



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Ђорђе М. Ђурђевић

Богородица у српској поезији 20. века

докторска дисертација

Крагујевац, 2024.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

Dorđe M. Đurđević

The Virgin Mary in Serbian Poetry of the 20th Century

Doctoral Dissertation

Kragujevac, 2024

Идентификациона страница докторске дисертације

Аутор	
Име и презиме: Ђорђе М. Ђурђевић	
Датум и место рођења: 19. 3. 1994, Крагујевац	
Садашње запослење: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу	
Докторска дисертација	
Наслов: <i>Богородица у српској поезији 20. века</i>	
Број страница: 235	
Број слика: /	
Број библиографских података: 388	
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, Крагујевац	
Научна област (УДК):	
Ментор:	
Проф. др Драган Бошковић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу	
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:	
01-253, 26. 1. 2022.	

Богородица у српској поезији 20. века

Апстракт

Предмет истраживања ове дисертације јесте поетско конституисање Марије Богородице у српској поезији 20. века. Како у српској науци о књижевности још увек нису спроведена значајнија маријанска читања наше поезије, тако се датом дисертацијом отвара и приказује важно тематско поље у српској песничкој продукцији, које је, осим због свог несумњивог естетског квалитета, круцијално и са становишта теолошких и културолошких истраживања. Критички, поетички, културолошки и књижевноисторијски погодна за успостављање синтетичког погледа на досадашња фрагментарна истраживања маријанске топике српског песништва, ова се дисертација конституише на иновативном читању српске поезије – на теопоетици, дакле, на интердисциплинарном повезивању теологије и науке о књижевности. У истраживању полазимо од теолошких увида у мариологију – што подразумева старозаветно-новозаветно успостављање лика Марије Богородице, те расветљавање основних постулата теотокологије (богомајчинство, увекдественост, молитвено заступништво, итд.), као и терминолошког разјашњења назива за дисциплину хришћанске теологије која проучава Богородицу (мариологија и(ли) теотокологија), широких етимолошких расветљавања на пољу теотоконимије, те историјског успостављања имена Марије Богородице у хришћанској цркви. На трагу аналитичко-синтетичког, интертекстуалног, интердисциплинарног, постструктуралистичког, као и теопоетског метода пратимо песничко конституисање Богородичиног лика у српској поезији, пратимо померање Марије као знака од теолошке мариологије ка књижевној, те кроз различите епохе, периоде и стилске формације српске поезије 20. века расветљавамо динамику књижевних процеса и књижевних контекста усвајања маријанске поетике, различите поетске афирмације Марије у зависности од епоха, те откривамо оне валенце песничког текста у којима се он отвара за мариолошко, тиме, на ширем плану, за религиозно и сакрално као такво. Перманентно присуство Марије Богородице у српском песништву показује да она у историји српске књижевности пролази кроз различите семантичке метаморфозе и симболичке трансференције, те, почев од Лазе Костића, кога сагледавамо у контексту ранијих песника који су оставили значајан траг у српској књижевној мариологији (Димитрије Кантакузин, Мавро Ветрановић, Гаврил Стефановић Венцловић, Руђер Бошковић, Ђорђе Марковић Кодер), наш корпус истраживања захвата песнике модерне, Јована Дучића и Милана Ракића, авангардне стихове Бранка Ве Пољанског, Љубомира Мицића, Драгана Алексића, Душана Васиљева, Рада Драинца, Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића, у чијим се песмама већ називу и модернистичка стремљења Васка Попе, Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, те постмодерно и савремено маријанско песништво Милорада Павића, Новице Тадића, Драгана Бошковића, Милосава Тешића, Ане Ристовић.

Како истраживани корпус захвата већи број епоха, периода и стилских формација српске књижевности (од романтизма на самом почетку двадесетог века до постмодерне и транссимболизма, који се преливају и у двадесет први век), тако у дисертацији успостављамо интегрални поглед на маријанску парадигму српске поезије, пратећи поступке уписивања поетичког несвесног сваке епохе у маријанску фигуру, чиме се преко песничких обликовања и представљања Маријиног лика може пратити целокупни развој српске поезије 20. века. У том смислу, Марију Богородицу сагледавамо као културолошко-

поетички феномен, чији догматски лик испитивано песништво деконструише, ревалоризује, проблематизује и мења; Марија Богородица постаје знак унутар књижевног текста који сведочи шире културолошко-социјално померање изванкњижевног контекста у једној немогућој историји кретања човековог духа, од Бога, што је последња инстанца сваког метафизичког трагања, до себе, што је (пост)хуманистички вапај већ изгубљеног и непостојећег човека.

Оригинални допринос дисертације *Богородица у српској поезији 20. века* сагледава се најмање из два разлога. С једне стране, њоме се расветљава маријанска топика у српској поезији, која, мимо узгредних назнака, на целовит начин у нашој науци о књижевности није приказана, и, са друге, зато што се на методолошком плану представља интердисциплинарни искорак ка теологији. Дакле, само истраживање актуелно је са тематског и методолошког аспекта. Такође, још један значај ове дисертације огледа се и у томе што ће се, с једне стране, продубити већ постојећа знања о Богородици у нашој поезији, док ће са друге стране бити расветљени и они песници о којима са становишта књижевне мариологије до сада није писано, што је углавном случај са савременим ауторима.

Кључне речи: Богородица, поезија, књижевна мариологија, религиозно имагинативно, теопоетика, мариологија

The Virgin Mary in Serbian Poetry of the 20th Century

Abstract

The subject of research of this dissertation is the poetic constitution of the Virgin Mary in Serbian poetry of the 20th century. Since significant Marian readings of our poetry have not yet been conducted in Serbian literary science, this dissertation opens and presents a significant thematic field in Serbian poetic production, which is crucial not only because of its undeniable poetic quality but also from the standpoint of theological and cultural research. Critically, poetically, culturally, and literary-historically suitable for establishing a synthetic view on the previous fragmented research of the Marian topic in Serbian poetry, this dissertation constitutes itself on an innovative reading of Serbian poetry – on theopoetics, thus, on interdisciplinary linking of theology and literary science.

In our research, we start from theological insights into Mariology – which implies the establishment of the figure of the Virgin Mary from the Old and New Testaments, as well as elucidating the basic postulates of Mariology (motherhood of God, perpetual virginity, etc.), as well as terminological clarification of the name for the discipline of Christian theology that studies the Virgin Mary (Mariology and/or Theotokology), broad etymological clarifications in the field of Theotokonymy, and historical establishment of the name of the Virgin Mary (Theotokos) in the Christian Church. Following the path of analytical-synthetic, intertextual, interdisciplinary, post-structuralist, as well as theopoetic method, we follow the poetic constitution of the figure of the Virgin Mary in Serbian poetry, tracking the shifting of Mary from Theological Mariology to Literary, and through different epochs of Serbian poetry in the 20th century, we elucidate the dynamics of literary processes and literary contexts of adopting Marian poetics, different poetic affirmations of Mary depending on the era, and we discover those valences of poetic text in which it opens up to Mariological, thus, on a broader level, to religious and sacred as such.

The permanent presence of the Virgin Mary in Serbian poetry shows that she undergoes various semantic metamorphoses and symbolic transfers in the history of Serbian literature, and starting from Laza Kostić, whom we perceive in the context of earlier poets who left a significant trace in Serbian literary Mariology (Dimitrije Kantakuzin, Mavro Vetranović, Gavril Stefanović Venclović, Ruđer Bošković, Đorđe Marković Koder), our corpus of research covers modern poets, Jovan Dučić and Milan Rakić, avantgarde verses of Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić, Dragan Aleksić, Dušan Vasiljev, Rado Drainac, Miloš Crnjanski, and Momčilo Nastasijević, in whose poems we already discern modernist aspirations of Vasko Popa, Ljubomir Simović, Ivan V. Lalić, as well as postmodern and contemporary Marian poetry of Milorad Pavić, Novica Tadić, Dragan Bošković, Milosav Tešić, Ana Ristović.

Since the corpus of research encompasses a larger number of epochs and stylistic formations of Serbian literature (from romanticism at the beginning of the twentieth century to postmodernism, transsymbolism, which spill over into the twenty-first century), thus in the dissertation, we establish an integral view of the Marian paradigm of Serbian poetry, following the procedures of inscribing the poetic unconscious of each epoch into the Marian figure, thereby through poetic formations and representations of Mary's figure, the overall development of Serbian poetry in the 20th century can be traced. In this sense, we perceive the Virgin Mary as a cultural-poetic phenomenon, whose dogmatic figure the examined poetry deconstructs, revalorizes, problematizes, and changes; Mary becomes a sign within the literary text that testifies to broader cultural-social shifts outside the literary context in an impossible history of the

movement of human spirit, from God, which is the last instance of every metaphysical quest, to oneself, which is a (post)humanistic appeal to the already lost and non-existent human.

The original contribution of the dissertation *The Virgin Mary in Serbian Poetry of the 20th Century* is seen from at least two angles. On the one hand, it elucidates the Marian topic in Serbian poetry, which, apart from parenthetical references, has not been comprehensively presented in our literary science, and on the other hand, it represents an interdisciplinary step towards theology on a methodological level. Therefore, the research is relevant from both thematic and methodological aspects. Additionally, another significance of this dissertation lies in deepening the existing knowledge about the Virgin Mary in our poetry on one hand, while on the other hand, shedding light on those poets about whom, from the perspective of literary Mariology, little has been written, which is especially the case with contemporary authors.

Key words: Virgin Mary, poetry, literary Mariology, religious imagination, theopoetics, Mariology

САДРЖАЈ

1. РЕЛИГИОЗНО ИМАГИНАТИВНО И ПОЕЗИЈА	1
1.1. (ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА РЕЛИГИОЗНОГ	2
1.1.1. 'РЕЛИГИЈА БЕЗ РЕЛИГИЈЕ'	2
1.1.2. РАДИКАЛНА ОРТОДОКСИЈА	4
1.1.3. ИЗМЕЋУ СВЕТОГ, САКРАЛНОГ, НУМИНОЗНОГ, СВЕШТЕНОГ	6
1.2. ТЕОПОЕТИКА: ИЗМЕЋУ РЕЛИГИОЗНО НЕСВЕСНОГ И РЕЛИГИОЗНО ИМАГИНАТИВНОГ	9
2. МАРИОЛОШКА ПРОЛЕГОМЕНА	13
2.1. МАРИОЛОГИЈА И(ЛИ) ТЕОТОКОЛОГИЈА	14
2.2. МАТРИЈАРХАЛНА И СТАРОЗАВЕТНА БАЗА МАРИОЛОГИЈЕ	17
2.2.1. ОД МАТРИЈАРХАТА КА МАРИОЛОГИЈИ	17
2.2.1.1. Велика госпа	19
2.2.1.2. Царица небеска	22
2.2.1.3. Алмах	23
2.2.1.4. Премудрост(и)	23
2.2.1.5. Руаh, πνεύμα, Свети Дух	24
2.2.1.6. Мирјам	25
2.2.1.7. Археолошки докази	25
2.2.2. МАТРИЈАРХАЛНИ ПРЕЖИЦИ У ТЕОТОКОЛОГИЈИ БОГОСЛУЖБЕНЕ ХИМНОГРАФИЈЕ	26
2.2.2.1. Соларни и лунарни комплекс	27
2.2.2.2. Вретено	28
2.2.2.3. Посуда	29
2.2.2.4. Акватички комплекс	30
2.2.2.5. Хербално-арборални комплекс	31
2.2.2.6. Седење, престо	32
2.2.2.7. Земља	32
2.2.2.8. Анимални комплекс	33
2.2.3. КА МАЉЦИ НОВОГ ЗАВЕТА	33
2.3. НОВОЗАВЕТНО УСПОСТАВЉАЊЕ МАРИЈЕ БОГОРОДИЦЕ	34
2.3.1. ПОСЛАНИЦЕ	34
2.3.2. ОПШТИ ПОГЛЕД НА ЈЕВАНЂЕЉСКЕ МАРИЈАНСКЕ ИЗВОРЕ	35
2.3.2.1. Марко	36
2.3.2.2. Матеј	37
2.3.2.3. Лука	40
2.3.2.4. Јован	44
2.3.3. ОТК. 12 – „ЖЕНА ОБУЧЕНА У СУНЦЕ”	45
2.4. ТЕОТОКОНИМИЈА	46
2.4.1. МАРИАМ – МАРИА	46
2.4.1.1. Библијске Марије	47
2.4.1.2. О употреби имена Марија у раној Цркви	50
2.4.2. ΘΕΟΤΟΚΟΣ	52
2.4.2.1. О најранијим употребама имена Богородица	53
2.4.2.2. γεννάω – τίκτω	54

2.4.3. ΑΝΘΡΩΠΟΤΟΚΟΣ (ЧОВЕКОРОДИЦА) – ΧΡΙΣΤΟΤΟΚΟΣ (ХРИСТОРОДИЦА) – ΘΕΟΔΟΧΟΣ – (БОГОПРИМИЛИЦА)	55
2.4.4. ΠΑΡΘΕΝΟΣ	57
2.4.5. MADONNA	58
2.5. ЧЕМУ БОГОРОДИЦА? ОСНОВНЕ МАРИОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ	59
2.5.1. ПРОТЕСТАНСКИ ОДГОВОР: ПРОТИВ МАРИОЛАТРИЈЕ	60
2.5.2. МАРИОЛОШКИ КОМПЛЕКС	62
2.5.2.1. <i>Марија – савршена хришћанка</i>	64
2.5.2.2. <i>Марија као пример спасења</i>	65
2.5.2.3. <i>Невино Богомајчинство</i>	65
2.5.3. МАРИЈА ЈЕ...	68
3. КЊИЖЕВНА МАРИОЛОГИЈА	69
3.1. МАРИЈАНСКО НАСЛЕЂЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА	72
3.1.1. МОЛИТВЕНА ЛИНИЈА: ДИМИТРИЈЕ КАНТАКУЗИН	72
3.1.1.1. <i>Марија посредница</i>	74
3.1.1.2. <i>Молитва дара</i>	75
3.1.1.2.1. <i>Фотофанија као мариофанија: Руђер Бошковић</i>	76
3.1.1.3. <i>Марија – мајка песника</i>	78
3.1.2. АРТОМАХИЈА: О РАЗЛОЗИМА КОСТИЋЕВОГ АМБИВАЛЕНТНОГ ОДНОСА	81
3.1.2.1. <i>Поетско-идеолошки разлози</i>	83
3.1.2.2. <i>Поетско-естетски разлози</i>	84
3.1.3. ОДЈЕЦИ РОМАНТИЧАРСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ РЕЛИГИЈЕ	86
3.1.4. ПОЕМАТСКА ЛИНИЈА: ГАВРИЛ СТЕФАНОВИЋ ВЕНЦЛОВИЋ	88
3.1.4.1. <i>Објава Марије Богородице као објава саме песме</i>	89
3.1.4.2. <i>„Ја и тебе наричем бездном”</i>	91
3.1.5. ЕСТЕТИЗАЦИЈА МАДОНИЗМА: МАВРО ВЕТРАНОВИЋ	93
3.1.6. ЉУБАВ СА ОВЕ СТРАНЕ ДЕВИЧАНСТВА	99
3.2. МАРИЈА У ПЕСНИШТВУ СРПСКЕ МОДЕРНЕ	102
3.2.1. МАРИЈАНСКИ ИМПУЛСИ НЕМАРИЈАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ	102
3.2.1.1. <i>Ракићева Госпа</i>	103
3.2.1.2. <i>Са друге стране мадонизма: Дучић и ’вечно женско’</i>	105
3.2.2. ДУЧИЋЕВА МАДОНА	107
3.2.2.1. <i>О песми која се буди поред Марије</i>	108
3.2.2.2. <i>Бодлерово мадонистичко наслеђе</i>	110
3.2.2.3. <i>Напуштање литургијског смисла: Усамљена Марија</i>	112
3.3. МАРИЈА У СРПСКОМ АВАНГАРДНОМ И ПЕСНИШТВУ МЕЂУРАТНОГ МОДЕРНИЗМА ...	114
3.3.1. <i>’Ђорава квочка’</i> : ОД МАРКСА ДО ЗЕНИТОДАДАИЗМА	114
3.3.2. (Д)ЕВА СА ДРУГЕ СТРАНЕ ЈЕЗИКА: ДАДА–МАМА	120
3.3.3. ИЗМЕЂУ БЛУДА И СТИДА	122
3.3.4. <i>’МОЛИТВА И УЖАС’</i> – МАРИЛИНЕ СУЗЕ	124
3.3.5. АПОТЕОЗА ЉУБАВИ	127
3.3.6. ТУЂА МАРИЈА	130
3.3.7. БЛАГОВЕСТИ – НЕОБЈАВЉЕНИ ГЛАС НОВОГ	132
3.4. БОГОРОДИЦА У СРПСКОМ ПОСЛЕРАТНОМ МОДЕРНИСТИЧКОМ ПЕСНИШТВУ	136
3.4.1. <i>Модернистичко ДА</i>	136

3.4.2. ЈОВАН ДАМАСКИН – АРХЕТИП ПЕСНИКА КОЛИ ПЕВА (О) БОГОРОДИЦИ	141
3.4.2.1. <i>'Магновења'</i>	144
3.4.2.2. <i>„Опрости, мајко света, опрости”</i>	146
3.4.2.3. <i>„Овде. Сада”</i> : <i>'Потреба за Богородицом'</i>	148
3.4.3. БОГОРОДИЧИНЕ ИКОНЕ	151
3.4.3.1. <i>Поетика иконе као поетика песме</i>	152
3.4.3.2. <i>Икона Богородице Тројеручице</i>	154
3.4.3.2.1. <i>Црна Марија</i>	156
3.4.4. ХИМНОГРАФСКИ ИЗВОРИ	159
3.4.4.1. <i>Симовићево молитвено обраћање Богородици</i>	160
3.4.4.2. <i>Химнографски извори Симовићеве песме</i>	162
3.4.5. ОДЈЕЦИ БОГОРОДИЧИНОГ УСПЕЊА	167
3.4.5.1. <i>Песма – међуговор живота и смрти</i>	167
3.4.5.2. <i>Успење</i>	168
3.4.5.3. <i>„Не могах видети оно Жељено”</i>	173
3.4.5.4. <i>„Исходне химне”</i>	174
3.4.6. ПИЕТА	176
3.5. МАРИЈА У ПОСТМОДЕРНОМ СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ	178
3.5.1. ИЗМЕЂУ ТЕЛА И ЈЕЗИКА: БОГОРОДИЦА МИЛОРАДА ПАВИЋА	178
3.5.1.1. <i>„Што плаче очима дојки”</i> : <i>О мотиву Маријиних груди</i>	179
3.5.1.1.1. <i>Сахрана икона</i>	182
3.5.1.2. <i>Богородица скренутог погледа</i>	183
3.5.2. МАРИЈАНСКИ ПРОДОР ДРАГАНА БОШКОВИЋА	186
3.5.2.1. <i>Певање вером</i>	188
3.5.2.2. <i>Маријино песничко јеванђеље</i>	190
3.5.3. МАРИЈАНСКА ПОЕЗИЈА У ЕКОПОЕТСКОМ КЉУЧУ: МИЛОСАВ ТЕШИЋ	194
3.5.3.1. <i>Кодерово наслеђе</i>	196
3.5.3.2. <i>'У храму од озона'</i>	198
3.5.4. ПОСТХУМАНЕ БОГОРОДИЦЕ АНЕ РИСТОВИЋ	199
3.5.4.1. <i>Овца Доли – Нова Марија</i>	199
3.5.4.2. <i>богородице-црнкиње</i>	201
3.5.4.3. <i>Марија, „али на њој ни потписа”</i>	203
4. СУМА: ЛЕПО ЛИЦЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	204
5. ЛИТЕРАТУРА	212
5.1. ИЗВОРИ	212
5.2. МАРИОЛОШКА ЛИТЕРАТУРА	214
5.3. КЊИЖЕВНО-МАРИОЛОШКА ЛИТЕРАТУРА	219
5.4. ОПШТА (КЊИЖЕВНО-НАУЧНА, ТЕОЛОШКА, ФИЛОЗОФСКА) ЛИТЕРАТУРА	220
БИОГРАФИЈА АУТОРА	235

1. РЕЛИГИОЗНО ИМАГИНАТИВНО И ПОЕЗИЈА

„Радуј се, Божански свитку, у коме се прстом Очевим записује у Теби Реч Божија!” – место је у „Акатисту Благовестима Пресвете Богородице”¹ одакле започиње наше читање маријанске поетике српске поезије 20. века.

Марија, светост, хришћанска светост, светост као светлост, траг светости у телу, светли траг светости кроз тело, деридијански траг и одсуство оног кога дати траг подразумева, ’прст Очев’ као бартовско-еротичко повлачење слова, графеме и(или) Логоса по телу/подлози, Марија подлога светости, заводљивост светости, заводљивост светлости, заводљивост трага, заводљивост тела. Марија – заводљиви и светли траг светости на телу. Марија – писмо сакралног. Марија – сакрално у тексту и текст у сакралном. Марија – текст у ком сакрално оставља свој потпис.

Марија постаје окосница представљања сакралног као таквог у књижевном тексту, и није то тек тврдња која настаје из узбуђења услед погледа у наступајуће редове ове дисертације, нити било ког облика заноса пред самом темом, понајмање из каквих личних побуда њеног аутора. За разлику од апокалипсе и ангелологије, тема колико хришћанских толико и постхришћанских, које су српску поезију 20. и 21. века окупирале, са свим својим узбурканостима дискурса, у једном посттеистичком, постсакралном, па, ако се може рећи, и секуларном контексту и настројењу, маријанска лирика, лирика о Марији и лирика упућена Марији – а што се темели у посебном квалитету самог Маријиног бића – приказује Богородицу као онај моменат у књижевном тексту у ком се изнова дешава сакрално као такво, моменат у ком се поновно ’прстом Очевим записује у Теби Реч Божија’, и зато је песма о Марији увек песма о светости која опстојава, која јесте, која бива, или, како у песми „Помен за мајку” поентира Лалић: „А о светлости је, заправо, све време реч.”

Зато, од Лазе Костића (§3.1), преко Ивана В. Лалића (§3.4) до Драгана Бошковића (§3.5) у српској поезији исписује се посебна мариолошка историја која у првом реду подразумева историју сакралног у књижевном тексту. Та историја једним је својим делом, посебно од нашег послератног модернизма, и историја хришћанског бога, који је у 20. и 21. веку непрепознатљив, заборављен, сачуван тек у сећању језика и у несвесном поетског дискурса. Марија – траг божанства. Чак и у нпр. авангардној поезији Бранка Ве Пољанског (§3.3), где је Марија наружена и одбачена – јер не наружује се Бог, него управо Марија, она која је залог рађања и буђења светости –, или постхуманистичким стиховима Ане Ристовић (§3.5), где ће Богородице и даље бити, и држаће Христа у наручју, „али на њој ни потписа” („Ренесанса”), што је последњи стих српске књижевне мариологије. Тиме је, после две хиљаде година, литература поново пронашла Марију која чека у себе упис, која чека на себи ’прст Очев’, далекосежне су импликације тога што потписа Очевог ипак нема. Али и више од тога, више од светости – тамо где је потребна љубав, заштита, мир, чистота, сапатништво, разумевање, тамо где је потребна мајка, управо ту, у немогућем књижевном текста – нежно се благим погледом осмехује Марија.

Мене тих импликација и немогућности јесу проблеми којима се у наступајућим поглављима ове дисертације бавимо.

¹ Уколико није другачије назначено, сви наводи из богослужбених песама преузети су са сајта <<https://svetosavlje.org/bogoslužbeni/>>, 23. 11. 2021. Такође, прегледности ради, сви цитати из примарних извора наводе се према имену аутора и наслову цитираног дела.

1.1. (ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА РЕЛИГИОЗНОГ

„Са повратком Жеље за теологијом мање је строгости, морала, самоодбацивања...
а више игре, поезије, приче, ироније, мистерије,
милости, телесне виталности и стваралачке моћи.”
Скот Холанд, „Теологија је начин писања: Појава теопоетике”

Ничеанска објава смрти Бога пресудно је утицала на теологију двадесетог века.² Овде ћемо се позабавити оном линијом утицаја који се директно дотичу теопоетских истраживања. Дејвид Милер (2010: 7) у тексту „Теопоезија или теопоетика” (“Theopoetry or theopoetics”) истиче да термин теопоетика има „различиту функцију у зависности од тога који се значај придаје фрази ’после смрти Бога’”. Уколико теопоетика не би била заглавана у смрт Бога, празнину коју генерише дато одсуство, онда она не би била ништа више до „вешт, маштовит, креативан, леп и реторичко убедљив начин говора и размишљања о теолошком знању”, и тада би се једино могло говорити о теопоезији, поезији која тематизује теолошка питања. Међутим, уколико се теопоетика постави као ’Да’ према апсолутном ништавиљу како би се ту открила пунина празнине (Милер 2010: 8), онда се теопоетика преоблачи у сасвим другачије рухо.

1.1.1. ’РЕЛИГИЈА БЕЗ РЕЛИГИЈЕ’

Смрт Бога, ако можемо рећи, општи је именитељ за дубоку кризу у којој се нашла западна, јудеохришћанска култура, што је, гледе онога што нас овде интересује, последовало у томе да је „верски језик изгубио своје значење”, и, како ће рећи Џефри Робинс (2007: 2) у предговору књиге *После смрти Бога (After the Death of God)*, десило се нешто још горе – „наслеђена значења”, везана за верски језик, „постала су перверзна у светлу дугачке листе савремених зверстава”. Непрегледни списак непочинастава, какав је дотадашња историја тек дотичала у својим кошмарним сновима, у двадесетом веку имао је за последицу да се сваки облик оптимизма повуче „у дубок и трајан песимизам”, како на истом месту казује Робинс. Тренутак у ком је теологија као таква освестила да је предмет њеног говора (бесповратно) изгубљен, када је нестао Онај ко је њено биће конституисао, а

² Истакнути постмодерни теолог Марк Тејлор у књизи *После Бога (After God, 2007)* сажима основне реперкусије Ничеове објаве: „Злогласан по својој изјави о смрти Бога, Ниче је један од најнесхваћенијих писаца у историји западне филозофије. Коментатори и критичари доследно превиђају дубоко теолошку и религиозну димензију његове мисли. Син и унук немачких пастора, Ниче је остао дубоко амбивалентан у погледу свог лутеранског наслеђа. С једне стране, он сматра павловско хришћанство, које лежи у срцу Лутерове теологије, као негацију форме религије коју је првобитно увео Исус. С друге стране, он у Лутеровом појму Божје смрти види могућност негирања негације хришћанства на начин који би открио Диониса или Анти-Христа као савремено отеловљење Исуса. Оно што критичари и коментатори увек превиђају јесте да Ниче квалификује своју објаву смрти Бога. Бог који умире, Ниче изјављује, јесте трансцендентни *морални* Бог: ’У суштини, само је морални бог тај који је побеђен. Да ли има смисла замислити бога ’изван добра и зла’? Да ли би пантеизам у овом смислу био могућ? Можемо ли избацити идеју циља из процеса и афирмисати процес упркос томе?’ Ниче је посветио свој живот покушају да одговори на ова питања. Ако је Бог мртав, који су смисао и сврха живота? Можда је, мисли Ниче, живот сам себи сврха. Индиректно присвајајући Кантов приказ унутрашње телеологије прелепог уметничког дела, он изазива читаоца да прихвати бесмислени процес. Смрт моралног Бога ствара могућност рођења божанског уметника чија је стваралачка делатност изван добра и зла.” (Тејлор 2007: 122)

то се дешавало у деценијама после Ничеа, јесте тренутак у ком теологија додирује свој постмодерни статус, односно, дошло се до постмодерне теологије (Робинс 2007: 3). Она, у првом реду, настаје као одјек деридијанског неповерења у чврсту и стабилну везу језика и претпостављене стварности, те одражава уверење да стварност настаје као последица језика, да језик конструише и производу стварно, исто тако истину, перцепција божанства или светог такође је омеђена језиком и то се не може пренебрегнути. Два најзначајнија постмодерна теолога, Карл Рашке и Марк Тејлор, поцртавали су „директну везу између смрти Бога и постмодерне деконструктивне филозофије”, где је Тејлор деконструкцију чак разумевао као ’херменеутику смрти Бога’ (Робинс 2007: 3). Марксово, Ничеово и Фројдово наслеђе – херменеутика сумње, критика³, чак непријатељство према религији, идеја Бога као човекова креација, религија као извор социјалне неједнакости и неправде (Робинс 2007: 9) – имало је за последицу снажно критиковање сваког облика институционализованости, као и метафизичких, онтолошких, односно, онтотеолошких поставки, што је, парадоксално, помогло да се „постави темељ постмодернизма” и омогуће услови „за опоравак изразито библијске вере која не ставља нагласак на моћ и славу Божју, већ на Божју патњу и љубав – од бивствовања Бога до приче о Божјем бићу са сиромашнима, гладнима и изопштенима” (Робинс 2007: 9–10). Мисао о Богу, дакле, прелази пут од институције и проскрипције до литерарног идиома и интимне апокалипсе. Хришћански свет, свет који остаје хришћански мимо тога што је изгубио Христа, у другој половини 20. века сведочи ’необично неповезану историју’ (Робинс 2007: 12), када, сасвим неочекивано, теологија смрти Бога почиње да уступа место ’постмодерном повратку религије’ (Робинс 2007: 13).

За Џона Капута (и Сканлон 1999: 4) деконструкција „није последњи ексер у ковчегу старог Бога, већ афирмација религиозног, не изравнавање, већ понављање религиозног”. Како истиче Дерида (2001: 13) у књизи *Вера и знање*, повратак религиозног тече одвојено од ревитализације институција религиозног. Када каже: „Мислити ’религију’ то значи мислити римско”, Дерида (2001: 13) показује једно настројење духа према таквој религији која би била ослобођена сопствене религиозности, сопствене конфесионалности, што би био усуд саме религије. „Деконструкција ограничава догматизам, ауторитарност, фундаментализам и насиље онога што Дерида назива конкретним ’месијанизмима’, религијама Књиге како би се нашло на путу ка новом просветитељству, које преузима понављање структуре религије, структуре наде и гостопримства, ’месијанске’ вере у долазак правде која следи, што је ствар о којој деконструкција сања”, истиче Џон Капуто (и Сканлон 1999: 4), те наставља да је „деконструкција структурирана као религија (због чега је сумњичава секуларистима) без религије (што је чини сумњивом верницима религија Књиге, религије са религијом).” Религија без религија, религија са друге стране религије, ослобођена и слободна од религиозности – која није махнитост духа али јесте израз чисте игре ослобођених духова коју ће, можда, на крају своје последње песме додирнути Лаза Костић. Игра знакова над смрћу Бога знак је рађања једног новог и другачијег божанства, које се, овог пута, дешава у литератури. У значајном тексту „Теологија као начин писања: Појава теопетике” (“Theology Is a Kind Of Writing: The Emergence of Theopoetics”) Скот Холанд (1997: 316) истиче да се „теологија у нашем постмодерном стању мора схватити као поетика, а не као метафизика”, и да она увек „остаје *poiesis*: инвентивни, маштовити чин композиције који изводе писци”. Теологија уступа место поезији.

Томас Алтисер у монографији *Живети смрт Бога: теолошки мемоар* (*Living the death of God: a theological memoir*, 2006) исписује мемоаре једног теолошког дискурса који

³ Реперкусијама Марксове критике религије на авангардну уметност бавимо се у одељку §3.2.

више не постоји, односно, који настаје у „контексту коначног завршетка теологије, отварајући тиме могућност рађања нове и чак апсолутно нове теологије” (Алтисер 2006: IX). Ничеански рез, према Томасу Алтисеру толико радикалан и апокалиптичан, из темеља је не уздрмао, већ срушио целокупну западну теологију која се са губитком себе саме мора некако изборити. Тај нови позив који сада теологија упућује свом несталом бићу израста у „контексту нашег савременог нихилизма” – нихилизам је по Алтисеру (2006: IX) „одраз смрти Бога”, где је смрт Бога одређена као „актуализација апокалиптичког преображења самог Божанства”. Зато (нова) теологија добија неописиви апокалиптични предзнак, будући да је ничеанско откриће празнине на месту некадашњег Бога сада постало позив за ново путовање ка поновном откривању божанства и божанског у искуству.

1.1.2. РАДИКАЛНА ОРТОДОКСИЈА

Један од тих нових путева оличен је у радикалној ортодоксији, коју од 1997. године на Теолошком факултету у Кембрицу заснивају Џон Милбанк, Кетрин Пиксток и Грахам Вард, почев зборником радова *Радикална ортодоксија: Нова теологија (Radical Orthodoxy: A New Theology, 1999* (Милбанк и др. 2002). Настала у тренутку када „логика секуларизма имплодира”, радикална ортодоксија „не враћа се само носталгији на предмодерно већ посећује места у које је секуларизам уложио много – естетику, политику, секс, тело, личност, видљивост, простор – и поставља их са хришћанског становишта; односно у погледу тријадологије, христологије, Цркве и евхаристије. Оно што се појављује јесте савремени теолошки пројекат који је омогућен самосвесном површношћу данашњег секуларизма.” (Милбанк и др. 2002: 1) Загледана у само лице секуларизма, загледана у нихилизам садашњице, загледана у смрт Бога, у себи помирујући патристичку жељу ка што чистијем и аутентичнијем хришћанству и деридијанску деконструкцију, радикална ортодоксија свој дискурс, како јој само име казује, повлачи ка патристичкој матрици хришћанства, што не значи подражавање средњовековних патристичких теолошких поставки и дискурса, већ „реафирмацију богатијег и кохерентнијег хришћанства које се постепено губило из вида после касног средњег века” (Милбанк и др. 2002: 2). Одредница ’ортодоксија’ (православље) овде нема конфесионално значење, већ екуменско; радикална ортодоксија, осим снажног ослањања на патристичку литературу⁴, у континуитету је са француском новом теологијом („nouvelle théologie”), која настаје као реакција на Други ватикански сабор, или неоортодоксијом Карла Барта (в. детаљније Милбанк и др. 2002: 2). Међутим, основно начело радикалне ортодоксије јесте „обнављање и проширење потпуно християнизоване онтологије и практичне филозофије у складу са аутентичном хришћанском доктрином” (Милбанк и др. 2002: 2). Отуда и атрибут радикална у самом називу овог, не покрета нити струје у теологији, већ теолошког сензибилитета, како се радикална ортодоксија може одредити (Гуњевић 2007: 155). Три су основна значења, према Џону Милбанку (и др. 2002: 2), атрибута ’радикална’: 1) повратак патристичким и средњовековним коренима, пре свега августиновском погледу на знање као последицу

⁴ Између осталог, у овој дисертацији користили смо нпр. истраживања Ејдруа Лаута о Јовану Дамаскину. И није зачудно зашто баш Јован Дамаскин постаје један од најупечатљивијих Светих отаца, односно, један од Отаца Цркве који изазива посебну пажњу у теологији (али и поезији!) 20. века. Градећи свој дискурс на симбиози теолошког и поетског, Дамаскин је остварио идеал радикално-ортодоксног исказа, будући да је на једном месту окупио и песму и теологију, односно, свој разговор са богом – „Разговор са Богом, а не о Богу и његовим атрибутима као *теологија*.” (Дерида 2001б: 48) – остварио кроз песму, односно, раскривајућу поетске механизме саме теологије и њихову међузависност.

божанског просветљења, чиме се превазилазе просветитељске поставке о дуализму вере и разума, 2) настојање да се ревитализовано хришћанство „систематски примени како би се са невиђеном смелошћу критиковало модерно друштво, култура, политика, уметност, наука и филозофија”, односно, да свет изнова прође кроз нови талас сакрализације и обнављања сопственог бића као хришћанског; 3) такав ангажман снажно последује у преиспитивању традиције (предања), будући да слом хришћанства није дошао извана, нити тек на самом крају другог миленијума, већ се извори датог слома могу пратити чак до касног средњовековља. Дакле, у исто време и афирмација и оспоравање хришћанског као таквог.

У тексту „Шта је радикална ортодоксија?” (“What Is Radical Orthodoxy?”) Милбанк (2015) поставља седам основних постулата радикалне ортодоксије: 1) као што смо већ назначили, негира се „оштра подела између разума и вере или разума и откривења”, људска природа сагледава се у озрачју божанске, људско знање спрема божанског просветљења; 2) свет стоји у симбиотичком односу с божанским, будући да се једино преко партиципације у божанском свет може разумети и у пунини доживети; са друге стране, божанство се открива кроз свет, иако никада не може бити у потпуности схваћено; 3) култура, језик, историја, технологија такође партиципирају⁵ у божанском – „Људски *poesis* учествује у божанском *verbum*-у, Сину Божијем. Такође, људске социјалне размене учествују у божанском *donum*-у, Светом Духу.” (Милбанк 2015); 4) сходно томе, теологија постаје теургија, „сарадња између људског и божанског”, и самерава се кроз литургију, одређену као „врхунско дело људског стварања и размене”, где „колективна људска акција позива божански силазак” (Милбанк 2015); 5) радикална ортодоксија стоји у посебном односу са постмодернизмом, под његовим је утицајем и уједно га оспорава: „Радикална ортодоксија прихвата да нема темеља и да не може бити коначне сигурности, али закључује да се ова ситуација може читати као потреба да се време упуту ка вечности. Само у бесконачном Божанству може постојати потпуна интуиција која је такође бесконачно закључена експозиција.” (Милбанк 2015); 6) тело, телесност, чулност, полн(ост) постају важне категорије за радикалну теологију, јер се у управо у телу, у првом реду, сагледава присуство или одсуство божанства: „Без Бога, људи виде ништавило у срцу ствари. Они сматрају смрт реалнијом од живота. То значи да тело постаје шупље и апстракција постаје права стална стварност [...]. Само вера у трансценденцију и учешће у трансценденцији заправо обезбеђује реалност материје и тела.” (Милбанк 2015); 7) друштвени ангажман радикална ортодоксија пре свега подразумева у виду „ослобађање природе од терора и невоље и потпуно хармоничне и лепе интеракције између људи и природног света”, при чему теургија подстиче „друштвени рад максимизирања демократског учешћа и социјалистичке поделе на основу заједничког препознавања истинске врлине и изврсности и образовно хијерархијског преноса ових квалитета” (Милбанк 2015). Речени ангажман настаје као последица ангажмана у Цркви, односно, ангажмана саме Цркве, њених чланова, што су били захтеви и очекивања апостолског хришћанства. У таквом настројењу сасвим јасно се уочава потреба за враћањем на преинституционализовано и тиме слободно хришћанство. Дата потреба, такође, долази и из снажне самокритичности и самооспоравања, јер, пре него што се о Богу било шта каже, увек се зарачунава да је наступајући дискурс већ обележен

⁵ Партиципација (учешће) један је од кључних радикално-ортодоксних појмова.

