мора остати „нељубљен[а]“ не зато што је људској природи отворен пут обескорењених (као у „Дафини“). „Нељубљен[а] девојк[а]“ једна је од последњих песничких визија модерног песника у коме поверење у спиритуалне темеље људског бића више није подложно спекулацији. Тако, можемо, по свему судећи, из потпуно другачијег угла сагледавати смисао песникове инструментализације плаве боје (врло сличне употреби у „Причи“), те и нов смисао саме „љубиц[е]“. Уколико је у „Руменој капи“ била маркер онога чему „златокоса“ стреми, у наличју девичанског образа, „љубица“ у „Јутру“ не носи више назнаке такве психолошке заснованости:

„И гле,
у плаветни дан,
вејала сном и вејала,

са таласавих груди
нељубљене девојке,
љубица смерна“ (*П*, 118)

Можда би се могло рећи како је песничка слика „таласавих груди“ на којима почива „љубица смерна“ и једна од последњих речи Настасијевићеве еротичке поезије. Посматрано са становишта критике која је махом увек следила становишта нерашчишћених појмова о духовности, ови стихови „свеца српског језика“ можда могу деловати само као незнатна варијација раније реченог у *Лирским круговима* и као носталгично понављање поетског садржаја. Уосталом, *Одјеци* генерално и јесу подложни оваквом разумевању у историјату изучавања Момчила Настасијевића. У овом контексту разумевања, „Јутро“ не би имало да понуди ниједну другачију лирску сугестију од оне која је већ предочена у *Јутарњем*, то јест, од оне коју оличава „Румена кап“.

Због чега би онда песник Настасијевићевог формата уопште и писао *Одјеке* уколико ће поновити нешто што је већ уобличена целина унутар *Лирских кругова*?

Но, постоји и један „прозир“ који је, по речима Матејевог јеванђеља, Бог „сакрио од мудрих и разумних“ и „открио безазленима“ (Мт 11:25). Можда не би било сврсисходно увек полагати наду у интерпретативни аргумент дискурзивно-схватљиве убедљивости. При томе, због чега би заборављање јеванђеоског израза „Што је људима немогуће Богу је могуће“ (Лк 18:27) било релевантно барем и за схватање једне издвојене песме („Јутра“), или, тачније, релевантно за однос „Румене капи“ и „Јутра“?

Није ли већ са́ма измена наслова довољан „сигнал“ за разумевање да се песник враћа у *Одјецима – девичанству* („јутро“) – , што никако не може одговарати „Руменој капи“, која је везана за симболику *ноћи*?

Чини се како лирска имагинација управо у оваквим моментима Настасијевићевих *Одјека* открива своју божанску природу. Како? Још је Свети Григорије Ниски, говорећи о девичанству, истакао да „онај који је једном закорачио у светски живот, њој [девствености, прим. аут.] више не може да се врати“ (Григорије Ниски 1994: 16). Преведено на поетско-поетолошки регистар, то би значило како једна песма не трпи толико далекосежну семантичку варијацију да губљење девичанства *поништи*, макар била само „*одјек*“ претходне, њој сродне песме у криптодиптиху.

Међутим, *лирика може да учини* да она која је познала змију у ноћи („Румена кап“) касније у циклусу свог постојања – *изнова буде девствена* („Јутро“). Као што и Господ може учинити да отровани Сократ буде неотрован и жив.

То је мера Настасијевићевог духовно-поетичког одговора на законитост рационалистичког разумевања песништва, а не знак репетиције или стваралачког посрнућа, према чему би *Одјеци* били само одјеци из ранијих *Кругова*.

Неопходно је, као и у случајевима многих ранијих увида у поезију нашег песника, проширити опсег критичког хоризонта. А овај поступак можда може прецизније разјаснити са̂м песнички поступак.

Настасијевић на крају свог уметничког трагања концентрише снагу пола у осамљени придев: „таласав[е] [груди]“. А на њима сада почива „љубица смерна“, цвет који није више орошен „руменом капи“. Љубица, раније *отеп* симпатије за грех, сада је амблем укроћене сексуалности – „љубица *смерна*“ – амблем „смирења“ оних груди које ерос „таласа“.

Још и више од овог песничког финала, две су појединости које потпуно мењају смисаоне правце „Јутра“ натраг ка афирмацији девичанства, за разлику од инферналног момента у фолклорној мимикрији „Румене капи“.

Најпре, исказ „опечиће те [гуја] младу“ (*П*, 118) говори о димензији страха у будућем времену – а не о ноћи у којој би „девојк[а]“ одговорила на присуство „гује“.

На другом месту, и важније од овога, истиче се прави разлог промене у форму првог лица певања. Наиме, субјект девојку „мирисну“ „тражи“ услед њеног идеализованог порекла („сан ми [је] обрече). Но, споменута потрага одвија се „трагом зоре“ (*П*, 118). Овај „детаљ“ је можда и најдубљи отисак дубоке семантике Настасијевићевог „Јутра“, која изнова потврђује имагинацијски повратак на преосмишљавање извора, не указујући на његову варијацију.

Знајући да је „[ј]утро[м]“ драга лирске имагинације изнова девствена, „Јутро“ и може да објави пуни смисао своје ресемантизације. То је управо враћање на „девствен[у] структур[у] људског духа“, која, чак, и не мора имати толико везе са самим физичким девственишством (в. Евдокимов 2009б: 91–92). Заправо, делујући моментом добро познатог парадокса, Настасијевићево песништво на овом месту почиње да преосмишљава само себе, и то кретањем од формуле песништва до непосредне истине поезије а не једног њеног засебног дела – који би био формулативан.

Јер, на самом почетку, још од „Румене капи“, било је важно то што се *бивша* девица имагинаријумом „Јутра“ изнова враћа девствености. Но, сада ова чињеница мотивике и композиције упризорује самог песника. Девица као лирска фигура, и њен повратак девствености више нису од примарног значаја.

Оно што се истиче, у односу на истину поезије, јесте да се конкретно песник Настасијевић у последњем „лирском кругу“ *враћа девствености као стању духа*. Дионисизам више није ни изблиза важан чинилац лирског искуства.

Другим речима, на крају свог песничког пута, Настасијевић самој својој песничкој свести изнова открива смисао *чистоте*, и то кроз софистикацију ероса. Овом структуралном појединошћу, његов криптодиптих формулише једну од битних појединости хришћанских доживљаја света. У питању је *целомудреност*, или *софросинија* (гр. σωφροσυνη).

***

У чисто филолошком погледу, *целомудрије* значи „мудрост целине“, те, како је и речено, „представља превод грчке речи *sophrosyne*, која означава целост, здравље, интегритет и јединство. Прави [...] српски превод за *целомудрије* јесте чедност“ (Чичовачки 2014: 102; курзив П. Ч.). А Настасијевић је имао дубоко поверење у овакву врсту људског духа, истичући за идеал да се „чедношћу свесазнања“ човек „на[ђе] у чедности почетног незнања [мудрости безискуства]“ (*Е*, 71); или пак тиме да „[ј]асноћа наивности не значи плиткост схватања, већ дубину наслућивања“ (*Е,* 271).

Управо посматрајући Настасијевићево песништво кроз призму софросиније, могу се боље прецизирати и сами њени еротички аспекти, који нису изгубљени, већ су сублимирани и делују другачијом врстом поетско-психолошке мотивације. У суштини, важно је напоменути да то што Настасијевићева поезија показује акценте софросиније, не значи како је она због тога не-еротичка. Напротив, „[е]рос девствености и целомудрености“ итекако постоји и могућ је „као подражавање Бога и уподобљавање девственику Сину“ (Григоријатски 2011: 78).

Појам софросиније познат је и у изванхришћанским формама. Симптоматично је на овом месту сетити се Еурипидовог младића Хиполита, који страда управо зато што одбија да прославља богињу Кипарку. Осећајући снагу и, притом, противприродност чедности, Плотин је, на пример, користио исти термин – софросиније – да би означио „моћ стварања“ „својствен[у] самом Богу“ (Видовић 2021: 158). А управо оно што и пружа овакву моћ јесте „наивност (sophrosine) као *безискуственост* (Видовић 2021: 158; курзив наш). Уколико се овакав облик свести јави у „уметности, херменеути[ци] и мистериј[и]“, он открива смисао „*бестрашћ*[*а*]“ као „*чедност, безазленост*“ (Видовић 2021: 166; курзив Ж. В.). Иако би искуство песничке историје света свакако могло да посведочи супротно, ипак је склоност ка софросинији латентна линија поетских исходишта. Између осталог, конкретно „поетско искуство модерних песника“ наглашава како „‘страсти [...] немају поетску снагу’“, те да се софросинијом песма приближава „мистеријском искуству“ (Видовић 2021: 165). И управо

стога што су „[ч]едност и осећање једнако нераздвојни“, песнику који предност даје осећању над мисаоним откривањем, и може да буде откривено како „[б]ез чедности [...] нема духа, као што ни уздизања духу нема без чишћења од страсти“ (Видовић 2019: 377–378). Зато и јесте потребно изразити песничко схватање „врлин[е]“ која је „супротн[а] сексуалној распусности“, јер се „искварености нашег бића нигде не очитује боље него у сексуалној пожуди“ (Шмеман 2020: 40).

У строго хришћанским релацијама гледано пак, девственштво представља свети узор, сле́дећи који су и Свети Илија и Свети Јован Крститељ остварили свој свети лик (уп. Григорије Ниски 1994: 28–29; Архимандрит Софроније 2006: 126). Држећи се закона софросиније, они и сви други који следе узор софросиније поседују „онтолошк[у] чистот[у]“ која води ка „архетипск[ој] целовитост[и] остварен[ој] у човеку“ (Евдокимов 2001а: 220). Наравно, не би требало заборавити како је и монашки завет – обећање девствености, те да монахе чува и најчистији узор овог хришћанског обележја, Пресвета Богородица Марија. Заправо, лица која ступају у монаштво након брака или ванбрачног општења, полажу завет целомудрености, а лица која нису упознала општење са другом телесношћу дају завет девствености (уп. Архимандрит Софроније 2006: 126). Ево на који начин архимандрит Софроније објашњава целомудреност:

> „Целомудреност се, као што и сама реч показује, схвата као целовитост или пунота мудрости. За њу је у Цркви везана представа не само савладавања телесног нагона и ‘комплекса тела’ уопште, па у том смислу и ‘победе над природом’, него и постизање свеукупности савршенстава својствених мудрости, што ће се преточити стално пребивање у Богу ‘свим умом, свим срцем’. Подвиг целомудрености у својој потпунијој остварености васпоставља човеково стање девствености по духу, не мењајући чињеницу губитка девствености по телу“ (Архимандрит Софроније 2006: 126–127).

Личностима које следе исти психолошки и телесни пут – девственицима и целомудреним – за други Христов долазак апокалиптичко виђење Светог Јована Богослова одредило је „име оца написано на челима“, и препознавање да су то они „који се не опоганише са женама, јер су дјевственици, они иду за јагњетом кудгод оно пође. Ови су купљени од људи првенци Богу и јагњету. И у њиховијем устима не нађе се пријевара, јер су без мане пред пријестолом Божијим“ (Отк 14:1–5).[154]

Делује важно нагласити једно од обележја софросиније. То је *стид*. Зашто је то важно? Управо зато што се у стиду личности и даље чува детиња свест као репрезентација чистоте и уједно „одбран[е] смисла полности“ (Видовић 2021: 180). „Стидом се – и поред световне и полне зрелости човека – чува и она првобитна, духовна зрелост човека“ (Видовић 2021: 181). Отуд, стид жене је нешто у чему се она показује као непорочна и достојна целомудрености. То је предосећао и апостол Павле када је у својим промишљањима наводио како је жени коса „дата умјесто покривала“ (1Кор 11:15). Овде је „покривало“ својеврсни чувар непорочности. То може имати и своју естетску страну, а не само директиву неког друштвеног реда или облика понашања. Јер, „[л]епо тело се одећом не скрива, него се приказује и то као лепше, јер се објављује у својој непорочној чедности“ (Флоренски 2001: 126).

Све ове појединости итекако могу имати импликације на Настасијевићево песништво. На овом месту довољно је, илустрације ради, запитати се о карактеризацији „стидан[е]“ у песми „Извору“ (П, 13), или пак о особености споменуте „љубиц[е]“ у „Јутру“. Како смо и

---

[154] Делује изразито интересантно на који начин поглед на свет који не поседује перспективу софросиније, саму ову безазленост сагледава. Како је блискост Настасијевића и Достојевског прилично очита, то се може навести паралела у случају руског писца. Његову глорификацију народног православља на Западу је испратила процена како је реч о „наивн[ој] религиозности“ и веровање да из такве струје „може да израсте снага која треба да преобрази Европу, па чак и цели свет. Али, управо то што је једноставно у својој изворности може, *наводно*, да буде пуно снаге (Miler-Lauter 1986: 31; курзив наш). Тумачење немачког проучаваоца, са осведоченим тоном скепсе („наводно“), могло би можда вратити и наше разматрање Момчила Настасијевића на провбитне методолошке поставке: на који начин упризорити софросинију критичкој свести која долази из другачијег методолошког и културног, па чак и религиозног ареала?

наговестили, „љубица“ смирује ерос „таласавих груди“ „нељубљене девојке“, међутим, она није ни само амблем чедности у смислу симболизма. Она би се могла посматрати и дословно као микропокривало – односно, као аспект чедности који макар и мањим делом заклања груди, као што и женска коса, по апостолу Павлу, служи „умјесто покривала“. У оба случаја реч је о заштити од профанизације – тела – што никако није далеко од најсветијег у хришћанским релацијама. Ово је важна мера Настасијевићеве еротичке линије поезије, а то је ерос који је заштићен – не и расут у антрополошким манифестацијама.

Песма која представља и, вероватно, најеклатантнији пример овакве врсте осећајности јесте Настасијевићева „Зора“, једна од песама у *Лирским кругивима* која носи и највиши екстатички набој. Песма је садржавала многобројне варијације; могло би се чак приметити и извесно колебање у погледу наслова, и то у различитим тематским акцентима. Но, оно што је све првобитне верзије повезивало јесте пасторална тема. Отуд и последња верзија, која највише и наличи коначној „Зори“, носи наслов „Чобан“ (*П*, 166–167). Из ове појединости проистиче и нарочито важан паралелизам – „Зора“ („Чобан“) у великој мери кореспондира са почетном песмом *Лирских кругова*, у којој „пастири помрли / тобом [фрулом] призиваху драгу“ (*П*, 11). Овај момент сличности две песме биће од посебног значаја за софросинијски нанос „Зоре“.

„Зора“ је, поред тога, и одговарајућа песничка релација и самом „Јутру“. Две песме не спаја само сличност у именовању, већ и чињеница да се у обема јавља препознатљиви момент јутарњег девичанства, односно, импулс софросиније која је безазленство у девству. Управо својом „Зором“ Настасијевић упризорује нијансу народне менталне (па и полне) наивности, која универзализацијом досеже управо до споменутог хришћанског момента. Но, чини се како би било упутно размотрити где се и конкретно у Настасијевићевој песми оцртавају контуре блаженог девствеништва.

Чини се да није велико изненађење уколико се линијом парадоксалне истинитости разуме како је пречишћени, софронистички ерос „Зоре“ најприсутнији тамо где је телесност највише и откривена. Овај песнички елемент парадоксалне истиности, дакле, присутан је у поенти песме, већ самој по себи семантички повлашћеној:

„Из грла да ти голубица загуче,
запламти са усана ружа,
у недрима ти две трешње заруде,
хеј, срца два кад полуде,
Стани не мини.“ (*П*, 15)

Осим што отвара еротички набој песме, последња строфа се супротставља дејству софросиније управо кроз оприсутњену *жељу* субјекта, очиту као мотивацијски импулс. Укрштај ероса и жеље на путу ка софросинији – која per se значи сублимацију и ероса и жеље у чедност – јесте не мала загонетка Настасијевићеве „Зоре“, али и загонетка метаморфозе хришћанско-лирског у целокупном његовом песништву.

Наравно, последња строфа „Зоре“ кореспондира се једном од претходних строфа песме, у којој је жеља (пастира) још увек у повоју: „С голубицом би да загуче. / Уснама пупољ у цветање мами, / недрима трешње у зрење. / Стани не мини“ (*П*, 15). Но, еротичка жеља „Зоре“ најизразитија је управо стога што градациони комплекс – није реализован. Јер, жеља да се „загу[кн]е“, „[из]ма[и] пупољ“, „[из]мам[е] трешње“ одговара првом стадијуму жеље, док је природа и биља и жене још увек млада и незрела. Други стадијум јесте и највеће приближавање жељи. Управо напосредно њено дотицање јесу *почетно-свршени глаголи*, сви одреда реализовани рефренским префиксом „за“: „загуче“, „запламти“, „заруде“. Трећег стадијума, то јест, *додира* или материјализације жеље – нема.

Ово је већ први сигнал софросинијског елемента. Јер, иако ерос постоји, *његова енергија није разливена* – а софросинија конкретно и захтева неразливеност и концентрацију ероса у појављивању кроз чедност. Са друге стране, овај, први сигнал софросиније доводи нас

до битног обрта у разумевању. Ако, наиме, ерос није разливен него сконцентрисан, и ако опстоји само као наговештај/жеља, није ли овде, заправо, реч искључиво о: еросу – софросинији – перспективи *самог субјекта а не девојке?*

Другим речима, није ли његова свест *„то“ што је софросинијско*, док „девојка“ значи само пројекцију неостварене и чисте љубави? Како смо напред нагласили, подударност са песмом „Фрула“, можемо изнова потцртати чињеницу да и прва песма *Лирских кругова*, исто као и „Зора“, пева о неоствареној чежњи „помрли[х] пастир[а]“, који су у „драгу“ пројектовали своју жељу изражену – песмом.

Другим речима, није чулна „девојк[а]“ то што говори о софросинији. Безазленство – које је посведочено *безискуственошћу* пастира – *својство је субјекта*, а не жене. Његова предства, управо зато што инвертује читаву структуру „Зоре“, и јесте нешто што се највише приближава божанском. Јер, испољавање чедне љубави јесте „супстанцијални акт љубави, акт – супстанција“ (Поповић 1999: 384), а према Јустину Поповићу, то је својство Бога самог.

Прецизније, „акт љубави“ „Зоре“ јесте преображај и ероса и жеље не у чулност, него у замишљену, пројектовану слику жене. Зато и можемо говорити о „супстанциј[и]“ љубави у песми као о софросинији (самог пастира).

Неколико ових песничких сигнала, дакле, премешта акценат са „девојк[е]“ на онога ко казује.[155] И у интериоризацији једне песничке свести изнова се јавља још једна подударност са „Фрулом“, која води овом аспекту, те и потпомаже идеју да се о лирском јунаку говори као о (тужном) пастиру. Тај елемент јесте „жал“: у „Фрули“ као „жално“ „разле[гањ]е“ „дах[а]“ (*П*, 11), а у „Зори“ лирски још јаче егзистенцијалне сигнификације – једноставно, као: „жал“ (*П,* 15).

Уколико пастир јесте „жал[ан]“, и уколико та „жал“ значи још једно гашење ероса – поред софронијског маштања у чистој жељи – онда се налазимо пред чињеницом, или боље рећи, актом саме поезије која упризорује никог другог до Настасијевића самог. Другим речима, подједнаком мером којом „Фрулу“ преоцењујемо као програмску песму, то исто би важило и за „Зору“; уколико не на нивоу целокупне лирике, онда барем на равни њеног љубавног опсега.

„Зора“, тако, и није љубавна песма у класичном смислу поетичког одређења. Певајући о жени, али и о „дв[ама] срц[им]а“ која „луде“, песма *Јутарњег* пре спада у домен психолошке лирике која упризорује стваралачку свест у њеном одабиру чистоте, него што се држи теме пасторалне идиле.

Ова поетичка чињеница суочава нас и са занимљивим питањем: да ли је Настасијевићева представа о софросинији, као безазленству љубави, безискуствености која је осенчена „жал[ом]“, потпуно аутономне природе, или се у вези ње указују неки утицаји?

Уколико бисмо се осврнули на песников живот и рад, чини се да бисмо можда могли да упутимо на два књижевна извора софросиније. То би били *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића и *Пјесма над пјесмама*.

Можда није сасвим без знатне књижевноисторијске тежине факт да је *Хришћанска мисао* априла 1936. године објавила „Химну за баритон соло и мешовити хор“ од браће Момчила и Светомира, при чему се Момчило Настасијевић, наравно, постарао за препев *Слова љубве* са српскословенског језика (в. Nastasijević b. g.; Химна 2013: 105–108). Целокупна музикалија има 31 страницу нотних записа са текстом препева.

Иза овог Момчиловог превода, заправо, стоји идеја брата Светомира. Изгубивши, наиме, запослење, Светомир је, по сопственом сведочењу тражио „неко дело које ће [га] смирити и дати воље за даљи рад на опери *Ђурађ Бранковић*“ (Настасијевић 2017: 86).

[155] Уосталом, тумачења „Зоре“ махом пропуштају да поставе унеколико провокативно али зато битно питање: постоји ли уопште „девојка“ „Зоре“? Уколико софронистички елемент није пут разумевања, што се свакако може прихватити, није ли поетичка необичност нешто што сугерише како Настасијевић говори о нечем што тешко да је разумљива, физичка представа? Наиме, колико често се у фолклорној или пасторалној лирици може срести „девојк[а]“ – „на [белом] коњу“? Неодговарајући на поетички захтев, овај мотив својом фантастичношћу саопштава бивство чисте имагинације.

Светомир Настасијевић је, тако, као „потпору“ свом композиторском послу изабрао *Слово љубве* деспота Стефана, „чији дубоки захвати, мисли и осећања, љубави и мира, широко постављених у светским размерама, присно и умирујуће пријањају за човечије срце и човечију душу“ (Настасијевић 2017: 86). О преводу свог брата, који се постарао да дело стваралачки пренесе са српскословенског на савремени српски језик, Светомир каже да је Момчило то извео „врло успешно и са великим осећањем и великим знањем, уносећи у тај препев чисту стваралачку радост“ (Настасијевић 2017: 86). Нажалост, *Слово љубве* браће Настасијевић поделило је судбину неких других дела која су изведена знатно позније од времена стварања, наравно, и после Момчилове смрти.[156]

Иако ће *Слово љубве* препевавати многи аутори, од Стојана Новаковића до Атанасија Јевтића, и од Миливоја Башића преко Ђорђа Сп. Радојичића до Ђорђа Трифуновића, Настасијевићев препев ипак „за нијансу успева да нас више и боље уведе и узнесе у озрачје старосрпске и византијске словесности“ (Крстић 2001: 47), при чему његова мелодија у *Слову љубве*, по речима самог Ђорђа Трифуновића о овом препеву, наличи на „слутњ[е] давних мелода“, где наш песник наличи на „Романа Слаткопојца“, те завређује и назив „савремен[ог] мелода“ (Трифуновић 2013: 174).

Не можемо, наравно, са сигурношћу тврдити колико је овај препев могао да формира неке песничке погледе унутар самих *Лирских кругова*, с обзиром како је настао четири године након појављивања збирке. Међутим, чини се како је софросинија „Зоре“, мотивисана еротском концентрацијом а не расутошћу, чистом жељом а не пожудом, природом а не артифицијелношћу, што ће свакако бити регистровано као „луд[ило] срца два“ (*П*, 15), готово модернистички идејни одјек оног фрагмента који песник Настасијевић препевава са:

„Јуноше и деве,
љубави прикладни,
љубав узљубите,
ал’ право и незазорно,
младићство да не повредите и девство,
божанственоме чӣм наше
приања биће,
божанствено да узнегодује“ (*П,* 591; курзив наш).

Деспот Стефан на овом месту свог текста помиње директно Бога самог, и то Духа Светог: „Јер Апостол рече, / Божјега Светог Духа не растужујте, / знамење што јавно њиме / добисте у крштењу“ (*П*, 591). Позивање на Светог Духа значи позивање на Бога у његовој ипостаси, јер Светим Духом се „свако биће чува и прославља вечном божанском славом свој лик и остварује свој *вечни смисао* и назначење у заједници са свима светима“ (Радовић 2000: 127; курзив А. Р.). Ова богословска екстензија хришћанског схватања љубави у деспотовом делу, иначе првом спису српске средњовековне књижевности у којем се љубав „јавља као тема једног дела“ (Трифуновић 1979: 118), не иде само у правцу Павлових посланица. Имајући у виду *Слово љубве*, Настасијевић се преко деспота Стефана придружује и традицији највише хришћанске оцене љубави у делу Светог Јована Лествичника, којег деспот нарочито цени и чита (Трифуновић 1979: 116–117), али врло вероватно и „теорij[е]“ других „византијских теолога“, попут Атанасија Александријског (в. Ређеп 2007: 38; Бојовић 2019: 121, 127).

Као што смо упоредили својства „Зоре“ са софронистичким елементом *Слова љубве*, сада можемо и реверзибилно преоценити сам квалитет софросиније у песми *Јутарњег*. А то управо и јесте споменута путања Светога Духа, или димензија љубави која има жељу за другим

[156] О даљој судбини овог пројекта Светомир, надаље, говори: „Дело сам компоновао за мешовити хор и солисту, за неколико дана, и неки наши диригенти покушали су исте године да га изведу са једним врло реномираним нашим мешовитим хором, али нису могли тај покушај да остваре. Чудна и неразјашњена ствар. *Слово љубве* Деспота Стефана Лазаревића морало је да чека оснивање хора „Београдских мадригалиста“ и да буде први пут изведено са успехом после 27 година у манастиру Манасија у изванредној интерпретацији Димитрија Стефановића“ (Настасијевић 2017: 86).

као за сопственим самоостварењем, и у чијем се обраћању вољеном проналази сотириолошки атрибут.

Уколико овоме придодамо доживљај природе у „Зори“, флоралним и анималним елементима представу „дољ[е]“, „маховин[е]“, или пак „стен[е]“ (*П*, 15), свакако се запажа додатна блискост са чувеним другим фрагментом деспотовог списа, оном у којем се истиче како „[л]ето и весну Господ сазда“ (*П,* 590):

„Лето и весну Господ сазда,
што и псалмопевац каза,
красоте у њима многе,
птицама брзо, весеља пуно прелетање,
и горама врхове,
и луговима пространства,
и пољима ширине;
ваздуха танког
дивотним неким
гласима оглашéње;
и земаљске дароносе
мирисног цвета, и травоносне;
но и човекове бити саме
обнову и разиграње
достојно ко да искаже?“ (*П,* 590)

Ваља нагласити како Настасијевић користи парадигму софронистичког пролећа и у својој песми „Јединој“, како би на микроплану извео снажан контраст са „паклени[м] пламен[ом]“: „Чедну ми пролет, / Паклени пламен навестиш“ (*П,* 43). Представе у обе песме идентичне су *Слову љубве,* у којем се укључују „птице“, „гор[е]“, „лугов[е]“, „цве[ће]“, „пољ[а]“ (*П*, 590), и слично.[157]

Посебну пажњу у овим оквирима завређују пак „обнов[а]“ и „разиграње“ (*П,* 590; в. и: Лазаревић 1979: 171) човековог бића:

„[Н]о и човекове бӣти саме
обнову и разиграње
достојно ко да искаже?“ (*П,* 590).

Ова појединост „није ништа друго до алузија на биолошко па чак и еротско биће у човеку; тим изразима се у нашем старом језику означавала углавном та телесна, природна страна нашег бића, усредсређена поготову у осећању природне жудње, ероса“ (Богдановић 2013: 160).

Уколико је византијска теологија познавала благословеност ероса у природној жудњи, наравно, и у спрези са благословом Духа Светога, не чини ли се да деспотово „обновљеније и вазиграније“ (Богдановић 2013: 160) „човекове бӣти“ (*П*, 590) врло лако можемо препознати када у „Зори“ читамо – „хеј, срца два *кад полуде* (*П*, 15; курзив наш)?

Благословеност ероса у „Зори“ огледа се управо стога што потенцијални утицај или интуитивно препознавање „вазигранић[а]“ конституише софронистички комплекс песме из *Јутарњег*. „[В]азиграније“ јесте радост и слава људска.

[157] Овај елемент се са Настасијевићевом поетиком можда и не преклапа толико по питању спољашњег света или натурализма. Његову непатвореност, дакле, можда и више од саме природе оличава негирање оног што је природном фундаменту супротно, попут људског „умља“, које никако не завређује место у Настасијевићевом аксиолошком систему. Тако се још једном поставља „источна“ линија песништва, која зближава деспота Стефана и Момчила Настасијевића. Док је на Западу „далеко важније расправљати о последицама ‘прародитељског греха’, или поставити проблем универзалија“, источна поетска мисао радије „слави природу, излазак и залазак сунца у њој, неисцрпност боја цвећа у пролеће на ливади, или богату различитост цвркута прица у шуми, препознавајући у овом спектру боја и хармонији звукова само присуствно Божије“ (Јеротић 2018а: 78).

Са друге стране, изузетно блиска *Слову љубве* могла би бити и евентуално друга Настасијевићева инспирацијска тачка, а то је *Пјесма над пјесмама* (хебр. השירים שיר, „Šir Haširim“), којом се и Андрић бавио још 1924. године, сажето је називајући „[с]вемогућно[шћу] љепоте и тријумф[ом] љубави“ (Андрић 1977: 149). Андрић, пишући о *Пјесми над пјесмама* наводи и идеју мислиоца Аквибе: „‘Сви су списи Старога завјета свети, али је *Пјесма над пјесмама* пресвета’“ (Андрић 1977: 151).

Мисао јудејског мислиоца из другог века, која је забележена у *Мишни*, по свему судећи „има много додирних тачака са књигама мудрости“ (Дрејн 2003: 358). Јер, управо веза *Пјесма над пјесмама* са Књигама мудрости заснива се на дубокој религиозној идеји која је само површне читаоце могла „узнемир[ити]“, што није био редак случај (Дрејн 2003: 358).

Како смо нашто раније у истраживању покушали да укажемо, Настасијевићева „Фрула“, заједно са песмом „Љиљани“ садржи неке мотиве који се унеколико преклапају са највећом љубавном песмом свих векова. Овоме би се могла придружити и „Зора“, јер и она амбијентално одговара библијском „долу“, који је позорница љубавних доживљаја – у „Зори“ се тачно и експлицира „доља“, која цвета и бива „кадифли“ (*П*, 15).

Но, оно што свакако највише привлачи пажњу у овој врсти поређења јесте светковина љубавне осећајности, која постаје и ефектна лирска основа софросиније. Као што је познато, порекло *Пјесме над пјесмама* могло је бити „митско-обредно“, потекло још „из периода старих веровања (обред венчања Тамуза и Иштар, то јест божанстава – природних сила које доводе до рађања у природи)“ (Маринковић 1990: 12). Управо „по својој основној намјени и значају“ превасходно „поетско дјело пјевано у вријеме свадбених свечаности“, стичући тако „толику чувеност током вјекова“ (Вишић 1996: 59), *Пјесма над пјесмама* отворено сакрализује (светим чином *свадбе*) еротичку компоненту човековог бића, доводећи је до софросиније на потпуно истоветан начин као и Настасијевићева „Зора“. Најпознатији поетски део Библије прихваћен је од стране „сви[х] велики[х] Оц[а], тума[ча] Цркве, а, интересантно, „[ј]едини изузетак представља мишљење Теодора Мопсуестијског, који је оспоравао богонадахнутост Песме над песмама сматрајући је за обичну песму која опевава телесну љубав између двоје људи“ (в. Радић 2013: 26). Управо настављајући се на схватање о свадбеном чину *Пјесме над пјесмама* и Свети Григорије Ниски већ у првом пасусу својих омилија о *Пјесми* скреће пажњу на софронистичке елементе свадбеног чина:

> Уђите у неповредиву брачну одају обучени у беле хаљине *чистих и неоскврњених мисли*. Ако неко носи страсну и телесну навику ума и нема ону одећу савести која је прикладна за божанску свадбену гозбу, нека такви не буду заробљени сопственим мислима и нека не свлаче неоскврњене речи Женика и Невесте на ниво животињских, неразумних страсти; нека због тих страсти не буду приморани недоличним уобразиљама и тако избачени из *светле радости брачне одаје*, мењајући радост унутар ње за шкргут зуба и сузе (Мт 22,10–13) (Gregory of Nyssa 2012: 15; курзив наш).[158]

Са друге стране, када говоримо о Настасијевићевом делу, потребно је напоменути како наш песник у свом „лирском казивању“ о временском протицању, уједно и последњем делу своје *Хронике моје вароши* – у „Години“ – оживљава семантику *Пјесме над пјесмама* до те мере да је готово немогуће заобићи претпоставку о библијском залеђу овог приповедног сегмента:

> „Заруди лето зрењем. И љубав зри.
> Трешње ти окусих са усана, а јабуке већ бубре на увојке. Дај да се поиграм, драга.

[158] У енглеском преводу са старогрчког: „Enter the inviolate bridal chamber dressed in the white robes of pure and undefiled thoughts. If any bear a passionate and carnal habit of mind and lack that garment of conscience that is proper dress for the divine wedding feast, let such persons not be imprisoned by their own thoughts and drag the undefiled words of the Bride groom and Bride down to the level of brutish, irrational passions; let them not because of these passions be constrained by indecent imaginings and get cast out of the bright cheer of the wedding chamber, exchanging gnashing of teeth and tears for the joy within the bridal chamber (Matt 22:10–13) (Gregory of Nyssa 2012: 15).

Воћка је твоје тело. Румен облије кад гусну сокови у сласт.
Превешћу те преко воде, утопи стид, казаће се тајна.
Смеши се ђаволасто са свих зрења. О, да горчине ли слатке, једно друго испити до дна!“ (*ПР*, 312–313).

Требало би, такође, приметити колико је овај Настасијевићев прозни дискурс близак његовом преводу Мораксовог *Краља Давида* – на месту где швајцарски драматург укључује „Песму служавке“ у свој текст, то јест, љубавну песму која ће увести грешну осећајност Витсавеје, Уријинице, према цару Давиду и везу из које ће се родити потоњи цар Соломон. Настасијевић љубавну „Песму служавке“ преводи са француског на следећи начин:

„Води ме, мили мој,
Низ брежуљак за руку
Да видимо, драги, је ли нам лоза у цвету.
Драгано моја, лоза нам није цветала.
Но удахни мандрагоре, као целов опија“ (Моракс 1928: 16).

Песма везана за Витсавеју може деловати и као Настасијевићево упознавање са „обрнутом *Пјесмом над пјесмама*“. Јер, мирис мандрагоре, који „као целов опија“, заправо, јесте тежак и често непријатан мирис – као што је тешка љубав удате жене за цара који ће чак и њеног законитог мужа послати у смрт као свог војника (уп. 2Сам 11:15). Настасијевић, очигледно, вешто језички нијансира почетне умпулсе *Пјесма над пјесмама* са деконструисаном љубавном старозаветном песмом. А деконструкција се може извести тек након што песник целовито асимилује извор. Другим речима, преводећи сегмент *Краља Давида* управо на овај начин, Настасијевић открива како је вероватно морао знати за деликатне поетске алузије и метафоризације у *Пјесми над пјесмама* Старог Завета.

Уколико се вратимо „Зори“, можемо запазити како Настасијевић у своје „лирско казивање“ доследно преноси парадигму софросиније из *Јутарњег*. Наилази се и на елемент (неостварене) жеље, и на замишљени лик, претварање телесних својстава у зрелу вегетацију проистеклу из незреле – а све у смеру концентрације на високо духовно вредновање човекових основа у бивствујућем. Ако обратимо пажњу на *Пјесму над пјесмама*, запазићемо готово истоветни систем мотивације који стапа духовну и телесну љубав у безазленост софросиније:

„Како си лијепа и како си љупка, о љубави у милинама! Узраст ти је као палма, и дојке као гроздови. Рекох: Попећу се на палму, дохватићу гране њезине; и биће дојке твоје као гроздови на виновој лози, и мирис носа твојега као јабуке; И грло твоје као добро вино, које иде право драгому мојему и чини да говоре усне онијех који спавају“ (Пп 7:9).

Настасијевићево приближавање *Пјесми над пјесмама* значи још један од поетичких „сигнала“ како *Јутарње* нипошто није циклус који би био декоративан, мотивски или композиционо неусложњен. Напротив, различите димензије присутне у песмама *Јутарњег* редефинишу и сâм положај Светог Писма у српској (модернистичкој) књижевности.

Обазрив на начин како само може бити стваралац највећег поверења у реч и њен духовни смисао, Настасијевић приступа ресемантизацији библијског и средњовековног наслеђа на сасвим одређен начин. Захтевност разумевања овог поступка није мања ни у случају када говоримо о интерпретацији његових „чисто“ љубавних песама. Увек у песничкој потрази за нечим што је „иза“ лирског упризорења осећаја, Настасијевић у *Лирским круговима* обликује своју артикулацију љубави на сложеним духовним основама. Композиција збирке томе служи као потпора, допуштајући да се у различите облике љубавне осећајности укључе и други елементи песниковог идејног света (на пример, однос „Грозда“ и „Дафине“). Напослетку, споменуто одређење духовних основа „иза“ позорнице љубави и чини да се о Настасијевићевој чисто љубавној лирици може говорити као и о, условно речено, духовном песништву, са мноштвом религијских наноса и паралела. Овај поступак видљив је чак и ако бисмо о религијским елементима говорили по принципу редукционизма: када их не укључује

експлицитно у своју песму, Настасијевићев песнички поступак посеже барем за апстрахованим симболичким представама (вино, пољубац/целив, идилска атмосфера) како би о љубави проговорио у димензијама духа, јер духовност често бива постављена на темељима апстракције, на коју смо покушали да укажемо у почетним сегментима анализе, и како је још познато, уосталом, од средњег века (в. Лихачов 1972: 133).

Овај поступак има и своју другачију страну. Наиме, он подразумева и преокретање љубавног осећања у „под-жанр" поезије који само споља личи на љубавно песништво. Из овог разлога, потребно је разликовати Настасијевићеве „чисто" љубавне песме у *Лирским круговима* од оних које од љубави прелазе у психолошку, па и метафизичку лирику. Стога, обратићемо пажњу на неке од облика овог поетског „под-жанра".

3. 4. 2. Љубавна лирика еросне инхибиције: потенцијални утицаји хришћанског персонализма

На почетку разматрања о љубавној лирици која није љубавна лирика, или, која је, тачније: псеудољубавна лирика Момчила Настасијевића, поставља се питање који идејни или поетички конструкт би могао бити то што ремети љубавну осећајност, те иницира настанак читавог споменутог „под-жанра". При томе, Настасијевићево песништво не би се могло издвојити из круга сличних варијација у српској књижевности када је реч о овом елементу.

Примера ради, структура чистоте, која није поетски симулакрум већ жива стварност духа, отвара могућности преласка од полне љубави до метафизике чистоте. Питање које се одмах намеће приликом постављања проблема о изражавању духовно-телесне чистоте јесте питање да ли овакав уметнички конструкт не одлази сувише у подручје надтелесности.

Хришћанска уметничка традиција познавала је наведени манир и за њега није везивала конвенцију исказивања већ један дефинитиван став, одлуку о побожности. Такав је случај са молитвама за пород у нашој средњовековној књижевности, примера ради, у случају родитеља Светог Саву у Доментијановом житију (в. Доментијан 1988: 55). Међутим, ни модернизам не одступа од идентичних структура, с том напоменом како је књижевна мотивација, наравно, различита. Примера ради, говорећи о љубави жене, Дучић у *Благу цара Радована* наводи како је Српкиња другачија од других жена по свом доживљају љубави: „кад је најчистији тип, она је човеку сестра" (Дучић 2012: 66).

Другачији вид односа, односно, укључивање нових наноса осећајности у еротизам свакако је и добро познати моменат Црњансковог стваралаштва. Но, творац лика Павла Исаковича мотивише свој еротизам осећајношћу сажаљења према жени. Овај, суштински антрополошки моменат, има своја различита књижевно-мотивацијска уобличења (в. Раичевић 2020: 202), или је пак обрада психоаналитичког рефлекса жалости над судбином мајке (в. Ломпар 2023б: 383). Неколико пак издвојених примера може само у виду поетичке скице, недовољно илустративне, приказати границе које су обележене флуидношћу. Какав је пак случај са Момчилом Настасијевићем?

Уколико бисмо приступили песми која се у разматрањима обично представља као Настасијевићев ослонац на трубадурску лирику о идеалној Госпи, могли бисмо, рецимо, приметити акценте потпуно супротне било каквој врсти љубавне лирике. Уколико је Настасијевићева песма „Госпи" евентуални рефлекс Дантеа, којег би наш песник могао сматрати за „идеалног песника, поготово у раним огледима његовим" (Димитријевић 2011: 87), откуд то да се у песми љубавне осећајности, јављају, ефектом онеобичења – „деца" (*П*, 36):

„Све самљи.
Сном походиш ме туђа.
Грешнији кад самотан те зовем.
Туђа су деца из тебе заплакала" (*П*, 36)

Очевидно, у Настасијевићеву осећајност љубави укључени су неки елементи који стварају жанровско-семантичку какофонију љубавне лирике; а такви елементи су осећање „грешн[ости]“, и, нарочито, „[т]уђа“ „деца“. Очевидно, Настасијевић конструише један мотив који јесте симуларкум љубавног певања. Јер, као што је познато, „рађање деце није, у ствари, чин љубави“ (Соловјов 2006: 26). Уколико укључује „дец[у]“ у нешто што никако не може бити врста породичне поезије – а притом је именовано лајтмотивом *Госпе* – то може значити само да је Настасијевићев однос према самој Госпи нешто друго од идеализоване љубави. Другим речима, сама Госпа јесте симулакрум идеализације, и жанровски амблем не би требало, сходно томе, да преовладава у разумевању нечега што трубадурској лирици не може припадати.

Неоспорно, Настасијевићева Госпа јавља се у лирском амбијенту који је кореспондентан идеализацији. У односу пак на субјект, требало би обратити пажњу на самост у онеобиченом, компарацијском смислу – „све самљи“ – као сужење психолошке перцепције за „овај свет“ и отварање метафизичкој другости. „Самост се разликује већ по томе што [...] необавезност [постојања, прим. аут.] она једноставно није у стању да осети. Самост је од ‘сам’, ‘самиј’ (*у смислу суперлатива – нај)* [...] потврђује своју самосталност (у смислу самооправданости) и одвојеност“ (Касаткина 2019: 159; курзив Т. К.). Управо овакво лирско мотивацијско залеђе, обележено и „сном“ (*П*, 36), омогућава да се у њему појави савршена Госпа. Уколико бисмо се у оваквој лирској атмосфери окренули претпостављеној референци на Дантеа, могли бисмо приметити смисаоне паралеле и то по супротности.

Уколико се као предуслов за познавање Дантеове љубави постави поезија средњовековних трубадура, могло би се уочити како се већ на овом нивоу јављају извесне амбиваленције. Настасијевић је познавао трубадурску поезију и говорио је о њој на својим предавањима (в. *Е*, 510). Међутим, јављају се и другачији тонови: „Нека је благословена матер твоја, и земља и биљка и скот што те хране! И сунце што те греје! И кров што те заклања у невремену! Нека је благословен час кад прођох поред твог дома! – Први дан исцељења“ (*Е*, 349).

Не наилазимо ли у овој песниковој белешци благу пародију Петраркиног манира и препознавање да идеализам љубавних „блаженстава“ представља највећу вредност – *онда када је избегнут*? То јест, онда када се „прођ[е] поред“ „дома“ вољене жене?

Очевидно, Настасијевићеву Госпу требало би схватати у нешто друкчијим релацијама. Обележје савршености Настасијевићеве Госпе сконцентрисано је само у једном јединому изразу, из којег се на нивоу целе песме може дознати нешто о појави небеске жене. Наиме, Настасијевићева Госпа није биће у светлости, које се налази *иза*; она сама еманира светло пронађено *иза* у мистичком виђењу *овде*: „зрак *твој* хоће ли болети?“ (*П*, 36; курзив наш).

Данте пак, на другој страни, од првих животних „усхита девицом Беатриче“ достиже до виђења ње у *Комедији* која је сада „на небесима заиста ‘код куће’, њена знања домашују до прагова божанствености“ (Павловић 2021: 71).

Овде настаје прво кључно одвајање Настасијевића од Дантеа. Италијански песник, очевидно, проживљава пут кроз Рај као осетно Беатричино путеводитељство кроз све просторе изван овог света. Настасијевић пак у „Госпи“ континуирано истиче подвајања између Госпе, која је „тамо“ и *мене*, који сам „овде доле“. При томе, Госпа не води – као Беатрича Дантеа – него „*походи*“ оног ко је, како смо и раније на примеру песме „Извору“ указали: *отрован* самоћом: „све самљи“ – „[т]рује, не цели твој лек“ (*П,* 36).

Субјект „Госпе“ је рањен и осуђен на негу која и узрокује питање да ли ће се таква патња наставити и *тамо:* „Ал’ тамо, и на веке / зрак твој хоће ли болети?“ (*П*, 36). Овакав комплекс рањавања – које се продужава на вечност – незамислив је за Дантеову Беатричу.

Са друге стране, и оно што је од још веће важности, тиче се митског архетипа саме Госпе Беатриче. Наиме, као што је била и у реалном песниковом животу, Беатрича „постаје“ у имагинацији и „‘небеска девица’, представа коју познају велики митски системи, попут сумерско-акадског, али и мале, групне религије“ (Павловић 2021: 72). „У хеленској митологији

девице се пењу на небо и постају сазвежђа“, што је приметно још код Хесиода (Павловић 2021: 72). Беатриче *Божанствене комедије* је, дакле, обележена – *софросинијским комплексом*.

Но, дивергенција настаје када се има у виду да Госпа у Настасијевићевој песми, савршена Госпа која излучује од себе „зрак[е]“ (*П*, 36), заправо – *није девица као Беатриче.*[159]

Овај момент је можда и најважнији за деконструкцију љубавне лирике „Госпе“ и преокретање њене метафизике назад у психолошку интроспекцију. Јер, уколико идеална жена није софросинијска, не враћа ли овај песнички конституент Настасијевићеву љубавну поезију назад на духовне основе људске индивидуалности, а не везе са женом?

Међутим, било би унеколико неадекватно сматрати Настасијевићево изузимање од сексуалности у случају „Госпе“ и других сродних песама, за оно што се конвенционално обележава платонизмом. Уосталом, Настасијевић је сматрао како је изостајање путеног додира – што заиста и проналазимо као деконструкцијски фактор „Госпе“ – нешто сасвим другачије од „идеализације“: „Када се уздигнем до белине као снег духа, сестра ми је онда свака жена, а путени додир, или помисао, упрљање. Платонска љубав само између две јединке супротних полова, болест је или самообмана“ (*Е,* 367).

А то значи како је песникова Госпа фигура амбиваленције. Смештена у витешко-трубадурски песнички амбијент, она је биће којем соларна симболика не може изменити својства деконструишућа за парадигму Госпе: 1) њен „зрак“ „бол[и]“; 2) њен „лек“ [који изазива самоћу субјекта], заправо, „трује“; 3) и најважније, њена деградација дефинитивна је стога што она није биће-по-себи, него оличава *окрњени модел Госпе јер није носилац софросиније*.

Другим речима, оно што поништава могућност да Госпа буде Госпа у песми „Госпи“ јесу – „деца“. „[Д]еца“ носе одлучујући лирски распон детронизације.

Настасијевићева „Госпа“, у погледу љубавне тематике иницијална песма у једном циклусу који нимало не носи назнаке љубавне осећајности – *Бдења* – представља уједно и „увертиру“ Настасијевићевих песама у којима се аспекти песничке емоције љубави поетички деконструишу. Овај композициони и семантички заокрет носи знатне консеквенце по нове идеје песника Настасијевића које бивају укључене у споменути жанр. Прво од оваквих питања јесте управо питање порода и његове конекције са еросом.

У својој позној *Егзистенцијалној дијалектици божанског и људског*, Николај Берђајев примећује како су „[с]амо В. Соловјов и Кјеркегор сматрали да у самом рођењу детета има нешто рђаво и греховно“ (Берђајев 2002ж: 265). Берђајевљево запажање није без утемељења. Тако, највећи руски мислилац 19. века пише у својим *Духовним основама живота*:

„Док за храну узимамо туђ живот ради одржавања свог, дотле овде (у полном чину) дајемо свој живот да бисмо произвели туђ живот [...]. [П]ошто размножавањем можемо да створимо само такав исти, непостојани и безвредни живот као што је и наш, чиме само продужујемо обману и зло, онда тиме што се препуштамо нагону врсте, у коначном билансу, вршимо само некорисно *самоубиство* (Соловјов 2008: 13; истицање В. С.).

Са друге стране, Берђајевљево запажање као да се потврђује и у случају данског Сократа. Идентичност Соловјовљевом правцу схватања примећујемо, на пример, у „гозби“ књиге *In vino veritas*: „Ако су се одвојене половине коначно нашле, онда то значи потпуно задовољење и мир за обоје, па ипак из тога произлази нови живот. Да то што су се љубавници нашли постаје за њих саме нови живот, може да се схвати, али не може да се схвати да за неког другог од тада датира нов живот“, при чему је пежоративно обележено то што се „[з]аљубљени од сада зове отац, а вољена се зове мајка, и та имена се њима самима чине најлепшим“ (Kjerkegor 2022: 50–51). Оваква запажања као да су блиска и самом Настасијевићу, који, по свему судећи, није много ценио репродуктивност људске природе.

[159] Њена, и, притом, „[т]уђа деца“ тамо где светлост обитава рођена су на идентичан (природан) начин као што се рађање „из тебе“ (*П*, 36) збива „овде доле“ (П, 36), и то кроз „пла[ч]“ (*П,* 36). Ово је и дискретни omen песме „Госпи“ како у вечности човека не очекује измирење, како то хришћанство обећава.

Да се ова функција природног људског бића јавља као „реметилачки“ фактор песникове љубавне лирике, очевидно је и самим њеним јављањем у песниковим медитацијама: „Степен изнад рађања, стварање; изнад стварања екстаза. Човечанска пирамида. Жена у доњим слојевима“ (*Е*, 368).

И уколико обратимо пажњу на сами библијски текст, можемо запазити једну појединост која би могла привући Настасијевићеву пажњу у односу на аспекте репродуктивне човекове природе. Божанска одредба: „Рађајте се и множите се, и напуните земљу“ јавља се у Првој књизи Мојсијевој као заповест првим људима (1Мој 1:28), али и као двапут изречена заповест Нојевим потомцима након Потопа (1Мој 9:1, 7). Међутим, распознаје се да је потпуно иста заповест – „рађајте се и множите“ – дата управо и за: „китове велике“, створења „што поврвјеше по води по врстама својим“, те и за „птице крилате по врстама њиховијем“ (1Мој 1:21). Песник који сматра како репродукција не може имати духовни карактер, тешко да би пропустио да уочи како се оваквим одредбама Генезе човек поистовећује са животињама као створеним бићима. А Настасијевићево пристајање на ову појединост никако не би била вероватна.[160]

Овакви песнички хоризонти као да приближавају Настасијевићеву визију порода у оквирима љубавне песме, чему је песма „Госпи“ отворила композиционо-семантички пут у *Бдењима*. Отуд, можда се могу нешто прецизније разумети Настасијевићеви стихови песме „Јединој“:

„Чедни то пресахнути у плоду,
ил’ иза пламена гар
јадовно голотињом у небо,

једно је, о једина:
до у беспуће, знај,
путем је овим грење.

И дубље ли нас нема,
дубље се отвори спасење“ (*П*, 43)

Основ песме „Јединој“, још једне од Настасијевићевих песама које припадају врсти песама-посланица, или пак крипторетоских песама, јесте двосмерност комуникације, чиме се и остварује повезаност имагинираних субјеката „ја“ – „ти“. Другачије казано, иако намењена „јединој“ као чин казивања, песма „Јединој“ своју комуникацијску нит гради управо на томе што наспрам „један[е]“ стоји неко ко је „једини“. Подразумевајући лирску појавност само као позорницу на којој остају две лирске свести као наспрамни чиниоци песме, песма „Јединој“ као да евоцира нешто од атмосфере првобитних људи, односно тек младог човечанства у којем проговарају суштине онога што Настасијевић види као *мушко* и онога што оличава *женско* према песничкој визији.

Притом, други аспект на који би требало обратити пажњу пре истакнутих стихова тиче се обриса песничке „карактеризације“. Шта значи то што „[т]амом на зенице“ *мушко* „отвори [женину] таму“, као „једини“ (*П*, 43): „Тамом на зенице / отворим твоју таму, / ја, о једини ја“.

Ови стихови свакако стоје везани за наредну строфу која их боље и контекстуализује: „Чедну ми пролет, / паклени пламен навестиш, / ти, о једина ти“ (*П*, 43). Као и на многим местима до сада, делује да је Настасијевић и на овоме месту веома близак писцу којег је добро познавао и чији се „[з]аплети прича и романа“ могу груписати само око теме „човекове неспособности да воли ближњег свог једноставном, пожртвованом љубављу“ (Ахметагић 2013: 174).

[160] Можда са овог аспекта можемо прецизније сагледати „Молитву“ из *Одјека*. Како су у њој птице поново библијски „крилати створи“, то дискретно сугерише и песничко помирење са створеним светом, налажење људског места у њему, па и срастање са самим бићем таквог света, што „Молитва“ експлицитно и изриче.

Иако нема поузданих трагова у опусу да је Настасијевић посезао за *Идиотом*, чини се како је о утицајима *Браће Карамазова* итекако отворена дискусија. Но, уколико заиста јесте посезао за романом о судбини Настасје Филиповне, за коју „чедн[а] пролет“ и „паклени пламен“ итекако јесу везани, Момчило Настасијевић је свакако ступао у сферу утицаја једног лика који је управо и једно од „највећих достигнућа [...] читавог стваралачког пута Достојевског“ (Гросман 1974: 406), и који је, притом, изграђен на богатом европском књижевном наслеђу (уп. Јовановић 1992: 124–125). Настасју Филиповну узимамо као најсавршенији женски лик Достојевског који поседује овакве особине, релевантне за Настасијевићеве стихове.

Због чега чинимо овакав екскурс у дело Достојевског на примеру једне песме која говори о Настасијевићевој визији порода као елементу контаминације љубавне лирике? Уколико говоримо о љубавном односу у делу писца који је створио управо лик Настасје Филиповне, као и ликове Полине и Аграфене Александровне Светлове, говоримо о једном посебном односу који, узгред речено, није био непознат у уметничким приказима еротизма у 19. веку, веку у којем, према речима Цецилије Воланж у Лаклоовим *Опасним везама*, „мучење представља неисказано задовољство“ (Де Лакло 1963: 140): „Бол и патња као нераздвојан део љубави, физичко мучење повезано са полним чином и душевно мучење које је у вези с целом сентименталном сфером присности између мушкарца и жене, па и између људи уопште – такав је био еротизам Достојевског у његовим зрелим годинама“ (Slonjim 1981: 102–103). Управо писац који својој љубавници Аполинарији Сусловој говори да „[п]остоји [у љубави] један који воли и други који је вољен“ (Суслова 2021: 173) и може да створи „тип“ жене који „симболизује амбивалентност пожуде и њен апсолутни карактер“ (Vladiv-Glover 2001: 77).

А све ове „отиске“ сензибилитета можемо запазити управо у „Јединој“; то јест, на „чедну пролет“, док је њен „паклени пламен“ већ довољно јасан у својој алузивности.

Слично случају са песмом „Две ране“ из истог циклуса, наведени микросегменти песме „Јединој“ не чине само могући Настасијевићев интенционални или неинтенционални дотицај са Достојевским, а преко њега и са романтичким наслеђем, и то у једно време које не познаје сасвим инструментализацију романтике на начин како се њом служи Настасијевић. „[О]тварање там[е]“ „*јединој*“ песничка је сугестија љубавне жртве, односно чин љубавне сотириологије – спашавајући „*једину*“ („отворим твоју таму“), „*једини*“ доживљава управо сопствени пад у „таму“, притврђујући Достојевскове речи да „[п]остоји [у љубави] један који воли и други који је вољен“ (Суслова 2021: 173), то јест, једно које се жртвује за оно друго – а ова појединост већ је на рубу љубавне лирике као песништва о полној љубави. Њен контемплативни карактер очит је не толико због уплива мисаоности, колико због одсуства сексуалног елемента који се као агенс налази у мотивско-емоционалном залеђу љубавне лирике уопште.

Са друге стране, Настасијевић изводи и веома пажљиву и прецизну „карактеризацију“ „*једине*“.[161] Тако и „*једина*“ носи софросинијску „чедну пролет“, али и споменути „паклени пламен“.

Лирска фигура која је обележена поменутом двојношћу налази се, заједно са „*једиником*“ пред још једном усложњеношћу људске егзистенције. То је избор људске егзистенције. Када је реч о „пресах[њивању]“ у „плод[у]“ *или* пак о предавању деструктивном дејству ероса: „иза пламена гар / јадовно голотињом у небо“ (*П*, 43), налазимо се пред још једним дуализмом, наравно, јаснијим након претходних истакнутих.

Овај други моменат о деструкцији еросом није нешто необично за песника сумње у „плод“ и људску плот, ствараоца који се налази на становишту како се „људска личност“ не може „р[одити] у религији бога Диониса“ (Берђајев 2001в: 183). Настасијевић, притом, користи симболику инфернализма, односно, пламена да би приказао феномен који настаје када

[161] Контрастивни ефекат готово да је у потпуности достојевскијански, као и у случају Алексеја Фјодоровича, детета грешника и патнице, или пак Настасијевићеве Марте девојке, која је „једниниц[а] кћер анђела и грешнице“, и која прима причешће али јој очи сјаје у духу истанчане *femme fatale*: „очи јој беху суште материне [блудничке, прим. аут.], провидне и замамне као вир на месечини“ (ПР, 46–47).

се „љуби“; у песми „Траг“, тако, примећујемо ватрене обрисе „бук[тања]“, „па[љења]“, „пепе[ла]“, „сагоре[вања]“ (*П*, 41). А ове елементе је, чини се, тешко одвојити од схватања „полн[ог] чин[а]“ као „[ч]удовишт[а]“, које „изнурује човекове снаге“ и „рањава мисао, која је света“ (Фићино 2006–2007: 54). Притом, Настасијевић у „Трагу“ на једном месту дискретно дотиче и софросинију, и то стиховима: „И трагом куда сагорели / све болнија су обнажења“ (*П*, 41). А то значи да се у полној љубави „гори“ само једанпут – онда када се софросинија одстрани од људске личности – а да су каснија „обнажења“ само ехо који се претвара у дубљи бол.

Елементи деградације полне љубави у нечему што личи на љубавну поезију не исцрпљују се на овоме. У вези са инферналном симболиком самог чина, могло би се запазити како „гар“ после „пламена“ и „голотиња[а] у небо“ у „Јединој“ (*П*, 43) могу носити и деструктивни комплекс као – *кривицу* оне што иницира неразрешене супротносмерности љубави.

Настасијевићев мислилачки тон обележен је каткад и дискретним тоном мизогинства: „Кад у набујалости похоте не повуче ме стрмоглав жена у мрак бесловесне природе, него и даље светли у мени мисао, знак је и опомена, не продужавати се даље у овом реду појава“ (*Е*, 369–370). А унутар мисаоних контура овог мишљења откривамо комплексе изразито блиске „гар[у]“, те стању „иза пламена“ у песми „Јединој“ – као видове људске (женске) егзистенцијалне *одговорности* због блуда, што се и придружује обележју *кривице* у песми.

Настасијевићева духовност, уочена у љубавној песми, често није нарочито благонаклоно окренута ка жени када се на женску фигуру саме песме примени исто то мерило духовности субјекта.[162]

Но, вратимо се изнова стиховима „Једине“: „Чедни то пресахнути у плогу / ил’ иза пламена гар / јадовно голотињом у небо“ (*П*, 43). Док „гар“ и „голотиња[а]“ бивају јаснији у оквирима Настасијевићеве поетике рода, онај први момент, који саопштава о нестајању „у плоду“ („Чедни то пресахнути у плоду“), захтева ипак ближе појашњење. Наравно, већ је истакнута Настасијевићева суздржаност унутар псеудољубавне лирике, која укључује бића деце („плод“).

Међутим, требало би разликовати двострукост људског достизања „*плод[а]*“. Другим речима, код Настасијевића постоји двострукост и у *начину на који се достиже до „плод[а]“,* јер, наравно, *блуд* и *чедност* нису истоветни иако се на оба начина може зачети.

Како смо видели на примеру „Госпе“, фигура трубадурске идеализације детронификована је управо зато што није софросинијска. Овакав момент рађања, односно, досезања „плод[а]“ за Настасијевића је потпуно истоветан у својој безвредности било да се ради о светлосној Госпи, или пак о „плод[у]“ рођеном у атмосфери блуда или јавне куће, што би се могло запазити, на пример, у „Речима у камену VII“. Механизам одбијања софросиније у песми „Госпи“ већ смо раније напоменули. Као супротност али дубинска истоветност томе – управо зато што је реч о блуду као рушењу софросиније – лежи поменута атмосфера куће блуди у „Речима у камену VII“: „Пути за свилу. // Блуд блуду / свилом у нетраг то“ (*П*, 71). При томе, за пород песме „Речи у камену VII“ везан се јавља и химнички тон изокренут у пародијски одзвук:

„Јер и у подруму мемли
бледа се гљива,[163]
чедо насмеши.

[162] Овде би требало изнова подсетити на „златокос[у]“ која „враголију доснева“ у „Руменој капи“, па и на „враголанк[у]“ у песми „Ђурђевци“. „Одговорност“ за пад у полни чин код Настасијевића се по правилу везује само за жену.

[163] „[Г]љива“ која се рађа у „подруму“ Настасијевићевог последњег за живота објављеног лирског круга као да има интересантну паралелу са мотивом Стеријине „На смрт једног зликовца“. Директно или посредно поклапање, тек, Стеријини стихови: „И као печурка, у калу зачета, / Прсну о густи тврда гроба мрак“ (Стерија 2010: 156) интересантно одјекују у *Лирским круговима*.

Па Исаије ликуј,
чемером кад нежељени род
родитеља прострели“ (*П*, 71)

Но, пародирајући чин рађања „нежељен[ог] род[а]“, заправо, догађај новог људског живота који се збива у „подрума мемли“, Настасијевић је активирао неке поетичке елементе менипеје; јер, она и јесте „органски спој слободне фантастике, симболике и – понекад мистично-религиозног елемента са екстерним и грубим (с наше тачке гледишта) натурализмом друштвеног подземља“, које подразумева религијски доживљај „на великим цестама, у лупанаријама, у лоповским јазбинама, у крчмама, на пијачним трговима, у тамницама, на еротичним оргијама тајних култова“ (Bahtin 2019: 150).[164]

Уколико бисмо направили и један искорак из поетичких оквира, можда бисмо могли споменути да је у многим цртама и само хришћанство менипејично и да у менипеји хришћанства лежи једна од тајни достизања апсолутне и светске религије. На који другачији начин разумети, на пример, то да се Свети Теодосије Печерски „моли“ управо „*у подруму*“ (Федотов 2023: 64), или пак да Апостол Павле изриче чувено: „[А] гдје се умножи гријех, ондје се још већма умножи благодат“ (Рим 5:20)? Менипеја хришћанства говори да управо на најнечистијим местима постоји могућност највишег узлета.

Желећи да пародира људску природу која ствара „нежељени род“, Настасијевић је, вероватно подсвесно, вратио новом животу човека достојанство којим је био овенчан сâм Месија, то јест, остварени лик Сина Човечијег. Јер, позив „Исаиј[у]“ да „ликује“ значи одавање части пророку ради испуњеног пророчанства о рођењу Спаситеља; а Христос се родио у Витлејему управо *у пећини*, „јер“ Марији и Јосифу и Детету „не бијаше мјеста у гостионици“ (Лк 2:7).[165]

„[Н]ежељени род“ Настасијевићев тако постаје лик Христа у човеку, „ро[ђен]“ у пећини људског „блуда“, то јест, „у подрума мемли“ (*П*, 71), над којим „Исаије ликуј[е]“.

Међутим, овај лирски елемент не значи како се мења уједно и сâм контекст блуда. Другим речима, код Настасијевића и соларна Госпа и блудници чија „пут“ жели „свилу“ *једнаки су* – јер и једни и други руше закон софросиније. Због чега је то важно за песму „Јединој“?

Управо због тога што „*једини*“ и „*једина*“ песме, као силуете тек младог човечанства – нису прекршили закон софросиније, те, отуд, њихов „плод“ не може бити исти као „деца“ Госпе или „бледа гљива“ блудникā у „Речима у камену VII“. Имајући у виду ову појединост, можемо осветити важан песнички „сигнал“ Момчила Настасијевића у песми „Јединој“.

А тај поетски наговештај значи запитаност да ли – „*[ч]едни*“ треба да „пресахну у плоду“ (*П*, 43), или да се изгубе у „гар[у]“ (*П*, 43). Овим избором оформљује се одсудни антитетички комплекс у виду: „добро“ („плод“, макар настао и кроз жртву „пресах[њивања]“) и „зло“ („гар“ самог чина).

---

[164] Наравно, ни овде није тешко повући одговарајућу паралелу са поетиком Достојевског, код којег се на друштвеним маргинама збивају одсудни сусрети човека и Бога, и где се на најнечистијим местима „излаже творачки наум Бога, отвара се историјска ширина света и дубина векова, растварају неизмерне дубине легенде о великом инквизитору, узноси у небо тамјан људске мисли...“ (Булгаков 2015а: 97). Са друге стране, чини се да је тешко у овом „нежељен[ом] плод[у]“ не распознати Настасијевићеве предосећаје о наступајућем времену у којем се „зачето дете“ сматра „‘колатералном штетом’“ (Антонић 2024: 44). Настасијевић, тако, на још једном месту своје лирике посведочава своју пророчку димензију, јер предосећа епоху савременог света у којем „наша [данашња, прим. аут.] култура смрти изводи ону срамну ‘моралну гимнастику’: зачетом детету одузима се статус човека, те му се додељује статус ‘фетуса’, тј. нежељене израслине (попут какве жлезде). А ту ‘израслину’, наравно, треба ‘оперисати’“ (Антонић 2024: 44). „[Б]леда гљива“ у кући блуда, дете је трагедијски смештено у оно што исувише прецизно одговара истини када се повежу *Лирски кругови* и тренутак у којем *данас* живимо.

[165] Апокрифно Арапско Еванђеље о дјетињству Христову 2, 1 (везано за: Лк 2 1-20) нарочито је сликовито у свом казивању о рађању у пећини: „А кад дођоше близу Витлејема, рече Марија Јосифу: Вријеме рођења је близу. Не могу даље до града од трудова ходати, уђимо у ову пећину. А то се зби у зору“ (Према: Кубат 2008: 44).

Управо стога што „[ч]едни“ „плод“ стоји наспрам „гар[а]“, зачеће у псеудољубавној песми „Јединој“ није исто зачеће као у другим поетским примерима. Можда би се могло поменути како је пород „Једине“ управо једно од осамљених места Настасијевићеве поезије у којима је пород позитивно валоризован, директно због тога што се супротставља злу ероса („гар“).[166]

Међутим, Настасијевић не види разрешење полне љубавне повезаности, интересантно, нити у безгрешном („чедн[ом]“) плоду, а нипошто у „[са]г[оревању]“ (*П*, 43). Једини пут који наш песник види за решење антрополошке упућености мушког бића на женско биће јесте пут у *нестајање*: „И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење“ (*П*, 43). На који начин разумети Настасијевићево „не[стајање]“?

Песма „Јединој“ није извојени пример *Лирских кругова* у којем се потенцира нестајање субјекта. Семантику губљења у „плаветнил[у]“ могли смо запазити у „Молитви“ из *Одјека*. Други примери су такође важни, попут: „претвар[ања]“ у „невид-рухо бело“ у песми „Радосно опело“ (*П*, 105), „нестај[ања] за горама“ у „Туги у камену“ (*П*, 93), рађања из престанка трајања („Настајем чудно / из овог нестајања“) у „Љиљанима“ (*П*, 23), трансформације у камен у „Осами на тргу“ (*П*, 39), у воду поред којих су врбе у „Врбама“ (*П*, 28), у „румени траг“ у „Чесми крај пута“ (*П*, 26), у „тмоли дах“ у „Дафини“ (*П*, 19).

Међутим, уколико погледамо издвојени пример из песме „Јединој“, можемо запазити како се ова врста нестајања по нечему битном разликује. Разликовање је утолико изразитије, уколико случају песме „Јединој“ можемо да придружимо *нестајање* у случајевима песме „Траг“: „Тону без потонућа, / без дна у налажењу, без дна се *изгубе* створења“ (*П*, 41; курзив наш), и нестајање у рефренској строфи „Пута“: И стопом то и скутем, / врелини врео, / *усна кад усну* / *испијајући прокази,* // на крају *нестати цео,* / ал’ проклијали трази“ (*П*, 89, 90; курзив наш). У односу на неке од претходних случајева које смо навели, чини се како је уочљиво да Настасијевићев мотив нестајања у псеудољубавним песмама ипак носи нека посебна обележја; по томе би се представа у песмама „Траг“, те „Јединој“ и „Пут“ могла унеколико издвојити.

Наравно, како се и може запазити, сâм нестанак у овим издвојеним песмама није кохерентног смисла. По томе се посебно издваја „Траг“, песма у којој је наглашена мрачна страна ероса у његовој потреби да обнавља „обнажења“ након првог и јединог гашења софросиније („трагом куда *сагорели*“). Поетизујући полни чин као „потонућ[е]“ где се две јединке не „[про]нала[з]е“, али у којима, упркос томе и упркос осећају „јез[е]“, опстаје потреба за даљим „обнажењ[им]а“ (*П*, 41, 42), Настасијевић се изнова ближи (романтичким) представама о садомазохизму сексуалности и мрачним странама људске псих(от)ичности.[167] На овај начин ствара се, уједно, и семантичко појачавање оног пола менипејичке антитезе који се супротставља духовности.

Јер, телесно сагрешење није грех тела против духа, како се то обично сматра у конвенционалним схватањима хришћанства. Смер је потпуно обрнут. „Телесни грех је грех духа против тела“ (Евдокимов 2001б: 39).

---

[166] Други пример осамљене валоризације „плод[а]“ могли бисмо издвојити из песме „Речи из осаме“: „Бездетан, на истину грем. / Синови прате ме / и кћери“ (*П*, 99). Чини се да је и на овом месту Настасијевић могао посегнути за себи блиском Књигом пророка Исаије, односно, за стихом који се односи на пророчанство о Богородици: „Весели се нероткињо која не рађаш, подвикни од радости, ти која не знаш за порођајне болове, јер *усамљена* има *више деце* него она која има мужа, вели Господ“ (Ис 54:1; курзив наш). „[У]самљен[ост]“ директно и кореспондира са „Речима *из осаме*“, чему се у самој поенти и придружује мисао о деци у „бездетн[ости]“.