И заиста радикална ортодоксија оправдава своје одређење, будући да је одиста *радикална* претпоставка (или налог, очекивање, захтев) „да свака дисциплина мора бити уоквирена теолошким перспективом” (Милбанк и др. 2002: 3), јер се сасвим оправдано може држати до тога да би дата дисциплина, дискурс или ентитет тиме изгубио своју специфичну разлику, односно, како казује Милбанк, световност.

дугом историјом различитих представа о Богу, да, дакле, језичко-говорни моменат увек претходи теолошком и да је као такав потенцијално опасан и насилан. Опасан и насилан јер говор о божанству потенцијално враћа на оне поставке које су управо произвеле његово испражњење и докинуће. Заробљеност у језику, у дискурзивним мрежама, усуд је човековог говора о Богу и зато се управо у тајни језика, ако се тако може рећи, крије и тајна о Богу. Потрага за Богом, рецимо тако, започиње кроз језик, започиње у поезији.

Зато ће се радикалну ортодоксију поезија бити више од књижевног жанра. Марк Тејлор (2007: 122) одредиће је као „суштину свега видљивог и невидљивог” или чак, на Стивенсовом трагу, као ’теорију живота’. Тако широко и, може се замерити, прешироко одређење једне ипак уметничке делатности која почива на естетизацији и онеобичавању говорног језика дубински бива оправдано тиме што су управо песници открили извесну сличност и блискост између песме и божанства, те, како поезија роји своје орфејско биће око одсутне песме и како теологија приморава сопствени израз да што упечатљивије прионе уз сакрално које жели да опише и искаже, тако поезија доноси нешто више и нешто другачије од теолошког говора. Доноси један, ако га тако можемо назвати, бели сувишак, пред којим теологија остаје нема а поезија проналази поље игре ослобођеног значења. У датој белини и теологија и поезија проналазе свој почетак, међутим, само је поезија способна да изнова започне ново стварање, док теологија једино може да понови оно што већ поседује у свом знању. Управо могућност поезије да створи⁶ нов, радикално нови свет, ново божанство, нов и другачији говор о том божанству, способност и могућност да га изнова артикулише и разбије сваки оквир окоштале перцепције сакралног чини поезију неприкосновеном у односу на теологију, сасвим оправдавајући поменуто Тејлорово схватање поезије.

1.1.3. ИЗМЕЂУ СВЕТОГ, САКРАЛНОГ, НУМИНОЗНОГ, СВЕШТЕНОГ

Назначене промене у теолошком односу према Богу и божанском, с једне стране, и према институцијама религије, с друге, наводе нас на термилошко-појмовно разрешење тога каква је природа самог светог, на ком почива религија као таква. Иако се може говорити о разлици између ’светог’ и ’сакралног’, одлучили смо да дате лексеме ипак користимо као синониме, док ће се са друге стране наћи појам ’свештено’, у оном смислу у ком Емануел Левинас разликује појмове (фр.) *sacré* (енг. *sacred*) и (фр.) *saint* (енг. *holy*)⁷. У књизи *Du Sacré au saint – cinq nouvelles lectures talmudiques* Левинас (1994: 141) казује следеће:

⁶ Додајно и речи Александра Јеркова (2022: 188): „Енигма поезије и књижевности је савршенство стварања у којем је створено оно што се у читању, поређењу и анализирању распада на елементе, идеје, историју, друштво, стилистику, прозодију и све друго.” Дакле, поезија живи кроз читање, што ће рећи да поезија заједно са читањем гради божанство и растура божанство. Процес се никада не завршава.

⁷ Нажалост, на српски језик није преведена књига Емануела Левинаса *Du sacré au saint* (1977). Иако се у тексту Марија Копића (2010) „Савремена филозофија религије” реферише на дату књигу, превод њеног наслова овде (*Од сакралног ка светом*), условно речено, ипак није најуспелији, будући да се у језичком осећању говорника српског језика изгубила јасна појмовна разлика између светог и сакралног. У *Великом речнику страних речи и израза* Милана Шипке и Ивана Клајна (2008: 1103) придев ’сакралан’ значи: „који се односи на свете радње, верске обреде и црквене светиње”, а у *Речнику српског језика* Матице српске (2011: 1177) придев ’свет’ захвата широко семантичко поље: „који се уздиже изнад света, који се не сме дирнути, неприкосновен, узвишен [...]. 2. морално савршен, идеалан, непорочан, узвишен [...]. 3. (одр.) цркв. а. атрибут уз имена светитеља (означава њихову узвишеност). 6. који је предмет верског култа; који је у вези са вером, и верским обредима, посвећен Богу и ширењу вере [...]. 4. који је изнад свих људски слабости, сличан свецу, праведан, беспорочан, богоугодан [...]. 5. као део географских и ботаничких назива [...].” Шири семантички

„Увек сам се питао да ли светост [holiness], односно одвојеност⁸ или чистота, суштина без примеса која се може назвати духом и која оживљава јеврејску традицију – или којој јеврејска традиција тежи – може да живи у свету који није обесвештан [in a world that has not been desacralized]. Питао сам се – а то је право питање – да ли је свет довољно обесвештан да прими такву чистоту. Свештено [sacred] у ствари је полусветло [the half light] у којем цветају враџбине којих се јеврејска традиција гнуша.”

Семантички напрегнута конструкција „in a world that has not been desacralized”, која у први мах дозива двоструку негацију – ’у свету који није неосвештан’, што би на српском значило ’у свету који је освештан’, који је освећен –, ипак, преко латинског префикса ’de’ указује на стање које је у једном тренутку постојало и ког више нема, односно, које у себи и даље чува трагове претходног. Дакле, нешто или неко функционише на такав начин да свет чини неосвештаним, односно, неко или нешто обесвештава свет, и Левинасова је двојба да ли је у таквом поретку – поретку очигледног насиља, јер свештено, по Левинасу, јесте насилно – свето уопште могуће. Управо фактор институције (црквене или државне) и фактор проскрипције, о томе да ли нешто има статус светог или не, чини да свето као такво постане свештено, односно, да се претвори у одређени верски култ, у одређену обредну и култну радњу и да му буде додељен тачноодређени конфесионални идентитет и дискурс. Тако се свето губи у свештеном, јер постаје простор исписивања идеолошког и историјског. Свето је немислива епистема, свештено је дискурзивна пракса.

Са друге стране: „У Светом Писму Новог Завета цео народ Божји, сви верни Цркве, зову се ’царско свештенство’ (1Петр. 2⁹), тачнији превод је ’царско освештање’ или ’царско свештање’, (’свјашченије’, на словенском), а то је оно што је резултат *свештенства*, *свештеност* Христовог над нама, јер Он освећује нас, и Његова свештена и царска делатност чини нас ’царским освећењем’.” (Јевтић 2010: 392) Дакле, из овакве перспективе, светост је последица свештености, што је обрнута перспектива у односу на Левинасу.

опсег ’светог’ од ’сакралног’, како се може уочити у наведеном, последује у томе да ’свет’ постане хипероним за ’сакрално’, будући да је сакрално свезано са верским култом, обредом и сл., док ’свет’ значењски уопште не мора бити везан за религијски или конфесионални контекст. Ипак, таква дистрибуција не одражава чињенично стање у српском језику: нпр. једна од најзначајнијих студија српске науке о књижевности о питањима односа светог и поетског названа је *Енергија сакралног у уметности* (Стојановић 2010/2012), где је сасвим јасно да Драган Стојановић појам ’сакрално’ не користи само у значењу везаности за црквене обреде и црквени култ већ у ширем значењу, дакле као синоним за ’свето’. Максим Васиљевић (2010: 115) истиче да је „[ф]илолошка разлика између *іерос* (лат. *sacrum*) и *ајјос* (лат. *sanctus*) очувана [...] у словенском: *свето(ст)* (*holy, saint*) и *свештено(ст)* или *освештано (sacred, sacré)*”. Етимолошки посматрано, сакрамент јесте оно што подразумева свештену радњу, свештено дејство, и у том смислу је ближе основном значењу ’сакралног’. Стога, уколико би се Левинасова књига преводила на српски језик, боље би било њен наслов (*Du sacré au saint*) превести као *Од свештеног ка светом*.

⁸ Семитска лексема ’qdš’, било да се чита као ’годеш’ или као ’кадош’ (ас. ’kudduchu’) у Септуагинти је преведена грчком лексемом ’ајјос’. Значење семитске лексеме јесте – „сећи, раздвајати (изузимати), разликовати коренито, чистити. Из тога следи: а) *свет* је онај који је издвојен од осталог (што је дефинитивно Бог), б) света личност је она која је различита и изузета од осталих људи и в) свете ствари су оне које неко одваја од осталих, особито у богослужењу, и посвећује их Богу.” (Васиљевић 2010: 115) Дата поставка иде у прилог ставовима Мирчеа Елијадеа који говори о хијерофанијама, односно о пројавама светог, које је по својој карактеру друго у односу на профани свет, кроз различите предмете, појаве и ентитете, што почива на томе да „[м]а какав био историјски контекст у који је урођен, *homo religiosus* увек верује да постоји једна апсолутна стварност, *свето*, које трансцендира наш свет, али које се у њему испољава и тиме га сакрализује и чини стварним. Он верује да живот има свето порекло и да људска егзистенција остварује своје могућности само уколико је религиозна.” (Елијаде 2003: 208)

Левинас управо у таквом поретку проналази проблем, сматрајући да свештено/институционализовано заклања, каналише и контролише свето.

Свештено сакрива свето, по Левинасу свештено је 'суштина идолопоклонства', 'сабрат враџбине' или, како смо горе рекли, 'полусветлост' (Смит 2000), свештено је прекривено метафизичким и трансцендентним дискурсом/дискурсима и тиме свето као такво у потпуности бива затамњено. Свето претходи сваком дискурзивном свођењу на конкретну конфесију, религију или теологију, односно, свето, како ће на Левинасовом трагу у књизи *Насиље и метафизика: оглед о мисли Емануела Левинаса* Дерида (2001б: 102) рећи, „не припада ни религији уопште ни каквој теологији, и не да се одредити никаквом историјом религије. Оно је, пре свега, суштинско искуство божанског или божанственог.” Свето претходи вери и атеизму, „претходи сваком односу према Богу и Боговима. Овај потоњи однос, каквог год да је типа, да би био доживљен и да би био изречен, претпоставља некакво предразумевање божанства, Божјег бића Бога, 'димензију божанског' [...]” (Дерида 2001б: 102)

И пре Дерида, и пре Левинаса, Рудолф Ото у књизи *Свето: о ванразумном у појму божанског и његовом односу према разумском*, како би посебно истакао свето као пререлигиозно и преконфесионално, као предискурзивно и преискуствено, уводи појам нуминозмо⁹. Свето/нуминозно код Отоа

„односи се на реалност која трансцендира нашу моћ рационалне спознаје. Свето не припада обичном подручју профаног живљења; оно је супериорно и представља ону реалност према којој је вјерник управљен у свом вјерском искуству. Нуминозно је неодредио, непојмљиво, [...], непознатљиво и не припада разини доступној језичком изразу [...], свето је дакле нешто сасвим друго [...], припада подручју које трансцендира рационалну моћ спознаје. [...] Свето је, надаље, подручје потпуно одијељено од профаног. Стога оно је нуминозно и супериорно, моћно подручје које се оном који је убјеђен о његовој реалности представља као тајна, дата у својој пуноћи, са запрепашћујућом снагом.” (Тодоровска 2015: 58)

Реакција субјекта на нуминозмо увек је емоционална – нуминозно, које је опчињујуће, привлачно, мистериозно и заводљиво, изазива страхопоштовање, ужаснутост, збуњеност и дрхтање, али и „екстатичну милост, фасцинацију, привлачност и жељу за сједињењем с њим”¹⁰ (Тодоровска 2015: 58). Дакле, свето јесте друго у односу на искуствени свет, представљајући завет песничког говора (о) Богу, јер управо чува дати разговор од насиља институција и историја.

⁹ Мирче Елијаде (2003: 67) истиче да латинска реч *nimēn* значи Бог, док Марија Тодоровска (2015: 60) у тексту о нуминозном код Ота даје детаљнију етимолошку позадину Отове кованице: „Термин нуминозно долази од грчке ријечи *nimēnis* – или од латинске ријечи божанско, *nimēn* – означава божју вољу, дозволу или заповијед, тачније 'божанско одобравање изражено климањем главом', а од глагола *nuere*, клима. *Nimē* је био и замјена за Бога у уобичајеној употреби у писаној умјетности, на примјер, да би се избјегла употреба божијег имена.”

¹⁰ Речено се посебно уочава у грчком језику, где је лексички дијапазон за исказивање светог заиста широк: тако лексема *thamvos* подразумева страх пред натприродним; лексема *agnos* „величанство божанства, обред посвећења и стање моралне чистоте”, што је услов ступања пред дивинизираним; *agios* – „светилиште и оностраност божанства”; *jeros* – „нуминозне моћи, стање зависности, и однос с боговима”; *osios* – „правни видик божанске воље у односу на друштвене дужности грађана” (Васиљевић 2010: 41). Корен *ag-* изузетно је продуктиван у грчком језику, те се у његовом широком семантичком спектру посебно издваја глагол *akseste*, „који значи трепет у односу на неку скривену и страшну силу (нпр. код Есхила), или пак поштовање према њеном носиоцу (код Хомера)” (Васиљевић 2010: 41).

1.2. ТЕОПОЕТИКА: ИЗМЕЂУ РЕЛИГИОЗНО НЕСВЕСНОГ И РЕЛИГИОЗНО ИМАГИНАТИВНОГ

Снажни су захтеви радикалне ортодоксије, и пред њима стално стоји страх да теологија поново не крене путем који ју је довео до њеног краха. Управо у тренутку страха да се изнова нашла на већ познатом и лошем путу, радикална ортодоксија долази до теопоетике¹¹, коју ћемо ми овде одредити као међудисциплину теологије и науке о књижевности. Назначене промене у двадесетовековној теологији остављају значајан траг и у теопоетском односу према науци о књижевности, где Дејвид Милер (2010: 18), говорећи о радикалној поетици ('radical poetics') истиче да се после 'смрти Бога' више не може говорити о аутору и његовом ауторитету, не може се говорити о једном и јединственом значењу теолошких исказа, не може се говорити о уређености елемената унутар теолошких система, јер је религија увек у настајању, у преиспитивању, самоукидању и самоафирмацији, те, не може се говорити о одсуству краја говора о Богу, будући да је теопоетски текст иконокластички и игриви текст отворене и асоцијативне структуре. Све су ово поставке које сасвим јасно кореспондирају са познатим поставкама Ролана Барта о смрти аутора, Ековим о отвореној структури књижевног дела или Деридиним о игривом карактеру текста, и сл.

Бог се, у теопоетској визури, налази на сталном путу од трансцендентне, апсолутне и онипотентне другости до тога да буде доживљен као фантазам песничке мисли. Бог потиче из језика, перцепција Бога дешава се кроз дискурс, где ће Дерида (2001: 12) додати да пре сваког говора о религији треба доћи до консензуса да „она проистиче из језика, сасвим је извесно – или још прецизније из идиома, из књижевности, из писма”. Религија, као својеврсна артикулација светог, или – процес преобраћања светог у свештеног, зависи од историјског тренутка, зависи од тренутних социјалних поставки, она се не рађа сама у себи, већ се даје, прописује, одређује: „Језик и нација обликују у овом времену историјско тело сваке религиозне страсти.” (Дерида 2001: 12) Теопоетика управо израђа из свести о датом поделјености, те, како већ рекосмо, уједно оспорава религиозно, уједно га афирмише, јер изнова расветљава поступке дискурзивне артикулације светости и светог¹². Зато, треба

¹¹ На трагу Стенлија Хупера и Хауарда Хантера студијом *Теопоетично: Теологија и религијска имажинација* (*Theopoetic: Theology and the Religious Imagination*, 1976) Ејмос Нивен Валдер заснива теопоетска истраживања. Главна преокупација поменутих аутора јесте: оживети традиционалну, окошталу теологију и нагрижено хришћанско искуство повезати са модерним сензибилитетом. „Док теологија прописно узима облик јасног промишљања Бога, вере, као и света, она постаје базични супстрат имажинативног разумевања реалности и искуства” (Вајлдер 1976: 25), те поезија, по својој природи антидогматска, заправо сведочи живо искуство вере и Бога, те могућности најразличитијих религијских искустава. Где теологија као наука престаје, настаје поезија као преосмишљавање, односно, оживотворење религијског. Песници чије ћемо маријанске песме анализирати у овој дисертацији на различите начине (од негирања у авангардној песничтву до афирмације у послератном модернизму) тематизују „садржаје који истовремено представљају религиозне симболе и естетске артефакте. Тако поезија долази у близину религијског искуства и боји свој исказ тоновима молитве, исповести, плача. Гледањем и дочаравањем сакралних реалитета као естетских феномена, модерна српска поезија естетизује религиозност и тиме је на нов начин уводи у искуство савременог човека.” (Радуловић 2017: 21)

Теопоетским поставкама већ смо се бавили (Ђурђевић 2021) и овде се, осим онога што је нужно, нећемо понављати.

¹² Павол Баргар (2018: 220–221) у тексту „Улога имажинације у теологији” (“The Role of the Imagination in Theology”) казује да је „имагинативно динамичко теологизовање инструмент за деконструкцију опресивних структура окружења у којем људи живе. Оно настоји да разуме откривење божанског усред мноштва другости које се појављују у нашем свету, чиме ефикасно разоружава све појединце или групе које полажу право на апсолутни облик моћи. [...] теологија инспирисана и вођена имажинацијом деконструише сав затворени дискурс о Богу који је основа оних облика моћи који гуше иновације. Оно има за циљ да тражи ново и да буде

поставити питање које је то сакрално које се јавља у једном књижевном тексту, да ли је то био Бог одређене конфесије, Бог самог књижевног текста (или Бог у самом књижевном тексту), односно, каква је природа разлике између Бога одређене конфесије и Бога у књижевном тексту. Њихов је однос нужно комплементаран¹³, али сакрално у тексту увек рачуна на несводиву разлику са сакралним у одређеном религијском систему, јер у тексту сакрално добија простор, ако можемо рећи, слободе за себе, слободе да сопствено биће испише са друге стране историјског и идеолошког уписивања, да се да као недодирнуто, ненацето, недоживљено, невино – да се да као *свето*. Невиност – а што је нама овде важно и због страница који следе –, откриће то Хајдегер (1982: 131) читајући Хелдерлина, иницијална је вредност песничког чина, будући да је 'поетско стварање најневиније од свих занимања'. Невиност, песничка невиност, безазлена је и неучинковита игра коју језик још увек није запосео и насело се у њу. Песма ће сачувати невиност светог, његову слободу од дискурзивних намета, свето као *свето*, док, религија, парадоксално или не, свето једино може да мисли као *свештено*. Ако се тако може рећи, свето је резервисано само за поезију, док се теологији оно препоручује једино као свештено.

Притом, може се говорити и о 'религиозно несвесном' у књижевном тексту, у оном смислу у ком га представља Михаил Епштејн у књизи *Вера и лик, религиозно несвесно у руској култури XX века*. Правећи појмовну разлику између 'несвесне религиозности', која би припадала просторима психологије или историје религије, и 'религиозно несвесног', надређеног и ширег појма, Епштејн (1988: 9) истиче да потоњи појам означава „област интуиција о Богу, оних интуиција светог, које или претходе свести или бивају потискиване из свести”. Религиозно несвесно „указује на ширу сферу несвесног у којем најразличитији импулси, укључујући и уметничке импулсе, могу да стекну религиозно значење, да симболички замењују предмете вере и да истовремено сведоче о самој вери” (Епштејн 1988: 10). Дакле, у датом појму оцртава се дубинско место, ако можемо рећи, у невидљивој структури књижевног дела у ком је, на нејасан начин, активно свето. Нејасноћа његовог делања потиче из његове двоцентричности, јер се једна конститутивна инстанца сакралног, деридијанска је то слика, конституише у самом тексту и преко ње бива могуће уопште говорити о светом, док се друга налази негде извана, припадајући нуминозном простору прејезичке, невинне игре или игре невинности, о којој се ништа не може рећи.

Када Иван В. Лалић запише стихове: „– но пустимо богословље, / Оно је корен сумње, каже један филозоф / Отвореног друштва. П е с м а је истински пут¹⁴” (*Четири канона*, Iв), тиме истиче да, како ће поводом Дучића рећи Александар Јерков (2010/1: 204), „Бог није плод само песничке имагинације, али без ње га је немогуће представити. Премда чак ни у најбољем песништву није могуће речима дочарати пун обим и садржину

изненађено континуираном манифестацијом божанског у његовој стално испољаваној другости. То укључује посвећеност потрази за истином, истином као сталним путовањем где је само путоказ на путу који нам омогућава да сагледамо искуства, слушамо приче и осетимо стално кретање Духа у сваком вернику, заједници и историјски догађај.”

¹³ Како ће то рећи Марко Радуловић (2017: 255): „Дакле, уметност је једна од врхунских форми исповедања духовне суштине посредоване религиозним дискурсом.”

¹⁴ Драган Стојановић (2007: 104–105) истиче да „суочени с истим питањем, песник и теолог ће се сresti на некој тачки, путеви ће им се укрстити, па је главни задатак тумача да ту тачку идентификује, како би онда могао да анализира и процени средства којима се песник послужио не би ли дошао до себи својствених одговора на питања пред којима се, у суочењу са сакралним, нашао. И песник, наима, трага за разрешењем неке основне напетости, садржане у религијским феноменима како их је он сагледао, исто као што се, с различитим амбицијама, око тога труде теолози, филозофи, историчари религије, сходно властитом погледу на тај исти ареал.”

трансценденције која обухвата све што је божије и божанско, ипак су свети списи свих религија у исти мах и врхунска поезија. То није историјска случајност, него симболичка нужност.” Нужно расцепљен, говор о Богу увек, на крају, поражава себе¹⁵, јер с једне стране, све што се о Богу зна уобличено је језиком („језик [је, Ћ. Ћ.] господар над човеком” (Хајдегер 1999: 116)) и све што Бог јесте налази се изван језика. Зато поезија добија посебан положај у датој пракси – да оствари и прикаже рад религиозне имагинације, која је дужна, како ћемо у наставку видети, за настанак наших представа о светом.

У већ назначеној књизи Ејмос Нивен Вајлдер сматра да религиозној имагинацији треба доделити значајну улога у религиозном животу и теолошком дискурсу, будући да, када се изгуби „креативна и митопоетска димензија вере”, „доктрина постаје сама карикатура. Тада оно што је једном давало живот почиње да нас успављује и коначно нас угуши.” (Вајлдер 1976: 2) Религиозна имагинација постаје „камен темељац за виталност теологије”, а дата се имагинација најбоље рашчитава у судару теологије и уметности, јер се управо у датом судару јављају отпори према карикатуризацији израза религијског. Како су, сматра Вајлдер (1976: 42), „[е]тос и менталне навике наше верске традиције били неосетљиви на естетску димензију, било у цркви или у ширем друштву”, тако теопоетски заокрет ка уметности, ка књижевности¹⁶, подразумева усмереност на саму природу оног дискурса који је упућен на Бога. Колико био теолошки, толико је поетски – израз датог прожимања јесте религиозна имагинација. С једне стране, у корену одговарајуће јеврејске лексеме *yester* налази се *uzr* – стварање, што је значењски пресек „између Божанског Створитеља (*yotzer*), који ствара (*yazar*), и људске моћи да оформљује и обликује (*yezer*) према тајној азбуци стварања (*yetstirah*)” (Керни 2019: 4). У латинској речи *imago* – слика, сличност, крије се ИЕ корен **iam* – копирати, удвајати, те би се имагинација могла разумети и као понављање онога што већ јесте на такав начин да дато поновљено сада буде слично ономе што се може појмити, разумети¹⁷. Имагинирање светог у књижевном тексту на одређени начин већ имплицира његову сличност са светим као таквим, те до тог светог, које се налази изван искуства, прави пут започиње унутар света књижевног дела, услед чега се имагинација профилише као незаобилазан чинилац перцепције сакралног као таквог. У студији *Књижевност и теологија: прилог заснивању теолошке књижевне теорије* Милан Радуловић (2008: 11) за имагинацију казује да је „духовна енергија која доводи у симбиозу Бога, свет и човека; ова енергија је суштина сваког постојања схваћеног као стварање; без ње не могу бити створени и постојати ни човек, ни свет, па ни сам Бог; јер и Он за човека

¹⁵ Како ће рећи Александар Јерков (2022: 13): „Са једне стране је велика идеја и ослободилачка моћ уметности да се човек суочи са целином слободе која му измиче у животу, нарочито у друштвеним односима који су увек облик насиља над њим па је добро да оно буде што је могуће мање, са друге стране је поразно сазнање управо у уметности да је човек темељно неслободан. Слобода у открићу неслободе, та неслободна слобода уметничке имагинације, то је парадокс до којег доводи (књижевна) имагинација.”

¹⁶ Скот Холанд (1997: 318) истиче да је „један од најсрећнијих обрта у постмодерној мисли [...] заокрет од метафизике ка поетици. Теологија као инвенција и имагинативна конструкција придружује се дисциплинама теорије књижевности, културолошких студија и филозофије посматрајући себе као ’фиктивни подухват са еманципаторским интелектом’.”

¹⁷ Код Ричарда Кернија у монографији *Буђење имагинације: према постмодерној култури* (*The Wake of Imagination, Toward a postmodern culture*), налазимо четири значења имагинације: „1. Способност евоцирања одсутних објеката који постоје другде, без њиховог мешања са стварима присутним овде и сада. 2. Изградња и/или употреба материјалних облика и фигура као што су слике, статуе, фотографије итд. како би се стварне ствари представиле на неки ’нереалан’ начин. 3. Фиктивна пројекција непостојећих ствари као у сновима или књижевним наративима. 4. Способност људске свести да постане фасцинирана илузијама, замењујући оно што је реално онима што је нереално.”

постоји не у својој суштини него посредством онога што је створио”. Имагинација је више од места где се одвија сусрет сличних, већ место где се дата сличност конституише и генерише; човекова имагинација светог ствара сличност са претпостављеним светим, како би путем дате сличности субјект уопште био способан да на било који начин артикулише свето. Паул Фидс (2022: 11) у тексту „Имагинација, теологија и литература” (“Imagination, theology, and literature”) истиче да је Бог „коначна и нестворена Реалност”, која је „јединствена и не може се сврстати ни са чим што посматрамо у свету”, што ће рећи да је Бог апсолутно разлика, ентитет који нема ниједног себи сличног конкурента¹⁸. Међутим, дарујући човеку дар имагинације и дар стваралаштва, Бог ипак човеку даје могућност превазиласка дате разлике, или барем погледа ка другој страни стварности. *Imago Dei* у човеку, казује Паул Баргар (2018: 226), јесте „моћ причања прича – моћ имагинације и моћ речи. [...] стварање човека по лику Божијем значи да је човеку обдарен удео у Божијој имагинацији”, те „људска имагинација има сродност са способношћу стварања речи и, подразумевајући, писања не само сопствене приче већ и учешћа у отелотворењу Велике приче о Богу.” Дакле, религиозно имажинативно место је у ком поезија извија сопствено биће ка недостижном и неухватљивом светом, да би управо у самом чину извијања, у чину напрегнутог покрета ка жељеном, успела да сопственим телом ухвати који одсјај светог, те тај свет(л)и траг вратила назад.

¹⁸ Међутим, хришћански Христос овде прави изузетак, будући да је он место у ком се поништава разлика између теизма и хуманизма, у Христу се читава сличност Бога и човека.

2. МАРИОЛОШКА ПРОЛЕГОМЕНА

Будући да је за расветљавање фигурације Богородице у српском песништву двадесетог века незаобилазна теолошка база, односно, претпоставке хришћанског учења о Богородици, тако у овом поглављу, из различитих перспектива, настојимо да сагледамо Марију, њено порекло, идентитетско конституисање у Цркви, те ширину њеног значаја и значења у хришћанском животу. Поглавље започињемо расветљавањем терминолошко-појмовног односа мариологије и теотокологије, као назива за дисциплину у хришћанској теологији која изучава Марију Богородицу. У наставку поглавља доносимо теотоконимски увид у етимолошку генезу Маријиног имена, боље речено најзначајнијих апелативних структура везаних за њу: Марија, Богородица, Христородица, Мадона, и сл., са освртом и на основну теолошку базу која стоји иза датих структура. Приказујемо и библијску генезу Маријиног лика, почев од представљања маријанских архетипова који су скривени у Старом завету, а у виду сурвивала и даље опстају у химнографској поезији Источне цркве. Између њих и маријанске поезије јављају се ближе или даље везе, којима ћемо се, као поетским рефлексима у српској поезији, бавити у поглављу §3. ове дисертације. У наставку испитујемо и новозаветно конституисање Маријиног лика у посланицама апостола Павла, посебно у јеванђељима, где се по први пут сусрећемо са теолошким плуралитетом у представљању Марије и где се мариолошко повезује са христолошким. Од новозаветних текстова Марија почиње да живи у предању Цркве и управо од истих тих текстова сваки теолошки дискурс о Марији имплицитно, уколико не и сасвим отворено, увек подразумева и Христово присуство. Како смо више пута у овој дисертацији напоменули: Марије нема без Христа. Али ни Христа, рецимо то овде, нема без Марије. Управо је стога Марија централна личност у хришћанској цркви, јер се преко ње исписује богочовеколики Христов идентитет, јер је она у својој утроби спојила и помирила Бога и човека и учинила Нови завет могућим и већ започетим/оствареним у историји. Стога, одељак завршавамо представљањем кључних претпоставки дате дисциплине, које као такве сачињавају основу за рашчитивање мариолошког дискурса у српској поезији.

2.1. МАРИОЛОГИЈА И(ЛИ) ТЕОТОКОЛОГИЈА

Мариологија или теотокологија јесте теолошка дисциплина која се бави изучавањем Марије Богородице у хришћанству. Два различита имена исте области пре су синонимног карактера но што међу њима постоји (значајна) разлика. У преводу с грчког језика дата имена гласила би 'наук о Марији', односно, 'наук о Богородици' (грч. Θεοτόκος – Богородица).

Прва потврђена употреба речи мариологија потиче с почетка 17. века из наслова књиге шпанског језуите Пласида Нихиде (шп. Plácido Nigido) – *Summa Mariologiae*, Палермо 1602, 2. изд. 1613. (уп. О'Керол 2000: 231), те се дати термин брзо раширио диљем хришћанске икумене.

Са друге стране, нисмо успели да дођемо до података о развоју термина теотокологија. Једини траг о његовом пореклу проналазимо у књизи *Увод у савремену православну теологију* (*Einführung in die orthodoxe Theologie der Gegenwart*, прво издање 1990) Карла Кристијана Фелмија, професора на Евангеличком теолошком факултету у Ерлангену и православног ђакона, раније лутеранца, који за дати појам везује следећу фусноту: „Овај необичан, али суштини питања добро одговарајући назив, предложио је (сада покојни) протојереј Руске православне цркве (Московске Патријаршије), приватни доцент, др Петер Планк (Вирцбург), коме сам веома захвалан на томе.” (Фелми 2014: 132) Термин је, ипак, морао постојати и раније (пре 1990), будући да га нпр. Атанасије Јевтић употребљава у тексту о Дамаскиновом науку о Богородици из 1971. Највероватније је да је дато именовање, иако укорењено у предању Цркве и ни у чему супротно датом предању, ипак новијег датума, да је настало на грчком говорном подручју, што је сасвим очекивано, да је настало по узору или као теолошка реакција православних теолога на мариологију Западне цркве (превасходно на догме папе Пија IX из 1854. о безгрешном зачећу Богородице и папе Пија XI из 1950. о телесном вазнесењу Богородице), да је заступљеније у балканским православним црквама (Српској и Бугарској), него нпр. у Руској, итд. Тако се у руској *Православној енциклопедији*, која броји 70 томова и још увек није завршена, не може наћи термин теотокологија. Уколико је пак, како се може закључити из ове *Енциклопедије*, потребно нагласити разлику између западног и источног разликовања у теолошком дискурсу о Марији, онда се употребљавају термини 'католичка мариологија' и 'православна мариологија' (ПЕ, том V, 486–504), док ће нпр. мариологија Јована Дамаскина бити означена као 'празнична мариологија' будући да највећи део својих проговора о Богородици он чини у форми беседа високог поетског квалитета и литургијске поезије (ПЕ, том XXIV, 27–66).

Термин мариологија користе нпр. Сергије Булгаков (1971), Павел Евдокимов (2009) или Сергије Сергијевич Аверинцев (2006); Георгије Флоровски (1998)¹⁹ указује на значај мариологије унутар христологије, те казује:

„Мариологија није самостално учење, већ само поглавље у расправи о Оваплоћењу. Али, наравно, не случајно поглавље, нити додаток без којег можете. Она улази у саму суштину учења. Тајна Оваплоћења незамислива је без Мајке Оваплоћеног. Међутим, ова христолошка перспектива понекад је замагљена неумереним дивљењем и духовно опијеним

¹⁹ Нисмо успели да дођемо до текста Александра Шмемана, О теотокологији у православљу, *Јеванђелски неимар: часопис за духовно образовање и културу*, 1999, 47–52, али се из самог наслова рада уочава да је Шмеман овде употребио термин теотокологија.

заносима. Побожност увек мора следити догму. У доктрини Цркве постоји мариолошки део. Али сам догмат Цркве јесте 'широко распрострањена христологија', доктрина 'целог Христа – Главе и Тела'."

У поменутој *Енциклопедији* (том XLIII, 517) можемо наћи нешто другачију дефиницију мариологије:

„Концепт који означава део догматске теологије Римокатоличке цркве посвећен доктрини о Пресветој Богородици [...], као и теолошка дисциплина која проучава историју развоја и садржаја овог учења. У ширем смислу М. означава и посебно литургијско и молитвено поштовање Пресвете Дјевице Марије, прихваћено у Римокатоличкој цркви.”

За разлику од прве дефиниције, која мариологију поставља као неизоставни део христологије, у другој се може наслутити издвајање наука о Марији из христологије.

Управо због тога, основна теза о постојању разлике између имена истог појма почива на томе да је у имену 'теотокологија' у потпуности очувана дискурзивна сконцентрисаност Маријиног бића на њено рађање Бога, на богородитељство, док ће имену 'мариологија' бити замерено то да се он удаљава од Богородичине везе са Христом.

На терминолошкој разлици између ова два термина инсистира Карл Кристијан Фелми, те истиче да је теотокологија изведена из ефешке догме, док је мариологија све оно што припада науку о Богородици али представља сувишак у односу на дату догму (Белић 1994: 289). Тако Фелми (2014: 132) закључује:

„Ипак, православна 'мариологија' (односно химнографска поезија и иконографија Богородице) представља и хвали Богородицу готово увек у односу на Христа, односно она се прославља као 'Богородица', као теотокос. Зато је православна мариологија увек 'теотокологија', односно део христологије, додуше са својим нагласком, али ипак без самосталног става. Зато аутори курсева и катихизиса православног богословља нису укључили посебно 'мариолошко' поглавље (иако је такво поглавље, из принципијелних разлога, увек укључено у римокатоличке књиге о догматици, посебно после усвајања догме о Безгрешном зачећу 1854).”

Теотокологија је стога именовање далеко карактеристичније за поједине православне теологе, који га истичу као теолошки прецизнији и тачнији, при чему, као по правилу, поцртавају име 'мариологија' као, у њиховој визири, 'римокатолички', тиме и удаљен од предања Цркве. Тако се нпр. истичу речи Атанасија Јевтића (1971: 19):

„Схоластичко делење и цепкање теологије на Западу довело је и до стварања тзв. самосталне 'мариологије' (а постоји чак и 'јосифологија'). Ми намерно овде не употребљавамо израз 'мариологија', јер сам назив 'теотокологија', по речима о. Јустина Поповића, већ директно указује на везу и зависност учења о пресв. Богородици ('Теотокос') са догматом о боговаплоћењу, тј. са христологијом.”

Међутим, треба напоменути и то да критике осамостаљивања мариологије из христологије долазе и из Западне цркве:

„Реч 'мариологија' изазвала је подозрење у одређеним круговима – подозрење које је потекло од кардинала Кенига [Koenig] у његовој саборној беседи у октобру 1963 – да се

ствара нова дисциплина одвојена од теологије, са сопственом методологијом и закључцима сумњиве валидности. Потрага за основним принципом можда је завела људе.” (О’Керол 2000: 232)

Такође, прва реченица поглавља *Катехизиса Католичке цркве* (2016: 272) посвећеног Марији гласи: „Маријин се однос према Цркви не може одвојити од њезина јединства са Христом; изравно из њега проистјече.”

Дакле, суштина спора није терминологија, већ однос мариологије и христологије. Уколико мариологија не баца сенку на христологију, односно, ако се из ње не издваја, мариологија је теотокологија и теотокологија је мариологија, без икакве двојбе. У том обзорју разумева се и термин „христологичната теотокологија”, који користи бугарски теолог Стојан Чиликов (2013, 2014, 2015, 2018), којим се додатно потцртава, можда и пренаглашава, нераскидива веза између наука о Богородици и наука о Христу.

Ипак, хрватски теолог Предраг Белић у изванредном критичком тексту „Мајка Цркве код Јустина Поповића” запитан је да ли су то заиста различити термини. У детаљној критици теотокологије Јустина Поповића Белић (1994: 289) истиче:

„Премда се Поповићева доктрина о Мајци Божјој темељи на основној ефешкој догми, ипак се он служи и другим елементима из Предаје, који нису нужни или барем непосредни закључци из те догме. Тако [...] остаје отворено питање, да ли баш из богомајчинства логички слиједи нпр. тврдња св. Ђирила Александријског да је Марија ’света Црква’ или она св. Григорија Паламе да нитко не долази к Богу осим преко Пресвете Богородице, или она св. Ивана из Дамаска да је Марија радионица нашег спасења.”

Аргументи попут тога да термин Θεοτόκος не постоји у Новом завету, да га нема код раних црквених отаца (све до почетка 4. века), да га не користи ни Јован Златоусти, један од тројице Светих Јерараха, да га нема ни у Символу вере, нису аргументи против термина теотокологија, већ против насилно наметнуте разлике између термина мариологија и теотокологија. Оба термина подједнако су укорењена у традицији Цркве. Управо тај сувишак који мариологија може донети преко теотокологије представља одраз саме Цркве у хитању ка ширем разумевању Богородице, јер о Марији веома мало знамо, или чак не знамо ништа, јеванђеља су крајње штура о њеном животу, све остало је легендарно, апокрифи немају вредност историјског сведочења о Марији, већ су израз теолошких ставова о њој (Ранер 1980: 9, 36), развијаних током првих хришћанских векова. Притом, запитан је Предраг Белић (1994: 290), има ли барем нечег легендарног унутар самог предања? Поставићемо, при овоме, једно другачије питање: Нису ли баш све апелативне формуле у православној богослужбеној химнографији везане за Богородицу директно везане за њено богомајчинство или се управо преко црквене поезије додатно расветљава и проширује схватање Богородичиног значаја у икономији?

Дакле, са друге стране било ког облика маријатрије, и римокатоличка је мариологија у истој мери теотокологија, као што је и православна теотокологија у истој мери мариологија. Чак је у српском језику далеко јаснији и прозирнији термин мариологија, када су већ именовања као нпр. богородицологија* превише хибридни.

2.2. МАТРИЈАРХАЛНА И СТАРОЗАВЕТНА БАЗА МАРИОЛОГИЈЕ²⁰

Хришћанско-библијска теотоколошка матрица уобличава се као место преплитања и трансформације двеју наоко опозитних религијских епистема: старије, паганске, и новије, новозаветно-хришћанске, при чему напомињемо да је у конституисању хришћанског лика Богородице, како ћемо у датом одељку показати, значајну улогу имало и матријархално наслеђе. Иако се Христове речи: „Не мислите да сам дошао да укинем Закон или Пророке; нисам дошао да укинем него да испуним” (СМт 5₁₇) превасходно дотичу јеврејског социјално-религиозног уређења, уједно могу бити ознака односа новог, хришћанског човека ка наследишту античког света. Један део спектра датих односа неоспорно је био рушилачки, што најубедљивију илустрацију налази у Житију Светог Аверкија²¹. Однос епископа Аверкија Јерапољског према поретку коме не припада подразумева сукобљавање насилне природе, насилног смењивања другог, ратнички однос према другоме, што је, суштински, противуречје хришћанству. „Мушкарац се даје да би победио; жена спасава приносећи себе и на жртву и на дар”, казује Павел Евдокимов (2001: 156), „мајчинска нежност коју је изродило поштовање Богородице уноси у хришћански хуманизам сасвим посебну ноту благости и објашњава порекло женске осећајности код великих мистика” (Евдокимов 2001: 155), те на датом драгу „*Библија ствара од жене религијски принцип људске природе*” (Евдокимов 2001: 157). Сходно томе, „фигура Марије Богородице постаје база вишеструког, свепрожимајућег помирења: Бога и човека, Христа и Адама, матријархата и патријархата, пагана и хришћана, једном речју – Марија Богородица постаје апсолутно екуменистичко биће” (Ђурђевић 2021б: 130).

2.2.1. ОД МАТРИЈАРХАТА КА МАРИОЛОГИЈИ

У наставку овог поглавља преиспитујемо амалгамацију матријархалног са патријархалним поретком, остварену у Богородици, те матријархалне прежитке у хришћанском уобличењу саме Марије.

Нераздвојивост мариолошког комплекса од Христовог оваплоћења, потпуна свезаност Богородице за рођење Исуса, на основу чега се може говорити о његовој људској природи, чини да основни постулат мариологије буде *мајчинство*. Отуда мариологија не постоји мимо христологије, не може постојати мимо христологије, те се сваки дискурс о

²⁰ Дато поглавље §2.2. представља измењено и проширено наше раније истраживање: Ђурђе М. Ђурђевић, Прежици матријархата у мариологији православне богослужбене химнографије, у: Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу ((30–31. X 2020), Књига II/2, *ЈЕВРЕЈИ*, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 129–143.

²¹ Између више места сличног карактера, у *Житију* (2016) посебно бива истакнуто следеће место: „После ове усрдне молитве светитељ заспа, пошто већ беше пала ноћ; и у сну њему предсташе младић неисказане лепоте, који, дајући му у руке жезал говораше: Аверкије, иди сада у име моје и овим жезлом полупај начелнике заблуде! – Пренувши се од сна Аверкије разумеде да му се у виђењу јавио сам Господ, јер осети у срцу свом неисказану радост. И испунивши се ревности он одмах устаде, па узевши велику мотку, на коју наиђе, он те исте ноћи у три сата по мраку похита ка Аполоновом храму, у коме се јуче бучно празновало и много жртава принело. У томе храму беше много великих, скупочених и веома украшених идола. Стигавши пред храм, Аверкије нађе врата закључана. Он удари у њих, и она се тог тренутка отворише. Ушавши у храм, свети епископ стаде најпре ударати идола Аполоновог, а затим и остале. И све их полупа и разби у ситне делиће.”

Богородици изван христологије појављује немогућим, промашеним. Управо због тога, „Марија никада није могла бити и није могла постати богиња у паганском смислу” (Бенко 2004: 2).

Будући да Христова личност претпоставља раскид у развијању култова прехришћанских богиња и будући да је Богородица остварена као потпуни новум религиозне мисли²² – јер су пре ње богиње рађале богове и хероје и жене рађале хероје, а ниједна жена није родила бога – Маријана остварује и неоспорну архетипску везу са матријархалним култом Велике Мајке, као и са другим богињама различитих политеистичких пантеона. Маријански култ у себе је асимиловао значајан део датих култова, због чега Стивен Бенко (2004: 2) истиче да је „Марија у ствари заменила та божанства и наставила их у хришћанском облику”. На датом трагу мариологија се не изграђује као пуко понављање праисторијских и античких гинокултова. Будући да су рани хришћани били конвертити, рећи ће Стивен Бенко (2004: 4), заједно са њиховим крштењем ’крштене’ су и политеистичке религије, што последује у томе да је у „мариологији хришћански Геније сачувао и трансформисао неке од најбољих и најплеменитијих идеја паганизма”. Наместо „регресије у паганизам” мариологија постаје „прогресија ка јаснијем и бољем разумевању женског аспекта божанског и улоге жене у историји спасења²³” (Бенко 2004: 5).

Место сусрета старих богиња и нове Богородице јесу примордијална искуства регенерације природе, рађање, обнављања постојећег бића²⁴, те нераздвојивост материнства од космичких процеса²⁵. Маријино невино тело, оплођено стваралачком Божијом речју, те осећено Светим Духом, осликава неподељено, рајско Адамово тело (Пост. 1₂₇), као и „јасан одјек рајске девичанске земље – нетакнуте земље, која је у себи носила обећање несањаног обиља”, њено тело јесте постањска „девичанска земља, и самим тим савршен избор за женски пар у процесу ’новог стварања’” (Бенко 2004: 11). Ове недвојбено архајске карактеристике (уп. грчки мит о Геји) указују да појмови попут ’девица’ и ’мајка’ нису изворно откривени у хришћанству, али је хришћанство „изоштрило и оплеменило слике које су већ постојале у бројним облицима у паганској митологији” (Бенко 2004: 12). Посреди је, заправо, архетипски рад религиозног несвесног, што своје рефлексе разсијава у различитим религијама²⁶. Тако, именовање „’Мати Божија’, потпуно је пагански израз испуњен новим хришћанским значењем” (Бенко 2004: 18), што не значи, поновно напомињемо, да Марија постаје богиња, нити да је поштована као таква, иако је „у ствари

²² При реченоме треба упутити на Сергија Булгакова (2001: 131), који сматра да претерано истицање веза Богородице са паганским богињама представља саблазан, те говори о њиховој несводивој разлици: „Али, ако допустимо да је чак и у паганизму било неких магловитих визија нечег сличног, разлика између женских божанстава, богиња, и прослављеног, савршено обоженог створења какво је Богородица, одвећ је чита да би се то могло злоупотребљавати.”

²³ Отуда се расветљава наслов Евдокимовљеве студије, посвећене назначеној проблематици: *Жена и спасење света* (ориг. *La Femme et le salut du monde*, 1958).

²⁴ Отуда ће Јован Дамаскин сачинити песнички текст у Богородичину част: „О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь” (*Октоих*, глас 8, недеља) – „Теби се, Благодатна, радује сва твар: Анђелски сабор и људски род; Освећени Храме и Рају Духовни, девичанства Похвало, из Тебе се Бог оваплоти и Дете постаде, Он, Предвечни Бог наш, јер крило Твоје учини престолом, и утробу Твоју показа широм од небеса, Теби се, Благодатна, радује сва твар, слава Теби.”

²⁵ У догматику трећег гласа раскрива се мистерија Богородичиног рађања Христа: „Родила бо еси без отца Сына плотию, / прежде век от Отца рожденного без матери” – Бог Син у времену се телесно рађа од Мајке, у вечности бестелесно од Оца.

²⁶ Једно исцрпно поређење Марије Богородице са хиндуистичким богињама може се наћи у студији *Divine Mother, Blessed Mother – Hindu Goddesses and the Virgin Mary* (в. Клуни 2005).

Марија преузела функције паганских женских божанстава и за многе побожне хришћане чинила је и чини све оно што су древне богиње радиле” (Бенко 2004: 18).

Политеистичка база уобличавања Богородичине фигуре орбитира од анатолијско-фригијске²⁷, вавилонске, египатске²⁸ до греко-римске²⁹ митологије (в. Бенко 2004: 21–83). Даљу пажњу преусмервамо на библијске и апокрифне изворе мариологије. Библијски, превасходно старозаветни текстови примарно су важни због успостављања гинолошког спектра протомаријанских фигура, а преко којих се на библијском текстуалном нивоу исписује предидентитет саме Богородице.

2.2.1.1. Велика госпа

Иако је јудаизам данас монотеистичка религија, идеја јудаистичког монотеизма „временом [се] развила; на свом развојном путу прошла је различите фазе. На неким местима у Старом Савезу могу се видети елементи хенотеистичких [...] и монолатријских схватања” (Кубат 2012: 289). Ова схватања, која подразумевају прелазне фазе од многобоштва ка једнобоштву, где се посебно истиче прослављање једног, али не и јединственог бога, вишег и значајнијег у односу на остале, раскрива најраније фазе јудаизма у којима је био близак политеистичким религијским системима (в. Кубат 2012: 45, 84, 221). Истраживања Маргарет Баркер³⁰, кембричког ученика, самосталног истраживача, методистичког проповедника и председника Друштва за проучавање Старог завета (Society for Old Testament Study), усмерена су ка тзв. теологији храма (енг. temple theology).

„Теологија храма прати корене хришћанске теологије уназад до првог храма, уништеног културном револуцијом у време цара Јосије крајем седмог века пре нове ере. Избеглице од чистки населиле су се у Египту и Арабији. Из широко расутих преживелих фрагмената могуће је реконструисати поглед на свет првих хришћана и вратити у првобитно окружење кључне концепте као што су Месија, божанско синовство, савез, искупљење, васкрсење, отелотворење, Други долазак и Царство Божије.” (Баркер 2006³¹)

Истражујући теологију првог храма, Маргарет Баркер истиче да у развоју јудаизма једно од централних места припада реформатору јеврејске религије, цару Јосији, који је 623. г. пре Хр. спровео важну теолошко-религиозну реформу јудаизма (в. 2Цар 26)³², као

²⁷ Култ анатолијско-фригијског женског божанства Кибеле заузимао је посебан удео у Маријиној репрезентацији. Кибелин култ познат је под именом *Magna Mater*, о томе в. Лин Ролер, *У потрази за Божињом Мајком, Култ анатолијске Кибеле* (ориг. *In Search of God The Mother, The Cult of Anatolian Cybele*, 1999).

²⁸ Богородица исцртава одређене сличности са божињом Изидом, чији је син био Бог-Сунце, зван Хорус, поред чега се паралеле могу повући и ка богињи са крављим, што ће рећи мајчинским атрибутима, званој Хатор.

²⁹ На истом фону расветљава се и Летино рађање Аполона.

³⁰ У изузетно богатој библиографији Маргарет Баркер посебно се истичу следеће монографије: *The Revelation of Jesus Christ* (2000), *The Great High Priest* (2003), *Temple Theology: An Introduction* (2004), *The Mother of the Lord: The Lady in the Temple* (2012).

³¹ На званичном сајту Маргарет Баркер (<<http://www.margaretbarker.com/index.html>>), поред биографских и библиографских података, могу се наћи основне тезе теологије храма, методологија у проучавању, те импликације и ампликације датих истраживања. Пошто сви ти увиди увелико премашују тему нашег истраживања, овде остављамо тек упут њих.

³² Цитате из старозаветних и новозаветних текстова на српском језику доносимо у преводима Ђуре Даничића (ЂД) и Драгана Милина (ДМ), односно Светог архијерјеског синода (С) и Емилијана Чарнића (ЕЧ), што смо индексом иницијала преводиоца означаваали пре скраћенице за конкретне библијске књиге. У

последица чега у први план ступају мојсијевско-егзодусни аспекти и успостављају се патријархални елементи као доминантни. Смењивању ранијег теолошког система допринело је и то што су недуго после Јосијине реформе Вавилонци опљачкали храм, те су последице, ако можемо рећи, двоструког разарања – оног унутрашњег, које је долазило од Јосијине реформе, и спољашњег, вавилонског харања храма – биле те да је протерана женска божанска фигура, да је уништен њен култ, те да тиме бива установљен старозаветни монотеизам који је преживео до наших дана. Мојсијевски елементи долазе у први план, док је ранија религија, снажно обележена присуством женског божанства, које је после заборављено, отишла у прошлост. (уп. Баркер 2016: 92)

Пре него што се вратимо расветљавању датог гинобожанства, упућујемо и на то да се поменута реформа дотичала и самог Бога, будући да је, сматра Баркер (2016: 93), Бог раније био називан Ел Шадај, Бог (Све)Вишњи, док је Јахве „био Син Бога Свевишњег”, први међу многим Божијим синовима, „моћним анђелима пастирима који су владали народима”. Јахвеов представник на земљи, његово телесно изображење и људско присуство, био је давидијански цар, који је, заједно са својом мајком, био централна личност у теологији првог храма. Приликом крунисања новопостављени цар пролазио је кроз данас скоро у потпуности заборављене обреде миропомазања и устоличења, чиме је постајао „Бог мој, цар мој” (^{БД}Пс. 68₂₄), другим речима, постао је људско присуство Јахвеа, Сина Бога Свевишњег. Био је Емануил, ’Бог с нама’ (Баркер 2016: 93). Име Јахве касније се профилише као својеврсни амалгам пређашњих божијих имена и њихових особина (в. Баркер 2016: 92).

Старозаветне Јахвеове објаве први хришћани перципирани су као објаве ’Сина Бога Свевишњег’, услед чега је за њих Јахве у потпуности одговарао другој личности Свете Тројице (в. Баркер 2016: 94). Дато расветљава Матејево именовање Исуса Христа, Исуса Помазаника, као Емануила (Мт. 1₂₃), а посебно Лукине речи: „Он ће бити велики, и назваће се Син Вишњег [код Чарнића: „Син Свевишњег”], и даће му Господ Бог пријесто Давида оца његова; И цароваће над домом Јаковљевим вавијек, и царству његову неће бити краја.” (^СЛк. 1₃₂₋₃₂) Исусу бивају додељене титуле давидијанског цара, који је притом и Бог, оваплоћење Бога и Божији син на земљи, што представља древно (архетипско) сећање на ранији систем јеврејске религије. Посматрано из перспективе обреда крунисања и миропомазања, рођење давидијанског цара одиграло се у оном делу храма који је био најсветији и који је назван Светиња над светињама. Трагови датог схватања могу се пронаћи у 110. псалму, где се, у Даничићевом преводу, јављају не толико јасни стихови: „Рече Господ Господу мојему: сједи мени с десне стране, док положим непријатеље твоје за подножје ногама твојима. Скиптар силе даје ти Господ са Сиона: владај сред непријатеља својих. У дан рата твојега народ је твој готов у светој красоти. Као роса зори из утробе, таква је у тебе младост твоја.” (^{БД}Пс. 110₁₋₃) Код Милина се уместо утробе јавља ’крило’: „Као роса из крила зоре, уз тебе је младост твоја.” Варијанта на црквенословенском донекле је јаснија: „Рече Господъ Господеви моему: седи одесную Мене, дондеже положу враги Твоя подножие ног Твоих. Жезл силы послет ти Господъ от Сиона, и господствуй посреде врагов Твоих. С Тобою начало в день силы Твоея, во светлостех святых Твоих, из чрева прежде денницы родих Тя.” Трећи стих помиње ’shahar’, ’денницу’, ’зорњачу’, или ’звезду јутарњу’, те се у њему Бог обраћа своме Сину речима које највероватније припадају обреду

неколико осталих случајева наводили смо пуно име преводиоца (Лујо Бакотић или Димитрије Стефановић). Све наводе из Новог завета на грчком језику доносимо на основу 28. критичког издања Нестле-Аланд.

миропомазања: „Из утробе пре звезде јутарње родих те.” Роса је, уз свето миро, имала важну улогу у датом обреду.

Такође, важно је упутити и на следеће, касније рефлексе на схватање односа Светиње над светињама и цара-помазаника: у апокрифу „Протојеванђеље Јаковљево” девојчица Марија, потоња Богородица, улази у забрањени и најсветији део храма; у олтарима православних цркава најчешће се фрескопише Богородица са малим дететом; у Богородичиној иконографији Христовој мајци увек бивају досликане три звезде, као знак њеног троструког девичанства, које могу бити прежитак данас непознатих и заборављених теолошких поставки везаних за ритуале у Светињи над светињама.

Паралела *Јахве – Христос* поставља питање да ли постоји још једна паралела *непознато женско божанство – Марија*. Маргарет Баркер (2016: 94) запитана је: „Ко је била мајка Месије, јутарње звезде? Ко је била мајка Сина Бога Свевишњег?” Једна од молитви из Литургије апостола Јакова гласи: „Боже Сведржитељу, преславни Господе, који си нам даровао улазак у Светињу над Светињама [подвукао Ђ. Ђ.] доласком јединородног Сина Твога”, показује свезаност Христа са Светињом над светињама, док његова мајка чином рођења самог Бога чини дати улазак уопште могућим – ако можемо рећи, Богородица управо рађа улазак у Светињу над светињама. Светиња над светињама, као најсветији део храма, представљала је, истиче Баркер (2016: 92), простор изван материје и времена, саму вечност: „Велика сала храма представљала је материјални свет и била је рајски врт, са Адамом, људским бићем, као првосвештеником. Ритуали у светињи били су ритуали у вечности, а они који су улазили у светињу пролазили су између неба и земље. Свештеници су били анђели; првосвештеник је био Господ.” Оприсутњење Светиње над светињама у животу људи означавало је Божије царство коме „неће бити краја” (СЛк. 132), а што ће заузети једно од централних места у потоњим Исусовим проповедима.

Важно место у храмовном ритуалу имала је царева мајка, именована као Велика госпа (в. 1Цар. 15¹³), те је заједно са њиме чинила владарски пар у ранијем јудаизму³³. „Царски пар имао је пандане на небу”, истиче Баркер (2016: 95), што се Јосијином реформом изгубило. Пророци Михеј и Исаија, који су живели пре Јосије, казују о ’оној која ће родити’ пастира Израиљу (Мих. 5³) и девојци која ће родити Емануила³⁴ (Ис 7¹⁴). Дате алеје у искуству Јудејаца придобијају месијанско значење, у искуству раних хришћана христолошко, иако изворно указују на дивинизирану гинолошку фигуру која је била мајка цара на земљи, али и Јахвеова мајка, небеска савладарка. У кумранским списима Маргарет Баркер проналази веома важан траг: Наместо одељка из Исаије „Заишти од Господа, Бога свога” (ДМ Ис. 7¹¹), новопронађени манускрипти доносе другачију алеју: „Затражи знак Мајке Господа Бога свога” (према Баркер 2016: 95), што ће Баркер (2016: 95) прокоментарисати: „Било је људи у Исусово време који су знали да Јахве има мајку”, а то ће, што је нама важно, управо бити подлога која ће касније омогућити да Марија буде схваћена као Богородица.

На основу старозаветних и апокрифних фрагмената Маргарет Баркер (2003: 238) расветљава култ Велике госпе:

„Госпа, како је запамћена у сликама каснијих текстова, била је симболизована дрветом и водом. Имала је престо, била је краљица неба, била је и мајка и супруга краљева, али и супруга Господња, давала је вечни живот /васкрсење, хранила је своје поклонике, била је

³³ Основу матријархалне заједнице чинили су мајка и син (в. Гароња 2023).

³⁴ В. поглавље §2.4.4.

блистава, надмоћнија од земаљске светлости, она је била мајка свега створења, била је уље помазања, била је архетипски анђео првосвештеник, била је геније Јерусалима и његова заштитница. Била је напуштена непосредно пре него што је први храм уништен, а неки од њених поклоника су побегли у Египат.”

Она је, како ћемо у наставку рада видети, била позната као Царица небеска, као Премудрост и као Мирјам, „њен култ је укључивао анђеле и платнене завесе, вино, тамјан и хлебова који су је представљали”, у вези с њеним култом су и „обновљени менора, ковчег, Дух, огањ и херувими”, потом уље за помазање, мана, првосвештенички штап (уп. Баркер 2016: 98), као и змија, дрво, небеска војска, жртвовање деце, сунце (крилато сунце), ланена одећа (в. Баркер 2003: 236). Велика госпа „била је родитељ [енг. *genius*] Јерусалима”, позната и као кћер Сиона, кћи јерусалимска, те Баркер (2016: 106) приказује читав низ поистовећивања Госпе и Јерусалима³⁵.

Управо Јахвеова мајка, именована и као Премудрост, бива протерана из храма током Јосијиних реформи. Јосијина реформа описана је посебно у 23. глави Друге књиге о царевима, где се у шестој и седмој алеји казује да Јосија „изнесе гај из дома Господњег иза Јерусалима на поток Кедрон, и спали га на потоку Кедрону и сатр у прах, и просу прах на гробове синова народнијех. И поквари куће курварске које бијаху у дому Господњем, у којима жене ткаху застираче за гај.” (ЂД) – „Он избаци Астарту из храма Господњег изван Јерусалима, код потока Кедрона. Спали је код потока Кедрона, претвори је у пепео и разасу пепео у заједничко гробље. Затим поруши станове оних који су се проституисали у храму Господњем, у којима су жене ткале одећу Астартини.” (ДМ) Поменуте проститутке заправо су представљале жене које су служиле култу Премудрости. „Госпа је била претња рабинском јудаизму”, истиче Баркер (2016: 96), те се у Мишни могу излистати спискови забрана у обожавању/поштовању које се односе на Госпин култ: предмети који указују на сунце, месец или змаја морају бити бачени у Мртво море, забрањено је неговати дрвеће и резивати по традицији која се везује за Госпу, такво дрвеће означено је као нечисто, те се није користило за гориво приликом припремања хране, нити за израду предмета, а и његовог се хлада требало клонити.

2.2.1.2. Царица небеска

У 44. глави Књиге пророка Јеремије упризорују се Јудејци побегли из порушеног Јерусалима, отприлике четири деценије након Јосијиних реформи. Јеремија истиче да су страдања која су задесила јеврејски народ директна последица прекида у поштовању култа Царице небеске, док ће Баркер (2003: 234) рећи да управо 44. глава ове пророчке књиге доноси најјаснији писани доказ о изгубљеној Госпи. Дати фрагмент гласи овако:

„Него ћемо чинити све што је изашло из наших уста кадећи *царици небеској* [подвукао Ђ. Ђ.] и лијући јој налив,е, као што смо чинили ми и оци наши, цареви наши и кнезови наши по градовима Јудиним и по улицама јерусалимским, јер бејасмо сити хлеба и беше нам добро и зло не виђасмо. А од кад престасмо кадити царици небеској и лити јој налив,е, ништа

³⁵ Госпин храм налазио се на Сиону (Мих. 4⁸), Исаија (54) говори о напуштеном граду/царици (Уп. посебно: „Јер ти је муж творац твој, име му је Господ над војскама, и избавитељ ти је светац Израиљев, Бог свој земљи зваће се. Јер као жену остављену и у духу ожалошћену дозва те Господ, и као *младу жену* [подвукао Ђ. Ђ.; код Милина: „као жену остављену и у души уцвељену”] пуштену, говори Господ.” (ЂД Ис. 54⁵⁻⁶)), она је „красан вијенац у руци Господњој и царска круна у руци Бога својега” (ЂД Ис. 62³), итд.

немамо и гинемо од мача и од глади. И кад кадимо царици небеској и лијемо јој наливe, еда ли јој без главара својих печемо колаче служећи јој и лијемо јој наливe?” (^{БД}Јер. 44₁₇₋₁₉; сасвим слично гласи и Милинов превод, односно, јавља се иста синтагма: ’царица небеска’)

Алеја „као што смо чинили ми и оци наши, цареви наши и кнезови наши” (^{БД}Јер. 44₁₇) указује на дубоку укорeњеност култа Царице небеске међу Јеврејима пре Јосијине. Цитирани фрагмент уобличен је као пророчка опомена да су људски греси условили страдања и пропаст, при чему се „катастрофа догодила зато што су престали да поштују Царицу небеску, која је штитила град и давала им храну” (Баркер 2016: 96–97). Баркер (2003: 235) указује на одговарајуће место у Првој књизи Еноховој, где се такође на близак начин проговара о истом историјском раздобљу:

„Непосредно пре него што је храм спаљен, сви који су тамо живели ослепели су и напустили Премудрост. [...] Енохијанска историја на овом месту и на другим местима (1Ен. 89.73) даље осуђује други храм као нечист и назива оне који су га изградили ’отпадничком генерацијом’. Енохијанска традиција подразумева да је остала верна путевима првог храма, да је одбацивање божанства које су избеглице називале Царицом неба било одбацивање Премудрости, и да је њена улога била да пружи ’вид’ онима у храм, свештеницима.”

2.2.1.3. *Алмах*

За мариолошка истраживања посебно важна бива фигура девојке која се јавља у седмој глави Књиге пророка Исаије (7₁₀₋₁₄). Како смо већ напоменули да Баркер (2003: 240–241) преко кумранских текстова рашчитава Ис. 7₁₁ као „Ишти знак од мајке Господа Бога свога”, додатно се расветљава фигура ’девојке’ која „ће затрудњети и родиће сина” (^{БД}Ис 7₁₄), а која касније, посебно преко апостола Матеја, постаје директна веза са Богородицом. Уз јеврејски лексему *алмах*, која превасходно значи млада жена, стоји одређени члан, што се у потоњим преводима (*parthenos*, *virgo*, дџва – у грчком језику постоји и именица *neanís*, која дословно значи млада жена) не види. Рејмонд Браун (и др. 1978: 92) истиче да се у датој лексеми не може наћи никакав упут на девичанство, „чак и ако би, због израелских етичких и друштвених стандарда, већина младих девојака обухваћених опсегом овог појма у ствари биле невинe”. Ипак, Баркер (2003: 241) сматра да је *алмах* управо преведено са девица – а треба напоменути да су преводиоци Септуагинте били Јевреји – зато што је остало сачувано памћење на Велику госпу, сама Премудрост је била девица, као и одговарајуће гинобожанство „у Угариту била је Девица”. Уколико је претпоставка Маргарет Баркер тачна не јавља се никакав проблем у превођењу *алмах* са *παρθένος*, будући да је сама представа о девици која рађа већ била позната Јудејцима.³⁶

2.2.1.4. *Премудрост(и)*

Приче Соломонове, као и Премудрости Соломонове доносе једну од централних гинолошких фигура Старог завета³⁷ – Премудрост(и). У старозаветним текстовима њено

³⁶ В. поглавља §2.3.2.1. и §2.4.4.

³⁷ Поред текстова везаних за Соломона, изузетна представа Премудрости може се наћи и код Бена Сире: „Бен Сира је дао изванредан опис Премудрости, вероватно како је била позната у раним годинама другог века пре нове ере у Јудеји. Она је стајала у небеском сабору, била је присутна на стварању, била је устоличена на високом стубу од облака, додељена је Израиљу у наслеђе, служила је Богу Свевишњем у храму на Сиону, њен

име јавља се у множини са предикатом у једнини, што је граматичка карактеристика везана за божанства (Баркер 2003: 235). У Причама Соломоновим Премудрост проговара о свом настанку: „Господ ме је имао у почетку пута својега, прије дјела својих, прије свакога времена. Прије вијекова постављена сам, прије почетка, прије постања земље” (ЋДПр. 822–23), услед чега, пре но што је свет створен, али и за време самог стварања, „бијох код њега хранјеница, бијох му милина сваки дан, и весељах се пред њим свагда” (ЋДПр. 830). Важна улога Премудрости у стварању света понавља се у Маријином учествовању у другом стварању, при чему Баркер (2016: 100) прави паралелу између игре Премудрости пред Творцем и игре девојчице Марије у храму из Протојеванђеља Јаковљевог; такође, позивање на заједничку трпезу од стране Премудрости (Пр. 95) евхаристијски је упут на Богородицу. У Пр. 318 Премудрост је названа дрво живота, што указује на култ Велике госпе, док ће доцније бити једна од Богородичих титула (Минеј, 1. октобар, *Покров Пресвете Богородице*).

Алеје: „А са Тобом је Премудрост која зна дјела Твоја; присутна, када си стварао свијет, којој је познато шта је угодно у очима Твојима и шта право у заповијестима Твојима. Ниспошљи њу са светих небеса и са трона славе Твоје пошаљи је, да би била са мном и помогла ми да познам шта је Теби угодно.” (ЋДПрем. 99–10) упризорују Премудрост као божанску са-владарку, која је у најближој Божијој близини, профилисана као женски ентитет који рађа и помаже сину-краљу у (земаљској) владавини. Посреди је „божански пар који су родитељи краља, Бог је супруг Премудрости, Логос је син Премудрости, своје мајке, кроз коју је универзум преведен у биће. Премудрост је ’прва рођена мајка свих ствари’.” (Баркер 2016: 101–102)

У Новом завету Премудрост може бити повезана и са Христом (нпр. 1Кор. 124), а дата веза свакако тече преко Богородице. У Прем. 917 именована је и као Дух Свети. Повезивање Светог Духа и Премудрости може потврдити тезу да је представа о Светом Духу обликована у гинолошком контексту, што отвара следећи проблем.

2.2.1.5 *Ruah*, πνεῦμα, Свети Дух

Једна од централних карика Старог и Новог Завета јесте *ruah*, који је у старозаветној терминологији појам који има више различитих значења. *Ruah*, с једне стране, означава ’ветар’ и ’дах’, што није значило „постојећи ’елемент’, већ као удар ветра или даха који носи силу, с тим што остаје загонетно одакле и куда” (Кубат 2008: 80). *Ruah* се, притом, односи и на ’дух’, у мотивационом, активном положају, те „*ruah* није нормалан дух који припада животу човековом, већ је посебан догађај даха у којем се испољава динамична виталност човекова” (Кубат 2008: 81). Значајна повезаност светости и покретности раскрива се у старозаветном ословљавању *ha-qodesh*, што ће рећи Дух Свети (в. Кубат 2008: 87). *Ruah* код Седамдесеторице најрадије бива преведено лексемом πνεῦμα. Словенски језица Светог Духа, трећу личност Свете Тројице, препознају у граматичком мушком роду, док је у грчком πνεῦμα у средњем роду, а *ruah* у јеврејском језику у женском. Напомињемо да дато не подразумева да се у Свету Тројицу Светим Духом уносе фемини аспекти.

симбол било је огромно мирисно дрво, она је била уље за помазање које се чувало посебно за првосвештенике (маслиново уље, пробрана смирна и цимет), хранила је своје поклонице и они су хтели још, упоређивана је са рекама које теку из Едена да би напојиле земљу, а њено учење било је попут светлости зоре [...]. Она је тада, између осталог, била лик свештеника анђела, заштитница Сиона. Овај текст преведен је на грчки и користила га је египатска заједница.” (Баркер 2003: 236)

Међутим, у раним периодима хришћанства, у којима су и даље биле веома снажне везе са Старим заветом, које су као такве биле активне представе у свести раних хришћана, Свети Дух је доживљаван као женско. Тако апокрифни текст Јевађеље по Филипу (2013: 103) упризорује тренутак у ком се промишља и оспорава матејевско-лукијански наратив о безгрешном Христовом зачећу: „Неки су рекли: 'Марија је зачала уз помоћ Светог Духа'. Они греше. Они не знају шта говоре. Када је још жена зачала са женом?’”

На истом трагу, у још једном апокрифу, Јеванђељу по Јеврејима, наилази се на концепцију Светог Духа као мајке. Будући да је дато апокрифно јеванђеље сачувано само у фрагментима, тако се у Оригеновом тумачењу Јеванђеља од Јована може наћи једна реченица у којој он цитира апокрифног Христа: „Како ме је моја мајка, Свети Дух [ἡ μήτηρ μου τὸ Ἀγίον Πνεῦμα], узела за косу и одвукла на велику планину Тавор” (Николсон 1879: 3) Не могу се заобићи Евдокимове (2001: 222, 223) примедбе: „Постоји дубока веза између Светог Духа, Премудрости Божије, Пресвете Богодице, и женског начела. [...] Свети Дух је *ипостасно материнство*”, те „Свети Дух не замењује Оца, али ствара материнско стање као *духовну* способност рађања, умножавања битија”. Сходне томе, управо је Свети Дух тај који у Маријино женско тело, користећи га, ако можемо рећи, као протезу, удахњује нови живот, удахњује ново рађање, остварено у партеногенези.

2.2.1.6. *Мирјам*

Дванаеста глава Књиге бројева представља сукоб између Мојсија против брата Арона и сестре Мирјам (код Даничића и Милина Марије). Моменат када Мирјам и Арон једногласно казују: „Зар је само преко Мојсија говорио Господ? Није ли говорио и преко нас?” (Бр. 12²) значајан је јер се у њему и жена, а не само мушкарац, приказује не тек као могући пророк већ се преко перфекта [је говорио] представља да је Бог проговарао и преко жене, што ће се протегнути до Новог завета, где ће Бог преко Богородице, оваплоћењем кроз жену, објавити свој Логос (Јн. 1¹⁸). „У јидовској традицији Мирјам је важила као један од предводника Изласка, уз своју браћу Мојсија и Арона”, те „ако се Мојсије показао као бог-краљ у Изласку 7¹, није ли тада Мирјам божица-краљица?” (Лич, Ајкок 1988: 64) У питању је моменат ранији у односу на Јеремију, а у ком се изображава судар два система, услед чега у званичној верзији Мојсије постаје „законодавац, Арон првосвештеник, док Мирјам, старија сестра која нестаје са сцене, бива кажњена због изазивања Мојсија” (Баркер 2016: 97), што очигледно оцртава постискивање матријархално поретка, али и учествовање женског принципа у божанском. Са друге стране, апокрифи доносе другачије разрешење сукоба: Мојсије постаје краљ, Арон и даље бива првостештеник, међутим Мирјам се доводи у везу са Премудрошћу, постајући „преткиња краљевске куће, мајка краљева Јерусалима” (Баркер 2016: 97), тиме се уписујући у Велику госпу.

2.2.1.7. *Археолошки докази*

Поред текстуалних сведочанстава о Великој госпи може се говори и о археолошким доказима њеног постојања (Баркер 2003: 230; 2016: 98). На матријархалну бази јудаизма, а тиме и хришћанства, указује значајан број фигурина из Јудеје, при чему је веома важно напоменути да ниједна међу њима није датирана после 623. г. пре Хр., односно након Јосијине реформе. Главна одлика ових фигурина јесте то што не представљају женско тело у целини, но горњи део, рамена, груди и руке, док главу красе изузетно крупне и широке

очи. Дате фигурине могу изображавати Астарте, која је била каанинска богиња рада, сексуалности и плодности, али и Јахвеову пратиљу³⁸ (в. Гринер 2016). Маргарет Баркер (2016: 98) сматра да „како су свештеници изгубили своје визије, напуштајући Премудрост, велике очи [ових фигура, Ђ. Ђ.] могу симболизовати дар пророштва, те ове фигурине могу означавати Госпу”. Уколико је њена претпоставка одржива, утолико се Богородичини кипови, заступљени у Западној цркви, могу разумети као далеки потомци ових фигурина, будући да их повезује иста нит: Велика госпа – Марија Богородица. Насупрот чувене Вилендорфске Венере, великих и пренаглашених телесних облина, сужавање женског тела, карактеристично и за тзв. кикладске беле богиње, приводи их „дечјој визији, перцепцији првих година човековог живота” (Павловић 2000а: 99). Притом, наглашавањем груди као материнске ознаке³⁹ превасходно се ове фигурине повезују са идејом мајке. Бујне груди нису еротски знак, већ матерински, на исти онај начин на који се Богородица Млекопитатељница црта обнажених дојки.

Како рекосмо, поред груди истичу се и очи, што, уколико се позовемо на Богородицу, свој упечатљив израз налази у трећој песми Богородичиног канона пред иконом „Утоли моя печали”: „Призри, Чистая, милостивным Твоим оком / и избави мя всякаго навета видимых и невидимых врагов, / ослепивши зеницы очес их.” – „Погледај, Чиста, милостивним Својим оком, и избави ме од сваке невоље видљивих и невидљивих непријатеља, ослепивши зенице њихових очију.” Поједине Богородичине иконе⁴⁰, као што су Абуљска, Борколабовска и Едеска и приказују широке Маријине очи, те се поменута песма Богородичиног канона објављује као молитвено-језички траг представе са иконе, архетипски уписане у прастаре фигурине.

И у црквеној поезији, како ћемо ускоро видети, као што је случај са Маријиним киповима и иконама, могу се пронаћи црте које упућују на непрекинуту нит у представљању старозаветне Премудрости, Велике госпе, сада обучене у новозаветну Богородицу, а које свој архетипски одраз проналазе у заборављеном матријархалном поретку.

2.2.2. МАТРИЈАРХАЛНИ ПРЕЖИЦИ У ТЕОТОКОЛОГИЈИ БОГОСЛУЖБЕНЕ ХИМНОГРАФИЈЕ

При преобликовању и прилагођавању матрице о старозаветној фигури Велике госпе у теотоколошку дошло је до амалгамисања старозаветних гинолошких представа са христолошким, те је нпр. „Христос постао сунце, премда је госпа првобитно била сунце. Христос је постао Дрво живота, премда је првобитно ово био симбол мајке” (Баркер 2016: 108), итд. Рана црква још увек се сећала Велике госпе, што је, с једне стране, увелико обликовало апокрифне текстове, попут Протојеванђеља Јаковљевог, али и потоње

³⁸ Графит са натписом пронађен у Горњем Синају и датиран у осми век пре Хр. приказује „две хуманоидне бивоље фигуре, описане као Јахве и Ашратах. Научници су претпостављали да је Ашратах његова пратиља, но пре је да је она његова мајка.” (Баркер 2016: 98) На графиту је нацртана крава коју теле доји, док се у појединим химнама празника Ваведења Пресвете Богородица именује као јуница (в. §2.2.2.8), док је нпр. у „енохијанским историјама Адам био бели бик, Ева јуница (1Ен 85: 3), а Месија бело теле (1Ен 90: 37)” (Баркер 2016: 98; в. и 2003: 231).