[167] Читање Едгара Алана Поа, које се често везује за Настасијевићеве лектире, можда би могло имати неког утицаја на мрачне тежње унутар еротичности код нашег песника. Потреба да се пада дубље („тону без потонућа“, „без дна се изгубе створења“) као да на интересантан начин кореспондира са Поовим наговештајима човекове потребе за страдањем. О томе конкретније читамо у *Авантурама Артура Гордона Пима*: „За један тренутак још моји прсти се урише у ослонац и још ми једаред, као лака сенка, промаче кроз главу мисао о могућности спасења, па онда целу моју душу обузе *чежња да падам* – жеља, воља, страст коју ништа не би могло обуздати“ (Po 1983: 153; курзив Е. А. Р.). И управо овакав естетизовани contra-рационализам и жеља за „пада[њем]“ има важно место и у поетици Настасијевићевог песништва, то јест, у оном њеном сегменту који говори о – нестајању (Уп. на пример у „Радосном опелу“: „Поклецни, ного, посрни, – / узлет је у недостижно / што зову овде пад“, *П*, 106).

Са друге стране, нестајање које није „потонућ[е]“ као у „Трагу“, а да је притом у вези са мушко-женским антрополошким односом, приближава песме „Јединој“ и рефренске сегменте „Пута“: „И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење“ (*П*, 43) са једне; односно: „усна кад усну / испијајући прокази, // на крају нестати цео, / ал’ проклијали трази“ (*П*, 90) са друге стране.[168]

Притом, два тока мотивације сједињују се у једну целовитост: 1) са једне стране, нестанак као избављење чак и од „[ч]едн[ост]и“ („Јединој“); 2) са друге стране, одустајање од међусобног повређивања („усна кад усну / испијајући прокази“) као *пут* сотириологије тела („Пут“). Но, да ли постоје назнаке о томе шта би сами *нестанак* могао да значи у песмама о промишљању полности?

По свему судећи, не можемо са сигурношћу указати на шта се конкретно односи Настасијевићев појам *нестајања*. Неумитно укључујући мистичку компоненту, нестајање пак као да гравитира преношењу етике о телесном суздржању у мистику ишчезнућа. Међутим, то не значи како неки етички постулати већ сами собом не значе могућност преласка у мистику. Уколико се прецизније окренемо неким етичко-антрополошким ставовима по питању регулације мушко-женских односа у Библији, тешко да би нам могло промаћи оно што се у конвенционалним погледима може учинити као аскетика.

У питању је *помисао*. А помисао као етички регулатор не би био стран Настасијевићу. Зачетак постулата среће се у *Беседи на гори*: „Чули сте како је казано старима: „Не чини прељубе“. / А ја вам кажем да сваки који погледа на жену са жељом за њом, већ је учинио прељубу са њом у срцу своме“ (Мат. 5:27:28)

Наш песник чини и директну варијацију Христових речи, и то у раније издвојеној приповеци „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“, где наратор Истинословац наглашава: „О самом чину не мислим говорити, јер ко је год био мужеван починио је то безакоње, ако не у ствари, *оно у памети сигурно*, и по стотину пута, па му је знано како то иде.“ (*ПР,* 45; курзив наш). Важност библијских стихова из Матеја у Настасијевићевом опусу не своди се на етичку мотивацију ликова; чак није реч ни о томе да песник жели подвући доброту у лику Христа.

Срж идеје у Настасијевићевој филозофији љубави јесте да она мора ићи до крајности, исцрпљења што ће отворити путеве пречистоте – и тим мора постојати трајно у реалитету мисли.

Зато аскетика никада у Настасијевићевим погледима не може представљати привилегију „одабраних“. Она је, суштински, задатак сваке индивидуалности до њеног остварења у духу. Мушко-женски однос није, притом, ни по чему изузетак.

Момчило Настасијевић одлази и даље, тражећи у метаморфози љубави, а тим и метаморфози љубавног песништва, духовност која и јесте задатост бића. Настасијевић је, заправо, у потрази за *пречишћеном духовношћу.* Јер, оваква духовност не може се задржати чак ни у – благословеном (чедном) жртвовању за потомство. За Настасијевића духовност настаје тек када се и оптимум људске природе и сâм превазиђе. И тај став се можда и највише ближи божанском принципу у Настасијевићевом песништву.[169]

---

[168] Исказ о „испија[њу]“ „ус[а]на“ је, наравно, уклопљен у шири контекст људског путовања до смисла, где је човек приказан у модернистичкој фигури *homo viator*-а. Зато овако издвојени стихови „Пута“ захтевају напомену о парцијализацији, те, последично, и о томе да нестајање у овој песми није везано искључиво за полност као такву, већ за довршење једне целовитости „пут[овања]“. Након њега остају трагови да „клија[ју]“ у нове биљке, то јест, човек (често и биљка сâм код Настасијевића) сведочи својим путем за нова бића. Меланхолични тон утехе који остаје након „Пута“ објаснио је на себи својствен начин један други велики путник светске књижевности, Хенри Дејвид Торо: „Међутим, и најизнуренији путник, који иде најтежим путем, утеху налази у томе што трагови стопа које оставља на друму савршено симболизују људски живот јер се пењу на брда и спуштају у долине“ (Toro 2016: 74).

[169] Како је наводио Свети Григорије Палама, „немогуће је да оздрави човекова воља, ако се претходно не излечи жеља и осећање, као што нема оздрављења ни разумном делу душе, пре него што ово двоје буде исцељено“ (Palama 1991: 110).

Зато Настасијевићево *нестајање* у песмама које говоре о мушко-женској полној повезаности можда треба понајпре схватити као квази-мистички, али у суштини реалан, идентитетски пут ка живој слици Човека: одустајање од сопствене природе („дубље ли нас нема“) боље је чак и од чедности, и од „плод[а]“, и многоструко боље од „гар[а]“ узрокованог еросом.

Међутим, у Настасијевићевим песмама о антрополошком и духовном схватању љубави сугерисан је и још један вид мотивације, настао на фону идеје „свак[е] жен[е]“ као „сестр[е]“, онда када настане „узди[зањ]е од белине као снег духа“ (*Е,* 367). Овај момент психичности би се најпрецизније могао одредити као *сажаљење*. Како је и познато, моменат је транспарентно истакнут у делу Црњанског, као мушко сажаљење према жени. То је вероватно и један од његових најближих корелата осећајности у нашој литератури а напосе у српској међуратној књижевности.

Но, у делу Момчила Настасијевића овај вид сажаљења не задржава се само на емоционалном утиску, већ сâм елемент подастире један од основних праваца његовог песништва – а то је *мучеништво*.

Директан знак да је у Настасијевићевом случају реч о дубљем сажаљењу него у случају Црњанског, јесте посматрање жене управо у кључу *мученице*. Отуд, није необично да је већина Настасијевићевих драмских и приповедних јунакиња обележена страдалничком судбином; и међу њима, по свему судећи, Данка *Господар-Младенове кћери*“ најеклатантнији је пример. Можемо чак и указати на директан пример искључиво хришћанског карактера и подударности, и то из Настасијевићевој приповедног опуса.

У Јеванђељу по Јовану читамо о Христовом спасавању блуднице од фарисеја:

„А кад га упорно питаху, исправи се и рече им: Који је међу вама без гријеха нека први баци камен на њу. Па се опет саже доље и писаше по земљи. А они чувши то, и покарани од своје савјести, излажаху један по један, почевши од старјешина до посљедњих; и остаде Исус сам и жена стојећи на средини. А када се Исус исправи, и не видјевши никога до саму жену, рече јој: Жено, гдје су они што те тужаху? Зар те нико не осуди? А она рече: Нико, Господе. А Исус јој рече: Ни ја те не осуђујем; иди, и од сада више не гријеши“ (Јн 8:7–11).

У причи „Родослов лозе Вампира“ пак, из *Хронике моје вароши* наилазимо вероватно на директну варијацију мотива, који саопштава о саучешћу према кћерима породице разглашене по лажном вампиризму, које су услед гласина постале јавне жене:

„Хуља, ко на блудницу пљуне, познав у њој, за којом тајно негда уздисаше. Крив је и он, чедношћу лажном погурну је на те стазе. У грешници тим дубље сестру видим, брата у грешнику.

‘Волим и твоје недело. Дај, брале, руку!’“ (*ПР,* 181)

Овакви комплекси хришћанског саучешћа неумитно су морали оставити трага по Настасијевићево схватање сексуалности, и остварити знатан семантички уплив у његову љубавну поезију. Отуд, јавља се и поетички важна хипотеза: Настасијевићево љубавно песништво испољава акценте дуовности, мисаоности, запитаности над „плод[ом]“ и загонеткама софросиније, *зато што се на женско биће у љубавној поезији пројектује мучеништво и сажаљење*. Другим речима, код Настасијевића опстоји неки поетски фактор *који остварује рефлексе мучеништва* – али зато *инхибирајући полност* његове љубавне лирике.

Услед ових наговештаја, чини се како је мученишство, као један од централних комплекса читавог песниковог дела, најпрагматичније размотрити полазећи од саме централне фигуре мученишства. А то је у Настасијевићевом случају – лик сестре.

3. 5. Значење мученишТва за Настасијевићеву димензију људске личносности

А ово рече указујући каквом ће смрћу прославити Бога.
И казавши ово, рече му: Хајде за мном!

(Јн 21:19)

Јер снага према себи тражи отпор, и сва утрошена значи
сва испољена. Не треба се, дакле, варати: без млевења нема хлеба.

Момчило Настасијевић[170]

3. 5. 1. Сестра као централна фигура мартиријума

Полазећи од претпоставке да је Настасијевић пригушио своју љубавну поезију осећајем за мученишТво жене, покушајмо да детаљније размотримо ову инхибицију сексуалности. Можда се тим правцем разумевања може боље конкретизовати и песниково схватање инцеста брата и сестре, релативно фреквентно заступљено у његовим делима. Јер, оно што ће и узроковати Настасијевићево сажаљење према вољеној жени у љубавној лирици, јесте управо *лик сестре мученице*.

Можда на овом месту није без значаја скренути пажњу и на то да је Настасијевић, песник атавистичких и породичних односа, био под великим утицајем смрти своје сестре Наталије, најстаријег детета у породици Николе и Милице Настасијевић.[171]

Но, вратимо се пак поетичким питањима, и, посебно, питању композиције *Лирских кругова*.

Нешто раније у разматрањима, покушали смо да укажемо како неки семантички али и лексички елементи чвршће везују Настасијевићеве песме „Грозд“ и „Дафина“, потврђујући тако да песникова упућеност на повезивање није резервисана само за циклусе, већ и за појединачне песме. На тај начин, Настасијевићева лирика доказује мисао руског проучаваоца Михаила Дарвина да „засебно дело у лирици постоји на мало другачији начин него у прози или драми“ те да је „оно увек оријентисано на везу са другим лирским делима и налази се [...] у зони активног узајамног дејства са њима“ (Шеатовић-Димитријевић 2014: 36).

„Грозд“ и „Дафина“ тичу се теме љубави и налазе се у оквиру истог циклуса, *Јутарње*, „у зони активног узајамног дејства“. Но, шта уколико је Настасијевић повезивао и песме из различитих циклуса, и то не у двоструКој, већ у троструКој паралели?

Мишљења смо како је песник остварио управо троструко лирско повезивање, како би у три независна циклуса: *Јутарње – Вечерње – Бдења* осликао јединствену песничку фигуру преминуле сестре, приказујући је у три доба: у животу – непосредно пред смрт и непосредно након смрти – у „дубокој“ смрти. А песме којима наведени ентитети респективно одговарају јесу: „Ђурђевци“ – „Сестри у покоју“ – „Гробној“. Од песме до песме и од циклуса до циклуса, Настасијевић кроз лик преминуле сестре гради кохерентну силуету мученишТва, то јест – умећа патње.

Притом, када се поетска фигура именује ликом мученишТва, остаје упитно колико је Настасијевић заиста имао на уму неку форму *хришћанског* мученика. Његовој визији страдања сестре недостаје управо кључни елемент хришћанске концептуализације мартиријума – сврховитост. Међутим, то што сестрино страдање „нема смисла“, не значи како оно не може имати хришћанску димензију. Напротив, управо „[п]есмисиТичко а не оптимистичко осећање живота говори о узвишеном достојанству човека и његовој позваности за вечност. На постојање другог света и Бога не указује телеолошко поимање живота света, *које свуда види сврховитост*, већ управо то што свет у злу лежи и што је препун патњи“ (Берђајев 2002б: 206;

[170] „Белешке за апсолутну поезију“ (*Е*, 32).

[171] „Смрт најстарије сестре Наталије потресла је Момчила заједно са целом породицом Настасијевић: њој у помен – можда и о годишњици смрти – написаће песму ‘Сестри у покоју’“(Петковић 1991: 634).

курзив наш). Видећемо и на који начин Настасијевић у песми „Вест“ – певајући не о сестри, већ о мајци – губитком смисла мучeништва и директно редефинише хришћанске постулате.

У разумевању песникове потраге за пречишћеном духовношћу покушајмо пак да се осврнемо најпре на песму „Ђурђевци“. Песма „Ђурђевци“ прва је из „криптоциклуса“ о мучeништву сестре:

„Сета ме у чедни дан,
Кад улицама продају ђурђевке.

Не враголи ми,
не смеј се, враголанко.
То у родини она
болује сету без лека“ (*П,* 16)

Реч је о песми која, дакле, прва експлицира лик сестре, али га ипак не именује директно. Као и многе друге Настасијевићеве песме, и „Ђурђевци“ композиционо почивају на структури антиномије: од простора овде/тамо („улицама продају ђурђевке“ [*овде*] – „она у родини / болује сету без лека“ [*тамо*]), „*ови*“ „ђурђевци“ [које видим] и „*њени*“ „ђурђевци“ убрани „у јутра“ и „свел[и] у вечери“.

И наравно, главна антиномија открива пригушену сексуалност: жена поред које је субјект („враголанк[а]“) занемарује се услед евокације да „у родини“ постоји *она* која је „бол[на]“: „Не враголи ми, / не смеј се, враголанко. / То у родини она // болује сету без лека“ (*П,* 16).

У овом последњем сегменту наслућује се и нешто што је важно за схватање полности код Настасијевића: то што је *она-у-родини* „бол[есна]“ („од сете“), *узрокује инхибицију сексуалности* према „враголанк[и]“ која се „смеје“.

Но, шта је уопште у овој песми *ђурђевак* као централна нит песме, та биљка која има моћ да „сједињује у целину, не губећи своју одређеност“ (Лоски 1993б: 199), о којој је писао и Јустин Поповић наводећи да у ђурђевку борави Христос (в. Поповић 2020: 178)?

Ђурђевак, који Настасијевићев субјект види, далеко од *ње*-у-*родини,* иницијатор је „сет[е]“ услед тога што опомиње на – неосетљивост на жртву. Јер, ђурђевак који се види „овде“, то јест, у *„туђини“*, постаје једнак другом, невиђеном ђурђевку *„родин[е]“*. Ђурђевак *овде* буди евокацију на *страдално биће* – које је убрало ово биље у „родини“. А *она-у-родини* јасно је обележена чекањем да ђурђевци буду поклоњени („у јутра“), то јест, ожаљени јер остају не-поклоњени („у вечери / сузама заливала“).

На тај начин, овај моменат, вероватно фолклорног порекла (из песама о сестри која дочекује брата из даљине), прераста у модернистичко духовно проблематизовање *homo viator-a*. *Она-у-родини*, која „болује сету без лека“, постаје не само лик мучeништва, него у предавању „*трагичне, пожртвоване љубави*, у […] само-пустошењу, сиромашењу и унижавању“ (Флоренски 1997: 102; курзив П. Ф.) досеже лик – жртвоприношења:

„Занаго росне у јутра
црвеном врвцом везивала.
Занаго свеле у вечери
сузама заливала.

Туђини умом ја гинуо,
Бога ни осмеха њој.

Прости ме, родино блага.“ (*П,* 16)

„[О]смех“ који је траг „Бога“ у „Ђурђевцима“, идентичан „дрхтај[у]“ који је такође траг „Бога“ у „Божјаку“ – одузет је поверењем субјекта у „ум[ље]“. Још и више од тога, „ум“ или *разум*, онај који је „засео на престо“ људске психичности и „најмање је расположен да своја

права уступи толико омрзнутој му људској ‘души’“ (Шестов 2006: 353), иницира у „Ђурђевцима“ и одлазак у „туђин[у]“.

Дакле, од разума до *homo viator-a,* чему се придружује и назнака секса („враголанк[а]“) дешава се деконструкција читавог овог комплекса – када субјект *види* ђурђевак. Ђурђевци су синегдоха мученице: сестре.

И управо осетљивост на њен „бол“ и узрокује осећај греховности („прости ме“). А осећај свог греха и величине сестре призива супротносмерне импулсе: не „умље“ него „душу“, не „туђин[у]“ већ „родин[у]“, и, напослетку, не „враголанк[у]“ (секс) него *њу-у-родини* (сестру – врлину трпљења).

Отуд, „Ђурђевци“ кроз „благ[и]“ лик *ње-у-родини,* први у низу песама сугеришу како су „Божји изабраници увек велики патници, а патња, нажалост не увек и не код свих, велика је *преобразитељка* која човеку открива *тајну Љубави*“ (Јеротић 2021: 30–31; курзив наш). Божји изабраник је, тако, занемарена (болна) сестра, а онај ко је изложен дејству патње-„преобразитељк[е]“ је субјект-брат.

Међутим, значај „Ђурђевака“ не огледа се само у наговештајима битних компоненти мучeништва који ће пратити и „Сестру у покоју“ и песму „Гробној“. „Ђурђевци“ откривају и *директну мотивску везу* са следећом етапом сестриног страдалништва, то јест, са песмом „Сестри у покоју“ у наредном циклусу, *Вечерњем*. На који начин се ова веза остварује?

Наравно, како је и поменуто, ђурђевци „Ђурђевака“ „веза[ни]“ су „врвцом“. Такви, ђурђевци су „жетва“/плод *њеног* жртвоприношења. Њихов смисао лежи у *нади* на повратак брата у „родин[у]“.

Управо, у следећој песми Настасијевићевог криптотриптиха о сестри овај струк ђурђевака, од струка, малог букета биљака, прераста у: „стручак наде [кад мирисало]“ (*П,* 31; курзив наш). Када брата више нема да сведочи патњи, букетић цвећа постаје симбол „наде“ – *а не више дара* који је некоме требало да буде предат.

Пре разматрања саме песме „Сестри у покоју“ прагматично је учинити још један корак уназад ка референтности и генези. Јер, није само песма „Ђурђевци“ дело које ће претходити изоштравању лика сестре као мученичке фигуре у „Сестри у покоју“.

У Настасијевићевој прози, на пример, смрт сестре је, интересантно, детаљ који увек помиње казивач у првом лицу. Такав је случај у прози „Како се сазда наша богомоља“, на месту где се говори када звоне црквена звона: „И певало је кад *ми* сестрицу анђеоског лика понеше да укопају“ (*ПР,* 167; курзив наш). Или, идентичан је пример оца у причи „Запис на вратима“: „Сетим се, исто је он тако кад *нам* оно сестрицу полагаху да сахране, па му једини остадох“ (*ПР,* 213; курзив наш). Настасијевић као да жели да у прво лице приповедања укључи своје интимно породично искуство.

Овоме би се могло пак придружити и једно ликовно остварење Настасијевићевог пријатеља и сапутника Косте Миличевића (в. Nastasijević 2013: 45). Настасијевић и Миличевић су се често дружили, Настасијевић је Миличевићу посветио и једну песму, инспирисану, по свему судећи, сликаревом смрћу (уп. *П,* 540–541, 673). Српски сликар израдио је пак скицу за Настасијевићев портрет, као и сâм незавршени портрет (в. *Прилог 1* и *Прилог 2* на крају текста). Миличевић, пореклом из македонских предела одакле вуку корене и Настасијевићи, живео је тешким животом уметника и печалбара уједно. Његов меланхолични дух забележио је и Винавер у разговорима вођеним у боемској Скадарлији (в. Винавер 2015: 513). Настасијевић узима чак и Миличевићев надимак („Мазалино“) за име свог лика у драми „Недозвани“ („Мазулино“), чиме се наглашава и могући стварносни прототип.

Траг овог пријатељства је можда и референтнији за песму „Сестри у покоју“, с обзиром како би се могао јавити и као важан инспиративни детаљ. Наиме, годину дана након Миличевићеве смрти, 1921. године, Настасијевић пише текст „Годишњица смрти Косте Миличевића“ у знак сећања на преминулог сликара. У самом тексту релативно је мало упута на конкретна дела, међу којима се помињу Миличевићеви „Арханђео“, „стилизовање Благовести“, крфски пејзажи (в. *Е,* 129–130). Ипак, Настасијевић је сразмерно највећу пажњу међу овим сликарским делима посветио Миличевићевој скици под називом „На сестрином

гробу“. Ову скицу је, према Настасијевићу, иза себе оставио „мученик, који је Уметност изједначавао са Религијом и ради ње се осудио на највеће патње“ (*Е,* 130):

„У памћењу ми је и једна мала, врло сугестивна скица из тог времена – ‘На сестрином гробу’. Атмосфера је златне јесени; умрла, једна издужена девојка аветињски бела, седи на свом саркофагу, преко кога је пребачен сито-црвени огртач; са укоченим покретима, она саопштава загробну тајну једној групи црних фигура, које су се застрашено прибиле једна уз другу. Утисак од те овлашне скице неизгладим је и оставља нас у недоумици као пред загонетком“ (*Е,* 129).

Настасијевић је прву верзију своје песме „Сестри у покоју“ објавио 1926. године у *Српском књижевном гласнику* (в. *П*, 637). А то би могло значити како је представа мртве сестре која се враћа из загробности да „седи на свом саркофагу“ могла понети неке акценте Миличевићеве скице, настале више од пет година раније. Елемент скице који говори како сестра „саопштава загробну тајну једној групи црних фигура“ још је изразитији траг – Настасијевићева песма „Сестри у покоју“ центрирана је око мотива повратка из загробности и, наравно, „саопштава[њу] загробних тајни“, саопштавању које је намењено „нама“ (*П,* 31) живима, како се и помиње у песми.

Нажалост, ни после опсежнијих истраживања Миличевићевог наслеђа нисмо били у могућности да пронађемо Миличевићеву скицу „На сестрином гробу“, коју је видео Настасијевић. У Народном музеју у Београду чува се једна скица по имену *Нацрт за споменик* (Сигнатура: 1141), која одговара фигури која седи на саркофагу, али не и другим деловима Настасијевићевог описа. Са друге стране, атеље Косте Миличевића је страдао у Другом светском рату и релативно мали број дела преживео је уништавања; сходно томе, постоји велика могућност да је међу уништеним цртежима био и овај, везан за главни мотив сестре. Углавном, о детаљној судбини Миличевићевог цртежа предстоје детаљнија истраживања.[172]

Друге важне појединости песме „Сестри у покоју“ отварају се иманентној анализи. Наравно, последња песма циклуса *Вечерње* осенчена је различитим мотивима фолклорно-митског порекла, што је Настасијевићев класични почетни поступак из кога се прелази у модернистичку формативност. Различитим мотивима фолклорног порекла у овој песми могу се посветити засебне студије. То би била, најпре, субота као дан када се моли за мртве („Субота, мори ме туга / прислужи, мамо“), али и сакрални дан који потврђује Павловићеву етнопсихолошку црту хебрејства Настасијевићеве поезије (уп. Павловић 1981а: 531). Субота, тако, јесте значајна не само као дан породичне заједнице, већ и као одјек древног шабата. Потом, ту је и вез („Руже што у муци, / да умине, везла“), који потцртава братско-сестринску љубав и по томе што је рођака Марија у приповеци, наравно, и сама везиља. Посебан део веза односи се на митолошки аспект „прсну[ћ]а“ „жиц[е]“ као метафоре престанка живота.[173] Сестра се налази „[у] куту“, што је собни део за мртве (в. Чајкановић 1973: 196). А њено посмртно јављање праћено је белом бојом („где бела промину“), која је прасловенска боја жалости (в. Петровић 2015: 720). Бела је, при томе, омотач Настасијевићевог „ани-матизма“ (в. Петровић 2015: 707). У питању је схватање да се посмртни дух јавља потпуно у материјалном облику, што и одговара уједно и Настасијевићевој, али и Миличевићевој „Сестри“.

Аниматистички мотив биће полазиште на којем Настасијевић обликује један онеобичени момент мучeништва. Јер, сестра се појављује као права мученица тек након што се јави из загробности. Овај момент је одражен у претпоследње две строфе песме:

[172] Ове појединости сликаревог живота и рада саопштила нам је госпођа Евгенија Блануша, музејски саветник Народног музеја у Београду. Овом приликом исказујемо искрену захвалност на консултативној помоћи.

[173] Идентична представа налази се у основи Настасијевићеве „Струне“: „Прснув занемела / смрћу дâ гласа струна“ (*П*, 100). Настасијевић чак, помало неочекивано, у „Радосном опелу“ призива „Парк[е]“ које имају своје „прело“ (*П*, 106) људске судбине, што би се такође могло повезати са људским животом и „жиц[ом]“ која је „прсну[ла]“ у „Сестри у покоју“. У сва три случаја, пуцање нити јесте крај живота.

„Ни тамо, сени, зар покоја,
но покој тражиш међ нама,
недужну где те болело,
сејо, где бела промину.

Ил' се од бола посветила,
по кап нам уља за лек из незнани,
миљем да светли кандило,
бол твој где жив још остао,
сејо, где бела промину." (*П*, 31)

Но, није аниматизам једина фолклорна појединост која би се могла уочити у овом, посмртном јављању сестре. Управо око друге појединости фоклорног порекла концентрише се Настасијевићева важна концептуализација мучeништва. У питању је виђење да „*тамо*", то јест, у загробности, мучење не престаје, већ да сестра, лик који је одраз библијског Јова и Христа – „недужн[а]" трпи „бол": и „*тамо*".

Наравно, како је сматрао и Настасијевићев савременик Јустин Поповић, „[с]традање је толико реално и страшно својом свирепом реалношћу, толико бесконачно, неизмерно и непојамно да се мизерни ум људски мора питати с болом: да није страдање неопходност не само времена и простора, већ и бесконачности и вечности?" (Поповић 1999: 36). Настасијевић ово распростирање бола обликује као визију лутања „сени" између два света:

„Ни тамо, сени, зар покоја,
но покој тражиш међ нама" (*П*, 31).

Међутим, једна појединост овде је кључна. Речца: *„зар"* сугерише како живот *иза* живота, који неумитно постоји – не испуњава свој смисао. Јер, сестрин дух нема покоја ни на оном месту на којем би се могао очекивати неки вид компензације за патњу.

За Настасијевићеву сестру дакле, не важи чак ни закон мучeништва – па чак ни закон самог Јова или Христа – који саопштавају како након бола долази уминуће, награда, васкрс.

На овом месту наилазимо на изузетно важну Настасијевићеву редефиницију хришћанства, и то редефиницију која, парадоксално, не излази из хришћанских оквира из којих га је потреба за рефенисањем извела.

Настасијевићева „Сестра у покоју" руши загробним јављањем концепт ускрснућа као тријумфа.[174] Супротно томе, његова сестра се од „бола посветила" не зато што је њен дух тријумфовао над болом – већ зато што је бол „*овде*" (на земљи) прерастао у још већи бол „*тамо*" (у загробности).

А ово надрастање бола садржи се управо у томе што оностраност није сестри-мученици подарила мученички венац.

Напротив, бол „*тамо*" постаје још интензивнији управо стога што „награде" за мучeништво нема.

Феномен да се бол надраста још већим болом а не васкрсом није стран хришћанству. Архимандрит Софроније, на пример, у парафрази старца Силуана Атонског говори: „побеђуј сваку земаљску патњу погружавајући се *у још већу патњу*: 'држи ум свој у паклу'; осуди самог себе на пакао, будући недостојан Бога, но 'не очајавај'" (Архимандрит Софроније s. a.: 103; курзив наш).[175] Додавање патње на патњу – чиме ће се искусити потпуни смисао страдања – потребно је не само ради превазилажења концепта мучeништва, већ и у смислу спознаје

[174] Можда ова песма, отуд, у далеким одјецима реферира и на Костићев „Спомен на Руварца".

[175] Слично овоме, мада у нешто другачијем контексту лишавања од награде напомиње и Свети Јован Златоуст: „[Господ] није обећао царство небеско онима који се не гневе ни за шта и уздржавају се од рђавих речи, него је још захтевао и **нешто** друго, веће и важније, рекавши: *Љубите непријатеље своје*" (Мт. 5,44) (Јован Златоуст 1994: 67; истицање приређивача).

Господа. Ову појединост тумачио је и Жижек код Лакана, експлицирајући појам „прошивни бод (*point de capiton*): он решава загонетку потискујући је још радикалнијом загонетком, поново дуплирајући загонетку, измештајући загонетку из Јововог ума у ‘саму ствар’“ (уп. Žižek 2008: 52–53).[176]

Како говори и пророк Исаија у Настасијевићу блиској Књизи Старог Завета: „Јер мисли моје нијесу ваше мисли, нити су ваши путови моји путови, вели Господ“ (Ис 55:8). А „млитави покушај [разума] да се напрегне“ у схватању незнаних путева „давно је требало побити одлучним признавањем противречности“, јер ће се тако боље поимати и“ [врло симптоматично, прим. аут.] – „‘Књига о Јову’“ (Флоренски 1997: 115).

Оно што постаје још интересантније јесте то да је Настасијевић релативно често напомињао у својим написима да се у посвећење мора ићи само кроз увећање постојећег бола, и то кроз „још дубље раздрузгавање себе“ (*Е*, 60) како се проповеда у есеју о Достојевском.

На тај начин је. чини се, прихватљиво разумети његове стихове: „Болног тек бол ме“ из песме „Храм“ (*П*, 96), „бол ме, – // до дна искапим“ из „Струне“ (*П*, 100), као и епифанију вечног мучења у „Глухоти X“: „И муку овом, / и мутњи, / *да није краја*“ (*П*, 62; курзив наш). Једна пак очигледна појединост овде казује много: сви случајеви зазивања страдања резервисани су за *„мене“*.

На другој страни, када би се мучеништво одражавало на *друге*, тада оно просто не важи. Колико важи за ближњег, одбацивање мучeништва и највише важи – за сестру. Уз нешто смелију претпоставку, наговестићемо да у овом моменту *Лирских кругова* проговара христолошка свест. Јер, сви Христови апостоли су страдали, изузев ученика „кога Исус љубљаше“ (Јн 13:23), то јест, Светог Јована Богослова. Христове речи упућене Петру јасно раздајају да страдање није резервисано за оног који „бјеше наслоњен на наручје Исусово“ (Јн 13:23). Христос, дакле, који је поднео највеће мучење под теретом свих грехова света, поштеђује страдања Јована Громова: „Ако хоћу да он [Јован] остане док не дођем, шта је теби [Петре] до тога? Ти хајде за мном [у страдање]“ (Јн 21:22).

Per analogiam, и Настасијевићева поезија стоји у знаку „дубље[г] раздрузгавањ[а] себе“ *али само – себе*. Кад је пак реч о *другоме*, овај момент се укида („Не мене, не мене, / брата то / у незнању мог / муклије тим / потаја ова мучи“, како је речено у „Струни“). Имајући ово у виду, можемо освестити амбиваленцију „Сестре у покоју“. „[Н]едужн[ија]“ од свих других – јер *мученица* – сестра је лик „женског Јова“. Са друге стране, Настасијевић бира управо „[нај]недужн[ij]у“ да би њеним ликом приказао како се у спознају духа иде не кроз васкрс, него кроз још већи бол.

Међутим, Настасијевићева ресемантизација мучeништва „Сестре“, што је још интересантније, не окончава се ни на тачки увећања патње.

Пишући текст симптоматичног наслова „Казна, патња, испаштање“, Илија Марић скреће пажњу на још две новозаветне сцене (осим досад наведених) које наговештавају страдање без кривице (в. Марић 2011: 70–71). У једној од њих, исприповеданој у јеванђељу по Јовану, „говори се о човеку који је рођен као слеп. И ученици питају Исуса: ‘... ко сагријеши, овај или родитељи његови, те се роди слијеп?’ (Јн 9, 2). Исус одговара да ‘не сагријеши ни он ни родитељи његови, него да се јаве дјела Божија на њему’“ (Јн 9,3)“ (Марић 2011: 70). Свакако, уколико бисмо овај сегмент јеванђеоског текста покушали да применимо на „Сестру у покоју“ не бисмо могли наћи директније упливе, из најмање два разлога: 1) У песми не постоји никаква назнака „Божије интервенције“ која би прекинула страдање сестре, као што ће Христос излечити слепога; 2) Настасијевић у „Сестри у покоју“ не дотиче питање Божије природе, која би била јаснија уколико се „дјела Божија“ јаве на издвојеном појединцу (сестри).

[176] Уколико бисмо изводили паралелу са европском мишљу 20. века, појава да се патња покуша решити још већом патњом обележава и мисао Томаса Мана, посебно у *Јосифу и његовој браћи*. Јер, у разумевању несреће која „натерује човека да се упита како да одржи свој однос с Богом који [страшну ствар] допушта или, штавиште, *хоће* и *чини*“ (Стојановић 2018: 39; курзив Д. С.) може се управо кренути од *свог* бола који ће одвести до слике *Бога који пати*: „’Је ли Бог морао да дâ свога јединог сина да доспе пред свиње и у лог њихове младунчади, или ја?’“ (Према: Стојановић 2018: 39).

Међутим, песма „Сестри у покоју“ садржи један детаљ који ће управо по принципу великог чуда („дјела Божиј[ег]“) још више усложити схему: патња недужног у животу – патња после смрти. То је управо онај мотив који јесте „пламсање и светлост – суштина небеса! […] Спој пламена и кротке маслине!“ (Розанов 2016: 142) – *кандило*.

Утврдили смо, наиме, како се у лику „аниматистичке“ сестре страдање продужава и значи дубљи смисао управо зато што целовити концепт мартира није реализован. „[М]исао“ која је „недовољно освешћена у богословљу“ а „понекад се открива интуицији уметника“ говори како „у умирућем човечијем телу састрадава и саумире Христос“ (Булгаков 2016: 58). Ово је феномен *за* људског живота. После смрти он наставља да се продужава и још интензивније поставља питање теодицеје.

Но, климакс Настасијевићевог „новог“ концепта мученишта огледа се у томе што сестра, двострука *мученица*, и у загробности – где није разрешила теодицеју – *директно служи „том“ Богу који је није услишио ни у животу ни у смрти*. Како? Ову појединост појашњавају стихови:

„По кап нам уља за лек из незнани,
миљем да светли кандило,
бол твој где жив још остао“ (*П*, 31)

Последња песничка слика „Сестре у покоју“ активира представу о кандилу, где упаљена светиљка „светли“ „миљем“, то јест, благошћу. Ово кандило пак није прислужио нико од присутних људи („ми“/„нас“), односно, нико из породице којој је припадала сестра. Та појединост јесте јасно видљива по томе што „[кап] по кап [нам] уља“ за кандило притиче – „*из незнани*“, односно, из простора који не припада јасно разазнатљивом ентитету.

А једини члан породице који зна шта је „незнан“ у моменту овог песничког времена јесте, наравно, сестра. И ово је још један моменат по којем би требало сматрати да је Миличевићева скица учинила на песника утисак. Настасијевић је препознао како на тој скици „она [сестра] саопштава загробну тајну једној групи црних фигура“. И то потпуно одговара песничкој слици „Сестре у покоју“: „она“ (умрла сестра) – реципијенти поруке (породица) – порука са оне стране гроба (капи уља за кандило из „незнани“).

Сестра, дакле, као *мученица*, својим јављањем „из незанани“ чини акт *поклоништва*. А оно је усмерено на поштовање божанског које се пројављује кроз светлост самог „кандила“.

Ова појединост је од одсудне важности, будући да директно указује на климакс Настасијевићеве хришћанске ресемантизације хришћанског:

Незаслужена патња у животу → наставак патње у смрти / укидање концепта класичног мартиријума / увећање патње услед неразјашњене теодицеје ни у смрти → „недужн[а]“ (сестра) наставља да служи (Богу) и поред патњи

Настасијевићева сестра *мученица* својим служењем, тако, задобија црту верности, то јест, послушности. А овај моменат изнова враћа песму „Сестри у покоју“ на христолошку парадигму, каква је, рецимо, изричито потцртана Матејевим јеванђељем (уп. Савковић 2018: 14). Христолошку парадигму пак омогућава управо старозаветни Јов, који своје значење верности преноси на Настасијевићеву „Сестру у покоју“, песниковом функционализацијом старозаветне парадигме: „Јов [*сестра*] је доказао[/ла] да човек може да буде *веран као Бог* – односно да остане веран кад је преварен без икаквих основа за то“ (Касаткина 2020: 189; курзив наш).

У верности, упркос страдању, последња је реч Настасијевићеве хришћанске редефиниције хришћанског.

„Сестри у покоју“ пак покреће још једно питање којем би концепт мученишта био близак. Ово питање чини се незаобилазним, будући да је на њега и скренута пажња у пар

наврата досадашњих анализа. Такође, овај момент би могао реверзибилно осветлити и саму песникову мартириолошку визију. Свакако, реч је о теодицеји.

Уз велики ризик да овај, финални момент мученичке ресемантизације, скрене у романтичарски биографизам, послужићемо се једним примером из Настасијевићевог живота. Наиме, у биографији Момчила Настасијевића, и то у његовом дечаштву, среће се навика да је будући песник често бацао камење у реку, како би омео своје другове да улове рибе и тим их, наравно, усмрте (уп. Марковић 1984: 45; Настасијевић 2012: 32).

Но, забележена је и једна необична ситуација којој је присуствовао мали Момчило Настасијевић у игри са својим друговима. Настасијевићев биограф Милош Марковић забележио је догађај на једном од сличних подухвата риболова, и то у близини воденице коју је поседовао деда Момчила и Живорада Настасијевића. Окупљени дечаци сведоче призору: „Змија у води гута рибу. Деца овај призор мирно гледају, а он [сâм Момчило Настасијевић, прим. аут.] на сав глас повиче: 'не гледајте ту свирепост'!" (Марковић 1984: 44; Настасијевић 2012: 34).

Ова стварна или нестварна ситуација из Настасијевићевог живота указује на занимљиву паралелу са „Сестром у покоју", те би могла бити имагинацијски ослонац који би рефлектовао песничку свест.

Шта је заједничко змији која гута рибу и сестри која умире „недужн[а]"? Уколико бисмо могли да прихватимо један сумирајући поглед на Настасијевићеву разапетост између „недужн[ости]" са једне, и службе Богу са друге стране (упалити кандило), његова теодицеја би имала два кључна правца:

1) И то што сестра (двоструко) страда, и то што је риба поједена змијом, јесу „пакост[и]" овог света, пакости које имају готово гностички вид;

2) У људскости постоји потреба за Богом, јер и сестра, која би требало да се оправдано удаљи од Бога – припаљује кандило. То значи како Божји наум треба следити, без обзира на цену. Сестра то ради, како смо наговестили, наставком служења. Мали Момчило Настасијевић пак, поново уз призвук романтичког биографизма, то ради узвиком који „штити" „његовог" Бога: „Не гледајте ту пакост!". Што би значило: Бог сноси „одговорност" за смрт рибе (и сестре). *Али, то се не може схватити*.

Узвиком забране, будући песник „штити" „свог" Бога од људске оптужбе.

То је уједно и последња реч „Сестре у покоју". Смрт је „пакост", али служење треба да се настави, макар и превладала меланхолична свест о „пакост[и]" Божијој.

Но, уколико се обрати пажња на један други вид релационизма песме „Сестри у покоју", могло би се напоменути како постоји једна мотивска „копча" која ову песму из *Вечерњег* семантички води дубље у *Лирске кругове*.

Као што је то у случају „Ђурђевака" и „Сестри у покоју" био „стручак" биљака и „стручак" наде, то је за „Сестри у покоју" и песму *„Гробној"* из *Бдења* – „субота", дан посвећен мртвима. Но, за разлику од „Сестре у покоју", где се експлицира молба мајци да се „прислужи" јер је „субота" (*П*, 31), у песми упућеној „Гробној" [сестри], „субот[а]" не значи молитву, него сећање на распадање сестриног тела:

„И стопа где прионе ми,
јара је оздо,
запахне врело плуће.

О, гробно ли ми смркава
костима твојим свануће.

Ох, то је,
и суботе овај бат
недотрулу те разгара.

И кости,
те до костију ме опеку,

гомила су жара.“ (*П*, 47)

Наравно, тематика смрти у „Гробној“ задобија нарочити контемплативни акценат, с обзиром како „[н]ема аскезе којој не претходи размишљање о месу и костуру, о застрашујућој трошности првог и непотребној трајности другог“ (Sioran 2019: 35). Осим тога што експлицира „трул[ост]“ и „кости“, песма „Гробној“ наговештава и инферналну симболику налик оној која се сусреће у „Јединој“. Траг инферналне смрти јесте врелина која се управо од „трул[ости]“ и „кост[ију]“ шири на *живог* брата и – *његово* тело: „јара је оздо, / запахне [*ми*] врело плуће“.

Ова појединост и јесте кључна за песму „Гробној“ и она има дубљи смисао за Настасијевићево поимање сотириологије.

Но, пре него што се вратимо на појам прожимања два тела, једног мртвог и једног живог („Жив премрем тобом / мртва прегориш мноме / до спасења“ (*П,* 48) – а потом, и на принцип *идентификације* као кључни момент триптиха о сестри – потребно је скренути пажњу на једну интересантну референцијалну појединост – односно потенцијални књижевни извор Настасијевићеве песме „Гробној“.

Наиме, српска књижевност у Настасијевићевом времену познавала је натурализам труљења тела. Један од таквих видова још више може потцртати песникову „Дафину“ и Црњансков роман. Са друге стране, откопавање гроба, какво се среће, на пример, у „Станоји“ Борисава Станковића, такође може имати могуће консеквенце и по Настасијевићеве „кости“ у „Гробној“.[177]

Но, године 1922. појавила се у књижевној серији *Албатрос* авангардиста, као пета по реду, књига прича које је чинио „сложен и чудан организам, са осетљивим нервним системом“ (Винавер 1985: 9), и у којима је материјализам (мистике) носио изразити печат. Не би се чинило необичним ни да је у то време Настасијевић познавао *Приче тајанства и маште* (1922) Едгара Алана Поа, које су се појавиле у преводу Светислава Стефановића, и наравно, под Винаверовим старањем. У овој невеликој збирци „скупоцен[их] припове[дака]“ (Петровић 1974: 158), како их је у свом приказу *Прича тајанства и маште* назвао Растко Петровић, нашла се и једна која нарочито експлицира „посмртни квареж“, како то преводи Стефановић (По 1985: 52). То је прича по имену „Факта о случају г. Валдемара“.

Ова Поова прича „тајанства“ дотиче се феномена мезмеризма (хипнозе). Едгар Алан По је био „опчињен хипнозом зато што она изазива стање смањене животности, смрти-у-животу“ (Levin 1958: 107).[178] Прича „Факта о случају г. Валдемара“ приповеда о човеку који пристаје да непосредно пре своје смрти прихвати хипнозу, како би се утврдило какво ова пракса има дејство у самом људском дотицају са физиолошким крајем организма. Како се испоставља, хипнотисани господин Валдемар и после „не пуних седам месеца“ (По 1985: 64) остаје под дејством хипнозе, иако одавно мртав. Но, оно што је интересантно и што указује на могући Настасијевићев дотицај „Гробне“ и ове приче, није само натурализам стравичних описа који приказују „нешто“ што проговара кроз скоро распаднуто тело.

Наиме, у једном од пасуса у којима су описане фазе телесног пропадања, преводилац приче Светислав Стефановић у чак четири наврата употребљава архаични израз „плуће“ (јд.) (По 1985: 54–55) да би означио: „плућно крило“.[179] Тако, Стефановић израз: „left lung“ (Poe 1890: 344) преводи са: „лево плуће“ (По 1985: 54); а израз: „right lobe [десни (плућни) режањ, прим. аут.]“ (Poe 1890: 344) са: „[у] десном плућу“ (По 1985: 55). На преостала два места, преводилац укључује реч: „плуће“ (јд.), иако у оригиналном тексту ова именица на тим местима није искоришћена (уп. Poe 1890: 344; По 1985: 55).

[177] „На поду гроба беху поређани остаци стринини: глава, руке, ребра... А више њих, наслоњен на будак, сав умрљан земљом, натуштена чела, разбарушене, земљом посуте косе и голих, црних, косматих груди, стајаше Станоја и гледаше у стринине поређане кости“ (Станковић 1987: 59).

[178] У оригиналу: „Poe was fascinated by mesmerism because it produced a state of suspended animation, a death-in-life“ (Levin 1958: 107).

[179] Речник пак реферира да се израз „плуће“ односи на плућа у целини, а не на један њихов режањ (уп. Rječnik 1931: 89).

А необична архаична реч „плуће“ сусреће се управо у „Гробној“:

„јара је оздо,
запахне врело плуће“ (*П*, 47)

и делује како би могла привући Настасијевићеву пажњу као и други слични архаизми који се могу сусрести у *Лирским круговима*.

Са друге стране, оно што је Настасијевићева „недотрул[а]“ сестра у песми из *Бдења*, кореспондира и са хорорским миметичким регистром тела које се распада у Поовој причи. Врхунац распадања тела у причи је престанак хипнозе, када се мртви господин Валдемар коначно буди „у смрти“, и распада:

„[З]а један једини минут или још за мање, сруши се, измрви се, стопи се, *иструли потпуно на мојим рукама*. На постељи, пред целим друштвом – лежала је мал’ те не течна маса отужне и гадне трулежи“ (По 1985: 66; курзив наш).

Да овај сегмент приче – као и други који изразито реферирају и на Настасијевићево „недотрул[о]“ тело – има одјека у „Гробној“, сведочи и једна друга појединост. Наиме, откуд код Настасијевића толика фасцинација мртвим телом сестре (*мученице*)?

Јер, очевидно је да опсесија „тру[лењем]“, као и „јара“ потекла од „кости[ју]“ које су „гомила жара“ и које изазивају „врел[ину]“ у *живом* „плућ[у]“, бивају елементи који из гроба утичу на живу свест.

На овом месту дотичемо можда и корен Настасијевићеве („лирске“) антропологије везаности за сестру (*мученицу*). Између два тела, мртвог и живог, очигледно постоји директна веза која превазилази породични однос. Због чега сестрине „кости“ „опеку“ *живог* брата управо – „*до костију*“ (*П*, 47; курзив наш)?

Зато што је тело жене – била она и крвљу везана за мушкарца – потекло од мушког тела. То је експлицирано још у Адамовим речима након стварања Еве од његове *кости*, то јест, ребра: „Сада ето *кост од мојих кости, и тијело од мојега тијела*. Нека буде име човјечица, јер је узета од човјека“ (1Мој 2:23; курзив наш).[180]

У Настасијевићевој лирској антропологији, искон пола стоји изнад културолошких референтности (табу) о сексуалности.

На овом месту можда се може боље разумети и оно што се обично сматра Настасијевићевом инцестуозном тенденцијом. Брат и сестра нити у *Међулушком благу*, *Вечитој славини*, „Рођаки Марији“, и другде, нису везани парапсихолошким или табуизираним дејствима. Њихова веза је дубоко телесна јер је обострано исконски *и* есхатолошки аутентична: *тело Гробне уједно је и тело „брата“*.

Отуд, оно што има почетак, као стварање жене (биће сестре), мора имати и своје окончање. Иако неизречено, питање васкрсења јавља се у „Гробној“ кроз стање које је „ван иза рођаја негде и мрења“ (*П*, 47), као и кроз визију „спасења“ (*П*, 48).

Могуће да се за ову представу Настасијевић инспирисао и познатом 37. главом Књиге пророка Језекиља, која поставља јудејског пророка „усред поља, које бијаше пуно кости“ (Јез 37:1):

„И проведе ме покрај њих унаоколо, и гле, бијаше их [костију, прим. аут.] врло много у пољу, и гле, бијаху врло сухе. И рече ми: Сине човјечији, хоће ли оживјети ове кости? А ја рекох: Господе Господе, ти знаш. Тада ми рече: Пророкуј за те кости, и кажи им: Сухе кости, чујте ријеч Господњу. Овако говори Господ овијем костима: Гле, ја ћу метнути у вас дух, и оживјећете“ (Јез 37:2–5).

[180] Интересантно делује да је управо овај сегмент Књиге Постања, заправо, прва песма Библије, „којом први човек даје име својој супружници“ (Кубат – Драгутиновић 2018: 301).

Језекиљева визија о устајању костију јесте визионарска поезија *par excellence*. Притом, његова „пророчка искуства много су ближа понашању оних група екстатика које се помињу у раном периоду Израилове историје, него што су то била искуства других великих пророка. Он је очигледно поседовао телепатске способности, јер је приликом своје прве визије пао у транс који је потрајао недељу дана“ (Дрејн 2003: 225). Дакле, један од могућих видова „сванућ[а]“ костију у „Гробној“ могла би бити линија јудео-хришћанског пророчког визионарства старијег типа.

Но, без обзира на извор лирске мотивације, есхатолошка слика, како смо и наговестили, призива дух међусобног антрополошког, али и апокалиптичког прожимања:

„Жив премрем тобом,
мртва прегориш мноме
до спасења.

Ох, то је, то.“ (*П*, 48)

Један од сотириолошких путева, поред раније наглашеног *нестајања*, за Настасијевића је управо сливање са телом и бићем сестре. „*[S]oror* која све ублажава“, како то наглашава Гастон Башлар, управо и јесте принцип који наговештава сједињавање: „Што се мене тиче, кад се ријеч *сестра* нађе у стиху неког пјесника, ја чујем одјеке далеке алхемије“ (Bašlar 2021: 94; курзив G. B.).

„[П]рем[ирањ]е“ сестром је, тако, у искуству прожимања дотицај живог (*брат*) са смрћу (*сестра*). И обрнуто, „прегор[евање]“ мртве, значи упућивање *сестре* на устајање „ван иза рођаја негде и мрења“ (*П*, 47); а то искуство доноси онај ко је у животу (*брат*).

Довршавајући триптих прожимањем живота и смрти, Настасијевић уједно осликава пут идентификације – *мученишшва*. Он се протеже од свести да недужна пати („Ђурђевци“), преко главне конструкције мученичке парадигме („Сестри у покоју“), све до идентификацијског искуства („Гробној“). Притом, поистовећивање је у „Гробној“ означено и осећајем физичког исконског и есхатолошког прожимања два тела, а не само две свести. Брат и сестра на тај начин јесу *мученици* само уколико су заједно; пут страдања једног уједно је и пут страдања оног другог. Настасијевићев концепт мученишшва на овај начин потцртава свој главни рефлекс: *мученик* је увек неко ко стоји у релацији са *другим* и ко *за другог* пати.

А корак до интенционалног или неинтенционалног хришћанства од оваквог лирског искуства готово и да не постоји.

3. 5. 2. Мајка у Настасијевићевој лирици

Можда може деловати необично, али Момчило Настасијевић је држао за „најдубљ[у] ствар наше прозе“ приповетку „Кућа Марије помоћнице“ Ивана Цанкара (уп. Е, 470). Убеђење о вредности Цанкареве прозе изнео је на својим школским предавањима. Са друге стране, као професор IV Мушке гимназије у школској 1929/1930. године, професор Настасијевић даје, између многих тема за писмене задатке разредима, само једну коју понавља у пар различитих узраста – то је тема: „Мајка у моме животу“ (уп. Ђорђевић 2018: 95). Да ли факти просветног живота уопште имају неки кредибилитет уколико испитујемо стваралачку свест једног песника, али ипак песника у чијем делу се изражава посебна фамилијарна свест?

Ови подаци би можда могли упутити на посебну пажњу којом се Настасијевићево лирско искуство односило према мајчинству. Како би се на потпунији начин могла распознати фигура мајке у Настасијевићевом песништу, као и њен смисао, потребно је, наравно, имати у виду различите примере. Но, упркос варијацијама субјективитета у односу према мајци, може се запазити како је песнички однос према њој обликован на сличан начин као и фигура сестре – у смислу жртве.

Жртва мајке, чини се, најпрецизније се открива у помало загонетним стиховима песме „Вест“:

„Жртвени преклати нож
силу крина“. (*П*, 91)

Но, да бисмо уопште могли доћи до мајчинског комплекса који испоставља „Вест“ – где је мајка, рекли бисмо, откривена у свом *мученичком* комплексу – било би значајно обратити се и неким другим примерима из *Лирских кругова*. Кроз њих ће се утврдити да и мајка јесте *мученица*, али на другачијем аксиолошком ступњу у односу на сестру-*мученицу*.

Као и у бројним досадашњим анализама, Настасијевићев однос према мајци није једносмеран. Формула парадоксализма у песничком мишљењу, тако, обликује и лик мајке као лик који је амбивалентан.

Тако, Настасијевићева родитељка, на пример, заборавља и на саму жртву свог детета. Такав је случај са пра-верзијом песме „Погреб“ из *Одјека*, која је првобитно носила назив „Без Бога“. Опевајући смрт војника, као и „Труба“ у *Вечерњем*, песма саопштава како на војникову смрт остају равнодушни „небо“, „сунце“ и „сенке“, „поднаредник“ и „труба“ (*П*, 403), да би свет без бога коначно обликовао и завршни дистих:

„Само ће мајчино срце остати запарано.
Ал’ и то временом зарасте. И ништа“ (*П*, 403).

Наравно, мајка која *мученички* губи децу можда и најтрагичније је пророкована у Јеремијиној Књизи, која антиципира Иродов покољ младенаца у Витлејему (в. Мт 2:18): „[…] глас у Рами чу се, нарицање и плач велики; Рахиља плаче за дјецом својом, неће да се утеши за дјецом својом, јер их нема“ (Јер 31:15). Настасијевићева мајка у песми „Без Бога“ више је нихилистичка фигура управо због своје сентименталности површног плача. Она не само да не носи *мученичку* представу, већ пре наликује античким мајкама Ниоби или Деметри, које су се након губитка својих чеда утешиле, па чак и насмејале (уп. Đurić 2020: 13). Можда би се могло рећи како је мајка у „Без Бога“ мотивацијски искоришћена као кулминација једног нихилистичког изображења, те је стога искоришћен лирски потенцијал мајке за оно што мајка собом не значи.

Међутим, уколико се обрати пажња на Настасијевићеву песму „Родитељу“, често истицану у тумачењима, могло би се приметити како мајка није без разлога негативно валоризована у верзији „Погреба“. На овом месту пак искрсавају два питања.

На првом месту, због чега мајка није *увек мученица*, како је то без изузетка – сестра? И друго питање: због чега се мајка тражи у „Родитељу“ уколико је ова песма по многим назнакама разумевана као песма о – оцу?

Покушајмо најпре да кренемо од друге недоумице, због чега песма, углавном називана „Родитељу реч“ (*П*, 308–312), и са експлицитном назнаком „очинск[ог]“ односа у верзијама (в. *П*, 308–313), можда није песма о *оцу*, него управо о *мајци*.

Упутно је обазрети се најпре на сâм наслов. Реч: „родитељ“ изведена је из старе словенске речи: родство ; односно: родъ . Притом, обе речи јесу истоветног значења: „порекло“ (в. Петковић 2010: 234). Из наведених именица изведена реч: родительство мора носити истоветно значење, то јест, значење „порекл[а]“ (Петковић 2010: 234). И у савременом језику појам: „родитељ“ може се односити и на „рођен[ог] о[ц]а“, али он уједно значи: „исто што родитељка, рођена мати“ (уп. Rječnik 1955: 95). Етимолошка страна, дакле, говори да се у речи: „родитељ“ могу подразумевати *оба* бића која имају везе са „порекло[м]“ појединца, а то су, последично, *и* отац, али *и* мајка.[181]

[181] Као потпора Настасијевићевом „флексибилном“ односу према појму: „родитељ“ може послужити појединост из „Божјака“: „То божјак / да не *родим* сина“ (*П*, 37; курзив и подвлачење наши). Наравно, мушки

Са друге стране, сама генеза, која сведочи да песма „Родитељу“ постоји у седам верзија, индикативна је по томе што ниједна од седам верзија нема истакнутије сличности са верзијом коју читамо у *Лирским круговима*. А то говори да оне песме које експлицирају „очински“ однос нису дубље семантички повезане са коначном верзијом где се „очински“ однос не помиње. Другим речима, између припремних верзија и коначне верзије постоји неки јаз који битно дели две песникове интенције у артикулацији песме „Родитељу“

И напослетку, не само да у коначној верзији песме „Родитељу“ не постоји експликација очинског односа, већ се нити у једном сегменту песме не може разазнати да је „[р]одитељ“, заправо, отац:

„Ко си?
Ко и куда ја,
Плод без плода твој,
И судња ова у мени реч?

Син, ево прогледавам.
Мрењем за живота
Скидам са себе слепи рођаја знак.

И не као ти
Стрмоглав оплођењу
Слепо на пир.

Но вољом, те не саздала ме,
Пут отварам, ево,
Себи за уништење,
Нерођен ма за мир.“ (*П*, 50)

Сами текст песме не само што не садржи упућивање на оца као „[р]одитељ[а]“, већ у једном свом микродетаљу открива да би целокупну песму требало разумети као поруку упућену управо мајци.

Ова смисаона појединост открива се у *женском роду* радног глаголског придева (крњег перфекта): „не саздала ме“ (*П*, 50; подвлачење наше). „[В]ољ[а]“, која се наглашава у строфи и која је такође женског рода, односи се на субјектову вољу, а не на ону вољу која „сазда[ва]“ (*П*, 50). Смисао би, према томе, у интерпретативно-прагматичком „преводу“ стихова био: „моја воља, која ће ми отворити пут за уништење – јер сам био нерођен за мир – супротна је вољи *оне* која ме је *саздала*.“

Још једну потпору овом тумачењу можемо издвојити из Настасијевићевог превода Мораксовог *Цара Давида*. На једном месту те драме, под редним бројем 8, где се издваја „Песма пророка“, Настасијевић „човек[а]“ ословљава као: „*плод жене*“ (Моракс 1928: 8; курзив наш). То што је јединка „плод жене“, рекло би се, није далеко од контекста при којем *она-која-рађа* сада може да види *биће рођено из њеног тела*: „Плод без плода твој [то јест, *њен,* прим. аут.] (*П*, 50).

Утврђивање родовског припадништва *родитељке* у „Родитељу“ *per se* активира питање о негативној валоризацији мајке; то јест, активира прву од две недоумице које смо горе нагласили.

Настасијевићева идеја негативитета родитељке умногоме је блиска ономе што смо раније разматрали на нивоу љубавне поезије, поготово за песме „Јединој“ и „Госпи“: Настасијевићева мајка није аксиолошки високо вреднована из истог разлога због чега је, на пример, Госпа престала да буде Госпа – због тога што *рађа*.

природни и граматички род лирског субјекта указује да се рађање схвата као радња заједничка и за мушког, а не само за женског родитеља који ће природно родити чедо из свог тела. А то значи како је наш песник могао подразумевати под појмом: „родитељ“ подједнако и мајку у песми „Родитељу“, где је идентитет апострофираног родитеља неодређен.

Песник тоталног персонализма какав је био Настасијевић, осетљив је на стихију рода. Отуд се тежња за (духовном) индивидуализацијом супротставља родитељу, који припада стихији рађања („Ко си?“), односно, који „слепо“ ступа у „пир“. Тежећи у свакој ствари ка њеном фундаменту („искону“), Настасијевић није могао пренебрегнути да „[м]атеринска љубав у људском роду, која понекад досеже висок степен самопожртвовања, какав не налазимо у љубави кокошке, јесте, бесумње, остатак, *засад неопходан* овог [анималистичког, прим. аут.] поретка ствари“ (Соловјов 2006: 23; курзив наш).[182] А управо овакву љубав, која обезбеђује стихију, Настасијевић и препознаје као претеће у свом родитељу, односно, својој песничкој визији мајке.

Заступајући живот као виталистичко рађање, мајка даје само „слепи рођаја знак“ – у којем нема изразитије љубави. А то, по Берђајеву, и јесте главни недостатак родовности:

> „У стихији рода нема љубави која би била индивидуални избор, нема љубави која би не само разликовала човека од животиње него и по којој би се човек разликовао од другог човека – у стихији рода нема божанског Ероса. Родовска љубав и рађање у оквиру рода понижавају човека, бацајући га у наручје безличне природне стихије, која га излаже свим законима природне нужности“ (Берђајев 2001а: 222).

На овом нивоу, полазећи од песме „Родитељу“, можемо боље разумети и стихове „Туге у камену“: „И крвљу ту па ту / матером у круг“ (*П*, 93). За Настасијевића круг је овде синоним родовског, односно, немогућности да се свест отргне од беспрекидног ланца рађања и успостави управо као оно што се у „Родитељу“ препознаје као *смрт*: „пут“ који се „отвара“ „себи за уништење“ јесте пут личносног одуховљења.

Мајка је, дакле, као и Госпа, истоветна у негативитету својим рађањем. Можда управо у оваквом контексту треба разматрати цикличну композицију *Бдења*. Ако песму „Молитва“ изузмемо као „пролог“ циклуса, „Госпа“ започиње, односно песма „Родитељу“ довршава „лирски круг“, управо јер се и Госпа и Мајка – као жене које рађају – супротстављају духовном комплексу који обезбеђују: *бдења*.

Но, Настасијевић, лиричар антиномије, у истим *Бдењима* зачиње управо и оно што је супротно мајци као представници рода, а то јесте пут мајке-*мученице*. Тако, на пример, у другој строфи „Божјака“ сусрећемо лирски момент који носи обележја мученишта мајке:

„Много те, мајко, болело
рад ово тиха пребола.
О, мало ли је
за муку твоје утробе“ (*П,* 37).

Уколико се обрати пажња, може се уочити како је Настасијевић и песник изразито осетљив на мајчински бол, на насиље које може да се учини родитељки; или, како је песник понекад ословљава одмила: „нај“ (в. *П,* 682).

У истакнутој строфи „Божјака“ сугерисан је посебан начин чињења зла мајци-*мученици*, а то је већ са́мо њено ношење и рађање будућег „плода“. На идентичан начин, Настасијевић варира библијско присуство Богомајке поред крста Њеног Сина (в. Јн 19:25–27) да би у „Речима у камену X“ приказао како мајка „рођај[ем]“ и „задојење[м]“ свог чеда *већ трпи* крст: „Сина не распесте ви, / распео се сам. // Ни недра мајци, / ни бедра. // У крсту кад ње / рођај вам и задојење“ (*П*, 74). Међутим, песник *Лирских кругова* није посезао само за идентитетом мајке као жене да би приказао њено мучеништво. Пут симболизације постулира преображај

[182] Враћајући се, тако, корену оних елемената који су у индивидуалност усађени неинтенционално, Настасијевић је – потпомогнут изразитим атавизмом своје осећајности – дошао до родитеља као узрочника таквих, нежељених елемената: „Зашто се кроз моју воду провлачи мутна струја, кад каменим коритом протичем? Успловим онда у воде родитеља, и нађем. И пловећи назад у себе чудим се: Гле, ми смо реке што се изливају једна из друге и теку још ненађеним коритима“ (*Е*, 353). За недостатак субјективизма одговорност сносе родитељи својим бићем, али и самим греховним чином којим дете доносе на свет.

мајке у један други мотив, који и даље чува смисао осетљивости на насиље и мајчинског мучеништва. То је представа Мајке Земље која бива рањена.

У песми „Поглед“ срећемо овакву представу: „Поглед је, – / страсно за нерођени плод / у земљу мајку засеца рало“ (*П*, 83). Потпуно идентичну представу налазимо и на почетку есеја „Белешке за стварну мисао (I)“: „И плуг учини земљи насиље“ (*Е*, 49). Настасијевић упризорује оно што је једна од песама православне Русије означила као „сажаљење према земљи“: „Јер сам браздала недра твоја / Оштрим те ралом цепајући“ (Горичева 2010: 7). Представа економског рада на земљи, рада који чини насиље над самом мајком-земљом не само да спада у добро познати облик свештеног рада Настасијевићеве поезије и библијске симболизације оруђа, већ припада и оним слојевима библијског значења који залазе у домене митског. Митови су дотицали чак и свет „у којем већ постоји пољопривреда, а често и градови, у древна времена. У месопотамској традицији:

На самом почетку Плуг се ожени земљом,
И они одлучише да зачну породицу и имање.
‘*Поцепаћемо девичанство земље на грумење.*’
У грумењу девичанске земље створише Море.
Бразде се споразумеше саме и зачеше Бога стоке.
Заједно начинише Дуну да заувек буде његово склониште“ (Према: Куган 2006: 38)

Настасијевићева песма из *Магновења* управо следи неке од ових прадревних митских претпоставки. Управо момент „Погледа“ који значи насиље над земљом-мајком конструише контекст за боље разумевање и самих стихова „Вести“: „Жртвени преклати нож / силу крина“ (*П*, 91), које смо напред истакли као битне за Настасијевићеву хришћанско-уметничку редефиницију хришћанског. Иако се на овом месту не можемо упустити у тумачење „Погледа“, једне од најсложенијих Настасијевићевих песама уопште, ипак је потребно скренути пажњу на оно што се може одредити као тематска основица те песме: а то је поглед Христа.

Христос њим самим доноси тоталност персонализма, и управо услед његовог погледа, мајка – било ког људског субјективитета – мора да трпи бол. Другим речима, Христос значи остварење личносног, а Мајка јесте залог рађања, стихије која се личности супротставља. Мајка-земља је „засе[ч]е[н]а рало[м]“, приправна на „плод“ који персонализам може окарактерисати само као „нерођен“ – јер је рађање „нерођен[ост]“ за персонализам.

Овај момент увертира је у „Вест“, као што и „Поглед“ долази пре „Вести“ у *Магновењима*. Песма јасне алузије на ресемантизацију „радосне *вести*“, то јест, јеванђеља (гр. *εὐαγγέλιον*), ова Настасијевићева песма враћа достојанство и светост земљи. Земља је у Књизи Постања проклета због људског првородног греха: „земља да је проклета с тебе“ (1Мој 3:17).

Међутим, проклетство земље бива уздрмано рођењем Месије, који долази да искупи људски грех, односно, земљу вапијућу за избављењем. Његово рођење на иконографским представама понекад и дословно алудира на искупљење земље, јер Христос се рађа управо у земљи (пећини), која обликом подсећа на женску материцу (в. Касаткина 2020: 84).

Управо на основама оваквих сакралних координата не делује тешко пратити смисаони след Настасијевићеве „Вести“:

„Отворите се, утробе.
Семе је ово,
пламена пламен-оплођење.

Сагорети, –
пречистој дар.

[…]

Ожеднела је земља,
огладнела Агнец-Сина,
крви крв, тела тело.

Жртвени преклати нож
силу крина.

Премда може деловати како је испуњена митолошким садржајима, превасходно оним о свадби земље и неба, зачуђујуће је колико „Вест“, заправо, следи садржаје хришћанског предања заоденутих у митско рухо. При томе, представа Христа није чак ни симболизована; Он је „Агнец-Син“ (гр. *ἀμνός*), то јест, „Јагње Божије“, према речима Јована Крститеља: „Гле, јагње Божије које узе на себе грехе света“ (Јн 1:29).

У „Вести“ се налази још једна интересантна назнака о Христу, премда не толико видљива: „небо у оплођење“ доноси „невести земљи“ „блажени *квар*“ (*П*, 92; курзив наш). Због чега би „Агнец“ био „квар“ земљи? Управо зато што је сâм собом „небо“ и што божанственошћу свог персонализма значи смрт Настасијевићу стране родовности, „Агнец“ Земљи може да буде само „блажени квар“ исте те родовности; „Агнец“ је – „нерођени“ (*П,* 92).

Сакралност се у „Вести“ може запазити и уколико се обратимо женском принципу, то јест, мајци-земљи, која је у песми симболизована мноштвом „утроб[а]“. „Сам израз ‘утробе’ на одређени начин указује на оно што се налази испод срца, ниже срца“ (Вишеславцев 2006: 39). Међутим, нижи миметички регистар „утроб[а]“ обележје је земље – она не може другачије примити „Агнец[а]“ него самим оним што је њој блиско, а то је спајање са земљиним, односно, Богородичним телом. Из тог разлога иконографска представа и осликава пећину (земљу) Божјег Рођења у виду материце. „Небо не би могло да се приклони земљи да земља није *примила небо*. Због тога је Пресвета Богородица превечно предвиђени и установљени центар тварног света“ (Булгаков 2011а: 197; курзив наш).

При томе, израз: „крин“ је источна варијанта западног: „љиљан“ за једну исту биљку. *Крин* или љиљан се управо и везује за Дјеву Марију; ово везивање запажа се нарочито услед „мистичко[г] препуштањ[а] милости Божијој“ (Ševalije – Gerbran 2013: 519). Богородица управо јесте „центар тварног света“ зато што – као *крин* – „симболизује и препуштање Божијој вољи, Провиђењу [Агнецу који се спушта на земљу, прим. аут.]“ (Ševalije – Gerbran 2013: 519).

Услед прихватања божанског неба („Агнец-Сина“), „земља“ у „Вести“ почиње поприма Богородичне акценте, упркос томе што садржај песме може подсећати на митски тоналитет.

Поред светог земљиног прихватања неба, преображај земље у (Бого)мајку истакнут је још једном важном појединошћу. То је епитет: „пречист[а]“, који је искључиво Богородичан, јер се зачеће одвија на темељу софросиније – безгрешно.[183] И управо се у овом, софросинијском моменту „Вести“ – који је још један прилог Богородичног присуства – може уочити Настасијевићево интересантно преобликовање хришћанског (*мученишта*).

Оно се открива у семантички какофоним стиховима: „Жртвени преклати нож / силу крина“ (*П*, 91). Откуд наједном жртва, и то у онеобиченој песничкој слици „кла[ња]“ „нож[ем]“, ако песма слави свадбу неба и земље, то јест, *hieros gamos*?

На овом месту „Вест“ показује директно своје хришћанске библијске упливе – и то оне који ће бити превредновани.

---

[183] Занимљиво делује како Настасијевићева „Вест“ има *јеванђеоску* потпору у именовању Мајке „пречист[ом]“. Наиме, родослов Исуса Христа, који доноси Матеј у првој глави свог јеванђеља (Мт 1:1–16) говори о *родовском* рађању људских поколења од Авраама до Јосифа, Маријиног заручника. Међутим, када родослов дође до Јосифа, он се у казивању преноси на Марију: „А Јаков роди Јосифа, мужа Марије, *од које се роди Исус, звани Христос*“ (Мт 1:16; курзив наш). То значи како „пречист[а]“ никако не сме и не може бити део родовског комплекса, какав је истакнут раније у родослову: „Авраам *роди* Исака. А Исак *роди* Јакова (Мт 1:2 и даље; курзив наш). А Настасијевић је, поред проклетства земље („Ожеднела је земља“), добро разумео како иста земља још увек чува божанствену основу своје „пречисто[те]“, на коју алудира и јеванђеље. Та божанствена основа земље може бити само Богомајка (Напомена: указивање на смисао Матејевог родослова дугујемо оцу Владану Таталовићу, на чему овом приликом срдачно захваљујемо).