³⁹ Јудејске фигурине оцртавају једну важну сличност са кикладским белим богињама: њихове руке увек су прекрштене подно груди. Иначе, у монографији *Од црвенокосе богиње до слепих невачица: трагом матријархата на Балкану и 'женског начела' у српској народној песми* (2023) Славице Гароње може се пронаћи значајан број репродукција различитих скулптура заборављене матријархалне богиње које својим карактеристикама подсећају на Богородицу, а што пре свега подразумева позу у којој мајка седи, држећи дете у наручју и дојећи га.

⁴⁰ Иконе су доступне на линку: <<http://pravicon.com/>>, 10. 2. 2020.

химнографско песништво. Једна од главних теопоетских претпоставки јесте да „наши *teo-logoi* припадају подручју мито-поетских исказа”, због чега „*teo-logos* није теологички, већ тео-поетички” (Шимић 2020: 264), те се стога богослужбени текстови⁴¹ уобличавају као теопоетски у пуном свом значењу. Како ће се у наставку видети, осим тога што их, као идентитетски, утврђује сакрални карактер, они представљају значајно поетско поље у ком је религијска имагинација креирала Богородичин лик, који је увелико амалгамисан са матријархалним наслеђем –

„Богородици се обраћа и она се описује помоћу много живописних слика. Да ли су они настали у уму литургичара, химнографа, приповедача? Или се све ово ослањало на усмену традицију о Марији? Постоји изузетна кореспонденција између именовања и слика које се користе за њу и оних који су коришћени за описивање Премудрости у ранијим библијским и псеудоепиграфским текстовима.” (Баркер 2016: 91)

2.2.2.1 Соларни и лунарни комплекс

Премда се сунце чешће одређује као симбол маскулиног, а месец феминог, у конципирању Марије Богородице делимично је дата дистинкција напуштена, будући да је месец редак мотив у мариолошким химнама, док је свеза са сунцем посредна.

Химне писане за празник Успења, посебно за Чин погребња Пресвете Богородице, показују свезу месеца и Богородице. У једној од ових богослужбених песама налазимо: „Солнце, видѣвшее прежде зашедшее Солнце Правды, / видитъ нынѣ и Луну зашедшую, / Дѣву и Матерь Свѣта”. Аналогија Христос – сунце ствара аналогију Богородица – месец, што оцртава Маријин нижи статус у односу на Христа, што и сама констелација одражава.⁴²

Лунарни комплекс, близак ноктуралном, у матријархалном поретку повезује се са Великом Мајком ноћног неба, од које су се рађали и сунце и месец (в. Нојман 2015: 76). Хришћанство Христа представља као сунце, он је нпр. у Божићном тропару ’сунце правде’ из ког обасјава ’светлост разума’ (Минеј, 25. децембар, *Рођење Исуса Христа*), као и ’умно сунце’, и др. У црквеним химнама Источне цркве не постоји директна аналогија Богородица – сунце, што је како архетипски тако догматски и условљено. „Богородица јесте мајка Бога, мајка-месец-ноћ која рађа сунце, што одговара матријархалној позадини.” (Ђурђевић 2021б: 136). Уколико се пак детаљније проуче богослужбене химне са соларним мотивима уочава се да је сунце играло значајну улогу у старозаветном култу Велике госпе. У Угариту је, истиче Баркер (2016: 99),

⁴¹ „Под богослужбеним текстовима мислимо на оне литургичке текстове који се користе, и данас, у богослужењима Православне цркве, а који су, највећим својим делом, настајали у првом миленијуму хришћанства. Будући да се у овоме раду бавимо матријархалним аспектима фигуре Марије Богородице, црквене, богослужбене књиге, као што су *Минеји*, *Триоди*, *Октоих* и сл. незаобилазни су документи за архетипско проучавање мариологије. Ти текстови, осим што баштине библијску традицију – традицију записаног, чувају традицију усменог, те је на одређени начин, богослужбена химнографија проширење библијско-јеванђеоских наратива” (Ђурђевић 2021б: 135–136), будући да указује и подсећа на оно што није остало записано, већ је у усменој форми живело у предању.

⁴² Дато ће наћи свој одраз у Беседи на рождество Богородице београдског митрополита Михаила Јовановића (1860: 501), који казује: „Све добродетели, које су олицетворене у лицу Исуса Христа, подпуно се јавиле у лицу матере његове, украшавале су душу њену. Тиме она сија као пун месец на цркву божију. Јербо као што месец, који је ближе сунцу, више него друга свјетила осветљава нашу земљу; тако и мати божија примивши од Спаситеља божескиј свјет [светлост, Ћ. Ћ.] више, него сви други свети, излива од себе на цркву Христову сјајне луче благодатног свјета.”

„постојала Девица Мајка синова Бога, који су били звезде. Она је била *creatrix* (створитељка), позната као Атират [Athirat], угаритски еквивалент са Ашерах/Ашратах [Asherah/Ashratah]. Она је била богиња сунца, обично описивана као она која узнемирава море. Њен симбол било је вретено и њен син је био уједно и јутарња и вечерња звезда.”

Јеврејска лексема *shemesh*, сунце, граматички посматрано могла је бити мушког и женског рода, што се у преводима на друге свете језике у потпуности изгубило. Тако у алеји из Књиге пророка Малахије (^{БД}4₂): „грануће сунце правде и здравље ће бити на зрацима његовима”, сунце је изворно употребљено у женском граматичком роду, отуда би се дато емсто тачније превело: „грануће сунце правде и здравље ће бити на зрацима *њеним*”. Ипак, могућност лексеме *shemesh* да има и мушки род временом је учинила да се варијанта женског рода искључи из употребе, што је још један од пратилаца у напуштању култа Велике госпе. Ипак, „оригинални текст упућивао је на женску фигуру” (Баркер 2016: 102).

Старозаветна свеза Госпе и сунца није у потпуности непостојећа у црквеним песмама. Тако је Богородица одређена као ’чистија од сунчане светлости’ (Канон Светој и Живонаочној Тројици на полуноћници), где је представљена и ’у трисунчаној слави’; она је ’најсветлије јутро, које носи сунце Христа’ (Канон благодарствени Богородици). „Велики је број песама у којима се јавља мотив обасјавања људи који се налазе у тами. Иако је у датим сликама доминантно хришћанско разумевање таме као искуства огреховљеног човека, иза датих представа огледа се постојање Велике Богиње која уноси светлост у свет.” (Ђурђевић 2021б: 137) Марија се представља и као облак, „из Негоже возсия солнце, и мене озаряя, и сущим во тьме подая велию милость” (Осмогласник, глас 5. недеља). Уколико се успостави паралела са грчким соларним богом Хелијем, који кочијама превози сунце преко хоризонта, раскривају се и представе Богородице као ’двоколице умног сунца’ (Богородичин акатист) или је њена материца „Солнца носило” (Минеј, 8. септембар, Рођење Пресвете Богородице). У следећој групи песама Богородица се приказује као снажнија и већа од сунца – сунце се овде разумева као небеско тело, није Христов означитељ, те Марија омофором који је сама исткала и који је блиставији од сунчевих зрака ’освећује Цркву и људе, одагнајући таму грехова’ (Минеј, 1. октобар, Покров Пресвете Богородице). Соларни комплекс свој рефлекс има и ка светлосном, те ће Марија бити ’свећа’, химнограф ће јој се обратити и са „луче умнаго Солнца”, или „светило незаходимаго Света” (Богородичин акатист).

2.2.2.2. Вретено

Уколико се вратимо једном од симбола поменуте угаритске богиње – вретену, увидећемо да вретено налази своје место и у теотоколошком култу. Далеко је позната Богородичина фреска из манастира Милешеве (13. в.) где је Христова мајка нацртана са вретеном у руци, док у апокрифном Протојеванђељу Јаковљевом Марија преде црвено предиво, где црвена боја, боја крви, предсказује рађање Бога као човека. Предење и ткање означитељи су Велике Мајке. „Не говоримо случајно о ’ткивима’ тела: ткање које у космосу, на ’хучном раздобљу времена’, и, у мањим размерама, у утерусу жене тка Женско” (Нојман 2015: 275), те „женско не само да мора да се брине о облачењу људи, него их облачи у тело које сама плете и тка” (Нојман 2015: 279). Марија на одређени начин у свом телу, у својој материци, од људских костију као основе и људског mesa као потке тка Исусу одело, како би се Бог обукао у човека, што је чест химнографски мотив. Отуда се нпр. у осмој песми

Канона Андреја Критског налази следеће: „Яко от оброщения червленицы Пречистая, / умная багряница Еммануилева, / внутрь во чреве Твоем плоть исткася: / темже Богородицу воистинну Тя почитаем.” – „Као од пурпурне материје изатка се тело у утроби твојој, Пречиста, духовна скерлетна хаљино Емануилова; зато Тебе истиниту Богородицу поштујемо.”

2.2.2.3. Посуда

Јосиф, Маријин муж, у апокрифу Протојеванђеље Јаковљево (2005: 19) доживљава визију, после чега говори: „И погледавши на земљу, видех посуду како стоји и раднике како леже и руке им ка посуди испружене.” Како се на основу дате представе може закључити, посуда је својеврсна многобожачка статуа, којој се верници поклањају, што потврђује тезу да посуда спада у кључне ознаке Богиње Мајке. Чинија је симбол материнства, изображава „материцу у којој се обликује нов пород” (Гербран, Шевалије 2009: 735). Семантички разјашњавајући речене матријархалне карактеристике, сродност унутрашњости посуде и женске утробе примарна је, услед чега „жена није само посуда која, као и свако тело, нешто садржи, него је, и за себе и за мушкарца ’посуда живота по себи’, посуда у којој настаје живот, и која све живо рађа и отпушта из себе у свет” (Нојман 2015: 61), што чини јасну аналогију са Богородицом.

У богослужбеној мариолошкој химнографији може се наћи значајан попис посуда које се односе на Марију.

Прва стихира на Господи возвах празника Благовести приказује архангела Гаврила како се обраћа Богородици са „Божественная стамно манны” – „Чинијо Божанствене мане”, што је евхаристијски означитељ.⁴³ Преко аналогија са Старим заветом, Богородица је и кивот – старозаветни златни ковчег: „Моисеову же кивоту уподобляю тя” (Осмогласник, глас 5. недеља), или архангел Гаврило одређује Марију као свети ковчег завета, из ког се оваплоћује Христос (Отпусни тропари богородични, глас 1). Инкорпорирана у христолошко-светлосни комплекс, Марија је именована и као ’неугасиви чирак’ (цел. лампада) (Осмогласник, глас 2, недеља), као и ’свећњак’, а њена утроба као ’златна кадионица’ (Минеј, 21. новембар, *Ваведене Пресвете Богородице*). Поред реченог, значај чиније подразумева и ово: „Женско се појављује као велико зато што је оно што оно садржи, што штити и храни, утопљава и обезбеђује мало, беспомоћно, од њега зависно и њему потпуно на милост и немилост.” (Нојман 2015: 61) Ако се речено примени на православне иконографске Маријине представе, да се уочити да је она најчешће физички већа од Исуса. Икона Богородице заштитнице Свете Горе, из 19. века, представља Богородицу која је већа чак од целог Атоса. На истом трагу, у црквеним олтарима фрескопише се Богородица како наткриљује и обујмљује олтар, цркву, васељену. „У матријархату, син је по правилу под влашћу Велике Мајке, која га чак и његовом мушком деловању и активности чврсто држи уз себе” (Нојман 2015: 68), што се у потпуности не укида ни у хришћанству. Нпр. ватопедска икона из 14. века, „именована као Паримитија (Упозорење) или Утешитељка, за коју се

⁴³ Важна ознака Велике Мајке јесте и њена улога у храњењу. У хришћанском кључу, мајчина трпеза постаје евхаристијска: „Бист чрево Твоје свјатаја трапеза, имущаја небеснаго хљеба.” Богородичина материца постаје трпеза, са које верници једу хлеб-Христа. Дати хлеб, такође, може упућивати на обредни хлеб „с њеним ликом” (^{ЕМ}Јер. 44¹⁹), са ликом Царице небеске. (в. Баркер 2003: 247. и даље) Баркер (2016: 105) истиче да и данас постоје обичаји на Блиском истоку и у Грчкој где се од бадема праве колаче у Маријину част. Иза ове праксе раскрива се и један етимолошки моменат, где грчка реч *αμύδαλο* – бадем највероватније потиче од семитске *’em ge dolah* – велика мајка.

везује предање о томе да је Богородица са иконе проговорила, упозоравајући манастирско братство да због гусара не отвара манастирске капије. Младенац Исус, пак, сматрајући да братију треба казнити, диже своју руку, како би затворио мајчина уста, док Она, задржава руку свог детета, и изговара започето.” (Ђурђевић 2021б: 138) Отуда означавање Богородице као *шире од небеса* показује на прежитке Божиње Мајке која у крилу држи своју децу, чува створени свет.

2.2.2.4. Акватички комплекс

Маргарет Баркер (2016: 101) истиче да је вода један од најзначајнијих елемената у култу Премудрости:

„Премудрост као вода јесте важна слика. Светиња над светињама описана у Еноховим визијама била је место текуће воде – извори мудрости за жедне (1Ен 48: 1) – где се Премудрост излива као вода (1Ен 49: 1), а дрво живота у Отк. 22 напојено је реком живота. Језекиљ је видео реку живота како тече из обновљеног храма (Јез. 47: 1–12). Текст Бен Сира постоји у многим облицима, али додатни материјал у Вулгати је занимљив: Премудрост је прворођена пре свега створења (Сир 24: 5; можда додатак из Прич. 8), и она хода у таласима мора, *in fluctibus maris ambulavi* (Vulgate Ecclesiasticus 24: 8), што је директна веза са господом из Угарита која је ’узнемиравала море’.”

Међу најпознатије Богородичине иконе спада Живоносни источник. У многим верзијама ове иконе приказано је само Богородичино попрсје тела, при чему доњи део тела нестаје у великој фонтани, која је нацртана као чаша, из које истиче вода. Вода, будући да у митолошким поставкама из ње постаје живот, уобличава се као симбол материнства. Једна од карактеристика поменуте угаритске богиње јесте и узнемиравање мора. Повезивање воде/мора и Марије налази своје место у мариолошком комплексу. Догматик петог гласа „В Чермнем море” – „У Црном мору” остварује аналогију између проласка Израилља кроз Црно море и Христовог проласка кроз Маријино тело које остаје цело, баш као што се валови мора изнова спајају. Израил кроз море пролази ’неоквашених чланака’, Логос пролази кроз Марију при чему је не повређује. Поред дате старо-новозаветне паралеле, представа је важна и зато што се Маријино тело изједначава са телом мора. „Та мајчинска вода, међутим, не само да садржи него исто тако и храни и преображава, с обзиром на то да се све што живи изграђује и своје постојање одржава захваљујући води која је млеко земље.” (Нојман 2015: 67)

Поред приказаних, има и других примера мариолошко-акватичког мотивског комплекса. У Књизи о судијама (6⁴⁰) налази се представа Гедеоновог руно које остаје суво иако кроз њега пролази роса. Дато свој одраз проналази нпр. у следећим стиховима: „из Тебе бо яко дождь на руно сшед Слово Отчее”, (Осмогласник, глас 1, недеља). Роса је један од важних елемената у култу Велике госпе, уједно је и чест мотив у црквеној химнографији. Даље, Маријина утроба приказана је кроз акватички моменат, док стихира на вечерњи у четвртак светле седмице упризорује Марију као извор, одакле истиче „обилие же исцелений, благодения источающий всем независтно, требующим крепости душ, и здравия телесе, водою благодати”. Доста је таквих маријанско-акватичких мотива, где вода која је повезана са Маријом доноси оздрављење. Најпотреснији могу бити следећи стихови: „На стесненный жены от каркина сосед, вода возливается, Дево, источника Твоего, Владычице, и абие престаша страсти смертоносныя струею, и каркин просто изыти позна.”

– „На груди жене, раком растрвене, Излива се вода Извора Твога, Дево Владичице, И одмах од тока тога Смртна прекратише се страдања.” (Триод цветни, Петак Светле седмице) Поред тога што оздрављује, од Марије „роса уканоу, пламень многобожия угасившая” (Канон благодарствени Богородици), што може представљати и прежитак примордијалних богиња зла и смрти које су доносиле потоп. Акватички мотиви прате и Маријино рођење, што се огледа у Дамаскиновим песмама: „Затворяяй бездну и отверзаяй ю, / возносяй воду во облацех и даяй дождь, Ты давый Господи, от неплоднаго корене прозябнути Анны святыя пречист Плод, и родити Богородицу.” (Минеј, 8. септембар, Рођење Пресвете Богородице) Маријино рођење уоквирено је трусевима – земља се затвара и отвара, а вода узноси у висину. Додиром земље и кише сасушени корен (њени остарели родитељи) оживљава и Марија, попут биљке, из њега процветава.

2.2.2.5. Хербално-арборални комплекс

Биљни мотиви мариолошког комплекса прежици су примордијалних богиња плодности и вегетације. Догматик другог гласа поставља паралелу између неопалиме купине (Изл. 32) и Богородице, на исти начин као и при повезивању Богородице и мора. Ако се отклони новији христолошки слој, откривамо архетипско сећање на Велику Мајку Земљу „која рађа сав живот” и која је „првенствено мајка све вегетације” (Нојман 2015: 68). Отуда је Богородица названа и ’цвет неувењиви’ (Канон благодарствени Богородици, Акатист Препоблагословеној Владичици нашој и Богородици и Приснодеви Марији), што указује да у чину зачећа и рађања Христа није дошло ни до каквог облика дефлорације. Маријино рођење, такође, бива обележено флорним моментом. Богородица је ’Богомдани засад’ (Минеј, 8. септембар, Рођење Пресвете Богородице) и ’тајни виноград’ (Минеј, 26. децембар, Сабор Пресвете Богородице). Исус је наречен као ’чокот’, Богородица као ’винова лоза’, која рађа грозд-Исуса.

На Марији, као на стаблу, рађа „яблоко благовонное” (Канон благодарствени Богородици), ’јабука најдубљег поштовања’, што указује на још једну важну карактеристику која припада Великој госпи:

„Госпа је била дрво живота, а прича о Постању почиње тако што Адам и Ева одбацују дрво живота, које им је било намењено за храну и уместо тога одлучују се за забрањено дрво. Људски пар био је преварен да изгуби своје славно стање и открили су да су за себе изабрали живот у праху. Напуштање Едена запамћено је као губитак храма, па је одбацивање дрвета живота још једна могућа референца на одбацивање Госпе у то време⁴⁴.” (Баркер 2016: 104)

Поред цветања, арборалне представе захватају и листање. Богородичен осме песме Канона Светој и Живонаочној Тројици казује да Марија *олистава* „од трисунчане славе” Исуса Христа. Дете се је плод, грозд или јабука, или лист, при чему је мајка велико дрво које олистава, цвета и доноси плод, али и пружа заштиту. Центар „вегетативне симболике јесте дрво. Као плодносно дрво живота, оно је женско: рађа, храни и преображава; у њему су ’садржани’ и од њега зависе његово лишће, огранци и гране.” (Нојман 2015: 68)

У хришћанству долази до померања назанчене топике, те и Исус може бити означен као дрво, чији је корен у Маријиној утроби. Отуда се разуме и следеће именовање Марије:

⁴⁴ Управо због тога Марија, као дрво живота, као обнова живота, бива постављена на почетак Новог завета.

„одушевленный раю, древо посреде имущи жизни Господа” (Канон благодарствени Богородици) – ’одушевљени рају, који посред себе имаш дрво живота Господа’. Дрво је важно и због тога што на њему, на крсту, Исус умире, чиме су „жртва, смрт, поновно рођење и мудрост испреплетени на новој равни. Дрво живота, крст и дрво за вешање представљају амбивалентне облике материнског дрвета. Оно што на дрвету виси, дете мајке-дрвета, од ње подноси смрт али од ње прима и бесмртност.” (Нојман 2015: 305) Богослужбене песаме именоване као *крстобогородични* опевају Богородицу како стоји испод *дрвета*, на ком је разапет њен Син, оплакујући га. Ако датоме додамо да је Марија сведочила Христовој смрти, но не и васкрсењу, представа мајке која оплакује своје умрло дете оправдава Нојманову (2015: 270) твдњу да су у Пијети сачувани трагови некадашње богиње смрти.

2.2.2.6. *Седење, престо*

Преко представе Пијете раскрива се још једна карактеристика Велике Мајке, инкорпорирана у мариолошки култ, а која подразумева да је матријархална богиња, услед великог и гојазног тела, тешко покретна, да тромо седи на земљи, и „попут брежуљка или брега припада земљи чији је део и коју утеловљује” (Нојман 2015: 122). У богородичну на полуноћници Марија је означена као ’необорива стена’, док се у богородичном отпуститељном гласа четвртог, на јутрењу у среду, казује: „Ты еси гора, от неяже неизглаголанно отсечеса Камень” – „Ти си гора (планина), од које се неизказиво одсече Камен”, Исус Христос. У наведеној химни Богородица је уобличена као планина, брдо, од које се одваја камен, односно рађа дете. На датом трагу раскрива се и етимолошка позадина имена Изида, која подразумева трон, престо на коме фараон седи. Исто тако, Марија ће бити „престол Царев” (Богородичны воскресные, глас 5), „престол огненный Вседержителя” (Канон благодарствени Богородици), „херувимский престол” (Богородични отпуститељни), „престол великаго Царя” (Триод посни, Недеља сиропусна), „престол огъеннозрачни и седилиште / престо Цара Небеског” (Минеј, 25. март, Благовести). Богородица је, дакле, представљена као Велика Богиња Мајка која представља престо самом Божанству.

2.2.2.7. *Земља*

Веза Велике Мајке, матријархалне богиње, са Маријом Богородицом уочава се и у мотивима земље и земљорадничког обрађивања земље. У матријархалном поретку мушкарац је био тај који био сејач, али је улога његова била пасивна. Мушкарац није поседовао семе, које је своје порекло имало у земљи, при чему је мушкарац тек враћао земљи оно што је из земље настало. Патријархални поредак је другачији, мушкарац потврђује власништво над семеном, а земља се уобличава као пасивни елемент рађања. У трећој песми Канона Покрова Пресвете Богородице Марија је представљена као „неорана њива”. Премда се рађање Христа може превасходно поставити у патријархалан амбијент, где је „мушко семе стваралачки елемент, док је жена као посуда само његово пролазно боравиште и место на којем се храни” (Нојман 2015: 84), са друге стране тог искуства, Марија као неорана њива, неучествовање мушкарца у чину зачећа, открива Маријино рађање и ка матријархату. Дух Свети, који своје порекло проналази у старозаветном женском принципу, такође подразумева мушкарчево одсуство.

2.2.2.8. Анимални комплекс

Химнографско песништво празника Ваведења упризорује Богородицу преко архетипске представе мајке-краве, при чему се у датим химнама јавља као јуница. Четврта литијска стихира, петог гласа, приказује Марију као „трилетствующую Юницу” – „тролетну јуницу” која бива уведена у храм. Ранија представа божанске мајке-краве може се нпр. наћи у староегипатској богињи Хатор, која је, „као и све прамајке, мајка свог оца и кћерка свога сина; према парадоксалној, али истинитој формулацији мита, она рађа мушко од којег је рођена” (Нојман 2015: 265), што одражава релације Марије и Исуса. Трећа песма Похвалног канона Пресветој Богорици, певаног у пету суботу Великог поста, доноси химнографово обраћање Марији: „Юнице Юнца рождшая непорочнаго, радуйся верным; радуйся. Агнице, рождшая Божияго Агнца, вземлющаго мира всего прегрешения; радуйся теплое очистилище.” – „Јунице, која си вернима родила непорочног Јунца; радуј се. Јагњице, која си родила Божијег Јаганца, који је на себе узео сва прегрешења света; радуј се топло очистилиште.” Датом песмом уводи се и приказ безгрешног женског јагњета, још једног анималног означитеља за Марију. Јуници, женском јагњету или јагњици прибројава се и голубица (Триод посни, Седмица четврта Великог поста, субота), те све побројане животиње својим симболичким потенцијалима квалитативно упућују на доброту, смиреност и невиност, оне су, притом, и жртвено-обредне животиње, чиме се указује на добровољно Маријино саможртвовање и самопредавање Богу.

2.2.3. КА МАЛЦИ НОВОГ ЗАВЕТА

Евидентна је гинолошка старозаветно-новозаветна аналогија између матријархалне Велике Богиње, јудистичке Велике госпе и хришћанске Марије:

„Несумњиви матријархални супстрат, осим што је имао пресудну улогу у формирању Велике Госпе, те Премудрости, Царице Небеске, Мирјам, *ruah*, увелико је присутан у мариолошком комплексу. Матријархат, дубоко потиснут Јосијином реформом, изнова је у виду сурвивала нашао своје место у Богородичиној презентацији. Као такав, он бива постављен у снажан христолошки контекст. Изворно матријархалне слике и именовања бивају испуњени хришћанским садржајима и значењима. Христологизација матријархалне основе задржава Богородицу у њеном човеколиком оквиру, те ни у једном тренутку она не постаје богиња, иако јој се својеврсна дивинизираност не може одрећи. Зависност од Христа бива кључна у Богородичином идентитетском одређењу, што [...] није представљало препреку да матријархални архетипови буду изнова активирани.” (Ђурђевић 2021б: 141–142)

Представе о Великој Госпи увелико су наставиле да живе кроз Богородицу, те је много паралела које расветљава Баркер (2003: 257–260), попут тога да је Велика госпа била људска мајка Еманула, она је уједно била и невеста свог сина као што је и Марија невеста Цркве-Христа, Протојеванђеље Јаковљево обилује реминесценцијама на старозаветну Премудрост, о чему смо говорили, Премудрост је била Светиња над светињама као што је Богородица у најтешњој вези са Светињом над светињама, обе су дрво живота – менора и горућа купина, одликује их девственост и веза са рађањем цара, те „слике Премудрости појављују се у најранијим евхаристијским молитвама и обликовале су традиције Маријиних празника” (Баркер 2003: 258), итд.

2.3. НОВОЗАВЕТНО УСПОСТАВЉАЊЕ МАРИЈЕ БОГОРОДИЦЕ

„и није ово мит”
Драган Бошковић, „Ave Maria!”

Иако ће Марија постати централна личност у хришћанској цркви, постати молитвена инстанца првог реда, означена као мајка цркве, мајка верујућих, узор саме цркве и свих оних који ће се спасити, у новозаветним текстовима она задобија обрнуто пропорционалну улогу и значај од оних које има у каснијој цркви. Њено је присуство имплицитно назначено, док је јеванђелисти различито третирају. У свим случајевима, а то остаје карактеристика целокупне потоње мариологије, Маријина фигура недвојбено је везана за Христа, она му је зависна, и без Христа, може се рећи на основу анализираних новозаветних текстова, не може бити ни Марије.

2.3.1. Посланице

Најстарији новозаветни, додуше тек посредни, упуту на Богородицу налазе се у посланицама апостола Павла, и то пре свега у Посланици Филипланима, од 56. године, потом и у Посланици Римљанима, која је написана у периоду 61–63. године после Христа (в. Харингтон 1993: 250). У првој поменутој апостол Павле, испрва указујући на Христово божанство, говори о Христовом кенозису, о Христовом унижењу пред људима услед узимања људског лика, такорећи, облачења у тело: „Него је себе понизио [ἐκένωσεν] узевши обличје слуге, постао истовјетан људима, и изгледом се нађе као човјек; Унизио је себе и био послушан до смрти, и то до смрти на крсту” (Фил. 2⁷), односно: „него је лишио самога себе, када је узео обличје слуге и постао сличан људима. И наставши се у лику као човек он је унизио самога себе и постао послушан до смрти, до смрти на крсту.” (Е^ЧФил. 2⁷)

’Човечији изглед’ или ’човечији лик’ као нова Христова морфологија, онтолошки различита од оне божанске, ’обличја Божијег’ (Фил. 2⁶), настаје као последица рађања из људског тела, што имплицитно упућује и на особу која рађање остварује. У датим редовима Павле ни у наговештајима не говори о девичанском зачећу и рађању Христа, а важно је нагласити нешто што ће бити традиција целокупног Новог завета: „преегзистенција и девичанско зачеће [Христа, Ђ. Ђ.] нису нигде спојени у Новом завету, и нигде не постоји ни индикација да једно захтева друго. Стога Павлово могуће позивање на преегзистенцију још увек отвара питање о начину Исусовог зачећа.” (Браун и др. 1978: 34) Дакле, половином првог века још увек није искристалисан теолошки дискурс о зачећу и рађању Христа.

У Посланици Римљанима, која настаје неколико година после Посланице Филипланима, у трећој и четвртој алеји прве главе налазимо формулацију која је свакако већ постојала међу хришћанима, а која „покреће два питања која нас се барем индиректно тичу у проучавању Марије, наиме, питања Исусовог порекла од Давида и његовог статуса као Сина Божијег” (Браун и др. 1978: 36). Тако апостол Павле сада доноси и фрагмент о телу, односно, телесном рођењу, који не бива екслиципно именован у одељку из Посланице Филипланима: „О Сину својему, који је по тијелу рођен од сјемена Давидова [τοῦ γενομένου ἐκ σπέρματος Δαυὶδ κατὰ σάρκα], Исусу Христу Господу нашем, који је објављен у сили по Духу Светоме за Сина Божијега васкрсењем из мртвих” (Рим. 1³⁻⁴). Рејмонд Браун са својим колегама (1978: 37–38) упућује на то да партицип τοῦ γενομένου не потиче од глагола γεννάω – родити, већ од сродног глагола γενέσθαι, који значи постати, настати, доћи у

постојање, родити се. Последица различите глаголске дистрибуције може означавати Павлово настојање да упути на Маријино девичанство, будући да глагол γεννάω као ознака рађања подразумева и учествовање очеве фигуре⁴⁵, док глагол γενέσθαι радије означава постојање, долазак у постојање, што би више одговарало Христовом зачећу и рађању будући да у датом чину отац физички не учествује. Иако је разлика у семантици датих глагола евидентна, у Павлову намеру да је заиста испоштује „можемо сумњати”, додаће Браун (1978: 37), али разлика ипак остаје. Посебно уколико се глаголима који се везују за Исусово рађање дода још један – τίκτω –, најкарактеристичнији за апостола Луку (в. одељак §2.4.2.2.), показује се колико је лингвистички, па и поетски моменат управо био пресудан, уколико не и кључан, у формирању основних христолошко-мариолошких премиса.

Дакле, код апостола Павла налазимо тек назнаке и фрагменте будућих основних мариолошких претпоставки, које се од самог почетка формирају у озрачју христологије, као помоћно средству у исказивању, представљању и истицању Христа, а оне се, у Павловој теологији, односе на Христово рађање у телу и од тела, на разумевање облачења у тело као унижења пред људима, а Христа као Давидовог потомка. Њима треба додати још једно место из Посланице Галатима (1¹⁹), где апостол Павле помиње Јакова, брата Господњег. Упитно је да ли под тиме Павле подразумева крвну свезу или не, али она свакако упућује и на питање постојања Исусове (крвне) породице, те и његове мајке, што ће интересовати и јеванђелисте. То је, дакле, теотоколошка база од које потичу потоњи јеванђељски извештаји о Марији.

2.3.2. ОПШТИ ПОГЛЕД НА ЈЕВАНЂЕЉСКЕ МАРИЈАНСКЕ ИЗВОРЕ

Поводом општих Маријиних карактеристика које се на основу јеванђеља могу ексцерпирати може се рећи да је она била обична, млада јеврејска девојка обручена за Јосифа⁴⁶, дакле, припремана за удају и обећана Јосифу, столару, занатлији (или зидару, градитељу), припадали су средњој класи, што са становишта вере указује на то

„да су они као обични радни људи сматрани недовољно квалификованима за разумевање Јеврејских светих списа и за њихово тумачење у светлу савремених збивања, а у циљу разоткривања воље Божије у погледу његовог народа. Они су спадали у 'људе са села' чији је труд био неопходан националној привреди, али које је верски естаблишмент сматрао неспособним за разумевање на духовној равни.” (Дрејн 2004: 52–53)

Преломан тренутак у Маријином животу представља њена трудноћа и рађање Бога. Вилфрид Харингтон (1993: 46–48) и Џон Дрејн (2004: 53–57) детаљно образлажу различите претпоставке када је Исус могао бити рођен. На основу различитих извора и претпоставки, у које ми овде нећемо улазити будући да нису од кључне мариолошке важности, може се претпоставити да је Исус највероватније рођен између 8. и 4. године пре нове ере, највероватније 7. или 6. (Харингтон 1993: 48), док Дрејн (2004: 57) сматра да се рођење десило око 5. године пре нове ере.

⁴⁵ Ипак, Матеј, иако зна за Маријино девичанство, користи глагол γεννάω.

⁴⁶ Улрих Цвингли (1900: 94), нпр., сматрао је да је Јосиф такође важна фигура коју Бог укључује у свој план оваплоћења, будући да је жени, Марији, као припаднику нејаког пола била потребна мушка фигура која би јој омогућила бег у Египат, потом у Јудеју, те у галијејски Назарет. Сходно томе, Јосиф је „чувар и заштитник”.

Централни мариолошки проблем сходно грађи која се може наћи у јеванђељима везан је за Маријино девичанство, јер „бити девица и бити трудна неспојиво је једно са другим” (Дрејн 2004: 69). Извештаје о Христовом зачећу у Марији и рађању од ње налазимо само код Матеја и Луке, док дато Марко и Јован не обрађују, као ни остали писци других новозаветних књига. Дата диспропорција (Матеј и Лука наспрам свих осталих новозаветних аутора) може указати на то да су „први хришћани имали комплетно поимање хришћанске вере и без икаквог помена о рођењу од девице, а можда и без сазнања о томе”, иако ће потоњим хришћанима девичанско рађање бити један од кључних аргумената у потврђивању тезе о Исусовом божанству и човечности (Дрејн 2004: 71). Матејев и Лукин извештај о Христовом рађању нису теолошке тврдње, нити доказивања Христове природе, већ су посредни изјаве „о томе како се Исус родио” (Дрејн 2004: 71). Отуда ће се, нпр. код Луке (4²²) и Јована (1⁴⁵ и 6⁴²), наћи и именовања „син Јосифов”, што за Дрејна (2004: 71) није пука текстуална недоследност, јер је у очима јеврејских закона Јосиф био Исусов легитимни отац, будући да је био ожењен његовом мајком – за Јевреје Исус је морао имати земљског оца.

Овај проблем, као и уопште целокупни дискурс о Марији, јеванђелисти су решавали и остваривали у различитој мери и на различите начине⁴⁷.

2.3.2.1. *Марко*

За разлику од Матеја и Луке, Јеванђеље од Марка не представља значајнији мариолошки извор, јер је Маријино присуство у овом јеванђељу најдискретније. Слично Јовану, Марко „никада не спомиње девичанско зачеће” (Браун и др. 1978: 62). Марија се код Марка појављује свега два пута. Први пут у трећој глави (31–35) где се проговара о Исусовој породици, односно, где биолошку мајку и браћу Исус замењује онима који су мајка и браћа у Духу, док је посебно важна сцена из шесте главе, која започиње Исусовим доласком у родни Назарет. Назарећани ’дивљаху се’ испрва Исусу слушајући га у синагоги (^{ЕЧ}Мк. 6²), ипак, схвативши да је Он један од њих, заузимају другачији став према Христу, саблажњавајући се и негодујући. Они, Назарећани, управо користе мариолошки моменат – „Није ли ово дрводеља, син Маријин” (^{ЕЧ}Мк. 6³) – како би га понизили. Роберт Стајн (2008: 282) истиче да је за Јевреје било погрдно некога не називати по очинској линији (дакле, ’Јосифов син’, како је нпр. код Луке), чак и да је отац мртав, што је највероватније и био случај током Исусове проповеди у синагоги. Различите су претпоставке о томе зашто се Марко одлучио на такав корак, а њих сумира Стајн (2008: 282–283): 1. имплицитно упућивање на Маријино безгрешно зачеће⁴⁸ (ово би пре била поетска претпоставка на нивоу јеванђељском текста, него што би имала значајније реперкусије у јеврејском социјалном

⁴⁷ Напомињемо и то да постоји значајан број апокрифа везаних за Марију Богородицу, међу њима прво место свакако припада Протојеванђељу Јаковљевом, њих ћемо се у дисертацији дотичати, али их овде не спомињемо будући да немају вредност историјског сведочења о Богородици, већ су пре искази теолошких ставова о Божијој мајци, и у том су смислу секундарни у односу на новозаветне текстове, притом настају и касније у односу на њих.

⁴⁸ Овде се може упутити на Матеја, који ће у другој глави свог јеванђеља говорити о бежању Христове породице пред Иродом, одласку у Египат и доласку у Назарет. У датим активностима истиче се Јосиф, као глава и заштитник породице, али при томе постоји један значајан језички моменат. Анђео Господњи казује Јосифу: „Устани, узми дијете и матер његову [καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ]” (^СМт. 2¹³), те ће се синтагма ’мати његова’ у датој глави јавити чак четири пута, два пута заредом (Мт. 2¹³, 14, 20, 21). Матеј, може се претпоставити, овиме истиче да Христос није Јосифов син, да Исус има само мајку, девицу, не и телесног оца.

поретку), 2. оспоравање Христовог легимитета и ауторитета, 3. истицање значаја мајке Марије у односу на значај оца за Христа, 4. да је Марија имала само сина Исуса, док су остала браћа и сестре били Јосифова деца из његовог првог брака, 5. указивање на то да је Јосиф већ умро, 6. Марково неинтересовање за Јосифа.

И поред тога што све претпоставке уједно могу бити и афирмисане и оспорене, ипак, уколико се задржимо на самој јеванђељској глави, на њеној садржини, највероватније је да је мариолошки аргумент, овде стављен у уста оних који су супротстављени Исусу, искоришћен као негативна и ниподаштавајућа карактеризација самог Христа. Мариолошки аргумент, дакле, изазива саблазан – скандал („καὶ ἐσκανδαλίζοντο ἐν αὐτῷ” (Мк. 63)) у Исусовим противницима. Иста ће се лексема наћи и много касније, у мариолошком сукобу између Несторија и Кирила Александријског – σκάνδαλον οἰκουµενικόν, васељенски скандал, за ког ће Кирило подразумевати да је изазван несторијанским одбијањем и поништавањем имена Богородица (в. Артеми 2012: 4).

Можемо, дакле, претпоставити, и остати на нивоу претпоставке, да је најранији траг сукобљавања идеји о томе да је Бог имао мајку садржана управо у трећој алеји шесте главе Јеванђеља од Марка.

2.3.2.2. *Матеј*

Преузимајући одређене мариолошке делове из Јеванђеља од Марка, Матеј је настојао да „измени донекле неповољан портрет Исусове породице, укључујући Марију” или је пак наставио да разграђује већ постојећу мариолошку грађу, која је постојала мимо Марка, и која је била позитивно конотирана – дато би посведичило плурализам у најранијој хришћанској мариологији (Браун и др. 1978: 97).

Било да су Матејеве мариолошке идеје већ постојале, било да је он њихов творац, његово Јеванђеље доноси неколико кључних и незаобилазних мариолошких аргумената.

Прво Маријино појављивање у овом јеванђељу, али и прво појављивање на нивоу целог новозаветног текста, налази се у родослову (Βίβλος γενέσεως⁴⁹) Исуса Христа, који функционише као спона, односно, место претакања Старог завета у Нови. Последња у родословној листи, започетој од Авраама, управо је Марија, чиме Матеј обликује Марију као место додира Старог и Новог завета, односно, као место у ком се Стари завет рађа у Нови.

Дубоко загледан у поетску структуру свог јеванђеља, Матеј бива посебно пажљив приликом увођења Маријиног лика у наратив. Међу укупно 42 колена (3x14) која Матеј набраја и која подразумевају мушке претке, од Аврама до Јосифа, јеванђелист, без посебног објашњења или коментара, наводи и четири женске особе: Тамару (Мт. 13), Рахаву, Руту (Мт. 15) и Уријину жену (Мт. 16). На крају родослова, у 16. алеји, јавља се Марија, чијим се рађањем Христа лоза окончава.

Пре свега, потребно је упутити на једну граматичку разлику приликом представљања поменутих жена. У свим редовима који се односе на старозаветна рађања, дакле, и у оним редовима са старозаветним женама, ’мајкама-преткињама’, приликом представљања рађања потомка користи се глагол у активу (ἐγέννησεν), при чему је мушкарац тај који рађа. Женско је присуство секундарно: „Ἀβραὰμ ἐγέννησεν τὸν Ἰσαάκ” –

49 И у синодалном и у Чарнићевом налазимо „родослов”, код Карацића „племе”, код Стефановића „порекло”, док Бакотић, можда најдословније, дато место преводи као „књига рођења”. О различитим могућностима превода дате синтагме, као и њеним семантичким импликацијама в. Браун 1993: 58–59, 66–69.

„Авраам роди Исаака” (^{ЕЧ}Мт. 11) исто је као и „Σαλμών δὲ ἐγέννησεν τὸν Βόες ἐκ τῆς Ῥαχάβ” – „Салмон роди Вооза с Рахавом” (^СМт. 15). Мушкарац, дакле, јесте тај који рађа, жена је додатак. Сам родослов „испричан је из Јосифове перспективе” (Луц 2007: 16). Међутим, кључну промену доноси Маријино рађање: „Ἰακώβ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωσήφ τὸν ἄνδρα Μαρίας, ἐξ ἧς ἐγεννήθη Ἰησοῦς ὁ λεγόμενος Χριστός.” – „А Јаков роди Јосифа, мужа Марије, од које се роди Исус звани Христос.” (^СМт. 116) Овде се рађање, дакле, везује само за Марију, глагол је у пасиву. Стога и синодални превод „од које се роди” – премда, иако је у оригиналном тексту пасив, није неправиан ни Чарнићев превод „која роди”, али се губи разлика у односу на старозаветна рађања. Пасивним обликом глагола Матеј указује да се рађање сада дешава у Марији, да оно не потиче од физичког оца, како је до Јосифа био случај.

Која је, дакле, функција жена у родослову којим Матеј започиње своју причу о Христу? У студији Рејмонда Брауна *Рођење Месије* (*The Birth Of The Messiah*, 1993) може се наћи неколико одговора на постављено питање. Једна традиција одговора своје порекло налази у Светом Јерониму, који је старозаветне жене сматрао грешницама, те би њиховим генеалошким повезивањем са Христом Матеј указао на то да Христос спасава и грешнике. У том смислу Марија је фигура контраста према женама грешницама. Међутим, питање је да ли су чланови Матејеве заједнице дате жене доживљавали као грешнице – тачно је да већину њих Стари завет памти као проститутке или прељубнице, међутим, Тамара је била поштована будући да је из хананејске религије прешла у јудаизам, Рахава је била хероина будући да је помогла у израиљској победи код Јерихона, прељуба Уринијине жене оправдавала се тиме што је родила Соломона, и сл. Дакле, Јеронимов став лако може бити доведен у питање. Други потенцијални одговор потиче од Мартина Лутера и подразумева претпоставку да је Матеј у Христов родослов укључио жене нејеврејског порекла – Тамара и Рахава су биле Хананејке, Рута Моавка, а Уринијина жена вероватно је потицала од Хетита – како би тиме означио да Христова спаситељска мисија односи и на нејевреје. (уп. Браун 1993: 71–72) Таквог је мишљења и Улрих Луц (2007: 16, 83–85), и ова претпоставка може се одредити као христолошка, будући да је у њеном центру Месија. Датом мишљењу Браун (1993: 73) такође приговара то да ли су Матејеви заједничари поменуте жене доживљавали као странкиње или су их доживљавали као своје валидне претке.

Сходно томе, Браун доноси трећу претпоставку, ако можемо рећи мариолошку, а она се тиче специфичних заједничарских (’брачних’) односа између поменутих жена са старозаветним мужевима с којима су зачеле (отуда нема нпр. Саре, Ревеке или Рахиле, чији је значај у односу на поменуте жене већи). Тако је „Тамара преузела иницијативу да оствари своју помало скандалозну заједницу са Јудом”, Рахава је била проститутка што је била препрека сједињењу са Салмоном, али је управо Рахава иницирала да „Израел дође у Обећану земљу”, Рута се састаје са Воозом на њену иницијативу и „без те иницијативе Давидова линија можда не би настала”, док је Уријина жена била у „прељубничкој заједници са Давидом” и „захваљујући њеној интервенцији Соломон, њихов син, наследио је Давида” (Браун 1993: 73). Међутим, Браун (1993: 73–74) овде се не зауставља, већ указује на то да Јевреји нису доживљавали конкретне заједнице као преступничке, недозвољене и законом кажњиве, већ као заједнице које су настајале по Божијој вољи, по Светом Духу, јер, будући да су рађале значајне плодове, оне су морале имати благослов на себи. Управо на таквом плану, Матеј је

„изабрао жене које наговештавају улогу Марије, жене Јосифове. У очима мушкараца њена трудноћа била је скандал јер није живела са својим мужем (1: 18); ипак, дете је заправо

рођено кроз Божијег Светог Духа, тако да је Бог интервенисао да дође до испуњења месијанског наслеђа. А ова интервенција преко жене била је још драматичнија од старозаветних случајева; тамо је Бог победио моралну или биолошку неправилност људских родитеља, док је овде превазишао потпуно одсуство очевог рађања.” (Браун 1993: 74)

Да је Матеју старозаветна подлога веома значајна за конципирање како Маријине фигуре тако и целокупног наратива о Маријином безгрешном зачећа и девичанског рађања Христа показује и Матејев коментар: „То је све било да се испуни оно што је Господ јавио преко пророка.” (Е^ЧМт. 1²²) Матеја, дакле, одликује типолошко мишљење и своје јеванђеље он дубински укоренује у старозаветним предањима. Сходно томе Матеј цитира пророка Исаију: „Гле, девојка⁵⁰ ће зачети и родиће сина, и наденуће му име Емануил’, што преведено значи: ’Са нама Бог’.” (Е^ЧМт. 1²³) Како смо раније већ наговорили, представа о девици која рађа није била непозната међу Јеврејима Старог завета, те је највероватнија могућност да Матеј није творац идеје о Маријином девичанству и безгрешном зачећу, да је оно заисигурно постојало и у прематејевској мариологији (Браун и др. 1978: 91–95), али Матеју свакако припада заслуга што је датом предању дао место у свом јеванђељу а преко светог текста, заједно са Луком, поставио га у темеље хришћанске мариологије. Међутим, иако ће потоња мариологија развити схватање о Маријином девичанству пре, током и после зачећа и рађања Христа, у Матејевом тексту не може се говорити о томе да су све ове претпоставке садржане. Матеј је, барем на текстуалном нивоу свог јеванђеља, превасходно заинтересован за Маријино девичанство пре зачећа, у чину зачећа и током трудноће. Матеј се, заправо, уопште не бави Маријиним вечним девичанством, његова намера јесте христолошка, не мариолошка – за рађање Месије значајно је да зачет у девици и да га је девица родила, јер га као таквог препознаје предање. Дато је Матеју додатна потврда да је посреди заиста реч о Месији. Да ли је остала девица док је рађала, Матеј не спомиње, већ у потпуности прећуткује сам чин рађања: „Оно што је најочљивије у 1:18–2:23 јесте да је Исусово рођење изостављено. У 1:18–2:25 је објављено; у 2:1 се претпоставља. Дакле, наративни циклус 1:18–2:23 није потпун; читаоци знају више него што прича приповедач.” (Луц 2007: 75) Управо то „више него што прича приповедач” припада простору предања које је постојало у Цркви и које је касније развијено у учење о Маријином вечном девичанству. Међутим, дата идеја није садржана код Матеја.

Додатно отежавање проблема о Маријином девичанству после рађања доприноси 25. алеја прве главе: „καὶ οὐκ ἐγίνωσκεν αὐτὴν ἕως οὗ ἔτεκεν υἱόν, καὶ ἐκάλεσεν τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν.” – „И не позна је док не роди сина, и надену му име Исус.” (ЕЧ) – „Али је не позна док не роди сина, коме надену име Исус.” (ЛБ) – „И не позна је док не роди сина, и надену му име Исус.” (ДС) – „И не знадијаше за њу док не роди сина својега првенца, и надјену му име Исус.” (С) Поводом датог Јован Дамаскин (2006: 39) истиче да „првенац значи онај који је рођен први, што не значи да су свакако рођени и други. Реч ’док’ означава одређени временски ток, али не одриче оно што је након тога.”

Маријино вечно девичанство било је на удару многих јеретика, попут Евномија, Евдоксија, посебно Хелвидија, њихов је противник био Јероним – док је полемика била сконцентрисана управо око дате проблематичне алеје. Теза да Марија јесте остала девица заснива се на томе да је Матеј у потпуности сконцентрисан на рађање Месије и њега интересују само они мариолошки моменти који су у вези са тиме. Матеју је битно да је Марија била девица када је затруднела и док је била трудна, док Маријин живот после

50 Једино Бакотић дато место преводи као ’девица’.

рађања не припада Матејевом примарном фокусу. Такође, може се донети и претпоставка да је велика вероватноћа „да је та идеја била страна Матеју. Пошто би Маријино вечно девичанство било најнеобичније за његове читаоце, Матеј би то морао да изјави *expressis verbis*” – закључак је једног од најзначајнијих Матејевих проучавалаца Улриха Луца (2007: 98).

Матејево јеванђеље значајно је из мариолошке перспективе зато што приказује Исусову породицу у најранијим Христовим данима, њиховом сељењу у Египат и досељавању у Назарет, у чему се показује родитељска блискост сина и мајке – „Тако је матејевеска сцена која укључује праву Исусову породицу много блажа у свом тоталитету него што је то маркијанска сцена и много је мање вероватно да ће се читати као замена или лоше одбацавање физичке породице.” (Браун и др. 1978: 99)

Напомињемо и то да је сцена везана за долазак тројице мудраца, који улазе у Јосифов дом „[и] ушавши у кућу видеше дете са Маријом, мајком његовом” (^{ЕЧ}МТ 2₁₁), касније постаје образ за многе иконичке представе мајке Марије и сина, детета, Исуса, чиме се дата иконописачка традиција трасира управо из Матејевог јеванђеља.

2.3.2.3. Лука

Ни у једном јеванђељу Марија није добила тако истакнуту улогу као код Луке. Лука се, попут Матеја, ослања на Марка, али и традицију која долази мимо њега, те постоје одређене сличности између Лукиног и Матејевог извештавања о Марији. Њих сумира Улрих Луц (2007: 75): 1. Исусово рођење од девице, 2. Исусово рођење у Витлејему, 3. Исусово рођење за време владавине Ирода Великог, 4. наративи о рођењу христолошке су природе и намене. Њима треба додати још једну блискост – упућеност на Стари завет.

За разлику од Матеја који експлицитно упућује на Књигу пророка Исаије, Лука у извештају о зачећу и рађању Христа не цитира директно ниједну библијску књигу, али остварује значајне интертекстуалне везе. Нпр. Браун (и др. 1978: 124) сматра да се значајне паралеле успостављају поводом благовести између Луке и старозаветне приче о рођењу Самуила, и сл.

Постоје и кључне разлике, једна од централних јесте благовештењска улога анђела Господњег код Матеја и анђела Гаврила код Луке – код Матеја анђеос се обраћа Јосифу, код Луке Марији. Лука је иначе увелико разрадио и проширио целокупни наратив о Богородичином зачећу и донео претпричу о зачећу и рођењу Јована Крститеља.

При овоме показује се веома вешт Лукин поетски маневар: он испрва говори о сусрету анђела и Захарије, Јелисаветином зачећу Јована (Лк. 1₅₋₂₅), дата линија прекида се новим наративом – о Маријином сусрету са анђелом Гаврилом и безгрешним зачећем Христа (Лк. 1₂₆₋₃₈), наративи се Маријиним доласком у Захаријин дом сједињују (Лк. 1₃₉₋₅₆), услед чега „заигра дете у утроби њеној [Јелисаветиној, Ћ. Ћ.]” (^{ЕЧ}Лк. 1₄₁). Маријиним одласком од Јелисавете наративи поново бивају раздвојени: испрва се рађа Јован Крститељ, који на крају прве главе јеванђеља одлази у пустињу (Лк. 1₅₇₋₈₀). У наставку друге приповедне линије (Лк. 2₁₋₅₀) проговора се о рођену Христа и његовом детињству. Чак су и поенте обе приповедне линије семантички веома блиске: „А дете [Јован] је расло и јачало духом, и било је у пустињи до дана његовог иступања пред Израил.” (^{ЕЧ}Лк. 1₈₀) – „Исус је пак напредовао у мудрости и расту, и милости код Бога и људи.” (^{ЕЧ}Лк. 2₅₂) Две приповести поново бивају спојене приликом сусрета Христа и Јована Крститеља (Лк. 3).

Формални и садржински паралелизми поетско су средство којим Лука жели посебно да нагласи разликовност Маријиног рађања у односу на рађања других жена, чак и у оним посебним ситуацијама када се рађају тако изузетне личности попут Јована Крститеља. Матеј је преко успостављања аналогije са оним мушко-женским заједницама које су у најмању руку биле необичне, али које су имале значајан и благословен плод, свој наратив укључивао у већ постојећу традицију, ако можемо рећи, прилагођавао га предању. Лука чини сасвим другачије, за њега је Маријино безгрешно зачеће сасвим нова ствар у историји. Једна од могућих претпоставки о разлозима постојања дате разлике у сензибилитету самих јеванђелиста може се тицати њихове рецепције, односно, природе саме пастве. Матејева заједница јесте јеврејска заједница, у којој су већ постојале представе о девици која рађа; Лука се обраћа паганима, превасходно грчко-римског света, где таква представа није постојала. Сходно томе, Матеј користи постојеће представе како би дао легитимитет својој приповести, Лука истиче чудесност и апсолутни новитет догађаја о ком приповеда како би преко тога пагани, отварајући се ка потпуно новим представама и искуствима, лакше схватили и прихватили специфичну разлику Христовог јеванђеља у односу на своју многобожачку религију. Рећи ће Браун (и др. 1978: 121, 125): „Задивљујуће је испуњено ако постоји девичанско зачеће”, „ово чудесно зачеће, без мушког родитеља, открива стваралачку моћ Бога на делу”. Отуда се у алеји „Дух Свети доћи ће на тебе и сила Свевишњег осениће те” (Е^чЛк. 1³⁵) не могу рашчитати никакве сексуалне конотације, нити се Свети Дух схватити као супституција мушке фигуре, већ је посредник остваривање „стваралачке моћи у Исусовом рођењу” (Браун и др. 1978: 121).

У Лукином извештају о Маријином рађању Христа не може се наћи схватање, карактеристично за Јована и јасно исказано у прологу његовог јеванђеља (Јн. 1¹⁻¹⁸), „о инкарнацији претходног божанског бића”, већ је посредник идеја о девичанском зачећу (Браун и др. 1978: 122). Браун (и др. 1978: 122) напомиње да „христологија преегзистенције и христологија зачећа имплицитно одбацују тезу да је Исус био неко кога је Бог за живота или приликом крштења усвојио: као Његовог Сина”, те тек касније, после Матеја и Луке, „налазимо посведочено узастопно спајање две христологије при чему већ постојећа божанска Реч постаје тело (јовановска идеја) у утроби Девике Марије (лукијанска и матејевска идеја)”.

Такође, треба нагласити да је, слично Матеју, и Лукина мариологија укорењена у већ постојеће традиције. Питање представљене разлике пре свега јесте питање поетске обраде мариолошког материјала. Џон Дрејн (2004: 72) истиче да је Лукин извештај о Маријином зачећу и рађању Христа стилски различит у односу на остатак јеванђељске приповести, те је највероватније да „Лука овде цитира неки арамејски извор или се наслања на њега”, што би значило „да је он унео традиционалне приче о Исусовом рођењу, које су до њега дошле из скупине самих првих хришћана, из саме Палестине, који су били и једини хришћани који су икада говорили арамејским језиком”.

Неколико је значајних мариолошких идеја које Лука разрађује.

Ни у једном јеванђељу Марија није представљена као обична и једноставна људска особа као што је то случај код Луке. Једино се о таквој представи делимично може говорити поводом свадбе у Кани Галилејској (в. ниже) у Јеванђељу од Јована, али је дата сцена толико кратка да је са тог становишта занемарљива.

Лука једини доноси увид у Маријине психолошко-емотивне карактеристике. Јован чак, постављајући Марију подно крста (Јн. 19²⁵), не указује ни на какву бол коју би могла осећати, већ само извештава да је била присутна приликом распећа. Лука истиче да се

Марија „уплаши” (^{ЕЧ}Лк. 1²⁹) када виде анђела испред себе, она је ’уцвелењена’ док три дана тражи дете Христа који је без родитељског знања био у синагоги, дата сцена указује и да је она строг али и брижан родитељ чије је дете послушно (Лк. 2^{41–52}), може се говорити о њеној разборитости и промоћурности, па и рационалности, када преиспитује могућност девичанског зачећа, Маријина песма (Лк. 1^{46–55}) указује на њен молитвено-поетски таленат, Маријина молитвеност, такође карактеристична за Луку, огледа се и у Дап. 1¹⁴.

Извештај о Исусовом зачећу, рађању и детињству Лука завршава следећим: „А његова мајка је чувала⁵¹ све ове речи у свом срцу.” (^{ЕЧ}Лк. 2⁵¹) Уколико се позовемо на друго Лукино дело, Дела апостолска, и алеју: „Сви ови [апостоли, Ђ. Ђ.] истрајно и једнодушно су се молили Богу заједно са женама и Маријом, Исусовом мајком, и његовом браћом.” (^{ЕЧ}Дап. 1¹⁴), где се види да је Марија била саставни део најраније хришћанско-молитвене заједнице која је остала после Христа, може се претпоставити да је управо она била та преко које су апостоли сазнали о начину на који је Исус зачет и рођен. То увелико одговара и претпоставци, коју износимо у следећем пасусу, да је управо Марија та која је одагнала сумњу у немогућност безмужног зачећа, те Марија, осим што је родила Христа, такође је Цркву задужила једним од најзначајнијих сведочења у самој Цркви – о безгрешном зачећу и рођењу Бога.

Важно је упутити и на то да Лука, за разлику од Матеја, преиспитује могућност зачећа без мушкарца. То је проблем који Матеј детаљније не проучава, већ га само саопштава. Лука дато разрађује, али, што је посебно поетски ефикасно, то чини тако што потенцијалну сумњу у могућност зачећа без физичког присуства оца ставља у Маријина уста. Она је та која сумња да до таквог зачећа уопште може доћи: „Како ће то бити кад ја не знам за мужа?” (^СЛк. 1³⁴) – „Како ће то бити кад не знам мужа?” (^{ЕЧ}Лк. 1³⁴) Како ће се даље из Лукине мариологије закључити, Марија се најтешње повезује са Црквом, те се преко дате паралеле може рећи да су Маријин глас и Маријина сумња заправо глас и легитимна сумња саме Цркве у нешто се у човековом искуству никада није десило и што потенцијално може бити привид дијаболичког замешатељства. Како би свака сумња била отклоњења и како би се потврдила истинитост рађања Месије, Лука поставља Марију, управо ону која ће доживети безгрешно зачеће, као прву, али и једину, која ће довести у питање могућност таквог чина. У даљем разговору са анђелом она спознаје да је дати чин могућ, препушта му се и у Цркву доноси одговор на постављену сумњу. Неколико редова касније Лука одмах потврђује да је Марија Месијина мајка, Јелисавета је ословљава: „мајка мога Господа” (^{ЕЧ}Лк. 1⁴³). Сасвим би другачији утисак био када би неки други јунак Лукине приповести изазвао сумњу у Марију трудноћу, јер би побијање такве сумње било готово немогуће, или барем никада потпуно.

Како смо већ истакли, Марија је била девојка средње класе, ни по чему другачија од својих сународника. Свог социјалног статуса свесна је и она сама, што постаје једна од потки Маријине песме, у традицији познате као „Magnificat”⁵², такође, „све главне личности из прича о [Христовом, Ђ. Ђ.] рођењу биле су скромни људи. Први који су чули најаву да

51 Дати фрагмент у оригиналу гласи: „καὶ ἡ μήτηρ αὐτοῦ διέτηρει πάντα τὰ ῥήματα ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς” и њиме се завршава целокупна приповест о Исусовој младости. Међутим, завршетак првог дела дате приповести, дела посвећеног Исусовом зачећу и рађању, формално-семантички веома је близак главном завршетку: „ἡ δὲ Μαριάμ πάντα συνέτηρει τὰ ῥήματα ταῦτα // συμβάλλουσα ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς.” – „А Марија је памтила све ове речи // и размишљала о њима у свом срцу.” (^{ЕЧ}Лк. 2¹⁹) – „А Марија чуваше све ријечи ове // и слагаше их у срцу својему.” (^СЛк. 2¹⁹) О поетским одјецима овог места в. §3.1.4.

52 Анализу Маријине песме додирујемо у поглављу §3.1.4, али смо јој посветили и посебан рад „Поетско-егзегетске карактеристике Маријине песме (Лк. 1, 46–55)”, који је тренутно у штампи.

ће се Исусовим рођењем испунити давна обећања били су неки пастири у јудејским брдима.” (Дрејн 2004: 553) Дато указује и на изглед и састав најраније хришћанске заједнице, чији је Марија била део.

Наредни важан моменат за Лукину мариологију јесте следећи. Сва три синоптичка јеванђеља доносе сцену у којој Исусова мајка долази са Исусовом браћом и сестрама, тражећи га:

„И дођоше мајка његова и браћа његова и стојећи напољу послаше к њему да га зову. А народ сеђаше око њега, те му рекоше: види, твоја мајка и твоја браћа те напољу траже. И одговоривши рече им: ко су мајка моја и браћа моја? И погледавши наоколо оне који су седели око њега, рече: гле, мајка моја и браћа моја. Јер ко изврши вољу Божију, тај је брат мој и сестра и мајка.” (ЕЧ Мк. 3₃₁₋₃₅)

„И неко му рече: гле твоја мајка и твоја браћа стоје напољу и желе да говоре с тобом. А он одговори и рече ономе што му каза: ко је моја мајка и ко су моја браћа? И пружи своју руку на своје ученике па рече: ево моје мајке и моје браће; јер ко год чини вољу Оца мога који је на небесима, тај је брат мој и сестра и мајка.” (ЕЧ Мт. 12₄₇₋₄₉)

„А мајка и браћа његова дођоше к њему, али нису могли да се састану с њим због народа. И јавише му: твоја мајка и твоја браћа стоје напољу и желе да те виде. Он им пак одговори и рече: ови што слушају и извршују реч Божју – они су моја мајка и моја браћа.” (ЕЧ Лк. 8₁₉₋₂₁)

Лука, за разлику од Марка и Матеја, доноси и предобраз дате слике. Сцена из Исусовог детињства, где родитељи, Јосиф и Марија, налазе малог Исуса у синагоги:

„И видјевши га запрепастише се, и мати његова рече му: Чедо, што нам тако учини? Ево отац твој и ја тражисмо те с болом. И рече им: Зашто сте ме тражили? Зар нисте знали да мени треба бити у ономе што је Оца мојега?” (ЕЧ Лк. 2₄₈₋₄₉)⁵³

Исус, дакле, одбија своју (крвну) мајку и своју браћу и сестре, за које, по аналогiji, можемо претпоставити да су такође крвни, зарад мајке, браће и сестара у Духу. Посреди није реч о Христовом одбацивању мајке Марије, већ позив њој упућен да сама постане део заједнице која ’слуша и извршава реч Божју’. Исусове речи на одређени начин одраз су васпитања које је он добио од своје мајке, будући да се она већ тако понела: „Ево слушкиње Господње – нека ми буде по ријечи твојој!” (ЕЧ Лк. 1₃₈) Дакле, поставимо ствар тако, Марија васпитава Христа да он буде управо Христос, тиме што је тако васпитан он омогућава и својој мајци да буде део заједнице оних који чине по ’речи Божијој’. Дакле, Марија рађањем Христа рађа заједницу у Христу и преко Христа постаје део те заједнице, како нам сведочи Дап. 1₁₄. За Луку, дакле, „Марија је постала део велике Исусове есхалолошке породице” (Браун и др. 1978: 119), не тиме што га је тек родила, него што је то остварила као послушност и препуштање ’речи Божијој’, односно поступила по Светом Духу. Предраг Драгутиновић (2010: 191) истиче да је Лукина Марија „узор верујуће особе”, да су код Луке

53 Чарнићев је превод нешто другачији: „И кад га видеше, запрепастише се, те му његова мајка рече: дете, што си нам то учинио? Види, твој отац и ја тражили смо те учевљени. Он им рече: зашто сте ме тражили? Зар нисте знали да ја треба да будем у дому свога Оца?” (ЕЧ Лк. 2₄₈₋₄₉)

„јасно препознатљиви почеци указивања посебног поштовања Марији у древној Цркви”, те да Марија „има дубок еклисиолошки значај, као представница оног Израила који је постао Црква, ког она повезује са обећањима Божијим датим оцима.” На истом трагу налази се и примедба Џона Дрејна (2004: 61) да је Лукина Марија приказана у „непрестаном расцепу између апостолства и бриге, како се бори да одржи равнотежу између потреба разних чланова своје породице. Но, она је врло одлучно била на Исусовој страни и помиње се у Делима светих апостола као један од предводника младе Цркве.”

2.3.2.4. Јован

Неколико је основних карактеристика Јованове мариологије по којима се разликује од осталих јеванђелиста. Маријино присуство у овом јеванђељу је, попут Марка, такође сведено, она се појављује свега два пута, али су импликације њених појављивања значајне.

Јован ниједном Марију не назива властитим именом, већ је она најчешће ’мати Исусова’ (нпр. Јн. 2₁), такође, нема помена о њеном девичанству.

Једино код Јована експлицитно знамо да Марија присуствује Христовом чудотворењу, на свадби у Кани Галилејској (Јн. 2₁₋₁₁). Дата свадба такође је важна и због тога што је то једина сцена, ако можемо рећи, из Христовог приватног живота где је приказан да га као одрасла особа проводи заједно с мајком. Роберт Маунс (2007) истиче да није неоправдана претпоставка да су младенци били рођаци Христове породице, те да је Богородица на неки начин учествовала у припреми самог веселја и свадбене трпезе. Сходно томе, будући да је понестало вино, Марија је, без намере да Исус учини чудо, „несумњиво отишла код Исуса са проблемом јер је знала колико је он био домишљат у другим приликама. То је била природна ствар за мајку тако необичног сина.” (Маунс 2007) На одређени начин, како се може закључити, Марија, несвесно или ипак по Божијем науму, наводи Христа да изведе прво чудо.

Једино је код Јована Марија приказана да присуствује Христовом распећу на крсту (Јн. 19₂₅), што ипак није без икаквих паралела са другим јеванђелистима. Маунс (2007) поставља питања: „Да ли се тамо у подножју крста испунило Симеоново пророчанство Марији: ’А теби самој мач ће пробости душу – да се открију мисли многих срца’ (ЕчЛк 2₃₅)” Управо овај моменат – моменат Маријине боли над Христовом смрћу – биће посебно развијен у црквеној химнографији.

Једино се код Јована може извући претпоставка о томе да Марија није само Исусова мајка већ постаје мајка свих верујућих, охристовљених, будући да Исус посредује у Богородичином усвајању апостола Јована за свог сина (Јн. 19₂₆₋₂₇).

Једино су код Јована забележени тренуци разговора између одраслог Христа и његове мајке, где се Син мајци обраћа са ’жено’ (Јн. 2₄, 19₂₆). Тумачећи последње речено, Евдокимов истиче да посреди није никакав чин непоштовања Христа према мајци, но да је позадина датог обраћања теолошко-христолошке природе. Јованов Христос далеко је трансцендентнији у односу на Христа представљеног код синоптичара, те управо на свадби у Кани Галилејској он почиње да чини чуда, односно, да приказује и открива своју дивинизирану природу, одвајајући се од људске. Знак датог раздвајања јесте то што он своју мајку не именује нпр. ’мајко’, чиме би се веза Бога Христа са човеком посебно нагласила, но управо ’жено’, односно, ’*човече’, чиме се указује на одређени контраст између човештва и божанства. Исто је видљиво и у чину Христовог распећа где, напуштајући свет (људи), користи исто именовање. Због тога се може разумети зашто је Марија тек узгредно

присутна у Јеванђељу од Јована, будући да овај апостол далеко више настоји приказивању божанске стране Исуса Христа.

2.3.3. Отк. 12 – „ЖЕНА ОБУЧЕНА У СУНЦЕ”

Кратак осврт на новозаветну генезу Марије Богородице, као и на премаријанске старозаветне фигуре из претходног одељка, завршавамо специфичном представом тајанствене жене из дванаесте главе Апокалипсе апостола Јована, у којој кулминирају обе традиције – „И показа се велики знак на небу: жена обучена у сунце и месец под њеним ногама, а на глави јој венац од дванаест звезда, и беше трудна и викаше од порођајних болова и мука.” (^{ЕЧ}Отк. 12₁₋₂)

Маргарет Баркер (2016: 95), дубље загледана у данас заборављена предања Старог завета и изгубљену теологију првог храма, сматра да је представа жене обучене у сунце последњи реликт заборављене Велике госпе, која је доживљавана као мајка Месије, „која се појављивала у светињи над светињама у драматичној теофанији, баш у тренутку када је седма и последња труба прогласила Месијино царство на земљи”, што увелико прати апокалиптичну сценографију Откривења Јована Богослова.

С друге стране, Рејмонд Браун (и др. 1978: 229–231) упућује на читав старозаветни мотивски спектар у чијем се озрачју дата фигура формира. Одабирамо два упута која су важна због својих мариолошких импликација:

1. представа аждаје, ’старе змије’ (Отк. 12₉), приближава се представи змије из Књиге постања (3₁₅) која се испречује између родитеља и њиховог потомства, чиме се унутар жене обучене у сунце може рашчитати евински комплекс, а преко тога, будући да је Марија означена као друга Ева, и маријански;

2. алеја „И роди мушко дете, сина, који ће свима народима бити пастир са гвозденом палицом. И њено дете би узето к Богу и његовом престолу.” (^{ЕЧ}Отк. 12₅) одговара представи давидијанског цара: „Владаћеш њима палицом гвозденом, и разбићеш их као посуду лончарску.” (^{ДМ}Пс2₉) Дати псалам своје месијанско значење раскрива у Делима апостолским: „да је Бог то обећање испунио нама, њиховој деци, кад је васкрсао Исуса, као што је и написано у другом псалму: ’Ти си мој син, ја сам те данас родио’.” (^{ЕЧ}Дап. 13₃₃) Рађање Месије недвојбени је мариолошки мотив.

Рејмонд Браун (и др. 1978: 235) истиче да се жена из Отк. 12 „односи првенствено на Божји народ, Израел и Цркву” – од Луке такође знамо да Марија означава и Цркву – док је „главни аргумент за помињање Марије тај да се наратив односи на жену као на Месијину мајку, и може се поставити питање да ли би се било који хришћанин из касног првог века могао позвати на Месијину мајку без размишљања о Исусовој мајци Марији.” Браун (и др. 1978: 239) даље сматра да се дата женска фигура ишчитава као маријанска превасходно зато што се налази у таквом текстуалном контексту, који на основу јеванђељских пасажа о Марији, мајци Месије, омогућава да жена обучена у сунце буде доживљена као Богородица, те „секундарна референца, дакле, на Марију у Отк. 12 остаје могућа, али неизвесна”.

Потоња хришћанска уметност, посебно иконографија Западне цркве, прихватиће представу жене са венцем од дванаест звезда изнад главе као представу Марије Богородице.

2.4. ТЕОТОКОНИМИЈА

Будући да је Марија Богородица најпрослављенија личност у хришћанској цркви, да је молитвена инстанца највишег реда, те да је значајан број црквених беседника и песника (наравно и оних без префикса 'црквени') оставио непрегледан број текстова о Марији, отуда се расветљава читав спектар маријанских апелација. Није без разлога то што је у православном предању Богородица, између осталог, означена и као 'многоименита', будући да постоји око 2000 различитих апелативних форми које су упућене Богородици⁵⁴, а које се највећма налазе у црквеним, литургијским песмама. Најдетаљнији каталог свих ових форми и имена доноси Марко Шпановић (2004, 2005; в. и Самарцић 2003: 27–54), који приказује изузетно богату мотивску мариолошку панораму унутар црквене химнографије која почива на различитим Богородичиним именима.

Стога је унутар теолингвистике развијено посебно поље проучавања имена за Марију Богородицу, названо теотоконија. Теотоконим (према Θεοτόκος) јесте термин који потиче од Ружице Бајић (2013: 197) и подразумева називе који се односе на Богородицу. Постоје две основне групе теотоконима: 1. изворни теотоконими, „који се односе само на Богородицу”, и 2. „лексеми из општег лексичног фонда које су путем метафоре постале теотоконими и разни (други) окаринализми” (Бајић 2013: 264).

У наставку овог поглавља представимо генезу главних Богоричиних именовања.

2.4.1. ΜΑΡΙΑΜ – ΜΑΡΙΑ

У Старом завету име Марија – *Miryām* – везано је само за једну особу, Мојсијеву сестру, док ће у Новом завету дато име добити свој грчки еквивалент – Марија или Маријам.

Две су основне претпоставке о његовом пореклу.

Један од извора овог имена може бити Стари Египат, будући да су Мојсије, његов брат Арон и сестра Мирјам рођени у Египту, те би *Miryām* потицало од египатских лексема као што су *Mery*, *Meryt* у значењу „негована, вољена” (Мас 1912). Сходно томе, јасно би се добио одговор на питање зашто се дато име у Старом завету јавља свега једном. Међутим, то није случај у Новом завету, где је име Марија/Маријам, у својим варијантама, једно од најзаступљенијих. (уп. Мас 1912)

Одговор на друго питање јесте да је име јеврејског порекла, с тиме што су различите могућности његовог настанка:

- 1) на именицу *meri* додат је суфикс *am*, чиме се добија име које се може превести као 'њихова побуна';
- 2) по Светом Јерониму Мирјам се може разумети и као сложеница 'mar' – 'горко' и 'yam' – 'море', те би се Мирјам (или Марјам) могло разумети и као 'горко море'; Јероним ће тако изменом једног слова у Ис. 40₁₅ – 'stilla' ('кап') у 'stella' ('звезда') –

⁵⁴

На

сајту

<https://orthodoxoiorizontes.gr/Theotokos/Maria/Proswnumies/Oi_proswnumies_ths_Theotokou.htm> може се наћи списак од 1933 имена за Богородицу на грчком језику. Овде су они подељени у осам група: 1. према представи на Богородичиним иконама, 2. према месту прослављања, 3. према цркви посвећеној Богородици, 4. према ктитору цркве или манастира посвећених Богородици, 5. према периоду прослављања, 6. према Богородичиним чудима, 7. према похвалама верних упућених Богородици, 8. који потичу од црквених химнографа.

'stella maris' наместо оригиналног 'stilla maris', 'морска звезда' наместо 'морска кап' – задужити мариологију још једним теотоконимом – Звезда морска;

- 3) по Филону Александријском име Мирјан може се растумачити помоћу јеврејских речи 'ra'ah' – 'видети', 'очекивати' или 'morash' – 'нада', те би се дато име могло превести као 'надање' или 'нада';
- 4) на основу јеврејских лексема 'marar' или 'marah' – 'која је горка' или 'велика туга';
- 5) према 'meri' – 'побуна', дакле, побуњеница;
- 6) према 'mara' – 'угојена', 'која је добро ухрањена/негована' > 'која је прелепа', 'која је савршена', што је једно од вероватнијих претпоставки;
- 7) према 'mari' – 'госпа/љуба';
- 8) према 'marah' – 'која је снажна', 'која влада'⁵⁵/управља';
- 9) према 'ra'am' – 'која је грациозна', 'која је очаравајућа';
- 10) према 'mor' – 'смола', фиг. 'пријатан мирис';
- 11) према 'gum' – 'која је узвишена';
- 12) у комбинацији египатске лексеме 'mer' или 'mar', у значењу 'воleti' и 'Yam' (префикс Божијег имена Јахве) – 'коју воли Јахве', 'која је вољена од Јахвеа'. (уп. Мас 1912)

2.4.1.1. Библијске Марије

Поменули смо да се, за разлику од Старог завета, у вековима око Христовог рођења име Марија среће далеко чешће. Ричард Баухман (2006) истиче да су Марија и Салома два најпопуларнија женска имена међу Јеврејима током тог доба, те да је више од трећине тадашњих Јеврејки носило једно од ова два имена. Њихова популарност највероватнији свој извор налази у Хасмонејској династији која је владала Јудејом 166–37. г. пре Хр., а којој је припадало више племкиња датих имена, као што је нпр. Маријамна Хасмонејска, жена Ирода I Великог.

У Новом завету, поред Исусове мајке, ово јеврејско име носиће и *Марија Магдалина* – „*Μαρία ἡ Μαγδαληνή*” (Мт. 27⁵⁶; Мк. 15^{40, 47, 161}; Лк. 24¹⁰; Јн. 19^{25, 201}), или „*Μαρία ἡ καλουμένη Μαγδαληνή*” – „Марија звана Магдалина” (^{ЕЧ}Лк. 8²), али „*Μαριάμ ἡ Μαγδαληνή*” (Мт. 27^{61, 281}; Јн. 20¹⁸). Христом исцељена од седам злих духова (Лк. 8²), ова Марија потицала је из галилејског града Магдале, на основу ког је и добила своје друго име. Једна је од мироносица и прва која је посведочила Христово васкрсење (Јн. 20^{1–18}). Једина је Марија која се именом јавља у сва четири јеванђеља.