Иако „гладн[а]“ и „ожеднела“, земља(-Мајка) „Вести“ *мора поднети себе на жртву* како би на земљу ступио „Агнец-Син“, њен „блажени квар“. Ово је хијерофанијски момент „Вести“. Као што у библијским координатама жртвена „животиња симболизује самог верника“ (Дрејн 2003: 415), тако и „крин“ симболизује вишу сакралну вредност Мајке, која ће бити „прекла[на]“ зарад измирења Неба и земље у оплођењу.

Јеванђеоски текстови често сугеришу како су *славља* обично праћена жртвом, и то Христовом жртвом. Такав је случај са гозбом припремљеном за блудног сина у параболи по Луки (в. Лк 15:11–32) в. такође и: Таталовић 2019: 64). Отац, развесељен повратком блудног сина, наређује управо – *клање*: „И доведите теле угојено те *закољите*, да једемо и да се веселимо (Лк 15:23; курзив наш). А „теле угојено“ које се *жртвује* јесте сâм Христос, Који посредује опроштај сину и помирење. Идентична парадигма остварена је и на првој литургији, Тајној Вечери, када се Христос даје кроз хлеб и вино својим ученицима, изнова као жртва (в. Мт 26:26–28; Мк 14:22–24; Лк 22:19–20), која ће клањем бити принета. Својом жртвом Христос притврђује формулацију Себе као – *Јагњета*.

Међутим, иако распознатљив као „Агнец“ (Јагње) у „Вести“, Христос није *та* жртва „радосне вести“, односно, сусрета неба и земље. То је управо – земља, или боље речено, *Мајка*. Суровост „засеца[ња]“ рал[а]“ у „Погледу“ нимало не одјекује тако егзистенцијално као што је то *„кла[ње]“* у „Вести“.

Мајка „Вести“ је „[за]кла[на]“ зарад тога да би се на земљи појавило „небо“.

А ту појединост песничка свест Момчила Настасијевића не прихвата. Другим речима, Настасијевић одбија *жртву* Мајке; јер, *она је у „Вести“ истински „Агнец“*, који је спреман за „кла[ње]“ а не Христос. Док Мајка трпи насиље оплођења, „Агнец“ је у „Вести“ именован и као – „Сил[а]“. Права жртва је, стога, Мајка / земљина утроба / крин.

Експлицирање Христа „Агнец[ом]“ овде може бити и Настасијевићев тихи протест, односно, чак и „ругање“ Ономе ко доноси правду и „Сил[у]“ (*П*, 91) на земљу, али пре тога мора да жртвује „пречист[у]“ зарад свог снисхођења земљи.

Услед тога, Мајка у овој песми *Магновења* добија двоструку улогу. На првом месту, њена лирска силуета једначи се са Настасијевићевом фигуром сестре као апсолутне *мученице*.

Као потоње, Мајка подметнута под „жртвени нож“ класичан је израз Настасијевићевог „јововског“ вапаја, какав је у књижевности, колико нам је познато, изразио још само Достојевски бранећи *жртву* невине деце зарад Божје хармоније. Достојевсков Иван сматра како је сотириологија човека остварена скупо, и да „није за наш џеп да толико платимо улазницу [у рај]“ (Dostojevski 1977a: 313) ако муку трпе детиње душе. Идентично и Настасијевић одбија Христа уколико ће његово рађање кроз „утробе“ земље бити плаћено када „крин“, то јест, „пречист[а]“ (Мајка) буде „прекла[на]“.

Отуд би „Вест“ можда требало разумети као песников богоборачки став, полемику са хришћанским становиштем, и то полемику која је маскирана митопоетиком, а хришћанско предање користи само као полазиште.

Што је пак интересантно, богоборство се, као и у „случају Розанов“, не може сматрати – антихришћанством. Жудња за правдом активира старо веровање: „против Бога устаје [оно што је] божанско у човеку“ (Rozanov 1982b: 278). Зато ни Настасијевићеву Мајку не можемо окарактерисати нихилистички, какав је то случај, на пример, у првобитној верзији „Погреба“ (у песми „Без Бога“).

Напротив, управо стога што су интерпретативне жице у разумевању *мученишта* најзатегнутије у „Вести“, то може да значи само употпуњени лик *мученице* у тајни. Другим речима, Настасијевићева Мајка као „нови Агнец“ довршетак је пута у којем хришћанска мисао о страдалништву убире свој најзрелији плод.

Али то је могуће тумачити само уколико се на песника употреби одговарајућа оптика разумевања.

3. 5. 3. Мучеништво њим самим: остали видови страдања

Разумевање Настасијевићевог мученичког концепта изразито је ризично у теоријском смислу. Јер, ма колико било образложено, његово поетско упризорење мучeништва не зависи само од познавања општих постулата мартириолошке природе. Оно зависи и од читаочевог и тумачевог личног перципирања, од личног односа према страдању, или, што је можда још и важније, од вредновања мучeништва као феномена. Другим речима, да би тумач разумео (Настасијевићево) виђење мучeништва, то јест, *сведочења*, он мора и сâм вредновати идеју о коначном смислу погибије у неком облику васкрснућа. Управо оваква „не-предестинираност“ исхода може узроковати различите нивое тумачења.

Критичку линију разумевања Настасијевића-патника који „тражи“ бол, на пример, иницирали су књижевнокритички погледи блиски одбацивању мучeништва. Говоримо, дакле, о општем становишту критичара, становишту које према смислу страдања заузима негативан став и које се пројављује модификовано у најразличитијим проценама Настасијевићевог песништва. У разради истраживања нашег песника, овакве анализе полазе од истог извориштa: Настасијевићеве „ирационалне“ потребе за самоунижавањем и патњом. Овакве теорије примењене на песника можда би највише одговарале појму „детронизације“, који је Никола Милошевић разрадио у својим *Антрополошким есејима*, као „напор усмерен не према улепшавању него, ако се тако може рећи, према ‘поружњавању’ сопствене личности и свега оног до чега је тој личности стало“ (Milošević 1964: 308; в. и даље).

Да ли се пак нешто у тумачењској оптици мења уколико се са становишта општег разматрања прихвати став о смислотворној патњи; то јест, о идеји да је „[ч]овек патничко и сапатничко биће у свету, *рањено сажаљењем*“ (Берђајев 2002а: 205; курзив наш)?

Никада се не може довољно потцртати важност личног става према мучeништву у разумевању Настасијевића, став који смо покушали да сажмемо у уводу рада као главну битност методологије. Уколико дозволимо и једну слободнију паралелу, могли бисмо поменути како је Настасијевићев став о тајни, Христу или пак мучeништву налик самом Христовом боравку на земљи. Две су ствари које одређују разумевање да се на земљи у датом тренутку налази Син Божји међу људима. Те две ствари јесу: религијско искуство и прихватање патње. За оне који одбацују барем једно од ово двоје, Христос остаје непознат и загонетан. Са друге стране, „једине особе које истински могу разумети [Христову личност, прим. аут.] јесу они који имају учешћа у [...] максимуму религијског искуства и путу патње. Без овог последњег моћна религијска искуства постају привидна или доносе људима само страх и немост. Обратно, без моћних религијских искустава *пут страдања постаје погребни марш лишен наде*“ (Луц 2018: 131; курзив наш).

Per analogiam, хришћанска димензија тумачења показује своју релевантност када се примени на *Лирске кругове*. Имајући упориште у песниковим стиховима, хришћанство их *per se* реинтерпретира у новом руху.

И у другом смеру сагледано, Настасијевићево лирско искуство омогућава да се и хришћанство – пре свега кроз Христов лик и димензију страдања у *Лирским круговима* – и сáмо отвори на дотад непознат начин. Стога, и остали облици *мучeништва*, поред фигура мајке и сестре, завређују пажњу, управо због тога што проширени обим *мучeништва* значи прагматичније сагледавање самог хришћанства у уметности.

Какве друге облике мартиријума проналазимо у јединој Настасијевићевој збирци?

На пример, мартириолошки хоризонт успоставља свест Настасијевићевог субјекта када исти субјект туђи грех преузима на себе.[184] Нешто од овог комплекса напоменули смо у случају „Сестре у покоју“, везано за строгост према себи и благост према другом. Истакнутији

[184] Вољно испаштати због туђег недела, или, примити грех другог на себе такође се среће у конверзији библијских мудрости у правне норме. Тако, Мојсије нуди Господу да народни грех идолатрије златног телета прими на самог себе: „[И]збриши ме из књиге своје, коју си написао“ (2Мој 32:32). Старозаветни нормативи истакнути су по принципу да свако одговара за свој грех, што Господ и говори кроз Језекиља: „[С]удићу ти по путовима твојим“ (Јез 7:3). Христолошка свест пак проговара преузимањем туђег на себе, што изнова ствара дотицај Настасијевића и мисли о Христу.

и, уједно, прикривенији случај присвајања не-свог сагрешења налазимо чак и у љубавној песми „Позној“.

У овој песми набрајају се три непочинства која су начињена „позној“: „бол“, „грех“, „блуд“ (*П*, 27). Међутим, док је за „бол“ и „грех“ јасно из контекста песме да их је починио субјект, за треће непочинство се каже: „Туђе испиле усне твоје вино. / За гутљај по локва блуда. / Прости за блуд“ (*П*, 27). Ако „бол“ и „грех“ наноси субјект, а „блуд“ изазивају, јасно, „[т]уђе“ „усне“, због чега субјект моли за опроштај *туђег* греха као *свог*? Смисаоне линије „Позне“ упућују управо на вољно прихватање испаштања за злодело другог, чак и за неизреченог неког ко је вољену жену повео у „блуд“.

На другој страни, мартириолошки концепт Настасијевића требало би разматрати и кроз сензибилитет доброте коју субјективитет носи и на коју је притом – „*осуђен*“. Поверење у Настасијевићеву доброту истакао је још Попа у свом есеју: „Исткао је [Настасијевић, прим. аут.] своју песму *сву од доброте* коју, као свилу из предања, ниједан мач не сече“ (Попа 1962: 178; курзив наш). Сâм Настасијевић је за појам „доброта“ фреквентно користио стари израз: „кротина“. „Кротина“ или „кроткост“ семантички су везани за: „благост“. А придев: „благ“, који се јавља у *Лирским круговима* (уп. Трифуновић 1962б: 189), етимолошки води до појма доброте; према Даничићевом истраживању старе лексике: „‘о многом којечему се прије могло рећи *благ*, сада се говори *добар*’“ (Према: Трифуновић 1962б: 189; курзив Ђ. Т.). Благост, доброта и „кротина“ код Настасијевића већ саме собом артикулишу изложеност на *мучеништво*. „Осуђеност“ „кротине“ на патњу прегнантно изражавају стихови „Речи у камену VIII“: „Кротина стари жуљ / терету се потура“ (*П*, 72). Људска кроткост, која ће преузети туђи терет, заправо је формулисана и као „жуљ“, који атрибут „стари“ упућује на исконску форму неразјашњења Јововог питања.

Међутим, Настасијевић је свестан да се управо у људској слабости, насталој онда кад доброта прилаже себе на *мучеништво*, крије и велика снага. У овом моменту крије се и тајна Бога који пати; јер, „Бог никада није јачи него кад је слаб“ (Вер 2009: 91). Управо због тога што одговара Божјем страдању, Настасијевићева рањена доброта задобија нарочиту духовну дубину у његовој поезији.

Отуд, „кротина“ као благост носи моћ да побеђује зло при неким изображењима зла које није могуће другачије надвладати. У том смислу, тражење речи, што и јесте главни смисаони правац *Глухота* и дубоко личносно искуство, узрокује да потрага кроз глухоте духа буде спроведена у благости, до тријумфа над „кам[енитошћу]“: „Кротином ћув то / мрзли разједе кам“ (*П*, 59).

Готово идентична представа сусреће се у „Храму“, с том изменом што се у овој песми не тражи реч, већ препознавање правог себе: „То задњу премашити је мету / у бездан себе ко крену; / *то силе је у цвету* / *мрклу разбудити стену*“ (*П*, 97; курзив наш). И управо благост која је отворена за страдање, реч и самоспознају, има ту моћ да успоставља нови ред ствари.[185] Идентично, управо након Христове пасије и настаје моћ над земљом и небом: „Даде ми се свака власт на небу и земљи“ (Мт 28:18).

Страдање је неопходно јер показује моћ доброте и у страдању, и у њеном тријумфу.

Међутим, песников парадоксализам, како би било очекивано, често се и не задржава на овим облицима *мучеништва*. Страдање доброте, као страдање сестре или мајке, досеже једну од својих кулминационих тачака у „Мировању дрвећа“.

„Од свих живих бића само биљка живи не убијајући […] Уз то живим бићима која се хране убијајући – нама и животињама – биљка даје себе на жртву“ (Видовић 2021: 272). Будући податна жртви, биљка је за песника мученичке доброте свакако важан мотив. Можда се и у овој појединости крије тајна Настасијевићеве фасцинације биљним светом.

---

[185] Колика је моћ зла у овим примерима Настасијевић приказује употребљавајући у оба наврата префиксоид: „раз“: „разје[сти]“ / „разбудити“. Управо стога што је потребна велика снага за отварање „кам[ена]“ или „стен[е]“ одсликана је реверзибилно моћ велике доброте која страда и која управо *јер* страда, има способност да влада над „кам[ом]“ и „стен[ом]“.

У кругу песама са овим мотивом, а нарочито у склопу *мученишта*, „Мировање дрвећа“ се пак издваја, певајући о „убијеним“, то јест, посеченим биљкама-дрветима. „Мировање дрвећа“ можда може бити занимљиво и гледано књижевноисторијски. Јер, пар деценија пре *Лирских кругова*, Милан Ракић пева о „крв[и] предака“, „Мученика старих и јунака који / Умираху ћутке на страшноме колу“ (Ракић 2015: 92).

Мучeништво се Настасијевићем транспозиционира; мученици нису више ни сами људи, као у „Наслеђу“. То је сада већ и само „*кољ[е]*“, настало посецањем стабала у шумама.

Када говоримо о *мучeништву* дрвећа, потребно је имати на уму да говоримо о песниковом панпсихизму. Захваљујући панпсихистичкој представи, дрвета и могу да постану мученици. Песник „Мировања дрвећа“ је тако, свесно или интуитивно, предосетио значење *светачког ореола* његових биљака, и то већ на терминолошком нивоу. Јер, „[у] словенским (прасловенски **svent*), балтичким и иранским језицима реч *свети* потиче од индоевропског **k'uen-to* ‘расти, повећавати се, цветати’ у буквалном преводу и преносном смислу ‘доносити плодове, рађати’“ (Лепахин 2002: 149; в. и даље). Смисао светаштва настао је, дакле, на лексичком плану – *директно од биљке*, и то у правцу „свако[г] раст[а], цветањ[а], доношењ[а] плодова“, чиме се у хришћанству „формира појам светости као *духовни* раст, цветање“ (Лепахин 2002: 149; курзив В. Л.). А када су биљке-*светитељи* „убијени“, онда настаје директно уобличење – хришћанског мучeништва.

Пишући своју песму из *Бдења*, наш песник је могао имати у виду и једну од првих „еколошких“ песама светске поезије, Ронсарову елегију „Дрвосечама гатинске шуме“ (в. и: Rejmon 1958; 95). Настасијевић је, свакако, био познавалац француске поезије, па би му ова песма у којој се диже глас против сече дрвета, живих бића пуних нимфи, могла бити одређено полазиште: „*Почуј, горосечо, не замахуј више;* / *Што обараш, то није дрвеће*: / *Зар не видиш крв што свуда цури / од нимфа које бораве под тврдом кором*?“ (Према: Витошевић 1995: 121). Идентичну ламентацију над посеченим шумама наш песник могао би можда познавати и из приче „Смрт“ у Тургењевљевим *Ловчевим записима* (в. Тургењев 1936: 113–114).

Да је певач „Мировања дрвећа“ заиста имао у виду представу посеченог дрвета у мартириолошком кључу, говори и једна Младенова реплика у Настасијевићевој прозној драми *Господар-Младенова кћер*. Саможивац Младен исказује своју моћ управо супротстављајући себе посеченом дрвету, које је, као и његова кћерка Данка, због своје доброте слабо: „У корен тако засеку дрво, и падне, а ја стојим, ево на, стојим!“ (*Д*, 174). У Настасијевићевој песми „Мировање дрвећа“ пак, мотивски комплекс је ипак далеко раширенији од протеста против убијања једне групе живих бића, какав би био случај код Ронсара и Тургењева, или пак од једне реплике каква се среће у *Господар-Младеновој кћери*. Нешто дужи сегмент песме из *Бдења* то ће и прецизирати:

„Све боли. Мили друзи,
рад мене мирујете.
Трепетом не озледи ме ни лист.

Тихо и тише,
умин из рана
оваплоти ме у реч.

Целивам стабла,
браћу моју редом,
милујем ожиљке нежно.

Мили друзи,
боли ли кад вам
секира засече тело?

И умине ли,
кад за вас неме

ја мукотрпан крикнем?

Ако је скрнављење,
простите, срце ми је дано“ (*П*, 44)

Мученишшво као „сведочанство“ „Мировања дрвећа“ удвостручено је.

Најпре, главни „сведоци“-мученици, који говоре о рањеној доброти, јесу посечена „стабла“. Над „стабл[им]а“ је извршено насиље помоћу „неопходно[г] средств[а] за потчињавање шуме човековим циљевима“, средства које је, на пример, на местима где су се шуме највише и крчиле, задобило свети статус „‘гром[а]’“ (уп. Bilington 1988: 46). „*Секира*“ својим брутализмом посвећује *мученике*-сведоке.

На другом месту, сведок *мученишшва* је сâм субјект. Он се у „Мировању дрвећа“ јавља готово у улози какву је „бледа видарица без наде“ имала у песми „Две ране“: да виталитетом доброте залечи. Међутим, за разлику од „Две ране“, где се лечење одвија кроз *душу*, у „Мировању дрвећа“ сведок мучеништва покушава да лечи *речју*: „[т]ихо и тише / умин из рана / оваплоти ме у реч“.

И управо се око питања овог, другог сведочанства, успоставља ново Настасијевићево „јововско“ питање.

Прецизније речено, Настасијевић, који добро зна да концепт мучеништва не тражи ни сажаљење ни признање од „овог света“, у „Мировању дрвећа“ конфронтира *то* мучеништво – којем треба *ћутање* – са *људском* потребом да *речју лечи*, то јест, изговори муку *другог*.

„Мировање дрвећа“ се, уопште, може сматрати песмом две кулминативне тенденције у човековом духу:

1) оне која снажи трпљење, јер, „који претрпи до краја тај ће се спасти“ (Мт 10:22). То значи поштовати „ћутање“ пред *мучеништвом*;

2) и оне која значи давање себе другоме у патњи (емпатијски чинилац). Јер, „[о]д ове љубави нико нема веће, да ко живот свој положи за пријатеље своје“ (Јн 15:13). Ово пак значи *оглашавање због муке другог* („крикнем“, у самој песми) и, тим, прекршај завета о мучеништву.[186]

Но, *ко* су уопште „стабла“ из песме и због чега је, осим уопштеног сажаљења људског над свим бићима, потребно сажалити се управо над „стабл[им]а“?

Посечена „стабла“ у „Мировању дрвећа“ јесу уједно и „брађ[а]“ али и „други“. Граница између два семантички блиска појма равномерно нестаје. Брисање идентитетске границе омогућава посебна врста саучесништва, распознатљива махом кроз стихове: „[Ц]еливам стабла, / брађу моју редом, / милујем ожиљке нежно“. Реч је о „плачн[ој] самилост[и] што обухвата читав свет, схваћен[ој] не као привремени афекат, него као непролазно стање душе и као пут ка одуховљавању, ка ‘уподобљењу Богу’“ (Аверинцев 1982: 82).

Како је могуће разумети овакав сензибилитет на начин како га тумачи Сергеј Аверинцев? И уопште, како схватити *то* мучеништво које оспољава један „сабор“ унеколико тајанствених *личности*, окупљених око не мање тајанственог појма: „други“?

Можда се одговор на ова питања не крије тамо где је *мученишшво* недокучиво. То јест, шта ако нам континуирана потреба да објаснимо „високу свест“ *мученика* замагљује оно што – просто – видимо пред собом? Ево како, на пример, Свети Јустин Поповић објашњава аутентични људски однос према природи, не у кључу недокучивог, већ искуственог (и дословно: бихеивиористичког):

[186] Главни момент фигурације овог другог момента је за Настасијевића – *човечност*. Човек је слаб, и према томе му није могуће поднети божански терет жртве. Попут Хајнеа, који на самртничкој постељи није веровао у свој „талент“ за мучеништво, тако и Настасијевићево „простите, / срце ми је дано“ пледира не крхку људскост. Осим мучеништва, слаби човек није способан ни за божанско праштање, те отуд у „Речи о животу оца Тодора овог и оног света“ срећемо и овакву мисао: „Нека ми се урачуна у грех, али опростити не могу; – човек сам!“ (*ПР*, 29)

„Христолика личност гледа на природу не као на дивље чудовиште које треба немилосрдно укрошивати, већ као на болесника кога треба нежно миловати, сажаљевати и волети. За њу природа не представља бездушну материју коју треба грубо третирати и безобзирно искоришавати, већ раскошну тајну Божију коју треба молитвом миловати и љубављу изучавати. *На голубијим ногама молитвене љубави она свакој твари приступа кротко и благо, милујући и љубећи је*“ (Поповић 1999: 420; курзив наш).

Настасијевићева висока свест о *мученишТву*, заправо, не формира се на разради његовог „јововског“ питања. Заправо, правац је обрнут.

Уместо да се реши питање које се и иначе не може решити, наш песник делује утолико убедљивије као *мартириолошки* песник управо због своје готово инфантилне једноставности – осетљивости на „ожиљке“ и „бол“ од „секире“.

Приступајући природи у оваквом ставу, Настасијевићев субјект и може тајанствени „сабор“, окарактерисан као: „*друзи*“, боље их схватити. „[Д]рузи“ јесу „друзи“ јер се „ступањ љубави са којом с[е] гледа на дрвеће“, једва може „појми[ти]“ (Поповић 1999: 430). За појединце којима то пође за руком, може се рећи и „да су и разговарали са њима [стаблима дрвећа, прим. аут.]! Да, они су пронашли њихов језик *и уверен сам да их је и дрвеће разумело*“ (Поповић 1999: 430; курзив наш).

„Мировање дрвећа“ врста је оваквог, нимало мистичког дијалога.

Хришћанска перспектива у проналажењу „језик[а]“ природе отвара се сама од себе као интерпретативни модел, *ad hoc* прецизирајући „плачн[у] самилост што обухвата читав свет“, по Аверинцевљевим речима. „Ако чујем болни јаук свог брата, у мени се буди бол и узвикује у дубини моје свести. На исти начин осећам бол животиња и стабла с ког су одломили грану [...]“ (Unamuno 2021: 101). „Јер, волети значи саосећати“ (Unamuno 2021: 97), како је веровао Мигел де Унамуно.

Дрвеће разговара са човеком по истом принципу које следе и звери једући из руке многих светитеља. Према Светом Исаку Сирину, „[з]вери иду према свецу зато што осећају у њему ‘онај мирис’, који је долазио од Адама пре његовог пада у грех“ (Према: Трубецкој 2005: 22). Тако и настаје „празник срца *милујућег* (Трубецкој 2005: 23; курзив наш). Само „милујуће“ срце може да: „милује ожиљке нежно“ (*П*, 44). Свети Исак Сирин надаље појашњава ову сензибилност:

„[Р]азбуктавање срца човековог за сва створења, за људе, за птице, за животиње, за *демоне*, и за сваку ствар [јесте „празник срца милујућег“, прим. аут.]. При сећању на њих и при погледу на њих очи човекове лију сузе. Од велике и силне жалости, која обујмљује срце, и од великог страдања стеже се срце његово и не може оно да издржи да слуша или да види било какву штету или тугу коју твар трпи’“ (Према: Трубецкој 2005: 23; курзив Ј. Т.; подвлачење наше).

Како се може приметити, још је Свети Исак Сирин предосећао оно што ће дванаест векова после њега формулисати Василиј Розанов као „устај[ањ]е против Бога [онога што је] божанско у човеку“ (Rozanov 1982b: 278).

Свети сиријски пустињак распознао је како „милујуће срц[е]“ неће моћи да издржи када види „било какву штету или тугу коју твар трпи“.[187]

Свети Исак Сирин имплицитно упозорава како се *у љубави према твари*, у љубави налик Божијој, уистину крије и *клица богоборства*.

[187] Интересантно је како се Ничеова мисао на овом месту поклапа са Светим Исаком Сирином. Коментаришући лик француског писца Жана Шамфора, Ниче наводи: „Познајемо последње Шамфорове речи: „Ah! mon ami“, рекао је Сијесу, „je m’en vais enfin de mon de, où il faut que le Coeur ce brise ou se bronze [„Ах! мој пријатељу, коначно одлазим са овог света, *где срце треба или да се разбије или претвори у бронзу*]’“ (Niče 2015: 108–109; курзив наш). „Окамењивање“ срца у бронзи само је Ничеов одбрамбени механизам *contra* мучeништва, које немачки мислилац – подједнако као и Настасијевић – прецизно разуме; и то величајући жртву, али одричући телеологију мартиријума.

Управо на овом нивоу – *божанског сажаљења према твари*, које је залог Настасијевићевог панагапизма у „Мировању дрвећа“ – и настаје Настасијевићево богоборство. Богоборство је присутно кроз раније наглашено кулминирање двеју тенденција:

1) оне која *ћутањем* поштује мученишство;

2) и оне која *се оглашава* („мукотрпан крикнем“), кршећи немост пред злом, јер не може да „види тугу коју твар трпи“.

Иако блиска *јер* „брађ[а]“, дрвета остају пред субјектом и *страна* у величанству свог страдања. Као што је човек израз љубави – *изговорити* патњу онога ког „милује[ш]“ – „стабла“-мартири не могу се поистоветити са *таквом* љубављу.

Одатле у „Мировању дрвећа“ они који су „брађ[а]“ и „други“, заправо, и нису тако блиски.

„Јов“ у Настасијевићевом субјекту, који је „забранио“ и да сестра пати, иако и сâм „мукотрпан“, одриче страдање „у име“ љубави према живим бићима. А одричући страдање из најдубље духовне хуманости, субјект „Мировања дрвећа“ одаљује се од објекта своје љубави – „стаб[а]ла“-мученика. Јер, сáмо биће убијених „стаб[ал]а“ јесте пристанак на патњу кроз „нем[ост]“.

Резултат је, парадоксално, међусобна *страност* настала из *неизмерне блискости*.

Где се, заправо, овај моменат у песми најпрецизније истиче? Реч је о дистиху који је, рекло би се, једно од најсложенијих места лирике Момчила Настасијевића у целости:

„Ако је скрнављење,
простите, срце ми је дано“ (*П*, 44)

Читав дистих односи се на валоризацију „крик[а]“: „И умине ли, / кад за вас неме / ја мукотрпан крикнем“ (*П*, 44). То значи да се над „крик[ом]“ распростире дилема да ли он сâм собом значи „скрнављење“. Јер, „крик“ јесте протест против невиног страдања дрвета. Уколико је „крик“ над посеченим „стабл[им]а“ обесвећење, сами мученици (дрвета) моле се за опроштај јер тугу иницира срце, које је „дано“.

Чини се да је смисао првог дела дистиха углавном јаснији након успостављања контекста који смо горе покушали да назначимо. Уопште, став човека који се сажали из превелике љубави *самосвесно* се обележава као обесвећење – „скрнављење“. То може значити како људско биће користи своју способност за љубав на погрешан начин. Ова појава није била непозната хришћанским мислиоцима. Она је блиска Павловом одређењу: „Јер добро, што хоћу, не чиним, него зло, што нећу, оно чиним“ (Рим 7:19). Дар добра је на тај начин занемарен погрешним руковођењем.[188] Уместо што би могло постати *знак чистоте*, срце у „Мировању дрвећа“ „скрнави“ *мученишство* дрвета. „[С]рце“ своју грешност код Настасијевића дугује искључиво сажаљењу; тако ће бити и у песничким сликама када је *мученишство* обележено и без разрешења нихилистичке претпоставке. Уколико се осврнемо на Настасијевићеву драму која је експлицирала проблематику поражене и *мученичке* доброте, *Господар-Младенову кћер*, сусрешћемо се са свешћу да се доброта срца изврнула у зло. Мисао исказује сама Данка: „На доброту јој се прохтело да проћерда очево зло... Кад, и доброта, па се немоћна показала... *Добротом зло доносећи*, младошћу својом платила, пре времена седа“ (*Д*, 207; курзив наш). Данкино размишљање изнето је као *summa* драмских поступака а не као законитост мотивације једног лика; све што је учинила Настасијевићева драмска јунакиња – у жељи за добротом и правдом – окренуло се у „зло“.

Нихилистичко искуство, иницирано поразом сажаљења, у *Лирским круговима* изражава, на пример, и песма „Из осаме“ у *Одјецима*, у оквирима једне песничке слике:

[188] Како Павла тумачи Свети Јован Златоусти, Апостол је и у Другој Посланици Коринћанима (2Кор 6:4–6) истакао да се и чистота може изврнути у зло (уп. Јован Златоуст 1994: 96). Овај став постаје и важно место хришћанске етике.

„И радост недозрела,
или вај,
из патна срца ли вине,
кô *птиче зла кад устрели рука,*
падне, и крвав остави траг“ (*П*, 120; курзив наш)

Иако можда заклоњеније на први поглед, случајеви *Господар-Младенове кћери*, као и други примери, махом из *Лирских кругова*, потенцирају представу доброте изврнуте у зло посредством људског *срца*. А прецизирањем шта срце заиста значи у Настасијевићевим виђењима, може бити од нарочите важности и за разумевање „Мировања дрвећ“.

Овом приликом пак не можемо посветити већу пажњу песниковом схватању срца, односно, Настасијевићевом ставу о кардиогнозији (о појму „културне историје срца“ в. Хејстад 2011). Међутим, оно што је потребно напоменути, јесте чињеница да се у Настасијевићевој духовној поетици срце користи као метонимија *целокупног бића*.[189] Принцип кардиогнозије подразумева да је „мудрост схваћена на класичан, рационалан, грчки начин уступила место мудрости срца“ (Зорић 2003: 91). Јер, неопходно је „о животу“ „сведоч[ити]“ „пуним бићем својим, а не само осећањем или само умом, него целим људским бићем. То је управо оно што се у библијском језику, а после и у исихастичкој традицији, назива *срцем*“ (Јевтић 2000б: 251; курзив А. Ј.).

Наш песник управо у том смислу и помиње у „Белешкама за стварну мисао (II)“: „Ми чујемо њено пулсирање у себи, те мисаоне стварности, и толико је истинита и толико припада *целом нашем бићу, да је не можемо одвојити од удара свога рођеног срца*“ (*Е*, 54; курзив наш).

Настасијевићево „срце“ није емоционални центар. Оно се поклапа са јудаистичко-библијским хоризонтима, где се може сусрести „ми[шљење] срцем. Као метафизичко средиште, оно уједињује сва својства људскога бића; разум, предосећање, воља, никада нису страни опредељењима и наклоностима срца. Зрачећи, и у све продирући, оно је сакривено у сопственој и тајновитој дубини“ (Евдокимов 2003: 153–154). Користећи се ознаком *дубине*, Свето Писмо често приказује позадину неког бића или објекта у повезаности са срцем. „Библија говори о ‘срцу мора’, о ‘срцу земље’, као и о ономе што се крије у њиховој тајанственој дубини“ (Вишеславцев 2008: 7). А управо једна од таквих „дубин[а]“ јесте и иницијатор противљења *мученишту* у песми „Мировање дрвећа“.

У Настасијевићевом поимању везе између човека и света, односно, у аспектима његове песничке кардиогнозије требало би истражити његову директну или посредну везу са исихастичким наслеђем. Јер, доживљај бића целокупном личношћу монаха који посеже за исихастичком праксом, може имати додирних тачака са овом Настасијевићевом перцепцијом људског срца.

Притом, сведочанство да Настасијевићево срце представља целокупност једног човека показује редовита везаност за појам „крик[а]“.

Песнички субјект *Лирских кругова* не пушта од себе „крик“ (из срца) само у „Мировању дрвећа“. У „Туги у камену“ помиње се: „И крикнем, / и у *срце* као нож / рођени зарије се крик“ (*П*, 93; курзив наш). Са друге стране, песник понекад истиче и тескобу којом је притиснуто људско срце (али без његове иницијације „крик[ом]“). У песми „Брату“, срце подноси бол сензацијом неизречене муке: „Тешко ми срце“ (*П*, 49). Идентичну представу подношења бола у срцу упризорује „Глухота I“: „И до неба кад, / и пакла, / тежи тим срцу мук. // О мирујући, / *претешко моје*, / ками камена мене, / мукла стено“ (*П,* 53; курзив наш). У овим примерима срце се оспољава егзистенцијалним дрхтајем, који је окренут у „крик“. У другом виду, биће је

[189] О важности оваквог става према доживљају вере сликовито говори израз из једног писма Светог цара Константина источним провинцијама царства: „‘Свако нека верује како му *срце* хоће’“ (Танасковић 2024: 30; курзив наш). Дарко Танасковић истиче важност овог израза, који нипошто не припада етикецији, већ дубљем проживљавању религије: „[К]оји би се савремени властодржац усудио да у обраћању поданицима [...] употреби реч срце и да их позове да се равнају према ономе што им срце налаже? Значај срца и мудрости је превасходан“ (Танасковић 2024: 30). И то је било јасно хришћанима већ у самим почецима историјског пута једне вере.

пак „крик“ сâм, суспрегнут подношењем „тешко[г] „срца“, односно, подношењем готово хипокористичке целости *себе*: „претешко моје“.

Међутим, оно што обједињује све примере јесте песничка нит која срце везује за тоталност манифестовања себе.

Када срце „крик[не]“, *цео* Настасијевићев субјект је егзистенцијално уздрман.

Када срце пак *насилно* мирује под теретом потенцијалног „крик[а]“, настаје најдубљи доживљај *глухоте*.[190]

Но, сложеност Настасијевићевих стихова: „Ако је скрнављење, / простите, срце ми је дано“ (*П*, 44), не задржава се само на дисонанци *мучеништво* – сажаљење. Целокупан комплекс овог супротстављања припада првом стиху, и делимично другом кроз молбу *мученицима*-дрветима за опроштај. Сложеност ових стихова додатно се проширује тим што је „срце“ „*дано*“.

Шта може значити овај момент, у којем се легитимитет људског доживљаја целокупним бићем преноси на „*Неког*“ или „*нешто*“ што је човеку усадило – „срце“?

Овај момент је, заправо, већ поменут у нашим истраживањима *Лирских кругова*. У песми „Грозд“ из циклуса *Јутарње* видели смо на који начин земља, то јест, земљина бића јесу развесељена у еротичком смислу „златн[им] облак[ом]“ (*П*, 18). Могло би се споменути како је њихова радост управо „иницирана“ појавом небеског знака у виду „облак[а]“. Отуд, како смо и напоменули везано за песму „Грозд“, „одговорност“ за јављање еротичког инстинкта, схваћеног у његовом најширем обиму – припада „небу“. Небо људима управо и шаље оно што ће, *руковођено човеком*, повести у гроб у „Дафини“. Другим речима, оно што је човеку било „дано“ небом у „Грозду“ директни је узрочник јављања страсти; а ограничавања страсти у човековој психичности одводи у смрт и табу о спомињању таквог бића, о чему пева „Дафина“, други део криптодиптиха.

Могло би се уочити како и „Мировање дрвећа“ носи идентичну идеју небеске „одговорности“. То што је човеку-патнику-за-дрветима „срце“ „*дано*“, значи како „*Неко*“ или „*нешто*“ може у човеково тело да усади *дубину* [срца].

У Настасијевићевом случају, судећи по контексту целокупне поетике, читалац може да попуни ову текстуалну „белину“ („срце ми је дано“) бићем Бога: „Бог [је] да[валац] м[ог] срц[а]“.

А из овога, надаље, парадоксално проистиче како је „Божја“ „одговорност“ то што ће бића-*мученици* (дрвета) бити „[о]скрнавље[на]“.

Ова мисао, као *summa* сложености једне строфе у „Мировању дрвећа“, поново нас одводи ка ресемантизацији мученичког смисла и наслеђа. Она показује, једновремено, и подударност са Настасијевићевим изменама концепта мучeништва као што су: мартиријум траје и након телесне смрти („Сестри у покоју“), Мајка а не Христос јесте прави „Агнец“ зато што је као „пречиста“ „[за]кла[на]“ („Вест“). „Мировање дрвећа“ једно је од кулминативних средишта ове ресемантизације:

Бог у човека усађује „срце“, а то „срце“ својим „крик[ом]“ – који је резултат природе срца као дубине – *нарушава („скрнав[и]“)* оно што је сакралност недужних: њихово *мучeништво*.

---

[190] Можда се може изнети претпоставка како је Настасијевићево моделовање ћутања под теретом целог сопства, заправо, драмски момент *par excellence*. Настасијевић, и као драмски писац и као есејистички мислилац, сматрао је Шекспира највећим драмским писцем и узором (уп. *Е*, 311, 326). Ово је интересантно имати на уму директно у вези са „Мировањем дрвећа“, али и са другим примерима који укључују везу *срца* и *крика*. Зашто? Уколико се обратимо *Краљу Лиру*, можемо запазити како се Корделија у чувеној сцени представљања љубави према оцу представља – ћутањем, за разлику од сестара (уп. Šekspir 1978: 163–164). И управо у драмској сцени у којој је потресено цело биће, Корделија говори: „Несрећна ли сам! *Не могу да дигнем / Срце до уста;* ваше величанство, / Волим, јер сам дужна; ни више ни мање“ (Šekspir 1978: 164; курзив наш). Можда би овај момент могао имати утицај по Настасијевићево схватање срца, нарочито у случајевима када се срце налази у ћутању под бременом. При томе, име Шекспирове јунакиње довољно је сугестивно, будући да латинским кореном потиче од: *cor, cordis* („срце“).

Мноштво антиномија концентрисаних у свега пар строфа једне песме ни изблиза није „потребно“ разрешавати. Као и у случају сестре-*мученице* или Мајке-Агнеца, Настасијевић читаоца само доводи до крајње истине, која је протвречност.

Настасијевић је трагички песник у најдубљем смислу тог израза. Његове елиптичности израза и концентрације смисаоних линија на малом простору, како смо већ поменули, носе сама средишта поетских трагичких мотивација.

„Мировање дрвећа“ не представља изузетак. Притом, на дилему о небеској „одгворности“ за нарушавање *мучеништва* говори и сâм завршетак песме.

Један онеобичени потез указује како наговештај разрешења противречности између Бога, људске свести и стабала-*мученика* ипак може постојати. Реч је о последњим стиховима песме:

„То мукотрпан,
друзи, за вас неме,

шапатом висинама
казујем благу реч.“ (*П*, 45)

Да ли на овом месту песме субјект, „овапло[ћен] у реч“, након схватања семантике *мучеништва* и након увиђања да је његова свест само инструмент Божјег „скрнављења“ путем људског срца – поима како је инвертована порука „благе вести“? По свему судећи, земаљско *мучеништво* резултује тим што је сада *човек Месија – небу*, јер сада човек небу проповеда *јеванђеље* („благу реч“) о људском *мучеништву*. У овом погледу, „Мировање дрвећа“ је антипод „Вести“. Гестом проповеди о *мучеништву*, и то проповеди оном ентитету који је „дао“ срце и припремио човека за скрнављење, дешава се недоречени „шапат“. „Ово ‘спокојство’ је небеска хармонија, осећање најдубљег јединства које доживљава сваки мистик. Оно се, као ни музика, не може изразити појмовима. О тој хармонији апостол Павле каже: ‘И мир Божији, који превазилази сваки ум, сачуваће срца ваша...’“ (Фил 4, 7) (Вишеславцев 2008: 21). А на читаоцу „Мировања дрвећа“ остаје да се определи у недоречености краја песме: да ли људска свест бива „помирена“ са небом у овој врсти мир[а]“, или пак човек, „овапло[ћен] у реч“, задржава суверену проповедничку улогу над небом које је припремило: и *мучеништво*, и његово „скрнављење“.

Настасијевићева поетика мучеништва „Мировањем дрвећа“ употпуњује комплекс ресемантизације. Чини се да нема пуно интерпретативног простора за тврдњу како је ова песма из *Бдења* неки архетипски образац песниковог концепта. Иако кулминативна тачка по сложености и измени односа небо-човек, „Мировање дрвећа“ указује како место ове песме у *Лирским круговима* не сведочи о песниковом градативном обликовању *мученичког* комплекса. „Сестри у покоју“ је део *Вечерњег*; „Вест“ пронлазимо у *Магновењима*. Осим ових песама, којима се, наравно, придружује и „Мировање дрвећа“, у Настасијевићеву оријентисаност на проблем *мучеништва* придружују се и други примери, чиниоци осталих песама. На неке од њих смо у овом одељку и покушали да укажемо.

Уколико покушамо да пренесемо контекст са збирке *Пет лирских кругова* на ширу књижевноисторијску слику, могли бисмо запазити да у српској поезији између два рата нема случајева овакве поетизације мартиријума каква се среће код Настасијевића. Можда је то и још један од прилога издвојености његове стваралачке судбине. Чини се како је наш песник остао несхваћен у оним облицима своје идејности који собом значе реконфигурацију духовности управо због дубоког познавања библијског и хришћанског наслеђа. Јер, само стваралац који сматра како су „‘послушност и богобојажљивост’ очевидно највећа невоља“ (Šestov 1990: 161), и налази се на поетичком и песничком „крсту“ којем је отворен пут у спознају тајни *мучеништва* и жртве. Уз нешто већу слободу на граници импресионизма, можда бисмо могли поменути како српска поезија није имала такве лирске фигуре какве су Настасијевићева сестра, Мајка, или пак „мили друзи“ – *мученичка* дрвета.

Настасијевић је и у погледима савременика, а чак и касније од стране оних који су и враћали његово име у антологије и књижевне историје, недовољно изучаван као песник жртве. Сведочећи управо о својој жртвености, Настасијевићеве лирске фигуре идентификују *Лирске кругове* и као прилог (ресемантизације) хришћанског наслеђа. А поетске слике какве су сестрино служење и након смрти, Мајчино жртвоприношење или пак неразрешена трагичност између муклог пијетета дрветима и „крик[а]“ за правду над њима, сведочанства су песника и мислиоца који је довољно имагинирао своје стихове да би их могао ослободити од принуде у својим лирским фигурама. А хришћанство се другачије и не може замислити него као искуство слободе.

3. 6. Одрази хришћанског појма: „Радосна туга“ (грч. *χαρμολύπη*)

Заиста, заиста вам кажем да ћете ви заплакати
и заридати, а свијет ће се радовати; и ви ћете жалосни бити,
али ће се ваша жалост окренути на радост.

(Јн 16:20)

Али загонетна звона […] кропљаху по њима тугу неку
дубљу од весеља, радост неку дубљу од туге. И кропе дан-дању
по нама живим. Кропећи у животе нам се упила.
Зато сви ми отуда мир неки носимо у немирној души.

Момчило Настасијевић[191]

Настављајући се на схватање мучеништва у поезији Момчила Настасијевића, могло би се уочити како је Настасијевићев импулс *contra* мучеништва уобличен посебном врстом осећајности којој се не би могло ништа приговорити са хуманистичког становишта. „Хуманост је дужна да умекшава, да умирује и измирује људе у одређеној активности у корист ближњега. Краће речено, хуманост – *одговара,* нуди одговоре на питања“ (Šestov 1981: 24; курзив L. Š.). „Хуманост“ Настасијевићеве поезије јесте поетизација *милосрђа*.[192]

То што се сажаљење јавља као „протест“ *contra* небеске праведности може бити индикативно. Није реч о томе да се налазимо пред појавом само још једног збуњујућег облика Настасијевићеве парадоксалне истинитости. Интензитет доживљаја мучеништва, подједнако као и интензитет сажаљења према бићу, превазилазе типизиране представе о песничкој емоционалности, на готово идентичан начин као што Настасијевићево „срце“ није метафора уколико о срцу говоримо као о „кардиогнозији“.

Још једна појмовна антиномија важнија за схватање појединих сегмената *Лирских кругова* јесте антиномија „радосне туге“ (гр. χαρμολύπη). Ево на који начин је Настасијевић изразио своје схватање „болне радости“, коментаришући могућност да се човек *изрази* и тим *изразом* оствари своје биће у целости самоостварења. Запажање долази из есеја „За хуманизацију музике“:

„[Р]адосни бол, болна радост; нешто у основи молитвено што и мирује и дела, и том активном пасивношћу, или обратно, расте до екстатичног утапања себе у живу бит свега; *нешто треће* што се човеку наједном отвори кад је, рекао би, највећма спрегнут унутрашњом поларношћу себе, и у шта је сваком људском бићу дата већа или мања могућност исхода из ма чега претходног“ (*Е*, 82; курзив М. Н.).

[191] „Како се сазда наша богомоља“ (*ПР*, 170).

[192] Ниче, рецимо, у милосрђу проналази „највеће опасности“: „Где се налазе највеће опасности? – У сажаљењу“ (Niče 2015: 30). На другој страни, од Ничеа нашао би се, већ помало и очекивано када су поређења са Настасијевићем присутна, Достојевски. Достојевски ће записати у својим белешкама за роман Идиот: „‘Све хришћанство је у самилости’“ (Према: Касаткина 2021: 166). Уколико је могуће идентификовати Настасијевића према „типу“ стваралаца, још једна приближност са Достојевским може проговорити и дубљим видом разумевања његовог песништва.

Момчило Настасијевић није и једини који је у свом времену користио овај појам. Један други стваралац, пореклом из јужних српских области око Скадра (попут породице Настасијевић), писао је молитве испуњене овом врстом осећајности. Реч је о Стевки Ђурчевић, готово заборављеној српској светитељки Стефаниди Битољској, која се од најраније младости посветила молитви и служењу у манастиру Високим Дечанима (касније мученички пострадала од Немаца 1945. године). Њене молитве Христу сачуване су исписане на листовима хартије, које је пронашао млади богослов Ристо Радовић (потоњи митрополит Амфилохије), и објавио их (уп. Јевтић 2018: 251). „На пример, у једном запису стоји: *'Христе мој* ***Тужнорадосни****', дођоше непријатељи моји* – тј. демони – *да ме покраду, али Ти си учинио да оду празних руку*"! (Јевтић 2018: 251; истицање А. Ј.). Атанасије Јевтић тумачи молитву просте жене из народа управо доживљајем „смирен[е]" „*χαρμολύπη – „радосн[е] туге*" (уп. Јевтић 2018: 251–252; курзив А. Ј.).

Пример Свете Стефаниде Битољске двојако је илустративан: 1) он говори како је појам *χαρμολύπη* присутан у хришћанској мисли и стварности прве половине 20. века; 2) он упућује на појединост да појам „радосне туге" води порекло из аскетске литературе.

Полазно становиште осећаја „радосне туге" јесте управо туга, жалост, очајање. Модерно осећање човека названо *сплин/чамотиња* (уп. Видовић 2013: 129) има нешто од овог комплекса, с тим што образац туге у сплину остаје један од фактора чамотиње, и без „усхода" у радост. Модерност и иначе у психолошкој и медицинској пракси често пренебрегава почетне феномене „радосне туге" или тиме што их сврстава под „депресију", или сматрајући их једним „животни[м] став[ом]" (уп. Адамовић 2019: 8). Међутим, у споменутој аскетској литератури оваква опсервација пак није била случај. Појмови „депресије", „туге" или „чамотиње" у хришћанској психологији сматрани су за првобитни стадијум настанка „радосне туге". Стога, краћи осврт на ове перспективе, и, нарочито, на перспективе „радосне туге" у уметности, може боље прецизирати и случајеве у Настасијевићевој поезији.

Иако постоје варијације у доживљају „радосне туге" у хришћанским (теолошким) појавама, могло би се приметити како је поуздан знак ове осећајности *плач*. Радосни плач јавља се још и у *Псалмима*:

> „Који су са сузама сијали, нека жању с пјевањем.
> Иде и плаче који носи сјеме да сије;
> поћи ће с пјесмом носећи снопове своје" (Пс 126: 5–6)

Полазећи од библијске основе и од животног анахоретског искуства, Свети Јован Лествичник у својој *Лествици* даје класичне дефиниције овог сложеног појма: „Размишљајући, пак, о самоме својству умилења, ја се чудим томе да плач и такозвана туга у себи, као саће и мед – садрже радост и весеље!" (Јован Лествичник 2024: 94), јер, „нисмо ми, не, никако нисмо позвани овамо на свадбу. Онај који нас је овамо позвао, призвао нас је, заиста, да плачемо над самима собом" (Јован Лествичник 2024: 90).

Ова представа о свадби и жалости биће од великог значаја и за Настасијевића у његовом поетском формирању комплекса: χαρμολύπη, и на њу ћемо посебно указати нешто касније.

На неким другим местима аскетске литературе пак радосна туга и радосни плач јављају се махом у моментима људског покајања и преумљења ка Богу. Свети Макарије Велики, један од највећих ранохришћанских пустињака, тако, наводи вернике управо ка осећају (радосног) плача у покајању:

> „Богу је угодно да (човека који се налази у греху) поново уведе у живот. Стога га Он саветује да плаче и да се покаје. И ако човек продужи са тиме (тј. да оплакује себе) због својих давних сагрешења, Бог га поново

побуђује да плаче и приноси покајање (како би сав свој живот у појединостима оплакао)“ (Макарије Велики 2009: 137).[193]

Готово идентичан осећај радосне туге који настаје прочишћењем (и уз плач) присутан је и у западном хришћанству; тако, иако различит у основама мишљења од Макарија Великог, Мајстер Екхарт ће у својој *Благодати утехе* (*Das Buch der göttlichen Tröstung*, насталој у периоду: 1305–1326) разматрати идентичан феномен:

„Настајање ватре одвија се с борбом, с ремећењем и немиром, и у времену; али пород ватре и задовољство јесте без времена и даљине. Задовољство и радост никоме не изгледају дуги ни далеки. На све ово што сам ја сад казао мисли наш Господ кад говори: ‘Кад жена рађа дете, осећа жалост и бол и тугу; али кад је дете рођено, она заборавља жалост и бол’ (Јован, 16: 21)“ (Екхарт 2018: 39).

Иако можда делује као наизменична „смена“ радости и жалости, радосна туга (радосни плач), заправо, далеко је од неке несталности „овоземаљског“ осећаја; управо, она и нема корен у човековом земаљском животу. Сложеност поимања радосног плача још више се повећава уколико Божије присуство као Радост („и радоваће се се срце ваше, и радост вашу нико неће узети од вас“, Јн 16:22) повежемо са мишљу да управо *та* Радост, Бог-као-непроменљива-Радост пролази кроз људске сузе, те да су „сузе Божије придружене сузама човечијим“ (Вер 2009: 71). Како вечна Радост може да плаче? Можда се праобразац радосне туге сакрива управо у овој апофатичкој тајни.

А тајна њене тајне била би Љубав као кључ и разрешење противречности (уп. Вер 2009: 71). Можда се овакав појам, неразумљив људском уму, или, како би то Настасијевић рекао, „умљу“, управо може прецизније разазнати у уметности, која по својој природи јесте самоостварена апофатика у својим врхунским дометима.[194]

Пут разумевања радосне туге у српској поезији могао би означити рад Бранка Вранеша о „рајској туги“ Милоша Црњанског у његовом *Ламенту над Београдом* (в. Вранеш 2014: 267–280). Истраживање феномена туге у студијама Бранка Вранеша указује на препознавање њене манифестације у облику *taedium vitae* у делу Иве Андрића, и то под утицајем Киркегорове мисли и средњовековних западнохришћанских извора, који се наслањају на античка медицинска схватања (уп. Вранеш 2022а: 165–171). Но, у својим истраживањима радосне туге или „рајског плача“ Вранеш се у својим истраживањима користи управо главним делом Светог Јована Лествичника како би приказао осећајност Црњанског у његовој последњој поеми. Важност ове студије истакнута је посебно у методолошком погледу: спојити српског модернисту и хришћанског анахорету VI–VII века нове ере по питању подударности једног феномена; и то није једноставан херменеутички задатак.

---

[193] О универзалности хришћанске поуке кроз векове говори и једна интересантна паралела која се намеће. Како је говорио пустињак вере у доба раног хришћанства, тако говори и православни свештеник и светитељ 19. и 20. века, али из друге сфере религиозног искуства. Светитељ о којем је реч, Свети Јован Кронштатски, иначе, и Настасијевићев савременик, готово у потпуности следи идеје Макарија Великог: „Усрдна и сузна молитва не само да чисти од грехова, већ и телесне немоћи и болести исцељује; цело биће човеково обнавља и такорећи препорађа (говорим из искуства) […]. Слава Ти, Душе Свесвети, који се ‘молиш за нас уздасима неисказаним’ (Рим. 8, 26), који дајеш молитву пламену *и са уздисањем и сузама загреваш хладну душу, дајеш миље и жалост због грехова*, чистиш, освећујеш, умирујеш, снажиш и обнављаш нас!“ (Јован Кронштатски 1984: 183; курзив наш).

[194] Могуће је, наравно, и да уметност не буде апофатична; тада је она утолико даља од Тајне. Ову појаву на илустративан начин објашњава Павле Евдокимов у својим студијама о иконографији: „Византијски Христос, *елкоменос*, премда је понижен и страда на Крсту, показује увек да је Господ свих ствари. Свети Јован Златоусти о томе каже: ‘Гледам распетог Христа и видим Цара’. Насупрот томе, у западној уметности након 13. века, Исус, човек патње, изгледа напуштен од стране Светог Духа […]. То је напуштени Христос који чека своје страдање, док Богородица *Pieta* изгледа толико неутешно да нема тог Голуба који би могао да је смири“ (Евдокимов 2009а: 54). Са једне стране, у „Цару“ који страда на „Крсту“ може се приметити управо исто оно што индукује и „негативни узлазни пут“ *радосне туге*. На другој пак страни, Евдокимов издваја оно што бива поступак уметничке „рационализације“ – и то је оно што радосну тугу (барем у уметности) може знатно теже идентификовати.

Међутим, овај тип истраживања у српској (модернистичкој) књижевности наилази на препреку која није методолошке, већ чисто материјалне природе. Јер, пажљивијим прегледом модернистичке књижевности у нас тешко би се могли издвојити одговарајући примери који би били кореспондентни Црњансковом *Ламенту* као уметничка афектација: *χαρμολύπη*. Уколико бисмо били чак и строжи у критичком ограничавању, тешко би се могао пронаћи један чисто „аскетски“ пример осећајности *χαρμολύπη*, какву је, на пример, исказао Достојевски речима свог старца Зосиме:

„А ако те сви оставе, и силом те истерају, ти, кад останеш сам, падни на земљу и љуби је, натопи је сузама својим, и даће земља плода од суза твојих, па макар те нико не видео и не чуо у самоћи твојој. Веруј до краја, па макар се и тако десило да сви на земљи скрену, а ти једини верни останеш, принеси и тада жртву и хвали бога ти једини, који си остао. А ако се двојица састанете – ето вам већ читавог света, света живе љубави [...]. Натопи земљу сузама радости и воли те сузе своје. А тога се заноса не стиди, цени га, јер је то дар божји, велики, и не даје се многима, него само изабраним“ (Dostojevski 1977a: 408–409).

Уколико би се оваква визија Достојевског, која директно уобличава радосну тугу, прецизније одредила, могло би се видети како је она *крајњи циљ* унутрашњег досега личности. А то и јесте њен активизам, или, у оквирима аскетске појмовности, искупљење које почиње од туге (грех) и неосетно се преображава у радост, сразмерно деловању Божије благодати. Достојевски поставља „снажан нагласак [...] на опредељивање за нови живот, опредељивање за смирење“; а то и јесте есенцијално „делање које се може остварити пошто се донесу одређене одлуке“ (Вилијамс 2014: 208). У чисто теоријском осврту, Достојевски би, према овако уобличеним критеријумима значења *радосне туге* био, вероватно, најрепрезентативнији књижевни случај, поготово у односу на своје хришћанске ликове попут Зосиме или епископа Тихона у *Бесовима*.

Сви наведени оквири које смо покушали да издвојимо, унеколико чине Настасијевићеву позицију у односу на *радосну тугу* интересантнијом. Наиме, говоримо о песнику који је своје књижевно сродство са највећим пророком руске књижевности, јеванђељима, псалимима и пророчким књигама Светог Писма умногоме посведочио, било директно или типолошки.

На другој страни пак говоримо о песнику који потиче из националне књижевности која у раздобљу свог модернизма није имала истакнутија дела у којима би феномен: *χαρμολύπη* имао видљивијег удела. Ова књижевна чињеница говори колико о појединачним писцима, толико и о профилу српске књижевности процењеном према појави/одсуству једног хришћанског, или, прецизније речено: поетски артикулисаног религијског феномена.

Строго узевши, аскетски облик: *χαρμολύπη*, какав срећемо у проповедима оца Зосиме код Достојевског, не можемо издвојити када бисмо процењивали аспекте *Лирских кругова*. Другачије речено, Настасијевић доиста јесте познавао осећајност каква је радосна туга, али њена лирска манифестација у песмама нашег песника не досеже светоотачку (анахоретску) нит каква се у одјецима, па и директном наслеђу, идентификује код Достојевског.

У Настасијевићевом песништву спој радости и жалости се у оквирима једног конкретног стања духа може приметити и издвојити. Оно што је од занимљивости у овом правцу, јесте управо један композициони чинилац. Наиме, „почетак“ и „крај“ певања у случају нашег песника директно су обележени присуством нечег што поседује назнаке феномена: *χαρμολύπη*. Ова појединост може бити индикативна. Уколико се погледају већ и иницијални стихови нашег песника, довољно је јасно да се почетак *Лирских кругова* оглашава добро познатим стиховима:

„Фруло, што дах мој радосни
жално у дољи разлеже?“ (*П*, 11)

И ова, иницијална појава радосне туге код Настасијевића већ је унапред кључ за идентификацију њене природе кроз *Лирске кругове*. Јер, она експлицира идејност: без обзира

да ли човек био „радос[та]н“ или „жал[ан]“, коначни исход његовог доживљаја света биће – *туга*.[195] Настасијевић овакву представу проширује и на мученичтво. Тако се у „Струни“ могу идентификовати стихови који су потпуно истоветне идејне структуре као и наведени стихови „Фруле“, с том једином изменом што се не говори о човековим унутрашњим осетима, већ о мартиријуму:

„Плакало ил’ певало,
трнова за уздарје
плете му се у потаји круна.“ (*П*, 101)

Из тог разлога, најважнија Настасијевићева измена у аутентичном обликовању радосне туге јесте: деконструкција равномерног споја две свести у једној, и померање поетског акцента ка полу који је – *туга*. Зато, Настасијевићева радосна туга јесте туга која познаје радост, али се слабије претвара и у: *тужну радост*.

Управо услед тога, Настасијевићеву „радосну тугу“ понајпре можемо квалификовати као *сету*; што врло лако долази у кореспонденцију и са песниковом музичком оријентацијом ка меланхоличним, сетним народним напевима.

Но, вратимо се изнова композиционом моменту поезије на који смо скренули пажњу.

У Настасијевићевој „Фрули“, којом *Лирски кругови* започињу, јавља се једна наоко проста атрибутска повезница. На том месту, са „сузицом“ и „капљом крви“ повезан је и један епитет. Наиме, „песма“, потекла из инструмента тог, тужнорадосног фрулаша јесте: „кићена“.[196] Довољно јасном референцом на фолклорно порекло, чему потпору пружа и метрика „Фруле“, песма се, тако, указује као *сват* који се налази на свадби, и чији свадбени украс није рузмарин или друго цвеће које се за украшавање („кићење“) сватова користи, већ су то „сузиц[а]“ (директни рефлекс плача) и „капљ[а] крви“ (директни рефлекс мучeништва).

Настасијевићева „Фрула“ је, тако, симболичка представа *болне свадбе*.

Иако делује како се оваква представа тешко може повезати са било каквим хришћанским комплексом, то, заправо, није случај.

Фолклорна амбијенталност, као и усмереност на музичку компоненту, присуство „жал[а]“, као да оличавају неке елементе који се не могу повезати са било каквом религиозном представом. Уз велику опрезност у аргументацији, али и са уочавањем подударности коју је нужно нагласити, Настасијевићева „Фрула“, као иницијална песма, подударна је почетку чуда Христових. Јер, и Христова мисија, према Јовановом приповедању, као и Настасијевићева „Фрула“, која је почетак поетске „мисије“ *Лирских кругова* – дешава се управо на једној *свадби.*

Да подударност буде још и већа, и Христос се међу људима објављује управо захваљујући радосној туги као покретачу његове делатности. Обратимо пажњу, стога, на Јованово казивање о чувеном свадбеном весељу у Кани и првом чуду Христовом:

„И у трећи дан би свадба у Кани Галилејској, и ондје бјеше мати Исусова. А позван бјеше и Исус и ученици његови на свадбу. И кад неста вина, рече мати Исусова њему: Немају вина. Исус јој рече: Шта хоћеш од мене, жено? Још није дошао час мој. Рече мати његова слугама: Што год вам рече учините. А ондје бјеше шест камених судова за воду, постављених по обичају јудејског очишћења, који хватаху по двије или три мјере. Рече им Исус: напуните судове водом. И напунише их до врха. И рече им Исус: Захватите сад и носите пехарнику. И однесоше. А кад окуси пехарник вино које је постало од воде, и не знађаше откуда је, а слуге знадијаху које су захватиле воду, позва пехарник женика. И рече му: Сваки човјек најприје добро вино износи, а када се опију, онда лошије; а ти си чувао добро вино до сада“ (Јн 2:10).

Наизглед, овај приповедни сегмент нема готово никаквог одјека на песму из *Јутарњег*, нити може имати назнаке било какве сличности.

[195] Ово је, уједно, и момент на који смо покушали да укажемо у ранијим поглављима истраживања.

[196] „Ил’ жал се стани у мени: / с неба ме стрела ранила, / тамна ме земља печила, / те песма ми је сузицом / и капљом крви кићена?“ (*П*, 11).

Међутим, и ова појединост може деловати моментом паралелизма: о Христовом расположењу у Јовановом јеванђељу не знамо ништа. Са друге стране, иако настала од „радосн[ог] дах[а]“, не треба заборавити како је Настасијевићева „Фрула“ обележена и – *тајном* („Ил’ дах мој кад протече / жал те за одбеглом тајном?“; *П*, 11). Настасијевић, као и Христос у Јовановом приповедању, на почетку своје „мисије“, „певачке“ или „проповедничке“, назначавају присуство једног става *наспрам* других феномена унутрашњег живота, и тај став, као и покретач Христовог деловања, остаје у наслућивању. Тај став јесте пак сажаљење које се претвара у облике радосне туге.

Уколико, са друге стране, погледамо једног *свата* – Христа – који ни не игра никакву важну улогу на свадбеном весељу на којем ће ускоро понестати вина, можемо запазити како се у његовом поступку налази нешто што ће обележити његова сва каснија поступања према људима.

Треба уочити како је Христос, пре чуда „извршен[их] према људској патњи“ најпре учинио чудо „*извршено из саосећања према људској радости*“ (Булгаков 2011б: 35; курзив наш).

„[И]ако цела та прича код Јована има, наравно, и вишезначни симболични смисао“ (Булгаков 2011б: 35), претварање воде у вино на свадбеном слављу настаје, између осталог, дакле, јер Христос осећа *сажаљење према људима који се веселе*.[197]

Овај христолошки моменат видљив је касније кроз цело јеванђеље у виду Христовог милосрђа према људима, јер туга над човеком обележава Божју љубав подједнако као и радост због сваке људске личности. Бити сажаљив према ономе ко се осећа испуњеним у животу, знак је христолике бриге над човеком.

Сажаљење и према онима који су весели је, тако, значајан „поетички“ моменат, како јеванђеља, тако и рефлекса радосне туге која се пројавила у Кани – на почетку *Лирских кругова*. Међутим, иако део свадбене веселости („кићена“ као сват), песма Настасијевићеве свадбе, како смо напоменули, „разара“ јединствени склоп: *χαρμολύπη*; те, последично, радост окреће у тугу *након доживљене радости* („дах мој радосни“). Другим речима, радосна туга „Фруле“ препознаје *χαρμολύπη*, али гравитира њеној не-веселој компоненти.

Отуд се Настасијевићева радосна туга може препознати више као *сета*,[198] него као импликација светоотачке психологије и њом дефинисаног појма који разматрамо.

Овај поетски моменат видљив је касније кроз целокупне *Лирске кругове* у виду *милосрђа* Настасијевићевог субјекта према ближњем.

Момент радосне туге који је везан за свадбу, тако, наставља се у Настасијевићевој „Чесми крај пута“. У том погледу, песма *Вечерњег*, која представља одраз народне баладе о смрти невесте, вероватно је најсроднија „Фрули“. Раније смо напоменули како је фигура феминине симболизације („невеста“) у „Чесми крај пута“ не сасвим разазнатљива, већ да остаје у домену *тајне*.[199] Овоме би се могло придодати ново значење свадбене семантике, која представља „отеловљење“ радосне туге.

Као што је песма у „Фрули“ „кићени“ (сват) и тиме предодређена да радосну тугу обележи *само као – тугу*, тако и „проведе[на]“ „невеста“, коју прате „пјани“ „сват[и]“ у песми „Чесми крај пута“, полазећи од радосне туге, завршава у крајњем искуству туге – смрти („мре ми на руци невеста“). Другим речима, у обема песмама уочава се првобитна, мања или већа

[197] Ово потцртава и реплика упућена Мајци, која му скреће пажњу да може настати забуна ако домаћини остану без вина. Христос одбија помоћ („Шта хоћеш од мене, жено? Још није дошао час мој“), али се касније, управо због сажаљења и милосрђа, присутних, дакле, у оквирима једне *радости* (свадбено славље), јавља чудо претварања воде у вино.

[198] Интересантно, Јустин Поповић сматра како христолика љубав „својом божанском силом претвара трагику живота у милу сету, и спасава човека од скепсе и очајања“ (Поповић 1999: 397). То би значило како Христос Собом добро познаје облик сете какав се јавља код Настасијевића, и то зато што је и она Његов саставни део свести.

[199] В. у поглављу „Лирска сугестија – тајна“.

„хармонизација“ радости и туге (елемент свадбе, али и присуство неке жалости), што, напослетку, прелази само у тугу.

Колико је ова Настасијевићева перспектива удаљена од аскетског схватања јасније је разазнатљиво уколико се она директно постави наспрам идиоритмичке психологије. Ранохришћански пустињак и ученик Светог Јована Златоустог, Свети Јован Касијан, тако, описује радосну тугу као пут покајања:

„[Туга коју доноси покајање, прим. аут.] јесте послушна, срдачна, смирена, кротка, пријатна и трпељива, будући да произлази ит љубави према Богу. Из жеље за савршенством она се неуморно простире према телесном злопаћењу и скрушености духа, али истовремено некако остаје радосна и жива због наде на напредак, услед чега задржава сву пријатност срдачности и благодушности, носећи у себи све плодове Духа Светога“ (Јован Касијан 2006–2007: 99).

Уколико је, дакле, пут радосне туге могуће перципирати и као пут од „негативног“ до „позитивног“ религиозног искуства у учењима Отаца, Настасијевићев феномен: *χαρμολύπη* у „Фрули“ и „Чесми крај пута“ реверзибилан је.

Песма „Чесми крај пута“, тако, представља лирску „екстензију“ „Фруле“ и у циклус *Вечерње*, творећи мањи круг „свадбене“ радосне туге, и сведочећи на још једном примеру о хомогености „*лирских кругова*“.

Међутим, уколико се вратимо почетној напомени о композицији Настасијевићеве збирке, неопходно је скренути пажњу на други пол композиције, односно, на завршну песму самих *Лирских кругова*.

Везано за ову тачку гледишта, дакле, поставља се питање која песма представља крајњи лирски „граничник“ феномена: *χαρμολύπη*. На овом месту пак настаје помало збуњујући моменат.

Неоспорно, Настасијевићева песма „Прича“, као последња у циклусу необјављеном за живота, требало би да означава и завршетак *Лирских кругова* као њихова финална песма. То би било унеколико прихватљиво закључити с обзиром на сугестију повратка харомонији живота и престанку *магновења*. Међутим, Настасијевић је у свом поетском опусу „прикрио“ још једну песму, која није објављена за живота; нити у часописима, нити у јединој збирци поезије, нити у „Издању пријатеља“, чијим публиковањем је руководио Винавер. Песма је, по свој прилици, промакла и каснијим приређивачима збирки Настасијевићеве поезије. Захваљујући овом не толико мистификованом колико занемареном „крају“ *Лирских кругова,* отвара се питање колико је „Прича“ заиста „последња“ песма Момчила Настасијевића и шта потенцијална нова песма може променити у читалачкој перцепцији нашег песника.

Песму о којој говоримо, насловљену као: „Плач“, први пут доноси Ђорђе Поповић у другој књизи свог књижевно-културно-историјског написа *Љубави српских писаца* из 1978. године. У овом издању Поповић спомиње да је песму „Плач“ добио за своју књигу директно од Живорада Настасијевића, те да је песма читавих неколико деценија након песникове смрти заостала у необјављеним рукописима (в. Поповић 1978: 165). Песма постоји само у једној верзији, чији се факсимил може пронаћи у Критичком издању, и то са доста наглих прецртавања песничког текста. Приређивач Новица Петковић наводи и како се испод текста песме налази „дописано руком, по свему судећи, Светомира Настасијевића: *1937. г., Београд.* Затим у загради: *Последња песма М. Настасијевића*“ (в. *П*, 675). Колико је, заправо, ово уистину и „последња“ Настасијевићева песма, остаје на утврђивању текстолошким истраживањима, и, посебно, хронологији њихових резултата. Текстолошки резултат, афирмативан према запису Светомира Настасијевића, могао би и дефинитивно изменити слику о песничким завршецима *Одјека*, или, пак о измештању „Плача“ на неко друго место у књижевној хронологији (у оквире неког другог циклуса *Лирских кругова* или пак изван њих).

Песма „Плач“ би, дакле, на интересантан начин могла да помери смисаону „међу“ краја Настасијевићеве поезије. Уколико размишљамо о једном песничком *finis*-у, крупна је разлика

између „Приче“ – као потенцијално „последње“ – и „Плача“ – као потенцијално „последње“ Настасијевићеве песме. По чему би ово разликовање могло бити важно?

Оно је важно јер, зависно од „Приче“ или „Плача“ као завршетка – бива измењена и песничка перцепција времена и његовог утицаја на људску свест у схватањима Момчила Настасијевића. Остајући при „Причи“ као „последњој“, време *Лирских кругова* се уобличава као кружно; с тим, сви истраживачки увиди који потенцирају песников „повратак циклусу природе“ смештају Настасијевића поново у оквире фоклорно-митолошког (ничеанског?) „вечног враћања истог“.

На другој страни пак, уколико се „Плач“ заиста прихвата као „последња“ Настасијевићева песма, „враћање“ не постоји; односно, цикличност одсуствује. С „Плачем“ говоримо о преласку у есхатолошку димензију; дакле, у есхатологију која се збива *унутар* самог човека. Ова интериоризација „краја“, не у објективном времену већ у психолошком медијуму, то јест, у самој људској свести, указује да је Настасијевић окончање времена посматрао и као окончање једне посебне свести. Есхатолошка димензија подразумева Настасијевићево поимање „краја“ који помера тежиште: од самоспознаје – ка есхатону (крај бића и времена).

У самом „Плачу“ то се јасније и види:

„Плачем,
као низ реку
пуца на души лед.

Плачем,
слеђена крави[200] река,
пуца на души лед.

Собом до дна себе
зарити се кô мач“ (*П*, 567)

О есхатолошкој перспективи Настасијевићевог песништва издвојићемо напомене у једном од поглавља које ће уследити. На овом месту, од важности је нагласити како самоосвешћење радосне туге у „Плачу“ изазива померање читаве димензије постојања. У песми испод које стоји запис Светомира Настасијевића о последњем поетском саставу његовог брата, више није присутно хармонично изједначавање са „јесени[ма] свих злата, / белин[ама] зима, / плаветнил[има] пролети, / руꙋмēни[ма] лета“ (*П*, 122).

Прва појединост од важности у „Плачу“ наспрам „Приче“ говори да „крај“ постоји.

Друга појединост говори да тај „крај“ долази путем брутализам самопознања и окончања једног живота: „Собом до дна себе / зарити се кô мач“ (П, 567).

Са једне стране, дакле, субјекат би у потенцијалном крају био суочен са хармонизацијом у природном циклусу („Прича“). Са друге стране, кретање духа у „Плачу“ усмерено је не ка спољашњости, већ према ехатолошком *унутра*, где „[о]нај који види себе онаквим какав јесте, већи је од онога што васкрсава мртве“, према Светом Исаку Сирину (Према: Евдокимов 2003: 71). Различитости су намах видљиве: у „Причи“ су заступљене равномерне смене рађања и умирања, док у „Плачу“ постоји једна смрт и једно познање себе, значајно колико и сама смрт.

Но, уколико бисмо узели „Плач“ као заиста и „последњу“ Настасијевићеву песму, остаје недоумица да ли се уопште може говорити о присуству радосне туге у овој песми, и, наравно, о радосној туги као завршетку једног песничког пута.

Уколико се сензација људске тескобе у „Плачу“ упореди, на пример, са другом од познијих Настасијевићевих песама – са „Храмом“ – могло би се запазити како две песме дају

[200] На овом месту Петковић издваја напомену: „*Дописано изнад прецртаног:* раскравила. *А пошто је зацрњено мастилом, може се прочитати и као*: крви“ (*П*, 567).

нешто различитије а опет веома приближне песничке слике о мукама пред којима се налази људска свест. У „Храму“ суочавање са злом окончава се *стицањем мира*:

„И нека схоре се све злости, –
смешак им одоли блед.“ (*П*, 96)

Не мора намах бити призвана никаква хришћанска димензија ако приметимо писце, попут Балзака, код којих „[м]а колико велике да су боли које их изненађују, ма колико жалосни да су људски призори, њихов добри темперамент превладава, а можда и нешто боље, а то је велики дух мудрости. Рекло би се да они [неки писци, прим. аут.] *у себи самима* носе своју утеху“ (Bodler 1979c: 32; курзив наш). Оно што Бодлер примећује код издвојених писаца међу којима је и Оноре де Балзак, од кључне је важности као интериоризација, унутрашња спознаја мира. Реч је о тачки гледишта која истину познаје само као субјективну истину и која би се услед тога могла означити персоналистичком.[201]

Код Настасијевића оваква, персоналистичка спознаја мира – узрокована тескобом – присутна је и у четвртом сегменту „Погледа“:

„Поглед је, – пијем.
И пјанећ све ме,
чудно свему себе дам.

Поглед је, – бдијем.
И пупећ у свему моје семе,
самртно радостан, и сâм“ (*П*, 83)

„Поглед“ о којем се говори у „Погледу“, као и у овом цитираном сегменту песме, јесте поглед Христа према човеку и човеков поглед у Христа.[202] У сваком случају, реч је о човековом духовном уздизању.

А „[ј]ачање духовности може да значи јачање усамљености јер може бити праћено прекидом социјалних односа објективираног света“ (Берђајев 2002a: 82). Овај сензибилитетски пол одговара компоненти туге у оквирима: χαρμολύπη; односно, „сам[оћи]“ коју фиксира „Поглед“.

„Међутим, дефинитивно превладавање усамљености одвија се једино на духовном плану, једино у мистичком искуству *где је све у мени и ја у свему*“ (Берђајев 2002a: 82; курзив наш). Овај сензибилитетски пол одговара пак компоненти радости у оквирима: *χαρμολύπη*. Његова садржаност „ја-у-свему“ и „све-у-мени“ довољно је разазнатљива у Настасијевићевој песми „Поглед“: „чудно свему себе дам“. Овај момент је подједнако и инхерентна (закривена) осећајност „Храма“: „смешак“ може да „одоли блед“ управо стога што је његов импулс – *χαρμολύπη*, идентичан оном који се среће у „Погледу“.

Међутим, „Храм“ и „Поглед“ као представе *Магновења* разликују се од есхатологије *себе* у „Плачу“. Ако радосну тугу у двема песмама из *Магновења* обележава хармонизација *себе* у – *сети*, као Настасијевићевој манифестацији радосне туге – у „Плачу“, чак и ако плакање носи отисак: *χαρμολύπη*, оно је изазвано: насиловањем сопства.

„Носилац“ оваквог „зла“ према себи јесте „мач“ (*П*, 567). Како се може приметити, „мач“ већ по себи носи извесну есхатолошку димензију, јер припада домену Настасијевићеве апстракције оруђа и оружја. Религиозна симболизација „мач[а]“ јеванђеоски је повезана са

[201] С обзиром на чињеницу како је слобода један од главних хришћанских појмова, хришћанство би се умногоме могло означити као религија тоталног персонализма. Другим речима, на сваком човеку стоји ослобођење од детерминизма и могућност да сâм одабере „своју“ истину и одлучи се за то да ли је Христос доиста Син Божији који је *му*. Јеванђеље сажето и каже: „Јер гдје је благо ваше, ондје ће бити и срце ваше“ (Мт 6:21).

[202] Ово је и тема христолошких анализа које ће уследити.

превратима који носе нелагоду.[203] Настасијевић је, такође, већ нагласио димензију оштрице у *Лирским круговима*, јер је у „Две ране“ указао на „мач“ као средство којим се наноси бол: „Врео врх мачу / зажуди до балчака у тело“ (*П*, 38). За разлику пак од „мач[а]“ у „Две ране“, „мач“ се у песми „Плач“ *већ налази* у телу.

Тај „мач“ је: „*ја*“ („собом до дна себе“).

Метафоризацијом „мач[а]“ у маниру средњовековне химнографије, „Плач“ отвара још једну релацију. Ако је једно „ја“ („собом до дна себе“) обележио „мач“, „друго“ „ја“ мора обележити еквивалентна метафоричка транспозиција. Друкчије речено, „друго“ „ја“ песме „Плач“ мора употпунити ову песничку слику тако што ће бити кореспондентно „мач[у]“ у метафоризацији песничког „ја“.

И то „друго“ „ја“ јесте: „лед“, који је „на души“ оформио заштиту, „омотач“. А Настасијевићева представа душе повезана је са слободним кретањем или етеричношћу.[204]

Тако се „Плач“ остварује као сукоб једног „ја“ („собом“) које је *мач*, и другог „ја“ („до дна себе“) које је *лед*. „Ја“, заправо, стоји наспрам „ја“ у истини парадокса као мач наспрам леда.[205]

С обзиром на ову антитезу, „Плач“ показује велику сличност са Настасијевићевом песмом „Епитаф“, још једном песмом циклуса *Магновења,* односно са њеним последњим стиховима:

„Злодух злу, доброти верни роб;
рођају жртва, жетви клас;
печали, – себи, гроб и спас“ (*П,* 81)

Две песме наспрамно постављене прагматично је размотрити праћењем појмова „гроб“ и „спас“ („Епитаф“) и њихових метафоризација у виду „лед[а]“ и „мач[а]“ („Плач“).

Ако је „себи“ (самоунижавајуће окарактерисаном као: „печал“) субјект Настасијевићеве песме „*гроб*“ – он је, заправо, у „Плачу“: „*лед*“, који спречава душин узлет тиме што душу прекрива као земља („гроб“).

Ако је „себи“ субјект Настасијевићевог „Епитафа“ „*спас*“ – он је онда „*мач*“ који ће „расећи“ „лед“ „на души“ и ослободити је, како је и назначено у песми „Плач“.

Другим речима, „Епитаф“ сажето/поступком апстраховања, исказује оно што ће „Плач“ претворити у две одвојене метафоризације и једну кохерентну песничку слику. Ова подударност може деловати помало бизарно; „Епитаф“, као почетна песма *Магновења,* заправо је одјек-у-песничком животу једне песме која ће се огласити неколико деценија након Настасијевићеве смрти. Међутим, оно што је Настасијевића очевидно заокупљало и у време настанка „Епитафа“, и у време настанка „Плача“, јесте призор *ослобођеног себе*. А ослобађање себе досеже у постхумно објављеној песми „Плач“ управо назнака радосне туге – која се пројављује као насиловање „доброг себе“ („мач“/„спас“) над „злом себе“ („лед“/„гроб“). Настасијевићев „Плач“ јесте, у ствари, једна од најзначајнијих песама *активног духа* који је покретач људске свести ка самоослобођењу, односно, самоостварењу саме духовности.

---

[203] Такав је случај са речима старца Симеона, који пророкује Богородичине патње због губитка Сина: „А и теби самој пробошће мач душу, да се открију помисли многих срца“ (Лк 2:35); Христос својом појавом наговештава: „Не мислите да сам дошао да донесем мир на земљу; нисам дошао да донесем мир него мач“ (Мт 10:34).

[204] Колико је душа у „Плачу“ „заробљена“ „лед[ом]“ можда илустративно говори представа из „Мисли“, у којој се пева о аутентичном стању душе: „Души то / светли за лет, / тајно израстају крила“ (*П,* 104). Души је, према Настасијевићевој перцепцији потребна слобода. Уколико се на њој налази “лед“, јасно је на који начин „лет“ души бива онемогућен.

[205] Ову перспективизацију сукоба *унутар себе* Настасијевић је приказао на унеколико сличан начин у „Радосном опелу“, још једној песми *Магновења*: „Тишином себе / затрубити у трубље“ (*П*, 105). Као што „мач“ и „лед“ у унутрашњем бићу јесу сукобљени, тако и „[т]ишина“ може да одјекује „трубљ[ама] [унутар себе]“. Како смо и поменули, у питању је изразита библистичка поетика у песничкој примени.

Прецизније речено: *χαρμολύπη* „Плача“ настаје као последица „одабира“ тог активног духа. Дух насилује „доброг себе“ („мач“) да однесе превагу над „злом себе“ („лед“): „Собом до дна себе / зарити се кô мач“ (*П*, 567). Последица овог саморањавања, или само-жртвоприношења јесу – (радосне) *сузе*.

Интересантно је, притом, запазити са каквом пажљивошћу је Настасијевић активирао значење плача. „[М]ач“ у песми, наиме, *расеца* „лед“. Тако „пуца на души лед“ и ослобађа се „слеђена крви *река*“ (*П*, 567; курзив наш). Другим речима, омогућава се *ток* нечему што је остало у човековој унутрашњости. И тај акт има снагу Откровења.[206]

Уколико се пак прецизније погледа, може се запазити како *сузе* (неименоване у „Плачу“, али асоцијативно подразумеване) настају управо као „капи“ исте реке коју је „мач“ ослободио „лед[а]“.

Другим речима, саме сузе су људска душа – *сама река* – која је била заробљена „злим собом“ („лед[ом]“), али коју је *активизам духа* (одлуке) ослободио, омогућио да душа потекне и да тако избију капи душе на очи.

Шта добија човек који на овај начин (радосно) плаче? Како се уопште плач може окарактерисати као нешто што је човековом унутрашњем животу потребно и, притом, уздигнуто на ниво самоспознаје?

Према речима Светог Јустина Поповића, „[к]уд погледа човек са даром суза, свуда види разлог за тиху еванђелску сету и повод за спасоносни еванђелски плач. Јер силно осећа језиву трагику света, задављеног гресима и потопљеног страстима. И још силније осећа како сва твар цвили и тужи у ропству смрти“ (Рм 8,19-22) (Поповић 2020: 116–117). Међутим, Јустиново одређење суза не може се сасвим поклопити са Настасијевићевим упризорењем у „Плачу“. Јер, у потенцијално последњој песми нашег песника нема назнака „еванђелск[ог]“ плача, нити је пак поглед усмерен „споља“ („Куд погледа човек са даром суза“). У „Плачу“ говоримо, за разлику од неких других Настасијевићевих песама, о „индиректном“ путу потенцијалних хришћанских елемената.

Другим речима, иако се у „Плачу“ не могу наћи призвуци онога што директно значи хришћански плач (покајања и радости у осећају χαρμολύπη), као што се и у самој представи: *χαρμολύπη* код Настасијевића проналази раздвајање туге и радости, и, последични „тријумф“ сетне туге – тако и „Плач“ може само у одјеку подразумевати хришћанско становиште. Зашто је то тако?

Позиција хришћанства делује јасно, чак и уколико бива разматрана са становишта религиозне филозофије а не официјелног становишта: „Хришћанство пре свега жели сновиђања; оно жели човека који плаче и који се радује својој тузи“ (Rozanov 1982c: 374). У предговору своје књиге *У тамним зрацима религије* (*В тёмных религиозных лучах*) која није објављена након што је написана почетком 20. века, Василиј Розанов наводи неке карактеристике хришћанског плача, које привлаче пажњу прецизношћу и филозофском стилизацијом. Розанов наводи моћ плача у једном готово ирационалном маниру (који би свакако био незамислив класичком начину мишљења). Розанов наговештава мистериозност и неизвесност хришћанског плача, с којим су „људи кренули ридајући али обузети и усхићењем путем оног тамног, невидљивог зрака који води великом извору ‘њихове Светлости’“ (Rozanov 1982c: 373), приближавајући моћ хришћанског плача на луцидно сугестиван начин:

[206] Ево на који начин једно друго Откровење доживљава тадашњи марксиста, отац Сергеј Николајевич Булгаков, пред ликом Мадоне из Дрездена: „Био сам ван себе [док је посматрао слику, прим. аут.], вртело ми се у глави, *из очију су текле радосне и истовремено горке сузе, а с њима се на срцу топио лед* и развезивао неки животни чвор“ (Булгаков 2005: 18; курзив наш). Иако овим сведочењем Настасијевићеви стихови можда показују своје слабости у виду неких општих поредбених места, ипак би требало застати и запитати се зашто се сузе у различитим људским животима и доживљајима посматрају као самоослобођење, и то као „радосне“ и „истовремено горке“.

„У тајни *хришћанских суза* скрива се тајна хришћанског деловања на свет: помоћу суза хришћанство је изменило историју света. Бич, ломаче, тамнице: то је само израз немоћи оних који нису умели да плачу. Инквизиција – то је крај хришћанства; тамнице – то је рушење хришћанства. Не није у томе центар хришћанства.
Његов центар – то је прекрасно уплакано лице.
Hoc victor eris! Да, 'тиме ћеш побеђивати'" (Rozanov 1982c: 372; курзив V. R; подвлачења наша)

Да ли је „[прекрасно] уплакано лице" Настасијевићевог „Плача" излучило сузе које би могле бити *и* хришћанске осим што су самооспознавајуће и есхатолошке, остаје у домену (субјективних) типолошких хипотеза. Притом, главни ослонац за хипотетичко разматрање уопште, јесте кључна *моћ* суза: ако је човеков плач оно што доводи до есхатологије у познању *правог* себе, то се умногоме поклапа са хришћанским сузама које су „тајна хришћанског деловања на свет" и средство којим је „хришћанство изменило историју света". Розанов на овом месту спаја самоспознају (лично) са историјским трајањем (опште), јер је есхатологија могућа само уколико историја постоји, а не уколико се обрће у круг. А видели смо какав смисао има „Плач" као Настасијевићева есхатолошка перспектива, насупрот „Причи".

И управо по оваквом, продубљеном есхатолошком смислу *плача* можда би се могло наслутити како је „Плач" заиста „последња песма М. Настасијевића". У прилог томе могла би проговорити и једна поетичка паралела, која се изнова тиче постхумно објављене песме и њеног додира са *Магновењима*.[207]

Као што је познато, Настасијевић је још као двадесетједногодишњак (1915. године) оставио лирске фрагменте у којима је искористио стих:

„Никаква реч, ни стих, ни звук" (*П,* 451)

Овај израз прати песника све до времена након публиковања прве и уједно последње објављене збирке песама. У том периоду, дакле, након *Пет лирских кругова,* Настасијевић пише „Тугу у камену" са иницијалним стиховима у којима оживљавају почетни стихови његове стваралачке младости:

„Ни реч, ни стих, ни звук
тугу моју не каза" (*П,* 93)

„Туга у камену" представља „окамењивање" људске свести не само у односу на немогућност израза. У овој песми *Магновења* уочавају се и елементи „окамењивања" (неутралисања) динамике духа, и то кроз тему останка у месту („Све зове, – / остајем. // Кореном у камену / тузи затварам круг"), као и по питању родовног обртања у цикличности, без афирмације сопства („И крвљу ту па ту / матером у круг"). „Туга у камену" је епифанија Настасијевићевог умиреног *духовног активизма*.

Но, раније смо нагласили како је „Плач" управо песма о слободи (као што је то, уосталом, и „Туга у камену") управо стога што *духовни активизам* делује унутар „себе" семантичким правцем *ослобођења* „себе": „Собом до дна себе / зарити се кô мач" (П, 567). Јер, „[*с*]*лобода је слобода по односу бића према себи*, и тек по томе односу, а не по односу према другим бићима и стварима. *Зато слобода није друштвени однос* (Видовић 2021: 49; курзив Ж. В.). И ма колико ово „зари[вање]" у „Плачу" наносило боли „себ[и]" – оно је спасоносно, јер представља самоостварење слободе и, једновремено, буђење душе из (родовске?) поспаности, то јест, „лед[а]".

„Плач" се, тако, јавља као песма у којој је Момчило Настасијевић *након своје смрти* исказао оно до чега није могао да се смисаоно домогне у „Туги у камену". „[Р]еч", „стих", и

[207] Досад истакнуте паралеле са „Храмом", „Погледом", „Епитафом" – песмама из циклуса *Магновења* – одређују типолошки карактер Настасијевићевог „Плача". Да ли ове подударности сугеришу како би „место" „Плача" у *Лирским круговима* требало да се нађе управо у оквиру „шестог" по реду „лирског круга", то јест, управо у оквирима *Магновења*?

„звук“, којим се покушало *саопштити*, нису ни изблиза довољни медијуми за оно што је „туг[а]“, или, како то вербализује „Глухота II“ говорећи о тужном срцу, за оно што је: „претешко моје“ (*П*, 53).

Могуће је имплицитно разумети поруку „Плача“, и то након *Лирских кругова*: једина аутентична „реч“, једини аутентични „стих“, једини аутентични „звук“ човека јесу – *сузе*.

` Сузама и плачем допуњује се неизречено „Туге у камену“.

Делује теопоетички не сасвим једноставно објаснити на који начин се овај Настасијевићев принцип образује у оквирима песниковог изражајног регистра. На који начин објаснити да је људски плач једина аутентична комуникативна линија између „ја“ и „ја“, између мисли и стваралачке реализације?

Настасијевићева песма („Плач“, као и друге песме) позив је на искуство, и у томе је њен барем и даљи хришћански смисао. Настасијевић не позива на строге теоријске ограде, и у томе лежи једна од тајни Настасијевићеве одбојности према (књижевној) критици. Он чак и не говори о критици уопште, већ лично: о *критичарима*, називајући их „сект[ом] људи“ (*Е*, 16; и даље). Зашто? Зато што теорије, из Настасијевићеве перспективе посматрано, настоје да уместо искуства понуде не-стварну појаву, што резултира тиме да „идеали човечанства [буду постављени да] леж[е] на столу за сецирање“ (*Е*, 16). А „критичар“ је „критичар“ зато што је најпре личност а тек потом сама критика.

По овом одбацивању теорије Настасијевић резонира Христове речи упућене апостолима (као и следбеницима Матејеве заједнице, па и свим каснијим верницима), речи које се тичу мисионарског пута: „Не носите злата ни сребра ни бакра у појасима својим, ни торбе на пут, ни двије хаљине, ни обуће ни штапа; јер је посленик достојан хране своје“ (Мт 10:9–10). Како ово упутство Христа може имати икаквог додира са Настасијевићевим песништвом, па и са аналитичким разматрањима радосне туге?

Управо тим што ученицима саветује да немају ни „злата“, ни „сребра“, ни „бакра“, „торбе“, „двије хаљине“, „обуће“ ни „штапа“, Христос упућује људе да не брину за *ствари*. Јер, када човек отпочне бригу за ствари које има, не само да не слуша Смисао, као што је то чинила Лазарева сестра Марија насупрот Марте, забављене око домаћих послова (Лк 10:40); човек отпочиње бригу за ствари на тај начин што саме ствари заузимају место идола у његовом животу и потпуно пасивизирају људски дух. А када ствари почну да поседују човека, ни човека ни потраге за Смислом више нема.

Отуд, Настасијевић препознаје како критика јесте сувише забављена помоћним стварима и да јој услед тога измичу прави домети уметности. Настасијевић напомиње, истичући принцип: „уложити се сав“: „И ништа, буквално ништа, не сачувати за себе“ (*Е*, 50). Зар се у оваквом мишљењу не прикрива христолошка заповест о немању ничега свог, да нас нешто „наше“ не би поседовало?

Овакав став јасно се одражава насупрот песниковим уверењем како човек често „самог себе, биће, покуша преобразити у небиће само да би мртва теорија над живим животом остала у праву“ (*Е*, 94); односно, у есеју „У одбрану човека“: „мртв[а] формул[а]“ разума узрокује кобну заблуду: „тим [умним, прим. аут.] тврђим обручима опасивати се споља, и у томе видети крајњи спас: *нека су обручи ту, ма човека и не било*“ (*Е*, 75; курзив наш).

Управо стога Настасијевићев „Плач“ није могуће појмити из перспективе теопоетике. Бог који присуствује – или одсуствује – није „поетика“. На тај начин, уопште, није могуће распознати ни Настасијевићеве перспективе радосне туге, које би заувек могле да остану непрепознате уколико свест разматрања одбаци могућност да жалост и радост могу бити спојене уједно. Идентификација Настасијевићеве *сете*, као облика радосне туге, који је првобитно садржао радост у „*тужножалосности*“ а касније (п)остаје само туга – делује још неразумљивије уколико се остане при одговарајућим интерпретацијским визурама.

Јер, интерпретацијском скепсом ризикује се занемаривање онога што је прецизно формулисала Симона Вејл као „*саму врлину поезије*“: „Никада се не сме чинити насиље над сопственом душом; никада не треба тражити ни утеху ни муку; треба сагледавати ствар, ма шта она била, која побуђује осећање, све док се не допре до тајанствене тачке *где су бол и*

радост, зато што су чисте, *једна те иста ствар*; то је сама врлина поезије“ (Вејл 2020: 67; курзив наш).

Настасијевићеви стихови пак јасно назначавају, на пример, у „Глухоти IX“ да је спој радости и жалости и експлицитно присутан у људском духу, на потпуно идентичан начин како ову синтезу разуме Симона Вејл у правцу „сам[е] врлине поезије“:

И белина крилом кад
радосно замахне
у лет,

бол и то је,
и зацрнело“ (*П*, 61)

На почетку ове „Глухоте“ запажамо укидање препознате радости и окретање туги, то јест, кретање које показује да је и „белина“ – „бол“. Другачије речено, „Глухота IX“ јасно наглашава да и оно што је ентузијастичко по себи („белина“) може бити тужно („бол“), на идентичан начин на који је и Христос сажаљив према – радости.

Отуд, Настасијевићева поезија кроз овај вид радосне туге – која сваку радост може доживети као „бол“ – показује нешто што бисмо могли назвати: *паналгизам* (гр. πᾶν – „све“ и ἄλγος – „бол“).

Паналгизам би био доживљај *свега* кроз бол. Паналгизам наговештава „Мировање дрвећа“ већ у свом првом стиху:

„Све боли“ (*П*, 44).

А већ смо истакли како „да[вање] себе“ „свему“ у „Погледу“ значи манифестацију радосне туге и бола (*Е*, 83), односно присуство туге у свим стварима и људима. Иако овај доживљај можда делује негативно валоризовано, Настасијевић ипак оне који осећају паналгизам нарочито вреднује, истичући *чудо* (које је „ту“):

„Гле чуда: највећи болници испредају из себе свилене конце радости. Зову их уметницима. Пребол је посреди. Велике душе и јесу можда на свету да се у њима од најдубљих страдања справе најчистије радости“ (*Е*, 374).

И ово јесте најпрецизније теоријско објашњење песниковог поимања: *χαρμολύπη*, то јест, пута од туга ка радости.

У томе се крије и назнака религиозног доживљаја, који је „увек праћен разочарањем у овај свет, песимизмом у односу на његово дато стање, праћен је оним што се понекад назива ‘светском тугом’, али, у исто време, тај песимизам је само сенка коју баца светлост радосне вере која наговештава победу над светом и пружа наду у ослобођење и спасење“ (Булгаков 2005: 21).

Стога се и песма након „Глухоте IX“, завршна песма циклуса *Глухоте* (X), и може перципирати као *активизам духа* („*хоћу*“) до нове истине парадокса, кроз радосну тугу и *вољно прихватање страдања*:

„Ал’ хоћу, јер бива,
рана ли,
дубоко да је жива.

Из пакла овог
за зраку некуд раја“ (*П*, 62)

Радосна туга је у Настасијевићевим посматрањима, дакле, и врста екстензије, продужетка *мученишта*. Њен паналгизам настаје познавањем својих *рана* (грч. τραῦμα – *trauma – рана*).

Али као што и на крају мученишта стоји прихватање још дубљег страдања у односу на постојеће („болног тек бол ме“), тако и радосна туга постаје смисао људског и уметничког живота зато што она сама јесте споменуто „*чудо*“. Док, по песниковим речима, „највећи болници испредају из себе свилене конце радости“ уметничко стваралаштво наставља да постоји. И његов опстанак могућ је зато што „најчистије радости“, начињене уметношћу од „боли“ уметника, могу *другима да залече ране* (трауме).

Зато је уметност смисао – јер радосну тугу претвара у „лек“ за друге.

А на готово истоветан начин је, из сажаљења према људској радости, односно, због бриге за човека, и воду претворио у вино онај ко је и једна од најважнијих Настасијевићевих лирских фигура. Стога би било важно још једном размотрити Настасијевићева упризорења Христове личности у његовим *Лирским круговима*.

3. 7. Лик Христа

Јер не посла Бог Сина својега на свијет да суди свијету,
него да се свијет спасе кроз њега.

(Јн 3:17)

И да сила му је дата,
бодар из непребол-дубине,

изрони ли,
свима да је за лек.

Момчило Настасијевић[208]

У досадашњим разматрањима религиозних и чисто поетских особености Настасијевићевог песништва на многим местима дотакли смо се личности Христове, која је присутна у различитим сегментима *Лирских кругова*. Ова појединост указује на два важна момента.

На првом месту, стално присуство Христа или неке христолошке идеје сведочи о важности коју лик Месије има за Настасијевићев мисаони и лирски свет.

Као потоње, христолошка парадигма на издвојеном примеру *Лирских кругова* говори о „прилагодљивости“ Христове фигуре аспектима уметности. На овом нивоу, чини се, могуће је уочити и неке одгонетке „проблема: Розанов“.

При разматрању Настасијевићеве христологије, потребно је имати у виду једну методолошку чињеницу. Она се тиче самог Христовог лика. „[О]дгонетајући загонетку његове [Христове, прим. аут.] врло сложене личности, многи се саблажњавају о њега. То и није чудновато, јер се обично о највеће личности и саблажњава највећи број људи. Оне су у истини камен спотицања и саблазни за многе. Личност Христова је најбољи предмет за то“ (Поповић 1999: 15). Ако један песник међуратне српске књижевности бира да сагледа Христа не као предмет ругања или полемика (какав би био став авангардних праваца), већ заиста као лик Распетог Бога, онда о Настасијевићу, чини се, вреди говорити као о песнику чистих христолошких тема; и то чак христологије у њеном изворном, јеванђеоском смислу.

Ваљало би скренути пажњу, такође, и на једну метакритичку напомену. Ову напомену издвајамо полазећи од једне идеје коју Димитрије Мерешковски издваја у својој капиталној студији *Толстој и Достојевски* (рус. *Лев Толстой и Достоевский*). Наиме, писац *Антихриста* напомиње како је непознавање Христа сасвим специфичне природе: „[европска култура није прихватила Христа не] због тога што људи нису прихватили Христову љубав него управо због

[208] „Он“ (*П*, 108).

тога што нису могли да прихвате Христову слободу које су се уплашили више него смрти или ропства сваке друге врсте“ (Mereškovski 1982: 140; курзив D. M.). „Саблажњавање Христом“ на које указује Свети Јустин Поповић можда има кључ свог појашњења управо у овој примедби Мерешковског. Ово раздвајање – Христове слободе и страха – има две последице. А оне су битне, дакле, и при разумевању Настасијевићеве христологије:

1) Са друге стране страха од слободе налази се наш песник са својим уверењем: „ослободити се путем забране“ (*Е*, 73; курзив наш). Тамо где је „европски [подразумевано и: рационални] човек“ налазио саблазан од имагинираног губитка слободе, Настасијевић и њему идејно сродни стваоци налазе владање собом путем правилног руковођења слободом. Можда је зато Настасијевићево идентификовање Христа „резервисано“ за прави методолошки пут онима који разликују (Христову) слободу од (људске) самовоље – чиме се и укида саблазан;

2) страх од Христове слободе, на који указује Мерешковски, има за последицу и слепо имитирање Христа, што ће на Западу резултирати концептом *imitatio Christi*, израженом, пре свега, у делу Томе Кемпијског. Праксу *замишљања*, то јест, имагинирања Христа, и Светих Тајни људским умом подстицала је и језуитска пракса, следећи правила Игнација Лојоле која су изложена у његовим *Духовним вежбама* (шп. *Ejercicios espirituales*). Међутим, Настасијевићев „пут“ познања Христа овоме је директно супротносмеран, чиме се наш песник придружује православном гледишту: „Јер подражавати Христа поразније је неголи га уопште не примити“ (Е, 75). „Имитација“ Учитеља укида људску слободу и остварује објективацију, претварање Истине у појам и дијалектички објекат. А песник слободе духа и људске одлуке (мучеништво) какав је био Настасијевић, препознаје у имитацији Христа – саблазан. Ове две последице: 1) правилна идентификација слободе; и: 2) без-имитациони став, важни су елементи Настасијевићеве христологије, на које свака методологија мора рачунати.

Наравно, христолошки аспекти јављају се као црте карактеризације Настасијевићевих књижевних ликова. Мученички и благородни јунаци драма, попут Романа у *Вечитој славини*, Данке у *Господар-Младеновој кћери*, или пак Мазулина у *Недозванима* јасне су назнаке у христолошком мотивацијском смеру.

Занимљиво је, такође, указати и на Настасијевићеву „Причу о Незнанцу“, прозу пежоративног поднаслова: „Писана само за лаковерне“ (в. *ПР*, 66–70). Чини се како не би било претерано наговестити да ова Настасијевићева проза дозива Христову личност у различитим сегментима, мада се не би могло говорити како до директне идентификације и долази. Незнанац је у причи лик који избавља крај Загорје од болести гушобоље, *лечећи* људе, док га ти исти – којима је добра чинио – одбацују, верујући „травари[ма]“, „врачари[ма]“ и гатар[ама]“ (*ПР,* 67). Незнанац, као и Христос, „[с]војима дође, и своји га не примише“ (Јн 1:11). Међутим, Незнанац ипак бива препознат – и то од стране нечисте силе, у виду опаке болести персонификоване у жену. Ово је још једна јеванђеоска подударност, с обзиром како у јеванђељу по Марку, Христа прва препознаје, као Сина Божјег, нечиста сила а не човек (уп. Мк 1:21–28).[209] Подударност би се могла потцртати и у моменту васкрсења Јаирове кћери (Мт 9:18–26; Мк 5:22–43; Лк 8:41–56), то јест, излечења девојчице Јагоде.[210] Одбацивање пак Незнанца, о коме ће након његовог одласка „радије говор[ити] шапатом“ (*ПР,* 70), можда указује на то како Настасијевић укључује у месијанску фигуру неке аспекте тајне и недокучивости „обичном“ људском уму. Момент непознатости добочинитеља важан је моменат Христовог лика.

[209] Из предавања *Новозаветне егзегезе* Владана Таталовића током зимског семестра академске 2024/25 године.

[210] Поменута паралела заиста показује ванредно занимљиве подударности са библијском контекстуализацијом. Мала Јагода је ћерка кнеза Загорја, као што је и Јаир јудејски великодостојник. Незнанац касни да спасе девојчицу, због чега га дочекује жалост у кући, истоветно Христу, којег је због кашњења дочекао бол породице поред преминуле ћерке. Наравно, моменат захвалности након враћања у живот не изостаје у обе наративне ситуације.

Настасијевићева есејистика такође се придружује прозним уобличењима комплекса: Христос. О овим елементима најпрецизније сведочи целокупан други сегмент есеја „У одбрану човека“. Индикативно је што Настасијевић своју христологију директно износи управо у есеју који се бави питањем смисла човекове субине. Јер, указујући *само* на човека, наш песник наговештава да човек најпунију форму себе досеже у Човеку.

С обзиром на опсежност тематике Христа у овом есеју, чини се како би се разматрање Христа у „Одбрани човека“ с правом могло посматрати и као Настасијевићева прозна христологија. Наравно, овом приликом се не можемо упустити у разматрање свих (важнијих) делова назначеног текста. Но, издвојићемо два момента „Одбране човека“ која су значајна управо за Настасијевићеву поетску христологију. То су елементи: 1) историчке онтологије Христа; 2) Христова загонетност.

У једном од важнијих сегмената самог есеја, песник, прецизније, наводи:

> Сагледавши га [Христа, прим. аут.] у пуној истини, *и усхићење је у нама и очај*. Усхићење, какви бисмо могли бити; очај, какви смо били и какви јесмо. Те, ако се до њега дизало и падало, од њега тек, на један превисоки узлет тма је предубоких падова […].
>
> Док се не појавио, потајан у свима, тек назру га најбољи у најбољему што у њима засветлуца.
>
> Кад се појавио, остварен, *у пуној видљивости и опипљивости јаве*, до у сва срца сазнало се, или је прићи му, доживети га свом крвљу, свом душом, или убити га [...].
>
> Убили су га: пропало у човеку, значи, иако под непосредним бљеском Христа остаде као парализовано, *повешће миленијумску борбу* […].
>
> И заиста, од Христа наовамо, пођи је куда било, у шта било, *само да се суштински обиђе Он* […].
>
> Па опет и опет, баш оне који га побијају, тим дубље из потаје *обузима управо Он* […] (*Е,* 74–75; курзив наш).

Уколико се пак прецизније погледа, може се запазити како два момента: 1) историчка онтологија Христа; и: 2) Његова загонетност, уопште нису раздвојене појаве. Напротив, мноштво примера из самог јеванђеља сведочи како Христа као Сина Божијег нису препознали ни његови најближи следбеници, а тек остали народ то није потврдио (уп. на пример, Таталовић 2019: 165). Како можемо видети, Настасијевић позиционира Христову фигуру управо у такву врсту *историјске* амбијенталности.

Управо историјска димензија Христовог постојања очигледна је у Настасијевићевом разматрању *времена – до,* и, потом, *од* појаве Христа. Како се у есеју напомиње, Он се јавља „у пуној видљивости и опипљивости јаве“. Овај момент видљивости фигурираће касније као: *Verbum caro factum est*[211] и на почетку Павићевог *Хазарског речника*. Настасијевић укључује историјску перспективу: „миленијумск[е] борб[е]“, управо да би указао на то да историјско трајање (погрешног) тумачења Христа и може да се јави услед тога што је Он *био „ту“* у једном тренутку историје.

Међутим, иако Христос *јесте*, и иако *јесте „ту“*, међу људима у једном моменту историје, Настасијевићевом учењу „Одбране човека“ о Христу недостаје елемент *Бога* у: Богочовеку. А то би, последично, значило да онај који је ту јесте и: *Богочовек.*

Другим речима, Настасијевић не познаје Христов кенозис (гр. κένωσις) у својој прозној христологији. Овај момент изостављен је поготово у *читавој* „Одбрани човека“. Христос је „само“ изузетан Неко. Притом, ово није усамљени пример да Настасијевић изражава

[211] „И Логос постаде тијело и настани се међу нама, и видјесмо славу његову, славу као Јединороднога од Оца, пун благодати и истине“ (Јн 1:14). Овај процес у односу на антропологију детаљно приказује Татјана Касаткина: „Појава Бога Логоса у личности Богочовека Христа јасно показује да је у овом свету Бог једина истинска реалност, а човек само утолико уколико оваплости у себи Бога Логоса, уколико се ологоси. Својим радом и учењем, Богочовек непобитно показује и доказује да у овом свету стварно постоје две истинске реалности: Бог и човек. А између Бога и човека налазе се све остале реалности“ (Касаткина 2021: 69; уп. такође и: Фудељ 2019; Евдокимов 2009б: 112). На сличан начин и Драган Бошковић тумачи „Месију“ између Жижека и Ханса Кинга: „[У] Христу пребива не само духовна димензија човека, он је оно због чега човек тек тада постаје човеком, потпуна човечност у којој човек задобија своју човечност, а кроз човека Бог своју Божанску личност“ (уп. Bošković 2015: 173).

неповерење у оваплоћење Бога. Како смо видели на примеру песме „Вест“, ступање Бога на земљу искоришћено је да би се указало – на бол мајке, а не на оваплоћење самог Бога. Мајка је „прави“ Агнец, јер трпи мучеништво док „Сил[а]“ долази у свет чином рађања.

Стога, уколико узмемо у обзир ове моменте, присуство Бога у телу човека, и прожимање двеју природа, јесте велико поље критике Настасијевићеве христологије.

Управо зато што постоји расцеп у христологији – који не помиње кенозис у било каквом назначењу – Настасијевићевог Христа теже можемо идентификовати и као: *Бого*-човека, премда та изузетна личност, у димензији историје, свакако јесте *ту*.

И, управо стога што не можемо са сигурношћу рећи да је Настасијевићев Христос *Бого*-човек, директно произилази смисао његове *загонетности*. Настасијевићев Христос је загонетан јер је остварени лик човека, потврђујући тако смисао људског лика и подржавајући човека у ономе што чини библијски Христос – подржавајући човека „у његовој безумној тежњи, у његовој нечувеној, ни на чему утемељеној одважности за потврђивањем“ (Шестов 2006: 169).

Али, Настасијевићев Христос је загонетан зато што ово велико дело – *осмишљења* [„Одбране“] *човека* – не спроводи *као Бог*, нити као личност у којој коегзистирају Бог и човек.

Управо стога што је Настасијевићевог Христа нешто теже одгонетнути са позиција чисте теологије, може се скренути пажња на то како је ово оспоравање хришћанског становишта озбиљан проблем хришћанске перцепције Момчила Настасијевића. Јер, уколико Христос није Богочовек, или не постоје наговештаји да би тако нешто могао бити, онда се религијски концепт укида, а Христова мистериозност и тајновитост прелазе у („само“) чисто уметничку перцепцију песника *Лирских кругова*: перцепцију једног изузетног лика, али не и Спаситеља света.

Међутим, уколико се поближе погледа, можда ово самооспоравање и није толико оправдано. Настасијевић Христа свакако види као личност која је тајновита – отуд Га готово без изузетка и у својој прози и у својој поезији именује просто као: „*Он*“ (што ће, наравно, бити и наслов последње песме циклуса *Магновења*). Треба указати, притом, и на занимљиву појаву – варијације у великом почетном слову. „*Он*“ је у неким случајевима наведен великим почетним словом, а негде малим.

Но, иако је *Он* Неко чије се намере, мотивације, као и идентитет, не могу сасвим одгонетнути, *Он* ипак указује на своје божанско порекло. Овакав акценат директно носи песма „Божјак“, која би се, између осталог, могла разматрати и као Настасијевићева песме која говори о односу између персоналистичког Бога и (још увек) неосвешћеног човека:

„Пребол је.
Кужи ова ноћ.
Земља ми тело.
Ходи *он*.
Залапи гроза
на стопе *Богу* где остале“ (*П*, 37; курзив наш)

Можда је у „Божјаку“ Настасијевић намеравао и директно да разреши однос између: „њега“ („он“, мистериозна особа) и „Бог[а]“. Јер, очевидно је како песма „Божјак“ Христа означава експлицитно (и као) – *Бога* („на стопе Богу где остале“).

Овоме се придружује и дихотомија: (пречисти) Бог / свет, који „сав у злу лежи“, по речима Светог Јована Богослова (1Јн 5:19). Христос оставља за собом трагове чистоте у „Божјаку“, јер се „гроза“, којом је обузет свет, повлачи са места на којима је Христос *ту*:

„Залапи гроза
на стопе Богу где остале“ (*П*, 37)

На другој страни, Настасијевићев човек у „Божјаку“, који присуство Бога и перципира, схвата да одлука за чисту духовност Бога мора значити раскид са људском родовношћу:

„То божјак
да не родим сина
у овој грози од искони,
кад ходи он“ (*П*, 37; курзив наш)

Афирмација своје личности кроз прихватање Бога, реверзибилно значи одбацивање људи – који су *тај* свет, или, *та* „гроз[а]“. Зато субјект и јесте „божјак“, који проси „обол“, то јест – („њихов“) *осмех* у маниру слепачких песама, на шта смо нешто раније указали.

Човек-„божјак“ *видећи Христа* – више не припада „овом“ свету, који „у злу лежи“. Човек-божјак то неприпадање потврђује и афирмацијом своје личности, афирмацијом која значи *и* престанак рађања („да не родим сина“). Зато се осмех људи – који припадају „овом“, али-не-више-и-његовом свету – , означава милостињом према убогом, јер њега више нико са „овог света“ не може разумети.

Христос се, дакле, у „Божјаку“ потврђује: 1) експлицитно: као „Бог“, јер „Реч Божију су после оваплоћења могли видети у њеној телесности, али мало њих је спознало њено божанство“ (Кубат – Драгутиновић 2018: 306); али Христос се потврђује и: 2) имплицитно кроз Своје супротстављање духу *зла* – такође као *Бог*.

Овај други момент – потврђивање Бога кроз супротстављање злу – важно је нагласити због његове *искуствене* основе. Настасијевићев Христос у „Божјаку“ је, очевидно, *ту*, у свету „гроз[е]“, и он „ходи“, креће се; он *путује*.[212] Христов „ход“ у „Божјаку“ као да принципом апстраховања појма одражава номадски, путујући живот древне Јудеје у доба када је сâм Исус Назарећанин заиста ходао земљом. Куриозитета ради, управо „[н]омадски живот у природи погодује развоју музике и поезије. Јављају се збирке песама као што су *Jacap* код Јевреја и *Китаб ел Агани* код Арабљана“ (уп. Милин 1994: 18). Христос је био, као и древни, али и модерни песник – личност која својим „ход[ом]“/путовањем стално мења место боравка.

Бивајући човек највише колико се то може бити, Христос ипак „рањава“ „гроз[у]“ својим присуством – што човеку, свакако, није могуће на овакав начин: самим присуством, „*ход*[*ом*]“. Према томе, постоји еквиваленција: колико је Бог *ту*, подједнаком мером, „дакле, зло није мит или одсуство нечега, већ **реалност и присуство** са којим је неопходно борити се именом Христовим. Ту реалност она [хришћанска Црква, прим. аут.] познаје и види“ (Шмеман 2009: 52; истицање А. Ш.).

Зло у „Божјаку“ је, дакле – *искуство*, на исти начин као што је и Христос/„он“ (сада већ подједнако и као „Бог“ али и као *човек* који је присутан, који „ход[и]“) – *искуство*. Зло „гроза“, заправо, најбоље и потврђује самог Бога.

Једна од порука „Божјака“, управо кроз наведене елиптичне стихове, јесте да су и Бог и зло обострано метафизичке, али и емпиријске категорије. Управо услед овога, Настасијевићев Христос обележава и тоталну измену концепта који је у почетку деловао као неизвесност: да ли је песников Христос кенотички присутан? Из „Божјака“ произлази и имплицитни „одговор“:

„ако Божанска духовност живи у природи односно телу, онда је такву егзистенцију могућно досегнути само сопственом природом односно телом, а не књижевним уметничким делом као обликом имагинативног и парцијалног живота. Оваква представа о онтолошком статусу и антрополошком смислу уметничког дела сигурно је условљена *вером у Христово оваплоћење у људско тело“* (Радуловић 2015: 123; курзив наш).

[212] Интересантна је чињеница како је лексема: „пут“ најфреквентнија пунозначна реч у песниковим *Лирским круговима* (уп. Витас 2011: 285). А *пут* је био појам који се користио у првобитним представама директно за – хришћанство: „*А у време оно*, каже се у **Делима апостолским**, *настаде не мала буна због Пута* (19,23). Феликс, римски гувернер Кесарије знађаше *врло добро за овај Пут* (24,22). То је назив који наглашава практички карактер Хришћанске вере“ (Вер 2009: 11).

Како смо могли видети у случајевима Настасијевићеве концептуализације мученишта и радосне туге, прецизирање ових аспеката песништва у великој мери је зависно од методолошке перспективе, која је пак омеђена бројним историјским и културолошким детерминантама. Настасијевићева песма у овим димензијама кретања људског духа – у радосној туги и мученишту – препознаје се као позив на искуство, као и позив на одлуку човека.

Можда је осет божанског присуства у „Божјаку“ сличног емпиријског усмерења, које у додиру са аутентичношћу духовног извора поново покреће стару дилему о односу поезије и стварности. Како је Милан Радуловић наговестио у цитираном одломку – што је од значаја за наше разматрање – досезање „Божанск[е] духовност[и]“ значи експлицитно и: поверење у „Христово оваплоћење у људско тело“.

А то значи како песник који осећа да ни песма „*није довољна*“, може и бити најближе – *оваплоћеном Христу* – у пуној аутентичности слободе.

Друкчије казано, управо стога што исказује предосећај аутентичног духа у „Бог[у]“ [„Божјака“], предосећај који је условљен *поверењем у Бога* и *свешћу о злу* („гроза“), Настасијевић се и може обележити као песник кенотичког обрасца. Историјска („он“, као онај ко је *ту*) и људска („он“ „ходи“) димензија Христа то додатно и потцртавају.

Момчило Настасијевић јесте песник Богочовека.

На ову појединост покушаћемо да укажемо и кроз разматрање наредних поетских примера из *Лирских кругова* који су такође сконцентрисани око Христове личности. Но, осврнимо се пак још једном на библијски мотив непознатости Сина Божијег. Наравно, како је и напоменуто, овај момент постоји у Светом Писму у различитим варијацијама. У јеванђељу по Луки пак приповеда се о једној ситуацији која делује изразитим поетским надахнућем и која би по одређеним цртама могла подсетити на „Божјака“. То је приповедна епизода у којој Васкрсли Христос, као Онај ко је *ту* и ко је, једновремено, *непознати*, „*ход*[*и*]“ на једном *путу* [за Емаус]:

„И гле, двојица од њих [ученика] иђаху у онај дан у село које бијаше удаљено од Јерусалима шездесет стадија и зваше се Емаус. И они говораху међу собом о свим овим догађајима [смрти и Васкрсењу Христовом]. И док они разговараху и расправљаху, приближи се и сâм Исус и иђаше с њима. *Али очи њихове бијаху задржане да га не познају* […]. И приближише се селу у које иђаху, и он се чињаше да хоће даље да иде […]. И док он сједаше с њима за трпезом, узевши хљеб благослови преломивши и даваше им. *А њима се отворише очи и познаше га. И он поста невидљив за њих*. И рекоше они један другоме: Не гораше ли срце наше у нама док нам говораше путем и док нам објашњаваше Писма?“ (Лк 24:13–32, и даље).

У причи о путу за Емаус – чије би додирне тачке са Настасијевићевим стиховима могле бити и веома значајне – можемо издвојити интересантну појединост која фигурира релативно често као библијски мотив. То је *заслепљеност погледа*.

Дакле, Христос као непознати и као путник обележен је моментом визуелизације.[213]

Шта је поглед – главни чинилац визуелизације? По мишљењу Ралфа Волда Емерсона, „[п]оглед је природна магија. Мистериозни саобраћај, успостављен кроз простор између два дотле потпуно страна створења, изазива све снаге дивљења. Саобраћање погледом у већини случајева не подлеже контроли воље. Поглед је телесни симбол идентитета целе природе“ (Емерсон 2023: 132–133). Чињеница да су очи ученика „задржане да га [Христа] не познају“, те да се идентификација Христа одвија тек након „отв[арања] очију“ упућује конкретно на јеванђеоски мотив „[м]истериозн[ог] саобраћај[а]“, како то именује Емерсон, издвајајући „све снаге дивљења“.

[213] Овој појединости пак недостаје једна егзегетска напомена. Христово тело након Васкрсења поприма у потпуности своју божанствену пуноћу и у неким аспектима се разликује од Богочовека који је ходио међу људима до своје крсне смрти. Видећемо како овај момент није без значаја, посебно за Настасијевићеву песму „Он“, у којој постоји и алузија директно на тело након Васкрсења. На Господњу телесност осврнуо се такође и Милорад Павић у свом роману *Друго тело*.

Каквог то може имати значаја за Настасијевића? Као што смо поменули у неким етапама ранијих анализа, његова песма „Поглед“ из *Магновења* јесте песма о међусобном прожимању погледом – Христа и човека. Епизода о путу у Емаус контекстуално потврђује како непознатост, присуство, пут, боголикост и уједно човечност Христа могу бити потенцијални песников узор.

Придодавање *погледа* пак, димензионира Настасијевићево виђење не у правцу једног мистичног саобраћања, већ, као што је то и сâм Христос који је *ту* – у правцу непосредног искуства човека који: *види Богочовека*. Субјекту Настасијевићевог „Погледа“ отварају се очи, као и Христовим ученицима, да препозна Непознатог, и то у, рекло би се, махом херметичним стиховима:

Поглед је, – гине око.
Неситом утол мрење.
Нестати, – то мој пут.

И месец
самртно кад жут,
та́мē то земљом врење, –
бубри у дојке,
љуби он.

И љубим ја,
и љуби, на очи где
из утробе је утроби
самртна ова
прогледа́ња сласт“ (*П*, 82)

Неколико је изразито важних појединости које упризорују ове, уводне строфе Настасијевићевог „Погледа“, иначе, једне од његових најкомплекснијих песама. О самој сложености довољно јасно сведочи и строфа која почиње стихом: „Гине ткач“, на чијем смо се тумачењу нешто дуже задржали у осврtима на филолошке особености Настасијевићеве поезије. Такође, сложеност се увећава и раније споменутим стиховима о „земљ[и] мај[ци]“, као и у „да[вању] себе“ „свему“. Међутим, било би важно напоменути како се сви ови аспекти, од конструкције света (строфа „Гине ткач“), преко мучeништва и сажаљења, могу прецизније разумети тек када се раскрије песнички моменат према којем је Христос присутан у *погледу*. На који начин је то очигледно?

Можда би се могло наговестити како је од три почетне строфе, она иницијална управо једина која је и најмање загонетна. Она наговештава како се *поглед* према нечему што отвара пут за „мрење“ и „неста[јање]“ – одвија *сада*, и то „ги[нућем] *ока*“. Дакле, од самог почетка *око* је жижа фиксације:

Поглед је, – гине око.
Неситом утол мрење.
Нестати, – то мој пут“ (*П*, 82).

Око-виђење може упутити на контекстуализацију мистичког искуства. Јер, према разумевању мистичког, телесност људског бића је нешто што успоставља везу са „вишим светом“ (уп. Mančić 2010: 10–17). Међутим, Настасијевићева поетика, како смо видели, укључује у своја обележја искуство Богочовека (и у „Погледу“).

А сâм Богочовек се налази *ту* и, према њему, дакле, није потребан никакав мистички пут који би потенцијално спајао „овоземаљску“ и трансцендентну стварност. Субјект је увек у истој димензији као и Христос.

Ако је искуство Богочовека најпоузданији знак религиозног искуства, онда је хришћанско религиозно искуство „у најдубљем смислу **крај религије**“ (Шмеман 2009: 21;

истицање А. Ш.). Како је то могуће? Управо аспектом којим Христос није „негде иза“ (у трансценденцији), према чему би мистички приступ требало да се оријентише и према чему би требало да изгради конекцију. Песник који сугерише превазилажење поетског – као што је то Настасијевић, који отвара Богочовечност, најбоље сведочанство *искуствености* – према самом искуству Богочовека *не може бити мистик*.

Шта то, последично, значи за песму „Поглед“? Конкретно, *само тело* (*око*), не постаје у „Погледу“ мистички инструмент. Наравно, у семантику ока је могуће укључити нека својства мистичке перспективе; на пример, какву је познавао Псеудо-Дионисије Ареопагит у тумачењу божанскости људског тела: „Може се рећи да очију моћ показује њихово најчистије сагледавање божаствене светлости и, опет, право и мирно и несметано, али брзо и чисто и бестрасно распростртo примање богопочетног сијања“ (Према: Трифуновић 2008: 250; уп. и Mančić 2010: 24–25). Псеудо-Дионисијево сведочанство је мистичко и у њему је *око*, као део верниковог тела – мистички инструмент.

Међутим, у „Погледу“ ово виђење путем очињег вида усмерено је према Христу, којег песник кенозе може перципирати само као Онога који доноси – „крај религије“. „Крај религије“ наступа када Христос *није* предмет мистике. А то значи како божаствена комуникација *видом* између онога који „гледа“, и који је „виђен“ (субјекат), и Онога који такође „гледа“ и „бива виђен“ (Христос) означава – *унутрашњу везу*, евидентност *иманенције*, која се креира остварену песничком сликом. Веза човека и Христа није, дакле, упризорена *мистичким виђењем, у којем суделује директно људски вид*.

Отуд, у односу на перспективу вида, Настасијевићевој људској фигури, која гледа у божанско, више одговара представа слепца него представа боговидца/визионара. Сликовито говорећи, Настасијевићевој песничкој симболизацији био би „ближи“ тебански мудрац Тиресија него Света Тереза Авилска, више Његошев игуман Стефан него Сведенборг. За Настасијевићеву перспективу могло би се узети тврђење којим Цицерон описује слепог Демокрита: „Овај човек је сматрао да се очињим видом чак умањује оштрина духа, и док други често нису видели оно што им је било пред носем, он је пролазио кроз целу бесконачност а да се није зауставио ни у једном њеном делу“ (Цицерон 1974: 191).

Зато се за Настасијевићево песништво може рећи да је анти-хеленско по принципу повлашћености вида, будући да је „хеленизам“, „култура заснована на спољашњем погледу“ (Teodorski 2022: 43).[214]

Та везаност за слепоћу потврђује, индикативно – и Настасијевићеву везаност за *камен*. Јер, слепоћа и камен у тесној су повезаности, јер имају идентичну улогу у *непокретности света*. А Настасијевићева поезија већ на равни апстраховане речи обликује непокретност Бића, како смо раније приметили приликом разматрања хришћанске димензије песничке речи. Бити слеп и бити камен стоје на истој равни симбологије и пута апстраховања. Сем тога, како запажа Исидора, „[с]родност камена са слепим ми најпре налазимо у одсуству моћи за прилагођавање. То је и трагична и поносита црта камена и слепих“ (Секулић 1985б: 122). Међутим, као непокретност – пут апстраховања – чиме је слеп једнак окамењеном, Настасијевићев облик не-виђења (скамењености), парадоксално, афирмативни је вид људског пута.

Слепоћа је, другим речима, за Настасијевића пројекција сасвим посебног вида; и то оног који није мистички, већ осетан и жив, као Христов лик. И у самом „Погледу“ асоцијације на слепоћу, изазване божаственим погледом, јасне су: „гине око“, те: „Слеп, – или погледом мри“ (П, 82).

Настасијевићево „око“ јесте дословно „унутрашње“ али и не-мистичко *око*. То око гледа њега (Христа), док „он“, истовремено, својим погледом и оком гледа, и – „љуби“ (*П*, 82).[215]

---

[214] У оригиналу: „To be young, or, rather, to possess a young, powerful body is crucial for a culture founded on the external gaze“ (Teodorski 2022: 43).

[215] Нешто другачије разумевање „Погледа“, превасходно у кључу средњовековних мотива, доноси Александра Ивановић у свом тексту о овој Настасијевићевој песми (уп. Ивановић 2020: 119–125).

И људско око се отвара када човек пристаје да пређе у праву стварност духа. Тако Настасијевић и тумачи *право* отварање ока у „Белешкама за стварну мисао (II)“: „А где разуму зјапе непремостиме провалије, од неорганског ка органском, *од овога ка духовном*, тек ту се, где је спољње око слепо, унутрашњем оку отвара тим осетнији, тим видљивији, од феномена феномену мост“ (*Е*, 54; курзив наш).[216]

Међутим, ово разјашњење *ока* и погледа пак само је почетак још загонетнијих Настасијевићевих стихова:

„И месец
самртно кад жут,
та́ме̄ то земљом врење, –
бубри у дојке,
љуби он“ (*П*, 82).

Уколико контакт субјекта и њега (Христа) траје погледом, напоредно с овим траје и процес Христовог преношења љубави – „љуби он“. А тај аспект вољења вољеног бића (човека) дешава се у ноћном амбијенту – и то кроз Христово *дојење* субјекта („бубри у дојке, / љуби он“).

Да ли се овде можда налазимо на границама бласфемије, чије је порекло утолико неочекиваније уколико говоримо о песнику као што је Момчило Настасијевић?

Христос је, неоспорно, и у Настасијевићевој поезији и библијски, личност природног и граматичког мушког рода. Међутим, ова појединост дестабилизована је активношћу *дојења* („бубри у дојке“). То би, дакле, значило како „Поглед“ покреће једну тему заједничку ауторима од Платона до Вилијема Џејмса и даље, заједничку езотеричким представама, софиолошким аргументацијама, фолклорној, оријенталној, књижевности декаденције. То је тема „(дво)полности“ (Бога).

Дакле, нешто више од деценију након спора Српске православне цркве са Растковим „Спомеником“ (1922) објављеним у *Путевима* (о песми и односу са Српском православном црквом в. поглавље „Случај ‘Споменика’ Растка Петровића у: Тешић 2009: 281–294), јавља се идентична тема. Само, за разлику од Расткове песме, Настасијевићева актуелизација Христовог пола остаје незапажена, чак и у постхумном *Издању пријатеља* под будним оком Станислава Винавера.

Да ли се пак Настасијевићево питање полности Бога разликује од Растковог постављања истог питања? Друкчије речено, да ли то Бог у чијим „дојк[ама]“ „вр[и]“, заиста јесте изненадна карикатурална представа или можда нешто друго и загонетније?

Уколико се пажљивије погледа, представа *женскости* у Богу – колико год то необично деловало – никако није (хришћанској) уметности непозната тема. Можда се не би требало ограничити ни само на уметност. Настасијевићев савременик, Свети Владика Николај Велимировић, на пример, подсећа на упечатљиву егзегетску особеност на почетку свог текста сугестивног наслова „Жена као праслика Христа“: „Верујете ли ви, да је Христос спаситељ у две своје приче – параболе [в. Лк 15:8–10, и Лк 13:21, прим. аут.] – ставио самога себе у улогу жене?“ (Владика Николај 2013г: 56). Закључивши своју анализу параболе – у којој жена проналази изгубљену драхму као што Христос проналази грешника, спреман да га врати под Своје окриље – Владика Николај напомиње: „Што је Христос себе представио у улози жене,

[216] Могло би се напоменути како Настасијевићеви стихови о гледању оком у „Погледу“ делују и као крипто-интертекстуалност са јеванђељем, и то у кључу добро познатог Настасијевићевог подвајања: појединац (носилац персонализма) који је са̑м – насупрот *њих* (носилаца родовности) којих је много. То исто подвајање предосећа и Христос када народ (масу) упозорава на стварност духа, која може остати непримећена уколико није лична, непосредна, осећајна и аутентична: „[И] очима ћете гледати, и нећете видјети“ (Мт. 13:14). *Око* у „Погледу“ је дефинитивни антагонизам оваквом „гледа[њу]“.

то је зато што је жена пажљивија од човека у чувању имовине, ревноснија у чишћењу и украшавању куће, и усрднија у дочекивању гостију“ (Владика Николај 2013г: 57).[217]

Тумачење Владике Николаја могло би се узети као контекстуални оквир: Христос – жена. Обративши се пак чисто уметничким реализацијама, можемо запазити како је ова тема посебно изражена у иконографским представама. Рецимо, „[т]ако се код Бога Оца који је приказан у Миланској тврђави, испод густе браде откривају нежне, обнажене женске груди. Уопште, приказ ‘Оца који доји’ није био превише чест, али нипошто није био ни изузетно ретка појава у хришћанској уметности“ (Касаткина 2020: 304). Овај пример, опет, није и усамљен. Западна уметност приказује женску страну Бога Оца и на Рембрантовом платну *Повратак блудног сина*. Десна рука оца, који прихвата сина назад под своје окриље, представљена је потпуно у феминином маниру.[218]

Међутим, ови примери можда могу деловати као сувише велика уметничка слобода, али уједно и посветовњавање западне религиозне уметности. Но, како смо и напоменули, женскост – и то не женскост *Оца*, него управо *Сина*, самог *Христа* – присутна је, на пример, и на чувеној икони Свете Тројице, Светог Андреја Рубљова, Уметника. На овој, вероватно најчувенијој фресци Источног хришћанства, „[н]абори одеће који падају наниже по вертикали код левог Анђела ритмом својих линија оцртавају мирни, женствени, лирски облик тог Анђела (Син)“ (в. Тарабукин 2015: 89). Паралеле Рубљова и Рембранта, притом, делују сугестивно.

Оне, заправо, указују на једну појединост коју смо споменули приликом тумачења песме „Мировање дрвећа“ – „дојке“ „Погледа“ заправо су „наставак“ Настасијевићеве кардиогнозије, односно, спознаје Бога *оком* једнако као *срцем.* Јер, „црквена мистика је мистика *груди*. Али средиштем се груди од давнина сматрало *срце*, у крајњој линији, орган који је назван овим именом. Ако су груди – средиште тела, онда је срце – средиште груди“ (Флоренски 1997: 194).

Христос у „Погледу“ управо „бубр[ењем]“ груди за дојење човека божанском љубављу („љуби он“) рефлектује управо оно што Свети апостол Петар саопштава у својој Првој саборној посланици: „Жарко желите разумнога и правога млијека, као новорођена дјеца, да о њему узрастете за спасење. *Ако већ окусисте да је благ Господ*“ (1Пет: 2:2–3; курзив наш).

То „оку[шањ]е“ Бога јединствено је искуство, које је познато само у хришћанству. Настасијевић стоји под страни од другог вида „оку[шања]“ Бога, од *причешћа*, као чина примања Божјег (Христовог) тела и крви. Но, спознаја Бога његовим прихватањем у себе дешава се споменутим *погледом*, односно, *дојењем*.

Овим подразумевањем Божјег дојења ствара се, дакле, још једна представа, паралелна погледу: Христово гледање субјекта у „Погледу“ представљено је као низ три еквивалентне активности: 1) гледање субјекта; 2) дојење субјекта; 3) вољење субјекта („љуби он“). Христос као један истовремено: глада, доји и воли.

Вратимо се пак значењу „дојк[и]“ како бисмо овом значењу придружили још једно. Визија која доноси сакрализацију процеса дојења, и то од стране Бога који је, дакле, било као ипостас Оца или ипостас Сина, представљен као Неко ко се о својој „деци“ брине највећом љубављу, наводи према њима и духовну *храну*.

Отуд, Христово *гледање* у „Погледу“ би можда требало разумети управо и као процес дојења – тако долази до префигурације активности погледа: контакт два *ока* значи уједно и давање хране човеку од стране Бога.

---

[217] Идентично поређење је и у наредној причи (Лк 13:21), где је представљено Царство Божије у поређењу са квасцем којим се жена користи при мешењу хлеба. Као и у претходном случају, Владика Николај помиње идентично: „Што је у причи узета за пример жена а не човек, и што се Христос уподобио жени хлебарици, то је зато што жена као супруга и мајка с љубављу припрема домаћи хлеб за домаћу чељад, док човек пекар прави хлеб за продају рачунајући на добит. А Христос све што је чинио за људе чинио је из чисте љубави и са љубављу. Зато се Он у овом случају идентификовао са женом“ (Владика Николај 2013г: 59).

[218] Указивање на Рембранта наводи се према предавањима Владана Таталовића *Новозаветне егзегезе* у академској 2024/2025. години.

Уколико бисмо пак покушали да идентификујемо и саму природу „материје“ која се преноси човеку имагинираним погледом, могли бисмо указати и на још једну, овог пута – архетипску црту. Она указује како је материја дојења – млеко – тешње повезана са *мудрошћу*: „Чак и најапстрактнији матријархални симболи остају повезани са посуда-тело симболиком Женског [или, симболичке фигуре која дои, прим. аут.]. *Мудрост постаје млеко мудрости*, па тако задржава не само свој преображајни карактер крви-млека него и свој карактер хране и њене повезаности са стваралачким рођењем посредством Женског“ (Nojman 2015: 82; курзив наш).

Но, представа дојења могла би се означити и као имагинацијска представа која је самоникла у Настасијевићевом религијском регистру. Шта је, онда, након ових појашњења, суштинска природа (Христовог) *погледа*? Сувише уопштено разматрајући, могли бисмо напоменути да је реч о божанском искуству човека, које је дух. А

„[д]ух је поистовећење у којем *ноисис* (духовно гледање, тј. онај који гледа, ‘субјект’ гледања) поистовећен са *ноитон* (‘предметом’ гледања). Дух је могућност да тако (поистовећењем *ноисис* са *ноитон*) у другоме видим себе, у себи другог, те да спознаја другог буде исто што и *самоспознаја*, мада при томе суштина сваког од њих остаје у самом себи у својој самоистоветности“ (Видовић 2019: 55; курзив Ж. В.).

Гледајући у човека – Бог спознаје самог себе; и обрнуто.

То и јесте најдубље искуство прожимања хришћанске љубави, која је у „Погледу“ дубоко запретана испод поетског ткива које наличи на песму погодну за интерпретацију кроз мистичко искуство. Иако раздвојени, човек и Богочовек међусобно се разазнају кроз поглед као *ноисис* и *ноитон*. При томе, и Богочовек и човек јесу *ноисис*. А, такође, и Богочовек и човек јесу *ноитон*. Како је то видљиво? Друкчије речено, уколико се гледају и уколико је између њих успостављена веза нарочите блискости, шта је то што им је заједничко, што их спаја?

Пре свега, Христос и човек деле истоветно искуство *састрадавања,* које је такође условљеност *погледа*. О томе сведочи наредни сегмент песме, који наступа након песничке слике о дојењу човека:

„И љубим ја,
и љуби, на очи где
из утробе је утроби
самртна ова
прогледа́ња сласт“ (*П*, 82)

Овај, други сегмент „Погледа“ можда делује и најзагонетније. Јер, чини се како је трима функцијама *погледа* – гледању, дојењу и вољењу – придружена још једна, махом загонетна рефлексија измене садржаја *утроби*:

„из утробе је утроби
самртна ова
прогледа́ња сласт“ (*П*, 82)

Делује као да функција гледања, дакле, задобија и још једну, вишеструко усложњену активност: „давање“ садржаја Христове утробе утроби човека, при чему се то дешава „самртн[о]“, али ипак „слас[но]“. О чему је овде реч?

Делује да овај сегмент Настасијевићевог „Погледа“ почиње да укључује у себе мрачније тонове, односно, један тоналитет који није чиста радост контакта Богочовека и човека. Успостављање контакта путем – гледања, дојења, вољења – било је усмерено афирмацији у пуном духовном смислу:

„[Ч]овек види [у стиховима погледа *до* сегмента у којем се говори о „утробама“, прим. аут.] (духом гледа!) суштину суштог ближњег истоветну са својом, ‘*као самог себе!*’. То поистовећивање је *радовање битију* других! то је *чување битија* других! тим поистовећењем човек *одобрава створено битије*, тј. учествује у радости којом се *Творачки Логос радује битију* створених суштих (јер им је намењио и смисао, који није исто што и само битије)“ (Видовић 2019: 56; курзив Ж. В.).[219]

Човек у „Погледу“ обележен је поистовећивањем и – *одобравањем* Богочовека, зато што заједно са Њим, наставља да *гледа*. А то значи пристајање на трајност *погледа*, што јасно и предочавају стихови:

„И љубим ја,
и љуби [„Он“]“ (*П*, 82)

Међутим, ова трајност *погледа* дешава се и онда када долази до – „*самрт[и]“* (*П*, 82), то јест, до искуства смрти. Ово искуство, најтешње повезано са наговештеном разменом садржаја „утроб[и]“ требало би одвојено појаснити са човечије и са Богочовечанске стране.

Уколико посматрамо искуство човека у „Погледу“, било би важно напоменути како је *гледање* у Бога духовна реалност која тражи и своју жртву. Ово није нимало страно садржају Настасијевићевог погледа на свет; у том смислу се и „Поглед“ може обележити као још једна песма из корпуса песама о *мученишшву*.

Отварање свог *ока* према Богу значи, дакле, и – „*мрење*“. Ови аспекти Настасијевићеве визије, то јест, давања жртве за духовно искуство, вишеструко су посведочени у песми: „Поглед је, – *гине* око. / Неситом утол *мрење*. / *Нестати,* – то мој пут (*П*, 82; курзив наш); „*самртна* ова / прогледа́ња[220] сласт“ (*П*, 82; курзив наш); „Слеп, – или погледом *мри*“ (*П*, 82; курзив наш); „где *гинуло се* и ткало“ (*П*, 83; курзив наш); „Јер и смрти то / као живота је мало“ (*П*, 82–83).

Ову жртвеност, чини се, није могуће сасвим обухватити херменетучким приступањем, јер жртва сама по себи ништа *не доказује*. Она је простор слободе – у случају ове песме: слободе да се гледа у Богочовека, и да [„те“] он истовремено *види* и воли.[221]

У овом, рекло би се, у потпуности хришћанском страдању, оличено је *људско* искуство смрти у „Погледу“.

Какво је пак Божје искуство смрти?

Са овим питањем приступамо директно стиховима о размени садржаја „утроб[а]“: „из утробе је утроби / самртна ова / прогледа́ња сласт“ (*П*, 82). Ако човек страда својом одлуком да *гледа* у Бога, да ли и Бог може да приступи, да снисходи човеку својим искуством страдања?