Следећа Марија, *Μαρία*, у јеванђељима јесте Марија из села Витаније, сестра васкрслог Лазара и Марте, „која је помазала Господа миром и убрисала његове ноге својом косом” (^{ЕЧ}Јн. 11²). Она може бити иста Марија, овог пута *Μαριάμ*, која се јавља у Јеванђељу од Луке у неименованом селу, Мартина сестра, при чему се не помиње брат Лазар (Лк. 10^{38, 41}).

Мироносицама истог имена прибројава се и Марија, жена Клопина⁵⁶ („*Μαρία ἡ τοῦ Κλωπᾶ*”, Богородичина сестра (Јн. 19²⁵). У синоптичким јеванђељима јавља се „*Μαρία ἡ τοῦ*

⁵⁵ Такву етимологију (Марија = Владарка) доноси и Јован Дамаскин (2006: 35), док Јосиф Вријеније (2006) истиче да њено име значи господарица.

⁵⁶ „Клопа је веома редак семитски облик грчког имена Клеопа, толико редак да можемо бити сигурни да је то Клопа који је, према Егесипу, био брат Исусовог оца Јосифа и отац Симона, који је наследио свог рођака Јакова као вођа Јерусалимске цркве.” (Баухман 2006) Дакле, Марија Клопина била би, ако се може

Ἰακώβου καὶ Ἰωσήφ μήτηρ καὶ ἡ μήτηρ τῶν υἱῶν Ζεβεδαίου” – „Марија, мајка Јаковљева и Јосифова, и мајка Зеведејевих синова” (^{ЕЧ}Мт. 27⁵⁶), „*Μαρία* ἡ Ἰακώβου τοῦ μικροῦ καὶ Ἰωσήτος μήτηρ” – „Марија мајка Јакова Млађег и Јосије” (^{ЕЧ}Мк. 15⁴⁰), односно, „*Μαρία* ἡ Ἰακώβου” – „Марија Јаковљева” (^{ЕЧ}Лк. 24¹⁰). Марија Клопина из Јеванђеља од Јована и поменути Марија из синоптичких наратива могу бити иста особа (уп. Бажанов 2005: 795), али то није нужно, те могу представљати две различите Марије: Марију Клопину и Марију мајку Јаковљеву, Јосифову и др. (уп. Баухман 2006), чији идентитет остаје нејасан⁵⁷. Са друге стране, може се претпоставити да се име Марија Јаковљева односи на Исусову мајку⁵⁸, што је мање вероватно (в. Браун и др. 1978: 68–72, Стајн 2008: 283).

Треба поменути и Марију, мајку јеванђелиста Марка, рођака апостола Варнаве, која се помиње у Делима апостолским: „συνιδὼν τε ἦλθεν ἐπὶ τὴν οἰκίαν τῆς *Μαρίας* τῆς μητρὸς Ἰωάννου τοῦ ἐπικαλουμένου Μάρκου, οὗ ἦσαν ἱκανοὶ συνηθροισμένοι καὶ προσευχόμενοι” – „И разабравши се дође до куће Марије, матере Јована званогa Марко, гдје бијаху многи сабрани и мољаху се Богу.” (^СДап. 12¹²) Осим тога, о овој Марији не зна се ништа више.

рећи, Исусова стрина. Ово се не коси са Јн. 19²⁵, будући да се синтагма ’сестра матере његове’ може посматрати одвојено од Марије Богородице, тако да је Богородичина сестра непозната особа (в. Маунс 2007). Или, Клопа може бити Јоакимов брат, при чему се после Клопине смрти његова удовица преудала за Јоакима с којим је добила кћер Марију Клопину, чиме би она била Исусова тетка, а Богородичина сестра по оцу (Цамис 2006: 30).

⁵⁷ Богородичино генеалошко стабло може се наћи у Цамис 2006: 30–31.

⁵⁸ Тиме би постало далеко јасније зашто је нпр. Јаков одређен као ’брат Господњи’ (Гал. 1¹⁹). Дато би значило да је Марија после Исуса имала још деце: нпр. „Док је он још говорио народу, гле, мајка и браћа његова стајаху напољу желећи да говоре с њим.” (^{ЕЧ}Мт. 12⁴⁶; уп. Мк. 3³¹ и Лк. 8¹⁹), у следећој глави јеванђеља бивају именовани: „Не зове ли се његова мајка Марија и његова браћа Јаков, Јосиф, Симон и Јуда?” (^{ЕЧ}Мт. 13⁵⁵); потом сазнајемо да је имао и сестре (Мт. 13⁵⁶) – све то, даље, додатно олакшава разумевање и чувене Матејеве алеје: „И не познаваше је док не роди сина, и даде му име Исус.” (^{ЕЧ}Мт. 1²⁵)

Будући да Протојеванђеље Јаковљево настаје тек половином другог века, те да је највећма захваљујући овом спису настала представа о Јосифу као старом удовцу, што нема свог оправданог рефлекса у Светом писму, међу Светим оцима могу се наћи и они који су држали до тога да су Марија и Јосиф имали своју децу. Тертулијан је, на пример, сматрао да је Исус имао браћу и сестре са којима је делио заједничке родитеље, посебно заједничку мајку, а своје становиште заснива на јеванђељским извештајима о томе. Тако он у седмој глави списка *О телу Христовом* (*De carne Christi*) говори о Мт. 12^{46–49}, истичући да „пре свега, нико Му [Христу, Ђ. Ђ.] никада не би рекао да Његова мајка и браћа стоје испред куће (уп. 46–47), да нису поуздано знали да Он има мајку и браћу, управо оне о којима је већ речено и који су раније били познати, или упознати тада на том месту [...]; јер су људи, задивљени Његовом науком, говорили да веома добро познају Његовог замишљеног оца Јосифа столара и Његову мајку Марију, и Његову браћу и сестре.” (Тертулијан 1994) Истог је става био и Егесип, док су Епафиније из Саламине и Јевсевије Кесаријски држали су до тога да су поменути браћа и сестре били Христови рођаци, да Марија није имала више деце осим Христа, те да је Јосиф у брак са Маријом довео децу из свог првог брака. Свети Јероним је сматрао да је и Јосиф био девственик, те да су Исусова браћа и сестре заправо деца Клопе и његове жене Марије (в. горе), да је ова Марија била сестра Христове мајке, те би Христова браћа и сестре били браћа и сестре од тетке. (уп. Крос, Ливингстон 1997: 236)

Такође, како смо малопре навели, постоје и таква мишљења која Клопу везују за Јосифа, представљајући их као рођену браћу, те у том случају добијамо Христову браћу и сестре од стрица.

Додатно отежавање решавања овог проблема лежи и у томе што се именица *ἀδελφός*, грч. брат, састоји од префикса *ἀ*, у значењу ’исто’ (као префикс *hото-*), *δελφός* – ’материца’, те би основно значење дате грчке именице било ’који су из исте материце’, ’истоматерични’, ’једноматерични’ (Сегал 1999: 184), односно, ’рођени брат по истој мајци; брат уопште; сродственик, рођак; неко из истог племена, групе, занимања или земље; један од исте вере, хришћанин” (Гроувс 1855: 10). Управо ће у датој перикопи Матеј, као и други синоптичари, користити исту лексему када говори и о (потенцијалној) Исусовој рођеној браћи и сестрама и онима који су му браћа и сестра по томе што чине „вољу Оца мога који је на небесима” (^{ЕЧ}Мт. 12⁴⁹). Јеванђелисти, дакле, не користе другу лексему – *ἀνελτός* – која примарно означава рођака (в. Гроувс 1855: 48), већ *ἀδελφός*, будући да управо *ἀδελφός* означава далеко ближе везу која се успоставља у Христовој заједници.

Последња поменута Марија у Библији налази се у Павловој Посланици Римљанима: „ἀσπάσασθε *Μαρίαν*” – „Поздравите Марију” (Е^ЧРим. 16₆). Није најјасније на кога се дато име односи. Могуће је да је посредни женска особа из Рима која је носила име Марија. Са друге стране, Људевит Монтфордски (2005) сматрао је да апостол Павле у датом позиву упућује на Богородицу.

Осим њих, чији је идентитет могуће у различитим степенима утврдити, остаје један број ’Марија’ које се не могу тачно одредити, а међу њих спада тзв. „ἡ ἄλλη *Μαρία*” – ’друга Марија’ (Е^ЧМт. 27₆₁, 28₁), која прати Марију Магдалину у извештају о дешавањима на Христовом гробу с краја Јеванђеља од Матеја и која се може како поистовети са Маријом Клопином и/или Маријом мајком Јаковљевог тако и сматрати потпуно другом женом мироносицом.

На основу реченог да се закључити да су јеванђељски извештаји крајње неуједначени по питању идентитета различитих ’Марија’, што се огледа и у различитим и неодређеним одабирима ономастичких варијанти – „*Μαρία*” или „*Μαριάμ*”, чак и у оним случајевима када је реч о истоветној особи у истом јеванђељу.

На описаном трагу, Богородичино лично име у јеванђељима, важно је напоменути, такође није уједначено. Најстарије његово помињање налазимо код Марка: „ὁ υἱὸς τῆς *Μαρίας*” – „син Маријин” (Е^ЧМк. 6₃). Она је код Матеја *Μαριјам* – нпр.: „οὐχ οὗτός ἐστιν ὁ τοῦ τέκτονος υἱός; οὐχ ἡ μήτηρ αὐτοῦ λέγεται *Μαριάμ* [...]” – „Није ли ово дрводељин син? Не зове ли се његова мајка Марија [...]?” (Е^ЧМт. 13₅₅). Код Луке је за Исусову мајку речено: „[...] καὶ τὸ ὄνομα τῆς παρθένου *Μαριάμ*” – „[...] и дјевојци бјеше име Марија” (С^ЧЛк. 1₅₇). Поред преовлађујућег Маријам, ипак, поједини новозаветни рукописи у алеји Лк. 2₁₉ доносе име *Μαρία* (в. Нестле-Аланд ²⁸2012: 185), а које касније у потпуности преовлађује и постаје једино властито име којим ће Божија мајка бити именована. Код Јована не налазимо лично име Исусове мајке, већ је она именована као „ἡ μήτηρ τοῦ Ἰησοῦ” – „мајка Исусова” (Е^ЧЈн. 2₁), док ће јој се Син обратити: „γύναι” – „жено” (Е^ЧЈн. 2₄, 19₂₆). У Делима апостолским (1₁₄) такође је *Μαριάμ*. „Вероватно су јеванђелисти задржали архаични облик имена за Пресвету Богородицу како би је разликовали од осталих жена које су носиле исто име. *Vulgata* уједначава име Марија како у Старом завету тако и у Новом; *Josephus* (Ant. Jud., II, ix, 4) мења име у *Mariamme*.” (Мас 1912)

Са друге стране овог става, који није у потпуности одржив, може се донети другачија претпоставка. Будући да је име Маријам позајмљено из јеврејског језика, те, посматрано с морфолошке стране, несвојствено новозаветном грчком језику, оно је недеклинабилно⁵⁹ или у косим падежима налазимо деклинацију далеко заступљенијег имена Марија⁶⁰. Управо на основу тога што је преузета из јеврејског језика, али не и адаптирана, те што се коси са морфолошким правилима грчког језика, варијанта *Μαριάμ* има нестабилну дистрибуцију у Новом завету, услед чега варијанта *Μαρία* превладава, те се у потоњој хришћанској традицији устаљује као лично име Христове мајке.

⁵⁹ Нпр.: „ἀπογράψασθαι σὺν *Μαριάμ* [номинатив уместо очекиваног датива] τῇ ἐμνηστευμένῃ αὐτῷ, οὕση ἐγκύω” – „да се упише са својом испрошеном женом Маријом која је била трудна” (Е^ЧЛк. 2₅); „καὶ ἦλθαν σπεύσαντες καὶ ἀνεῖραν τὴν τε *Μαριάμ* [номинатив уместо очекиваног акузатива] καὶ τὸν Ἰωσήφ καὶ τὸ βρέφος κεῖμενον ἐν τῇ φάτνῃ” – „И журећи дођоше па нађоше Марију и Јосифа, и дете где лежи у јаслама.” (Е^ЧЛк. 2₁₆)

⁶⁰ Нпр.: „Ἰακώβ δὲ ἐγέννησεν τὸν Ἰωσήφ τὸν ἄνδρα *Μαρίας*” – „А Јаков роди Јосифа, мужа Марије” (Мт. 1₂₀), или: „ἀσπάσασθε *Μαρίαν*” – „Поздравите Марију” (Е^ЧРим. 16₆).

2.4.1.2. О употреби имена Марија у раној Цркви

За разлику од апелатива Богородица, који се јавља касније и који је у записима потврђен тек од четвртог века, име Марија у употреби је код најранијих црквених отаца. Већ од половине другог века⁶¹ може се потврдити да је име Марија у општој употреби. Јустин Филозоф (око 100–165) у „Дијалогу са Јудејцем Трифуном” записује „Μαρία ἡ παρθένος” (*Enchiridion patristicum* 1922: 56) – „Марија девица”, док Игњатије Богоносац, убијен почетком другог века (107. или 112), у „Посланици Ефесцима” казује за Христа да је „καὶ ἐκ Μαρίας καὶ ἐκ Θεοῦ” – „et ex Maria et ex Deo”, „и од Марије и од Бога”, при чему истиче да је Исус „ἐν σαρκὶ γενόμενος Θεός” – „in carne exsistens Deus” (*Enchiridion*

⁶¹ Напомињено да управо у овом периоду почиње да се развија и учење о Марији као другој Еви, што ће бити један од чешћих мотива у потоњој литургијској химнографији. Тако Јустин Филозоф у „Дијалогу са Јудејцем Трифуном” поставља једну важну паралелу: „Παρθένος γὰρ οὖσα Εὔα καὶ ἄφθορος, τὸν λόγον τὸν ἀπὸ τοῦ ὄφεως συλλαβοῦσα, παρακοὴν καὶ θάνατον ἔτεκε. Πίστιν δὲ καὶ χαρὰν λαβοῦσα Μαρία ἡ παρθένος, εὐαγγελιζομένου αὐτῇ Γαβριὴλ ἀγγέλου, ὅτι Πνεῦμα Κυρίου ἐν αὐτῇ ἐπελεύσεται, καὶ δύναμις Ὑψίστου ἐπισκιάσει αὐτήν, διὸ καὶ τὸ γεννώμενον ἐξ αὐτῆς ἁγίον ἐστὶν Υἱὸς Θεοῦ, ἀλέκρίνατο: Γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥήμά σου.” – „Eva enim cum virgo esset et incorrupta, sermone serpentis concepto, inoboedientiam et mortem peperit. Maria autem virgo, cum fidem et gaudium percepisset, nuntianti angelo Gabrieli laetum nuntium, nempe Spiritum Domini in eam superventurum et virtutem Altissimi ei obumbraturam, ideoque et quod nasceretur ex ea sanctum esse Filium Dei, respondit: Fiat mihi secundum verbum tuum.” (*Enchiridion patristicum* 1922: 56) – „Јер Ева, будући девица и неискварена, зачевши реч змијину, родила је непослушност и смрт. Али девица Марија, примивши веру и радост, анђелу Гаврилу, који је благовестио радосну вест, наиме, да ће Дух Господњи сићи на њу и осенити је силом Свевишњега, и зато Син Божији који би се од ње родио би свет, одговори: Нека ми буде по речи твојој.”

Детаљно образлагање ове паралеле налазимо код Иринеја Лионског у спису „Против јереси”, насталом пре Иринејеве смрти 202. године: „Quemadmodum illa [Eva] virum quidem habens Adam, virgo tamen adhuc exsistens (erant enim utrique mudi in paradiso, et non confundebantur, quoniam paulo ante facti non intellectum habebant filiorum generationis; oportebat enim illos primo adolescere, dehinc sic multiplicari), inoboediens facta, et sibi et universo generi humano causa; facta est mortis: sic et Maria habens praedestinatum virum, et tamen virgo, oboediens, et sibi et universo generi humano causa facta est salutis. Et propter hoc lex eam, quae desponsata erat viro, licet virgo sit adhuc, uxorem eius, qui desponsaverat, vocat; eam quae est a Maria in Evam recirculationem significans; quia non aliter quod colligatum est solveretur, nisi ipsae compagine alligationis reflectantur retrorsus; ut primae coniunctiones solvantur per secundas, secundae rursus liberent primas. ... Sic autem et Evae inoboedientiae nodus solutionem accepit per oboedi.” (*Enchiridion patristicum* 1922: 90) – „Како што она [Ева] има заиста мужа, Адама, али још увек постоји као девица (јер обоје бејаху неми у рају, и нису били збуњени, јер мало пре него што су се родили нису имали разумевања за нараштај деце; јер било је потребно да прво одрасту, па да се тако умноже), не повинујући се законима, и за себе и за цео људски род, постала је узрок смрти – тако је и Марија, имајући предодређеног мужа а ипак девица, послушавши, постала узрок спасења за себе и за читав људски род. И због тога закон назива њу која је била заручена за човека, иако је још увек девица, женом онога који ју је заручио; означавајући оно што је рециркулација из Марије у Еву; јер ни на који други начин не би било развезано оно што је било везано, осим ако се сами оквири везивања не одразе уназад; тако да прву везу раствара друга, а друга заузврат ослобађа прву. [...]. И тако је чвор Евине непослушности разрешен кроз [Маријину] послушност.”

Последње место на које ћемо овде указати налази се код Тертулијана, у спису „О телу Христовом”, из 208/211. године: „Deusi imaginem et similitudinem suam, a diabolo captam, aemula operatione recuperavit. In virginem enim adhuc Evam irrepererat verbum aedificatorium mortis; in virginem aequae introducendum erat Dei Verbum exstructorium vitae; ut, quod per eius modi sexum abierat in perditionem, per eumdem sexum redigeretur in salutem. Crediderat Eva serpenti, credidit Maria Gabrieli. Quod illa credendo deliquit, haec credendo delevit.” (*Enchiridion patristicum* 1922: 130) – „Извршивши супротно дело, ослободила је Божији лик и подобје. Јер реч која је изазвала смрт увукла се у Еву, до тада девицу. Исто тако, Реч Божија, која ствара живот, морала је да уђе у девицу, да би оно што је кроз овај пол [=кроз жену] било подложно уништењу било усмерено на спасење кроз исти пол [=кроз жену]. Ева је веровала змији, Марија је веровала Гаврилу. Грех који је [Ева] починила верујући, [Марија] искупила је верујући.”

patristicum 1922: 13–14), „у телу/месу рођени/постојећи/јављени Бог”, што поцртава природу Маријиног рађања Бога. На другом месту у „Посланици” Игњатије говори: „Ὁ Θεὸς ἡμῶν Ἰησοῦς ὁ Χριστὸς ἐκκοφορήθη ὑπὸ Μαρίας κατ’ οἰκονομίαν Θεοῦ ἐκ σπέρματος μὲν Δαυίδ, Πνεύματος δὲ Ἁγίου” – „Deus noster Iesus Christus in utero gestatus est a Maria iuxta dispensationem Dei ex semine quidem David, Spiritu autem Sancto” (*Enchiridion patristicum* 1922: 13–14), „Наш Бог Исус Христос зачет у утроби Маријиној, од семена Давидовог, али Духом Светим”. Исто ће потврдити и у „Посланици Тралијанцима”, говорећи за Исуса: „τοῦ ἐκ γένους Δαυίδ, τοῦ ἐκ Μαρίας, ὃς ἀληθῶς ἐτεννήθη” – „qui ex genere David, qui ex Maria, qui vere natus est” (*Enchiridion patristicum* 1922: 16–17) – „који је од рода Давидовог, који је од Марије, који је заиста рођен”.

Иринеј Лионски (око 140 – око 202) у спису „Против јереси” казује: „Verbum exsistens ex Maria, quae adhuc erat virgo” (*Enchiridion patristicum* 1922: 90) – „Реч (Логос) која се јавља од Марије, која је притом била девица”. Тертулијан у „Прописима за јеретике” (200. г.) истиче да „Verbum, Filium eius appellatum, [...], postremo delatum ex Spiritu Patris Dei et virtute in virginem Mariam, carnem factum in utero eius, et ex ea natum egisse Iesum Christum” (*Enchiridion patristicum* 1922: 113) – „Реч, названа његовим [Божијим] Сином [...], најзад Духом и Силом Очевог спуштен у Дјеву Марију, утелеси се у њеној утроби и, родивши се од ње, изађе као Христос”.

Сличну представу налазимо и код Иполита Римског (око 170 – око 235) у спису „Против Ноетија”, насталом током прве деценије трећег века, где истиче: „Πιστεύσωμεν οὖν, μακάριοι ἀδελφοί, κατὰ τὴν παράδοσιν τῶν ἀποστόλων, ὅτι Θεὸς Λόγος ἀπ’ οὐρανῶν κατήλθεν εἰς τὴν ἁγίαν παρθένον Μαρίαν, ἵνα σαρκωθεῖς ἐξ αὐτῆς.” – „Credamus igitur, dilecti fratres, secundum traditionem apostolorum, quod Deus Verbum e caelis descendit in sanctam virginem Mariam, ut ex ea incarnatus [...]” (*Enchiridion patristicum* 1922: 141) – „Поверујмо, дакле, љубљена браћо, по предању апостолском, да је Бог Реч сишао са неба у свету девицу Марију, да би од ње оваплоћен [...]”.

Тако се и код Оригена (око 185 – око 253), нпр. у „Омилијама на Левитску књигу” јавља име Марија (*Enchiridion patristicum* 1922: 180–181), где Ориген преиспитује старозаветно схватање о нечистоће жене и самог рађања (Лев.12₁₋₂) у контексту Маријиног рађања бога, те проблем расветљава закључком да: „Οὐ γὰρ ἀπλῶς πν γυνή, ἀλλὰ παρθένος” – „Non enim simpliciter erat mulier, sed virgo” – „Јер није била само жена, већ девица”; потом у спису „Dialogus de recta in Deum fide”, из 295/305, може се наћи Оригеново исповедање вере: > „Ἐνα Θεὸν καὶ: κτίστην. Καὶ δημιουργὸν τῶν πάντων εἶναι πεπίστευκα καὶ τὸν ἐξ αὐτοῦ Θεὸν Λόγον ὁμοούσιον, ἀεὶ ὄντα καὶ ἐπ’ ἐσχάτων καιρῶν ἄνθρωπον ἐκ Μαρίας ἀναλαβόντα, καὶ τοῦτον σταυρωθέντα καὶ ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν. Πιστεύω δὲ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι τῷ ἀεὶ ὄντι.” – „Deum unum eumque conditorem et effectorem omnium esse credo; Deumque Verbum, qui ex eo natus est eique est consubstantialis, qui semper est et novissimis temporibus hominem ex Maria assumpsit, et crucifixus est et resurrexit a mortuis. Credo etiam Spiritui Sancto, qui semper est.” (*Enchiridion patristicum* 1922: 198) – „Верујем у једнога Бога који је основ и узрок свега, и у Бога Логоса, који се од њега родио и који му је јединосуштан, који одувек јесте, и који се очовечио од Марије [који је од Марије примио човека/човештво], и који је разапет и који је васкрсао из мртвих. И верујем у Духа Светога, који одувек јесте.”

Такође, и у другим (и ранијим) исповедањима вере⁶² може се пратити присуство Деве Марије. Тако, нпр., у Апостолском Символу вере налазимо: „qui natus est de Spiritu Sancto

⁶² Нећемо даље улазити у проблематику увођења Деве Марије у симболе вере, будући да то увелико превазилази оквири овог поглавља. Напомињемо, притом, да је једно од потенцијалних извора уношења

et Maria Virgine” – „који је рођен од св. Духа и Марије Деве” (Микијељ 1926: 270). Исту формулацију налазимо и у „Писму папи Јулију”, насталом око 341, од епископа Маркела анкирског, пријатеља Атанасија Великог: „Πιστεύω οὖν εἰς θεὸν παντοκράτορα καὶ εἰς Χριστὸν Ἰησοῦν τὸν υἱὸν αὐτοῦ τὸν μονογενῆ, τὸν κύριον ἡμῶν, τὸν γεννηθέντα ἐκ πνεύματος ἁγίου καὶ *Μαρίας τῆς παρθένου*” – „Стога, Верујем у Господа сведржитеља и у Христа Исуса његовог јединородног Сина, нашег Господа, рођеног од Духа Светога и Марије Дјеве” (Ђаковац 2020: 14; в. Микијељ 1926: 272).

Све ове формулације наставиће даље да се развијају, те, премда Марија неће наћи своје место у Никејском Символу вере из 325. године, у Никејско-цариградском Символу од 381. у 3. члану стоји: „и оваплотио се од Духа Светога и Марије Дјеве и постао човек” (Јевтић 1981: 95).

Управо то што у Символу Христова мајка није именована као Богородица постаје један од аргумената у Несторијевој борби против назива *Θεοτόκος* (Карташов 1995: 192) – односно, поставимо ствари другачије – управо због тога што се одбацивањем имена Богородица у различитим јеретичким учењима оспаравала и доводила у питање Христова божанска природа Свети оци од четвртог века, попут Александра Александријског, Атанасија Александријског, Кирила Александријског и потоњих почињу да примарно користе и теолошки утврђују име *Θεοτόκος* – *Богородица*.

2.4.2. ΘΕΟΤΟΚΟΣ

По ортодоксном мишљењу Богородица рађа Бога који тим рађањем постаје и човек, бива човек, јесте и човек, сходно томе она је Богородица. При рађању Христос не позајмљује, не узима човеково тело⁶³. Може се рећи да је име *Богородица* нулта тачка мариолошког дискурса, будући да дато име у потпуности заокружује и остварује идентитет саме Марије: „Називом Богородица изричемо да је Дјевица Марија човјеком родила Бога који је Исус Крст”, односно „Марија је *Θεοτόκος* јер је човјеком родила Бога” (Мандац 2008: 348), или, како је то рекао Григорије Ниски (према Јевтић 1971: 20): „Ако ко не исповеда св. Деву као Богородицу, такав је туђ Божанству.” Јустин Поповић (2017) у *Догматици Православне цркве* детаљно расветљава природу Богородичину рађања, те, сходно томе, и теолошке оправданости њеног имена:

мариолошког члана у хришћанска исповедања вере управо поменуто место из „Посланице Ефесцима” Игњатија Богоносца: „и од Марије и од Бога” (Кели 2006: 68, и даље).

⁶³ Такво се мишљење везује за аполинаријску јерес, где су су Аполинарије (око 310 – око 390) и његови следбеници сматрали да „тјело што га је код утјеловљења из Свете Дјевице узела за своје Ријеч у себи посједује *κίνησις* која је *ζωτικός* и *αἰσθητικός*. То значи да посједује ’гибање’ које је ’животно’ и ’осјетилно’. Очито је да аполинаристи тијелу узетоме од Дјевице приписују оно што се назива животно почело и почело. Само су занијekali разумну људску душу. У узетоме је тијелу *τόπος*, тј. мјесто разумне душе заузела Божја Ријеч и била *ἐνέρгеια*, тј. дјелатна моћ која у потпуној људској нарави припада људскоме *νοῦς* и *ψυχῇ*. То је ’ум’ и ’душа’.” (Мандац 1999: 129)

Такође, истина Богородичиног рађања стоји у супротности са још једном јереси, са тзв. доцетима, који су „замишљали да се Божја Ријеч у становитоме смислу ’указала човјеком’ и живјела ’на земљи као човјек’. Али је заправо била ’само привид’. Доцети су држали да је ’рођење од Дјевице’ и ’очитовање’ Ријечи ’у тијелу’ само име за ’привид’. То је заправо ’сјена’ и ’привид’. Не може уопће бити говора о ’утјеловљењу’ које би се означило као ’истинито’. Доцети су Ријеч лишавали истинске ’пути’ и правога ’тијела’ и онда када су говорили да се појавила као човјек. Тако су само привидно прихваћали ’отајство’ Господњега утјеловљења.” (Мандац 1999: 129)

„Света Дева јесте и назива се Богородицом не у том смислу да је Господа Христа родила по Божанству његовом, или дала биће и постојање његовом Божанству, јер је његово Божанство вечно и беспочетно, него у том смислу, да Га је родила по човечанству, јер рођени од ње, у самом зачећу и рођењу од ње био је, као што и увек јесте, истинити Бог. Као истинити Бог Он је у тренутку зачећа од Духа Светог и Марије Деве примио човечанску природу у јединство своје Божанске Ипостаси, и тело је постало тело Бога Логоса, али је и у оваплоћењу и по оваплоћењу Он неизменљиво остао исто Божанско Лице, друго Лице Пресвете Тројице – Бог Логос, због чега је и света Дева, родивши Га, постала Богородицом, и заувек то остала.”

Слично доноси и Јован Дамаскин (2006: 38), при чему се код њега успоставља и разумевање зашто Марије није Христородица (в. §2.4.3):

„Рођен је, дакле, од ње Син Божији, односно Бог оваплоћени, не богоносни човек већ, понављам, Бог оваплоћени, а да није помазан силом Божјом као пророк, већ целокупним присуством Онога који помазује, тако да Онај који помазује постаје човек, а Онај који је помазан постаје Бог, и то не променом природе, него ипостасним сједињењем. Јер један и исти био је Онај који је помазао и Онај који бива помазан, помазивао је Бог себе као човека. Како, дакле, да није Богородица она која је родила Бога оваплоћеног? Заиста, дословно и истински, јесте Богородица и Госпођа и Владарка свим створењима, пошто је била слушкиња и мајка Творца.”

Лексички посматрано, апелатив Богородица сложеница је именица Бог и родица/родитељка, што представља општесловенски превод грчког имена Θεοτόκος, а које свој преводни рефлекс налази у латинском имену Deipara, такође Dei Genitrix или Dei mater, што се може превести као Богородитељка (грч. Θεογεννήτωρ) или Богомајка. Последње поменуто именовање Dei mater / Богомајка јавља се касније у односу на остала, бивши раним хришћанима исувише блиско паганским представама женских божанстава (уп. Мандац 2008: 348).

2.4.2.1. О најранијим употребама имена Богородица

Будући да ниједан од датих апелатива није потврђен у Новом завету, сасвим је очекивана и разумљива полемика која се у првим вековима хришћанства водила поводом маријанске ономастике. Такође, неоткривено је и када се и где име Богородица први пут користи. Дато именовање испрва ће се превасходно везивати за Александријску цркву, те Мандац (2008: 349) упућује на Оригена: „Истина је да се у ономе маломе дијелу што је на изворноме грчкоме преживјело од Оригенових списа не налази изријеком назив Θεοτόκος. Али је црквени повјесничар Созомен у својој *Црквеној повијести* забиљежио да се Ориген уистину служио називом Θεοτόκος.”

Први аутор за ког недвојбено знамо да је користио термин Θεοτόκος јесте александријски епископ Александар (умро 328), који у писму од 324. године упућеном Александру Цариградском, где се бави проблемима аријанске јереси, „некако спонтано и природно”, као да је то за њега „уврежени начин изражавања” (Мандац 2008: 351), истиче да је Исус примио тело „ἐκ τῆς θεοτόκου Μαρίας” – „ex Maria deipara” (*Enchiridion patristicum* 1922: 243) – „из Богородице Марије”.

Даље, већ следеће године, иако ће управо највећи број теолога који оспоравају име Богородица долазити, како ћемо видети (§2.4.3), из Антиохијске цркве, управо се на

помесном сабору ове цркве од 325. године први пут званично помиње име Θεοτόκος, и то у следећем запису са сабора: „Син, Бог Логос, у тијелу [се] родио из Богородице Марије.” (Мандац 2008: 351) Будући да је на сабору било 59 епископа из целе хришћанске васељене – примера ради, председавајући сабора био је епископ Осија из шпанског града Кордобе – јасно је да се „Дјевица Марија некако посвуда већ тада као и раније називала Θεοτόκος” (Мандац 2008: 350). Како је главни циљ овог сабора био, поред бирања новог антиохијског епископа, покушај сузбијања аријанске јереси о негирању Исусовог божанства, тако се у саборским актима јавља управо одређење Марије као Богородице чиме се истиче да је она родила Бога а не човека. Међу учесницима овог сабора, али и Првог никејског или Првог васељенског сабора из исте године, ваља поменути и Јевстатија Антиохијског, који је теотоколошки аргумент користио као један од кључних у полемикама са аријевцима.

Бакон поменутог александријског епископа Александра, касније такође епископ, Атанасије Велики (295–373), први је који је детаљније образложио природу Маријиног рађања Бога, те ћемо код њега у спису „О оваплоћењу Бога Логоса и против Арија” (око 365) по први пут наћи пун назив за Божију мајку: „ἐκ παρθένου θεοτόκου Μαρίας” – „ex virgine deipara Maria” (*Enchiridion patristicum* 1922: 286) – „од девице Богородице Марије”.

Ово именовање, даље, преко главних противника несторијанизма, пре свих Кирила Александријског⁶⁴, и других отаца Цркве, посебно Јована Дамаскина, недвојбено бива одбрањено као исправно и као такво, задобивши литургијску употребу, постало је саставни део хришћанског дискурса.

2.4.2.2. γεννάω – τίκτω

Иако су именовања Θεοτόκος и Θεογεννήτωρ суштински синоними, међу њима ипак постоји одређена, и важна, семантичка разлика, а тиче се избора самог глагола којим се означава рођење. За разлику од глагола ᾿γεννάω – ’родити’ (в. Бикс, Бик 2010: 266), који Матеј користи у пасиву како би означио Маријино рађање („ἐξ ἧς ἐγεννήθη Ἰησοῦς ὁ λεγόμενος Χριστός” > „од које се роди Исус звани Христос” (Мт. 1₁₆)) и Луке који истим глаголом означава Јелисаветино рађање Јована, овог пута у активу („Τῇ δὲ Ἐλισάβετ ἐπλήσθη ὁ χρόνος τοῦ τεκεῖν αὐτήν καὶ ἐγέννησεν υἱόν.” > „Јелисавети пак дође време да роди и роди сина.” (Лк. 1₅₇), Лука приликом описивања Маријиног рођења користи други глагол – ’τίκτω’. Дати глагол такође означава рађање, међутим, доноси значајну семантичку разлику у односу на глагол ᾿γεννάω, што се у преводима на српски језик не уочава:

„καὶ ἰδοὺ συλλήμψῃ ἐν γαστρὶ καὶ τέξῃ υἱόν καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν” (Лк. 1₃₁)
 „И гле, зачећеш и родићеш сина, и наденућеш му име Исус.” (Лк. 1₃₁)

„Ἐγένετο δὲ ἐν τῷ εἶναι αὐτοὺς ἐκεῖ ἐπλήσθησαν αἱ ἡμέραι τοῦ τεκεῖν αὐτήν, [7] καὶ ἔτεκεν τὸν υἱὸν αὐτῆς τὸν πρωτότοκον” (Лк. 2₆₋₇)
 „А кад су били онде, дође време да она роди, [7] и роди свога сина првенца” (Лк. 2₆₋₇)

Глагол ’τίκτω’ значи „родити; производити, генерисати, изазвати”, док су неки од деривата датог глагола именице: ’τέκος’ – „дете, младунче”, ’τόκος’ – „бременитост, рођење,

⁶⁴ Нпр. прва Кирилова анатема из „Треће посланице Несторију” гласи: „Ако неко не исповеда (=не признаје) да је Емануил Бог истинити и зато Свету Дјеву (сматра) Богородицом, јер је телесно родила Бога Логоса Који је постао тело – нека је анатема.”

потомство”, ’τοκάς’ – „женка која рађа, најчешће животиња”, ’τοκαδεῖα’ – „узгој живине”, ’τοκεῖς’ – „родитељи”, ’τοκίζω’ – „давати уз камату, бавити се лихварством”, ’τοκάω’ – „бити близу испоруке”, ’τικτικόν’ – „лек за жену која рађа” (Бикс, Бик 2010: 1484). Грк Новог завета у мањој или већој имао је доступне све ове контекстуалне информације. Тако, на пример, лексичка веза са лихварством указује на то да девојка Марија даје своје тело у зајам и богу и другим људима; везе са сточарском терминологијом јасније расветљавају зашто ће се у потоњој традицији усталити представа о Христовом рађању у штали, међу домаћим животињама, што је један од мотива у иконографији Рођења Исуса Христа; веза са живинарством може се огледати у томе што се јаје доживљава као издвојена материца, такође, преко предања о Марији Магдалини и њеном поклањању пасхалног јајета у римском цару указује се на симболику васкрснућа, док једно од етимолошких расветљења лексема апокалипса (преко корена „*kel- је повезан и са старогрчком речју *koleon* (љуска), чиме се упућује на јаје, као затворену сферу, која се, како би живот из ње настао, мора разбити” (Ђурђевић 2021: 51); ’τοκάω’ – „бити близу испоруке” – на одређени начин означава Маријино рађање као почетак и најаву Новог завета, што оно и јесте, али и почетак и најаву нове историје, новог времена и нове земље (Отк. 21₁) која се купује/задобија Маријин рађањем и Христовим рођењем; ’τικτικόν’ – „лек⁶⁵ за жену која рађа” – упућује, с једне стране, на лакоћу Христовог боравка у својој Мајци, с друге стране, на то да Маријино рађање Христа означава ослобађање жене од порођајних мука, задобијених Евиним преступом, што почива на претпоставки о Марији као Другој Еви.

Такође, ’τίκτω’ твори даљу етимолошку везу са индоевропским кореном **te-tk-*, који се налази у основи именице ’τέκτων’ – „столар, занатлија, уметник, покретач”, а исти корен налази се у латинском глаголу *’texto, textere’*, у значењу „ткати, прести”, али и српским речима тесати, тесла или тестера. На том плану оправдава се и то што је Христов занат управо било столарство, дрводељство, те што је означен као столар или столарев син.

2.4.3. ἈΝΘΡΩΠΟΤΟΚΟΣ (ЧОВЕКОРОДИЦА) – ΧΡΙΣΤΟΤΟΚΟΣ (ХРИСТОРОДИЦА) – ΘΕΟΔΟΧΟΣ – (БОГОПРИМИЛИЦА)

Схватање о теолошко-христолошкој неадекватности имена *Θεοτόκος*, Богородица, развијано је у Антиохијској цркви, а главни представници овог учења, познатог као *несторијанство*, јесу Диодор Тарски (ум. око 390), Теодор Мопсуестијски (око 350–428), од кога потиче термин *Ἀνθρωποτόκος* – Човекородица, као и цариградски патријарх Несторије (ум. 451), који је, дошавши из Антиохије, изабран за патријарха 428, те је на тој катедри остао до 431.⁶⁶ По њему је цела јерес добила име, иако се он не може сматрати њеним зачетником, већ пре финалним представником.