---

[219] Овом сегменту у контексту „Погледа“ недостаје једно методолошко појашњење. Наиме, Жарко Видовић у *Огледима о духовном искуству* на овом месту успоставља релацију између два бића која фигурирају „унутар“ света створеног Логосом, а не између једног таквог бића и самог Бога Логоса – који су присутни у представама Настасијевићевог „Погледа“. Међутим, овом различитошћу се не укида исказани смисао. Човек гледањем у Богочовека „као [у] самог себе“, у поистовећивању и „чувању“ Његовог „битиј[а]“ *реплицира* Богу искуством своје подарене слободе, то јест, подареном слободом да отвори своје *око* и да *гледа*. Јер, човеку који *гледа* увек је могуће и затворити *око*. Делује како је песник радосне туге, мученишшва и људске свести о одлуци, какав је и био Настасијевић, могућност затварања очију итекако добро познавао.

[220] На овом месту, налик другим, ранијим примерима Настасијевићевог речника, уплив црквеног језика делује очевидно; „прогледа́ње“ би требало читати као: прогледање. Можда употреба црквеног призвука на овом месту сведочи како се „Поглед“ по још једном аспекту ближи чисто хришћанским представама.

[221] Свети Јустин Поповић као да на једном месту свог огледа по имену „О саборности у Цркви“ наговештава нешто што је блиско споменутом методолошком правцу – и то директно у распознавању Христа. Велики светитељ Српске православне цркве напомиње, са нарочитим акцентом трагичког у хришћанству и погубног чак и за утешење Христом: „Ја одлучно и смело исповедам: *ја не разумем Христа* али Га волим. Христос се не може разумом волети, али се може и поред протеста нечистог разума волети. Када би се Христос могао разумом волети, ја бих се одмах одрекао Њега, јер би то био доказ да није Бог“ (Поповић 2020: 52; курзив наш). Можда воља за страдање зарад могућности да се уопште *прогледа* у „Погледу“ има доста сличности са оваквим ставом Светог Јустина Ћелијског. Уколико би се у Христа гледало без *жртве ока*, то би био доказ да „он“ – „није Бог“. „Поглед“ на овај начин још једном потврђује Настасијевића као песника кенотичког обрасца.

Чини се да момент утробе управо указује на то.

Утроба (стсл. дробъ) стари је библијски предзнак, повезан са дубоким *телесним* проживљавањима *духовних* мучења. Почевши још од Старог Завета па надаље, јудео-хришћански елемент унео је у светску културу представу нарочитих душевних и духовних мука, које су изражене боловима утробе. Истражујући управо овакве аспекте у својој *Поетици рановизантијске књижевности,* Сергеј Аверинцев наводи:

> „Стари завет је књига у којој се нико не стиди што плаче и виче од бола. У грчкој трагедији никакав плач не зна за такве телесне, '*из утробе извучене*' слике и метафоре страдања: код човека се срце топи у грудима и *излива се у утробу*, кости су његове уздрмане и тело се лепи за кости. То је најконкретнија телесност пороћајних мука и смртних патњи, што заудара на крв, зној и сузе, телесност увреда пониженог тела; сетимо се 'нагости стида' ('erjah šeth') (Аверинцев 1982: 78; курзив наш).

Указујући на „утробу" („дроб"), те на „срце", „крв", „зној" и „сузе", Аверинцев обележава хебрејски, али уједно и хришћански приступ телесности. Хришћанство се открива у потпуности као религија *тела*, што је у конвенционалним погледима на хришћанску истину готово по правилу редуковано и занемарено.[222]

Аверинцев пак наводи и псаламске примере везане за утробу и сличне перспективе (уп. фусноту 21. у: Аверинцев 1982: 287).[223] Уколико се пак од ових, махом старозаветних библијских примера, окренемо Настасијевићевој поезији, можемо запазити једну нарочиту паралелу. У питању је „Глухота IX", која се јавља као чисти модернистички рефлекс библијског плача *из утробе*:

„*Грч утроби је,*
немље тим,
корену премирање,

невиније из биљке чим
прогледава цвет" (*П*, 61; курзив наш)

Настасијевић одлази и корак даље у наглашавању „утробе", судећи према „Глухоти IX". Док се старозаветни ликови – попут псалмопевца Давида или Јова – по Аверинцевљевим речима, „не стид[е] што плач[у] и вич[у] од бола", Настасијевићев субјект, са „грч[ом]" у „утроби", бива – „*немљ[и]*". Његово страдање је и увећано, јер се бол *утробе* пређуткује; не долази до „ви[кања]", него управо до вербалне, мисаоне и осећајне „акумулације" нечег што није могуће изрећи, и до његовог преображавања – у „*глухоту*".

Ова жртва резултује благошћу, што је представљено „прогледава[њем] цвет[а]" из „биљке".[224] Тим Настасијевић на још једном месту наглашава истинитост појаве коју „умље" види као парадокс.

Након овог краћег екскурса, чини се, може се унеколики приближити слика „утробе" у „Погледу", чији се смисао остварује „изменом" Христа и човека. Библија, неоспорно, сведочи о томе како је човек кадар да патњом своје утробе покаже егзистенцијалну угроженост достојну смрти и свега оног чиме смрт делује на оживотворену свест.

---

[222] Уколико се овај сегмент Аверинцевљевог тумачења примени, на пример, и на Достојевског, можда би се поглавље „Кидања" у Браћи Карамазовима, али и многобројни други примери из романā, могли тешње везати за хришћанску парадигму и богоражитељство.

[223] Можемо пак указати и на један сродан и стилски веома упечатљив псаламски пример који Аверинцев не наводи у својим указивањима. Реч је о Псалму 22: „Као вода разлих се; расуше се све кости моје; срце моје поста као восак, растопило се у мени. Сасуши се као цријеп крјепост моја, и језик мој приону за грло, и у прах смртни мећеш ме" (Пс 22:14–15).

[224] У песми „Љиљани" идентична је слика: „Сама згажена биљка / златан отвара цвет / *из ожиљка*" (*П*, 23; курзив наш).

Да ли се пак Христова „утроб[а]“ у „Погледу“ једначи са људском управо по принципу да Богочовек може да састрадава исто као и – *човек*?

Уз велику опрезност у аргументацији, те уз нарочито ограђивање од наступајуће претпоставке, можда бисмо могли да укажемо како је Настасијевићево упризорење Христовог „предавања“ садржаја „утробе“ човеку – такође један библијски пример. Притом, не би требало пренебрегнути ни то да се распети Богочовек – који се и иначе у Настасијевићевој поезији и јавља у оваквој слици, на крсту – појавио излучивањем садржаја своје *утробе*. Јеванђелист Јован, који је стајао поред распетог Исуса Христа и своје сведочанство записао (в. Јн 19:35), приповеда о Христовом пуштању утробе: „Онда дођоше војници, и првоме [разбојнику на крсту] пребише голијени и другоме распетоме с њим; / А дошавши до Исуса, кад видјеше да је већ умро, не пребише му голијени, / Него један од војника прободе му ребра копљем; *и одмах изиђе крв и вода*“ (Јн 19:32–34). Пуштање крви и воде из Господњег тела, и то из оног дела тела који је, дакле, у пределу ребара (претпостављено: и утробе) сведочанство је лика Божијег у Исусу Христу.

Тако је Господња смрт представљена и, како наводи песма „Поглед“, као „*самртно*“ искуство пуштања садржаја „утробе“.

Овај библијски пример само је методолошки „ослонац“, приказ парадигме о излучивању саме „утробе“. Но, новозаветно место на које смо намеравали да укажемо сходно (могућем) изворном значењу у „Погледу“, то јест, с обзиром на место које би могло бити потенцијална транспозиција, налази се у седмој глави Јовановог јеванђеља. На том месту, говори се о Христовој беседи у Храму за јудејски празник Сеница; том приликом, *Он* наводи следећи исказ:

„Који у мене вјерује, као што Писмо рече, из утробе његове потећи ће ријеке воде живе“ (Јн 7:38)

Слика протицања „ријек[а]“ управо из „утробе“ можда боље појашњава и потицање крви и воде на крсту. У питању је представа која „алудира на слику храма“, „као и на слику Новог Јерусалима“ у старозаветним пророчким књигама, а тумачи се као „Дух Свети, који ће бити дат након Христовог васкрсења (7, 39) (в. Таталовић 2019: 221). Нешто даље пак од чисто теолошких импликација, али са знатним призвуком хришћанске светости, проналазимо Настасијевићеве стихове из „Мисли“, који су блиски Јовановој представи, нарочито с обзиром на експликацију „*благих вести*“ (гр. εὐαγγέλιον): „Са бездан са извора / потеку воде свете. // Благе од срца срцу / вести полете (*П,* 103).[225] А можда је Настасијевић и слику притацања водā могао преузети и из себи блиске Књиге пророка Исаије, поготово у односу на стихове: Ис 44:3 и Ис 58:11, у којима се помиње „излив[ање] вод[е] на жеднога“ (Ис 44:3), односно, „врт заливен и […] извор којему вода не пресише“ (Ис 58:11).

Ове појединости поклапања само су претпоставке о могућој транспозицији која би могла уобличити једну песничку слику.

За саму песму „Поглед“ наведено место из седме главе Јовановог јеванђеља конкретније би значил – експлицитну слику предавања Духа.

У песми се и наводи да се процес предаје „из утробе [...] утроби“ дешава „на очи“ (*П,* 82). Дакле, „[о]нај који у [Њега] вјерује“, по речима Јовановог јеванђеља, свакако јесте неко ко у Њега *и гледа* – по хришћанској „синонимији“ у лирском руху песме „Поглед“. А гледати у Њега – смрћу као жртвом – дешава се „сласт“ истинског „прогледáња“: *Христос из своје „утробе“ преноси дух у „утробу“ човека*, као што је и речено да један Христа добија „ријеке воде живе“ из своје „дроби“.

Последице овакве концепције, за саму песму „Поглед“, далекосежне су. Контакт „утроб[а]“ кушање је Живота који надраста обострано и живот и смрт („Јер и смрти то / као живота је мало“). Контакт „утроб[а]“ и погледā значи пијанство („пјанећ све ме“) из којег следи

[225] Да ли овде, можда, фигурира и стих 147. псалма: „Пошље ријеч своју [Господ], и све се раскрави; *дуне духом својим, и потеку воде* (Пс 147:18; курзив наш).

„[пре]да[вање] себе свему“ (*П*, 83), и то „управо [кроз] **делање добра**, а не уздржавање од зла“ (Касаткина 2019: 165; истицање Т. К.). „Само тако човек доживљује пуноћу свога бића и осећа себе као неко свебиће. Јер у свима бићима он налази себе, али и сва бића види судбински уткана у себи“ (Поповић 1999: 476).[226]

Настасијевићевим забелешкама речено: „[П]огледати навише и *дати целог себе*. Тако се треба угледати на Христа“ (*Е*, 326; курзив наш).

Јер, „[и]мати топлине за све, предигра је оплођења од сваког додира“ (*Е*, 34). Укрштањем „целог себе“ према „свему“ човек се код Настасијевића, под Христовим утицајем, и сâм поетски врло деликатно охристовљује.

Контакт погледā и утроба узрокује, надаље у христоликој парадигми, и прекид родовности „мајк[е] земљ[е]“, као и враћање човека његовом првобитном лику: „крене у мени / од искони што стало“ (*П*, 83).

Другим речима, свака појединачна поетска слика у „Погледу“ происходи само из тога што „он“ гледа у човека, и што човек наставља да гледа у *њега*.

Услед оваквог идејног концепта, чини се да није претерано тврдити како је „Поглед“ једна од Настасијевићевих централних песама чисто хришћанске замисли, уз „Мировање дрвећа“ и обе „Молитве“. Како је у сржи хришћанског живота сâм Христос, тако је и у „Погледу“ централна песничка мисао установљена око Христове заједнице са човеком. А из те заједнице и проистиче мисао: „дати целог себе“, јер је то једини прави смисао „угледа[ња] на Христа“ (*Е*, 326).

***

Уколико је Настасијевићев „Поглед“ био средишња песма његове христологије, то се касније варијанте христолошке теме могу подразумевати углавном као „одјеци“. И управо је у последњој песми *Магновења*, или – на граници *Одјека* – наш песник реактуелизовао једну тему које смо се дотакли и при увиду у песму „Поглед“. У питању је означавање Христове полности у помињаној песми наслова „Он“.

Песма „Он“ делује као Настасијевићева песма нарочито саображена фолклорним представама. Таква је слика ударања прута о врата, чиме се објављује рођење:

„Трипут кô прутем
праснуло о врата.

На смртни роди се знак,
да живи мрењем“ (*П*, 107).

На другом месту пак „он“ бива повезан са још једном ритуалном радњом:

„Син, а копривом,
као кћер је,

трипут, за алчицу од злата,
нажари му баба уво,

и животом као смрћу
да је јак“ (*П*, 107)

[226] Бележећи једну своју мисао блиску оваквој идеји, Достојевски је напоменуо како се „утроба“ може схватити и у оном другом, пежоративном смислу: „’Има нешто кудикамо узвишеније од *бога-трбуха*. А то је бити господар чак и над самим собом, над својим *ја*, жртвовати то своје *ја, дати га свима*. У тој идеји има нешто неодољиво лепо, нешто чаробно, нешто неминовно, па чак и необјашњиво’“ (Према: Стојановић 2022: 194; курзив наш).

Чин „жар[ења]“ увета делује нарочито упечатљиво у овом сегменту. Таква врста радње дешава се уз помоћ „коприв[е]“. С обзиром на широку примену ове биљке у народној медицини и обреду, чини се како је Настасијевић ову биљку искористио, наравно, с обзиром на њену фолклорну употребу.

Један од видова такве употребе био је и обичај да се људи „о Ђурђевдану ките и међусобно ударају к[опривом] ради здравља, или ‘да би били жустри као коприва’“ (Чајкановић 1994: 119; о коприви в. и: Софрић 1990: 142). Овај обичај могао би имати своју рефлексију у песми „Он“, с обзиром како „баба“ „жари“ ухо централног субјекта песме у циљу доброг здравља и снаге: „и животом као смрћу / да је јак“ (*П,* 107).

Са друге пак стране, овај процес употребе коприве дешава се, како је у песми тачно наведено: „трипут“. Тај податак можда би могао упутити и на додир фолклора са официјелном религијом. И заиста, Веселин Чајкановић наводи како је у Босни постојао обичај да се на [*nota bene*] *на Ускрс* „причешћу[је]“ „вином и хлебом […] и копривом“ (Чајкановић 1994: 121). „Онај који се причешћује окрене се истоку, и узме причест *у три маха*, и после сваког узимања окрене се у круг“ (Чајкановић 1994: 121; курзив наш). Додирне тачке са песмом „Он“ делују упечатљиво: 1) обе обредне радње чине се у троструком понављању; 2) коприва се узима на Ускрс, највећи празник везан за личност којој је песма „Он“ упућена.

Наравно, Чајкановићем горе описана примена коприве *на Ускрс* нема никакве везе са хришћанским обредом. Штавише, могло би се напоменути како било какво повезивање ове биљке (али и било које друге ствари) са хлебом и вином делује бласфемично. Међутим, веровање у коприву, потекло од народних веровања и са одређеним импликацијама у песми „Он“, требало би имати на уму због једне друге појединости.

У питању је Христово тело, које физички делује – као и у „Погледу“, експлицираном – двополношћу: „син […] као кћер је“ (*П,* 107).

Уколико бисмо укључили библијску перспективу, могли бисмо напоменути како се идеја о полности у Светом Писму протеже од стварања човека – „И створи Бог човјека по обличју својему, по обличју Божијему створи га; мушко и женско створи их“ (1Мој 1:27) – па све до укидања пола у Христу, по речима апостола Павла: „Нема више Јудејца ни Јелина, нема више роба ни слободнога, *нема више мушког ни женског*, јер сте ви сви један (човјек) у Христу Исусу“ (Гал 3:28; курзив наш). Из антрополошке перспективе гледано, по песму „Он“ нарочито значајно делују речи апостола Павла. Павле говори о укидању полности човека, која се превазилази и означава прелаз од „земаљске“ димензије људског тела ка њеној обожености.

Настасијевић је могао имати у виду управо овакву врсту перспективе.

У једној белешки објављеној 1930. године у *Српском књижевном гласнику* под називом „Друга пролетња изложба југословенских уметника“, наш песник дотиче се управо питања о (дво)полности. У наизглед узгредној анализи словеначких уметника на овој југословенској изложби, уметника у чијем стилу примећује јаке импресионистичке елементе, Настасијевић помиње и другу страну словеначке уметности, која би била експресионистичка (в. *Е*, 150). Шта је за Настасијевића експресионистички правац у кретањима религије? Песник појашњава: „стилизовани експресионизам […] нужно одводи симболу, мистици линије, живој геометрији. Чудна *двополност* [виђених дела ликовне уметности, прим. аут.]: од пантеизма ка *мистичкој чистини Христа* (*П*, 150; курзив наш).

Дакле, Христово *тело* за Настасијевића је чиста експресија „чистин[е]“, остварене „мисти[ком]“, „со[љу] уметности“ (*Е,* 24) – како песник именује мистику у есеју „Неколико рефлексија из уметности“.

Христос пак – у његовом физички појавном облику – за Настасијевића има неке аспекте „двополност[и]“, која се изражава „чистин[ом]“ у њеној мистичкој остварености. „[Ч]истин[а]“ Христа делује, притом, и као одзвук – софросиније; тако би била и јаснија карактеризација да је у песми – „он“ „*као кћер*“ (*П*, 107; курзив наш).

Схема: „кћер“ – софросинија – „чистин[а]“ условљава директно да се Христос јави *мистичком двополношћу*.[227]

Насупрот „Погледу“, где је Христос *ту* у најдубљем смислу, без примеса мистичког „виђења“ – у песми „Он“ уочавамо управо обрнутост: Христос не делује човечански, него диморфно, то јест, ликом свог *мистичког* изображења: *у телесном виду*.

Управо зато, право питање које треба поставити у односу на разумевање песме „Он“ гласи: *какво* је то Христово тело које се овде лиризује?

Уколико се песма „Он“ пажљивије погледа, један детаљ може открити прави идентитет Христове телесности. Као и у претходним случајевима, и на овом месту делује како се кључ интертекстуалности као одгонетке наизглед не тако сложених стихова, крије управо у Настасијевићевом познавању Светог Писма.

Последњи, четврти сегмент песме „Он“ гласи:

„И да сила му је дата,
бодар из непребол-дубине,

изрони ли,
свима да је за лек“ (*П,* 108)

Појединост која би могла деловати као одгонетка целокупне песме – уколико кључни проблем песме „Он“ идентификујемо као питање о телесности – јесте стих: „И да сила му је дата“. Због чега је овај стих важан и какве он везе може имати са питањем о полу? Стога што овај стих делује као директна верзија једног од последњих стихова Матејевог јеванђеља:

„И када га [Христа] видјеше [ученици], поклонише му се; а неки посумњаше. И приступивши Исус рече им говорећи: *Даде ми се свака власт на небу и земљи*“ (Мт 28:17–18; курзив наш).

Христос, дакле – који је у Настасијевићевој „Вести“ био означен сâм као „[с]ил[а]“ (*П,* 91) – у истакнутом стиху песме „Он“, као и у стиху Мт 28:18 – „сил[у]“ *прима*. Ово је од одсудне важности: код јеванђелиста, Христу се „да[је] […] власт на небу и земљи“, док у песми „Он“ стоји назначено у идентичном смислу: „И да сила му је дата“. Христос је дакле неко ко поседује „власт“ као *предату* моћ.

Конекција у вези са песмом „Он“ [и са телесношћу] разјашњава се уколико имамо у виду – *када* Христос ово говори. Његове речи ученици чују: *након Његовог Васкрсења*. То значи да тело које они виде јесте тело Богочовека који је раније ходио са њима, али које сада има и друге аспекте, облике мистике којој они сами сведоче. Након свог Васкрсења Христос постаје невидљив у споменутој причи о путу за Емаус (Лк 24:13–32), појављује се иза затворених врата (Јн 20:26), али ипак једе са њима и бави се око хране (Лк 24:42; Јн 21:12). Христово *тело* постаје још видљивије у својој божанскости, али је оно истовремено *и* људско какво је било и пре крсне смрти.

Песма „Он“ говори, заправо, *управо о оваквом, васкрслом* телу Христа. И ово запажамо не само у стиху који је „сигнал“ за Матејев подтекст о Васкрслом и Живом Богочовеку, Који сада својим телом постаје невидљив, улази кроз затворена врата и слично. Настасијевићеви наредни стихови јасно сведоче о Христовом тријумфу над смрћу:

„Бодар из непребол-дубине

изрони ли,

[227] Како тумачи Сергеј Булгаков, блиско и другим хришћанским мислиоцима: „Христос се по томе разликовао од целокупног људског рода јер су у Богочовеку биле васпостављене његове првобитне целомудреност и девственост“ (Булгаков 2011а: 321).

свима да је за лек.“ (*П*, 108)

Иако нигде није назначио да је Христос-Он-који-је-Васкрсао у песми „Он“, Настасијевић своју песму заклања фолклорним „параваном“ и загонетним стиховима о смрти, како би поезис победе над смрћу прикрио само у назнакама – назнакама о преображеној физичкој појавности Христа.

„Он“ се тако може означити Настасијевићевом песмом која је једна од ближих мистичком искуству, у покушају да се урони у тајну божанске, човечанске – или, првенствено *Богочовечанске плоти* у Христовој мистериозној личности. А та личност јесте тајинствена – јер, по речима апостола Павла, „у Њему обитава сва пуноћа Божанства тјелесно“ (Кол 2:9).

Настасијевић се тако указује и као песник који у *Лирским круговима*, чак и унутар истог циклуса варира различите облике Месијанског приказања човеку. *Магновења* јесу циклус у којем се наш песник директније бави Христовом личношћу, и то при крају свог песничког пута.

У досадашњима разматрањима Христове личности у Настасијевићевој поезији осврнули смо се на неколике аспекте песничке материјализације. То су, у првом реду, присуство Христа који ходи, што се манифестује кроз облик Богочовечанске Парусије (гр. ἡ παρουσία). Овом идејношћу Настасијевић се потврђује као песник кенозе („Божјак“). Кеноза и одсуство мистике, као и даља разрада христолошке парадигме еклатантније се манифестују у „Погледу“, док обрнути, мистички пут, означава Настасијевићева песма „Он“.

Са друге стране пак, уколико говоримо о Христовом присуству, делује неизбежно указати на појављивање *крста* у *Лирским круговима*. Јер, „[о]нога тренутка када се озбиљно замислите о хришћанству, пред вама се уздиже крст“ (Шмеман 2014: 104).

Прво појављивање крста у Настасијевићевој песми везано је за тоталитет хаоса. У граду на „води чуду“ (*П*, 65) уздиже се тотални метеж „котлова“ (*П*, 65), на шта смо раније указали. У таквој хаотичности, фрагмент IX *Речи у камену* својом сугестијом да „[*они*]“ „лове“, а бивају „уловљени“ (*П*, 73), припрема још једно страдање остварено људским злом. Тако се и „Речи у камену X“ читаоцу откривају семантика безумља и „бол[овања] за скрнављењем“ (*П*, 67):

„Крст на раскршћу
ту наука.

Сина не распесте ви,
распео се сам.

[…]

О, зар за даља распећа
невинога не.

Сина не распесте ви,
распео се сам“ (*П*, 74)

У свом тумачењу *Речи у камену* Зоран Глушчевић се осврнуо на значење крста који је подигнут на овакав начин, називајући Настасијевићев симбол „крст[а] на раскршћу“ „најсажетији[м] симбол[ом], најпрегнантнији[м] метафор[ом] која је искована на нашем језику“ (Gluščević 2006: 344). Глушчевићево потцртавање крста, јасно, указује и на значај окружења тог истог крста: „Зашто крст на раскршћу, и то као највише откриће истине, као наук или мудрост свега што је дотле речено? Раскршће и само представља крст, значи два крста, или двоструко раздвајање?“ (Gluščević 2006: 343). Страдање „син[а]“ („Божијег“ или „Човечијег“) тако бива увећано: није један крст то што „син[а]“ распиње, већ је то и још један, пројектовани крст људских путева. „[Р]аскршћ[е]“ би се могло узети као синоним за трг, место рачвања путева којима људи пролазе. Крст је тако: 1) и предмет мучења и смрти; 2) али, и позив на гледање смрти онога ко страда, јер је својом уписаношћу на тло – „раскршћ[е]“ –

уједно и симбол људског *пута*, којим ће се доћи на губилиште готово успутно: „И *пролазници* хуљаху на њега [распетог Сина Човечијег на крсту, прим. аут.] машући главама својим“ (Мк 15:29; курзив наш).

Међутим, да би се потпуније представила крсна смрт и Настасијевићева главна идеја у повезаности са њом, било би, чини се, прагматично учинити неколико корака уназад у нашем испитивању. Тачније, потребно је учинити неколико интерпретативних корака уназад према раније спомињаној песми „Вест“.

Јер, уколико се суочавамо са *смрћу* „син[а]“, можда је упутно указати најпре на форму његовог *рођења* у Настасијевићевој поезији.

Наравно, при указивању на мајчин мученички лик Настасијевићеве поезије, поменули смо правце преношења парадигме „Агнец[а]“ са Христа на Мајку. Поред тога пак, у „Вести“ се појављује једна необична религијска константа која би могла боље осликати природу „Сил[е]“, то јест, „Нерођен[ог]“, који је у циклусу *Речи у камену* представљен срамном смрћу на крсту.

Наиме, уколико се пажљивије погледа особина „Агнец-Сина“ (*П*, 91) у песми „Вест“ и његово *рађање*, може се запазити како је Настасијевићев „εὐαγγέλιον“ обележен необичним супституцијама *ватре*, и то ватре која је припојена „[ж]ртвени[ку]“.

Како се читалац лирских кругова може релативно лако уверити, Момчило Настасијевић је песник супстанцијалности *камена* а не *ватре*, уколико говоримо о самој материјалности у конекцији са бићем „поруке“ из „другог (трансцендентног) света“. „Сил[а]“ или „Нерођени“ (*П*, 91) Богочовек који ће се појавити да „ходи“ на земљи, како је то речено у „Божјаку“ (*П*, 37), усмерује се према „земљ[и]“ у виду пламеног отелотворења у „Вести“. Чиниоци ватрене стихије делују јасно: „Он“ се појављује са „крил[има] жар[а]“; „оплођење“ које настаје није ординарно, већ „пламена пламен-оплођење“; „пречистој дар“ је оличен у „сагоре[вању]“ (*П*, 91–92).

Ватрени елементи Настасијевићевог „Агнец-Сина“ могли би отворити и питање другачијег религијског утицаја, као и извориште таквог знања у случају нашег песника, па и шире – у српској поезији међуратног раздобља. Јер, ватрени чинилац Бога-Сина пре самог хришћанства јавио се у *Ведама*.

При томе, ватрена обележја нису и једина религијска повезница *Веда* са Настасијевићевом песмом. То је и: „Агнец“ (гр. αμνός). Наравно, обострано у библијском тексту, као и у литургијском богослужењу, „Агнец“ представља „Јагње“ које се приноси на жртву ради искупљења грехова света. Међутим, не би требало занемарити ни пре-хришћанску етимолошку симболизацију, у којој је реч идентичног корена присутна управо у споменутом древном источњачком веровању.

У ведантском веровању, божанско тројство фигурира кроз присуство: „*суриа* (сунце-отац)“, „од њега настало[г] *агни* (ватра-син)“, као и „од њега исходећег *вајју* (ветар-дух)“ (Фјодоров 1994: 195; курзив Н. Ф.). За Николаја Фјодорова „*Суриа, агни, вају* [...] оличавају силе природе“, где је „агни – бог ватре (за земљу)“ (Фјодоров 1994: 248).

Руски мислилац косимичке оријентације у њима, такође, „види својеврсну паганску ‘Тројицу’“ (Фјодоров 1994: 248), приликом успостављања универзалистичких паралела са древним религијским стихијама. То и није необично. „У славној химни Ригведа X, 121, бог замишљен као Хиранја-гарбха (Златни заметак) лебди изнад *Воде* [праматерија идентична Настасијевићевој „води чуду“ као почетку космогоније у *Речима у камену*, прим. аут.]; *продирући у њу*, он оплођује Воду која рађа *бога Ватре Агнија*“ (Elijade 1991: 192; курзив наш). Ведантски „Агни“, дакле, налик „Агнец-Сину“ у „Вести“, везује се за „продир[ање]“ ради „оплођења“, одакле није необично што настаје, по казивању саме „Вести“ – „пламен-оплођење“ (*П*, 91).

„Агни није ништа до представник сунца на земљи. Због тога човек може видети сјајан и прелеп лик не само у сунцу већ и у ватри, било да је та ватра жртвена или настаје при кремацији“ (Date 2015: 43).[228]

Ова испреплетаност ватре – жртве – божанства, има снажно типолошко подударање и рефлектовање на Настасијевићеву „Вест“. Ватра делује као *omen*, као знак „сина“ који се спушта на земљу, постајући доносилац „неб[а]“. Но, ведантска паралела бива нарочито упечатљива када се наведе и *молитва за жртву* Агнија. У *Ригведи* се, тако, спомиње: „‘О, Агни, жртвуј своје сопствено тело!’ (Ригведа VI, 11, 2): ‘Жртвуј сам себе, увећавајући своје тело!’ (Ригведа X, 81, 5). Јер ‘богови су жртвовањем приносили Жртву’ (X, 90, 16) (Према: Elijade 1991: 190).

Не можемо са сигурношћу тврдити да ли ведантска типологија има и стварни књижевни ослонац у Настасијевићевој поезији, као поетско уобличење неких форми ведантизма. Ово би могло остати отворено питање за нова истраживања, поготово она која би се тицала методологије Настасијевићеве лектире.

Чак делује само по себи интересантно: да ли је Настасијевић потенцијално могао знати за *Веде*, и на који начин је до тог познања дошао? Још једна подударност пак указује на типолошки ослонац на најстарији документ индијске књижевности, *Ригведу* (санскрит: ऋग्वेद): молитве Агнију, према ведантском веровању, одражавају позив да се Агни – сâм жртвује. Чини се како од овакве замисли нису далеко ни Настасијевићеви стихови:

„Сина не распесте ви,
распео се сам“ (*П*, 74)

Готово да још више зачуђује и то што Настасијевић на још једном месту свог опуса поново помиње „Агни[ја]“, и, што је нарочито симптоматично, поново у вези са ватром. То је место из превода *Краља Давида* од Ренеа Моракса. Чувена сцена врачања пророчице из Ендора, која бившем цару Саулу призива дух преминулог Самуила, повезује ватру и Агнија. Настасијевић овај сегмент драме преводи унеколико загонетно:

„*Ватра ме гори, о ватра изнутра*.
Улази у ме, пробија ме
До сржи, о мрачна ватро.
Агни, Агни, као црвено гвожђе.
Излази, излази, појави се. Ах!
Преварио си ме, ти си Саул“ (Моракс 1928: 10; курзив наш)

Очевидно, и у речима ендорске врачаре изнова се јавља елемент ватреног Агнија, који вештицу што призива духа – „гори изнутра“. Да ли је можда Моракс могао утицати на пламену симболизацију „Агнец-Сина“ у Настасијевићевој „Вести“? И ова претпоставка, као сами потенцијални ведантски извори, може остати отворена.

Рекапитулирајући ову типолошку претпоставку можемо, дакле, указати како елементи ватре, ватре-божанства и само-жртвоприношења од индијских *Веда* до Настасијевићевих песама „Вест“ и „Речи у камену X“ можда могу имати неку врсту конекције. Нарочито сугестивно, притом, делује, појава ватреног Агнија у *Краљу Давиду*, којег је песник преводи. Сви ови елементи заједно би могли боље упризорити и са́мо песниково виђење Христа, пре свега у погледу ватрене симболизације.

Настасијевићев Христос као да садржи и неке наносе *обрнуто-апокалиптичког* упризорења. Његово ступање на земљу – одсликано у „Вести“ – свакако делује снагом

[228] Ово је заправо једно од тумачење молитви из *Упанишада*, која гласи: „О, Агни, ти који си познавалац свих наших дела, води нас најбољим путем како бисмо могли узбрати њихове плодове; али (у исто време) уништи све наше грехе. Оно што ми сада можемо учинити (у време напуштања тела) јесте да изразимо своје поштовање према теби једино поздрављајући те“ (Према: Date 2015: 43).

приказивања Бога у свој његовој сили. Бог у „Вести“, долазећи на земљу, већ показује своју моћ (махом кроз сигнификацију ватре). Хришћанска парадигма пак говори не о Христовом указивању у сили приликом рођења. Јеванђеоски гледано, Христос се рађа готово у сиромашком амбијенту, „полож[ен] у јасле, јер им [Марији и Јосифу] не бијаше мјеста у гостионици“ (Лк 2:7).

Управо од *оваквог* ступања на земљу, све до апокалиптичке Јованове визије у *Откровењу*, огроман је раскорак. У *Откровењу*, личност Божија, која је била „положе[ена] у јасле“ при рођењу на земљи, сада јесте „посриједа престола“, и то „Јагње [...] као заклано, и имаћаше седам рогова и седам очију, а то су седам духова Божијих који се шаљу по свој земљи“ (Отк 5:6). Њега слави „глас многих анђела око пријестола и живих бића и старјешина, и бјеше број њихов миријаде миријада и хиљаде хиљада“, док сви говоре: „Достојно је Јагње које је заклано, да прими силу и богатство и премудрост и част и славу и благослов“ (Отк 5:11–12). Сви небески гласови, дакле, сливају се у једну тоталну апокалиптичку представу.

Обрнувши ову перспективу, Настасијевић, дакле, „Вешћу“ *унапред* упризорује „Сил[у]“ Бога-Агнеца, која се библијским *Откровењем* указује након Христовог Васкрсења и Вазнесења. Из тог разлога, чини се, можемо говорити о Настасијевићевој *апокалиптици рођења* Божијег, а не само о *апокалиптици есхатона*.[229]

Однос Настасијевићевог рођења Христа и библијског Откровења Христа Бога, дакле, инвертован је.

Дискретна претпоставка коју бисмо могли споменути јесте и да, *per analogiam,* постоји још једно инвертовање – *оно које говори о смрти.* Уколико се прецизније погледа библијска апокалиптичност, која је присутна непосредно након Христове крсне смрти – она не одговара анонимном страдању „Сина“ на крсту у „Речима у камену Х“.

Према јеванђељу, Христова крсна смрт била је обележена катаклизмама: „И гле, завјеса храма раздрије се на двоје, од горњега краја до доњега; и земља се потресе, и камење се распаде; / И гробови се отворише, и устадоше многа тијела светих који су помрли; / И изишавши из гробова по васкрсењу његову, ућоше у свети град и показаше се многима“ (Мт 27:51–53). За разлику од јеванђелисте Матеја, Настасијевићеви стихови готово да приказују Христа *који је крив* за своју сопствену смрт, поред тога што је смрт, макар и као „наука“ (*П,* 74) анонимна и без одјека: „Сина не распесте ви, распео се сам“ (*П,* 74).

У „Речима у камену Х“ нема ни назнаке о пропасти света због смрти Бога. „Син“ је распет сâм.

Наравно, „[п]ут хришћанства води кроз највеће препреке, живот његов је самораспеће“ (Берђајев 2002ђ: 480). Оваква врста мишљења пак остаје по правилу у оквиру одређених моралних перспектива, за које Настасијевић као песник није био заинтересован. „Речи у камену Х“ говоре о још једном чину христолошке мистериозности.

Другим речима, Настасијевић говори номинално о Христовом страдању и природи Његовог бића, које у анонимности подиже себе на крст, изван било каквог одређења о томе „како треба живети (и умрети)“. Разумети *такву* крсну смрт значи уједно – разумети самог Христа у визији нашег песника.

Амблем оваквог виђења Христа, Христа изван морала, налази се у Павловој Посланици Филипљанима: „Унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту“ (Флп 2:8). Шта то значи?

Пре свега, не треба заборавити како је „Син Човечији дошао у свет незаштићен од смрти“ (Булгаков 2016: 10). То значи да је „Син“ подложан искуству смрти, како у његовом библијски описаном *путу* по земљи, тако и у хаосу „котлова“ о чијем дијаболичком врењу певају *Речи у камену*. Смрт је, према томе, крстом обзнањена „наука“ (*П,* 74), коју еманира неко ко је сâм себе подигао на крст.

[229] Апокалиптика је, наравно, присутна у *Лирским круговима*, и више напомена о њој издвојићемо у поглављу које следи.

На другој страни, често се „[з]аборавља да Христос *није сам себе разапео*, њега је разапело зло овога света – зло које је Он хтео да победи“ (Берђајев 2001а: 54; курзив наш).

Дакле, налазимо се пред сведочанством како је библијски Христос прихватио од других наметнуту смрт, јер је по речима апостола Павла „био послушан до смрти“.

У „Речима у камену X“ пак негира се учешће других („Сина не распесте ви“), и истиче се само „Син[ово]“ пропињање на крст („Распео се сам“). Христос се, притом, распео „невин“ (*П*, 74). Христос као да је сâм крив за своју смрт, иако је по својој природи „невин“ (*П*, 74). Како разумети овај укрштај?

Тако што ћемо себи најпре одгонетнути *крст*. „Крст је, више од амајлије или талисмана, једино Христово прибежиште међи свим облицима природног, људског па и божанског света“ (Шутић 2002: 195). Према томе, крст заиста и јесте својеврсни „наук“. Јер, „[т]ребало се, дакле, изборити за предмет који је могао да утисне печат своје телесности и пренесе топлину своје крви“ (Шутић 2002: 196).

Милослав Шутић у иначе веома интригантном и луцидно написаном огледу „Бичевање Христа“ нуди разјашњење Христовог (књижевног) самораспећа. Шутић тумачи Христово саморазапињање на крст као противљење људској логици о избегавању пута страдања. „Исус, дакле, и у овом случају [Петровом покушају да Христа „заштити“ од смрти, в. Мт 16:22, прим. аут.], не прихватајући оно што се у људском свету највише прижељкује: живот без страдања, исказује своју привржености идеји страдања за друге, или искупљења грехова човечанства на крсту. *И као да се радује људским грешкама, односно напуштању од људи*, како би *сам са својим крстом* остварио ту идеју“ (Шутић 2002: 198; курзив наш).

Шутић, уосталом, и цитатом из Јовановог јеванђеља поткрепљује своју идеју да Христос, „Син“, тражи страдање како би се супротставио до Њега познатој идеји ескивирања *крста*. Јер, *Христос је унапред знао каквом ће смрћу умрети*: „Да се збуде ријеч Исусова коју рече казујући каквом ће смрти умријети“ (Јн 18:32; уп. Шутић 2002: 200).

У томе је већ садржано: „Сина не распесте ви, распео се сам“.

Притом, да бисмо потпуно разумели „Речи у камену X“, не би требало сметнути са ума контекст читавог циклуса *Речи у камену*. Наступивши након *Глухота*, *Речи у камену* региструју *манифестације,* појавност свега што у себи има метафизичко залеђе, махом откривено *Глухотама*. А та појавност *Речи у камену* (манифестација онтологије) – или, њена главна константа, јесте сукоб „Добра“ и „Зла“.

Уколико се поближе уочи, иако регистровани у злу града, елементи „Добра“ беспрекидно фигурирају у *Речима у камену*. То је „чистоте кап“ из „Речи у камену III“, на коју се целокупно зло усмерава, само да би је у последњој песми циклуса претворило у „нечисти кап“ (*П*, 78). То је „тма мува“ које изједа „паук“ (*П*, 67). То је „намерни[к]“ остављен са друге стране врата (*П*, 69). То су руже које убијају зарад „кап[и]-две / мирисног уља по телу“ и „лептирак“ који „гине“ (*П*, 70). То је дете рођено у блуду, према „Речима у камену VII“. То је „кротина“, која се жртвује и „терету се потура“ (*П*, 72). То је „девојк[а]“ коју љуби „модрокрви“ „старац“ (*П*, 76). То је, напослетку, и сâм песник, који од трагача за „одбеглом тајном“ „Фруле“ постаје „сетна будала“ што се појављује „[с] месецем“ (*П*, 78).

Речи у камену препуне су хипостаза христологије. У овом Настасијевићевом циклусу, заправо, не постоји један „крст“, већ мноштво њих. Али само један „крст“ је „крст“ – путоказ, „наук[а]“. Насиље доминира светом и градом, а сви носиоци „Добра“, начелно са „Син[ом]“ бивају „уни[жени]“ и „послуш[ни] до смрти“ (Флп 2:8) – јер изостаје њихова реакција на Зло.

Дакле, неоспорно је да Настасијевић казује о насиљу, и о томе да „зло овог света“ физички уништава носиоце „Добра“, на челу са „Сином“. Најважније што се може споменути у овом правцу, а у односу на песниково уобличење христологије јесте: „Син“ [Христос] *Речи у камену* није Неко ко насиљу „помаже“ на тај начин што ће „заменити“ дијаболичке извршиоце и самог себе „убити“: „Сина не распесте ви, / распео се сам“. Настасијевићев Христос својом тајновитошћу, коју следе сви мартири *Речи у камену* његовим трагом – или, прецизније речено, његовим „наук[ом]“ (*П*, 74) – *пристаје* да буде предат смрти. У томе се код

Настасијевића реактуелизује Павлова мисао, инхерентна самим стиховима: „Унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту“ (Флп 2:8).

Христос се саморазапиње не зато што своју смрт „потпомаже“, или тако што саучествује у намери „њих“ који га уистину „распе[ше]“ (*П*, 74) – већ стога што је *њиховој* намери *послушан* снагом своје тајанствене љубави према човеку.

А Настасијевић је песник који не жели да експлицирањем овог момента сâм *чини насиље* над читаочевом слободом, те да Христово страдање намеће у први план.

Притом, не би требало заборавити да управо овакав христолошки момент – тајне љубави и страдања – Настасијевић потцртава изнова и у *Магновењима*. У „Струни“, песми у којој се криптоцитатношћу псалама активира љубав-за-другог (непознатог) – „Не мене, не мене / брата то / у незнању мог / муклије тим / потаја ова мучи“ – Настасијевић изнова „подиже“ Христов крст у идентичном маниру као и у *Речима у камену*:

„И знам, и знам,
срце где куца,
од злата или тучи,
немо у њему распиње се Бог“ (*П*, 101)

Истоветно „Речима у камену Х“, ни „овог“ „Сина“-„Бог[а]“ *они* нису „распе[ли]“. Он се разапиње самоиницијативно, *прихватајући* крст: „немо у њему распиње се Бог“. Још и више од овога, Настасијевићев распети Бог присутан је у „срц[у]“ *сваког човека*, и то без обзира на то да ли човек носи срце од „злата“ (јасне конотације „Доброте“), или пак срце од „тучи“ – што је легура бакра и калаја (уп. Rječnik 1962–1966: 847), са јасним конотацијама борбености, равнодушности, или чак „Зла“. Распети Бог у Настасијевићевом виђењу жртвује себе зарад свакога.

У овоме се садржи и крајност импликације о „послушности до смрти“, и то до крста као амблема смрти. За све мартире *Речи у камену*, од „чистоте кап[и]“ или „руж[е]“, па све до детета рођеног кроз блуд или „девојк[е]“ узете од „старц[а]“, важи „наук“ онога ко се „у њ[и]м[а]“ „немо распиње“: „Ако вас мрзи свијет, знајте да је мене омрзнуо прије вас. Кад бисте били од свијета, свијет би своје љубио, а како нисте од свијета него вас ја изабрах од свијета, зато вас мрзи свијет“ (Јн 15:18–19).

„Крст“ је зато на „раскршћу“ *свих* путева „наук“ – јер у мржњи *другог* на *нас* лежи разапети „Син“ који се „пре“ исте ове мржње „сам“ „распео“ [*за нас саме*].

Овај подтекстуални мотивацијски основ Христовог лика у поезији Момчила Настасијевића још један је прилог његовог поетског христолошког изображења. Распети Бог, налазећи се у срцу сваког, пати и састрадава, „послушан до смрти“. Онај који је „ходи[о]“ истоветно са човеком („Божјак“) својом тајновитошћу полаже и личност на жртву. Настасијевић види Христа и као „пламена пламен-оплођење“, као апокалиптичку стихију „Агнец[а]“ („Вест“), али уједно и као Бога којег човек созерцава не-мистички, унутрашњим видом, изазивајући у људској свести вољу да појединац „свему себе дâ“ („Поглед“).

И напослетку, када смрт претпоставља последњи изазов присуства и послушности, изображења „Речи у камену Х“ и „Струне“ – јасно указују на Христов пут.

Обликујући у својој поезији Христову фигуру, Настасијевић се кретао кроз различите модалитете, обострано мистичке („Он“), и изван-мистичке природе („Поглед“, „Божјак“). Али нерв јеванђеоске фигурације Богочовека, Његова кеноза, присаједињене ефектима које на човека врши мистериозност Његове личности и љубави, као и слободе – готово да су у потпуности очуване у Настасијевићевим *Лирским круговима*.

Можда се тачно у томе крије и велико разјашњење зашто Настасијевић обележава Христа једноставно као: „Он“. Настасијевић, налик самом Христовом поступању са човеком, не жели да чини насиље над слободном вером, или, над слободним читаоцем. Настасијевић не жели, као што ни сâм Христос чудом своје личности није желео, да директно понуди Христа [Христос – Себе] као кључ своје поезије [Христос – кључ Живота] – Он остаје „Он“.

Јер, насиље над слободом значило би удовољење фарисејској (читај: *читалачкој*) жеђи за чудом – у којој поново фигурира *крст*: „Христос цар Израиљев, *нека сиђе сада с крста да видимо, па ћемо вјеровати*“ (Мк 15:32; курзив наш).

Он је „Он“ зато што неће сићи са крста, него ће се „распети сам“.

Нашег песника бисмо у том погледу могли сместити у сам врх христолошке проблематике српске поезије. А можда се то место налази још и узвишеније у односу на критеријуме привржености јеванђеоској поруци, искуству и наслеђу.

3. 8. Два вида лирске есхатологије

А у поноћи стаде вика: Ево, женик долази, излатите му у сретање!

(Мт 25:6)

Те веровали ми или не веровали у страшни суд, смрћу ће га несумњиво сваки од нас доживети.

Момчило Настасијевић[230]

Тешко је у сферама људског мишљења пронаћи предмет око којег се окупљају контрадикторнија мишљења него што је то Апокалипса. Пропаст света, то јест, престанак историје, у апокалиптичким пројекцијама долази у додир са обећањем раја и спасења праведника; односно, деструкцију готово одмах након страшне пропасти замењује појам спасења или савршене утопије. Готово по хегелијанском моделу, а потом налик и крилу хегелијанства из којег ниче марксизам, потребно је најпре нешто уништити стари свет да би се на руинама света изградио нови. Апокалиптичка концепција је јасна: „*да би нешто истински ново могло започети, потребно је да остаци и рушевине старог циклуса буду у потпуности уништени* […]. Опсједнутост блаженством почетака захтијева поништење свега што је постојало, и полазећи од тога, изгубила је снагу, још од стварања Свијета: то је једина могућност да се врати првотно савршенство“ (Eliade 1970: 50–51; курзив М. Е.).

Дуализам, односно сукоб „доброг и злог, светлости и таме“ јесте, дакле, основна особина Апокалипсе (уп. Томић 2010: 157), у коју се, затим, уводе остали садржаји.

Нека виђења Апокалипсе, као оно у *Апокалипси или ужој Србији* Миодрага Павловића подразумевају рушење и највреднијег, „а управо то апокалипса мора да сруши, то је њена апокалиптична природа“; ипак, „рушење се може […] схвати[ти] и као потврда вредности онога што мора бити срушено“ (Јерков 2010: 202). И управо тај тоталитет, који не познаје резерве, Апокалипсе чини тако привлачним. Тоталност „смака света“ делује, уједно, и најизазовније за разумевање; зато је Славој Жижек имплицитно процењује најинтригантнијом – „и даље опасн[ом]“, премда „најсмешнијом“, између „Њу Ејџ“ и „техно-дигитал-постхуманистичк[е] апокалипсе“ (Žižek 2013: 7).

Чињеница да апокалипса у старој предањској верзији *и даље* делује најсугестивније, чак и поред нових и, по свему судећи, „интригантнијих“ апокалиптичких представа, упућује нас на осврт према њеним изворштима.

Стога, било би потребно окренути се стваралаштву народа у чијој идеји је Апокалипса рођена. Прецизније говорећи, јудејски народ и његове представе, које постулирају прву историјску концепцију времена уопште, доносе и прве Апокалипсе:

„У току своје историје, заталасане превратима, ратовима и бедама, за Јудејство се све наметљивије постављало питање: када ће Бог обистинити своја обећања. Како су божанска обећања о спасењу стајала у противречности према садашњици пуној невоља и патњи, нада побожних није била управљена на унутарња историјска збивања него на будући крај света, којим би се све изменило. О овом ишчекивању реч је о

[230] Есеј „У одбрану човека“ (*Е*, 76).

апокалиптичној књижевности, која је настала у времену од почетка 2. прехришћанског века до почетка 2. хришћанског века. Израз 'апокалиптика' доводи се у везу са првим речима Откривења Јовановог и употребљава прву реч *апокалипсис* = откривење да би означила како апокалиптичку књижевност тако и у њој изражене представе" (Лозе 1986: 36).

Апокалиптика је, такође, и „духовни вид јудејског реаговања на свеобухватни процес јелинизације" (Томић 2010: 160). Ипак, без обзира на евентуалне контаминације, међу којима се, осим „јелинизације" нарочито запажају трагови древних иранских веровања о сукобу два духа света, доброг и злог (уп. Томић 2010: 160; Лозе 1986: 41–42; Куган 2006: 458), Апокалипса остаје аутентично „јудејски производ" (Томић 2010: 160).[231] „Израиљ доживљава своју историју као Божије обећање које се испуњава (Пост 12,1-3), такође одређену Његовим деловањем" (Томић 2006: 223). У особености апокалиптичких списа требало би убројати: анонимност, визије/глас, говор у сликама, објашњење тајне, систематичност, преглед историје, опис оностраног, визију Божијег Престола, паренезу, молитве (уп. Томић 2010: 155–156).

Посебно важна и за однос према нашој теми посебно интригантна појединост Апокалипсе садржи се у „погледу на личност која је посредник спасења"; јер, „спасење ће уследити кроз Бога; *посредством Његовог анђела*; посредством Месије, или пак Сина човечјега" (Томић 2010: 159; курзив наш). Испитивања Настасијевићевог „Предвечерја" покушаће да конкретизују анђеоску личност, то јест, апокалиптичког „посредник[а] спасења".

Уколико пажљивије читамо Свето Писмо или проучавамо старе јудејске списе уочићемо, дакле, изразите поетске квалитете самог феномена. Онај ко их разуме – и прихвати – схватиће како би „нетачно било мислити да Апокалипса носи у себи само концепцију казне" (Tarkovski 2013: 668). И још више од тога: „Можда је главно што она носи – нада […]. Апокалипса је страшна свакоме засебно, али за све заједно у њој је нада" (Tarkovski 2013: 668). Ове, помало и коперниканске процене перспективе на смак света припадају Андреју Тарковском, који Апокалипсу процењује и као „можда највеће поетско дело створено на Земљи" (Tarkovski 2013: 663).

Заиста, ретко који феномен је у историји уметности толико привлачио пажњу као крај света и времена. Осврнувши се на креативни потенцијал највеће замисливе деструкције у Апокалипси, Елен Пејгелс наводи:

> Представе о рају и паклу из Књиге Откровења јављају се у књижевности, од Милтоновог *Изгубљеног раја* до песама Вилијема Батлера Јејтса, и кратких прича Џејмса Болдвина. Призори описани у Књизи Откровења надахнули су и многа музичка дела, као што је америчка 'Борбена химна Републике', духовна музика америчких црнаца и *Квартет за крај времена*, који је француски композитор Оливије Месијен написао и извео док је био заточен у нацистичком логору. Филмски стваоци и ликовни уметници нашег доба уносе мотиве из Књиге Откровења у своја дела, као што су то пре њих чинили Микеланђело, Гоја, Бош, Блејк и Пикасо" (Pejgels 2013: 7–8).[232]

Но, вратимо се пак наново Тарковском и његовој идеји о Апокалипси као „највеће[г] поетско[г] дел[а] створено[г] на Земљи" (Tarkovski 2013: 663). Можда би се овој радикалној „привилегији" Апокалипсе могао приговорити крајњи субјективизам уметника покретних слика – оснажен и тиме што Тарковски процењује како у „Апокалипси нема симбола" [то јест, загонетних елемената за које верујемо да се у њима крије коначна истина, прим. аут.], већ да је то – „слика" (Tarkovski 2013: 663).

---

[231] Ова појединост, наравно, упућује на то да евентуално јављање апокалиптичких представа у Настасијевићевом стваралаштву значи важнију конекцију са библијским текстом. Како ћемо видети, те представе одговарају управо јудео-хришћанским апокалиптикама, а не неким другим наговештајима тоталне катастрофе, каква је, рецимо, у српској књижевности често била Косовска битка.

[232] „Листи" уметника Елен Пејгелс могли бисмо потпуно равноправно додати и Момчила Настасијевића, који, између осталог, промишља мрачне људске нагоне у кључу „апокалиптичног звера себе" (Е, 66) и човеково рвање са њим.

Међутим, без обзира на то да ли смак света и крај историје доживљавамо као догађај и ток, или пак као једну велику фреску великосветске катастрофе, потребно је ипак запитати се шта узрокује наш страх од Апокалипсе? Управо то је оно што Тарковски дотиче. Оно што он намах издваја као *потребно* за разумевање Апокалипсе јесте питање *грешности* (стваралаштва). И његов закључак о апокалиптичком страху готово је потпуно у духу нашег „проблема Розанов“, који дефинише посебна својства уметности, не као религиозне, већ као духовне („живе“) делатности. Тарковски дубоко верује како страх од смака света произлази од сувише материјалистичке свести, која се инфилтрирала и у уметност, те у њој, тој слободној делатности људског духа, тражи само одговарајућу инструментализацију.

Зато и страх апокалиптике у уметности (наравно, и у поезији) произлази отуд „што је културна криза последњег века довела до тога да уметник може бити без било каквих духовних концепција“ (Tarkovski 2013: 664).

Момчило Настасијевић не припада оваквом кругу уметника. Управо захваљујући неприпадању таквом кругу, те, последично, због *присуства* „духовних концепција“ уметности, Апокалипсу и можемо срести у Настасијевићевим поетским визијама. Настасијевићева песничка мисао дотиче Апокалипсу у њеним најдубљим слојевима, те у њој проналази искуство које потом транспонује како у дискретне назнаке о престанку историје, васкрсењу, тако и у целовите визије краја свега постојећег. Била у питању микрослика или целовита апокалиптичка композиција, са́мо њено присуство сведочи како постоји ослонац да се у делу нашег песника говори о апокалиптици, барем онолико колико то српска поезија апокалиптику подразумева (в. о овом питању: Ђурђевић 2021).

Апокалипса је per se повезана са проблемом времена. Управо на овој равни настаје и једна важна неуједначеност у разматрању Настасијевићевог дотицаја историзма, проблема времена, и, напослетку, есхатологије. Та неуједначеност огледа се у постојању чак три различите групе схватања Настасијевићеве апокалиптике и (а)историзма.

Првој групи запажања припада одрицање од историзма и од феномена времена уопште. Према оваквом мишљењу, песник *Лирских кругова* „нема историјску визију света“ (Palavestra 1968: 235). Љубомир Симовић наводи хаос насиља, разрешење егзистенцијалних проблема на нивоу религије а не историје, те превладавање психологије над историјом, као могуће разлоге Настасијевићевог аисторизма (в. Simović 1983: 148).

У другу групу би се могло уврстити осамљено али необично мишљење Светлане Велмар-Јанковић. Према њеном разумевању, у Настасијевићевом песништву постоји апокалиптика, али критичарка је карактерише „наивн[ом]“ (Велмар-Јанковић 1972: 195). Тако, позната слика из песме „Предвечерје“ представљена је пежоративно: „један исполин анђео труби и објављује свеопшту пропаст“ (Велмар-Јанковић 1972: 195).

Док, са треће стране, постоје и мишљења да се, управо супротно свему досад наведеном, „Настасијевић на веома дубок начин уживљава у истину о Страшном суду који је суочавање људског рода васкрслог из мртвих са Христом“, те да је Настасијевићево виђење Апокалипсе чак блиско мишљењу Светих Отаца (в. Димитријевић 2004: 64).

Еклатантан пример забуне о времену и есхатологији изражава есеј Миодрага Павловића. Павловић, наиме, назначава како је „Настасијевићева визија света неисторијска [...]“ (Павловић 1981а: 539). Јер, „[п]о Настасијевићу, рекли бисмо, до историје није ни дошло“ (Павловић 1981а: 539). Овај закључај настаје на основу разматрања поетског дела песниковог опуса. Но, када говори о драми, то јест, о Настасијевићевом *Ђурђу Бранковићу*, Павловић промишља, супротно „неисторијск[ој] визиј[и] света“ – „есхатолошк[у] мис[ао]“ (Павловић 1981а: 553). И даље од тога, престанак света и крај времена у есхатологији откривају се управо у *конкретном историјском догађају*. Настасијевићева „генеза есхатолошке мисли“, према Павловићу, тако, налази се у „косовском миту“ (Павловић 1981а: 553; идентичну тврдњу заступа и Јасмина Мусабеговић, в. Musabegović 1977: 123).

Делује оправдано запитати се: одакле долази овако крупан раскорак у промишљању Настасијевићеве концепције времена и апокалиптике, раскорак који варира од негирања времена – и, консеквентно, кружног кретања готово по мери паганске идеје – све до постојања

есхатологије која одговара учењима Светих Отаца, те се корени и у српском националном предању о Косову?

Ваљало би на овом месту подсетити, најпре, на то да Настасијевић нема поверења у кружно кретање (времена). На једном месту својих бележака он записује и ово: „Понезгодно је имати посла с округлином; поред тога што јој никада не можемо наћи краја, често нам се дешава да, бежећи с неког места на њој, често му се приближујемо с друге стране, и да га једног дана опет угледамо, само не као Магелан са ускликом највеће победе, већ до лудила поражени“ (*Е*, 317).

Ову појединост истакли смо приликом ранијег разматрања песме „Прича“. У овој песми, кружно кретање кроз годишња доба дестабилизовано је предосећајем *тајне*. Тајна ретардира кретање у „веселим“ годишњим добима (пролећу, лету), изазивајући осећај радосне туге, налик песми „Фрула“. А овакав доживљај већ је излазак из времена, његово успоравање, доживљај „пуноћ[е] времена“, како то наводи апостол Павле (Гал 4:4). Јер, „ући у дубину времена значи ући у *дубину самог себе*. Само у дубини самог себе човек може на прави начин наћи дубину времена зато што дубина времена није нешто спољашње, туђе човеку, нешто што му је извана дато и споља натурено“ (Берђајев 2002в: 21; курзив наш).

Зато је „у[лазак] у дубину самог себе“, наговештен у песми „Прича“ дејством *тајне,* Настасијевићев „сигнал“ како се субјективност „отима“ од спољашњег кретања и улази у „*дубину времена*“. Човек се управо на тај начин отима времену.[233] А време се пак показује само као константа без дубине, или као нешто непостојеће.

Отимање од кружног тока је имплицитни наговештај који Настасијевић користи да би и на другим местима указао како је цикличност „Зло“, а афирмација у персонализму – у дубини времена – „Добро“.

Другим речима, Настасијевић упућује на то да је избављење од *тока времена* тешко, и оно увек бива дискретно наговештено у његовом делу. Зато је и „Прича“ тако „јасна“ само као песма природног циклуса. У ствари, она отвара „дубину времена“.

У лирском казивању „За помози Боже“ Настасијевић – на идентичан начин – експлицира „ход“ „*увек изнова*, за свеистим, до угаснућа“ (*ПР*, 157), што наличи кретању заљубљеног пара кроз годишња доба у „Причи“. Сведочимо још једном кругу. Али, одмах након ове сугестије, следи примедба како овакво обртање може имати своје разрешење само – *у есхатологији*: „[…] из безизлазног тек прави излаз: одиграће се једном и ова драма, *престаће време*“ (*ПР*, 157; курзив наш). „Време“ престаје, дакле – *само уколико је са́мо време једнако „драм[и]“.*

А у „*драм[и]“* је садржан главни нерв персонализма. Настасијевић отвара „дубину времена“ само уколико се време *унутрашњом драмом* човека преобрази у *самоосвешћење*.

Ово је већ први корак Настасијевићевог *хришћанског* димензионирања времена. Јер, хришћански Бог познаје, још од учења Светих Отаца, само *вечно „сад“*. А управо у том „сад“ Настасијевић гради излазак из непостојања, обездуховљеног continuum-а: „*Сад* ми је кула светиља. Тешко мени ако јој видело ослаби да морам напред под рефлексима прошлог: место суначним даном, тећи ћу кроз меланхолију месечине“ (*Е*, 365).

Поређење „сад“ (и сопства) са Сунцем поклапа се са хришћанском димензијом: „Људско ‘ја’ јесте оно сунце у чијој се светлости сазрцава временост, оно представља ону непокретну тачку *над којом таласи времена немају власт*. Једном речју, ‘ја’ које живи у времену садржи *вечност* као своју основу, и своју духовност као своје неотуђиво благо“ (Булгаков 2011а: 254; курзив наш).

У додиру *„ја“-„сад“* са непостојећим временом, време уобличава себе у пуноћу, у објективни феномен.

---

[233] У молитвеном дискурсу, на пример, молитва лична или пак молитва црквеног обреда карактерише се као: „*узимање времена*“. Налик Настасијевићевој идеји, човек улази у дубину себе, да би управо тим чином и својим обраћањем Богу могао да „осети“ време; да, заправо, време као обездуховљено, неосвешћено, претвори у самоосвешћено духовно трајање које је одређено – „*мноме*“.

Рекапитулирајући Настасијевићев однос према кружном времену, које је бивало присутно у неким ранијим критичким разматрањима, можемо закључити да наш песник само „спољa“ личи на песника кружне концепције. Заправо, за Настасијевића нема огорченијег противника од „круга“, који је у стању да врати, и факултативно мења перспективе прошлог и будућег.[234] Афирмишући крајњи персонализам – независно од хришћанских гледишта – Настасијевић управо *долази* до хришћанске концепције времена, која је радикално личносна (у „драм[и]“). Настасијевићев субјект је свестан велике моћи „тока“, и зато је битка против „тока“ и „круга“ увек дискретно назначена. Другим речима, оно што спољa релативно комотно личи на кружну представу, заправо, изнутра је Настасијевићево сукобљавање са обездуховљеношћу темпоралног трајања и бесмисла.

Управо ову појединост, *самоосвешћење* као главни критеријум Настасијевићевог схватања времена, можемо означити главним ослонцем за његово песничко поимање апокалиптике. Јер, уколико је „ја“-„сад“ главна „полуга“ Настасијевићевог схватања темпоралности, онда се из тога може извући одговарајуће значење у односу: „ја“-„сад“ према Апокалипси.

***

На овом месту можемо одмах указати на две главне концепције Апокалипсе, које смо покушали да експлицирамо и у наслову самог овог поглавља.

Момчило Настасијевић, дакле, Апокалипсу види на два начина, то јест, позиција „ја“-„сад“ је двојако одређена у односу на апокалиптичке доживљаје.

Први вид Настасијевићеве апокалиптичности одговара библијским контурама Откровења Јовановог, односно, контурама *колективног* и васељенског ишчезнућа, чему треба придодати, наравно, и васкрсења људи. У овом виду Апокалипсе параметар времена „ја“-„сад“ тесно је интегрисан са искуством катастрофе, али се помера више ка „*објективном*“ посматрању. Парадигматичан пример овог вида Апокалиптике јесте Настасијевићева добро позната песма из *Бдења*, коју је Светлана Велмар-Јанковић окарактерисала као „наивну апокалипсу“ – песма „Предвечерје“.

Другом виду Настасијевићеве Апокалипсе припада низ песама које димензионирају *однос са самим собом*, које су, дакле, интроспективне по мери где је суочавање са сопством једнако апокалиптичком догађају. У овом, другом типу Настасијевићеве Апокалипсе параметар времена „ја“-„сад“ метаморфозира у тотално сједињење са катастрофом и он је крајње *субјективизован*: упознати себе за Настасијевића је својеврсна Апокалипса. Парадигматичан пример овог вида Апокалипсе јесте песникова белешка из есеја „У одбрану човека“: „Те веровали ми или не веровали у страшни суд, смрћу ће га несумњиво сваки од нас доживети“ (*Е,* 76).

Покушајмо најпре да се окренемо првом типу Настасијевићеве апокалиптичности.

Наравно, „[т]ема апокалиптичарâ је експлозивни свршетак историје и њен прелаз у метаисторију, последња битка добра и зла и ‘онај свет’“ (Аверинцев 1982: 111). „Апокалиптичар веома јасно осећа историју – као бол који треба ублажити, болест коју треба излечити, кривицу коју треба окајати“ (Аверинцев 1982: 112). Управо неке од ових карактеристика Апокалипсе о којима говори Сергеј Аверинцев приближиће и Настасијевића хришћанским (књижевноисторијски гледано: и рановизантијским) песницима краја света. У оваквим виђењима, историја итекако *постоји*. Постоји, исто тако, и њена метафизика. А „[д]а би се изградила метафизика историје неизбежна је основна претпоставка да ‘историјско’ улази у саму вечност, да је оно укорењено у самој вечности“ (Берђајев 2002в: 55). „Ја“-„сад“ осећа

[234] Чисто поређења ради, Настасијевићев савременик Дејвид Херберт Лоренс у својим закључцима о апокалиптици узима концепцију круга као оличење слободе: „Паганска концепција времена као кретања у круговима много је слободнија, те омогућава силазно и узлазно кретање, као и потпуну промену у ма ком тренутку. Када је круг једном завршен, мења се раван, пење се или силази, и одједном се налазимо у неком новом свету“ (Lorens 1989: 55)

неизбежност *коначног* и модификује различите апокалиптичке ефекте сходно задатом *историјском трену* опште пропасти/васкрсења/сродног есхатолошког искуства.

Осврнимо се најпре на феномен Апокалиптике који је назначен кроз *васкрсење* мртвих. Рекло би се како ова тема није експлицитно заступљена у Настасијевићевој лирици, и та констатација не би била погрешна. Настасијевић свакако није песник који директно говори о Васкрсу. Но, уколико погледамо песму „Гробној", у којој смо већ раније утврдили тесну повезаност, то јест, прожетост *плоти* мртве сестре и живог брата, могли бисмо уочити како управо у овој песми постоје извесне Настасијевићеве назнаке апокалиптике, управо кроз сотириолошке представе Васкрсења.

Оне полазе од једног семантичког језгра: прихватања како „*ноћ*", која изазива да субјект „трном претрне глога" (*П*, 47), није само „ноћ" у буквалном смислу тог одређења; те да, последично, „дан" може значити управо један другачији вид „устајања" „Гробн[е]". На који начин „ноћ" бива „превазиђена" у песми „Гробној" и шта значи „дан"? „[Н]оћ" *нестаје* тек када *настаје* Апокалипса васкрсења – „дан":

„О, гробно ли ми смркава,
костима твојим свануће.

[…]

Ох, то је,
покоја нê,
ван иза рођаја негде и мреја.

Жив премрем тобом,
мртва прегориш мноме
до спасења.

Ох, то је, то." (*П*, 47–48; курзив наш)

„[К]ости" сестре ће доживети „свануће" (*П*, 47). Прожетост тела, или, *умирање* живог а „прегор[ење]" мртвог бића дешаваће се – „до спасења" (*П*, 48). И, да апокалиптика буде још израженија, стих: „*ван иза* рођаја негде и мрења" (*П*, 47) удвајањем предлога са просторним значењем – *и* „ван" *и* „иза" – говори како мора постојати једно стање у којем више неће бити ни рађања ни умирања у формама у којима су ти процеси човеку знани.

Говоримо о апокалиптичком оживљавању, а „[о]живљавање као делање јесте *позитивизам* у сфери коначних узрока" (Фјодоров 1994: 121; курзив наш). Оживети стварно, телом подједнако као и душом, одговор је Апокалипсе духовности у сфери религиозног значења Настасијевићеве поезије; премда је и такво оживљавање код песника *Лирских кругова* обавијено *тајном*.

Иначе, Настасијевићево есхатолошко оживљавање мртве сестре показује извесне паралеле са филозофијом свеопштег Васкрса у мишљењу руског космисте Николаја Фјодоровича Фјодорова. Фјодоров је највећу предност у свом учењу дао припремању човечанства за победу над смрћу и отуд назив његове главне књиге *Философија заједничког дела* (рус. *Философия общего дела*) говори о потреби уједињења свих људи како би се победио заједнички непријатељ – смрт. Отуд, за Фјодорова и нема друге религије до оне која значи хришћанско васкрсење мртвих: „Васкрсење Христово, неодвојиво од свеопштег васкрсења, потпуни је израз култа предака. *У томе је и пуноћа религије*. Поштовати Бога а не одавати признање прецима (одбацивати култ предака) исто је што и волети Бога, кога не видимо, а не волети ближњег, кога видимо" (Фјодоров 1994: 136; курзив наш). Наравно, „мртви" не мора бити увек „предак", јер „у сродству као критеријуму и садржи [се] захтев за васкрсавањем" (Фјодоров 1994: 154). А то значи како и љубав према преминулој *сестри* („*Гробној* [сестри]") укључује равноправно култ и религију предосећаја Васкрса у њеном бићу.

При томе, Васкрс *плоти* директно сугеришу „кости“ „Гробн[е]“, као сведочанство да ће плот у смрти изаћи поново у нови живот, носећи васкрснуто тело – „до сванућа“ (*П*, 48). Можда на овом месту не би требало скрајнути, како смо и раније наговестили у осврту на „Гробну“ – могући утицај 37. главе Књиге пророка Језекиља на Настасијевића – посебно на стихове који се односе управо на „сванућ[е]“ костију: „Рука Господња дође нада ме, и Господ ме изведе у духу, и постави ме усред поља, које бијаше пуно кости […]. Тада ми рече: Пророкуј за те кости, и кажи им: Сухе кости, чује ријеч Господњу. Овако говори Господ Господ [sic] овијем костима: Гле, ја ћу метнути у вас дух, и оживјећете“ (Јез 37:1, 4–5).

Овако описано уздизање „кости[ју]“ није само Језекиљева визија, на коју се Настасијевић могао осврнути, говорећи о „сванућ[у] кости[ју]“ „Гробн[е]“ сестре. Не би требало заборавити како се лобања и кости налазе управо у подножју Онога који ће Васкрснути, приликом распећа на крсту – и ово је честа тема многих ликовних представа.

Управо једна Фјодоровљева опаска као да повезује овакве слике костију (обострано из корпуса Старог и из Новог Завета) у једну семантичку линију: „Јер, сви споменици приказују онај моменат када главе потомака Адамових, које су изашле из земље, чекају да буду пошкропљене животворном крвљу, како би оживеле и подигле се. Ако се лобање [и *кости*, то јест, скелетни делови физичког организма, прим. аут.] испод распећа замене сликањем лица, онда ће та лица, обасјана у моменту поништења смрти смрћу Христа, представљати само васкрсење“ (Фјодоров 1994: 142).

Другим речима, Фјодоров фиксира оно што Настасијевић и Језекиљ непосредно исказују: устајање из мртвих најконкретније се посведочава на примеру оне материје која остане након човековог „уснућа“ – на примеру костију, које из гроба бивају подигнуте. Песма „Гробној“ дотиче, дакле, управо такав моменат.

Кости као момент Апокалиптике, то јест, њихово „сванућ[е]“ у „Гробној“ можда су још јаснији уколико се ова песничка слика постави наспрам још једне Настасијевићеве песме у којој је људска кост повезана са есхатолошким моментом – у песми „Храм“:

„Потоње, знам,
расточиће земља ове кости,
дубинама да запоје храм“ (*П*, 96)

Сва апокалиптичност „Храма“ сведена је на одредницу једне речи – „Потоње“. Овом изразу сродно је старохебрејско „*aharit hajamim*“, које Еуген Вербер у преводу свог прирећивачког подухвата о Кумранским списима преводи са: „крај дана“ (Verber 1983: 84). На другим местима овог превода Вербер преводи са: „*потоњи* дани“ – „јер то одиста најбоље одговара схватањима кумранаца, да су то дани који следе *после* оних у којима они живе (Verber 1983: 84; курзив Е. V.). Овим данима припада, према веровању Кумрана, „доба владавине Белијала, али у исто време они су ‘последњи нараштај’ тога времена, иза којег долазе дани борбе против сила зла, а затим и дани спасења“ (Verber 1983: 84). „‘[К]рај дана’ (הימים אחרית) (*aharit haj jamim*)“ (Томић 2006: 233) конструише, заправо, и појам: *есхатологија*. Јер, оријентација ка нади назначава како се есхатологија може помати „само у смислу сотирилошког“ разумевања (Томић 2006: 233).

Настасијевићев „Храм“ временском одредницом: „Потоње“ управо одражава семантику: „крај дана“/„*потоњи* дани“/„у последњ[ем] нараштај[у]“. Међутим, правац збивања са костима у последњем времену „Храма“ иде у правцу „расточ[ења]“ костију, а не у правцу њиховог „сванућа“. Ова дистинкција у односу на „Гробну“ кључна је. Јер, како смо видели, у „Гробној“ ће кости „[о]свану[ти]“; у „Храму“ пак кости ће бити „расточе[не]“.

Но, чак и у односу на различитост исхода костију „Гробне“ и „Храма“, две песме ипак чувају идентичне форме људског односа према „сванућ[у]“, то јест, „расточ[ењу]“ костију.

Метаморфозирање апокалиптике у Васкрсење „Гробн[е]“ сестре, није обојено ентузијазмом наде. Идентичан случај је, дакле, и са „расточ[еним]“ костима „Храма“.

Настасијевић као песник тајне могао би деловати исувише „догматично“ у поступку

потенцијалног обликовања Васкрса кроз радост. Васкрсење сестриних костију праћено је горчином коју доноси коначни суд, или, по Фјодоровљевим речима, „позитивизам у сфери коначних узрока“.

Отуд, Настасијевићев субјект помишља и на „убиство“ „Гробн[е]“ у маниру познатог народског поступка: „Трном претрнем глога“ (*П*, 47). Такође, „сванућ[е]“ је обележено и тескобом спознаје, и отуд меланхолички призвук песмине поенте: „Ох, то је, то“.

Међутим, неумитно је како „кости“ емитују топлоту („јара је оздо“, „врело плуће“, „кости [...] до костију ме опеку“), као сувише „емпиријску“ чињеницу да је мртва сестра на неки начин још „жива“, те да њена топлота ишчекује оваплоћење у живе „кости“ при „сванућ[у]“. Наизглед неприсутна а ипак средишња у погледу егзистенцијалног одређења, Апокалипса „Гробне“ јесте објективизована есхатологија плоти *sub speciae* „коначних узрока“.

Устајање сестре у „сванућ[у]“ и јесте апокалиптика јер нови живот „мртвог“ човека активира управо проблематику Апокалипсе.

Но, Настасијевићева песма која, рекло би се, најдиректније посведочава процес „објективне“ Апокалипсе, то јест, „смак[а]“ у којем је „ја“-„сад“ измештено у колектив коме се спрема „коначни узрок“, била би песма „Предвечерје“. У нашим ранијим осврtима, „Предвечерју“ смо приступили махом кроз однос „ја“ – „они“ („ближњи“). Песма указује да је овај однос, иако наизглед секундарни за главну тематску линију, ипак нарочито семантички изражен: *они* не чују „дозивање“ „анђе[л]о[ве]“ трубе (гласа који им се обраћа), те услед тога Апокалипса и може да настане. У том сегменту истраживања указали смо како је Настасијевићево упућивање на „смак“ управо *профетске* природе.

На овом месту би тумачењу *профетског* карактера „Предвечерја“ требало придодати једно појашњење. Наиме, ако „анђео“ објављује крај (историје), то ипак не разјашњава сасвим и природу те објаве. Јер, објава смака света може бити и *пророштво,* али и *Апокалипса.* Говоримо, дакле, о две форме указивања на *смак*. Пророштво и Апокалипса се по нечем битно разликују:

„Док пророк увек на уму има одређену заједницу (ради које и постоји) и његова порука критички осмишљава одређене догађаје, апокалипсе одликује универзалистички дух. Оне углавном ‘беже’ од историје у неки далеки небески свет, мада у креирању метафизичких и универзалистичких слика могу бити подстакнуте конкретном историјском ситуацијом“ (Таталовић 2019: 192)

Уколико узмемо у обзир ово разликовање, „Предвечерје“ би се могло разматрати и као *пророчка*, али и као *апокалиптичка* песма. Најпре, „Предвечерје“ је пророчка песма јер је најтешње везана за заједницу. Да не постоје *они* који „не чују“ трубу „исполин анђе[ла]“, и који њега самог „не виде“ („И не виде га, жарки стуб, / и не чују“; *П*, 40) – онда би се и *песма*, као још један рефлекс казивања *њима* (заједници) изгубила у солипсистичкој пројекцији саме своје есхатолошке представе. Другим речима, постојање *њих* који треба да чују „труб[у]“ „анђе[ла]“ указује како Настасијевићев субјект – *попут самог „анђе[ла]“* – некоме нешто (у)казује.

Са друге стране, „Предвечерје“ је изразито *апокалиптичка* песма зато што користи и директно представу из Откровења Јовановог – представу анђела који трубљењем означава крај историје. А Настасијевић је, како смо видели, засигурно познавао Јованову Апокалипсу.[235] У оба случаја, поетском као и есејистичком, суочени смо, наравно, директно са библијским сценама Апокалиспсе и са целокупним подтекстом које оне собом значе.

Свакако, тачка у којој се спајају пророчка поетика говора и апокалиптичка библијска визија, која означава „метафизичк[у] и универзалистичк[у] слик[у]“ (Таталовић 2019: 192) јесте – анђео. Како је могуће имагинирати анђела који на земљи труби? Симбологија ове хришћанске фигуре поетиком, како самог „Предвечерја“ тако и других хришћанских представа, огледа се у изразитој *човечности*: „[А]нђели се у сачовечности својој изображавају

[235] Између осталог, песник користи у својој есејистици ознаку „апокалиптичког звера себе“ (Е, 66).

човеколико, као да исто од човека позајмљују лик ради својег јављања човеку. Специјални атрибути анђела – крила, огњени кругови, [и *труба*, прим. аут.] итд. – такође имају условно симболички (и, наравно, нипошто не натуралистички карактер и налазе за себе основ у библијским ликовима анђела (уп. Булгаков 2017: 115). Читаво „Предвечерје“ је, заправо, само апокалиптичко нијансирање оваквог, једног јединог објекта лирске симбологије:

„Исполин анђео
силовито над крововима затруби.

И не виде га, жарки стуб,
и не чују.

Он труби, труби
у предвечерје страхобни руб.

И видим,
само што пагубом не букне
кужна олуја.

И чујем,
само што страхобно у складу не захори
Алилуја.“ (*П*, 40)

Највећи домет Настасијевићевог „Предвечерја“ огледа се у томе што је модернистичком тренутку српске поезије, али и целокупне српске културе у датом историјском тренутку, обелоданио актуелност једне „застареле“ библијске истине. Апокалипса постаје актуелна по истом принципу по којем је и за Жижека у данашњем времену библијска Апокалипса „најсмешниј[а]“, али (да ли управо и због тога?) и даље делује најјаче на људску свест од свих „понуђених“ Апокалипси.

Настасијевић је у „Предвечерју“ можда и највише него игде друго у *Лирским круговима* касни симболиста. И управо зато што се овај и овакав симболизам прожима не само са библијским стилом, већ са целокупним смислом и парадигмом коју Свето Писмо (Откровење) значи, „труба“ Апокалипсе у „Предвечерју“ може да звучи тако – „сувише“ *модернистички*.

Анђео је, наравно, средишња фигура Настасијевићевог симболистичко-библијског модернизма. Требало би истаћи појединост која је у тој мери транспарентна да би била уочљива на прва читања.

Настасијевићев „исполин анђео“ „Предвечерја“ није *византијски анђео*. Наравно, књижевноисторијски је потпуно евидентно како су оваква бића у нашој књижевности приказивана сходно ареалу византијских корена наше књижевности. Но, по мери Настасијевићевог одвајања од византинизма (српске књижевности), његов „исполин анђео“ „Предвечерја“ са византинизмом и нема додирних тачака. То је анђео Апокалипсе, Откровења Јовановог, који објављује крај.

Етимологија потврђује анђеоску улогу гласника. „У погледу порекла речи, анђео потиче од јеврејског מלאך (maleah, корен לאך), и од њега је изведен апстрактни израз ‘посланичка служба’ (המלכות) (Аг 1, 13), као и именица ‘посланство, посао, рад’ (מלאכה) […]. Израз се сусреће и у угаритском, етиопском и арапском језику, где као и у јеврејском има значење ‘посланика’ или ‘*анђела*’ (Томић 2010: 82; курзив наш). Анђео је, дакле, преносилац поруке, који „може извршавати и неке друге делатности“ (Томић 2010: 83). У „Предвечерју“ он је, наравно, *гласник* наступајуће катастрофе.

Наравно, Настасијевић је, осим анђеоско-гласничке слике, могао познавати и друге примере Апокалипсе из Библије који објављују крај историје. Ови случајеви указују, дакле, на другачије форме од анђеоског објављивања.

Са́мо јеванђеље носи назнаке апокалиптичке осећајности. „Људи последњих времена потпуно ће се удаљити од истините вере, биће безбрижни, занесени својим земаљским

пословима, препуни порока и злонамерни; да ако им неко понуди реч Божију обичним језиком [говором, обраћањем, „довољно“ истинитим *пророштвом*, прим. аут.] – то на њих неће имати никаквог дејства“ (Матић 1994: 56). О томе управо сведочи „мала Апокалипса“, то јест, Христово пророштво у јеванђељу по Матеју: „Јер како је било у дане Ноја [који је *опомињао* народ, говорећи му о наступајућој Апокалипси, прим. аут.], тако ће бити и долазак Сина Човјечијега“ (Мт 24:37).

И апостол Павле говори о слици коначног краја: „Јер ће сâм Господ са заповјешћу, *гласом арханђела и са трубом Божијом, сићи с неба*“ (1Сол 4:16; курзив наш). Опет, индикативно делује и Петрова апокалиптичка реч: „А доћи ће Дан Господњи као крадљивац ноћу, који ће небеса с хуком проћи, *а стихије ће се ужарене распасти*, и земља и дјела што су на њој изгорјеће“ (2Пет 3:10; курзив наш). Петрове „стихије“ као да и одзвањају у Настасијевићевој строфи песме: „И видим, / само што пагубом не букне / кужна олуја“ (*П*, 40).

Међутим, сви ови елементи само су библијска „најава“ Јовановог виђења, из којег је наш песник, рекло би се, директно транспоновао свог анђела са трубом, претварајући га у чвориште симбологије.

На овом месту не можемо улазити у опширније компаративно читање Настасијевића у односу на Јованово Откровење. Но, то не значи како не можемо указати на могући *идентитет* анђела из „Предвечерја“. Њега може видети само оно што није „телесно виђењ[е]; оно се може потврдити само духовним искуством, може се сагледати само очима вере“ (Булгаков 1991: 15).

Каквог је то анђела Настасијевићев субјект *препознао* „у духовном сагледавању себе самога“, не-мистички доживљавајући Апокалипсу, а, на равни интертекстуалног инкорпорирања, песник распознао код Јована Богослова?

Можемо напоменути како у Јовановом Откровењу постоје чак три анђела који би могли поприми идентитете Настасијевићевог „исполин анђе[ла]“ са трубом.

Најпре, то би могао бити онај анђео у којем су нека кабалистичка струјања проналазила Архангела Михаила: „И први анђео, Михаило, – анђео истине, затруби и објави реч Јеванђеља, и поста град и огањ, смијешани с крвљу и падоше на земљу“ (уп. Levi 2010: 72). Након чувеног отварања „седм[ог] печат[а]“ (Отк 7:1) присутног, наравно, и у наслову Бергмановог филма, печата који отвара „Јагње“ (Отк 7:17), појављује се на небеској сценографији Апокалипсе седам анђела. Сваки од ових седам анђела својим трубљењем објављује нови чин апокалиптичког догађаја.

Први од споменутих анђела јесте управо онај чија се библијска представа унеколико поклапа са Настасијевићевом симбологијом. У преводу Комисије Светог архијерејског Синода Српске православне цркве, појава овог анђела описана је на следећи начин: „И први затруби, и наста гра̑д и огањ, помијешани са крвљу и то би бачено на земљу, и трећина земље изгорје, и трећина дрвећа изгорје, и сва трава зелена изгорје“ (Отк 8:7). Овај анђео, дакле, представља реализацију Христове пророчке речи из јеванђеља по Матеју: „И послаће [Син Човјечији, прим. аут.] анђеле своје с великим гласом трубним“ (Мт 24:31).

Важност овог анђела за „Предвечерје“ огледа се у томе што његова представа у Откровењу потенцијално кореспондира са *визуелном страном* Настасијевићеве фигуре анђела. Другим речима, деловање гласника из осме главе Откровења, стих седми, одговара визуелним импликацијама „Предвечерја“:

> И *видим*,
> само што пагубом не букне
> кужна олуја (*П*, 40; курзив наш)

Повезнице овог анђела са Настасијевићевом песмом јесу, наравно, сама „труба“ („Он труби“), као и „град и огањ“, који настају након анђеоске активности; код нашег песника: „само што пагубом не букне / кужна олуја“ (*П*, 40).

Међутим, „иза“ Настасијевићевог анђела у „Предвечерју“, не појављује се ниједан други чинилац који ће *даље најављивати* Апокалипсу. За разлику од тога, након *првог анђела*

са трубом у Јовановом Откровењу, наступа још *шест других анђела* који на идентичан начин најављују свршетак историје.

Размотримо пак упризорење *другог анђела* који би могао бити извориште за фигуру „Предвечерја“. Говоримо, дакле, о анђелу који долази након горепоменутог, првог трубача (Отк 8:7).

Овај анђео наступа својом појавом након шестог анђела, али он, притом, није и „седми“ у поворци анђела трубача. Овај анђео не поседује трубу, те у односу на важну инструментализацију оруђа, *он не спада у домен Настасијевићевог музичког гласника*. Но, *овај* анђео Апокалипсе – који не спада у трубаче-гласнике – носи друго обележје, присутно у „Предвечерју“. У Апокалипси се за њега каже: „И видјех другога анђела *силна* гдје силази с неба, који бјеше одјевен у облак, и дуґа бјеше на глави његовој, и лице његово бјеше као сунце, и ноге његове као *стубови огњени*“ (Отк 10:1; курзив наш).

Наравно, „ноге“ као „стубови огњени“ у потпуности се поклапају са елементом симбологије који реализује Настасијевић:

„И не виде га, *жарки стуб*,
и не чују“ (*П*, 40; курзив наш).

За разлику од друга два анђеоска идентитета у Јовановом Откровењу, једино је овај анђео – који је *без трубе* као omen-а Апокалипсе – упризорен у свом *ватреном* облику.

У пређашњој анализи „Предвечерја“ указали смо на библијску ресемантизацију овог феномена у причи у Самсону (Суд 13:20), као и при занимљивој инструментализацији у српској књижевности, из пера Кипријана Рачанина: „[в]идеше као *стуб огњени* [Светог кнеза Лазара, прим. аут.] / са земље што до небеса досеже“ (Кипријан Рачанин 1970: 399; курзив наш). Управо овај, други анђео Апокалипсе садржи карактеризацију ватре, из које потенцијално крећу интертекстуални утицаји. А *ватра*/стихија, коју упризорује „Предвечерје“ одговара древним јудејским веровањима. Јер, „*[к]рај старога света* понекад се описује као да ће се уништити у страшноме пожару“ (Лозе 1986: 40; курзив Е. Л.).

Но, за овог, *другог анђела* везује се и још једна битна појединост: он је „силан“ (Отк 10:1). Управо ова појединост *снаге* у појави одговара Настасијевићевом: „*исполин*“ (*П*, 40; курзив наш) „анђелу“. А „исполин“ је: „џин, див. Општесловенска реч. У нашем средњовековном роману о Александру Великом исполини нападају овог великог освајача на његовим фантастичним путовањима“ (в. Трифуновић 1962б: 192). Очевидно, Настасијевић спаја српску средњовековну лексику (потенцијално и преводну књижевност епа о Александру) са библијском, Јовановом пројекцијом „анђела силна“. Зашто? Стога што српском лексичком карактеризацијом „исполин[а]“ прецизно обликује једну озбиљну апокалиптичку силуету:

„После седам печата (Отк гл. 6–8) и седам труба (Отк 8–19), следи (Отк 10:1) јављање *другог анђела силног* (снажног, крепког ἰσχυρόν – свети Крепки, Син) који се заклиње да *времена више неће бити* (Отк 10:6), али да ће се *свршити тајна Божија, као што јави слугама Својим пророцима* (Отк 10; 7). У овом јављању ‘другог анђела’ тешко је да не видимо, ако не непосредно Самог Христа (в. Његов опис у Отк 10: 1–3), а онда бар Његовог посебног гласника, запечаћеног Његовим ликом“ (Булгаков 2011а: 435).

Дакле, *овај* апокалиптички анђео, уведен у 10. глави Јовановог Откровења, близак је песниковом виђењу уколико се узме у обзир неколико његових сегмената.

Он је „силан“, као што је „исполин“ у „Предвечерју“.

Он наличи „стубови[ма] огњени[м]“, као што је у песми уздигнут „жарки стуб“. Његова појава је одсудна, јер доноси крајњу најаву Суда, иако то не чини као *гласник са трубом*. Уколико се узме у обзир Булгаковљева егзегеза, овај анђео је први гласник Христа – уколико већ није *и Христос сâм*.

Последњи елемент може бити значајан за „Предвечерје“ и по томе што дискретно покреће нову дилему: да ли је Настасијевић и прочитао Апокалипсу на овај начин, да би се,

консеквентно, у представи „исполин анђела“ могао тражити разлог да се ова песма придружи корпусу његових – христолошких песама?

Остављајући ово питање отвореним за нова читања, покушајмо да укажемо и на *трећег анђела* којег је песник могао издвојити из Јовановог Откровења за своју Апокалипсу „Предвечерја“.

Трећи анђео који наличи „исполин анђе[лу]“ из „Предвечерја“ јесте онај који је у Јовановом виђењу – *седми анђео са трубом*. Његова појава долази после Христовог гласника, „анђела силна“ (Отк 10:1): „И седми анђео затруби, и настадоше громки гласови на небу који говораху: Постаде царство свијета Царство Господа нашега и Христа његовог, и цароваће у вијекове вијекова“ (Отк 11:15). Ово одјекивање гласова на небу наставља се и у наредним библијским стиховима, где „двадесет и четири старјешине“ падају пред престолом Божијим и величају Бога (Отк 11:16–17), а настају „муње, и јека, и громови, и земљотреси, и гра̀д велики“ (Отк 11:19). Дакле, ови облици оркестрираног метежа на небу настају након објаве, и прелазе у *небеско одјекивање* које ће се прелити у катаклизму краја.

Уколико погледамо „Предвечерје“ можемо запазити како овај аспект Апокалипсе одговара *аудитивној* страни анђеловог трубљења. Јер, субјекат „чује“ оно што ће се огласити у стварности која се непосредно не види, претпостављено, управо на небу:

„И чујем,
само што страхобно у складу не захори
Алилуја.“ (*П*, 40).

Интересантно је, притом, запазити како песник мења семантику онога што се чује (са небеса). Јер, „Алилуја“ јесте „најважнија богослужбена реч коју је Црква наследила из јеврејског богослужења, *има радостан призвук и увек изражава радост* (Шмеман 2020: 36; курзив наш). Дакле, химнични одјек, потекао из литургијске праксе, не значи у „Предвечерју“ оно што изворно представља – *радост* – већ прелази у предосећање осуде за све оне који „не чују“ трубљење анђела и који стоје на размеђи између „блуд[а]“ и „скрушењ[а]“.

Рекапитулирајући Настасијевићев однос према анђелима Апокалипсе, могли бисмо извући закључак како је анђео „Предвечерја“ симболошки оформљен позносимболистичком инструментализацијом библијског садржаја, при чему сâм садржај бива контаминиран.

У „исполин анђе[лу]“ песме, тако, можемо запазити обележја чак три Јованова анђела:

1) оног из: Отк 8:7 – чије обележје јесте трубљење и визуелна представа „кужн[е] олуј[е]“;

2) затим, оног анђела који је претеча Христа, уколико не и Христос сâм у Булгаковљевој егзегези (Отк 10:1) – овде је реч о појави „анђела силна“, ватреног у свом упризорењу, који и значи одсудни omen за почетак небеског комешања;

3) и, напослетку, трећи анђео јесте онај из: Отк 11:15 – „седми“ и последњи, који трубљењем одговара *аудитивној* страни Апокалипсе, јер указује шта се од неба „чује“: „муње, и јека […]“, односно, у „Предвечерју“: оно што „страхобно у складу не захори / Алилуја“ (*П*, 40).

Настасијевић је могао својом егзегетичком путањом и принципом песничке контаминације, *објединити појаве три Јованова анђела и креирати свог* „исполин анђела“, главну Апокалиптичку појаву poiesis-а *Лирских кругова*. Овај анђео, дакле, није ниједан од библијских; он нипошто нема ни било какву „византијску основу“. Међутим, носећи обележја сваког од анђела Откровења, он прераста у самосвојни песнички симбол „Предвечерја“, али и *Бдења*.

У целокупном Настасијевићевом систему симбологије у *Лирским круговима* анђео „Предвечерја“ значи посебан облик (позно)симболистичко-библијског вида лиризације.

Овим разматрањима Апокалипсе у Настасијевићевом делу покушали смо да укажемо на „спољашњи“ облик доживљавања краја историје. Иако прикривено, „ја“-„сад“ фигурира обострано и у „Гробној“ и у „Предвечерју“, уводећи тим перспективу инхерентног доживљаја

Апокалипсе као краја времена, било кроз Васкрсење, било кроз наслућивање коначног гласа анђела. Други вид Настасијевићевог обликовања модалитета „ја"-„сад" тиче се, како смо раније поменули, крајње субјективизоване перспективе, која махом значи суочавање са самим собом.

***

Настасијевић интроспекцију види као својеврсни пут „страшн[ог] суд[а]", који ће наступити када се свако појединачно суочи са својом смрћи, без обзира да ли прихвата, као индивидуална свест, било какав облик есхатологије (в. *Е*, 76). У овом веровању Настасијевић није ни усамљен. Идентичну филозофску ситуацију скицира и Бела Хамваш: „Ништа није тако поуздано као то да не желимо даље да живимо. И нипта није тако поуздано као то да ћемо умрети. / *То је есенција сваке апокалиптичне филозофије историје*. / Даља тумачења само би замаглила блиставу евиденцију ствари" (Хамваш 2010: 73; курзив наш).

Суочавање са собом пред очекиваном смрћу, притом, готово по правилу се спроводи „sub speciae temporis", чак и без обзира на то што човек често и жели да ову „апокалиптику себе" посматра „sub speciae aeternitatis" (Шестов 2006: 142). Размишљајући о овој диференцијацији, Лав Шестов изводи песимистички закључак: „И ево, морамо да упозоримо не само гомилу, већ и философе, да је смрт у будућности, које ће бити, несумњиво бити. [...] И када на то упозораваш, изгледаш углавном несхватљив, чак и парадоксалан" (Шестов 2006: 142). Шестовљево указивање уобличава пак облик разматране психолошке апокалиптике, без обзира на одбачену епистемологију, како у масама, тако и код мислећих људи.

Психолошка апокалипса резултат је, дакле, преношења апокалиптичке семантике на сопство, и, надаље, од сопства ка пројекцији историјског кретања издвојеног „ја"(-„сад") ка тачки окончања – смрти, која реципрочно одговара историјској Апокалипси. Психолошка Апокалипса је прикривена тајна. Јер, сама „Апокалипса је инвенција тајне, у ма којем значењу узели инвенцију: као откриће нечег што је било затурено, или као изналажења новог: увек у апокалипси имамо посла с тајном" (Milić 2003: 19).[236]

Делује занимљиво приметити како Настасијевић и за ову, „личну" апокалипсу, субјективизовану представу страшног суда у једној смрти, – користи такође оруђе *трубе*. Како смо видели, трубљење (анђела) је начин да се *њима* пренесе порука коју треба да *чују* – свет нестаје у „олуј[и]" и „страхобно[м]": „Алилуја". Ова Апокалипса је *општа*. Међутим, када је једно „ја"-„сад" смештено у димензију смрти, поново настаје – *закривена* – („субјективизована") Апокалипса, изнова објављена *трубом*, и то у истоименој песми („Труба"):

„Кад умре човек,
и моје срце рушно је.

[…]

Откини зумбул с груди,
погни главу.
Негде зàпēва труба" (*П*, 30)

Уколико прихватимо и историјску позадину „Трубе", која обележава Први светски рат, Апокалипса личног плана је још и појачана. Јер, иза једне стварности која се бележи као дотад највећи ратни сукоб у историји света, настаје Апокалипса једне личне судбине. Тим и

[236] У својим предавањима о „Истини [Ничеове, прим. аут.] апокалипсе", филозоф Новица Милић управо и прави дистинкцију која се препознаје у Настасијевићевом подвајању „страшног суда" на објективни план и личну смрт: „Извесна апокалипса се већ догодила, *у облику привремене смрти*, како би се испричала друга, за савременике или потомке важнија апокалипса, *она о крају света и новом почетку*. Ниједна од две апокалипсе […] није у садашњем времену" (Milić 2003: 14).

екстензија Настасијевићеве песме у историјски моменат изнова преосмишљава и саму ову екстензију, бришући њене реалије и уводећи је у есхатон.

Песма „Труба“, притом, није и усамљена песма ове врсте. Уопште, свака Настасијевићева песма која покреће питање самоспознаје, било у целости, било у сегментима, – открива неке апокалиптичке црте.

Песма која би се такође могла сврстати у ову категорију Настасијевићеве Апокалипсе јесте „Глухота II“. Како смо раније покушали да укажемо у поглављу о рефлексу Настасијевићеве самоће и мржње на *другог*, апокалипса библијског Потопа присутна је као подтекст „Глухоте II“:

„И за *кап* само,
и за *кап*,
неизречје ово у реч,
смаком потопило би створа,
смаком твар“ (*П*, 54; курзив наш).

„[К]ап[и]“ „Глухоте II“ одговарају непрестаној киши која је послата на Земљу након Нојеве градње барке; док је „смак“, наравно, катастрофа Потопа.

Настасијевић у „Глухоти II“ користи значење библијске катаклизме и уништења скоро целокупног живота на Земљи како би показао да *излишно* проговарање – *при којем је свака реч по једна „кап“* – значи флуктуацију воде (говора), која прети да уништи све. Подсећамо овде, такође, на наше тумачење „Мисли“, где је за Настасијевића ћутање – мирна вода („искон-мор[е]“), а говор – или, ток „кишнице“ речи у „Глухоти II“ – репрезентује *говор*. Томе одговара и мисао забележена у једној од песникових узгредних белешки: „*Ћи* и *река*, исти корен. Идеја говора и идеја реке истоветна: непрекидни ток (*Е*, 376; курзив М. Н.).

У „Глухоти II“ Настасијевић, дакле, користи библијски историцизам, и његов прелазак у „вечност“ опште катастрофе, како би указао на тему људског говора (у „глухотама“ бића). На тај начин се *лични говор* тематизује као апокалиптичка обзнана.

Уколико се даље осврнемо на *Глухоте*, можемо приметити како Апокалипса фигурира и у „Глухоти VI“. „Глухота VI“ управо својом есхатолошком темом можда и најпрецизније приказује природу Настасијевићеве *духовне естетичности*. Како? Управо зато што је за субјекта песме сама лепота – *есхатолошка*.

На овом месту, лични идентитет кроз Апокалиптику досеже до духовних основа *лепоте*, можда управо потврђујући раније истакнуте речи Андреја Тарковског о томе да је Апокалипса „највеће поетско дело створено на земљи“ (Tarkovski 2013: 663):

„Лепота јер
заслепи ме,
и нем.

Дубље то,
болније тим,
животом бих те,
муклим овим неспокојем ћи,

јер смаку
до у корен смем.“ (*П*, 58; курзив наш)

Хтети („смем“) да се иде „*у корен смаку* [света]“ није само пут ка есхатологији. Ови стихови *Глухота*, вербализације „неизрецивог немира, спремност[и] да се здружимо са смрћу“ ка „надахн[ућу]“ (Šestov 1990: 85), једни су од „најсмелијих“ икада написаних у нашој поезији. Чини се како овакве стихове управо конструише свест која „све доживљава у светлу вечности, и зато ништа на овом свету нема власт над њим“ (Шмеман 2018: 268).

Чини се, такође, како би и Андрић, да је био унеколико благонаклоније окренут Момчилу Настасијевићу, могао пронаћи у стиховима: „јер смаку / до у корен смем“ прилог својој његошологији, а преко тога, и својој поетици побуне. Јер, Његошев стих: „Нека буде што бити не може!“, оцењен у „Трагичном јунаку косовске мисли“ са: „Нигде у поезији света ни у судбини народа нисам нашао страшније лозинке“ (Андрић 2012: 417), исти је онај апсурдизам који побуна носи на свом путу ка пропасти – и неумитном васкрсењу који се сређе у „Глухоти VI“. Андрићев „позитивн[и] нихилизам“ (Андрић 2012: 417) јесте управо дух одлуке да се кроз апсурдно дође до истине. Тај облик побуне, наравно, изражава Његош. Но, потпуно независно од Његоша и Андрића, и Настасијевић димензионира сукоб и надвладавање апсурда – атмосфером Апокалипсе – и то одлуком да се прихвати „смак“ чином слободе и храбрости: „*смем*“[237]:

„јер смаку
до у корен смем“ (*П*, 58)

Између Његоша пак и Настасијевића на овом месту постоји одлучујућа разлика.

Она је садржана у споменутој *есхатологији лепоте*. Настасијевић користи Апокалипсу да би отворио *сотириологију* лепоте (и уметности). Јер, управо оно што „заслеп[љује]“, биће оно што *спашава* у свом „смак[у]“. Истина, лепота је апокалиптична у својој пропасти, она изазива „мук“, „бде[ње]“, „муклу путању“ (*П*, 58). Али, Настасијевић је песник који верује, поетски или есејистички дискурзивно, како „огледајући се у [уметности; која *налази* лепоту, прим аут.], тек ту назремо свој прави лик“ (*Е*, 72). Истина парадокса води до сотириологије – Настасијевић не бира случајно израз за уметност, пут ка лепоти, на истом том месту – „*спасоносна*“ (*Е*, 72; курзив наш).

Дакле, пут у лепоту је *спас*, али он води преко „смак[а]“ јер природа лепоте је – Апокалипса. Прецизније речено, лепота је у „Глухоти VI“ сâм Есхатон.

Јер, Настасијевић већ на почетку „Глухоте VI“ смешта „[л]епот[у]“ на првобитно место: „Лепота јер / заслепи ме, / и нем“ (*П*, 58). А субјект експлицира „[л]епот[у]“, да би је, заправо, довео у најтешњи додир са „смак[ом]“.

Треба уочити ову важну појединост: лепота је у „Глухоти VI“ *првотна*, а „*смак*“ долази „после“ ње.

„Глухота VI“ оцртава, дакле, линију есхатологије. Као *prima causa* – есхатологија је изједначена са Настасијевићевом естетиком, јер је сама лепота *prima causa* – као сотириолошка („спасоносна“).

Лепота у „Глухоти VI“ гледа „уназад“ *до* „смак[а]“.

Очигледно, оваква структура делује као извесна пометња у појмовима, где је завршетак заправо нешто *првобитно*.

Но, „[т]о што кажемо да кретање од краја има за циљ да расветли почетак како би га разумели [а за Настасијевића „смак“ је овде управо „почетак“, прим. аут.], јесте чудно, противречно и неисторично, али је то оно што Библија каже за Христа – да је Он *Алфа и Омега*, *Први* и *Последњи* (Откр. 1,8). А тај крај, *Омега*, је пред нама. На тај начин имамо потпуно другачију перспективу, која најпре чини разлику у начину на који ћемо сагледавати свет, читаву стварност. Та перспектива је есхатолошка“ (Јевтић 2018: 176; курзив А. Ј.).

У „Глухоти VI“ есхатологија није христолошка, како описује Атанасије Јевтић, него је *калолошка* (kalós, lógos), чувајући потпуно исти принцип основе *свега*. Калолошка есхатологија је Настасијевићево гледање „уназад“ до „смак[а] [света]“, где је „лепота“ „*Прв[а]*

[237] Настасијевић схвата поимање „из корена“ („до у корен“) у форми апсолутног: „Да би се добро појмило, а још више да би се уопште могло стварати, треба допрети *до у корен* ствари. И ко хоће да диже ново и ко хоће да обара старо мора ићи правце *у корен*“ (*Е*, 325; курзив наш). „[С]мак“ који има свој „корен“, према томе, схваћен је као тотална катаклизма којој се, без обзира на неопозивост и обухватност, мора испитати права природа.

и Последњ[а]“. Она и може да отвори своју димензију *спаса* само пристанком на *жртву* и одлуку *слободе*: „јер смаку [ка лепоти] / до у корен смем“.

Јер, у калолошкој есхатологији окончања, налази се почетак за појединца који у „глухоти“ може да распозна своју „муклу путању“ – линеарно кретање ка „смак[у]“, тескобно и неизвесно. Изнова, и ова песма потврђује како Настасијевићево суочавање са Апокалипсом, као и у „Предвечерју“ и у другим песмама, остаје под песничком сугестијом тајне и неизвесности.

„Глухота VI“ је, дакле, други случај песничког димензионирања апокалиптике у *Глухотама*. Апокалипса, тако, настаје као својеврсни пут спознаје сопства на путу ка есхатону, то јест, нестанку првобитне форме ка коначној форми „себе“ – која је истински *првотна*.

Други примери Настасијевићеве потраге за спасењем такође су обележени апокалиптиком „ја“-„сад“. Нешто раније смо указали на могуће елементе радосне туге у песми „Плач“. Једновремено, ова позна Настасијевићева песма показује знаке апокалиптике у суочавању са собом:

„Собом до дна себе
зарити се кô мач“ (*П*, 567)

Можда је вид апокалиптичности још боље разазнатљив у „Струни“. Јер, у тој песми се експлицитно и наводи како је крах жице на инструменту директно и последична „смр[т]“:

„Прснув занемела /
смрћу дâ гласа струна“ (*П*, 100–101).

Уколико имамо на уму како је Настасијевић приказивао *проговарање* као апокалиптички чин (са основом библијског Потопа у „Глухоти II“), можемо запазити како се ова семантика може рефлектовати и у „Струни“. Јер, и у овој песми проговарање *оног-са-стварним-значењем* и достојанством Бића – значи смрт, која је појачана још и „искап[љивање]м“ „чаш[е]“.

А сама „чаша“ – чин Апокалипсе *par excellence* – развија симболику од „његошевске“ до гетсиманске:

„И меда или жучи
чаша ли ово пуна,
бол ме, –

до дна искапим,
мрем неизречјем
у реч“ (*П*, 100; курзив наш)

У „Белешкама за апсолутну поезију“ Настасијевић наводи: „У Поезији једина могућа мерљивост је одговарајући степен реакције. Ја, до савршенства израђен *инструменат, којом јачином затреперим*, толика је мера“ (*П*, 36–37; курзив наш). Уколико је „бол“ реализација личности, и уколико је та бол иста што и „чаша“ за коју се не зна да ли препуњена „мед[ом]“ или „жучи“ – онда је то коначна „мера“ „трепер[ења]“ „мене“-„инструмента“. Другим речима: то је „мера“ *проговарања*.

Почев од „неизречј[а]“ па све до „реч[и]“, протеже се смрт – Апокалипса „трепер[ења]“. Јер, човек се проговарањем налази пред нечим многоструко већим од себе (Апокалипсом): „И јасније но икад осетим, само сам смерна струна: *затреперим под неким моћним гудалом*“ (*Е*, 51; курзив наш). А тотална мера „трепер[ења]“ јесте остварење себе у Апокалипси смрти *која се и реализује*:

„Прснув занемела,
смрћу дâ гласа струна.“ (*П*, 100–101)

Уз веома велику обазривост, можда бисмо могли поменути како се на обзорима Настасијевићеве Апокалипсе указује семантика *Васкрса*. Овај васкрс, који настаје након своје жртве, односно, након што „ја“-„сад“ искуси смрт одлуком „трепер[ења]“, разликује се, рецимо, од сугестије „сванућа“ (Васкрса) у „Гробној“. У песми „Гробној“, иако су плоти брата и сестре прожете до есхатологије атавизма, сама Апокалипса је „спољашњи“ моменат, који очекује и „живог“ (брат), као и „кости“ (сестра).

Но, „Струна“ перспективизује потенцијални васкрс *након* што жртва прође кроз смрт. То је у овој песми „прсну[ће]“ жице инструмента „под неким моћним гудалом“. Да ли се слични одзвуци некон неидентификованог „*наставка*“ могу срести и у „Путу“:

„Ходом то у неходе,
у беспуће непутем,
и броди да се не преброде.

[…]

на крају нестати цео,
ал’ проклијали трази“ (*П*, 90; курзив наш)

Након одлуке да се у смрт крене, било да је смрт Апокалипса *оглашавања себе* („Струна“) или „Пут“ који наилази на „непут“ („Пут“)[238] – развија се назнака да „нешто после“ ипак постоји. Пуцање струне („Струна“) и „непут“ („Пут“) јесу смрти. Глас струне („Струна“) и настали „тра[гови]“ („Пут“) знаци су новог живота.

Нова радост настала након смрти још директније се очитава у песми о церемонијалу који смрт прати. „Радосно опело“ јесте песма у којој нестанак себе јесте „узлет“:

„Поклецни, ного, посрни, –
узлет је у недостижно
што зову овде пад“ (*П*, 106)

Апокалиптику „Радосног опела“ можда можемо најбоље приближити разумевањем Лава Шестова, који показује, како смо указали, идентичан доживљај психолошког „смак[а]“, као и Настасијевић. Имајући на уму „Радосно опело“, проналазимо апокалиптику *неутемељености* при *суочењу са смрћу*: „У немогућности да се на било шта ослониш, осећаш под собом разјапљени бездан спреман да те прогута, *и ужас неминовне смрти*, из груди ти се отима ужасни вапај: Господе, Господе, зашто си ме оставио – чини се да је све завршено […]. Нема ослонца под ногама, не може се, као раније, ходати по земљи – значи: не треба ходати, треба – летети [„узлет је у недостижно / што зову овде пад“, прим. аут.] (Шестов 2006: 283–284).

Апокалипса се не само осведочава као својеврсно „поетско дело“, по речима Тарковског, већ и као тотална самоспознаја *у властитој смрти*, или, у „страшн[ом] суд[у]“ над самим својим постојањем.

Колико ове песме носе или не носе елементе вере која значи апсолутни непристанак на смрт – самог хришћанства – није тако лако рећи. Уопште, Настасијевићеве песме субјективне Апокалипсе, где са́мо „ја“-„сад“ нестаје, тешко да се могу узети за дословно „хришћанске“.

[238] Да је *пут* чешће стаза откривања самог себе, јасно сведочи и сама фигура *homo viator*-а, коју и Настасијевићев „Пут“ наглашава: „Гоњен унутрашњом и закритом надом, путник пролази светом не да открије свет као такав него у потрази за собом. То је најдубљи основ идеје путовања у фигури *homo viator*-а“ (Ломпар 2023а: 350).

Било да говори о есхатону као есхатону лепоте („Глухоте VI“), или као о непознатом ентитету до којег се долази вољом за сопственим самопорицањем („Радосно опело“), Настасијевићев есхатон је „ту“ као отелотворење краја. А како се крај не може опевати „даље“ од појавности која се „са друге стране“ од есхатона назире (дискретни импулси неке форме „васкрса“), ту Настасијевић, као и Достојевски у његовом читању, „као Еклесијаст, заћути“ (*E*, 61).

А песник тајне и не може певати о смрти даље од њеног предосећаја и коначног тренутка; све после тога јесте простор апсолутне слободе. Можда на тај начин и треба разумети: „узлет у недостижно“ „Радосног опела“.

Апокалипса (смрти) постоји јер поезија може да каже о њој своју реч.

А Апокалипса до које се достиже тајном/мистеријом више је од поезије, која се при апокалиптици и не укида – „смак“ мора да се проживи.

И ова тачка је, заправо, место сусрета библијских (објективна Апокалипса) и реверзибилно библијских (субјективна Апокалипса) момената Настасијевићеве поезије. О постојању хришћанских-јер-библијских момената у њима, одлучује критичка оптика помоћу које се Апокалипса посматра.

4. Закључак

Указивањем на различите видове религијских (хришћанских) и уметничких поетских поступака Момчила Настасијевића, покушали смо да говоримо о нашем међуратном песнику као о једном од ретких песника наше књижевности код којег је религијско-уметнички преплет остварен у највећој мери. У сумарном прегледу који следи, покушаћемо да рекапитулирамо закључке сваке од засебних тема које смо издвојили као репрезентативне за песникову велику синтезу.

Но, пре самог споменутог закључка, било би потребно директније експлицирати један аналитички момент који смо покушали да наговестимо на више различитих места овог истраживања. Почев од овог становишта деловаће релативно лакше оцртати главне песничке и мисаоне правце Настасијевићевог дела, будући да је становиште на које је потребно скренути пажњу, заправо, жижна тачка Настасијевићевог поимања хришћанског. Наиме, реч је о претпоставкама које нашег песника смештају на „византијску“ страну српске књижевности.

Указивање на Настасијевићеву традиционалност, његову везаност за народне и средњовековне мотиве, на различите експлицитне и иманентне хришћанске елементе његове поезије, махом је наводило тумаче да нашег песника схватају као песника византинизма. Овај поступак и класификација из њега произашла махом су и разумљиви. Момчило Настасијевић заиста показује неке елементе који су заједнички и другим нашим „византијским“ стваралоцима нове књижевности, почев од Гаврила Стефановића Венцловића све до Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића или Алека Вукадиновића и Новице Тадића. Са друге стране, утицаји блиставог српског средњовековног византинизма и сами узрокују да се аутори, који изражавају нека поетичка обележја тешње повезана са самим наслеђем српског средњег века, могу сместити у византијски круг. Другим речима, средњовековно византинство, и као уметнички извор или подстицај, а и као идентитет културе, сувише је јасно изражен да би могао бити пренебрегнут у случајевима када се у тумачењу песникā појављује нешто византинизму слично. Утицаји оваквих аналитичких промишљања стари су, а њихов утицај се свакако може приметити и данас у различитим интерпретатитвним заједницама.

Но, да би се разјаснио контекст „византијског“ промишљања српске књижевности било би прагматично осврнути се на његове почетке.

Можда би се могло поменути како је случај Настасијевићевог песничког византинизма активиран још Винаверовим читањима песника *Лирских кругова*. Тумач своје епохе, њеног песништва и њених поетско-спиритуалних тражења, Винавер конституише концепт модернистичког неовизантинизма српске књижевности. Наравно, његов концепт проналази

материјал за своја уобличења још у предратном песништву, а посебно у лирици Милутина Бојића, што Винавер и изражава у свом есеју о рано преминулом српском модернисти. На трагу Бојићевог византинизма, надаље, чини се релативно лако пронаћи идентичне елементе и код Дучића, Ракића и других предратних стваралаца. Касније, авангардна стремљења активирају нове уметничке артикулације винаверијанског модернистичког неовизантинизма, у којем најзапаженије „улоге“ „нових византинаца“ имају Растко Петровић, „лелујави лик са фреске“, и, нарочито, Момчило Настасијевић. Простори тумачења су отворени: песници, подједнако као и њихови тумачи могли су да крену стазом великог богатства српског средњовековног византијског наслеђа.

Оно што носи посебну важност јесте: византинизам српске књижевности махом је предестинирао религијске контуре наше литературе. Отвореније казано: византијска интерпретативна визура, на коју је тумач српске поезије готово па „обавезан“ – услед различитих наследних диктата, како саме наше књижевности, тако и традиције наше књижевне критике – условљава закључак: све што је религиозно, мора бити религиозно *по византијском средњовековном моделу.* Другачији модел поимања религиозности код нас готово и да није истицан.[239]

Међутим, на овој „раскрсници“ поетичких идејности, *per se* бивају наговештена два важна питања.

Прво од њих могло би се формулисати наизглед мистификацијски али, у суштини, са једном врстом скепсе која је нарочито потребна при потцртавању важних поетичких питања. Ово иницијално питање гласи: да ли је поетички корифеј модернистичке генерације Станислав Винавер заиста *тражио Византију када је тражио Византију*?

Друго питање махом проистиче из првог и односи се директно на нашег песника: није ли Момчило Настасијевић након Милутина Бојића дошао као „погодан“ песник за остварење тог пројекта? Настасијевић би, тако, био присутан на нашој књижевној сцени као византинац када, према Винаверу, другог и „византинскијег“ није било, углавном услед материјалних књижевних огрешења о религијско-мистички ареал, који смо покушали да експлицирамо у уводним разматрањима. Настасијевићева релативна изолованост у књижевном животу као да је савршено одговарала лику старосрпског/византијског аскете, који се у буци велеграда, „модерног Вавилона“, подвизава загледан само у себе и своје песничке „глухоте“, где се најбоље ослушкује Бог.

Изражавање два скептичка питања већ је, наравно, сугестиван гест тумачења. Винаверовим трагом византијских оквира, поетске и интерпретацијске реализације наредног времена као да су биле већ унапред припремљене. Да нагласимо још једанпут, оваква врста става не значи минимализацијски приступ. Византинство српске књижевности има дубоке корене који сежу до у саму бит културно-националне егзистенције. А, са друге стране, валоризација нипошто не би требало да се креће у смеру критичког расуђивања: нешто је „мање вредно“ зато што се учестало јавља као књижевни материјал; или пак у виду закључка: поетске обраде византијског материјала српске књижевности већ су унеколико предвидиве – директно зато што су „византијске“.

Међутим, на овом месту, као и у претходним случајевима, искрсава недоумица: шта уколико се јави аутор чији корени *нису византијски*, или су то у сасвим ограниченој мери? Да ли ће тумачење претрпети својеврсно „огрешење“ уколико се такав песник означи као „византинац“ услед преклапања нечег што подсећа – или нечег што (*nota bene*) сâм тумач перципира – *као византинство*?

Мишљења смо да Настасијевић није византијски песник српске поезије. Насупрот Византији и свим утицајима који су многобројни и, чак, код самог Настасијевића очигледни у

[239] Наравно, по страни од овог, византијског поимања религије остају дела и тумачења не-хришћанске провенијенције, попут, рецимо, замашног корпуса муслиманских елемената српске књижевности.

неким видовима интерференција – Момчило Настасијевић фигурира првенствено не као византијски, већ као *библијски* песник.[240]

Свакако, на овом месту би било потребно појаснити, у једном ширем критичком захвату, шта се подразумева под „византинизмом“ а шта по „библистиком“ српске поезије. Међутим, уместо опсежних разјашњења можемо понудити једну сликовиту анализу која би махом разјаснила на шта се односе два споменута појма. Ова два појма, узгред, као да наговештавају неке разазнатљиве духовне области већ на сâм њихов помен – по моделу на који, рецимо, Лав Шестов користи опсеге појмова „Атина“ и „Јерусалим“. У случају Момчила Настасијевића могли бисмо, по тој паралели, пре да говоримо о књижевноисторијској дихотомији „Константинопоља/српског средњовековног манастира“ наспрам „Јерусалима/‘гласа вапијућег у пустињи’ (Јн 1:23)“.

У теорији руске културе, на пример, отац Александар Шмеман је наговестио слично по питању развоја руске духовне мисли и стваралаштва. По његовом уверењу, упркос великим заслугама које историјски и културолошки утицај Византије има на потоњу руску државу, руски стваралачки дух је ипак заобишао Константинов царски град и по инспирацију ишао директно у Свету Земљу[241] (в. Шмеман 2019: 54–59). Шмеман овакву појаву означава „*максимализмом*“ руске књижевности и културе.

Тај максимализам заснива се на одлучујућој дихотомији: „За Византинца, хришћанство је било круна дуге, сложене, бескрајно богате историје, ‘уцрковљење’ читавог једног света лепоте, мисли и културе. Такво културно сећање, такав један доживљај ‘крунисаности’ и довршености, стара Русија није могла имати“ (Шмеман 2019: 55). Зато „процес прихватања [хришћанства у Русији, прим. аут.] није обухватио ни приближно све оно што спада у појам *хришћанског византинизма*“ (Шмеман 2019: 55; курзив наш). Из тога, а на трагу других истраживачких налаза из домена историје, Шмеман извлачи интересантан и нарочито важан закључак:

> „Стара Русија византијској култури није поклонила ни мрвицу душе, пажње нити интересовања. Историчари наглашавају да, и поред мноштва црквених и политичких веза са Цариградом, Руску душу није привукао он, већ Јерусалим и Света Гора: Јерусалим као место реалних догађаја везаних за Христа, његових понижења и страдања, и монашка Света Гора као место реалног хришћанског подвига“ (Шмеман 2019: 56–57).

Шта можемо закључити на основу овог Шмемановог историозофског и културозофског закључка, а што би се, последично, могло применити на тумачење нашег песника?

Наравно, историјски елементи које наводи Шмеман у наведеном промишљању тешко је „превести“ на језик критичке интерпретације једног издвојеног песника. Но, интепретацијски симболи којима се Шмеман служи готово да непогрешиво одговарају структурирању Настасијевићевог (библијског) песничког духа наспрам византијског књижевног духа наше поезије. Уколико се, рецимо, Момчило Настасијевић постави у компаративном контексту са песништвом класичног византинца, Ивана В. Лалића, може се

---

[240] Један маргиналан али ипак занимљив податак говори о могућим важним импулсима јудео-хришћанске и, посебно, јудео-библијске провенијенције у Настасијевићевој поезији. Наиме, на почетку књиге својих мемоара, Јасна Левингер-Гој, супруга Едварда Дениса Гоја, наводи да је, поред њеног мужа, истакнутог професора славистике у Кембрицу, „заљубљени[к] у поезију Момчила Настасијевића“ био такође и Исак Асиел (Levinger-Goy 2022: 10–11), Врховни рабин Јеврејске заједнице у Србији.

[241] Можда на трагу овог Шмемановог закључка можемо објаснити и методолошку оријентацију, према којој је велики део Настасијевићевих религиозних погледа у нашем истраживању појашњаван руском религиозном филозофијом. Момчило Настасијевић је, рекло би се, један од ретких аутора српске књижевности код којег је ово преклапање се руским духом заступљено у већој мери – оријентација ка „Јерусалиму“ уместо ка поетичком промишљању и лирском орнаментализму византијске раскоши заједнички су нашем песнику и руским ауторима. Отуд методолошка оријентација ка руском духу може бити драгоцена када се говори о Настасијевићу, јер је сâм дух такве методологије произникао из стваралаштва које је по једном важном критеријуму блиско Настасијевићевом.

запазити како контуре њиховог песништва веома прецизно одговарају Шмемановим карактеролошким контурама.

Лалић, наследник хеленског наслеђа, уредник Рансименове *Византијске цивилизације,* песник српске средњовековне традиције („Ресава“, „Рашка“, циклус о светогорским манастирима), песник орнаментализма византијског типа и „канона“ – песник је код којег је тежња ка *хришћанском концепту* очита.

На другој страни налази се песник који орнаменталност – Миљковићевим речима: „чари периферије“ песничког текста – избегава, код којег се ништа од историјских манифестација нити геопросторних назнака не може запазити – премда време као феномен постоји зато што постоји апокалиптичка есхатологија – песник не српске средњовековне Византије – него песник Христа (којег, узгред речено, *код „византинаца“ наше поезије има сразмерно мало*) и Христовог „хода“, распећа, и, по Шмемановим речима, песник Христових „понижења и страдања“ у – *nota bene* – Јерусалиму а не Цариграду; песник дубљег смисла страдања које се у историјско-културолошком песништву по правилу занемарује, песник старозаветног крика из „дроби“ – и песник код којег је тежња ка *хришћанском концепту, идентично као и код Лалића*, очита.

Како можемо говорити о идентичности хришћанске концепције а да се два песника по себи потпуно разликују? Управо због тога што је први – *византинац* српске поезије, а други – *библиста* нашег песништва. Раскорак који Шмеман наглашава могуће је применити, и то са изразитом прецизношћу, на две различите поетике. Два песника се поетички диференцирају по готово истоветној мери којом је поетички „*Цариград*“ управо различит од поетичког „*Јерусалима*“.

У овом подвајању делује јасно, дакле, шта би могла значити путања *Лирских кругова* потпуно изван хоризонта очекивања наше уврежене матрице тумачења: која религиозно прихвата само уколико је то византијска уметничка религиозност. Настасијевићев поетички „Јерусалим“, остварен у јединој песничкој збирци, активира феномен „уметничке библистике“, односно, поетског читања библијског текста, при чему библијске контуре бивају очуване у поетским реализацијама.

Можда је управо у овом моменту тајна Настасијевићеве песничке непрозирности. Ову тајну је конституисао сâм неовизантијски образац српске поезије, који је, рекло би се, постранио све што може бити *хришћански елемент који у свом хришћанству није византијски.*

Уколико у томе постоји некон критичког ослонца, Настасијевићева херметичност би, по свему судећи, могла бити унеколико одгонетнута, или, барем би био јаснији разлог који је тумаче мотивисао да Настасијевића означе као „херметичног“ песника. Јер, није песник толико „магловит“ колико су нејасни наши сопствени појмови о Светом Писму, његовим актерима, идејама, пророчанствима. Не може бити Настасијевићева „кривица“ то што су појмови интерпретативних заједница о библистици, којима се он у *Лирским круговима* служи – мутни и недовољно читалачки конституисани.

По истом принципу могло би се одгонетнути и Настасијевићево „самотништво“, односно, чињеница да је песника *Лирских кругова* тешко читати у неким интертекстуалним везама са другим твараоцима. Очигледности ове чињенице придружује се једна друга коју смо унеколико покушали да потцртамо у досадашњим анализама. Чини се да је заиста компликовано наћи аутора који би Настасијевићу био сличан или који би се паралелно *Лирским круговима* могао интертекстуално читати. Но, шта уколико у овај корпус текстова критичким немаром нису ушле Књига Постања, Псалми, Књига пророка Исаије, Књига о Јову (из Старог Завета), те новозаветне књиге Јеванђеља, Павлове посланице, те Откровење Јованово?

Уколико би се ове књиге узеле у обзир, заједно са појашњењима која раскривају повезаности Момчила Настасијевића са библијским текстом, могло би се прецизирати значење: „библијски песник“ насупрот: „песник-византинац“. Настасијевић је био одличан познавалац Библије, како смо и покушали да покажемо. Песме *Лирских кругова*, тако, на појединим местима композиције, мотивике, целокупне идејности, указују се потпуном

духовном сраслошћу са старозаветним или новозаветним духом, да је било какво интертекстуално подвајање, заправо, и немогуће.

Ова важна књижевна чињеница Настасијевићеве библистичке оријентације требало би да буде истакнута најмање са три тачке гледишта:

1) књижевноисторијске, према којој јесте нарочито важно разматрати једног авангардног песника са позиција Светог Писма – а не са становишта Винаверовог неовизантијског пројекта и критичких перспектива које из овог пројекта индиректно проистичу;

2) хришћанске, јер пут библистике води до стабилних хришћанских поетских упоришта Настасијевићеве поезије, и, консеквентно, можда и јединих аутентичних обриса *хришћанског-јер-библијског духа* у (модерном) српском песништву;

3) и, напослетку: чисто артистичке – јер Настасијевићев песнички стил, његов поетски *credo*, начин „певања и мишљења“, на многим примерима, директно и посведочено или индиректно и подразумевано – проистиче из библијског текста.

Са ових неколиких становишта „*не-византијског*“ песничког опуса, чини се, делује прагматичније закључити и неколике претпоставке које смо покушали да изнесемо у односу на тематску прерасподелу анализа. Ова тематска расподела обухватала је, дакле, разматрања: хришћанских корена песниковог језичког израза и музиколошких хришћанских аспеката, концепта тајне у Настасијевићевом песништву, односа према *ближњем* Настасијевићевог песничког субјекта, меандре љубавног песништва, од елемената еросне поезије до рубних назнака еротичког комплекса, полифоног лика лирске мартириологије, сугестије идеје о радосној туги, Настасијевићеве визије Христовог лика, као и разматрања два вида његове лирске есхатологије. Наравно, ниједна од ових тематских етапа нипошто није „изолована“. Најбољи показатељ ове инхерентне хомогености јесте међусобно преклапање назначених тематских етапа; отуд очекивани случај да су поједине песме, па чак и истоветни њихови сегменти, разматрани у две одвојене тематске целине тумачења.

У одељку о јединици поезије, тумачењима песничког израза и музиколошких елемената покушали смо да скренемо пажњу на феномен према којем се већ у природи песникових уметничких средстава може говорити о одређеним назнакама религијске природе. „Јединица“ Настасијевићеве поезије, проучавана аналогно Деретићевој конструкцији „јединице“ Његошеве поезије, доводи до формуле истините парадоксалности израза (по правилу израженог хијазмом или анаколутом). У форми парадокса предњаче Настасијевићеве *Глухоте*, код којих је заступљеност ове песничке формуле и најфреквентнија. Сама формула подразумева уједињавање два различита појмовна поља, која по логици мишљења не би могла да стоје заједно, те указује да се управо у њиховој тешњој коегзистенцији може претпоставити права мера истинитости – што је, уједно, и једна од форми религијског мишљења. Заједно са формом парадокса, Настасијевићев редуковани песнички израз указује, такође, на специфичне елементе (могућег) хришћанског израза – који се уклања од „празнословља“, односно, од песничке орнаменталности, која је карактеристична, између осталог, и за Византију српског песништва. У појму сведеном на Ла Бријером названу „праву реч“ (фр. „le mot juste“) Настасијевићев песнички свет конституише именицу као главни носилац појма, из чега се, консеквентно, може говорити о „статичком“ свету песничке слике. А управо ова „статика“ активира значење поетике апстраховања, која је изразито важна за хришћански (библијски) стил. Јер, она предочава коначно значење неког појма, извлачећи из њега општост као форму подразумевања. Псалми, старозаветне Књиге, или Христове параболе изражајно су и сами засновани на оваквој конструкцији. Њој се придружује, такође, и „меон речи“, то јест, хришћанска форма израза поникла на одричним облицима Настасијевићевих језичких појмова. У одрицању од позитивне појмовне ознаке уместо у тражењу синонима за ту одричну ознаку, могла би се раскрити Настасијевићева перцепција света као хомогене универзалне афирмације. Другим речима, као што се у хришћанском учењу сматра да све што је Бог створио јесте „добро“ (Настасијевићев позитивни појам), тако унутар таквог света зло постоји као изопачење Богом установљеног „добра“ (Настасијевићев негативни појам заснован не на

синонимији – „зло“ – већ на изражајном облику: „не“-„добро“). А ова перцепција релевантно одговара хришћанским појмовима генезе и Апокалипсе, услед чега није необично што се визије стварања и разградње света у Настасијевићевом песништву, и, уједно, песничком језику, везују за градњу, односно разградњу песничке речи у коју је положено бивствујуће („Речи у камену I–III“, односно, „Глухоте II“). Напослетку, изражајним елементима музичког израза такође припадају важни наговештаји хришћанских елемената. Они мелодијски иду у корак са речју као елементом вербалне лирске артикулације. У одељку о музици код Настасијевића покушали смо да скренемо пажњу на алтернативне облике тумачења, према којима важности уметничке концепције не припадају толико Настасијевићевом вагнеријанству ни идеји о матерњој мелодији, колико уметничким транспозицијама библијског текста, односно митском наслеђу инструмента фруле. У првом случају, нарочити значај уметничке библистике огледа се у музичким и сценским интерпретацијама *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића, то јест, у *Краљу Давиду*, симфонијском псалму швајцарског драматурга Ренеа Моракса. Са друге стране пак, фрула је музичко-популистички медијум Настасијевићеве песме, који, сежући до мита о Пану, ствара антипод херојско-епској концепцији фруле (Ђеле-кула), и омогућава да Настасијевићева „Фрула“ својом комуникативношћу споји песму са духом атавизма – откривајући притом оно што је Дворниковићев концепт једначења радости и туге у само једну константу – *бол*. Колико ова појединост може бити важна за Настасијевићеву лирику, говоре и други примери из *Лирских кругова* који конституишу управо бол – без обзира на смењивост туге и радости у људском животу.[242] С обзиром како је музика простор у којем се ово једначење спроводи, почев од митског плана до данашњице, претпоставили смо песников есеј „За хуманизацију музике“ као могућу алтернативу есеју „О матерњој мелодији“ при тумачењу Настасијевићеве поетике.

Ове наведене појединости (јединица поезије, поетика између редукције речи и апстраховања, „меон“ речи и музиколошке хришћанске претпоставке), дакле, припадају домену Настасијевићевих песничких средстава у којима се могу препознати елементи коегзистенције и асимилације лирског у хришћанско религиозно, и обрнуто: срастање религиозне константе са смером песничке (музичке) реализације.

У одељку посвећеном тумачењу тајне у Настасијевићевој поезији покушали смо пак да укажемо на лирску реализацију овог појма, који се иначе везује за религиозни контекст још од Елеусинских мистерија. Настасијевић у својим есејима, белешкама и записима, такође, помиње тајну као феномен који привлачи пажњу. У дефиницији и подразумевању његовог концепта тајне заиста се и могу препознати назнаке истог оног корпуса значења којим се и у хришћанству идентификује тајна. Другим речима, појмовни оквири хришћанског корпуса тајне могу се релативно јасно применити на разјашњење самог Настасијевићевог концепта. Наравно, то не значи како Момчило Настасијевић директно имплементира религиозна значења појма у своју лирику. Тајна је у његовим песмама заиста и обликована по принципу религијског *не-спознавања* али *наслућивања*, које утиче на оног ко тајну осети. Тајна је уочљива у пасторалном комплексу („Фрула“, „Јасике“), или је пак она сама присутна инхерентним садржајем молитве. Уопште, две Настасијевићеве молитве, она из *Бдења*, подједнако као и она из *Одјека*, контекстуализују тајну у виду човековог личног односа са Богом. У овом правцу се раскривају и облици Настасијевићевог песничког персонализма, не само као једног од конституената односа према тајни (јер *тајност* подразумева *личносност*), већ и као средиште Настасијевићеве поезије из којег произлазе психолошко-онтолошка стања субјекта, односно, њихови персоналистички оквири. Тиме се „Молитвама“, али и неким другим местима *Лирских кругова* може приметити како је обликовање тајне директни подстицај за Настасијевићев песнички персонализам. А личносност је, такође, заједничка за хришћанско поимање света, зато што је кроз лични однос појединца са Богом у хришћанству

[242] Илустрације ради, подсетимо на два примера у овом смеру: „И белина крилом кад / радосно замахне у лет, // бол и то је, / и зацрнело“ (из „Глухоте IX“; *П*, 61); или пак: „Плакало ил’ певало / трнова за уздарје / плете му се у потаји круна“ (из „Струне“; *П*, 101).

конституисан идентичан однос као *тотални персонализам*. Отуд, требало би, реверзибилно, са посебном обазривошћу разматрати „утапање“ у Бога у Настасијевићевој „Молитви“ из *Одјека*, песми у којој је „губљење“ субјекта у небеској мистичности Божјег присуства готово одраз смисаоних импликација које произлазе из теоријског спора између Николе Милошевића и Атанасија Јевтића, на који смо покушали да скренемо пажњу у уводним разматрањима. Као што постоји несугласица између Милошевића и Јевтића по питању мистичког искуства, по тој мери би требало критички осветити мистичко нестајање у Богу (некарактеристично за личносност персоналистичких оријентација) од тешње везе два *субјекта,* у којој се „утапање“, заправо, не може конституисати. Уколико је „Молитва“ из *Одјека* делом нејасна у оваквој оријентацији духа, траг претходне „Молитве“ из *Бдења* подсећа на Настасијевићев поетски оквир молитве. Тајна молитве, заснована на осећају грешности и унутрашњег трошења „црв[ом]“ поетска (библијска) је реализација јеванђеља, у којој се егзистенцијална тајна разјашњава управо тајинствено-молитвеним чином. На овој равни се могу боље појмити и друга места *Лирских кругова* на којима је тајинствено-молитвени или тајинствени-јер-мистеријски чин лирске перцепције тотална субјективна визура. А у корену субјективне перцепције налази *тајна* као посредник између субјекта и објекта. Управо услед ове поетичке чињенице могуће је боље расветлити због чега је тајна за Настасијевића имала толику важност управо у епистемолошком смислу. У вези с тим, његов транспарентни израз из бележака требало би означити и једним од најважнијих експлицитних дискурзивних сведочанстава о важности тајне: „Не објашњујте ми, људи, неслано је; превидели сте тајну. Доведите ме само пред ствар, и нека вас нема, и нека ни примисли ваше не остане између мене и ње: слатко ли је утопити се у тајну“ (*Е,* 370).

У етапи истраживања посвећеној односу Настасијевићевог субјекта према *другоме* (ближњем) покушали смо да представимо два различита вида песничког односа према другој личносности у *Лирским круговима*. Прецизније речено, није сваки *други* у поетском свету *Лирских кругова* – дословно и личност. Управо у овој чињеници крије се и једно подвајање које код Настасијевићевог субјекта узрокује две оделите перцептивне категорије. То су: 1) однос нетрпељивости, махом изражен кроз схватање других као „гомиле“ у којој личност нестаје, а обликује се једна „маса“ хомогена у одбијању духа; 2) перципирање другог кроз визуру споменуте личносности; при чему манифестације љубави, сажаљења и пажње према *другом* Настасијевићев субјект мотивацијски концентрише сажаљењем. Ова два момента која смо покушали да расветлимо, заправо су две готово потпуно раздвојене категорије односа, између којих једва да постоји додирних тачака.[243] Јер, нетрпељивост према свету који се потпуно разделио, и између чијих се појединаца уклонио сваки вид кохерентне везе (Код Настасијевића у „Речима у камену IV“: „Стамено / између животâ по зид“), директно узрокује афективно одвајање субјективитета од *такве* заједнице. Отуд, песме попут „Награде“ или „Поруке“, „Извору“ или „Осаме на тргу“ илустрације су односа одбацивања заједнице. Међутим, за разлику од радикалног издвајања сопства од других појединаца, у Настасијевићевој лирици јављају се пак назнаке психолошке тежње ка заједници, ка форми људског духа која подразумева оствареност човека у додиру са другим личносностима. Настасијевићев субјект овакав комплекс осећајности махом исказује концептуализацијом жртве. Јер, љубав-за-другог самерава се директно људском спремношћу на жртву. Отуд, у оним песмама односа другачијег од самоће и изолованости, уочавају се акценти љубави која се жртвује за другог, па чак и без истицања сопственог знања о личносности другог – на пример: „Не мене, не мене, / брата то / у незнању мог / муклије тим / потаја ова мучи“ (*П*, 100) из „Струне“, или пак: „[Друже у тајни] / И који за мном, и у незнању, / грех овај чудни пут“

[243] И по питању овакве врсте односа Момчило Настасијевић показује неке идејне сличности са делом Достојевског, аутора чију је сензибилитетску идентичност песнику *Лирских кругова* наше истраживање настојало да континуирано потцртава. Како је познато, нетрпељивост према „другом“ једна је од главних константи *Записа из подземља,* романа-„прелудијума“ у Достојевсково „петокњижје“, док је однос несебичне љубави и према људима и према свим феноменима живота једно од централних обележја света старца Зосиме и неких других ликова Достојевсковог „петокњижја“.

(*П*, 46), из „Сивог тренутка“. Идентичну осећајност упризорују и песнички сегменти „Погледа“, песме „Брату“, „Трубе“, „Ђурђевака“, „Погледа“, и, нарочито, песме која подвлачи рефлекс мржње као израз одбацивања заједнице, те потцртава последице међуљудског одбацивања и деструкције – песма „Две ране“. Ова песма *Бдења* могла би се означити и песниковом сумом комплекса ближњег, комплекса који води од међусобног повређивања до песничке слике (вероватно преузете из Књиге пророка Исаије) у којој су међусобно завађена бића „*овде*“ помирена „*тамо*“ (где се разлике између бића и потиру до љубави). „Две ране“ би се, дакле, и могле назначити главном Настасијевићевом песмом односа према другоме. „Две ране“ обухватају две разнородне линије осећајности и представљају њихову синтезу – у спајању људи *и осамљивању субјекта*, који се повлачи у самоћу чак и након спознаје о повезаности других („Нема за мене биља овде доле“, *П*, 38). Самоћа је у „Две ране“ траг аутентичности Настасијевићевог песничког субјекта – који одбија чак и заједницу уколико она није остварена за све људе.