У Диодоровим сачуваним фрагментима⁶⁷ јасно се разазнаје природа несторијанског учења о Христу и Христовом оваплоћењу од Марије, а што је потом имало значајног утицаја на дату јерес. Основе Диодорове, потом и несторијанске христологије огледају се у

⁶⁵ Како Јоаким значи лек а Ана благодат, тако се име Марија може одредити и кроз њихов сусрет (в. Вријеније 2006: 185).

⁶⁶ Треба подсетити да Јован Златоусти (око 349–407), будући да припада антиохијској теолошкој школи, као и због тога што се у Светом писму не налази апелатив Богородица, ни у једном свом спису не користи дато име; такође, код њега се не могу пронаћи ни несторијански термини човекородица и христородица, јер он исповеда православну христологију, не несторијанску. (О Златоустовој мариологији в. Чиликов 2013: 69–84)

⁶⁷ Користимо преводе Александра Ђаковца (20236).

разликовању Бога Логоса и Христа човека, јер „Бог није послао свога Сина да би овај био рођен, већ је послао онога који је рођен ради спасења. Павлове речи су о ономе који је рођен од Марије.” (Fr. 12) Логос Божији није рођен од Марије, већ је рођен „човек од Марије” (Fr. 13). Бог Логос није рођен као човек, већ „попут човека”, односно, „онај који је невидљив постао је налик човеку ради оних који су видљиви” (Fr. 14). Такође, на крсту није могао да страда Бог Логос, већ је „страдао човек од Марије, коме је синовство даровано” (Fr. 15), који, „док је био у материци Дјеве, није имао достојанство синовства на основу њене суштине”, те човек који је рођен од Марије постаје храм у ком обитава Бог Логос (SD 1).

Тек је спољашње природе, чак привид, то што Несторијево инсистирање на непредањском карактеру имена Θεοτόκος бива оправдано непостојањем самог имена у најранијем периоду хришћанства. Тачно је, и у кратким смо цртама то горе показали, имена Богородица нема потврђеног током прва два века хришћанства. Међутим, суштина несторијанског учења о Марији Девы везана је за природу самог Христа који се из ње оваплотио.

Илустрације ради, у првој контраанатем, коју је написао као одговор на њему упућене анатеме од Кирила Александријског, Несторије истиче:

„Ако би ко за њега који је Емануил казао да јесте ’истинити Бог’, а не ’с нама Бог’, односно да је себе сјединио са природом подобној нашој, коју је узео од Дјеве Марије, и у тој (природи) боравио. И ако ко назива је Мајком Бога Логоса, а не радије мајком Емануила, и ако ко каже да се Бог Логос променио у тело, које је узео само како би своје Божанство учинио видљивим, а не да би се нашао као човек, нека буде анатема.” (Ђаковац 2023)

На основу осуда Кирила Александријског дознајемо да су несторијанци истицали да је Богородица родила одређеног човека, те да је, сходно томе, човекородица, да је, на датом трагу, Христос ἄνθρωπος ἀπλῶς – само човек, напосто човек. Христос је, даље, у несторијанској перспективи, τέλειος ἄνθρωπος – савршен и потпуни човек, његово је човештво потпуно; такође, Христос је ἄνθρωπος ἀπλῶς – обичан, свакодневни, општи, сродан, заједнички човек, дакле ’као ми’. Одбацујући овакве поставке, будући да се њима, посматрано из христолошке перспективе, негира Христова божанска природа, Кирило казује да је Христос у несторијанској христологији заправо φιλὸς ἄνθρωπος – у дословном преводу: ђелав човек, голи човек, односно, само човек, човек који има само човештво/човечност (дакле, не и божанство), који је као ’и ми’, као други људи. (уп. Мандац 1999: 130) Из дате Кирилове критике несторијанства лако се закључује зашто се преимућство даје имену Човекородица уместо Богородица.

По несторијанцима, Богородица није Богородица јер није родила Бога. Родила је човека, стога је Човекородица. Са друге стране, ортодоксни теолози сматрали су да је она родила Бога, те је стога Богородица. Први су истицала Исусово човештво, други његово божанство. У овом тренутку иступа Несторије с својом кованицом начињеном према Новом завету којом настоји да помири називе Човекородица и Богородице, те, будући да је човек рођен од Марије Христос, она је стога Христородица.

Несторије сматра да је Христородица далеко тачнији назив⁶⁸, будући да се на основу имена Богородица може претпоставити да Христос своје божанство дугује Марији,

⁶⁸ Ипак, Несторије није у потпуности био против термина Богородица, те га је „дозвољавао у литургијској употреби, али не и у догматским разматрањима” (Карташов 1995: 272). Такође, Несторије „каже да је гледе ’свете Дјевице’ она προσήγορία што гласи христотόκος у односу на θεοτόκος по себи ἀκριβεστέρα. Ријеч προσήγορία означаје чин којим некога зазивамо да га поздравимо. Потом значи називање по имену,

односно, да она рађа његово божанство – у том смислу, боље је Марију назвати Богопримилица – Θεοδόχος – јер она у себе прима Божанство, не рађа га. (уп. Карташов 1995: 272)

Кључ проблема лежи управо у томе што несторијанци Христа нису сматрали Богом, он је „име божанства стекао као дио у милости”, он је човек који је „побожанствењен”, „ословљавали су га ’човеком богоносцем’”, односно, „несторијанци су држали да је Духом Светим помазан одређени обични човјек кога је родила Дјевица Марија и зато се назива Χριστότοκος” (Мандац 1999: 131). Христос у себи не сједињује (ἔνωσις) ’несливено’ и ’нераздељиво’ божанску и људску природу у једној ипостаси, но су ове две природе спојене, свезане, скопчане, сложене, припојене (συνάπτω; συνάφεια) (уп. Мандац 1999: 131). Односно, грчке лексеме означавају и „додир, додиривање”, те „и без обзира на то што се додиривање, прибијање, те повезаност, и допуњују термином нераздвојивости, ἀχώριστος ипак је он ослабљен аналогijом обитавања Бога у људима на које се изливана Божја благодат” (Карташов 1995: 263). Христос, у несторијанској христологији, има две природе: божанску и људску, и две ипостаси: божанску, као Бог Логос рођен од Бога Оца, и људску, као Помазаник рођен од Девике Марије. Марија није родила Бога Логоса, зато није Богородица. Такође, Христос, упечатљива је несторијанска слика, јесте храм у ком обитава Бог Логос, он није човек који је уједно и Бог Логос.

За ортодоксне теологе Христородица није проблематичан термин уколико се њиме не негира божанска природа самог Христа. Родивши Христа, који је Бог, Марија је Христородица. Родивши Бога, Марија је Богородица. Ипак, Јован Дамаскин сматра да треба избегавати име Христородица јер се тиме замагљује, ако можемо рећи, *богородичност* саме Марије, да је она услед тога једна и јединствена у историји, док христородица – у значењу ’мајка помазаника’ – може имати (и има их) много; то су мајке царева и мајке пророка. На том трагу Леонтије Византијски закључује целокупну полемику око Богородичиног имена: „Само је једно најличније и најглавније и најзначајније име Свете и пречисте и увек славне Деве, име – Богородица.” (према Јевтић 1971: 36)

2.4.4. ΠΑΡΘΕΝΟΣ

Овде ћемо упутити на један од најзначајнијих теотоконима, који је, уз Θεοτόκος, централни у конституисању идентитета Божије мајке, а то је ’παρθένος’, девица, госпа, млада жена, такође, у придевском значењу и девичанско, чисто, неокаљано (в. Гроувс 1855: 447). Ту лексему употребљава Матеј, директно цитирајући Исаију (7¹⁴): „ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσουσιν τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ.” – „Гле, девојка ће зачети и родиће сина, и наденуће му име Емануил’, што преведено значи: ’Са нама Бог’.” (Е^ЧМт. 1²³) Пророк Исаија на датом месту користи јеврејску лексему ’алмах’, коју и Даничић и Милин преводје као ’девојка’, а која код Матеја постаје παρθένος, девица. Ипак, како истиче Владета Јеротић (2000: 8), ’алмах’ значи и млада девојка (директна веза са παρθένος) и млада жена, при чему се не подразумева девичанство. Међутим, како се код раних отаца Цркве може видети, Марија која рађа Бога јесте девојка која је притом девица. Тако Игњатије Богоносац у „Писму Смирњанима” пише: „Υἱὸν Θεοῦ κατὰ θέλημα καὶ δύναμιν Θεοῦ, γεγεννημένον ἀληθῶς ἐκ παρθένου” – „Filium Dei secundum voluntatem et potentiam Dei,

именовање, име. Придјев ἀκριβής значи точан, поман, који добро пристаје. Несторије је у тексту употребио компаратив. Он каже: ако се у свези са ’светом Дјевицом’ успоређи назив χριστότοκος с називом θεοτόκος тада назив χριστότοκος боље пристаје од назива θεοτόκος. Помнији је и точнији.” (Мандац 2008: 362)

natum vere ex virgine” (*Enchiridion patristicum* 1922: 20) – „Син Божији по вољи и сили Божијој, уистину рођен од девице”; у *Јермином настиру* (140/155) читамо: „καὶ ἐκ παρθένου ἁγίας γεννηθεὶς ἀσπόρως ὅτι τε καὶ ἀφθόρως σάρκα ἀνέλαβε,” – „ex sancta virgine genitus sine semine et sine corruptione” (*Enchiridion patristicum* 1922: 41) – „рођен од Свете Девице без семена и без трулежи”; Јустин Философ у *Апологији I* (150/155) Христову мајку назива „Μαρία ἡ παρθένος” – „Maria autem virgo” (*Enchiridion patristicum* 1922: 56) – „Марија девица”; Иполит Римски у спису „Против Ноетија” (200/210) истиче да је „ὅτι Θεὸς Λόγος ἀπ’ οὐρανῶν κατήλθεν εἰς τὴν ἁγίαν παρθένον Μαρίαν” (*Enchiridion patristicum* 1922: 141) – „да је Реч Божија сишла с неба к Светој Дјеви Марији”; док Климент Александријски (150–211/15) у *Педагогу* (после 195) за Марију казује да је „μήτηρ παρθένος” (*Enchiridion patristicum* 1922: 150) – „девствена мајка”.

Јефрем Сирин (око 306–373) у „Погребним канонима” („Necrosima, seu funebres canones”) пише: „ὦ παρθένε δέσποῖνα, ἄχραντε θεοτόκε, κυρία μου ὁλόδοξε, ὑπερπανάγαθέ μου, ὑψηλότερα οὐρανῶν, ὑπερκαθαρωτέρα ἡλιακῶν μαρμαρυγῶν, ἀκτίνων, λαμπηδόνων” – „o virgo domina, immaculata deipara, domina mea gloriosissima, beneficentissima mea, caelis sublimior, multo purior solaribus splendoribus, radiis, fulgoribus” (*Enchiridion patristicum* 1922: 258) – „О, девствена Владичице, непорочна Богородице, свеславна госпођо моја, најдража моја, шира од небеса, чистија од сунчевог сјаја, зрака, светлости”, те се може рећи да код Јефрема Сирина долази и до првог повезивања истраживаних теотоконима: παρθένος и Θεοτόκος, чиме се на одређени начин заокружује формирање целокупне апелативне структуре везане за име Божије мајке.

2.4.5. MADONNA

Напомињемо и да је једно од најчешћих Богородичиних именовања у западној уметности Мадона (итал. Madonna [Ma Donna], лат. Mea Domina, фр. Notre-Dame) у значењу ’наша Госпа’, отуда и мадонизам у уметности, превасходну сликарству. Мадонизам своје корене има у византијском иконопису⁶⁹, а одатле се преко италијанске ренесансе проширио целом Европом (в. Џејмсон 2004). Мадона се у историји уметности, дакле, односи на представу Марије Богородице са дететом Христом; тек посредно, мадонизам подразумева представљање женског као таквог.

⁶⁹ О Богородичиним иконама в. §3.4.3.

2.5. ЧЕМУ БОГОРОДИЦА? ОСНОВНЕ МАРИОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ

Парадоксално, о Марији Богородици знамо веома мало, посебно уколико настојимо повлачењу оделите линије између легендарног и историјски-чињеничног, будући да су оба извора потенцијалних знања амалгамисана у предању Цркве⁷⁰. Не знамо када се тачно родила, не знамо када је тачно умрла, немамо података о њеном физичком изгледу⁷¹. Такође, како смо раније нагостили, све маријанске информације из јеванђеља и апокрифа пре се могу схватити као теолошки искази и ставови о Богородици но што би били историјска сведочанства о Марији. Историја мариолошког изгубљена је у предањском, те из предања Цркве добијамо лик Марије Богородице. Марија почиње релативно касно да се литургијски прославља. Најранија сачувана молитвена песма посвећена Богородици („Sub tuum praesidium”⁷²) најраније је датирана у почетак трећег века, мада се то не може тврдити са сигурношћу, те је можда и каснијег датума (в. Маза 2019: 49). Прво литургијско прослављање Марије био је тзв. „Dies natalis Mariae” – „Дан Маријиног рођења”, који се у Јерусалиму почео прослављати од 5. века, празник Богородичиног Уснућа/Вазнесења од 7. века, такође на истоку, што од 13. века прелази и на запад (уп. Карлић 2018: 271).

Сама Црква, дакле, конституише идентитет Девице, те, истиче Иван Карлић (2018: 272), Свето писмо јасно доноси само две истине о Марији: да је зачала као девица од Духа Светога и да је богомајка, док све остале – сачувавање девичанства у порођају и после њега до краја живота, начин зачећа Марије, који посебно интересује Западну цркву⁷³, те

⁷⁰ „Богородичино житије” настаје веома касно, тек у 9. веку, и приписује се Епифанију Монаху; сасвим је јасно, што и његов аутор јасно истиче (Епифаније 2006: 87), да дато житије настаје као компилација дотадашњих знања и верских ставова о Богородици. Карл Ранер (1980: 36) упућује да заиста мало знамо о Марији: „Вјерско учење Цркве, од трена почетка њезина живота па све до дана у који јој је анђеоло донио небеску поруку, не зна ништа из њезиног животописа. Све оно што је Дјевица из свог блаженог почетка, из милости, радила и препатила све до дана кад ју је анђеоло поздравио, остаје за нас Божјом тајном. Вјеројатно је све то било обично, јер милост Божја не обичава доћи у људском сјају, и већином се догађа као нешто само по себи разумљиво, што ни не зна за се, тако да свагдашњи и богомдани живот прихвата као да то друкчије и не може бити, те тако с вјером и љубављу служи Богу с безувјетношћу у којој ово свагдашње постаје истинским појавним обликом небеског помилостивљења.”

⁷¹ У датом житију могу се пронаћи психо-физичке карактеристике Богородичиног изгледа, иако оне немају никаквог историјског утемељења: „Њен карактер беше овакав: у свему беше смерна и малоговорљива, веома послушна, благоглагољива, тиха у опхођењу са људима, ненасмејана, мирна, негневљива, приступачна свима, уважавахе све, поштујући и одајући част сваком човеку, због чега се сви дивљаху њеном целомудрију и речима; беше просечне висине – неки кажу да беше мало виша него што је уобичајено – са кожом боје зрелог жита, смеђом косом, смеђим и благим очима, са тамним обрвама и издуженим носем, дугим рукама, дугим прстима, дугуљастим лицем пуним божанске благодати и лепоте, понизна, без надмености, без бора, превелике снисходљивости, и због тога је изабра Бог, као што и сама рече славословећи Господа; одећу ношаше у њеној природној боји, као што сведочи и њена света риза.” (Епифаније 2006: 90)

⁷² „Под Твоју милост прибегавамо, Богородице, не презри молитве наше у невољама, него нас избави од беда, Једина Чиста, Једина Благословена.” Ова се песма може одредити и као архитекта потоне изузетно развијене мариолошко-литургијске химнографије, што би захтевало посебно истраживање.

⁷³ Иако смо испрва планирали да догмама о Богородичином безгрешном зачећу (1854, папа Пије IX) и о Вазнесењу Богородице на небо (1950, папа Пије XII) Римокатоличке цркве посветимо нешто више редова, ипак смо се свели на једну напомену, будући да такви проговори нису од суштинског значаја за наше истраживање. Одређена је напомена ипак потребна, јер су поменуте догме место мариолошког спорења Православне и Римокатоличке цркве, а што смо у претходним одељцима додиривали. Често су критике упућене Западној цркви које долазе од Источне поводом датих догмата изузетно оштре. Један такав пример може се наћи у *Догматици Православне Цркве* Јустина Поповића (2017), који истиче: „Богооткривену истину

уснуће/вазнесење – остају изван самог Писма, у литургијском памћењу и народној побожности. Стога, на истом месту закључује Карлић, „до њихове [истина о Марији, Ђ. Ђ.] изричите спознаје не долази се толико егзегетским анализама библијских текстова колико читањем светих текстова у свјетлу вјере Цркве”.

Отуда је Карл Ранер (1980: 14) у изузетно важној књизи *Марија, мајка Господинова* запитан да ли се о Марији уопште може говорити мимо говора о вери саме хришћанске цркве, што би рекло – говора о Христу.

Из претходних поглавља одговор је сасвим јасан, међутим какве су последице по Марију услед очигледно негативног одговора? Уколико је целокупна мариологија, ако можемо рећи, додатна дисциплина унутар христологије, чему онда уопште наука о Марији, чему уопште Богородица?

Да ли је Богородица уопште потребна?

У овом поглављу трагамо за одговором на постављено питање, односно, настојимо расветљавању основних претпоставки мариологије.

2.5.1. ПРОТЕСТАНСКИ ОДГОВОР: ПРОТИВ МАРИОЛАТРИЈЕ

Мартин Лутер (2005: 157) у „Беседи на Дан Маријиног рођења” истиче да је „част указана мајци Божијој толико укорењена у срцима људи да нико неће да чује нешто опозитно овом прослављању. Посреди је, чак, жеља да се оно уздигне и учини још већим.” Лутер (2005: 157) наставља да смо ради Христа дужни да прослављамо Марију, али треба бити „пажљив у одавању славе која јој следује”, дакле, Марија је превише прослављена и прослављана и то славље треба бити враћено на одговарајућу меру. Мариологија, наука о Богородици, постала је мариолатрија, пренаглашено прослављање Марије и истицања њеног значаја.

За Лутера мариолатрија постаје опасна јер у други план ставља Христа и друге светитеље, што на крају последује у изневеравању саме суштине хришћанства. Даље, Лутер (2005: 158) окривљује монахе за пренаглашено прослављање Марије, будући да су целибатни монаси „хтели да славе (the) жену”⁷⁴. Користили су Марију као изговор за

једине, свете, саборне и апостолске Цркве о светој Богородици римокатолици су изменили и искварили својом новоскованом догмом о непорочном зачећу свете Деве Марије.” Поповић проналази да је ово учење непредањско (потиче од шпанског писца Пасхасија Радберта из 9. века), противно је Светом писму, и стога га веома оштро одбацује, при чему цитира источне и западне (нпр. Тому Аквинског) Свете оце који су га такође одбацивали. Међутим, са друге стране таквог става, у једној надахнутој анализи првог догмата – будући да други уноси далеко мање спора – која долази од Карла Ранера (1980: 28–35), може се наћи прави теолошки смисао проблематичне догме: 1. важан је почетак сваког духовног бића, 2. Бог човеков живот обухвата спаситељском љубављу, 3. ознака да Бог љубећи обухвата људски живот верношћу, 4. Бог позива у себе, у своју властитост.

⁷⁴ Тек једна асоцијација: Трагови Лутеровог мишљења могу се наћи у роману *Име руже* Умберта Ека (2004: 208), где фрањевац Убертино из Казалеа, стојећи пред кипом Свете Девине, казује заљубљеном Адсу следеће редове о Маријиним грудима: „Pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice, nec fluitantia licenter, sed leniter restricta, repressa sed non depressa.” („Јер лепе су груди које су мало подигнуте и умерено једре, и не љуљају се распуштено, него су благо стегнуте, назад потиснуте, али не и притиснуте.”) Недвосмислена еротска конотација Убертинових речи уноси смутњу у младог монаха, али и говори о сублимираној сексуалној жељи старог монаха. На поетском плану Ековог романа, посебно гледе самог наслова романа, успоставља се одређена мадонистичка веза између Мадоне и безимене сељанке коју Адсо упознаје током једне ноћи. Управо када по први пут уживо види женске груди, Адсо цитира Убертинове речи (Еко 2004: 223). Иако се поводом дате везе могу написати многи редови, а који би били засновани на мадонистичком померању љубави и еротике од телесне ка духовној (о средњовековном схватању жене, те

измишљање свих врста лажи помоћу којих су је [Марију, Ћ. Ћ.] користили како би утврдили своје блабрљање. Користили су Писмо како би извукли Марију држећи је за косу и присилили је да буде тамо где никада није намеравала.” Сходно томе, не треба прослављати Богородичине празнике будући да у Светом писму нема никаквих реминисценција на њих (изузев Благовештења), Марија је равна осталим члановима Цркве, она је једна од браће и сестара хришћанске заједнице, милост која се налази на Марији није повод да се она прославља, већ да се прославља Господ који је дату милост даровао, хришћани су христоцентрични, не мариоцентрични, итд. (в. Лутер 2005: 158–159).

Улрих Цвингли (1900: 105) у „Беседи о Марији, чистој маци Божијој” истиче Марију као узор: „Зато треба да се научимо понизности од Марије: да се потпуно потчинимо Богу, тако да, ако Бог проговори реч, ми се њој потчинимо и поверујемо.” Цвинглијев је текст значајан за протестантску теологију, будући да уздрмава негативан став протестаната према мариологији. Међутим, приликом прецизнијег читања сасвим је јасно да Цвингли о Марији говори само из јеванђељске перспективе, те целокупни свој дискурс о Богородици заснива на Лукином благовештењском извештају. Писмо, као и за Лутера, једини је протестантски извор о Марији, те и Цвингли одбацује сваки облик сујеверја, односно, он настоји да хришћанску веру ’прочисти’ од свих оних елемената који не одговарају познатом критеријуму *sola scriptura*. На основу тога, Марија је важна онолико колико јој Писмо даје важности, ни мање ни више од тога – а, како смо у одељку §2.4. видели, та важност је сведена и у потпуности у сенци наратива о Христу.

На истом је трагу и Џон Калвин који веома оштро осуђује сваки облик идолатрије коју јасно распознаје у Маријином култу Католичке и Грчко-руске цркве, како их назива. Калвин (1870: 248–256) подвргава руглу опседнутост Маријиним реликвијама, те истиче да значајан број храмова поседује прамен њене косе, бочицу млека, део одеће, свечаних хаљина, мараме, потом, поштују се њене бурме, као и иконе које се директно приписују апостолу Луку, што је за Калвина нечувено. Посебно је у својој критици духовит када као бесмислицу описује чување Маријиног млека: „Заиста, да је Девица била дојиља, или млекарица, она не би могла произвести више [млека, Ћ. Ћ.] него што је изложено у различитим посудама”, те наставља: „Како чувају све то млеко, не кажу, и сувишно је овде приметити да нема основа у јеванђељима за ове будаласте и саблажњиве иступе.” (Калвин 1870: 249) Такво обожавање Маријиног култа за Калвина (1870: 252) постаје истоветно паганским култовима Јупитера и Венера, што је сасвим јасна позиција због које ће сматрати да Маријино прослављање треба да буде враћено на дозу праве мере.

Двадесетовековни теолог Карл Барт (2010: 145) истиче да протестанти „одбацују мариологију” из два разлога: „зато што је то арбитарна иновација спрам Писма и ране Цркве, и 2) зато што се ова иновација суштински састоји од фалсификовања хришћанске истине.” Мариологија, чак, за Барта (2010: 146) постаје јерес у Римокатоличкој цркви. Барт прихвата, нпр. за разлику од Калвина, именовање ’Мајка Божија / Богородица’, будући да у њему види заштиту од несторијанске јереси, односно, јер се датим именовањем, сходно одлукама Ефешког сабора, чува истина о Христовим природама, божанској и људској. Ипак, „ова фраза, међутим, није нарочито срећно решење јер је у модерно доба довела до величања Марије од стране Римске цркве. Девичанско рођење, дакле, чија стварност указује

еротским аспектима Ековог романа в. Живковић 2016: 223–228), овде тек напомињемо да Лутерово мишљење треба бити узето у разматрање, јер, сведочи нам Еков роман, сублимација сексуалног, од чега је оболео највећи број монаха у непознатој опатији на северу Италије, толико је снажна да на крају буде један од покретача „читавог мноштва толико збрканих збитија” (Еко 2004: 14).

на недостатак сваког људског учинка у спасењу, довело је, преко римског уздицања Марије, до истицања људског учешћа у спасењу.” (Канцер 1958: 25) Дакле, још једном мариолатрија истискује или, боље речено, умањује потребу за Христом, тиме и његов значај. Ипак, ни Барт, као ни његови претходници, ипак не одбацује Марију у потпуности, будући да у њој види „чин Божијег откривења и помирења из перспективе његовог утицаја [односи се на безгрешно зачеће, Ђ. Ђ.] на човечанство”, односно, „Барт тумачи Марију као прототипски пример зрачења Исусовог живота у живот верника од стране Светог Духа” (Реш 2010⁷⁵: 240).

Марија не може бити издвојена од Христа⁷⁶, јер она сама сачињава једну од носећих аксиома христологије – да се Бог родио као човек. Као што рекосмо, сви поменути пионири протестантизма нису одбацивали Марију Богородицу, сматрали су је важном фигуром у хришћанској цркви, признавали јој девичанство пре и током рођења, док су се у првом реду борили против мариолантрије као посебног облика идолатрије. Мариолатрија, сасвим је оправдано становиште, фокус у потпуности помера са Христа и од Марије ствара нешто што она није, а што Калвин препознаје у уједначавању њеног култа са паганским. Уколико се ставови поменутих протестантских теолога могу свести, радикална протестантска критика мариологије, којој се замера порозна граница са мариолатријом, показује да је Марија члан Цркве, али да је задобила далеко већу и значајнију улогу од оне која јој припада. Насупрот литургијско-мариолошкој егзалтираности у Православној и Римокатоличкој цркви, у појединим протестантским црквама, као што су нпр. баптистичке, презвитеријанске и евангеличке, Марија је толико скрајнута да се чак може рећи да као таква није ни потребна.

Овај радикални став веома је важан јер се у православљу и римокатолицизму развијањем свести о њему чува сама мариологија од њеног первертовања у мариолатрију. Чак је помоћно средство у одржавању праве мере у прослављању Марије и полазно је место са којим је потребно суочити се приликом расветљавања Богородичиног статуса и значаја у обема поменутих црквама.

2.5.2. МАРИОЛОШКИ КОМПЛЕКС

Већ смо назначили да о Марији знамо веома мало, готово ништа. О њој, утисак је такав, знамо само оно што је битно да знамо, јер, казује Ранер (1980: 51), „изгледа као да су све те појединости [о Марији, Ђ. Ђ.] ипак у бити биле неважне, као да су све биле скривене у Божју тајну, како би човек знао само оно једно и битно, да је Марија наиме Господинова мајка”. Стога ћемо у овом тренутку покушати да рашчланимо, у основним цртама, шта сачињава еклесиолошки Маријин идентитет, односно, зашто је Цркви она уопште (била)

⁷⁵ Искључивање Бартове мариологије може се пронаћи у докторској дисертацији посвећеној Бартовој теолошкој концепцији Маријиног безгрешног зачећа (в. Реш 2010).

⁷⁶ У реченоме су сагласне све три главне хришћанске деноминације, што подразумева да се ниједном бићу, па била то и сама Богородица, не може доделити толика слава која би бацила сенку на Христа. Тако хрватски теолог Иван Карлић (2018: 271) гледе римокатоличке теологије казује следеће: „Дакако, у мариолошком теолошком промишљању и у маријанској побожности важно је и питање мјере, начина и укуса. То овиси о повијесним околностима, о културној средини, о зрелости и одгоју појединца и народа. Неком ће мариолошке истине бити наглашено, изричито и свјесно присутне у молитвено-вјерском животу, другом је доста да су укључене у цјелину вјеровања. Тако сваки појединац и свака заједница у Цркви могу наћи ’свој’ приступ Марији, који их опет води у цјелину њезина лика. Но, при свему томе мора се пазити и искључивати било какво претјерано узвисивање или ’постављање’ Марије у својеврсну божанску сферу те било какво умањивање Крстова дјела спасења и откупљења.”

потребна. Стога говоримо о мариолошком комплексу, под којим подразумевамо скуп различитих аксиома мариолошког дискурса а у чијем се укрштају формира Маријин идентитет у Цркви.

У Марији је хришћанство пронашло идеалан пример свих оних врлина које се од узоритог хришћанина очекују. Марија је заправо толико важна инстанца у Цркви да Јозеф Рацингер (1985: 106), потоњи папа Бенедикт XVI, истиче да је „потребно да се вратимо Марији ако желимо да се вратимо оној 'истини о Исусу Христу', 'истини о Цркви' и 'истини о човеку'”, односно, „ако је место које је заузимала Марија било од суштинског значаја за чврстину вере, данас је хитно, као у неколико других епоха историје Цркве, да се то место поново открије” (Рацингер 1985: 105). Открити Марију значи открити хришћанску Цркву, место Марије јесте место саме Цркве, отуда је и названа 'Мајка Цркве' (в. Белић 1994: 281–303). Марија је, казује на трагу црквене химнографије Евдокимов (2001: 216), 'прво обожено људско биће'.

Као основне конституенте мариолошког комплекса Карл Ранер (1980: 11) наводи следеће: 1) историјско-сотириолошко место друге Еве; 2) богоматеринство; 3) девичанство као узор живота у Цркви и узор саме Цркве; 4) мајка бола под крстом; 5) жалосна госпа – последње две представе улазе у конституисање представе Богородице као Пиете; 6) чиста жена мајка, где се посебно наглашава Маријина људска природа од које се рађа божанство; 7) пралик Цркве.

Јозеф Рацингер (2005: 106–109) истиче шест разлога зашто се Марија треба поштовати:

1) Мариологија је услов аутентичне христологије, јер је истина хришћанства неодвојива од тајне оваплоћења. Веровања у истине о Марији утврђују се као потврда и заштита исправне вере у Христа, Бога и човека.

2) Будући да се Маријин идентитет, како рекосмо, изграђује у додирним тачкама Светог писма и црквеног предања, њен је лик од пресудне важности за разумевање односа и за интеграцију Писма и предања, јер без њих нема ни Цркве.

3) Будући мајка Месије, Марија у себи окупља и собом свезује стари и нови Божији народ, Израил и хришћане, стару синагогу и нову цркву. Марија остварује јединство оба завета.

4) Марија у хришћанство уноси посебну дозу емотивности. Она разум, без ког човек не постоји али у ком се и не исцрпљује, повезује са 'разлозима срца', тиме вера добија одговарајућу људску димензију, довољну количину рационалног и одговарајућу количину емотивног.

5) Марија је лик, слика и модел Цркве. Захваљујући Марији Црква себе штити од насилне маскулинизације која последује у друштвено-политичком деловању. Преко Марије Црква се нужно увек враћа себи као Мајци. Колико год понекад то желела, Црква никада не може (барем не у потпуности) бити заговорник ратова, сукоба, подела, јер је она пре свега мајка. Марија чува веру и Цркву од апстракције, јер Мајка, ако је Мајка, никада не може бити апстрактна, већ присутна, непосредна, посвећена и нежна.

6) Марија је, као 'створење храбрости и послушности', узор живота сваког хришћанина, она, такође, исказује светост коју је Бог наменио жени, а потом и човеку као таквом.

2.5.2.1. Марија – савршена хришћанка

Преко Марије, вратимо се Ранеру, разазнаје се шта подразумева савршено хришћанство. За Ранера (1980: 23–24) оно се односи на следеће:

„Кршћанство је напротив дјело живог Бога на нама: оно је оно, што нам он, живи Бог милости, даје праштањем, откупљењем, оправдањем и саопћавањем своје властите славе. [...] Савршено се кршћанство састоји у томе да човјек милосно сазданом слободом прихвати дар вјечног Бога, који је он сам, да га прихвати душом и тијелом и свом снагом цијелог свог бића, свим оним што јест и што посједује, што чини и што трпи, да би то примање Бога обухватило читаво човјеково биће и његову читаву повијест, па и вјечни Божји живот. Савршено кршћанство значи потпуно подударање службе с особним животом, подударање онога што се очитује у јавности овога свијета и у повјести с оним што се скровито одвија у дубини нутарње савјести; да се очитује оно што се збива у дубини кршћанског живота, и – обратно – да оно, што је ту видљиво, заиста буде видљивост онога, што се пред Богом у дубини срца догађа. Поврх тога кршћанство на савршен начин мора значити и то, да то савршено кршћанство једног кршћанина потпуно служи спасењу других, и да је само тада стварно савршено, ако оно то јест за све, од почетка до свршетка времена.”

Богородичино примање божанског Логоса у тело, али и целокупан њен живот пре и после Христовог зачећа и девичанског рађања, непорочни и безгрешни живот који је до смрти водила, чине од Марије 'савршену хришћанку'. Маријино ДА, у чему се слажу и Карл Ранер (1980: 24) и Јован Зизјулас (2009: 322), с једне стране израз је човекове слободе којом се препушта Творцу, којом себе даје на служење Богу и на служење другима, с друге, позив целом људском роду да учествује у Христовом домостроју спасења, да сваки појединац одговори истим одговором на Христов позив. Марија је то учинила и себе остварила као савршену хришћанку, стога је и Црква препоручује као модел, као узор, који треба следовати, али никако идолизирати. „Слобода Пресвете Богородице”, казује Зизјулас (2009: 324), „да пристане јесте слобода која се продужава у целокупној тајни Христовој, у целокупној тајни спасења”, што сваки појединачни хришћанин треба да открије – свако открива сопствену слободу у Христу, што би већ била основа спасења. У томе ДА одвија се, казује Максим Васиљевић (2022: 15), дијалектика Божије благодати и човекове слободе, те је управо то ДА иницијални моменат стварање хришћанске заједнице, хришћанске цркве. Црква није простор, зграда, нити пак организација, већ жива заједница људи који заједничким активностима доприносе личном и заједничком спасењу. Богородичино ДА у том смислу предњачи у заједници, показује начин на који заједница треба да се креће ка Богу, те је Марија „први члан Крстова отајственог Тијела, почетак Цркве и њезин узор” (Карлић 2018: 271), као и „најплеменитији људски члан у заједници откупљених, стога је она представница свих довршених, тако рећи лик у којем се посвема очитује што је Црква, милост, откупљење и Божје спасење. Стога се она с правом може назвати и другом Евом.” (Ранер 1980: 24–25)

Управо отуда што је Црква одлучила да раскрије и васељени представи Маријину личну слободу, коју је она нашла у Христу, ми знамо ко је и шта је Марија. Стога није у колизији прва наша реченица овог поглавља да о Марији не знамо ништа са тиме што сада кажемо да о Марији знамо све. Знамо, дакле, како је рекао Ранер, само оно што треба да знамо, а то знање, сасвим довољно, односи се на откривање сопствене слободе у Христу. Зато, позовимо се још једном на Ранера (1980: 25), „та људска особа коју зовео Маријом, јест тако рећи она точка на коју стрмо одозгор у ову повијест пада спасење живог Бога, да

би се одатле проширило на читаво човјечанство”. Без Марија, може се бити запитан, хришћанство можда не би постојало – што је сасвим другачији закључак од оног из одељка §2.5.1 – , тачније, питање је какво би то хришћанство уопште било када себе не би свету давало у оном виду и на онај начин како Марија себе препоручује Богу: безрезервно, апсолутно, целовито, беспоговорно, посвећено, једном речју, мајчински.

2.5.2.2. *Марија као пример спасења*

Ранерова мариологија наглашава Маријин сотериолошки значај, будући да овај немачки теолог у Богородици види архетип свих спасених. Архетип је овде тек технички термин, будући да се Марија у односу на остале верујуће не налази у прошлости, она није психолошки механизам несвесно религиозног у појединцу или колективу који покреће субјекта ка остварењу иманентне склоности ка религиозном. Она је далеко више од тога, управо сапутник верујућег, сапутник који се није једном догодио у прошлости и одатле остао да зрачи ка будућим нараштајима, већ управо због своје молитвене свеprisутности Марија постаје члан хришћанске заједнице са друге стране сваког временског и просторног ограничења. И то заједнице која зна ка ком се циљу креће и устројава, како ће рећи Евдокимов (2001: 215): „Све иде ка Крсту који се налази на прагу новог живота.” Богородица је управо прва на датом путу – „Она иде испред рода људског и сви је прате. Она рађа Пут и представља ’сигуран правац’ и ’огњени стуб’ који води ка Новом Јерусалиму.” (Евдокимов 2001: 216) – уједно и сапутник свакоме ко се њиме упутио. Преко Богомајке расветљава се драма самог спасења, ту је свакако присутан Бог, као онај ко беспоговорно дарује спасење, али преко Марије видимо и друго лице дате драме, лице које се спасава, те је Марија „представница свеколиког створења у дијалогу спасења и узор је одговора на Божји позив човјеку” (Карлић 2018: 270).

У литургијском смислу Марија је ’брзопослушна’, како је једна њена икона и названа, што ће рећи да је одмах присутна, одмах непосредна, увек поред и уз верујућег. Зато се она налази у самом средишту заједнице која иде ка Христу, у „средишту повијесно-спасењског збивања, на његовим кључним мјестима, тамо гдје ’падају’ велике одлуке: при утјеловљењу Сина Божјег, у тренутку његова откупитељског дјела на крижу, пред ’силазак’ Духа Светог, којим започиње вријеме Цркве” (Карлић 2018: 270). Марија је свеprisутна, али њена свеprisутност ни на који начин не умањује Христову, но је чак подстиче, актуализује, поспешује, указује на њу, интензивира је, Марија је пример како треба доживети Христа, како живети Христа, бити са њиме. Чак се код Ранера (1980: 25) може наћи и једна радикална, али тачна мисао, да „све што вјера зна о остварењу откупљења, о спасењу, о милости, о пунини милости, остварено је у Марији”. Без Марије, дакле, не бисмо знали Цркву, не бисмо знали Христа. И поред самог чина оваплоћења, у Маријином даљем животу, све је христоцентрично и христотражеће. Она жуди за Христом као што мајка жуди за својим дететом, да би на основу дате аналогије сама Црква жудела са Христом. Управо, како смо повише поменули, Марија у хришћанство уноси искуство мајчинства.