У наредној етапи истраживања, оној која је посвећена песниковој љубавној лирици, покушали смо да укажемо такође на два разнородна комплекса. Овде је пак реч о Настасијевићевом схватању полне љубави. Прва велика целина љубавне поезије садржи наносе класичног еросног комплекса. На другој страни класична љубавна лирика се деконституише повлачењем еросне осећајности класичне љубавне песме, те долази до преображавања у другачије видове љубавне осећајности. Чини се да није сасвим разазнатљиво због чега је у тумачењима Настасијевићеве поезије љубавно песништво остајало махом скрајнуто. За такав став и нема превеликих теоријских и критичких основа с обзиром на релативно високе домете љубавне поезије који су остварени у Настасијевићевим песмама, попут „Извору“, „Сна у подне“, „Зоре“ или „Грозда“. Нарочито место у комплексу Настасијевићевих љубавних песама припада, наравно, „Зори“, стога што ова песма активира значења *софросиније* (σωφροσύνη). „Зора“ упућује на песникову везаност са *Пјесмом над пјесмама*, а указује чак и на Настасијевићеву директну песничку и преводилачку интерпретацију појма „разиграње“ у *Слову љубве* деспота Стефана Лазаревића. Помен ових песама готово *per se* активира формалну специфичност – Настасијевићеве љубавне песме класичног еросног сензибилитета смештене су у циклус *Јутарње*. Оне су, заправо, и један од главних образаца пасторалног и ведрог живота који прати уводни циклус *Лирских кругова*.[244] Међутим, релативно лако се уочава како оваквих песама у наставку збирке нема, при чему треба нагласити чињеницу да „драга“ из самих „лирских кругова“ као поетска фигура не одсуствује. Како објаснити феномен присуства жене – феномен у којем су чак еросни елементи и присутни – али у песмама које се не би могле подвести под жанр љубавне лирике? Оваква појава управо је и могућа стога што Настасијевић измењује семантичко средиште. На задати комплекс: жене-као-драге песник уводи парадигме деструктивног ероса, сажаљења, *нестајања*, промишљања над породом („плод[ом]“), па чак и неке назнаке сексуалне инхибиције која настаје услед родних (по Миодрагу Павловићу, „трибалних“) породичних релација. Отуд, песме попут „Трага“, „Јединој“, „Чесми крај пута“, „Позној“, „Вечерње“, „Врбе“, „Сутон“, и, нарочито – „Госпи“ – није могуће тумачити као Настасијевићеве љубавне песме у класичном смислу, при чему ни ознака елегичности не би била сасвим одговарајућа. Настасијевићеве песме декомпоновања ероса у строгом теоријско-жанровском погледу могле би се условно сврстати у психолошко-медитативну лирику, у којој се, дакле, из фигуре жене повлаче одрази чисто љубавне осећајности. Овај песнички вектор почиње да означава етапу

[244] У истраживању смо, такође, покушали да укажемо како ни сâм циклус *Јутарње* уопште није хомоген уколико се као критеријум хомогености узме поетска „ведрина“. Елементи „дестабилизације“ оваквог комплекса у *Јутарњем* махом упућују на друге лирске елементе које ће развијати каснији циклуси. Стога, требало би имати на уму како „Дафина“ (као последња песма циклуса) наговештава *Вечерње* према комплексу декомпоноване еросности – нарочито с обзиром на криптодиптих у коме другу песму сачињава „Грозд“ – или пак песма „Ђурђевци“, која је прва од три песме збирке *Пет лирских кругова* посвећених преминулој сестри и линеарно распоређених у три различита „лирска круга“. „Ђурђевци“ су уједно и песма деконституисања ероса према драгој („враголанк[и]“) у сажаљење према далекој сестри („То у родини она / болује сету без лека“).

усмерену ка метафизици љубави и метафизици чисто плотске конекције људских бића (повезаности која у Настасијевићевој поезији има значајну улогу, и то изван било каквих конвенционалних ознака о „материјалности“). Песме на рубу еросне осећајности могу укључивати и контемплативне визије људског греха („Позној“), сажаљења према жени[245] („Врбе“, „Вечерња“), па чак и неких космолошких оријентација у којима су тумачи проналазили подтекст баладе о уклетој невести и наговештаје цикличне визије времена („Чесми крај пута“). Колико ова под-врста Настасијевићеве лирике носи манифестације духовности друкчије од могуће спиритуализације чисто полне љубави, можда упадљивије сведочи елемент *нестајања*. Јер, како смо и покушали да укажемо, Настасијевић наспрам полне повезаности мушког и женског бића, повезаности која врхуни у телесном спајању, уводи комплекс њиховог *нестанка* као разрешење плотских импликација покренутих *љубављу* а завршених у *полности*. Не можемо са сигурношћу тврдити шта би *тачно* могло да подразумева Настасијевићево *нестајање*, изражено песмама „Траг“ и „Јединој“, двема најважнијим песмама ове под-врсте – и песмама које се у композицији циклуса надовезују једна на другу. Но, без обзира да ли *нестајање* схватили као мистички пут (идентичан, рецимо, случају који се јавља у песмама *Магновења*: „Пут“ и „Поглед“), или као ознаку за уклањање два бића једног од другог, *нестајање* свакако јесте духовна основа за разрешење колико афинитета, толико и конфликтности два бића, све до отклона од „грешног“ полног везивања. Можда би се могло поменути како је Настасијевићево *нестајање* осамљена ознака платонизма његове поезије, у којој се ослобођење *не од тела као таквог, већ од плоти, „телесног духа“*[246] посматра као (акетски) задатак човека. Иако користи манифестације *духа* да би дефинисала *плот* у љубавном односу, Настасијевићева поезија на рубу еросности изразито је *плотска* у настојању да се однос према телу мушке и женске личности редефинише у категорији *полног ослобађања од пола и плоти*.[247]

Како је *нестајање* само по себи тежак задатак за људску свест управо због тога што је плотско гарант људског постојања „овде доле“ у Настасијевићевој лирици, ослобађање од њега јесте пут мучeништва. Стога би љубавно песништво на еросним поетичким рубовима у Настасијевићевој лирици требало разматрати и као увод у поимање *мартиријума*. Мучeништво је један од основиних, ако не и централни сегмент Настасијевићеве поезије уопште. Комплекс мучeништва доминира песниковим идејним координатама не само као задата тема, већ и као микро-комплекс по којем се *вољно* прихватање страдања може запазити као *одлука* субјективне свести. Мучeништво је, како у Настасијевићевој поезији, тако и у хришћанском учењу, изразито динамичка категорија. Управо у овој динамичкој категорији треба тражити и један од видова песниковог дестабилизовања „статичног“ света који се конституише на језичко-стилској равни песме. Другим речима, колико год Настасијевићев принцип *окамењивања* песничког света путем „праве речи“ евентуално подсећао на укидање кретања, мучeништво, као поетски *чин*, представља „ослобођење“ из статике света. Стога, хришћанска парадигма мартиријума – *слободно* сведочанство божанственог, то јест,

[245] Елемент Настасијевићевог сажаљења према жени било би нарочито занимљиво упоредити са Црњансковом структуром истоветне осећајности. Ову врсту поређења покушали смо да истакнемо у уводном делу потпоглавља „Љубавна лирика на ободима љубавне осећајности“. Наоко онеобичене и сличне, две уметничке визије из корена су различите. Уверења смо како ово подвајање сажаљења према женској фигури на неочекиван начин може конституисати не само два различита уметничко-духовна кретања издвојених писаца, већ може назначити и два различита духовна обрасца наше књижевности уопште. Тачније, дубље испитивање би могло утврдити како један правац јесте чисто духовне природе (Настасијевић) и други, који је чисто антрополошке природе (Црњански).

[246] „Дух тела“ (плот), узгред споменуто, има значајно место у хришћанској антропологији. Отуд би се Настасијевићеве песме љубавне тематике на рубу еросности, наравно, заједно са духовним концептом сажаљења према жени који се у њима јавља, могле сматрати даљим и изразито рудиментарним назнакама хришћанске антрополошке перспективе.

[247] Отуд је песма „Он“, последња у *Магновењима*, интересантна као визија Христа управо зато што њом Настасијевић укида категорије полности у Богу. А божански образац се, како је познато, пресликава на људско постојање по речима апостола Павла: „[…] нема више мушког ни женског, јер сте ви сви један (човјек) у Христу Исусу“ (Гал 3:28).

божанског назначења у човеку – проналази у Настасијевићевим песмама своје директно отелотворење. Да на овој директности треба нарочито инсистирати, сведочи и „јововска“ парадигма Настасијевићевог песничког субјекта, као назнака унутрашњег супротстављања ономе што се споља вољно извршава.[248] Другим речима, Настасијевићева концептуализација мученишства, колико год одговарала хришћанским задатостима, не би могла да буде у потпуности хришћанска (библијска) да се *contra* мученишству сама Настасијевићева песничка свест – *не отима*. Важност овог парадокса изузетна је, и на њој треба континуирано инсистирати: истина мученишства у песниковој лирици најбоље је посведочена прихватањем страдања, у чему се иманентно садржи и одбацивање страдалничког. Ово је, такође, још једна од потврда значаја *крста* у Настасијевићевој стваралачкој визији, *отеп*-а христолошког елемента. Јер, мученишство не може да буде *богочовечанско* (христоподобно), уколико човек божанским делом сопства не извршава „виши“ разлог (слободом да се жртвује), док се, једновремено, људским делом сопства том страдању не отима. Христов пример (и на самом крсту и у Гетсиманском врту уочи страдања) то потврђује. Јеванђелист јасно сведочи: „Или, Или, лима савахтани?“ (Мт. 27:46), односно: „Оче мој, ако је могуће, нека ме мимоиђе чаша ова; али опет не како ја хоћу, него како ти!“ (Мт 26:39). У Христу и кроз Христа мученишство се укршта вертикалном и хоризонталном димензијом страдања, које се *и прихвата и одбија*. Наравно, вертикална димензија крста јесте божански лик човека и Богочовека, док је хоризонтална раван једнака њиховој људској ипостаси. Две линије преклапају се само на *крсту* – и отуд је мученички крст незамислив без Христа, као што ни Настасијевићеву лирику, концептуализовану под укрштајем две духовне равни, не можемо замислити изван (крстоликог) христолошког страдања. Из тог разлога, не делује необично што је Настасијевић фигурама своје поезије доделио потпуно христолошке обрасце. На првом месту, то је лик сестре, по свему судећи инспирисан стварносном смрћу Настасијевићеве сестре Наталије. *Лирски кругови* у три надовезујућа циклуса уобличавају лик сестре-мученице: „Ђурђевцима“ у *Јутарњем*, „Сестри у покоју“ у *Вечерњем*, те „Гробној“ у *Бдењима*, чему одговарају три стадијума сестриног постојања: живот, додир живота и смрти и стање непосредно након умирања, те време од смрти ка васкрсењу. Песма „Гробној“ активира атавизам тела, осећаја да она која лежи у гробу јесте сачињена од истог *тела* (материје) као песнички субјект. Ово је константа која, између осталог, активира и још један вид мученишства. То је лик мајке-мученице, који је унеколико и комплекснији него лик сестре страдалнице. Јер, на мајку, која „сазда[ва]“ („Родитељу“), Настасијевић у песми „Вест“ преноси агнолошку („јагње“) парадигму. „Јагње Божије“ својим страдањем, дакле, не остаје Христос који се оваплоћује, већ *управо мајка*, чије је тело прихватањем и рађањем Христа – *рањено*, јер прихватање и рађање изазива физички бол. Тиме се Настасијевићева идеја сажаљења изображава у једну од најдубљих религиозних идеја наше књижевности уопште. „[Н]ож“ који „жртвен[о]“ „к[оље]“ „силу крина [мајку]“, заправо, у самој „Вести“ преноси парадигму недужне жртве са Христа на мајку. Настасијевићево противљење овом концепту ванредан је пример хришћанског мученишства. Готово истоветну парадигму изражава и „Мировање дрвећа“, које би се могло узети и за демонстративан пример судара хоризонталне и вертикалне линије мученишства. „Мировање дрвећа“ је, чини се, прво поетско осведочење после Костићеве песме „Дужде се жени“ да мотивика посеченог дрвећа постаје основа једне дубље мисаоне поруке, нарочито потцртане снажним пулсацијама лирске кардиогнозије – духовног присуства *срца* страдајуће личности. Настасијевић „Мировањем дрвећа“ и другим песмама своје једине збирке обликује

[248] Старозаветни Јов и Настасијевићев субјект дословно спроводе оно што је назначено у Христовој параболи: „Човјек неки имаше два сина, и дошавши првоме, рече: Синко, иди данас ради у винограду моме. А он одговарајући рече: Нећу! И послије се раскаја и отиде. И приступивши другоме, рече тако исто. А он одговарајући рече: Хоћу, господару! И не отиде. Који је од ове двојице извршио вољу очеву?“ (Мт 21:28–31). Овај пример говори о великој флексибилности хришћанског концепта уколико се он примени на теорију уметности, па и на истакнути „проблем Розанов“. Хришћанство је далеко присутније у уметничкој свести него што то и сами ствараоци умеју или не умеју да признају или идентификују у свом делу.

поетску форму мучeништва која, како смо напоменули, остаје један од најважнијих чинилаца његове поезије уопште.

Наредна песничка тема којој смо у истраживању посветили пажњу, тицала се Настасијевићеве концептуализације феномена радосне туге. Наравно, појам је потекао из хришћанских извора и може се срести у различитим тумачењима хришћанске литературе, од времена аскетске литературе Светих Отаца, све до неких савремених примера.[249] Следећи трагове Настасијевићеве читалачке литературе, истичемо како није могуће пронаћи тачне примере који би сведочили да је наш песник заиста и знао за дискурзивне или реално посведочене примере овакве идеје (идеја молитвеног плача изражена је у есејима само рудиментарно). Међутим, изван директног ослонца који би могао експлицитно-поетички потврдити како је радосна туга (χαρμολύπη) била део Настасијевићевих сазнања, њу је могуће потпуно јасно идентификовати у песништву. Као и у неким претходним случајевима, радосна туга се јавља на микроплану, тек као назнака у осамљеном стиху. Такав је случај са релативно сажетим али зато семантички истакнутим изображењима радосне туге у „Фрули“, „Чесми крај пута“, „Храму“, „Глухоти X“. У овим песмама се, дакле, упркос стиховној сажетости, и сама радосна туга уобличава као „права реч“ песничког сензибилитета. Парадокс појмова који се конституише на тај начин и сâм је парадоксална јединица у којој се везују „дах радосни“ и „жално“ „разле[гање]“ звука фруле („Фрула“), свадбено весеље и смрт невесте и женика („Чесми крај пута“), „све злости“ и „смешак“ „блед“ („Храм“), односно, „благослов“ и „[про]клет[ство]“ („Глухота X“). Посебну важност радосна туга има као мотивски конституент Настасијевићевог „Погледа“. У овој песми се, наравно, четврти сегмент по реду конституише и отворено под видом самоће која доноси радост: „Поглед је, – бдијем. / И пупећ у свему моје семе, / самртно радостан, и сâм“ (*П*, 83). На тај начин се радосна туга придружује композиционом устројству једне од најкомплекснијих Настасијевићевих песама у *Лирским круговима*. Радосна туга се, такође, у Настасијевићевој поезији исказује и чиниоцем „граничником“, односно, књижевноисторијском међом његовог певања. Како смо покушали да утврдимо, управо је радосни плач главни конституент песме под називом „Плач“, која се јавља хронолошки након „Приче“, последње песме уврштене у *Одјеке*, а тим и у *Лирске кругове*. Различите су назнаке које у овој, последњој Настасијевићевој песми указују на то да је плач заиста и радосни плач, онај којим се затвара један песнички пут. Уколико текстолошка истраживања могу потврдити да је „Плач“ заиста хронолошки последња песма, чињеница да се радосна туга обликује најпунијом формом управо у њој, могла би да буде нарочито занимљива за целокупан Настасијевићев поетски лик. Но, изван ове књижевноисторијске контекстуализације, место радосне туге у Настасијевићевој лирици делује унеколико јасно посведоченим. Као и у претходним случајевима, радосна туга потврђује хетерогеност свог садржаја тим што је уједно и претпоставка песниковог конституисања Христовог лика.

Настасијевићево конституисање Христовог лика јесте једна од оних песничких тема која има снажно упориште и изван песникове поезије. У првом реду, при тумачењу Христа код Настасијевића никако не би требало скрајнути сегменте есеја „У одбрану човека“, текста у којем су оцртане неке од главних линија поетског вида христологије. Са друге стране, књижевна мотивација неких приповедних и драмских Настасијевићевих ликова сугестивно је христолошка или, конкретније, мартиријумски-христолошка. Ова преклапања Христовог присуства наговештавају једну битну поетичку чињеницу. Уколико је мучeништво централна нит тематске оријентације Настасијевићевог песништва, онда је фигура Христа конкретан поетски лик који се хетерогено провлачи кроз различите видове Настасијевићевог песништва (попут Христовог крста). Стога, и не делује необично што смо и пре саме експликације Христове појаве у *Лирским круговима* (то јест, пре самог истраживачког поглавља: „Христос“) били суочени са лирским манифестацијама које су на овај или онај начин биле повезане са ликом Богочовека. А свако од тумачења ових мањих целина већ је наговештавало како се

[249] Подсећамо овде на случај српске метохијске светитељке Стевке Ђурчевић, односно, Настасијевићеве савременице Свете Стефаниде Битољске, која у својим молитвама исказује наду у „Христ[а] Тужнорадосн[ог]“.

Христос у Настасијевићевој поезији означава једним од главних тематских средишта. О томе говори и пажња посвећена обликовању Христовог лика. Истина, Христос се у самом песништву не јавља нарочито фреквентно. Но, Момчило Настасијевић је можда по први пут у српској поезији увео Христа не као декоративни облик песничке симболизације, већ као живог и не-мистички оприсутњеног Бога, који „ходи“ међу људима („Божјак“). У одабраним примерима покушали смо да наговестимо како је проблематично питање Христове кенозе, назначено у есеју „У одбрану човека“, заправо, разрешено *Лирским круговима*, и то песмама попут „Божјака“, или, нарочито – „Погледа“. Потоња песма би се вероватно могла означити и централном по питању Христове парадигме. Оцртан као Бог који је „ту“ у иманенцији и који састрадава са човеком, Христос је подједнако и онај који „дође“. Оваква онеобичена формулација има своје конкретније разрешење у песми „Он“, која тематизује питање полности Христа. Песма „Он“ указује у наговештајима управо на Његово васкрсло тело и појаву, којој се даје „свака власт на небу и на земљи“ (Мт 28:18). Но, колико год божанскост Христа била представљена укидањем „земаљских“ релација, Бог је код Настасијевића истовремено и човек зато што – страда. Његово распињање за сваког човека једнако је патњи Настасијевићевог субјекта за непознатог са-брата.[250] Христос, непојмљив без свог крста, не може се замислити ни изван овакве патње за другога. Отуд је Настасијевићев лик Богочовека, ма колико он својом иделизацијом и идеализацијском парадигмом био „изолован“ од других лирских фигура, ипак у најтешњој везаности са њима. Јер, Христос је увек онај који „ходи“ уз људски живот, и Настасијевић је, по свему судећи, то прецизно схватио не само као пажљиви читалац Библије, већ и својим стваралачким искуством.

Последња од великих тема *Лирских кругова* коју смо покушали да размотримо тиче се питања поетске есхатологије. Разумевање Настасијевићеве есхатологије није једносмерно. Као и у неколиким претходним случајевима, попут односа према са-брату, као и по питању љубавне поезије, и лирска есхатологија носи двојаке усмерености. Њих обликује однос према апокалиптици, и то однос који може бити лични колико и, условно речено, заједнички, то јест, колективни. Притом, оно што се може одредити и самим критеријумом есхатологије, јесте проблем времена. За Настасијевића, као и за неке друге ствараоце који су нагињали хришћанским критеријумима о духовности (Достојевски) од највећег значаја јесте временски тренутак апсолутне иманенције: ја-у-„сад“. Категорије прошлости и будућности готово су маргинализоване. И управо одређеност према „ја-сад“ указује на облике поимања есхатологије, која може бити, како смо покушали да укажемо, наговештена у личним или објективизованим представама о крају света. У овом другом случају, то јест, у облицима тоталне, заједничке представе о есхатологији, Настасијевић би се могао сврстати у следбенике Јовановог Откривења о крају времена и наступању новог еона. Наравно, Настасијевићева лирика не опева конкретно библијске представе како би се у перспективизацији издвојене песме јавиле истоветности са библијским откривањима последњих тајни – Настасијевићево схватање апокалиптике условно је: „теолошко“. Пре би се могао извући закључак да Момчило Настасијевић тоталну есхатологију замишља као унапред искуствену. Пребивање у будућем еону времена може деловати неразумљиво ономе коме се тај предсказани еон преноси „сада“ и „овде“. Отуд, тема неразумевања Апокалипсе јесте тема која се указала сама од себе и коју Настасијевић развија „Предвечерјем“. Ослањањем на фигурацију анђела који трубљењем најављују наступање новог еона, Настасијевић гради и свог „исполин анђе[ла]“ у „Предвечерју“, и то служећи се контаминацијом неколико представа. Оглашавање анђела трубом могуће је разматрати и као покушај комуникације са другим. Но, Апокалипса коју најављује анђео *заједничка* је за сваку појединачну свест која (не) *чује,* и она обухвата васељену. За разлику од оваквог типа апокалиптике, Настасијевић је веровао и у суочење човека само са једним персоналистичким видом краја света, а то је самоспознаја и смрт.

[250] На овом месту указујемо, конкретније, на наспрамно постављање стихова из „Струне“: „И знам, и знам, / срце где куца, / од злата или тучи, / немо у њему распиње се Бог“ (*П,* 101) и стихова из „Сивог тренутка“: „Друже у тајни, / чуј, мукотрпно се ово срце / мимо све језе отисне“ (*П*, 46), те поново „Струне“: „Не мене, не мене / брата то / у незнању мог / муклије тим / потаја ова мучи“ (*П,* 100).

Сле́дећи песниково уверење да ће човек, без обзира на то да ли је религиозан или не, својом смрћу доживети страшни суд, покушали смо да укажемо на форме самоспознаје које носе апокалиптично обележје у Настасијевићевој поезији.[251] „Лична“ Апокалипса јесте време конкретне и апсолутне реализације тренутка „ја-сад“ у додиру са (само)спознајом, односно, са смрћу. И тај лични контекст обликује и однос према другоме, који се доживљава као свој сопствени „део“ („Гробној“). Он обликује чак и схватање језика. Јер, „права реч“ грађена још у Генези („Речи у камену I–III“) „разграђује“ се у пропасти света, која се може идентификовати и као Потоп („Глухоте II“).

Овим сумарним прегледом различитих тематских оријентација истраживања настојали смо да сажето представимо закључне напомене за сваку од њих. Сажимањем тематских окосница поезије једног песника библијске усмерености, чини се, делује унеколико лакше осврнути се изнова на методолошка питања која су издвојена још у самом почетку анализа.

Два тока, хришћански и чисто артистички слој песничког усмерења у Настасијевићевим *Лирским круговима* није ни могуће коначно разлучити. Ако резултате оваквих поетичких закључака контекстуализујемо књижевноисторијски, могли бисмо увидети Настасијевићево разликовање од авангардних кретања, а нарочито одељивање од словенско-религиозне сфере и утицаја међуратног периода. Тумачи који су у својим разматрањима заузимали афирмативан став о Настасијевићу као песнику религије (попут, рецимо, теолога Милутина Деврње) можда су учинили више штете него користи песнику христологије у његовој првој и јединој збирци. Јер, доводећи Настасијевића у директнију повезаност са оваквим струјањима наше међуратне књижевности и културе – повезаност која, посведочено, јесте постојала али није била и пресудна за артикулацију читавог једног песништва – ризикује се перспектива постављена искоса.

Чак и даље од евентуалних тачних увида и закључака, теолошко и словенофилско разумевање Настасијевића, сврстава, заправо, нашег песника на страну на којој он не припада. Ово је обрнути случај од византинизма наше поезије. Као што тумачења византијског песничког струјања у свом перципирању хришћанства српског песништва, виде ова обележја кроз медијевистичку визуру, тако и културно-теолошка струјања двадесетих и тридесетих година или пак тумачења која се баве овим периодом, ризикују да Настасијевића сврстају у ред стваралаца који су словенофилско-хришћанску оријентацију обновили у то време.

Обрнутост перспективе огледа се у актуелизацији модерног тренутка – послератног словенофилско-религиозног заноса – наспрам византијског средњовековља, док смер перципирања Настасијевића остаје готово идентичан. Средњовековну фактуру, стил и симболику у словенофилско-религијској визури преузима евентуално постављање Момчила Настасијевића раме уз раме са међуратним носиоцима православне идеје, попут Светог владике Николаја, Светог Јустина Поповића, Милутина Деврње, па чак и Исидоре Секулић. Иако, дакле, одређене везе постоје, оне, како смо нагласили, нису и пресудне. Настасијевићевом нивоу разумевања библистике, а посебно његовој библијско-поетској уметничкој реализацији у *Лирским круговима*, стваоци словенофилског периода, једноставно речено, једва да су сродни. У овом издвајању по мери несхваћености и данас би требало увиђати елементе валоризације, која је још од перспективе Миодрага Павловића, означила Момчила Настасијевића највећим српским међуратним песником.

Настасијевићев положај страности у односима према средњовековљу, фолклору, авангардној поезији, словенофилско-религиозној оријентацији, отвара пак могућност боље конкретизације идентитета његовог песништва. Напослетку, и сама библистика може посведочити стару хришћанску идеју да ниједан *пророк* није, заправо, примљен у својој постојбини (Мт 13:57). У случају нашег песника, постојбином бисмо, по свему судећи, могли означити све оно што је *нама* познато у односу на виђења Момчила Настасијевића. А нама је, свакако, умногоме познат теоријско-методолошки оквир, који каткад, по самим

[251] Упоредити транспарентан пример комплекса из четвртог сегмента песме „Храм“: „То задњу премашити је мету / у бездан себе ко крену; / то силе је у цвету / мрклу разбудити стену“ (*П*, 97).

Настасијевићевим речима, спутава духовну перцепцију личним ограничењима – нека су „обручи ту, ма човека и не било“ (Е, 75).

Овакво схватање дословно се противи песниковој перцепцији уметности – која је Једна, и која не може познавати никакву парцелизацију. Уметност једнако не може објективизовати ни било какву унапред припремљену детерминацију. Ово напоредно постављање методологије и песниковог аргумента *contra* појмљивог и прегледног методолошког схватања нема за циљ указивање на било какву „непотребност“ методолошке перспективе која се дотиче песништва Момчила Настасијевића.

Напротив, сучељавање две супротносмерне димензије разумевања – оне дискурзивно-теоријске, која обликује методологију, те оне друге, која позива на личносно искуство и личносни однос – има за циљ формирање крајње тачке нашег самооспоравања. И управо зато што такво самооспоравање треба исказивати карактером ултимативне тачке књижевног живота и разумевања, јавља се и могућност прецизнијег сагледавања интерпретативних конструкција.

Уколико је наша полазна тачка, конкретније, сâм „проблем Розанов“ указивао како хришћанска поезија не може постојати – јер Христос је „једно“, уоквирено вером, а поезија „друго“, уобручена и неповерењем према свету – онда се може поменути како је већ почетна етапа анализе била ограничена, али не и спутана самооспоравањем. Управо у средишту „проблема Розанов“ – страху да се божанско сачува од Бога самог – крије се почетак теоријске апофатике у разумевању песништва.[252] Ово мучеништво које се не може појмити – или, другачије речено, парадокс који се не може јасно разрешити у „спољашњим“ теоријским манифестацијама зато што ће увек постојати неки фактографски садржај који се неће уклапати у теоријску конструкцију – залог је динамике људског духа, како хришћанског, толико и песничког.

Уколико се овом унутрашње парадоксалном феномену може приступити у једном хомогеном погледу, то би могло значити како религиозних, подједнако као и поетских антиномија људског духа никада неће нестати.

А на тумачу остаје да заузме став одговорности према избору становишта. Позитивна ствар овакве дијалектике крије се у томе што ниједно становиште у односу према религији и песништву не може бити „одрично“. Јер, прихватањем антиномија прихвата се споменута динамика разумевања, коју смо покушали да експлицирамо методолошком применом присутном у читавом овом истраживању.

Са друге стране, одрицање од динамике односа Бога и стваралаштва ради једног „јововског“ разрешења – то јест, *супституције слободе Христа и песме: истином Христа и песме* – нимало није „јеретична“. Јер, како је прецизно назначио Василиј Розанов, тада: „устаје против Бога божанско у човеку“ (Rozanov 1982b: 278).

Духу тумачења остаје *само* да преузме одговорност за то да је човек, по старом филозофском уверењу, осуђен на слободу и лично достојанство (у разумевању Бога и у разумевању уметности).

„Дакле, нека буде ријеч ваша: да, да; не, не; а што је више од тога од злога је“ (Мт 5:37).

Момчило Настасијевић, дакле, сле́дећи уверење како у уметности не постоје разлике у њеним наоко различитим а у бити хомогеним реализацијама – није ни могао поставити назначену методолошку дилему. Можда је то још једна претпоставка статике и *окамењености* његовог песничког света у *Лирским круговима*, последично: и поетичких претпоставки.

У њима се пак не може наићи на одступање од предестинираног јединства; а у том јединству, обрнуто Анаксимандровој перспективи, неће постојати никаква раздвајања нити диференцираности, па чак ни она што говоре о истини парадокса. А можда је ипак све време било речи о једноставној претпоставци која говори да поезија крије најдубљу библијску

[252] Овде као да се паралела са Настасијевићевом перспективом намеће сама од себе. Није ли и Настасијевић у својој конструкцији мученичког комплекса самом својом сумњом у мучeништво („Ако је скрнављење, / простите, срце ми је дано“ (*П,* 44) сугерисао како *мученика* – дух *који је изричито најближи божанском-христоликом* – треба „поштедети“ од самог Бога?

истину. Тачније речено, да је лирика једини модус који може изнова живо рекреирати једину истиниту космичку драму: „ход[а]“, смрти и „сванућа“ Пута, Истине и Живота.

Када је дотицао религијске елементе, Момчило Настасијевић их је управо овако уметнички и обликовао – указујући пут како песништво коегзистира са библијском истином. Можда се може претпоставити да се у библијској инструментализацији не налази никакав песников *credo*, нити могућност претпоставке да прецизно руковођење библијским сегментима значи „довољно“ посведочење религијске истине. То пак, напослетку, и није од нарочитије важности. Оно што пак остаје као залог потребне важности књижевне истине јесте поетска универзализација оживотвореног хришћанског садржаја, као и потребна претпоставка како се религијски елементи не траже само у *Пет лирских кругова* – већ и у нашем властитом схватању Христа и његовог наслеђа. Ово истраживање настојало је да обухвати конкретизацију како Настасијевићеве песничке уметности, његове експлицитне поетике, тако и инхерентних хришћанских елемената. Можда је крајњи циљ целокупних анализа био само латентно померање хипотезе о коегзистенцији два елемента неки степеник више, до подручја која могу бити предмет све новијих и новијих истраживања.

Христоликост можда и сáма бива стваралачки преосмишљена управо у дискурсу у којем синтезу два велика начела – поезије и хришћанског – активира стваралачка синтеза српског песника Момчила Настасијевића. Од једног целоживотног књижевног опуса тешко би се могло изискивати више од тога.

5. Литература

Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, превели Драгољуб Недељковић и Марија Момчиловић, редакција превода Димитрије Богдановић, Београд, СКЗ, 1982.

Аврамовић 2015: Марко Аврамовић, „Поезија и отпори: рецепција Настасијевићевог песништва после Другог светског рата – педесете и шездесете године“ у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност . Библиотека „Браћа Настасијевићи, 2015, стр. 129–147.

Адамовић 2019: Владимир Адамовић, *Психијатријске силуете*, Београд, Информатика, 2. издање, 2019.

Азањац 2018: Миодраг Азањац, *Српска уметност флауте: фрула – флаута од искона*, Чачак, Туристичка организација Чачка – Савет Сабора фрулаша Србије „Ој Мораво“, 2018.

Алексић 2015: Јана М. Алексић, „Тачка белог усијања: онтотеологија стваралаштва у аутопоетичкој мисли Момчила Настасијевића“ у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност . Библиотека „Браћа Настасијевићи, 2015, стр. 59–82.

Андрић 1977: Иво Андрић, *Историја и легенда: Есеји I*, Сабрана дела Иве Андрића, књига дванаеста, друго издање, Београд, Просвета, 1977.

Андрић 2011: Иво Андрић, *Песме – Ex ponto – Немири*, Београд – Подгорица, Штампар Макарије – Нова књига, 2011.

Андрић 2012: *Иво Андрић. 3*, приредио Славко Гордић, Нови Сад, Издавачки центар Матице српске, 2012.

Антонић 2024: Слободан Антонић, *Демонтажа културе: прилози за социологију српског друштва*, 3. измењено и допуњено издање, Београд, Catena mundi, 2024.

Арсенијевић 2001: Матеј Арсенијевић, „Ка икони, ка Логосу (мистагошки аспекти Настасијевићеве молитве)“ у: *Духовне речи*, приредио Борислав Челиковић, Горњи Милановац, Црква Свете Тројице – Лио, 2001, стр. 28–35.

Архимандрит Софронije s. a: Архимандрит Софронije, *Виђење лица Божијег*, превео с руског Павле Рак, Крагујевац, Самостална издавачка кућа „Столп“, s. a.

Архимандрит Софроније 1998: Архимандрит Софроније, *Старац Силуан*, треће издање, Манастир Хиландар, 1998.

Архимандрит Софроније 2006: Архимандрит Софроније, *Рођење за царство непоколебиво*, превод Божана Х. Стојановић, 1. издање, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2006.

Атанасијевић 1938: Ксенија Атанасијевић, „Духовно стварање Момчила Настасијевића“ у: *Хришћанска мисао*, год IV, бр. 5, Београд, 1938, стр. 32–34.

Атанасијевић 1968: Ксенија Атанасијевић, *Смисао и вредност егзистенције: аксиолошка разматрања*, Београд, [без ознаке издаваштва], 1968.

Атанасијевић 2006: Ксенија Атанасијевић, „Духовно стварање Момчила Настасијевића“, предговор у: Момчило Настасијевић, *Поезија,* Горњи Милановац, Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2006, стр. 7–14.

Атанасијевић 2007: Ксенија Атанасијевић, *Античка филозофија*, приредио и поговор написао Илија Марић, Београд, Плато, 2007.

Ахметагић 2013: Јасимна Ахметагић, *Књига о Достојевском: болест прекомерног сазнања*, 1. Деретино издање, Београд, Дерета, 2013.

Белић 1933: Александар Белић, „Насиље над језиком“ у: *Наш језик*, I/9, 1933, стр. 257–262.

Берђајев 2001а: Берђајев, Николај Александрович. *Нова религијска свест и друштвена стварност*, превео Мирко Ђорђевић, предговор Никола Милошевић, Београд, Бримо, 2001.

Берђајев 2001б: Берђајев, Николај Александрович. *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*, превео Небојша Ковачевић, Београд, Бримо, 2001.

Берђајев 2001в: Берђајев, Николај Александрович. *Философија неједнакости: писма о философији друштва упућена људима који ме не воле*, превео Мирко Ђорђевић, Београд, Бримо, 2001.

Берђајев 2001г: Берђајев, Николај Александрович. *Руска идеја: основни проблеми руске филозофске мисли XIX и почетка XX века*, превели Марија Марковић и Бранислав Марковић, Београд, Бримо, 2001.

Берђајев 2002а: Берђајев, Николај Александрович. *Ја и свет објеката* у: Берђајев, Николај Александрович. *Ја и свет објеката / Дух и реалност*, превео с руског Добрило Аранитовић, Београд, Бримо, 2002, стр. 5–132.

Берђајев 2002б: Берђајев, Николај Александрович. *Дух и реалност* у: Берђајев, Николај Александрович. *Ја и свет објеката / Дух и реалност*, превео с руског Добрило Аранитовић, Београд, Бримо, 2002, стр. 133–278.

Берђајев 2002в: Берђајев, Николај Александрович. *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине*, превео Милић Мајсторовић, редакција превода Владимир Меденица у: Берђајев, Николај Александрович. *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине / Крај ренесансе / Ново средњовековље: размишљања о судбини Русије и Европе*, превели Милић Мајсторовић, Душан Ј. Васић, Никола Талер, Београд, Бримо, 2002, стр. 5–177.

Берђајев 2002г: Берђајев, Николај Александрович. *Крај ренесансе*, превео Душан Ј. Васић, редакција превода Владимир Меденица, у: : Берђајев, Николај Александрович. *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине / Крај ренесансе / Ново средњовековље: размишљања о судбини Русије и Европе*, превели Милић Мајсторовић, Душан Ј. Васић, Никола Талер, Београд, Бримо, 2002, стр. 179–206.

Берђајев 2002д: Берђајев, Николај Александрович. *Ново средњовековље: размишљање о судбини Русије и Европе*, превео Никола Талер, редакција превода Владимир Меденица, у: Берђајев, Николај Александрович. *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине / Крај ренесансе / Ново средњовековље: размишљања о судбини Русије и Европе*, превели Милић Мајсторовић, Душан Ј. Васић, Никола Талер, Београд, Бримо, 2002, стр. 207–283.

Берђајев 2002ђ: Берђајев, Николај Александрович. *Човек и машина: изабрани есеји и чланци*, изабрао Владимир Меденица, превели с руског Добрило Аранитовић и др, Београд, Бримо, 2002.

Берђајев 2002е: Берђајев, Николај Александрович. *Царство духа и царство ћесара*, превео Никола Кајтез, у: Берђајев, Николај Александрович; *Царство духа и царство ћесара* ; *Егзистенцијална дијалектика божанског и људског*, превели Никола Кајтез и Мирослав Ивановић, Београд, Бримо, 2001, стр. 5–107.

Берђајев 2002ж: Берђајев, Николај Александрович. *Егзистенцијална дијалектика божанског и људског*, превео Мирослав Ивановић, у: Берђајев, Николај Александрович; *Царство духа и царство ћесара* ; *Егзистенцијална дијалектика божанског и људског*, превели Никола Кајтез и Мирослав Ивановић, Београд, Бримо, 2001, стр. 108–266.

Библија, Свето Писмо; Београд, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2014.

Бјелановић 2018: Неделька Бјелановић, *Одбегла тајна. Поетика прозе Момчила Настасијевића,* Београд, Принцип – Просвета, 2018.

Богдановић 1967: Димитрије Богдановић, предговор у: Ханс Георг Бек, *Путеви византијске књижевности*, Београд, СКЗ, 1967, стр. 7–73.

Богдановић 1991: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, друго издање, Београд, СКЗ, 1991.

Богдановић 2013: Димитрије Богдановић, „О *Слову љубве* деспота Стефана Лазаревића“, у *Слово љубави,* Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке, 2013, стр. 155–166.

Богословски речник 2000: *Велики православни богословски енциклопедијски речник*, том II, у редакцији протођакона Радомира Ракића, редакција превода са руског Богдан Косановић, Нови Сад, Православна реч, 2000.

Бојовић 2019: Драгиша Бојовић, *Српска књижевност и Свето предање: истраживања рецепције библијске и светоотачке књижевности*, Београд, Завод за уџбенике, 2019.

Бошковић 2022: Драган Бошковић, *Фрагменти о рукама и остале мистификације*, Београд, Службени гласник, 2022.

Брајовић 1994: Тихомир Брајовић, „Лирско откривење Момчила Настасијевића (О песми ’Предвечерје’)“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 115–126.

Браун 2008: Максимилијан Браун, *Достојевски: целокупно дело у својој разноврсности и свом јединству*, превео с немачког Томислав Бекић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића 2008.

Бркић 1994: Светозар Бркић, *Осветљени спрудови: есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994.

Булгаков 1991: Сергиј Булгаков, *Православље: огледи о учењу православне цркве*, превео Мирко Ђорђевић, Будва, Медитеран, 1991.

Булгаков 2005: Сергеј Николајевич Булгаков, *Светлост невечерња: сазрцања и умозрења*, превео с руског Зоран Буљугић, Београд, Бримо – Логос, 2005.

Булгаков 2011а: Сергеј Николајевич Булгаков, *Јагње Божије*, с руског превела Антонина Пантелић, Београд, Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања – Логос, 2011.

Булгаков 2011б: Сергеј Николајевич Булгаков, *О јеванђелским чудима*, превео с руског Зоран Буљугић, Београд, Логос, 2011;

Булгаков 2015а: Сергеј Николајевич Булгаков, *Трнов венац Достојевског*, приредио Благоје Пантелић, превеле Наташа Пољак и Нада Узелац, Стари Бановци – Београд, Бернар, 2015.

Булгаков 2015б: Сергеј Николајевич Булгаков, *Филозофија привреде*, превео с руског Рајко Буквић, Београд, Логос, 2015.

Булгаков 2016: Сергеј Николајевич Булгаков, *Софиологија смрти*, превела с руског Антонина Пантелић, Београд, Логос, 2016.

Булгаков 2017: Сергеј Николајевич Булгаков, *Икона и иконопоштовање (догматски оглед)*, превод Илија Марић, Београд, Отачник – Бернар, 2017.
Василије Велики 2001: Свети Василије Велики, *Шестоднев*, са грчког изворника превео С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2001.
Вебер 2000: Еуген Вебер, „Јеврејска религија и мистика“ у: *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“, 2000, стр. 33–40.
Вејл 2020: Симона Веј, *Бог у потрази за човеком: духовна аутобиографија*, приредила и превела Александра Манчић, Београд, Службени гласник, 2020.
Велмар-Јанковић 1972: Светлана Велмар-Јанковић, „Момчило Настасијевић“ у: *Српска књижевност у књижевној критици*, том 8, „Књижевност између два рата II“, приредила Светлана Велмар-Јанковић, Београд, Нолит, 1972, стр. 185–196.
Вер 2009: Епископ Калистос Вер, *Православни пут*, превео Богдан М. Лубардић, 2. издање, Света Гора Атонска : Манастир Хиландар, 2009.
Видовић 1997: Жарко Видовић, *Суочење Православља са Европом*, Цетиње, Светигора, 1997.
Видовић 2013: Жарко Видовић, *Његош и косовски завет у новом веку*, Београд, Алтера, 2013.
Видовић 2019: Жарко Видовић, *Огледи о духовном искуству*, Нови Сад, Балканија, 2019.
Видовић 2021: Жарко Видовић, *И вера је уметност*, Београд, Задужбина Жарка Видовића, дела Жарка Видовића, том 11, 2021.
Вилијамс 2014: Архиепископ Роуен Вилијамс, *Достојевски: језик, вера и књижевност*, превод Ангелина Маишина, Павле Рак, Београд, Хришћански културни центар др Радован Биговић : Zepter Book World, 2014.
Винавер 1975: Станислав Винавер, *Критички радови Станислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Нови Сад – Београд, Матица српска, Институт за књиђевност и уметност, 1975.
Винавер 1985: Станислав Винавер, „Едгар По“, предговор у: Едгар Алан По, *Приче тајанства и маште*, фототип првог издања са поговором Филипа Давида, Београд, „Филип Вишњић“, 1985, стр. 7–12.
Винавер 2012: Станислав Винавер, *Одбрана песништва: есеји и критике о српској књижевности 2*, Београд, Службени гласник – Завод за уџбенике и наставна средства, 2012.
Витас 2011: Душко Витас, „О квантитативној анализи језика три песника (Растко Петровић – Момчило Настасијевић – Васко Попа)“ у: *Творци српског књижевног језика: зборник радова*, уредили Весна Матовић и Миодраг Матицки, Београд, Вукова задужбина – Институт за књижевност и уметност, 2011, стр. 277–289.
Витошевић 1995: Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, приредиле Вјера и Невена Витошевић, Београд, Студентски издавачки центар, 1995.
Вишеславцев 2006: Борис Петрович Вишеславцев, *Етика преображеног Ероса: проблеми закона и благодати*, превео с руског Добрило Аранитовић, 2. Издање, Београд, Логос, 2006.
Вишеславцев 2007: Борис Петрович Вишеславцев, *Вечно у руској философији*, превео с руског Добрило Аранитовић, Београд, Логос, 2007.
Вишеславцев 2008: Борис Петрович Вишеславцев, *Срце у хришћанској и индијској мистици*, превео с руског Добрило Аранитовић, Београд, Логос, 2008.
Вишеславцев 2021: Борис Петрович Вишеславцев, *Руска стихија код Достојевског*, превео Добрило Аранитовић, Београд, Логос, 2021.
Вишић 1996: Марко Вишић, „Пјесма над пјесмама“ у: *Пјесма над пјесмама, са студијом „Духовни живот древних Хебреја*, Београд, Пешић и синови, 1996, стр. 57–59.
Владика Николај 2001: Владика Николај Велимировић, *Изнад Истока и Запада 3: Српска душа,* избор и поговор епископ бачки Иринеј, 1. издање, Нови Сад, Orpheus, 2001.

Владика Николај 2013а: Владика Николај Д. Велимировић. *Сабрана дела*, књига 5, Шабац, Глас цркве, 2013.
Владика Николај 2013б: Владика Николај Д. Велимировић. *Сабрана дела*, књига 8, *Разни чланци, беседе и студије*, Шабац, Глас цркве, 2013.
Владика Николај 2013в: Владика Николај Д. Велимировић. *Сабрана дела*, књига 10, *Разни чланци, беседе и студије*, Шабац, Глас цркве, 2013.
Владика Николај 2013г: Владика Николај Д. Велимировић. *Сабрана дела*, књига 13, Шабац, Глас цркве, 2013.
Владушић 2026: Слободан Владушић, *Завет и Мегалополис*, ново и допуњено издање, Београд, Духовна реч, 2026.
Воркапић 1890: Јован Воркапић, *Српске народне пјесме из Баније у бившој војничкој Крајини, скупио Јов. Воркапић*, рукопис Етнографске збирке 75-1, Београд, Српска академија наука и уметности.
Вранеш 2014: Бранко М Вранеш, „Да ли је у рају тужно? Или је то само Ламент над Београдом?“ у: *Милош Црњански – поезија и коментари*, зборник радова, приредио Драган Хамовић, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014, стр. 267–280.
Вранеш 2022а: Бранко Вранеш, *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад, Академска књига, 2022.
Вранеш 2022б: Бранко Вранеш, „Дучићев песнички модернизам“ у: *Јован Дучић песник и дипломата : поводом сто педесет година од рођења : зборник радова са научног скупа одржаног 9. и 10. децембра 2021. године*, уредник Јован Делић, Београд, САНУ, стр. 195–207.
Вранеш 2023: Бранко Вранеш, *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*, Београд, Савез славистичких друштава Србије, 2023.
Вујић – Сланкаменац 1923: Владимир Вујић и Првош Сланкаменац, *Нови хуманизам*, Београд, Издавачка књижара Геце Кона, 1923.
Вукадиновић 1971: Божо Вукадиновић *Интерпретације (о фолклорној, фантастичној и песничкој имагинацији)*, Београд, Просвета, 1971.
Вукашиновић 2001: Владимир Вукашиновић, „Богословска антропологија Момчила Настасијевића“ у: *Духовне речи*, приредио Борислав Челиковић, Горњи Милановац, Црква Свете Тројице – Лио, 2001, стр. 20–25.
Вукашиновић 2013: Желимир Вукашиновић, „Дијалектика, апофатизам, нихилизам: о вриједности негације, прилог критици позитивизма и индивидуализма“ у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, зборник радова, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2013, стр. 37–47.
Гавела 1979: Ђуро Гавела, *Огледи и критике*, Београд, СКЗ, коло LXXII, књига 478, 1979.
Гароња-Радованац 2015: Славица Гароња-Радованац, *Српска књижевна Крајина: од баштине до егзодуса*, Нови Сад, Прометеј, 2015.
Гвардини 2006–2007: Романо Гвардини, „О смислу меланхолије“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 134–140.
Гоголь 1970: Николај Васиљевич Гоголь, *Приповетке*, преводиоци Зоран Божовић и Вида Стевановић, Сабрана дела Н. В. Гогоља, трећа књига, Београд – Цетиње, Народна књига – Обод, 1970.
Гој 1969: Едвард Денис Гој, *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*, превео са енглеског Мирослав Настасијевић, Крушевац, Багдала, 1969.
Горичева 2010: Татјана Горичева, „Блажен је онај који и животиње љуби“ у: *Источник*: *часопис за веру и културу*, Београд, Друштво Источник Београд, година XIX, број 75-76, 2010, стр. 5–18.

Грдинић 1994: Никола Грдинић, „Проблем матерње мелодије у српској авангардној књижевности“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 33–40.

Григоријатски 2011: јеромонах Димитрије Григоријатски, *Монашка схима, равноанђелски живот: значај свете тајне монашке схиме по светим оцима*, друго издање, са грчког превео Дејан Ристић, Београд, Задужбина Светог манастира Хиландара, 2011.

Григорије Ниски 1994: Свети Григорије Ниски, „О девствености“ у: *Красота девствености*, Свети Григорије Ниски – Свети Јован Златоуст – Свети Григорије Богослов – Свети Атанасије Велики, Манастир Хиландар, Савет стараца хиландарског братства, 1994, стр. 9–64.

Григорјев 2016: Протојерej Дмитриј Григорјев, *Достојевски и црква*, превела с руског Мирјана Грбић, Београд, Логос, 2016.

Грицкат 1988: Ирена Грицкат, предговор у: *Повест о Тришшану и Ижоши*, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига двадесета, приредила и на савремени језик превела др Ирена Грицкат, Београд, Просвета – СКЗ, 1988, стр. 7–37.

Гросман 1974: Леонид Гросман, *Достојевски*, Београд, СКЗ, коло LXVII, књига 450, 1974.

Дамаскин 2002: Свети Јован Дмаскин, *Празничне беседе*, превод са грчког и увод: епископ Атанасије Јевтић, Београд, СКЗ, коло XCIV, књига 620, 2002;

Дамаскин 2006: Свети Јован Дамаскин, *Источник знања (Pege gnoseos)*, превео са јелинског изворника Станимир Јакшић, 4. издање, Београд – Никшић, Јасен – Бијели Павле, 2006.

Данило Пећки 1988: Архиепископ Данило II Пећки, *Животи краљева и архиепсикопа српских – Службе*, приредили проф. др Гордон Мак Данијел и проф. др Дамњан Петровић, Београд, Просвета – СКЗ, 1988.

Данојлић 1964: Мића Данојлић, „За и против Настасијевића“ у: *Борба*, XXIX/66, 8. III 1964, стр. 10.

Дворниковић 2006–2007: Владимир Дворниковић, „Психа југословенске меланхолије“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 141–162.

Де Лакло 1963: Шодерло де Лакло, *Опасне везе,* превео с француског Душан Милачић, Београд, Просвета, 1963.

Деврња 1939: Милутин Деврња, „Биографија Момчила Настасијевића“, предговор у: Момчило Настасијевић, *Ране песме и варијанте*, Целокупна дела, предговор од Станислава Винавера, књига IX, Београд, Издање пријатеља, 1939, стр. 7–90.

Деврња 1940а: Милутин Деврња, *Око извођења „Ђурђа Бранковића“*, Београд, [б. и.], 1940.

Деврња 1940б: Милутин Деврња, „Сотириолошки тренутак у поетском изразу“ у: *Хришћанска мисао*, VI/9–10, септембар–октобар 1940, стр. 100–102.

Деврња 2003: Милутин Деврња, *Схватања људске егзистенције у раним делима Ф. М. Достојевског*, превод с енглеског Драган Пурешић, Београд, Удружење књижевника Србије – Serbian Literary Magazine, 2003.

Деврња 2007: Милутин Деврња, *Земља преварена: огледи о књижевности и култури*, Београд, Задужбина Светог манастира Хиландара, 2007.

Делић 2008: Јован Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, 1. издање, Београд, Завод за уџбенике, 2008.

Делић 2009: Јован Делић, „Новица Петковић као тумач Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића“ у: *Споменица академику Новици Петковићу*, главни уредник Рајко Кузмановић, уредник Рајко Петров Ного, Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, 2009, стр. 103–130.

Делић 2012: Лидија Делић, „Змија, а српска. Змија у просторном коду“ у: *Гује и јакрепи: књижевност, култура*, уредници Мирјана Детелић & Лидија Делић, Београд, Балканолошки институт САНУ, 2012, стр. 125–147.

Десница 1982: Владан Десница, *Пролећа Ивана Галеба*, поговор Драган Стојановић, Београд, Нолит, Српска књижевност: роман, књига 38, 1982.
Деспић 2016: Ђорђе Деспић, „Павловићево читање Настасијевића“ у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* главни и одговорни уредник Јован Делић, Нови Сад, књига шездесет четврта (2016), свеска 1, стр. 191–204.
Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит, 1983.
Деретић 2016а: Јован Деретић, *Етиде из старе српске књижевности*, Зрењанин, Sezam Book, 2016.
Деретић 2016б: Јован Деретић, *Композиција Горског вијенца*, Зрењанин, Sezam Book, 2016.
Димитријевић 2004: Владимир Димитријевић, *Високо је записано (од коби до Христа у делу Момчила Настасијевића),* Горњи Милановац, Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2004.
Димитријевић 2011: Владимир Димитријевић, *Светац српског језика: рана читања Момчила Настасијевића*, Горњи Милановац, Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2011.
Димитријевић 2015: Владимир Димитријевић, „Откључавање братовљевог поја: *Светомир Настасијевић као тумач Момчилове поезије*“ у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност . Библиотека „Браћа Настасијевићи, 2015, стр. 157–162.
Димитријевић 2018: Владимир Димитријевић, „Светли међаш на усудној граници“, предговор у: Жарко Видовић, *Срби у Југославији и Европи*, Београд, Catena Mundi – Задужбина „Жарко Видовић“, 2018, стр. 5–13.
Дис 2011: Владислав Петковић Дис, *Виолина и друге песме*, Београд, Просвета, 2011.
Доментијан 1988: Доментијан, *Живот Светог Саве и Живот Светог Симеона*, приредила Радмила Маринковић, Стара српска књижевност у 24 књиге, Београд, Просвета-СКЗ, 1988.
Дрејн 2003: Џон Дрејн, *Увођење у Стари завет*, превела с енглеског Богдана Ђукић, Београд, Clio, 2003.
Дугић 2015: Бора Дугић, *Трактат о фрули*, Београд, Завод за уџбенике, 2015.
Дучић 2012: Јован Дучић, *Сабрана дела*, Пирот, Pi-press, 2012.
Ђорђевић 2002: Радомир Ђорђевић, „Индивидуализам и натурализам Розановљеве метафизике хришћанства“ у: *Савременост руске религијске философије*, Димитрије М. Калезић и др, Београд, Гутенбергова галаксија, 2002. стр. 25–37.
Ђорђевић 2018: Бојан Ђорђевић, *Племенита мисија или мука жива: српски књижевници као професори*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2018.
Ђорђић 1975: Петар Ђорђић, *Старословенски језик*, Нови Сад, Матица српска, 1975.
Ђурђевић 2021: Ђорђе Ђурђевић, *Теопоетика: о апокалиптичном дискурсу српске поезије*, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2021.
Ђурић 1997: Милош Н. Ђурић, *Културна историја и рани философски списи*, Изабрана дела Милоша Н. Ђурића, том II, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
Ђурић 2022: Мина Ђурић, *Трансмузикализација текста: музика српске модернистичке књижевности*, Београд, Савез славистичких друштава Србије, 2022.
Евдокимов 2001а: Павле Николајевич Евдокимов, *Жена и спасење света: о благодатним даровима мушкарца и жене*, Цетиње, Светигора, 2001;
Евдокимов 2001б: Павле Николајевич Евдокимов, *Луда љубав Божија*, превели Јелисавета Вујковић и хиландарски монаси, Манастир Хиландар, Савет стараца хиландарског братства, 2001.
Евдокимов 2003: Павле Николајевич Евдокимов, *Векови духовног живота*, превод с француског Анђа Петровић, предговор Владета Јеротић, Београд, СКЗ, коло XCV, књига 628, 2003.
Евдокимов 2004а: Павле Николајевич Евдокимов, „Библијско виђење лепоте“ у: *Православље и уметност,* приредио Јован Србуљ, Београд, Неаника, 2004, стр. 194–205.

Евдокимов 2004б: Павле Николајевич Евдокимов, „Модерна уметност у светлу иконе“ у: *Православље и уметност*, приредио Јован Србуљ, Београд, Неаника, 2004, стр. 206–224.

Евдокимов 2009а: Павел Николајевич Евдокимов, *Уметност иконе – теологија лепоте*, превела Тијана Мирковић, Београд, Академија Српске православне цркве за уметност и консервацију : Факултет за културу и медије : Мегатренд Универзитета, 2009.

Евдокимов 2009б: Павел Николајевич Евдокимов, *Христос у руској мисли*, 2. изд, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009.

Егерић 1979: Мирослав Егерић, *Срећна рука: огледи о српским песницима и критичарима*, Београд, СКЗ, 1979.

Екхарт 2018: Мајстор Екхарт, *Благодат утехе: књига о божанској угоди*, превео Небојша Здравковић, Београд, Службени гласник, 2018.

Елез 2020: Весна Елез, *О Бодлеровом ‘Цвећу зла’,* Београд, Универзитет у Београду, Филолошки факултет – Досије студио, 2020.

Емерсон 2023: Ралф Волдо Емерсон, *Управљање животом*, с енглеског превела и предговор написала Исидора Секулић, 3. издање, Београд, Партенон, 2023.

Енциклопедија 2009: *Енциклопедија руске философије*, у редакцији Михаила Маслина, превели с руског Мирољуб Авдаловић и др, Београд, Логос – Укронија, 2009.

Ердељан 2000: Милош Ердељан, *Општи увод у Свето Писмо Старога Завета*, друго исправљено и допуњено издање, са издања Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд, 1958. године, у редакцији протођакона Радомира Ракића, Београд – Србиње, b. i., 2000.

Захарија 2006–2007: Константин Захарија, „Сиоранове меланхолије“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 199–219.

Зизјулас 2001: Јован Зизјулас, *Догматске теме,* са грчког превео С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2001.

Змај 1975: Јован Јовановић Змај, *Снохватице – Девесиље*, Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, књига IV, приредио Владан Недић, Нови Сад, Матица српска, 1975.

Зорић 1999а: Павле Зорић, „Српско религиозно песништво двадесетог века“, *Књижевне новине*, 1. IX 1999, стр. 7;

Зорић 1999б: Павле Зорић, „Српско религиозно песништво двадесетог века (2)“, *Књижевне новине*, 15. IX 1999, стр. 5;

Зорић 1999в: Павле Зорић, „Песме из молитве: српска религиозна поезија“, Београд, *Политика*, уторак, 12. октобар, 1999.

Зорић 1999г: *Српско религиозно песништво двадесетог века*, избор и предговор Павле Зорић, Београд, Просвета, 1999.

Зорић 2003: Павле Зорић, „Лепота и вера Византије код Ивана В. Лалића“ у: у: *Споменица Ивана В. Лалића,* зборник радова, уредник Предраг Палавестра, Београд, САНУ, 2003, стр. 91–96.

Иванић 2009: Душан Иванић, „Текстологија у научном опусу Новице Петковића“ у: *Споменица академику Новици Петковићу*, главни уредник Рајко Кузмановић, уредник Рајко Петров Ного, Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, 2009, стр. 131–140.

Ивановић 2020: Александра Ивановић, „Концепција осveћеног језика и наслеђе средњовековног песништва у песми Поглед Момчила Настасијевића“ у: *Материалы I научно-практическоӥ школы сербистики „Доминанты сербскоӥ культуры“*, Москва, Издательство Московского университета, 2020, стр. 119–125.

Извештај 1938: *Извештај за школску 1937–1938 годину*, Београд, Четврта мушка реална гимназија у Београду, 1938.

Извод бр. 4739: *Извод из књиге рођених цркве горњомилановачке, храма Свете Тројице*, документ под текућим бројем 182, стр. 256, извод из књиге рођених Момчила

Настасијевића, архивска збирка Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, инвентарни број: 4739.
Илић 1975: Војислав Илић, *Песме*, треће издање, Београд, Рад, 1975.
Иљин 2014: Иван Александрович Иљин, *Основи хришћанске културе*, превод Нада Узелац, приредио Благоје Пантелић, Београд, Богословско друштво Отачник, 2014.
Иљин 2018: Иван Александрович Иљин, *Појуће срце: књига тихих сазрцања*, превео Владимир Јагличић, Београд, Задужбина Светог манастира Хиландара, 2018.
Јакшић 1922: Милета Јакшић, *Песме*, Београд, СКЗ, коло XXV, Бр. 164, 1922.
Јанарас 2000: Христо Јанарас, *Азбучник вере*, са грчког превео С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2000.
Јанарас 2012: Христо Јанарас, *Рационализам и друштвена пракса*, са грчког превео С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2012.
Јанарас 2020: Христо Јанарас, *Философија из другог угла*, превео са грчког Максим (Васиљевић), 2. исправљено издање, Врњци – Лос Анђелес, Интерклима графика – Севастијан прес, 2020.
Јанић 2018: Ђорђе J. Јанић, „У трагању за коренима: хришћанство, култура и српски национални идентитет у делу Милана Радуловића“ у: *Књижевност, теологија, философија: тематско-проблемски зборник радова у спомен Милану Радуловићу*, уредници Милица Мустур и Кристијан Олах, Београд – Фоча, Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Светог Василија Острошког, 2018, стр. 829–866.
Јањић 1971: Ђорђе Јањић, „Бог у поезији Момчила Настасијевића“ у: *Теолошки погледи*, IV/1, januar–mart 1971, стр. 63–74.
Јањић 2003: Јован Јањић, „Парастос духовним сродницима: помен на Калемегдану“, Београд, *Нин,* 6. 2. 2003, бр. 27/9, стр. 48.
Јевремовић 2016: Петар Јевремовић, *У потрази за Настасијевићем*, Београд, Граматик, библиотека Савремена, 2016.
Јевтић 1995: Епископ Атанасије (Јевтић), „О апофатичком и катафатичком богословљу“ у: *Православна теологија: зборник чланака и студија*, приредио Радован Биговић, Београд, Теолошки факултет, 1995, стр. 151–157.
Јевтић 2000а: Атанасије Јевтић, „Хришћанство, Православље и мистика“ у: : *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“, 2000, стр. 77–93.
Јевтић 2000б: Атанасије Јевтић, „Афирмација човека“ у: : *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“, 2000, стр. 249–255.
Јевтић 2002: Атанасије Јевтић, *Аскетика: предавања из аскетике на Православном Богословском Институту Св. Сергија у Паризу, академске 1971/72 г.*, превели с француског Јован Георгијевски и Максим Васиљевић, Србиње, Универзитетски образовани православни богослови – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“, 2002.
Јевтић 2018: Атанасије Јевтић, *Од слободе ка љубави: девет омилија студентима у Ксантију*, превод са јелинског Бојан Радичевић, Дејан Ристић, Призрен, Епархија рашко-призренска, Богословија Св. Кирила и Методија, 2018.
Јелушић 2001: Синиша Јелушић, „Реч о поетици Момчила Настасијевића“ у: *Духовне речи*, приредио Борислав Челиковић, Горњи Милановац, Црква Свете Тројице – Лио, 2001, стр. 25–27.
Јерков 1994: Александар Јерков, „Неука срца (Фаустовски тренутак Настасијевићеве ’Зоре’“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица

Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 93–102.
Јерков 2010: Александар Јерков, „Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрага Павловића“ у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*, уредник Јован Делић, Београд, Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, стр. 161–215.
Јеротић 1997: Владета Јеротић, *Дарови наших рођака: психолошки огледи из домаће књижевности*, књ. 2, Београд, Просвета, 1997.
Јеротић 2007: Владета Јеротић, *Савременост руске религиозне философије*, Београд – Земун, Ars Libri; Задужбина Владете Јеротића – Невен, 2007.
Јеротић 2018а: Владета Јеротић, *Од Саве до Павла,* књига 1, приредиле Ирена Арсић, Јована Грујић, Београд, Задужбина Владете Јеротића – Domus editoria Ars Libri, 2018.
Јеротић 2021: Владета Јеротић, *О Достојевском*, приредила Јована Грујић, Београд, Задужбина Владете Јеротића – Domus editorial Ars libri, 2021.
Јован Златоуст 1994: Свети Јован Златоуст, „О девствености“ у: *Красота девствености*, Свети Григорије Ниски – Свети Јован Златоуст – Свети Григорије Богослов – Свети Атанасије Велики, Манастир Хиландар, Савет стараца хиландарског братства, 1994, стр. 64–140.
Јован Касијан 2006–2007: Свети Јован Касијан, „Борба са духом уныније“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 98–103.
Јован Кронштатски 1984: Свети Јован Кронштатски, *Мој живот у Христу: дневник*, превео с руског протојереј Милутин Ранисављевић, Београд, Богословски факултет Српске Православне Цркве : Хиландарски фонд, 1984.
Јован Лествичник 2024: Свети Јован Лествичник, *Лествица Преподобног оца нашег Јована Лествичника, игумана Синајске горе,* са грчког изворника превео Димитрије Богдановић, Београд, Чувари, 2024.
Јовановић 1992: Миливоје Јовановић, *Достојевски: од романа тајни ка роману-миту*, Београд, СКЗ, коло LXXXV, књига 568, 1992.
Јовановић 1994а: Александар Јовановић, „Одјеци поетике Момчила Настасијевића у српској неосимболистичкој поезији“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 205–216.
Јовановић 1994б: Александар Јовановић, „Отварање печата (Над Настасијевићевом песмом ’Труба’)“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 103–114.
Јовановић 2011: Бојан Јовановић, „Саможртвена љубав“ у: *Источник: часопис за веру и културу*, Београд, година XX, број 77-78, стр. 33–52.
Јовановић 2020: Александар Јовановић, *О светлости старијој од несреће: есеји о српској поезији и култури*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2020.
Казимировић 1941: Радован Н. Казимировић, *Велики руски писци: књижевни есеји*, Београд, Издање књижарнице Милорада П. Милановића, 1941.
Кантакузин 1963: Димитрије Кантакузин, *Димитрије Кантакузин*, приредио Ђорђе Трифуновић, Београд, Нолит.
Карановић 2002: Зоја Карановић, „Братско-сестрински инцест између хијерогамије и родоскврног греха (на примеру песама које певају о намери цара Стефана да се ожени сестром)“ у: *Књижевна историја,* XXXIV (118), Београд, Институт за књижевност и уметност, 2002, стр. 293–305.
Караџић 1969: Вук Стефановић Караџић, *Први и други српски устанак / Живот и обичаји народа српског*, Српска књижевност у сто књига, књига 12, избор и редакција Ђуро Гавела, предговор Ђуро Гавела, Иво Андрић, Нови Сад – Београд, Матица српска – СКЗ, 1969.

Караџић 1975: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме,* књига прва, 1841; Сабрана дела Вука Караџића, књига четврта, Београд, Просвета, 1975.
Караџић 1985: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга, у којој су најстарије пјесме јуначке, Београд, Просвета – Нолит, 1985;
Караџић 1986: Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник*, Београд, Просвета, 1986.
Карелин 2001: Архимандрит Рафаил (Карелин), *С Христом ка висотама обожења: о подвижничком животу у цркви*, са руског превела Марина Тодић, Цетиње, Светигора, 2001.
Касаткина 2019: Татјана Александровна Касаткина, *Људски а Божији Достојевски*, превела Марина Тодић, Крушчић, Панонске нити, 2019.
Касаткина 2020: Татјана Александровна Касаткина, *Достојевски: филозоф и богослов*, уредник Здравко Шћепановић, превела Марина Тодић, Крушчић, Панонске нити, 2020.
Касаткина 2021: Татјана Александровна Касаткина, *Достојевски у највишем смислу*, превела Марина Тодић, уредник Здравко Шћепановић, Крушчић, Панонске нити, 2021.
Кипријан Рачанин 1970: Кипријан Рачанин, *Стихира Светом кнезу Лазару* у: *Србљак*: *службе – канони – акатисти,* књига трећа, Београд, СКЗ, 1970, стр. 397–399.
Кисић 1971: Остоја Кисић, *Један век српске поезије*, Београд, „Хронометар“, 1971.
Костић-Селем 1939: Милица Костић-Селем, *Сама под сунцем:песме*, Београд, 1939.
Крагујевић 1976: Тања Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, Београд, „Вук Караџић“, библиотека Аргус, 1976.
Крајачић 2009: Гордана Крајачић, „Светомир Настасијевић“ у: *Тајне Настасијевића,* уредница Оливера Стошић–Ракић, Београд – Горњи Милановац, Културни центар Београда – Музеј рудничко-таковског краја, 2009, стр. 84–89.
Крстић 2001: Небојша М. Крстић, „О словољубљу Момчила Настасијевића“ у: *Духовне речи*, приредио Борислав Челиковић, Горњи Милановац, Црква Свете Тројице – Лио, 2001, стр. 46–49.
Крунић 1966: Душан Крунић, „Момчило Настасијевић ‘Недозвани’“ у: *Српска драма*, приредио Рашко В. Јовановић, Српска књижевност у књижевној критици, том XI, Београд, Нолит, 1966.
Кршић 1979: Јован Кршић, *Сабрана дјела II: књижевности народа Југославије (2)*, избор, предговор, библиографија и литература Др Војислав Максимовић, Сарајево, „Свјетлост“, 1979.
Кубат 2008: Родољуб Кубат, *Упоредни преглед Еванђеља: синопсис*, Београд – Нови Сад, Православни богословски факултет – Беседа, 2008.
Кубат – Драгутиновић 2018: *Лексикон библијске егзеге*, приређивачи Родољуб Кубат, Предраг Драгутиновић, преводиоци Марина Стојановић [и др.], Београд, Православни богословски факултет Универзитета у Београду – Библијски институт – Службени гласник, 2018.
Куган 2006: *Оксфордска историја библијског света*, приредио Мајкл Д. Куган, превела с енглеског Данијела Стефановић, Београд, Clio, 2006.
Лазаревић 1979: Деспот Стефан Лазаревић, *Књижевни радови*, приредио Ђорђе Трифуновић, Београд, СКЗ, коло LXII, књига 477, 1979.
Лазаревић 2005: Бранко Лазаревић, *Уметност и естетика idearium (пролегомена за једну теорију естетике)*, приредио Душан Пувачић, 1. издање, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
Лазић 1989: Милорад Лазић, „*Фисиолог* у византијској и српској средњовековној књижевности“, предговор у: *Фисиолог – Средњовековни медицински списи*, Стара српска књижевност у 24 књиге, приредили Милорад Лазић и Љубомир Котарчић, Београд, Просвета – СКЗ, 1989, стр. 9–28.
Лаковић 2006: Александар Лаковић, *Језикотворци: гонгоризам у српској поезији*, 1. издање, Зрењанин, Агора, 2006.

Лаут 2009: Ендрју Лаут, *Извори хришћанског мистичког предања: од Платона до псеудо-Дионисија Ареопагита*, са енглеског превели Мирјана и Срећко Петровић, Београд – Карловац, Мартириа, 2009.
Левицки 2004: Сергеј Левицки, *Огледи из историје руске философије*, Београд, Логос, 2004.
Леовац 1983: Славко Леовац, *Момчило Настасијевић*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1983.
Лепахин 2002: Валериј Лепахин, „Света Русија – садржај појма“ у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 50, св. ½, Нови Сад, Матица српска, 2002, стр. 149–195.
Лирске народне песме 2003: *Лирске народне песме*, приређивач Нада Милошевић-Ђорђевић, Београд, Лирика, 2003.
Лихачов 1972: Дмитриј Сегрејевич Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд, СКЗ, 1972;
Лозе 1986: Едуард Лозе, *Свет Новога завета: верске и политичке прилике у Христово време*, с немачког превео Радомир Ракић, Београд, Православље, 1986.
Лома 2003: Миодраг Лома, *Слика Христа у Хелдерлиновом песништву*, Ваљево, Центрекс, 2003.
Ломпар 2011: Мило Ломпар, *Дух самопорицања*, 13. издање, Београд, Catena mundi, 2011.
Ломпар 2020: Мило Ломпар, *Моралистички фрагменти*, 3. измењено издање, Београд, Catena mundi, 2020.
Ломпар 2023а: Мило Ломпар, *Црњански и светска књижевност (биографија једног осећања, књ. 2)*, Нови Сад, Православна реч, 2023.
Ломпар 2023б: Мило Ломпар, *Црњански и светска књижевност (биографија једног осећања, књ. 3)*, Нови Сад, Православна реч, 2023.
Лорка 1971: Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела,* књига 5, Сарајево, Веселин Маслеша, 1971.
Лоски 1995: Николај Лоски, *Историја руске филозофије*, превод са руског Бранислав и Марија Марковић, Подгорица – Цетиње, ЦИД – Издавачки центар „Цетиње“, 1995.
Лоски 1993а: Николај Онуфријевич Лоски, *Бог и светско* зло у: Николај Онуфријевич Лоски, *Бог и светско зло / Карактер руског народа*, превели с руског Милош Добрић и Људмила Јоксимовић, Београд, Zepter Book World, 2001, стр. 5–98.
Лоски 1993б: Николај Онуфријевич Лоски, *Карактер руског народа* у: Николај Онуфријевич Лоски, *Бог и светско зло / Карактер руског народа*, превели с руског Милош Добрић и Људмила Јоксимовић, Београд, Zepter Book World, 2001, стр. 99–271.
Лубардић 2009: Богдан Лубардић, *Јустин Ћелијски и Русија: путеви рецепције руске филозофије и теологије*, Нови Сад, Беседа, 2009.
Луц 2018: Улрих Луц, *Матејева прича о Исусу*, са немачког превела Фива Савковић, Градац – Београд, Манастир Градац, Библијски институт ПБФ-а у Београду, 2018.
Љубиша 2022: Стефан Митров Љубиша, *Приповијести црногорске и приморске*, уредници Радомир Уљаревић, Мила Бањевић, Александар Јерков, Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише, књ. 2, Београд – Будва – Подгорица, „Штампар Макарије“ – Народна библиотека Будве – Ободско слово, 2022.
Макарије Велики 2009: Свети Макарије Велики, „Поуке Светог Макарија: о хришћанском животу, изабране из његових беседа“ у: *Добротољубље*, том I, четврто издање, превели хиландарски монаси, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 2009, стр. 123–206.
Максим Исповедник 1997: Свети Максим Исповедник, *400 глава о љубави – Подвижничко слово – Мистагогија*, превео са грчког оригинала епископ рашко-призренски Артемије, Призрен, Епархија рашко-призренска, 1997.
Манојловић 1944: Тодор Манојловић, *Огледи из књижевности и уметности*, Београд, СКЗ, књига 312, коло XLV, 1944.
Манчић 2013: Александра Манчић, *Ствари које нас превазилазе: увод у превођење идеја*, Београд, Службени гласник, 2013.
Маринковић 1990: Љиљана Маринковић, „Савремени значај Библије“ у: *Пјесма над пјесмама*, приредила Љиљана Маринковић, Горњи Милановац, Дечје новине, 1990, стр. 5–16.

Марић 2009: Сретен Марић, *О Рембоу*, Београд, Службени гласник, 2009.
Марић 2011: Илија Марић, „Казна, патња, испаштање“ у: *Источник: часопис за веру и културу*, година XX, број 79-80, Београд, Друштво Источник Београд, 2011, стр. 57–71.
Марјановић 1997: Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Нови Сад – Београд, Матица српска – Академија уметности – Факултет драмских уметности, 1997.
Марковић 1984: Милош Н. Марковић, *Настасијевићи*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1984.
Мати Марија 2006: Јелисавета Кузмина Каравајева (Преподобна Мати Марија), *Хришћанство: религиозно-филозофски списи*, превеле с руског Вера Лазаревић и Весна Маричић, Београд, Логос, 2006.
Матић 1994: Павле Матић, „Апокалипса“ у: *Апокалипса: Откривење Светог апостола Јована Богослова*, Београд, „М & С“, 1994, стр. 49–128.
Матицки 1994а: Миодраг Матицки, „Словенска антитеза као одгонетка Настасијевићевих лирских кругова“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 45–57.
Матицки 1994б: Миодраг Матицки, „Балада о уклетој невести као подтекст Настасијевићевих лирских кругова“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 25–32.
Мерешковски 1997: Дмитриј Сергејевич Мерешковски, *Религија и револуција*, превео Ђорђе Пејановић, Београд, Логос, 1997.
Милин 1994: Драган Милин, *Старозаветна историја*, Нови Сад, Издавачко предузеће Матице српске, 1994.
Милосављевић 1978: Петар Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Нови Сад, Матица српска, 1978.
Милкић 2019: Миљан Милкић, „Различита виђења религије. пацифизам Ксеније Атанасијевић и борбени морал у Војсци Краљевине Југославије“ у: *Научни скуп Ксенија Атанасијевић: О мени ће говорити моја дела*, уредници Зорица Мршевић, Марко Јовановић, Београд, Институт друштвених наука, 2019, стр. 21–22.
Милошевић 2000: Никола Милошевић, „Теологија и мистика“ у: : *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић“, 2000, стр. 261–281.
Миљковић 1997: Бранко Миљковић, *Песме*, приредио Новица Петковић, Сремски Карловци, Каирос, 1997.
Миљковић 2015: Бранко Миљковић, *Преписка – Интервјуи – Документа*, Сабрана дела Бранка Миљковића, Ниш, Нишки културни центар, 2015.
Миљковић 2018: Бранко Миљковић, *Есеји и критике*, Сабрана дела Бранка Миљковића, књига четврта, приредила Снежана Милосављевић Милић, Ниш, Нишки културни центар, 2018.
Миочиновић 1975: Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми: Крлежа, Црњански, Настасијевић, А. Поповић*, Београд, „Вук Караџић“, 1975.
Михајловић 1988: Борислав Михајловић, *Портрети*, Београд, Нолит, 1988.
Мицић инв. бр. 4217: Љубомир Мицић, „Отворено писмо Рабиндранат Тагори“, Београд, *Зенит: међународни часопис*, документ из архивске збирке Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, инвентарни број: 4217.
Мичић 2010: Биљана Мичић, *Под језиком, над говором: огледи о Настасијевићу и Цунићу*, Београд, Алтера, 2010.
Мишић 1956: Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, саставио, предговор и белешке о поезији Зоран Мишић, Нови Сад, Матица српска, 1956.
Моракс 1928: Рене Моракс, *Краљ Давид: симфониски псалм у 3 дела по драми Рене Моракса, за рецитаторе, солисте, мешовити хор и оркестар*, музика од Артура Хонегера,

превод на српски: Момчило Настасијевић и Илија Пржић, Београд, Графички издавачки завод „Планета“, 1928.
Најдановић 1934: Димитрије Најдановић, „Аутор о својим критичарима“ у: *Штампа*, I/129, 30. VI 1934, стр. 7.
Најдановић 1943: Др Димитрије Најдановић, „Момчило Настасијевић“ у: *Српски народ*, II/6, 13. II 1943, стр. 9 [са цртежом Ј. Н.] [Петогодишњица смрти Момчила Настасијевића]
Настасијевић 1991а: Момчило Настасијевић, *Поезија*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига I, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.
Настасијевић 1991б: Момчило Настасијевић, *Драме*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига II, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.
Настасијевић 1991в: Момчило Настасијевић, *Проза*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига III, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.
Настасијевић 1991г: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига IV, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991.
Настасијевић 2012: Светомир Настасијевић, *Момчило Настасијевић: човек и уметник*, приредила Тања Гачић, Горњи Милановац, Музеј рудничко-таковског краја, 2012.
Настасијевић 2017: Светомир Настасијевић, *Пут у музику*, приредила Тања Гачић, Горњи Милановац, Музеј рудничко-таковског краја, 2017.
Недељковић 2000: Драган Недељковић, *Беседе под затвореним небом*, Бања Лука – Београд – Нови Сад, Задужбина „Петар Кочић“ – „Школска књига“, 2000.
Недић 1975: Марко Недић, „Писци између два рата као критичари“ у: *Писци као критичари после Првог светског рата*, приредио Марко Недић, Српска књижевна критика, књига 16, Нови Сад – Београд, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975, стр. 7–56.
Недић 2003: Марко Недић, „Момчило Настасијевић у контексту међуратне српске модерне књижевности“ у: *Из српске књижевности: зборник радова посвећен Мирославу Егерићу*, уредник Радомир В. Ивановић, Нови Сад, „Змај“, 2003.
Николић 2021: Часлав Николић, „‘Шта то тај човек једе’: преображаји хлеба у ‘Роману о Лондону’ Милоша Црњанског“ у: *Значај српског језика за очување српског културног идентитета II: Хљеб у српском језику, књижевности и култури (Радови са научног скупа „Српска књижевност као основа српског језика“, одржаног у Андрићграду 2–4. октобра 2020)*, Андрићград – Вишеград, Андрићев институт, 2021.
Николић 2022: Ненад Николић, *Бранко, романтичарски песник*, Београд, СКЗ, коло CXIV, књига 765, 2022.
Ниче 1994: Фридрих Ниче, *С оне стране добра и зла* у: Фридрих Ниче, *С оне стране добра и зла; Генеалогија морала*, превео Глигорије Ерњаковић, редакција превода и предговор Михаило Ђурић, Београд, СКЗ, коло LXXXV, књига 574, 1994.
Новаковић 1994: Јелена Новаковић, „Момчило Настасијевић и појам ’надстварности’“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 193–204.
Његош 2005: Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, Београд, Гутенбергова галаксија, 2005.
Обрадовић 2007: Доситеј Обрадовић, *Басне – Истина и прелест – Пут у један дан*, приредио Миодраг Матицки, Сабрана дела Доситеја Обрадовића, књ. 2, Београд, Академија, 2007.
Оташевић 2021: Ђорђе Оташевић, *Паронимија и парономазија у поезији Момчила Настасијевића*, 1. издање, Београд, Алма, 2021.

Павловић 1969: Миливој Павловић, *Проблеми и принципи стилистике*, Београд, Завод за издавање уџбеника СРС, 1969.
Павловић 1981а: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Изабрана дела Миодрага Павловића, књига трећа, Београд, „Вук Караџић“, 1981.
Павловић 1981б: Миодраг Павловић, *Поетика модерног*, Изабрана дела Миодрага Павловића, књига четврта, Београд, „Вук Караџић“, 1981.
Павловић 1993: Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, приредио и поговор написао Жарко Требјешанин, Београд, СКЗ, 1993.
Павловић 1997: Бранко Павловић, *Пресократска мисао*, у редакцији Слободана Жуњића, Београд, Плато, 1997;
Павловић 2021: Миодраг Павловић, *Свечаности на платоу: обреди поетичког живота*, Београд, Biblos Books, 2021.
Первић 1963: Мухарем Первић, „Момчило Настасијевић“, предговор у: *Момчило Настасијевић*, приредио Мухарем Первић, Београд, Нолит, 1963.
Петковић 1991: Новица Петковић, *Биографија Момчила Настасијевића* у: Момчило Настасијевић, *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига IV, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991, стр. 627–641.
Петковић 1995: Новица Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*, Београд, БИГЗ, 1995.
Петковић 2010: Протојерej Сава Петковић, *Речник црквенословенскога језика*, Сремски Карловци, 1935; фототипско издање, Београд, Свети архијерејски Синод Српске православне цркве, 2010.
Петров 2015: Александар Петров, „Преиспитивање ставова у ауторовом тексту ‘Књижевни усамљеник Момчило Настасијевић’“ у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, уредник Јован Делић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност . Библиотека „Браћа Настасијевићи, 2015, стр. 21–40.
Петровић 1972: Миодраг Петровић, *Трајање речи: критички огледи и чланци*, Ниш, Градина, 1972.
Петровић 1974: Растко Петровић, *Есеји и чланци*, Дела Растка Петровића, књига VI, Београд, Нолит, 1974.
Петровић 2004: Ружица Петровић, *Филозофија утехе Ксеније Атанасијевић*, Београд, Пешић и синови, 2004.
Петровић 2013: Предраг Петровић, „Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат?“ у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, зборник радова, уредник Драган Бошковић, Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет, 2013, стр. 131–141.
Петровић 2014: Предраг Петровић, *Богословље божанских имена: есхатолошко-историјски приступ божанском откривењу, богоименовању и богопознању*, Пожаревац, Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу, 2014.
Петровић 2015: Сретен Петровић, *Српска митологија, у веровању, обичајима и ритуалу*, проширено издање, Београд, Дерета, 2015.
Петровић 2021: Предраг Петровић, *Енциклопедизам и теорија романа*, Београд, Чигоја штампа, 2021.
Пешић 1983: Миодраг М. Пешић, „Момчило Настасијевић“ у: *Међурани критичари*, приредио Милан Радуловић, Српска књижевна критика, књига 20, Нови Сад – Београд, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1983, стр. 511–518.
По 1985: Едгар Алан По, *Приче тајанства и маште*, фототип првог издања са поговором Филипа Давида, Београд, „Филип Вишњић“, 1985.
Повест о Триштану и Ижоти 1988: *Повест о Триштану и Ижоти*, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига двадесета, приредила и на савремени језик превела др Ирена Грицкат, Београд, Просвета – СКЗ, 1988.

Попа 1962: Васко Попа, *Момчило Настасијевић* у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова: песме*, Београд, Просвета, библиотека Бразде, књига 28, 1962, стр. 177–179.
Попа 1997: Васко Попа, *Сабране песме*, приредио Борислав Радовић, Вршац, Друштво *Вршац лепа варош*, 1997.
Попа 2008: Васко Попа, *Јутро мислено: немањићско доба: зборник средњовековне српске поезије*, приредио Васко Попа, Нови Сад, Академска књига, 2008.
Поповић 1978: Ђорђе Поповић, *Љубави српских писаца*, књига друга, Ниш, Градина, 1978.
Поповић 1994а: Тања Поповић, „'Госпи' или посете у сну" у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 59–66.
Поповић 1994б: Тања Поповић, „Одјеци српскословенског песништва у седам лирских кругова" у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 47–56.
Поповић 1999: Свети Јустин Поповић, *Философија и религија Ф. М. Достојевског / Достојевски о Европи и словенству*, Београд – Ваљево, Наследници Оца Јустина – Манастир Ћелије, 1999.
Поповић 2005: Свети Јустин Поповић, *О духу времена*, Београд, Политика – Народна књига, 2005.
Поповић 2020: Свети Јустин Поповић, *Он међу њима: изабрани текстови*, избор и предговор Сунчица Денић, Београд, СКЗ, коло CXI, књига 745, 2020.
Православни молитвослов 2020: *Православни молитвослов*, Београд, „Чувари", 2020.
Премец 2000: Владимир Премец, „Мистика и рационално" у: : *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић", 2000, стр. 95–110.
Прео 2006–2007: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 241–249.
Продановић 1939: Радомир Продановић, „Од пролећа до пролећа са Момчилом Настасијевићем" у: „Светосавље", VIII/1-2, Београд, 1939, стр. 22–25.
Прокић 2014: Мирјана Прокић, *Јуродиви (и) Достојевски*, Београд, Чувари, 2014.
Прпа 2009: Бранка Прпа, „Српски интелектуалци између два рата" у: *Тајне Настасијевића,* уредница Оливера Стошић–Ракић, Београд – Горњи Милановац, Културни центар Београда – Музеј рудничко-таковског краја, 2009, стр. 26–29.
Пуле 1993: Жорж Пуле, *Метаморфоза круга*, превела с француског Јелена Новаковић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
Пуслојић 2003: Адам Пуслојић, *Нови господар ваздуха*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
Пухвел 2010: Јан Пухвел, *Упоредна митологија*, превела с енглеског Јелена Лома, српско издање приредио Александар Лома, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.
Радлов 1999: Ернест Леополдович Радлов, *Преглед историје руске филозофије*, с руског превели Бранислав Марковић и Марија Марковић, Београд, Гутенбергова галаксија, 1999.
Радовић 2000: Амфилохије Радовић, „Света тајна личности" у: : *Религија и мистика.* Уредник Милорад Средојевић, Србиње – Београд – Ваљево – Минхен, Универзитетски образовани православни богослови – Хиландарски фонд – Задужбина „Николај Велимировић и Јустин Поповић", 2000, стр. 119–129.
Радовић 2001: Борислав Радовић, *О песницима и о поезији,* 1. издање, Бања Лука, Глас српски, 2001.

Радојчић 1938: Милош Радојчић, „О рукопису и сређењу ових мисли“ у: Момчило Настасијевић, *Мисли*, Целокупна дела, књига II, Београд, Издање пријатеља, 1938.
Радојичић 1962: Ђорђе Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности: текстови и коментари*, Нови Сад, Матица српска, 1962.
Радуловић 1989: Милан Радуловић, *Модернизам и српска идеалистичка филозофија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1989.
Радуловић 1996: Милан Радуловић, „Космогонија Милоша Црњанског – *Сеобе*“ у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*, зборник радова, уредник Милослав Шутић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 139–153.
Радуловић 2013: Милан Радуловић, *Уметност и вера*, Београд, Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања, 2013.
Радуловић 2015: Милан Радуловић, *Српски културни образац и српска књижевности*, Фоча – Београд, Православни богословски факултет Светог Василија Острошког – Институт за књижевност и уметност, 2015.
Радуловић 2022: Марко М. Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском песништву прве половине 20. века*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2022.
Ранковић 2013: Бранко Ранковић, „Родоскврни грех у Житију Павла Кесаријског и народним песмама ‘Наход Синеун’ и ‘Наход Момир’“ у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књ. 491, св. 1/2, јан.–феб. 2013, стр. 156–165.
Раичевић 2020: Горана Раичевић, „‘Лирика Итаке’ Милоша Црњанског: рат и мир српског Одисеја“ у: „Дани Милоша Црњанског, стогодишњица ‘Лирике Итаке’“, зборник текстова са манифестације „Дани Милоша Црњанског“, 29. новембар – 1. децембар 2019, Нови Сад – Ново Милошево, уредио Слободан Владушић, Нови Сад, Матица српска – УГ „Суматра“, 2020, стр. 195–212.
Раичевић 2022: Горана Раичевић, *Добра лепота: Андрићев свет*, Нови Сад, Академска књига, 2022.
Ракитић 1972: Слободан Ракитић, „Од Итаке до привиђења“ у: *Књижевно дело Милоша Црњанског: зборник радова*, уредили др Предраг Палавестра и Светлана Радуловић, Београд, БИГЗ, стр. 119–147.
Ракић 2015: Милан Ракић, *Песме,* приредио Леон Којен, Београд, Чигоја штампа, 2015.
Радић 2013: Драган Радић, „*Песма над песмама* у егзегези Светог Григорија Нискоr“ у. *Богословље: орган Православног богословског факултета у Београду*, Београд, Богословски факултет Српске православне цркве, бр. 2, 2013, стр. 22–40.
Рађеп 2007: Јелка Рађеп, „Ново тумачење *Слова љубве*“ у: *Професор Радмила Маринковић*, уредник Миодраг Стојановић, приређивач Живојин Андрејић, Рача, Центар за митолошке студије, 2007, стр. 35–42.
Речник 1960: *Правопис српскохрватскога књижевног језика са правописним речником*, израдила Правописна комисија, Нови Сад – Загреб, Матица српска – Матица хрватска, 1960.
Речник 1973: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књига VIII, Београд, Српска академија наука и уметности, 1973.
Речник Његоша 1983: *Речник језика Петра II Петровића Његоша,* књига прва А–О, израдили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић, уредник Академик Михаило Стевановић, Београд – Титоград – Цетиње, „Вук Караџић“ – Народна књига – Обод – Просвета – Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга – Црногорска академија наука и умјетности, 1983.
Рогач 2008: Маја Рогач, *Фигуралност / фигуративност у текстовима Момчила Настасијевића*, Београд, Службени гласник, 2008.
Розанов 1993: Василиј Васиљевич Розанов, *Апокалипса нашег времена*, превела са руског Лидија Суботин, Чачак, Градац, 1993.

Розанов 2001: Василиј Васиљевич Розанов, *Људи месечеве светлости: метафизика хришћанства*, превео Миодраг Сибиновић, предговор Драгиња Рамадански, Београд, Zepter Book World, 2001.

Розанов 2002: Василиј Васиљевич Розанов, *Последње лишће; Тавни лик: Христос – судија света: О Исусу најслађем и горким плодовима света*, превела с руског Мирјана Грбић, Београд, Бримо, 2002.

Розанов 2016: Василиј Васиљевич Розанов, *Јудаизам*, превела с руског Људмила Јоксимовић, Београд, Логос, 2016.

Романидис 2001: Јован Романидис, *Прародитељски грех*, са грчког превео С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2001.

Ромило Хиландарац 2006: Монах Ромило Хиландарац, „Предговор уредника“ у: Архимандрит Софронije, *Рођење за царство непоколебиво*, превод Божана Х. Стојановић, 1. издање, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2006, стр. 13–16.

Ромило Хиландарац 2009: Монах Ромило Хиландарац. „Доживљај времена у Прустовом роману“ у: *Источник*: *часопис за веру и културу*, Београд, Друштво Источник Београд, година XVIII, број 69-70, 2009, стр. 5–42.

Росић 1994: Тиодор Росић, „Значењска синтетичност исказа“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 83–92.

Савић-Ребац 2015: Аница Савић-Ребац, *Дух хеленства*, приредили Мило Ломпар и Ирина Деретић, Београд, Службени гласник, 2015.

Савковић 2018: Фива Савковић, „Матејево еванђеље у егзегези Улриха Луца“, предговор у: Улрих Луц, *Матејева прича о Исусу*, са немачког превела Фива Савковић, Градац – Београд, Манастир Градац, Библијски институт ПБФ-а у Београду, 2018, стр. 7–22.

Самарџија 2007: Снежана Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд, Народна књига, 2007.

Самарџија 2012: Снежана Самарџија, „Ко се крије испод змијског свлака? Метаморфозе у жанровском систему“ у: *Гује и јакрепи: књижевност, култура*, уредници Мирјана Детелић & Лидија Делић, Београд, Балканолошки институт САНУ, 2012, стр. 13–41.

Самарџија 2018: Снежана Самарџија, *Речи у времену*, Београд, СКЗ, коло СХ, књига 740, 2018.

Секулић 1985а: Исидора Секулић, *Аналитички тренуци и теме,* Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 9, Београд, Југословијапублик – „Вук Караџић“, 1985.

Секулић 1985б: Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности II,* Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 5, Београд, Југословијапублик – „Вук Караџић“, 1985.

Секулић 2010: Исидора Секулић, *Изабрани есеји*, Нови Сад, Академска књига, 2010.

Секулић 2023: Исидора Секулић, *Стопама Христовим: одабрани записи*, Београд, Народно дело, 2023.

Селимовић 2006: Меша Селимовић, *Тврђава*, Београд, Драганић, 2006.

Сердјукова 1996: Александра Сердјукова, *Савременост и хришћанство*, друго издање, Нови Сад, Издавачка радионица Расија, 1996.

Сибиновић 2002: Миодраг Сибиновић, *Иза хоризонта: огледи из руске, украјинске, белоруске и грузијске књижевности*, Београд, Чигоја штампа, 2002.

Симовић 2021: Љубомир Симовић, „Белешке о поетици: Одломци из писама, есеја и разговора“ у: *Љубомир Симовић*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 223–224, година 47, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2021, стр. 53–55.

Службенички лист инв. бр. 4739: *Службенички лист* Момчила Настасијевића, документ из архивске збирке Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду, инвентарни број: 4739;

Соловјов 2006: Владимир Сергејевич Соловјов, *Светлост са Истока: избор из дела*, изабрао Владимир Меденица, превели с руског Марија и Бранислав Марковић и др, Београд, Логос, 2006.
Соловјов 2008: Владимир Сергејевич Соловјов, *Духовне основе живота*, превели с руског Марија и Бранислав Марковић, Београд, Логос, 2008.
Соловјов 2010: Владимир Сергејевич Соловјов, *Предавања о богочовечанству*, превели с руског Марија Марковић и Владимир Меденица, Београд, Логос, 2010.
Софрић 1990: Павле Софрић, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба / по Ангелу де Губернатису, скупио и саставио Нишевљанин*, фототипско издање, Београд, БИГЗ, 1990.
Срејовић – Цермановић-Кузмановић 2000: Драгослав Срејовић – Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, 5. издање, Београд, СКЗ – Службени лист СРЈ, 2000.
Станковић 1987: Борисав Станковић, *Приповетке 1*, Београд, Просвета – Бигз, 1987.
Станојчић 2010: Живојин Станојчић, *Граматика српског књижевног језика*, Београд, Креативни центар, 2010.
Старац Порфирије 2025: *Живот и поуке светог Порфирија Кавсокаливита*, приредило Сестринство манастира Христопиги код Хања на Криту; са грчког превео епископ бачки Иринеј, 14. издање, Нови Сад, Беседа, 2025.
Старобински 2006–2007: Жан Старобински, „Меланхолија у башти грчког корена“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 7–14.
Стевановић 1991: Петар Стевановић, *Предавања из књижевности* у: Настасијевић, Момчило. *Есеји, белешке, мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књига IV, приредио Новица Петковић, Горњи Милановац – Београд, Дечје новине – СКЗ, 1991, стр. 619–623.
Стејнер 1989: Џорџ Стејнер, *Толстој или Достојевски: оглед по супротности*, с енглеског превеле Љубица Поповић и Љиљана Мирковић, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1989.
Стерија 2010: Јован Стерија Поповић, *Јован Стерија Поповић*, приредио Сава Дамјанов, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 28, Нови Сад, Издавачки центар Матице српске, 2010.
Стефановић 1923: Светислав Стефановић, „Критика и апологија хришћанства“ у: „Мисао“, 1923, књ. XIII, бр. 2, стр. 1361–1368.
Стојановић 2007: Драган Стојановић, *Поверење у Богородицу*, Београд, Досије, 2007.
Стојановић 2018: Драган Стојановић, *Свечани час приповести: Јосиф и његова браћа*, Београд, Досије студио, 2018.
Стојановић 2022: Драган Стојановић, *Рајски ум Достојевског*, Београд, Досије студио, 2022.
Стојковић 1970: Андрија Стојковић, „Принципи ʻфилософије животаʼ Милоша Н. Ђурића“ у: *Зборник Филозофског факултета*, Београд, књ. XI/2, 1970, стр. 201–214.
Стојнић 1989: Мила Стојнић, „Модели фантастике у руској и српској симболистичкој прози (*Повест о Светомиру царевићу* В. Иванова и приповетке Момчила Настасијевића)“ у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, зборник радова, уредник академик Предраг Палавестра, Београд, САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 9, 1989, стр. 473–488.
Стојнић 1995: Мила Стојнић, *Руски авангардни роман*, Београд, КЗ „Звездара“ – Народна библиотека „Вук Караџић“ – Предузеће „Апостроф“ – Предузеће „Спринт“, 1995.
Стошић 2006: Љиљана Стошић, *Речник црквених појмова*, 1. издање, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Стошић–Ракић 2009: Оливера Стошић–Ракић, „Тајне Настасијевића“ у: *Тајне Настасијевића,* уредница Оливера Стошић–Ракић, Београд – Горњи Милановац, Културни центар Београда – Музеј рудничко-таковског краја, 2009, стр. 6–21.

Страјнић 2017: Никола Страјнић, *Еагарско и калиопско: огледи*, Бања Лука – Београд, Задужбина „Петар Кочић“, 2017.

Суслова 2021: Аполинарија Суслова, *Године блискости са Достојевским,* превела Славка Јовановић, Београд, ННК Интернационал, 2021.

Тагоре 1923: Рабиндранат Тагоре, „Свест душе“ у: *Мисао*, 1923, књ. XI, март, бр. 5, стр. 401–412.

Танасковић 2018: Дарко Танасковић, *Ислам: догма и живот*, 3. допуњено издање, Београд, СКЗ, 2018.

Танасковић 2024: Дарко Танасковић, *Религија у друштву, култури и политици: изабрани радови*, приредио Александар Прашчевић, Београд, Духовна реч – Издавачка установа Архиепископије београдско-карловачке, 2024.

Тарабукин 2015: Николај Михајлович Тарабукин, „Теорија композиције у сликарству“ у: *Тројица Андреја Рубљова: антологија,* приредио Г. И. Вздорнов, са руског превела Горица Николић, Краљево, Манастир Жича – Духовни центар Светог Владике Николаја, 2015, стр. 86–91.

Татакис 2002: Василије Татакис, *Византијска философија*, Никшић, Јасен, 2002;

Таталовић 2019: Владан Таталовић, *Основи егзегезе списâ Светог Јована Богослова*, Београд, Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања – Библијски институт, 2019.

Теодосије 1988: Теодосије, *Житија*, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига пета, свеска прва, приредио Димитрије Богдановић, данашња језичка верзија Лазар Мирковић и Димитрије Богдановић, Београд, Просвета – СКЗ, 1988;

Тешић 1994: Гојко Тешић, „Од ћутања до екстатичне апотеозе (белешке о Винаверовом читању Настасијевића)“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 217–239.

Тешић 2008: Милосав Тешић, *Речник* у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, приредио Милосав Тешић, Београд, Чигоја штампа, 2008, стр. 165–191.

Тешић 2009: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст,* Београд, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, 2009.

Тили 2019: Михаел Тили, *Тако су живели Исусови савременици: свакодневица и вера у епохи античког јудаизма*, превод Марко Р. Јовановић, Београд, Православни богословски факултет Универзитета, Библијски институт, 2019.

Толстој 1968: Лав Николајевич Толстој, *Чланци о уметности и књижевности*, Сабрана дела Лава Николајевича Толстоја, књига петнаеста, Београд, Просвета – Рад, 1968.

Томић 2006: Илија Томић, *Старозаветни пророци: служба пророка и пророчке књиге,* 1. издање, Фоча, Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки“, 2006.

Томић 2010: Илија Томић, *Јудејске верске заједнице у доба антике: прилози из историје и теологије*, Београд, Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања, 2010.

Трифуновић 1962а: Ђорђе Трифуновић, *Животопис Момчила Настасијевића* у: Момчило Настасијевић. *Седам лирских кругова: песме,* Београд, Просвета, библиотека Бразде, књига 28, 1962, стр. 181–186.

Трифуновић 1962б: Ђорђе Трифуновић, *Речник древних речи у поезији Момчила Настасијевића* у: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, Београд, Просвета, 1962, стр. 187–199.

Трифуновић 1972: Ђорђе Трифуновић, „Нацрт за поетику старе српске књижевности“ у: *Стара књижевност*, приредио Ђорђе Трифуновић, Српска књижевност у књижевној критици, том 1, Београд, Нолит, 1972, стр. 60–68.

Трифуновић 1979: Ђорђе Трифуновић, „Живот, доба и књижевни рад Стефана Лазаревића“, предговор у: Деспот Стефан Лазаревић, *Књижевни радови*, приредио Ђорђе Трифуновић, Београд, СКЗ, коло LXII, књига 477, 1979, стр. 7–141.

Трифуновић 1988: Ђорђе Трифуновић, „Физиолог: слово о ходећим и летећим створењима“ у: *Браничево: часопис за књижевност, културна и друштвена питања*, Пожаревац, 1988, год. 35, бр. 6, 1988, стр. 5–26.

Трифуновић 1990: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 2. допуњено издање, Београд, Нолит, 1990.

Трифуновић 2008: Ђорђе Трифуновић, „Ареопагитова симболика човечјег тела у преводу инока Исаије“ у: *Зборник радова Византолошког института*, бр. 45, Београд, Византолошки Институт САНУ, 2008, стр. 243–251.

Трифуновић 2013: Ђорђе Трифуновић, „Момчило Настасијевић као преводилац *Слова љубве*“ у: *Слово љубави*, Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке, 2013, стр. 173–179.

Трубецкој 2005: Јевгењ Трубецкој, *Истина у бојама*, превели Дубравка Миленковић и Марина Јевђеновић, Београд, Логос, 2005.

Тургењев 1936: Иван Сергејевич Тургењев, *Ловчеви записи II*, Сабрана дела Ивана Тургењева, Београд, Народна просвета, 1936.

Унамуно 2010: Мигел де Унамуно, *Суштина Шпаније*, превела са кастиљанског Нина Маринковић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.

Федотов 2023: Георгије Петрович Федотов, *Светитељи старе Русије*, са руског превела Људмила Јоксимовић, редактура превода Ксенија Кончаревић, 2. издање, Београд, Логос, 2023.

Фиђино 2006–2007: Марсилио Фиђино, „Савети интелектуалцима“ у: *Меланхолија*, тематски број часописа *Градац*, уредник Бранко Кукић бр. 160–161, година 33, Чачак, Дом културе Чачак – Уметничко друштво Градац, 2006-2007, стр. 51–56.

Фјодоров 1994: Николај Фјодоров, *Философија заједничког дела или Васкрсење и Васкрсавање*, превели с руског Марија Марковић и Бранислав Марковић, приредили Михаило Пендо и Владимир Меденица, Београд, Логос – Ортодос, 1994.

Флоренски 1997: Павле Александрович Флоренски, *Стуб и тврђава истине: оглед о православној теодицеји у дванаест писама*, превели Људмила Јоксимовић и Небојша Ковачевић, Београд, Логос – Ант, 1997;

Флоренски 2001: Павле Александрович Флоренски, *Мојој деци*, превео с руског Небојша Ковачевић, Београд, Zepter Book World, 2001.

Флоровски 2005: Георгије Васиљевич Флоровски, *Хришћанство и култура*, изабрао, превео са енглеског и белешку о аутору написао Дејан Аничић, Београд, Логос, 2005.

Флоровски 2018: Георгије Васиљевич *Теологија културе: Неутољена жеђ*, том 2, Пожаревац, Одбор за просвету и културу епархије браничевске, 2018.

Фрајнд 1994а: Марта Фрајнд, „Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 67–76.

Фрајнд 1994б: Марта Фрајнд, „Поезија Момчила Настасијевића и енглески ’метафизички’ песници седамнаестог века“ у: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића: зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност : Културно-просветна заједница Србије – Дечје новине, 1994, стр. 57–66.

Фудељ 2019: Сергеј Фудељ, *Наследство Достојевског*, преводиоци Драган Буковички и Марина Тодић, Крушчић, Панонске нити, 2019.

Хабермас 2006: Јирген Хабермас, *Дијалектика секуларизације: о уму и религији / Јирген Хабермас, Јозеф Рацингер*, превео Драган Стојановић, Београд, Досије, 2006.

Хамваш 2010: Бела Хамваш, *Историја и апокалипса*, превод Сава Бабић, Београд, Драслар партнер, 2010.
Хамовић 2016: Драган Хамовић, *Пут ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвест*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2016.
Хаџи-Танчић 1989: Саша Хаџи-Танчић *Паралелни светови: огледи*, Ниш, Градина, 1989.
Хејстад 2011: Уле Мартин Хејстад, *Културна историја срца: од антике до данас*, превела с норвешког Ангела Дреновац ; редактор превода Милева Радосављевић, Сремски Карловци : Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
Хелдерлин 1993: Фридрих Хелдерлин, *Хлеб и вино: изабране песме*, избор Бранимир Живојиновић, превод Бранимир Живојиновић, Иван В. Лалић, предговор Пјер Барто, напомене Мирко Кривокапић, Београд, СКЗ, коло LXXXVI, књига 572, 1993.
Химна 2013: Светомир Настасијевић, „Химна за баритон соло и мешовити хор од Светомира Настасијевића“ у: *Слово љубави*, Београд, Издавачки фонд Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке, 2013, стр. 105–108.
Цицерон 1974: Марко Тулије Цицерон, *Расправе у Тускулу*, превео Љубомир Црепајац, Београд, СКЗ, коло LXVII, књига 447, 1974.
Црњански 1990: Милош Црњански, *Сеобе : Друга књига Сеоба*, Београд – Нови Сад – Сарајево – Lausanne, Задужбина Милоша Црњанског : СКЗ : БИГЗ : Просвета ; Матица српска ; Свјетлост ; L'Age d'Homme, 1990.
Чајкановић 1973: Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Београд, СКЗ, коло LXVI, књига 443, 1973.
Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Сабрана дела Веселина Чајкановића, књига 4, Београд, СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партенон, 1994.
Челиковић 2009: Борисав Челиковић, „Славомир Настасијевић“ у: *Тајне Настасијевића,* уредница Оливера Стошић–Ракић, Београд – Горњи Милановац, Културни центар Београда – Музеј рудничко-таковског краја, 2009, стр. 74–83.
Чичовачки 2014: Предраг Чичовачки, *Достојевски и светост живота*, превод с енглеског Мирослав Иванович, Београд, Службени гласник, 2014.
Чурчић 1980: Лазар Чурчић, „Наход Момир“ у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, год. 25, бр. 1, Нови Сад, 1980, стр. 5–40.
Шаровић 2021а: Срђан Шаровић, *Принцип негирања као метод израде уметничког дела – апофатика и негативна светлост*, докторски уметнички пројекат, Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, 2021.
Шаровић 2021б: Марија Шаровић, „Лик вештице у светлу компаративног изучавања књижевности“ у: *Појмовник упоредне књижевности: зборник радова,* књига 2, уредници Бојан Јовић, Адријана Марчетић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2021, стр. 39–79.
Шатобријан 1963: Шатобријан, *Рене / Атала / Мемоари с ону страну гроба / Есеји*, избор и превод Милица Царцарачевић, предговор Сретен Марић, Београд, Просвета, 1963, стр. 41–120.
Шеатовић-Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Епизација модерне лирике. Проблеми поетике лирског циклуса: Циклус и циклусне структуре у српској поезији 20. века*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2014.
Шестов 2003: Лав Исакович Шестов, *Умозрење и откривење: религиозна философија Владимира Соловјова и други чланци*, превели с руског Мирјана Грбић и Илија Марић, Београд, Плато, 2003.
Шестов 2006: Лав Исакович Шестов, *На теразијама Јова (лутања по душама)*, превео с руског Добрило Аранитовић, Београд, Логос – Бримо, 2006.
Шијаковић 2019: Богољуб Шијаковић, *Светосавље и философија живота: скица за актуелизацију међуратне расправе о идеји светосавља (Retractatio)*, Нови Сад, Православна реч, 2019.

Шијаковић 2021: Богољуб Шијаковић – Ђурђина Шијаковић Маиданик, *Философија живота и хеленска агонистика: о раним радовима Милоша Ђурића*, Београд – Никшић, Гномон Центар за хуманистику – Институт за српску културу, 2021.
Шмеман 2009: Александар Шмеман, *За живот света* превели са руског хиландарски монаси, 2. издање, Београд – Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009.
Шмеман 2014: Александар Шмеман, *Литургија смрти и савремена култура*, са енглеског и руског превели Иван и Јелена Недић, Крагујевац, Каленић, 2014.
Шмеман 2016: Александар Шмеман, *Беседе на Радију Слобода у пет томова,* том 1, са енглеског и руског превели Иван С. Недић, Јелена Недић, Крагујевац, Каленић, 2016.
Шмеман 2018: Александар Шмеман, *Беседе на радију Слобода у пет томова*, том 4, са руског превели Иван С. Недић, Јелена Недић, Крагујевац, Каленић, 2018.
Шмеман 2019: Александар Шмеман, *Основе руске културе*, са руског превели Иван С. Недић и Јелена Недић, Крагујевац, Каленић, 2019.
Шмеман 2020: Александар Шмеман, *Велики пост: пут ка Васкрсу*, са енглеског превео Јован Олбина, редактура превода Иван С. Недић, Крагујевац, Каленић, 2020.
Шпадијер 2014: Ирена Шпадијер, *Светогорска баштина: манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд, Чигоја штампа, 2014.
Штејнберг 2017: Арон Штејнберг, *Систем слободе Достојевског*, превела с руског Радмила Мечанин, Београд, Логос, 2017.
Шутић 1994: Милослав Шутић, „Архетипски приступ 'Вињењу 1915'“ у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд – Горњи Милановац, Институт за књижевност и уметност – Дечје новине – Културно-просветна заједница Србије, 1994, стр. 139–150.
Шутић 2002: Милослав Шутић, *Лед и пламен: теоријско-естетички есеји и студије*, Београд, Институт за књижевност и уметност – Чигоја штампа, 2002.

***

Agripa 2020: Hajnrih Kornelije Agripa, *O plemenitosti i nadmoćnosti ženskog pola*, preveo sa latinskog jezika Lazar Nešić, Čačak, Gradac K., 2020.
Anavati 1981: Žorž Anavati, „Borba za opstanak“ y: *Sufizam*, priredili Darko Tanasković i Ivan Šop, Beograd, „Vuk Karadžić“, 1981, стр. 57–68.
Avgustin 1996: Aurelije Avgustin, *O državi Božjoj: De Civitate Dei*, svezak treći (knjiga XIX–XXII), Zagreb, Kršćanska stvarnost, 1996.
Bahtin 2019: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela s ruskog Milica Nikolić, Novi Sad, Akademska knjiga, 2019.
Bašlar 2005: Gaston Bašlar, *Poetika prostora,* prevelar sa francuskog Frida Filipović, Beograd – Čačak, B. Kukić – Gradac, 2005.
Bašlar 2021: Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*, preveo s francuskog Fahrudin Kreho, recenzija prevoda Nikola Kovač, predgovor Sreten Marić, Beograd – Čačak, B. Kukić – Gradac, 2021.
Baura 1970: Sesil Moris Baura, *Nasleđe simbolizma: stvaralački eksperiment*, Beograd, Nolit, 1970.
Begić 1969: Midhat Begić, *Raskršća II*, Sarajevo, „Svjetlost“, 1969.
Berđajev 1981: Nikolaj Berđajev, *Duh Dostojevskog*, Beograd, Niro *Književne novine,* biblioteka „Kristali“, 1981.
Berđajev 2003: Nikolaj Aleksandrovič Berđajev, *Jakob Beme,* preveo s ruskog Mirko Đorđević, odlomke iz Bemeovih dela preveo s nemačkog Dušan Đorđević Mileusnić, Čačak, Gradac, 2003.
Bilington 1988: Džejms Bilington, *Ikona i sekira: Istorija ruske kulture, jedno tumačenje*, preveo Branko Vučićević, ruska transkripcija Brana Marković, Beograd, Rad, 1988.
Bodler 1979a: Šarl Bodler, *Cveće zla,* tekst priredio i komentare napisao Dr Radivoje Konstantinović, Sabrana dela Šarla Bodlera, knjiga 1, Beograd, Narodna knjiga, 1979.

Bodler 1979b: Šarl Bodler, *Pariski splin – Veštački rajevi – Fanfarlo – Razni ogledi*, tekst priredio i Komentare napisao dr Radivoje Konstantinović, Sabrana dela Šarla Bodlera, knjiga 2, Beograd, Narodna knjiga, 1979.
Bodler 1979c: Šarl Bodler, *Romantična umetnost – Ogledi o književnosti*, tekst priredio i Komentare napisao dr Radivoje Konstantinović, Sabrana dela Šarla Bodlera, knjiga 3, Beograd, Narodna knjiga, 1979.
Bodler 1979d: Šarl Bodler, *Slikarski saloni*, tekst priredio i Komentare napisao dr Radivoje Konstantinović, Sabrana dela Šarla Bodlera, knjiga 4, Beograd, Narodna knjiga, 1979.
Bodler 1979e: Šarl Bodler, *Svetionici – Intimni dnevnici*, tekst priredio i Komentare napisao dr Radivoje Konstantinović, Sabrana dela Šarla Bodlera, knjiga 5, Beograd, Narodna knjiga, 1979.
Borhes 2008: Horhe Luis Borhes, *Nova istraživanja*, prevela sa španskog Biljana Bukvić-Isailović, 1. izdanje, Beograd, Paideia, 2008.
Bošković 2015: Dragan Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd, Službeni glasnik, 2015.
Cvajg 2019: Štefan Cvajg, *Dostojevski,* preveo sa nemačkog Miodrag Petrović, Beograd – Čačak, B. Kukić – Gradac, 2019.
Cvetko 1984: Dragotin Cvetko, *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, sa slovenačkog prevela Marija Mitrović, Beograd, Nolit, 1984.
Čengić 2022: Nina Čengić, „Negacije u grčkom ne ili da?“ y: *Latina & Graeca,* glavni urednik Tamara Tvrtković, Zagreb, Institut za klasične jezike i antičku civilizaciju, 2022, стр. 121–126.
Davičo 1961: Oskar Davičo, „Govornica“ y: *Delo,* VII/1, 1961, стр. 44–62.
Danojlić 1963: Mića Danojlić, „Volite li Nastasijevića?“ y: *Дело,* IX/1, 1963, стр. 124–127.
Date 2015: Vinajak Hari Date, *Pripovedane Upanišade*, prevela s engleskog Indira Funduk, Beograd, Clio, 2015.
De Kvinsi 2013: Tomas de Kvinsi, *Ispovesti jednog uživaoca opijuma*, preveo sa engleskog Veselin Kostić, Beograd, B. Kukić, 2013.
Dostojevski 1977a: Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Braća Karamazovi I*, preveo Jovan Maksimović, redaktor prevoda Petar Mitropan, Beograd, Rad.
Dostojevski 1977b: Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Zli dusi I*, prevela Kosara Cvetković, redaktor prevoda Milan Đoković, Beograd, Rad, 1977.
Đurić 1962: Miloš N. Đurić, *Antologija stare helenske lirike*, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1962.
Đurić 2020: Miloš N. Đurić, *Istorija helenske etike,* 1. Deretino izdanje, Beograd, Dereta, 2020.
Eliade 1970: Mircea Eliade, *Mit i zbilja,* s francuskog prevela Mirna Cvitan i Ljerka Mifka, Zagreb, Matica hrvatska, 1970.
Elijade 1991: Mirča Elijade, *Istorija verovanjâ i religijskih ideja*, I knjiga, prevela Biljana Lukić, Beograd, BIGZ, 1991.
Euripid 2007: Euripid, *Izabrane drame*, sa starogrčkog preveli Gordan Maričić, Aleksandar Gatalica, Lucija Carević, Beograd, Plato, 2007.
Feher 1981: Ferenc Feher, *Pesnik antinomija: Dostojevski i kriza individuuma*, Beograd, Nolit, 1981.
Flober 2019: Gistav Flober, *Novembar,* prevela sa francuskog Milica Carcaračević, 3. izdanje, Beograd, Lom, 2019.
Florovsky 1976: Georges Florovsky, *Creation and Redemption*, Colleceted Works of Georges Florovsky, Volume 3, Nordland Publishing Company, Belmont, Massachusetts, 1976.
Gavrilović 1985: Zoran Gavrilović, *Neizvesnosti: ogledi i kritike*, Beograd, Narodna knjiga ,1985.
Golemović 1997: Dimitrije O. Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd, I. Čolović, 1997.
Goy 2010: Edward Dennis Goy, *The Escaped Mystery: poetry of Momčilo Nastasijević*, Slavica Publishers, Indiana University, Bloomington, 2010.
Gluščević 2006: Zoran Gluščević, „Nastasijevićeva poema *Reči u kamenu*“ y: *Od simbolizma do avangarde: književnokritički, književnoteorijski, književnoistorijski, esejistički i analitički tekstovi*, priredio Miloš Milošević, Novi Sad, Zmaj, 2006, стр. 330–347.

Grafius 2023: Brandon R. Grafius, „Leviathan, Mythical Creature (600 BC–present) – Biblical Myth“ y: *The Deep: A Companion*, Edited By Marko Teodorski and Simon Bacon, New York : Peter Lang, 2023, p. 21–30.
Gregory of Nyssa 2012: Saint Gregory of Nyssa, *Homilies on the Song of Songs*, Translated with the Introduction and Notes by Richard A. Norris Jr, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2012.
Gurevič 2021: Aron Gurević, *Kategorije srednjovekovne kulture*, prevela s ruskog Radmila Mečanin, Novi Sad, Akademska knjiga, 2021.
Hiljadu i jedna noć 1964: *Hiljadu i jedna noć*, preveo Stanislav Vinaver, Beograd, Nolit, 1964.
Humo 1976: Hamza Humo, *Sabrana djela*, knjiga VI, izbor, redakcija i predgovor Dr Mushin Rizvić, Sarajevo, „Svjetlost“, 1976.
Ibrovac 2020: Miodrag Ibrovac, „Predgovor“ y: Žan de La Brijer, *Karakteri ili naravi ovoga veka*, preveo s francuskog Dragoslav Ilić, Beograd, Službeni glasnik, 2020, стр. 7–30.
Janjion 1976: Marija Janjion, *Romantizam, revolucija, marksizam*, preveo dr Stojan Subotin, Beograd, Nolit, 1976.
Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha 2: Samo/osporavanje*, Beograd – Požarevac, Institut za književnost i umetnost – Centar za kulturu, 2010.
Jerkov 2022: Aleksandar Jerkov, *Evropa i književna istina: smisao (književne) imaginacije: hermeneusia*, Beograd, Albatros plus, 2022.
Jerotić 1984: Vladeta Jerotić, *Darovi naših rođaka. Psihološki ogledi iz domaće književnosti*, Beograd, Prosveta, 1984**.**
Jović 1975: Dušan Jović, *Lingvostilističke analize*, Beograd, Biblioteka Društva za srpskohrvatski jezik i književnost SRS, 1975.
Kjerkegor 1979: Seren Kjerkegor, *Brevijar*, Beograd, Grafos, 1979.
Kjerkegor 2022: Seren Kjerkegor, *In vino veritas*, preveo s nemačkog Života Filipović, Beograd, LOM, 2022.
Koljević 1987: Nikola Koljević, *Klasici srpskog pesništva*, Beograd, Prosveta, 1987.
Konstantinović 1983: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knj. 6, Beograd – Novi Sad, Prosveta – Rad – Matica srpska, 1983.
Konstantinović 2014: Radomir Konstantinović, *Filozofija palanke*, Beograd, Otkrovenje, Biblioteka Ahasver, knj. 1, 2014.
Koplston 1992: Frederik Koplston, *Filozofija u Rusiji*, prevod Bogdan Lubarić, stručna redakcija Jasna Šakota, Beograd, BIGZ, 1992.
Koplston 2015: Frederik Koplston, *Istorija filosofije: Grčka i Rim*, tom 1, preveo sa engleskog Slobodan Žunjić, Beograd, Dereta, 2015.
Kostić 1983: Zvonimir Kostić, *Arhaično i moderno: eseji o našim pesnicima XX veka*, Beograd, Prosveta, 1983.
Kot 1974: Jan Kot, *Jedenje bogova: studije o grčkim tragedijama*, Beograd, Nolit, 1974.
Kuzmanović 1964: Rade Kuzmanović, „Kreket o fruli Momčila Nastasijevića“ y: *Студент*, XXVIII/10, 31. III 1964, стр. 10.
Kvas 2004: Kornelije Kvas, „ʻGluhote’ Momčila Nastasijevića u svetlu Rifaterovog tumačenja poezije“ y: *Књижевна историја*, год. XXXVI/124, Београд, 2004, стр. 381–405.
Kvas 2006: Kornelije Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006.
La Brijer 2020: Žan de Labrijer, *Karakteri ili naravi ovoga veka*, preveo s francuskog Dragoslav Ilić, Beograd, Službeni glasnik, 2020.
Levi 2010: Elifas Levi, *Misterija kabale: Prorok Jezekija i Apokalipsa u ključu kabale*, prevod sa italijanskog Aleksandar Mraović, Beograd, A–Z Book, 2010.
Levin 1958: Harry Levin, *The Power of Blackness: Hawthorne – Poe – Melville*, New York, Alfred A. Knopf, 1958.
Levinger-Goy 2022: Jasna Levinger-Goy, *Iz opsednutog Sarajeva: memoari bivše Jugoslovenke*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2022.
Lorens 1989: Dejvid Herbert Lorens, *Apokalipse*, preveo Jovica Aćin, Beograd, Grafos, 1989.

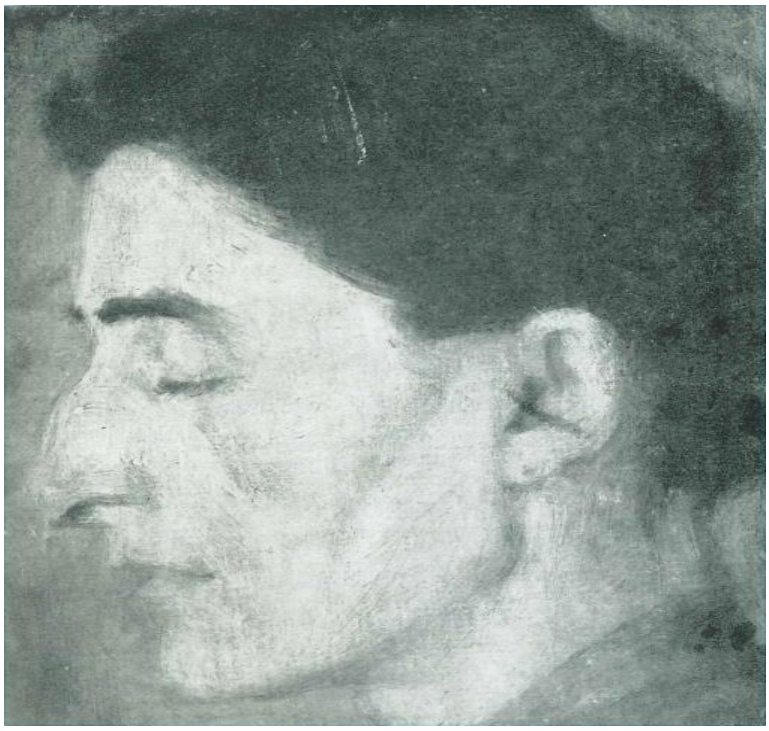
Loski 1982: Nikolaj Loski, *Dostojevski i njegovo hrišćansko shvatanje sveta*, preveo Mirko Đorđević, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – OOUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982.
Mančić 2010: Aleksandra Mančić, *Prstom anđela po snegu: ogled iz mistike*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.
Marcus 1999: Joel Marcus, *Mark 8–16: A New Translation with Introduction and Commentary*, The Anchor Yale Bible, Yale University Press, New Heaven & London, 1999.
McFarland 2014: Ian A. McFarland, *From Nothing: A Theology of Creation*, Westminster John Knox Press, Louisville – Kentucky, 2014.
Mereškovski 1982: Dmitrij Sergejevič Mereškovski, *Tolstoj i Dostojevski / Prorok ruske revolucije*, preveo Mirko Đorđević, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – OOUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982.
Mihajlović 1956: Borislav Mihajlović, *Srpski pesnici između dva rata: antologija*, sastavio i predgovor napisao B. Mihajlović, Beograd, Nolit, 1956.
Miklosich 1862: Franz von Miklosich, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum: emendatum auctum*, Neudbruck der Ausgabe Wien, 1862–1865, Scientia Verlag Aalen, 1977.
Miličević 1973–1974: *Kosta Miličević 1877–1920.* Retrospektiva izložba, slika i crteža, Beograd, Muzej savremene umetnosti, decembar 1973–1974.
Milić 2003: Novica Milić, *Istina apokalipse: književnost i filozofija na „poslednjem sudu“*, Čačak, Umetničko društvo Gradac, 2003.
Miler-Lauter 1986: Volfgang Miler-Lauter, *Dijalektika ideja Dostojevskog*, prevod Dragan Stojanović, Beograd, „Vuk Karadžić“, 1986.
Milošević 1964: Nikola Milošević, *Antropološki eseji*, Beograd, Nolit, biblioteka Sazvežđa, 1964.
Milošević 1978: Nikola Milošević, *Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd, Slovo ljubve, 1978.
Musabegović 1977: Jasmina Musabegović, *Tajna i smisao književnog djela*, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1977.
Musić – Majnarić 1970: *Gramatika grčkoga jezika*, sastavili dr August Musić i dr Niko Majnarić, deseto izdanje priredio Milivoj Sironić, Zagreb, „Školska knjiga“, 1970.
Nastasijević b. g.: Svetomir Nastasijević, *Slovo ljubavi: himna za bariton solo i mešoviti hor*, tekst Despot Stefan Lazarević, prepev Momčilo Nastasijević, Beograd, b. i., b. g.
Nastasijević 1962: Svetomir Nastasijević, *Muzički instrumenti: za muzičke škole i muzičke akademije*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1962.
Nastasijević 2013: Momčilo Nastasijević, *Sind Flügel wohl ...: Gedichte und Prosa*, Herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipziger, Literaturverlag, 2013.
Niče 1979: Fridrih Niče, *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka*, Beograd, Grafos, 1979.
Niče 1983: Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, prevod Vera Stojić, redakcija i predgovor dr Miloš Đurić, Beograd, BIGZ, 1983.
Niče 2005: Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko: knjiga za slobodne duhove*, s nemačkog preveo Božidar Zec, Beograd, Dereta, 2005.
Niče 2015: Fridrih Niče, *Vesela nauka*, prevod s nemačkog Milan Tabaković, 1. Deretino izdanje, Beograd, Dereta, 2015.
Niče 2021: Fridrih Niče, *Ecce homo = (Evo čoveka): kako postaješ, šta si*, prevod Vladimir Ćorović, 1. Izdanje, Beograd, Centar za izučavanje tradicije Ukronija, 2021.
Nojman 2015: Erih Nojman, *Velika Majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, preveli Milutin Stanislavac i Mirjana Sovrović, Beograd, Fedon, 2015.
Ostojić 1962: Karlo Ostojić, *Između stvari i ništavila: esej o poeziji Vaska Pope*, Beograd, Prosveta, 1962.
Palama 1991: Sveti Grigorije Palama, „Plodovi umnog tihovanja“ y: *Otkriveni Bog, hrišćanstvo i mistika: zbornik tekstova*, izbor i predgovor Bojan Jovanović, Niš, Gradina, 1991, стр. 99–128.

Palavestra 1968: Predrag Palavestra, *Novi jevanđelisti (književne teme III)*, Sarajevo, „Svjetlost“, 1968.
Pavlović 1979: Miodrag Pavlović, *Ništitelji i svadbari*, Beograd, BIGZ, 1979.
Pavlović 1987: Miodrag Pavlović, *Govor o ničem*, Niš, Gradina, 1987.
Pejgels 2013: Elen Pejgels, *Otkrovenja: vizije, proročanstva i politika u Knjizi Otkrovenja*, preveo Zoran Minderović, Beograd, Službeni glasnik, 2013.
Po 1983: Edgar Alan Po, *Avanture Gordona Pima*, Beodrad, Rad, 1983.
Poe 1890: Edgar Allan Poe, *Poe's Tales*, New York, T. Y. Crowell, 1890.
Popović 2007: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art, 2007.
Prac 1979: Mario Prac, *Agonija romantizma*, prevela Cvijeta Jakšić, Beograd, Nolit, 1979.
Puškin 1979: Aleksandar Sergejevič Puškin, *Bronzani konjanik i druge poeme*, Beograd, Rad, 1979.
Radović 1980: Miodrag Radović, „Apolinijsko i dionizijsko u „Nahodu Momiru“ : („Nahod Momir“ između istočne i zapadne tradicije)“ y: *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, Novi Sad, Progres, god. 26, br. 253, стр. 101–105, 1980.
Rječnik 1931: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, obradio T. Maretić, dio X, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1931.
Rječnik 1955: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, obradili D. Grdenić, J. Hamm, J. Jedvaj, S. Muslin, J. Nagy, S. Pavičić, J. Ribarić, P. Rogić, M. Stojković, S. Živković, dio XIV (Riječ – Simetići), Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1955.
Rječnik 1962–1966: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, obradili J. Jedvaj, S. Musulin, J. Nagy, S. Pavešić, S. Pavičić, S. Pelz, P. Rogić, M. Stojković, S. Živković, dio XVIII, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1962–1966.
Rejmon 1958: Marsel Rejmon, *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1958.
Rembo 2004: Artur Rembo, *Sabrana poetska dela*, prevod, predgovor i napomene Nikola Bertolino, 1. izdanje, Beograd, Paideia, 2004.
Ristić 1963: Marko Ristić, „12 C (*Pariz, 8. 11 – 12. 12. 1962)*. Naknadni dnevnik (Nastavak VI)“. *Forum* II/IV/11–12 (novembar–decembar 1963), стр. 728–774.
Ristić 1966: Marko Ristić, *Prisustva: Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, Antun Branko Šimić, Paul Eluard*, Beograd, Nolit, 1966.
Ristić 1970: Marko Ristić, *Svedok ili saučesnik (1961–1969)*, Beograd, Nolit, 1970.
Rozanov 1982a: Vasilij Vasiljevič Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitoru F. M. Dostojevskog: pokušaj kritičkog komentara*, preveo Petar Vujičić, Beograd, Grafos, 1982.
Rozanov 1982b: Vasilij Vasiljevič Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitoru F. M. Dostojevskog: pokušaj kritičkog komentara* y: Šestov, Lav Isakovič. *Dostojevski i Niče* y: Lav Šestov – Vasilij Rozanov, *Dostojevski i Niče – Prevazilaženje samoočevidnostu – Legenda o Velikom Inkvizitoru – Religija kao svetlost i radost – Predgovor knjizi 'U tamnim zracima religije'*“ prevodioci Mirko Đorđević i Milan Čolić, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – PPUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982, стр. 215–340.
Rozanov 1982c: Vasilij Vasiljevič Rozanov, *Predgovor knjizi 'U tamnim zracima religije'* y: Šestov, Lav Isakovič. *Dostojevski i Niče* y: Lav Šestov – Vasilij Rozanov, *Dostojevski i Niče – Prevazilaženje samoočevidnostu – Legenda o Velikom Inkvizitoru – Religija kao svetlost i radost – Predgovor knjizi 'U tamnim zracima religije'*“ prevodioci Mirko Đorđević i Milan Čolić, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – PPUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982, стр. 369–377.
Rozanov 1983: Vasilij Vasiljevič Rozanov, *Osamljenosti*, Beograd, Grafos, 1983.
Shelley 1914: Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley (including materijals never before printed in any edition of the poems)*, edited with textual notes by Thomas Hutchinson, M. A, editor of the Oxford Wordsworth, Humphrey Milford, Oxford University Press, London, New York, Toronto, Melbourne, 1914.
Simović 1983: Ljubomir Simović, *Duplo dno*, Beograd, Prosveta, 1983.
Sioran 2019: Emil Sioran, *Zli demijurg*, prevod s francuskog Mira Vukotić, 1. Deretino izdanje, Beograd, Dereta, 2019.

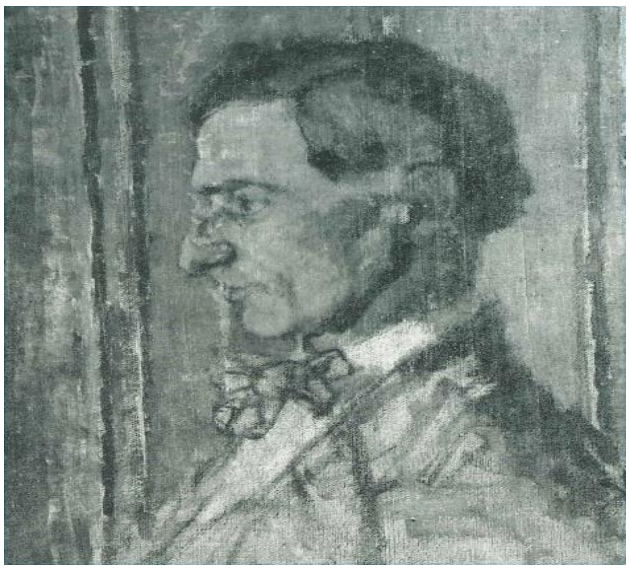
Slonjim 1981: Mark Slonjim, *Tri ljubavi Dostojevskog*, prevela s ruskog Anđelija Demetrović-Matijašević, Beograd, Prosveta, 1981.
Sorell 1988: Roger D. Sorell „St. Francis of Assisi and Nature: Tradition and Innovation in Western Christian Attitudes toward the Environment“, New York, Oxford Universitiy Press, 1988.
Stojanov 2003: Jurij Stojanov, *Skrivena tradicija u Evropi: tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*, preveo sa engleskog Miodrag Marković, Beograd – Čačak, B. Kukić – Gradac, 2003;
Svedenborg 2006a: Emanuel Svedenborg, *Nebo i pakao,* prevod sa latinskog i napomene Risto Rundo, Šabac – Beograd, Zaslon – Tragovi, 2006
Svedenborg 2006b: Emanuel Svedenborg, *Novi Jerusalim i njegovo nebesko učenje*, prevod Biljana Batanović, Šabac – Novi Beograd, Zaslon – Tragovi, 2006;
Šekspir 1978: Viljem Šekspir, *Celokupna dela,* knjiga četvrta, priredili Borivoje Nedić i Živojin Simić, Beograd, BIGZ – Narodna knjiga – Nolit – Rad, 1978.
Šestov 1981: Lav Isakovič Šestov, *Dobro u učenju grofa Tolstoja i Ničea*, Beograd, NIRO „Književne novine“, 1981.
Šestov 1982a: Lav Isakovič Šestov. *Dostojevski i Niče* y: Lav Šestov – Vasilij Rozanov, *Dostojevski i Niče – Prevazilaženje samoočevidnostu – Legenda o Velikom Inkvizitoru – Religija kao svetlost i radost – Predgovor knjizi 'U tamnim zracima religije'*" prevodioci Mirko Đorđević i Milan Čolić, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – PPUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982, стр. 5–148.
Šestov 1982b: Lav Isakovič Šestov, *Prevazilaženje samoočevidnosti* y: Šestov, Lav Isakovič. *Dostojevski i Niče* y: Lav Šestov – Vasilij Rozanov, *Dostojevski i Niče – Prevazilaženje samoočevidnostu – Legenda o Velikom Inkvizitoru – Religija kao svetlost i radost – Predgovor knjizi 'U tamnim zracima religije'*" prevodioci Mirko Đorđević i Milan Čolić, Ljubljana – Beograd, IRO „Partizanska knjiga“ – PPUR Izdavačko-publicistička delatnost, 1982, стр. 149–214.
Šestov 1990: Lav Šestov, *Atina i Jerusalim*, preveo Mirko Đorđević, Budva, Mediteran, 1990.
Ševalije – Gerbran 2013: Žan Ševalije – Alen Gerbran, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić, crteži Bernar Gande, 3. izdanje, Novi Sad, Stylos – Kiša, 2013.
Šindić 1996: Miljko Šindić, *Recepcija lirike Momčila Nastasijevića*, Beograd, Rad, 1996.
Šopenhauer 2021: Artur Šopenhauer, *O životnoj mudrosti*, prevod sa nemačkog Dragomir Perović, Beograd, Hoplit, 2021.
Šutić 1979: Miloslav Šutić, *Slika sveta u poeziji Momčila Nastasijevića*, Beograd, Prosveta, 1979.
Tarkovski 2013: Andrej Tarkovski, „Slovo o Apokalipsi“ y: *Apokalipsa: teorija, praksa i estetika propasti sveta*, priredio Goran Stanković, Beograd, Službeni glasnik, 2014, стр. 663–670.
Teodorski 2022: Marko Teodorski, „Achilles against Time: Of the Iliad, Social Networks and Gym“ y: *Antropologija: časopis Centra za etnološka i antropološka istraživanja* (CEAI) Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 22 (1). pp. 35-49.
Tešić 1985: Gojko Tešić, *Antologija Albatros*, Beograd, „Filip Višnjić“, Zavod za izdavačku delatnost, 1985.
Todorović 2023: Kristina Todorović, „Upotreba apofatičke metode u delima Žaka Deride“ y: *Arhe: časopis za filozofiju*, Beograd, god. 20, br. 39, 2023, стр. 351–370.
Toro 2016: Henri Dejvid Toro, *Izleti*, preveo s engleskog Radosav Ras Milutinović, Beograd, Neopress design & print, 2016.
Unamuno 2021: Migel de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, prevela sa kastiljanskog Olga Košutić, Beograd – Čačak, B. Kukić – Gradac K, 2021.
Vajld 2015: Oskar Vajld, *O istoriji i umetnosti*, preveo sa engleskog Igor Javor, Beograd, Paideia, 2015.
Verber 1983: *Kumranski rukopisi iz pećina kraj Mrtvog mora*, drugo izdanje, tekstove izabrao i sa izvornika preveo, objašnjenja, pogovor i rečnik napisao Eugen Verber, predgovor dr Branko Bošnjak, Beograd, BIGZ, 1983.

Vladiv-Glover 2001: Slobodanka Vladiv-Glover, *Romani Dostojevskog kao diskurs transgresije i požude*, s engleskog preveo Milisav Savić, Beograd, Prosveta, 2001.
Vučković 1979: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, „Svjetlost“, OOUR izdavačka djelatnost, 1979.
Vučković 1982: Radovan Vučković, *Moderna drama*, Sarajevo, IRO „Veselin Masleša, 1982.
Vučković 1984: Radovan Vučković, *Avangardna poezija,* Banja Luka, „Glas“, 1984.
Zenjkovski 2003: Vasilij Vasiljevič Zenjkovski, *Istorija ruske filozofije*, preveli s ruskog Marija Marković i Branislav Marković, Podgorica – Beograd, CID – Službeni list SRJ, 2003.
Žižek 2008: Slavoj Žižek, *Čudovišnost Hrista: teologija i revolucija*, preveo s engleskog Dušan Maljković, Beograd, Otkrovenje, 2008.
Žižek 2013: Slavoj Žižek, „Verzije apokalipse“ y: *Apokalipsa: teorija, praksa i estetika propasti sveta*, priredio Goran Stanković, Beograd, Službeni glasnik, 2014, стр. 7–26

6. Прилози



Прилог 1: Коста Миличевић, Скица за портрет Момчила Настасијевића, 1919
Преузето из: *Kosta Miličević 1877–1920.* Retrospektiva izložba, slika i crteža, Beograd, Muzej savremene umetnosti, decembar 1973–1974



Прилог 2: Коста Миличевић, Портрет Момчила Настасијевића (незавршено), 1919 Преузето из: *Kosta Miličević 1877–1920.* Retrospektiva izložba, slika i crteža, Beograd, Muzej savremene umetnosti, decembar 1973–1974



Прилог 3: Насловна страна корица Настасијевићевог преводилачког дела „Симфониског псалма“ у делу Моракса и Хонегера, и у сарадњи са Илијом Пржићем

Биографија

Вељко С. Ивановић рођен је 1999. године у Лозници. Студије Српске књижевности и језика завршио је на Филолошком факултету у Београду 2021. године. Мастер студије Српске књижевности завршио је 2022. године на Филолошком факултету у Београду. Запослен је на Институту за књижевност и уметност као библиотекар-информатичар. Бави се научним радом из области српске поезије 20. века, руске класичне књижевности 19. века, религиозне филозофије и библистике, литерарним контекстом страдања српског народа у НДХ и током ратова за југословенско наслеђе, као и културном историјом ових периода. Живи у Љубовији.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Вељко Ивановић

Број индекса 2022/30015

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Хришћанске и уметничке основе песништва Момчила Настасијевића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 26. августа 2023.

Вељко Ивановић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Вељко Шиљовић

Број индекса 2022/30015

Студијски програм Српска књижевност

Наслов рада Христовске и унеатичке основе песништва Милића Настасијевић

Ментор проф. др Бранко Вранеш

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 26. августа 2026.

Вељко Шиљовић

образац изјаве о коришћењу

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Критичке и уметничке основе песништва Момчила Настасијевића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 26. августа 2026.

Весна Иванчић

1. **Ауторство**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.