2.5.2.3. *Невино Богомајчинство*

Основни мариолошки аксиом јесте да је Богородица мајка – „Суштина мариолошког догмата је у догађају рађања Бога.” (Евдокимов 2001: 214) Сагласан са Евдокимовим јесте

и Иван Карлић (2018: 272), који ће рећи да све мариолошке истине иду ка само једној – „Маријину богомајчинству”. Никола Кавасила је истицао да је Бог створио човечанство да би себи пронашао мајку (Клемент 1995: 293). За Евдокимова дати догађај свакако има историјску вредност, конкретна жена у једном историјском тренутку родила је конкретног Бога, међутим, са друге стране реченог, Евдокимов (2001: 226) у жени као таквој, а којој архетип проналази у Богородици, разазнаје материнску харизму „да рађа Христа у душама људи”. Дакле, Богомајка рађа Бога у понорима историје али и изнова рађа Бога у унутрашњим понорима појединца. Тако ће, нпр., у „Канону Пресветој Богородици пред Њеном иконом ’Умиљење’” у једној од песама химнограф испрва себе упоредити са неплодном смоквом која се плаши посечења, што је јасна јеванђељска реминесценција, те ће из свог ’окамењеног срца’ завапити ка Богородици молећи је за ’душевно и срдечно умиљење’. Управо је мотив ’окамењеног срца’ тесно повезан са потребном верујућег за Маријом, односно за њеним рађањем Христа, јер Марија као таква у крајњој инстанци не може *раскаменити* срце, већ у дати камен, као каквим длетом, уноси христолошку искру која ће га разбити. Зато Ранер (1980: 22) казује да је однос између Марије и Христа био личан, интиман, у крајњој линији приватан, али из перспективе Цркве тако посматран однос јесте изневеравање оне тајне коју богомајчинство собом носи. Нас се богомајчинство и те како дотиче, ми смо дубински зависни од њега, јер Цркве без тог догађаја нема. У том смислу Марија наткриљује целу Цркву, што је и химнографски мотив, у литургијском смислу она рађа Светињу над светињама, омогућава улаз у светост. Маријино Богомајчинство колико било телесно, што је без икакве двојбе кључно у конституисању Христовог идентитета као правог човека, на трагу Лукиног извештаја о Маријином рађању Ранер (1980: 37–38), посебно зарачунавајући померање Лукиног фокуса са телесног процеса на Маријино дело, онтолошки га квалификује као материнство „по слободном, особном милосном чину у вјери”, што за последицу има то да „читав је отајаствени догађај од почетка издигнут из чисто приватне судбине, из пуког биографског односа Марије према сину Исусу, и постављен у повијест вијере и спасења. Тако се Марија појављује као лик из повијести спасења, попут Абрахама и осталих ликова у повијесном дијалогу између Бога и човјечанства, који су својом правилном одлуком изграђивали и наше спасење, на којима смо ми саграђени као на темељу.” Дакле, Маријино рађање јесте било телесно, али из сотериолошке перспективе Цркве богомајчинство јесте и израз Маријине слободне воље и њене вере у историји спасења. Преко управо таквог рађања, слободног и неусловљеног, „Бог је хтио ову слободну љубав свога створа као врата кроз која је вјечна очева Ријеч ушла у свијет, да тај свијет заувјек унесе у свој властити живот. Тако је он хтио доћи на овај свијет. Зато је Марија, човјек нашег рода, врата вјечног милосрђа, небеска врата, кроз која смо доиста спасени и откупљени и примљени у Божји живот.” (Ранер 1980: 40) Марија као двери, такође чест химнографски мотив, управо одговара Евдокимовом двоструком погледу на богорађање: с једне стране, Исус кроз Марију улази у свет, облачи се у свет, облачи се у човеково тело, с друге, свет, такође кроз Марију, улази у Христа, облачи се у Христа. Маријино је ДА двосмерно, то је „одиста најособнија њезина ријеч и њезин чин. Њој припада и не може се од ње одијелити; она јест и уистину заувјек остаје она која је за нас, ради нашега спасења” (Ранер 1980: 41).

Силина трансфера љубави која проходи Маријом управо доноси још једну посебну карактеристику у сам чин њеног рађања, овога пута једну телесну карактеристику која дубински бива ново онтолошко обележје новог човека. Величанствен је богородични тропар у „Великом покајном канону Андреја Критског”: „И рађаш и девствујеш, и по

природи свакако остајеш Дева: Рођени [Христос] обнавља природне законе, утроба рађа, и јесте као да не рађа. Бог где хоће побеђује се природни чин: чини све што хоће.”⁷⁷ Величанствен је и стих из Божићног кондака Романа Мелода: „Дева рађа и после рађања опет као Дева пребива.”⁷⁸

Максим Васиљевић (2022: 19) на трагу Јована Дамаскина у Богородичиној девствености види изузеће смрти из човековог живота, јер, будући да је зачала без Адамовог семена и родила без Евиног усуда, Марија је новог човека ослободила смрти. Њено је богорађање, дакле, двоструко величанствено и противприродно, јер уједно своје тело сачувава целим у чину зачећа и рађања, уједно у природи поништава оно на чему је сама природа заснована, поништава смрт. Својим ДА Марија себе поставља у божански план за новог човека, који је зацртан да живи са друге стране смрти, те је и њено богоматеринство уједно и Божанска милост и њен чин, казује Ранер (1980: 41), „оно није само пуко тјелесно материнство, него њезина милост и њезино дјело, који читаво њезино биће, с тијелом и духом, стављају у службу Богу и његову откупитељском милосрду према човјечанству”. „Бог где хоће”, како молитвено пева Андреј Критски, али и ’где човек хоће’, како би се могао Ранер парафразирати, остварује се посебна заједница која се конституише са друге стране смрти. Управо је почетак таквог живота започет у самом Маријином телу, будући да је оно остало девствено. Дату девственост потоња Црква узима за своју онтолошку меру, међутим, вратићемо се још једном на важна запажања Павела Евдокимова, девственост је далеко више од телесне карактеристике. Она је, казује Евдокимов (2001: 220), „специфично женска харизма (благодатни дар) чистоте усмерена на исправљање сваког безакоња које погађа и искривљује људску онтологију”. Преко девствености исказује се, наставља на истом месту Евдокимов, ’архетипска целовитост остварена у човеку’, док, додаје Васиљевић (2022: 19), „овај космогонијски догађај – Христово девичанско рођење – ослобађа човека од начина поделе и уздиже га у јединство његовог *логоса* (његовог циља) према павловском изразу: ’Нема ни мушко ни женско јер сте сви једно у Христу Исусу’.” Рећи сада да Марија својим девичанством није ’ни мушко ни женско’, наравно да не стоји – Евдокимов своју теотокологију заснива значајним делом на Маријиној (архетипској) женствености –, али Марија унеколико представља и искуство живота са друге стране полне располућености човека. Својим девичанством она у себи и собом чува есхатолошко-девичанску нераздељеност човека као таквог.

За Ранера (1980: 45), Маријино девичанство није узрок богоматеринства, него последица, оно је последица Маријиног живота – „Та воља за дјевичанством у правом је смислу и потпуно садржана у спремности Дјевице, да се посвема и безувјетно, свагда и свугдје отвори одлукама свете Божје воље, какве оне већ буду; укључена је у њезиној слободи, њезиној љубави кад је рекла: Ево службенице Господње”. И не може остати без коментара прва синтагма у Ранеровом цитату, јер Маријина ’воља за девичанство’ отвара и једну важну паралелу са ничеанском ’вољом за моћ’. У Маријиној вољи за девичанство дубински се оцртава женски карактер хришћанске цркве, њена мајчинска заснованост. „Божанском свету обележеном печатом Оца”, напомиње Евдокимов (2001: 224), „одговара људски свет означен печатом Мајке, и то значи да је људски свет *матерински*, у складу са својом *девственом* структуром”. Зато ће, како смо раније напоменули, и Рацингер и Ранер

⁷⁷ „И раждаеши и девствуеши, и пребываеши обоюду естеством Дева: Рождейся обновляет законы естества, утроба же раждает, не раждающая. Бог идеже хошет, побеждается естества чин: творит бо елика хошет.”

⁷⁸ „Дева раждает, и по рождестве паки Дева пребывает.”

бити сложни да се треба вратити Марији, јер је управо враћање Марији, као знак освешћења и разумевања воље за девичанство, враћања самом свету, самоме човеку. Зато је Марија и 'увекедева', њено се девичанство никада не обуставља. Важна је и Евдокимовљева (2001: 221) напомена да ће управо Марија бити мера Христовог суда, јер „суд је препуштен човечанској природи Христовој, али та човечанска природа је природа Његове Мајке”. Воља за девичанство, дакле, спасава људски род и спасава свет.

2.5.3. МАРИЈА ЈЕ...

Наставићемо цитатом из Ранера (1980: 55):

„Коначно једном један човјек на овој земљи, један стварни, истински човјек, а не неки измишљен лик из романа, нити некакав пуки постулат етичког идеализма, него заиста човјек од меса и крви, човјек суза, патње, биједе, таме – а ипак човјек који није ништа друго доли невиност, доброта, љубав, вјерност, стрпљење, милосрђе, љубав према крижу, човјек који је само Божји, и то толико, да је – како се Црква усуђује рећи – тај човјек 'заслужио' да постане мајком Спаситељевом, премда је и та 'заслуга' чиста Божја милост, прва милост коју је задобила, која у њој није могла окрунити чак ни неку другу заслугу. А сва се та дивота била смјестила и скрила у тријезној, малој обичности човјека, кога одвише добро познајемо и подносимо.”

Зато „*de Maria nunquam satis*” – „о Марији никада довољно”, што је општепознат усклик Бернарда од Клервоа.

И зато је последњи одељак другог поглавља ове дисертације фрагмент, јер у тренутку када смо дошли до сазнања да са Маријом делимо све, уједно свесни да ништа њеног немамо, управо у том онтолошком расцепу наших бића, стижемо пред главну преокупацију ове дисертације, пред одговор књижевности на питања: Ко је и чему Марија?

3. КЊИЖЕВНА МАРИОЛОГИЈА

У претходном поглављу тежили смо одговору на питање „Ко је Марија?” и одговор је био теолошки. Наступајуће, централно поглавље дисертације отварамо донекле другачијим питањем: Ко је Марија у књижевном тексту?

На оовм почетку битно нам је да направимо појмовно-терминолошку дистинкцију између теолошке и књижевне мариологије. Овде се ослањамо на раније закључке до којих смо дошли проучавајући анђеле у српској књижевности, где смо такође направили дистинкцију између теолошке и књижевне ангелологије, а што је сумирано у следећем закључку:

„[И]ницијална перспектива – теолошка ангелологија утиче на књижевну – може се другачије поставити: наше представе о анђелима испрва се формирају у границама језика и границама књижевног текста, те одатле насељавају теолошки дискурс. Књижевни текст постаје место формирања, описивања, представљања и проблематизовања ангелолошког као таквог. Тек када 'прође' проверу у књижевном дискурсу, анђеол прелази у теолошки. Теопоетски аспект књижевне ангелологије, дакле, подразумева двоструки однос: утицај теолошко-ангелолошког дискурса на књижевно-ангелолошки и, што је посебно важно истаћи, књижевно-ангелолошког на теолошко-ангелолошки.” (Ђурђевић 2023б: 40; в. и Ђурђевић 2023: 43–59)

У случају истраживања Богородичиног књижевног лика деконструкција изворних теолошких представа сведенија је у односу на одговарајуће поетске поступке у књижевној ангелологији, али свакако није без икакве аналогije са књижевним уобличињима анђела.

Напомињемо и то да именовање *књижевна ангелологија* или *књижевна мариологија* заправо представља израз методолошког конгломерата који подразумева интердисциплинарно повезивање науке о књижевности и теологије, а што је кључно за детаљно и јасно сагледавање и самеравање идентитета истраживаног сакралног ентитета у књижевном тексту. Тако би и будућа истраживања (нпр. књижевна христологија, књижевна пнеуматологија, књижевна агиологија, итд.) била нешто више од теологије, јер унапред подразумевају теопоетску позадину која рачуна на посебну важност књижевног текста у расветљавању сакралног као таквог, у његовом конституисању, као и у његовом враћању у искуство, и сл. У том смислу било које од поменутих истраживања нешто је другачије у односу на поетско сагледавање конкретних дивинизираних ентитета, јер изискује и једну (теопоетску) претпоставку о специфичној ангажованости литературе (в. Ђурђевић 2021: 35), која сопственим имагинативним бићем пробија оквире сваког унапред задатог знања о сакралном те помаже човеком духу у епистемичком искораку из окошталости и окамењености доживљаја Бога у сусрет са њиме, а тај је сусрет, како казује Калистос Вер (1976: 249), „у широком царству срца обележен неисцрпном разноликошћу облика”. Поменута теопоетска истраживања управо у литератури проналазе посебан механизам рада људског имагинативног које је од пресудног значаја за човеков однос према сакралном, за изградњу и очување датог односа, али и његову десакрализацију и деонтологизацију уколико дато сакрално изневери себе или постане парола за какве идеолошке смутне радње. Стога, литература, у теопоетској визири, постаје двоструко ангажована: с једне стране, она подстиче човека на континуитет са Богом, с друге стране, чува дати континуитет, јер је у сваком тренутку спремна (и способна) да дати континуитет доведе у питање, да га оспори

или поништи, као што исто може урадити и са самом сакралном инстанцом (што је најочљивије у авангардном песништву (в. §3.3).

Напомињемо и то да се на назначеном трагу не може говорити о две различите Богородице, теолошкој и књижевној, али се са пуним правом могу разазнати два различита дискурса о Марији: теолошки и књижевни. За пуно расветљавање Маријиног лика, дакле, потребно је заузети теопоетску перспективу, која подразумева конгломерат теолошких и научнокњижевних истраживања и увида, и због тога нам је било потребно да расветљавање Маријиног лика у књижевном тексту започнемо расветљавањем мариолошког комплекса у теолошком дискурсу о Марији (§2).

Основне поставке теолошке мариологије, односно, оног проговора о Деви Марији који се конституише у границама теолошког дискурса, представљене су у поглављу иза нас. Књижевну мариологију дефинишемо као теопоетско проучавање процеса смештања канонско-религиозне фигуре Марије Богородице у поетски контекст, те књижевна мариологија бива заснована на праћењима процеса деконструкције и реконструкције изворних мариолошких представа у књижевном тексту. Тако би се задаци књижевне мариологије односили на расветљавање Девичиног лика који се конституише у књижевном тексту, а који могу бити у већој или мањој мери удаљени од канонске представе, на представљање поетског процеса разградње теолошко-мариолошког комплекса на његове конститутивне елементе, те праћење поетских обликовања појединачних мариолошких фрагмената. Књижевно-мариолошки тематско-мотивско-фигурални комплекс, до ког смо дошли истражујући конституисање Богородичиног лика у српској поезији, представља проширење основних теолошко-мариолошких постулата (§2.5), те се тако проширује на мотиве и теме као што су: мајка, рађање и родитељство, љубав, лепота, вечно женско, апокалипса, опрост и милост, и сл., или последује у посебним маријанским фигурама, од којих су неке познате и теолошкој мариологији: 'Марија посредница' (§3.1), али 'усамљена Марија' (§3.2), 'наружена' и 'туђа Марија' (§3.3), 'повређена' и 'црна Марија' (3.4) или 'Марија скренутог погледа', 'моја Марија', 'Богородица-црнкиња' (§3.5). Такође, у нашем корпусу, који највећим делом захвата песнике 20. века, уз нужно непоштовање календарски омеђених хронолошких граница, рашчитавају се и одређују различите мариолошке фигуре, као што су мајка, која може бити индивидуална или национална/заједничка, девојке девице, невесте, супруге, блуднице, жене у свакодневном животу и жене свакодневних послова, и сл. Широко баштинећи увиде теолошке мариологије, књижевна мариологија ипак се поставља другачије у односу на њу – у књижевној мариологији јавља се и тежња за интимизацијом односа верујућег/песника са Богородицом, Марија се сагледава и мимо свог богомајчинства, преиспитује се њено девичанство, трага се за њеним физичким ликом, сексуализује се или узима за пример немогуће и жељене чистоте и сл.

Перманентно присуство Марије Богородице у српском песништву показује да она у историји српске књижевности 20. века пролази кроз различите семантичке метаморфозе и симболичке трансференције, те, почев од Лазе Костића, кога сагледавамо у контексту ранијих песника који су оставили значајан траг у српској књижевној мариологији (Димитрије Кантакузин, Мавро Ветрановић, Гаврил Стефановић Венцловић, Руђер Бошковић, Ђорђе Марковић Кодер), наш корпус истраживања захвата песнике модерне, Јована Дучића и Милана Ракића, авангардне стихове Бранка Ве Пољанског, Љубомира Мицића, Драгана Алексића, као и Душана Васиљева, Рада Драинца, Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића, у чијим се песмама већ назиру и модернистичка стремљења Васка Попе, Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, те постмодерно и савремено маријанско

песништво Милорада Павића, Новице Тадића, Драгана Бошковића, Милосава Тешића, Ане Ристовић. Како истраживани корпус захвата већи број епоха и стилских формација српске књижевности (од романтизма на самом почетку двадесетог века до постмодерне, транссимболизма, алтермодернизма, и др., који се преливају и у двадесет први век), тако у наступајућем поглављу успостављамо интергрални поглед на маријанску парадигму српске поезије, пратећи поступке уписивања поетичког несвесног сваке епохе у маријанску фигуру, чиме се преко песничких обликовања и представљања Маријиног лика може пратити целокупни развој српске поезије 20. века. У том смислу, Марију Богородицу сагледавамо као културолошко-поетички феномен, чији догматски лик испитивано песништво деконструише, ревалоризује, проблематизује и мења; Марија Богородица постаје двоструки знак унутар књижевног текста, који, с једне стране, представља заинтересованост самог певања за искуство трансценденције, односно, Бога, те за шира сакрална искуства, док, са друге стране, сведочи културолошко-социјално померање изванкњижевног контекста у једној немогућој историји кретања човековог духа, од Бога, што је последња инстанца сваког метафизичког трагања, до себе, што је (пост)хуманистички вапај већ изгубљеног и непостојећег човека.

3.1. МАРИЈАНСКО НАСЛЕЂЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Српска књижевна мариологија 20. века започиње Лазом Костићем. Његово маријанско песништво колико с једне стране трасира пут за целокупно потоње певање о Марији Богородици – јер готово да у његовој највећој песми „Santa Maria della Salute” (1909) нема маријанског мотива који касније неће бити песнички додирнут – толико стоји и у посебном односу према традицији српског певања о Богородици.

Дакле, преко Лазе Костића прелама се целокупна српска књижевна мариологија.

Будући да он своје маријанске мотиве преузима од ранијих наших песника, тако ћемо уједно пратити порекло датих мотива и указивати на формирање специфичне костичевске маријанске базе на којој почива и певање после њега.

Три основне, наслеђене линије јесу: 1) молитвена линија, која је најстарија и која своје порекло има у средњовековном песнику Димитрију Кантакузину, 2) поематска линија, која се раскрива у маријанским песмама Гаврила Стефановића Венцловића, 3) линија естетизације мадонизма, коју смо пронашли у дубровачком песнику Мавру Ветрановићу, а што у досадашњој критици о Костићевој песми није опширније испитивано. Ове три линије, како ћемо у даљем тексту показати, у Костићу бивају амалгамисане, те као такве предате песницима наследницима⁷⁹.

3.1.1. МОЛИТВЕНА ЛИНИЈА: ДИМИТРИЈЕ КАНТАКУЗИН

„То је најстрасније и најнепосредније изречена исповест у српској средњовековној књижевности и највећи култ који је у српској старој поезији указан Богородици поводом расуђивања о греху и смрти и човековој судбини.”

Милан Кашанин, *Стара српска књижевност у средњем веку*

Архитекстуални трагови Костићеве песме „Santa Maria della Salute” могу се пронаћи у песми Димитрија Кантакузина сложеног наслова – „Молитва с умиљенијем Пресветој Владичици нашој Богородици Госпођи, с малом похвалом, Дело Димитрија Кантакузина, у стиховима слађа од меда и саћа”. Кантакузин, који је, поред хришћанске литературе (Јован Дамаскин, Јован Златоусти, Василије Велики, Григорије Палама, Никола Кавасила), читао и познавао хеленску, нпр. Пиндарову *Епиникију* или Есхилове трагедије *Седморица против Тебе* и *Оковани Прометеј* (Кашанин 1975: 468; Богдановић 1980: 227), иако припада корпусу старе књижевности, одређеним поетским аспектима свог књижевног дела представља и удаљавање од поетике средњовековне књижевности. Изузетно популарна и распрострањена⁸⁰, Кантакузинова „Молитва Богородици...” не припада корпусу литургијске химнографије (Богдановић 1980: 228), иако значајан део њеног текстуалног бића настаје у озрачју црквених химни, посебно на плану лексике. Маријанска традиција српског песништва, која управо започиње Димитријем Кантакузином, расцепљена је између молитвеног и песничког доживљаја Богородице, између настројења да у првом плану буду приказане естетске, односно етичке карактеристике њеног бића, да се о Марији говори као апсолутном бићу хришћанске лепоте, љубави и светости и о Марији као врхунском бићу

⁷⁹ О Костићевој протомодерности в. Вранеш 2022: 51–63, о Костићевом маријанском утицају на Ивана В. Лалића и Љубомира Симовића в. Шеатовић 2024: 53–70.

⁸⁰ Томислав Јовановић (2013: 139) наводи да је до сада откривено „43 српска, руска, бугарска и румунска преписа Кантакузинове *Молитве Богородици*”.

поезије. Дате линије непрестано се прожимају, песнички маријански израз уједно је и молитвен, те је маријанска поезија својеврсна синтеза молитвеног и песничког дискурса. Жанровски посматрано, Кантакузинов текст може бити одређен као поетска молитва, за коју Валентина Аврамовна Маслова (2019: 56) казује да се „разликује [...] од сакралне; користећи религију и традиционална црквена начела она прелази у област уметности, започиње самосталан живот према законима поетске уметности”, односно, „поетска молитва је уметнички израз обраћања Богу и Богородици на темељу дијалошког карактера текста уз узвишене језичке елементе и демонстрацију религиозности песника”, истиче Тања Рончевић (2016: 6). На сличном плану, Миодраг Павловић (2000: 125–126) казује да Костићева песма „има облике и призвуке сакралне поезије. Она има замаха и узлет химне, исказује се као молитва, као покајање и исповест. У њој стално осећамо да смо у близини песниковог спиритуалног језгра, и њен завршетак, у којем се додирују разобручавајућа апокалипса и екстатички ум [...] смештен у најшире космичке просторе, несумњиво хоће да говори о последњим стварима.”

Управо услед искорачења Кантакузинове песме из црквене химнографије и ступања на план индивидуалног, Кашанин (1975: 472) подвлачи да у „Молитви Богородици...” „нема алузија на историјски момент у коме песник живи, ни на губитак државне слободе, ни на турска насиља и зверства, ни на погибију пријатеља и познаника; као да се око њега ништа не догађа, песник говори само о себи. Пред нама није само писац, него и човек.” Ова, ако се може рећи, наслућена ренесансна перспектива значајна је из разлога што целокупну песму-молитву у потпуности концентрише на самог лирског субјекта, на његов лични однос са Богородицом, који, иако не противречи, ипак представља и извесно осамостаљивање лирског субјекта и Марије из утврђеног конфесионалног поретка. – „У тој својој великој, маестетичној поеми, Кантакузин, *независан од потреба цркве* [Ђ. Ђ.], говори о себи и о свом односу према животу и смрти, говори у своје име и у име свога читаоца. Не по једној особини, он је први наш модерни песник.” (Кашанин 1975: 469)

Теме којима се Кантакузин бави („самооптуживање због грехова, страх од смрти и Страшног суда и обраћање Богородици за заштиту” (Милентијевић 2021: 72)) без икакве сумње представљају пуни одраз средњовековне поетике, међутим, Кантакузинова молитва остварује се кроз освешћивање сопственог поетског идиома, односно, у њој се развијају аутореференцијални песнички искази којима песник посебну пажњу поклања личном језичком изразу – „Одакле да начнем плакати, Дево, / [...] / од каква срца, од кога језика”, „Што рећи или што проговорити не знам”, „Да ли опевати [...]”, „Које све речи набројати могу ово [...]”. Дакле, с једне стране, истицање и интимизација песниковог обраћања Богородици, с друге, сконцентрисаност на језичко-молитвени идиом. Дата сконцентрисаност управо је последица и једне од главних особина самог молитвеног дискурса. Како показује Меролд Вестфалд (2005: 15) у тексту „Молитва као став децентрираног сопства”, суштина молитве јесте у дубоком децентрирању себе, односно, „молитва је дубоко, сасвим могуће најдубље усредсређивање сопства, довољно дубоко да почне разбијати или, ако хоћете, деконструисати ту горућу преокупацију самим собом. Зато је похвала прикладно прва на листи елемената молитве.” Похваљивање Божијег имена, или Богородице, анђела или светитеља, којима се онај ко се моли обраћа, као први елемент у структури молитвеног дискурса, управо је први знак оцртавања конститутивне разлике сопственог бића у односу на себе (Николић 2022: 174).

3.1.1.1. Марија посредница

И Димитрије Кантакузин и Лаза Костић своје песме започињу обраћањем Богородици. У искуству хришћанске цркве Марија Богородица као молитвена инстанца далеко је заступљенија од било ког другог светитеља, те се чак може стећи и такав утисак да је молитвено обраћање Богородици на одређени начин предуслов сваког молитвеног обраћања Богу. Посебно место у историји песничких обраћања Богородици свакако припада Дантеу, а то је молитвено-мадонистичка линија која се пружа и ка нашим песницима. Молитва Бернарда од Клервоа из завршног тридесет трећег певања *Раджа* упризорује Марију као ону која је „скромнија и узвишенија од бића било ког”, која је „људски род оплеменила”, „живи извор наде у крају земаљском”, „у теби је милосрђе, љубав је испод твога скута, / у теби је великодушност, у теби се сједињује / све добро што га има овај род што светом лута”, итд. Овакву глорификацију Марије претпоставља цела хришћанска црква, а претпостављају је и Кантакузинови и Костићеви стихови. Коментаришући дато место из Дантеовог *Раджа*, Јарослав Пеликан (1996: 140) истиче да је „Марија стајала у континуитету са људским родом, истим људским родом ком су припадали песник и његови читаоци. Стога је слава којом је она била овенчана била посебан облик – различит по степену, али коначно не и по врсти – славе у којој су учествовали сви спасени, славе која је њој, као и њима, саопштена Христовом благодаћу и заслугом.”

Један од општих Богородичиних кондака (глас 6) сажима целокупну позицију Богородице у молитвеном животу хришћана: „Непостидна заштитнице хришћана, незаменљива пред Творцем посреднице, не презри гласе мољења нас грешних, него као блага притекни у помоћ нама који те са вером призивамо, пожуре на молитву и похитај на умољавање, пресвета Богородице, свагдашња заштитнице оних који те поштују.” Управо је над питањем и природом њеног ходатајства, односно посредништва, запитан Карл Ранер (1980: 64) – „што је она заправо за нас” – да би сасвим кратко одговорио: „Марија је наша посредница.” Међутим, будући Богочовеком, једино Христос, уколико се следе јеванђеља, може бити назван посредником, јер управо једино Он аутентично и апсолутно посредује између Бога и човека, те „за нас, наше спасење и нашу вјеру не долази у обзир никакав други посредник, па ни благословљена Дјевица” (Ранер 1980: 65). Будући да црква и Марију препознаје као посредницу, наставља Ранер, дато посредништво мора бити другачијег карактера. Оно потиче из заједнице која постоји на земљи, заједнице којој је навештено и обећано спасење, те у датом полету спасења сви учествују – „Сви су свима посредници”, рећи ће Ранер (1980: 68), јер

„тко друкчије мисли, тај ствара од Божјег краљевства, од заједништва светих, од Цркве вјечности, од краљевства љубави – знао он то или не – пуку збирку појединачних појединаца који коначно, у спасењу, немају ништа једни с другима, он, кад се о томе ради, ставља појединца сама за се, он му даје, противно истини, да има спаситеља који није спаситељ свих, док је, међутим, прави Спаситељ љубио свакога, и управо ради тога свакога обухваћа љубављу према свима, да би сваки, избављен из своје појединачности, имао дијела у слави свих.”

Маријино ДА Богу и свету чини је првом међу спасенима, она постаје знак започетог и оствареног спасења, она је пример Христовог јеванђеља и Христове проповеди, она сама јесте све чему хришћанство тежи. Стога, она постаје молитвена инстанца помирења човека и Бога, као и помирења човека и човека, инстанца помирења човека са самим собом. Управо

у таквом амбијенту Богородица бива она којој ће се молитвени субјекат радије обратити него Богу – иако је сваки молитвени гест на крају усмерен ка Богу. Тачније речено, молитвено обраћање Богородици позив је директно упућен Марији за ступање у молитвену заједницу, а то је и Кантакузинова и Костићева позиција. Молитвени чин може бити схваћен и као „верна и љубавна пажња према другима”, односно „молитва се на одговарајући начин схвата као најинтимније и најискреније средство кроз које се може постићи разумевање нашег места у свету” (Вирзба 2005: 88–89). Наши песници, Кантакузин и Костић, показују њихове песме, своје постојање у свету управо самеравају кроз заједништво са Богородицом.

3.1.1.2. *Молитва дара*

Посебан степен молитвеног дискурса подразумева преобраћење молитве као чина исказивања у молитву као чин слушања: онај ко се моли „ослушкује глас молитве у своме срцу, и свестан је да тај глас није његов сопствени, него глас некога Другог који говори у њему” (Вер 1976: 247). Костић од пете строфе⁸¹ песме „Santa Maria della Salute” упада у молитвену екстазу, у тој екстази он почиње да слуша, почиње да перципира, да види, да чулно доживљава оно што се из молитве прва четири стиха родило. Али треба поставити питање: да ли се Костић моли само за опрост својих грехова, и то конкретни опрост „што наших гора пожали[х] бор”, или и за своју мртву драгу? Уколико оба стоје, онда се „Santa Maria della Salute” може схватити и као двострука молитва – Костић се моли за себе, тако да су у његовој песми само прве четири строфе молитва, док је остатак песме искуство молитвеног одговора, односно, дара, који долази уз молитву.

Граматики посматрано, није најјасније откуд употреба два различита глаголска времена за исказивање прошлих преступа: у првој строфи Костић користи аорист („пожалих”), да би га у трећој строфи пренео у перфекат („сам страдао”, „сам покајо”, „сам чезно”, „[сам] се надо”, „травало [...] је”, „је души ломило крило”, итд.). За разлику од Костића, Кантакузин аорист („блудовах”, „безакоњен се јавих”, итд.) везује за презент, за то „данас” у ком започиње своје плачевно певање – „нечист јесам кукавни”, „у гресима јесам”, „са исповедањем приступам”, итд. Дакле, непосредно учињени грах Димитрије Кантакузин преноси и на своје стање у садашњости, он не прекида своју греховну позицију. Код Костића је искуство сасвим другачије: он свој непосредни грех – негодовање због посечених борова – смешта међу раније, већ окајане грехове („многе сам грехе покајо ја”). Кантакузин се од аориста креће ка презенту, Костић од аориста ка перфекту. Код Костића је, дакле, повучена црта између пређашњег живота и живота који се у песми пева, док код

⁸¹ Евидентна је, ако се може рећи, жанровска разлика између прве четири строфе, које карактерише молитвено-исповедни карактер, и остатка песме, који се приближава дискурсу љубавне поезије. За прве четири строфе Миодраг Поповић (2010: 471) казује да „изражајно и садржински представљају покајничку молитву, која је проткана низом стварних чињеница из песниковог грешног живљења. Лирски приказ личне странпутице испуњен је разним окошталом метафорама карактеристичним за црквено песништво, а нарочито за византијску и библијску традицију. Тако се овде помињу 'срце и луб' спаљени у пепео греха, потонуће у животном брођењу, труљење и гњилост плота, 'вражји дуб', 'пакост жута'. Почетак и крај овог ретроспективног лирског дела уоквирују две упечатљиве слике. Једна отвара проблем писања лоше поезије, а друга резигнирано на сцену изводи сломљена крила песничке душе. Обе слике мање или више отворено успостављају узајамне везе, и истовремено опште са личним и свеукупним песничким стваралаштвом. Јасна алузија на патриотску побуну, изречену у песми Дужде се жени, подсећа на то да се политика, нација и овоземаљска борба показују као пуне, залудне и пропадљиве у поређењу са вечном лепотом Богородице Спаса.”

Кантакузина „Молитва Богородици...” започиње управо у додирној тачки греховног живота и жеље за другачијим животом.

Треба напоменути да је Кантакузинов каталог грехова далеко обимнији и упечатљивији од Костићевог, да је сама проблематика греха једна од централних Кантакузинових тема, што код Костића није случај.

Костић, сведочи нам његова употреба различитих глаголских времена, већ се налази са друге стране своје греховне историје – може се претпоставити да је љубав, коју ће опевати у наредном делу песме, од пете строфе, већ бити оно стање из ког Костић исказује иницијално „опрости”. Костић је већ додирнут Маријином љубави, он је на одређени начин већ прочишћен, покајавши се својих пређашњих грехова ради љубави, а љубав је и за Кантакузина „добра, блага и света. Она је основа свих врлина, која води највишем сазнању и светлости. Сазнање и светлост, опет, јесу прилика да се сатвори поетска и природна слика која ће надвладати мрак.” (Симић 2018: 296) У том смислу, може се рећи и тако да се Лаза налази у Марији као дому/храму љубави, да управо у њој слуша љубав као такву, да је већ завршио са ранијим собом, да се уградио у сам храм у ком иста та љубав станује, да су његови греси иза њега и да у том искуству исказује своје „опрости” као знак свог преласка на другу, ако можемо рећи, Маријину страну⁸².

Богородица одговора – или је већ одговорила – на молитву за опростом даривајући опрост у виду поновног споја са песниковом драгом која се налази са друге стране смрти. Песник као да је у прве четири строфе непокретан, стационаран или укопан у себе. Други део песме започиње управо тиме што мртва драга – као дар – долази ка песнику, ступа пред песника – „тада моја вила преда ме грану”.

3.1.1.2.1. Фотофанија као мариофанија: Руђер Бошковић

Парономазијска стилогеност лексеме ’грану’ упозорује начин на који се дар даје песнику – дата лексема несумњиво потиче од глагола гранути, обасјати, што имплицира светлост, али она твори и аудитивну блискост са глаголом грести, ићи; дакле, дар јесте долажење у светлости, или можда само долажење светлости – „из црног мрака дивна ми свану”. Фотофанија постаје знак молитвеног одговора, односно, молитвеног даривања.

Потребно је на овом месту да напоменемо да је дубровачки полихистор Руђер Бошковић иза себе оставио изузетно важну песму посвећену Богородици – „*Virgo sine labe concepta*” („У славу зачећа Блажене Дјевице Марије”). Иако је оригинал песме остао сачуван у рукопису на латинском, а поред њега и два превода на италијанском и дубровачком, песма дуго није била позната. Препев на хрватском језику појављује се 1887. године у издању Ивана Кукуљевића, али је одбијен јер је нпр. Предраг Белић сматрао да песма не припада Руђеру Бошковићу⁸³, итд.

Сасвим је могуће да је, и поред своје сарадње са Загребом поводом превода правничке књиге „Пандекта” и евентуалног професорског ангажмана на загребачком Свеучилишту, Лаза Костић могао знати за Кукуљевићево издање Бошковићеве песме, а томе

⁸² Напомињено и то да „у језику хришћанске теологије Марија, односно Богородица, слави се као *finistra evazionis*, тј. као прозор који омогућава бекство из света, што се поклапа са бекством Лазе Костића из света” (Настовић 2004: 207).

⁸³ О овоме и томе како је на основу Руђерове преписке са његовом сестром Аницом ипак утврђено да песма припада њему в. Кнезовић 1995: 463–465. Текст песме на хрватском језику, за који је Кукуљевић сматрао да је оригинал, у ствари је превод са латинског језика, који је начинила поменута Аница.

у прилог иде и одређени број интертекстуалних веза које се између песама „*Virgo sine labe concepta*” и „*Santa Maria della Salute*” могу раскрыти.

Бошковићева песма, коју Кнезовић доноси у оригиналу на латинском (1995: 467–470) и Аничиним преводу на хрватском (1995: 471–475), представља опширну поетску компилацију теолошких знања и ставова о Богородици, док је један од пресудних утицаја на Бошковићеву Марију управо представа Девојке обучене у сунце из Откривења апостола Јована (в. одељак §2.3.3). Иста представа свакако је и раније постојала у дубровачкој поезији, нпр. у „Пјесанци Дјевици осмој”⁸⁴ Мавра Ветрановића, такође, она је веома честа и у иконографији Западне хришћанске цркве, одакле се прелила у поезију. У Костићевој пак песми нема реминисценција на дату откривењску фигуру, али се друга, важна, паралела може успоставити са Бошковићевом песмом.

„У славу зачећа Блажене Дјевице Марије” започиње широким астралним прологом, међутим, нулто место самог почетка, тренутак у ком започиње Бошковићево певање јесте ноћ – „*Nox erat*” – „Ноћ бијаше”. Дато место по своме карактеру одговора Костићевој петој строфи, од које започиње другачији тон „*Santa Marie*”, и који управо рачуна на измену мрака, који донекле карактерише прве четири строфе, будући да мрак постаје последица освешћивања сопствене греховне природе. Дато ће бити карактеристика свих песника које у овом поглављу анализирамо. И код Димитрија Кантакузина, и код Мавра Ветрановића, и код Гаврила Стефановића Венцловића, и код Руђера Бошковића, песник је, све док је искључен из Марије, приказан у мрачним и негативним тоновима. Укључивање песника у Марију, односно, Маријино одговарање на песников молитвени позив ствара фотофанијски контекст саме мариофаније⁸⁵. Такав амбијент најизраженији је код Руђера Бошковића, који у назначеној песми казује: „Кад запањен видим толи / Чудну од свуд свјетлос сјати, / Небо с гори, земљу доли / У час један обасјати. // Очи обрћем. – Ах! у тему / Ке виђење мене срета! / По кому је, сва у њему, / Свиес и памет ма узета. // Женским чином, пуна уреса, / Неумрла али слика. / Којием здрацима сред небеса / Сјаше свјетлост ње велика!” („У славу зачећа Блажене Дјевице Марије”) На истом фотофанијско-мариофанијском трагу открива се и значајан број црквених богородичних тропара у којима се остварује значајна онтолошка веза и блискост између Марије и светлости. Тако у Општем молебну Пресветој Богородици налазимо тропаре: „Разреши маглу прегрешења мојих, Богоневесто, просвећем Твоје светлости, која си родила светлост божанствену и предвечну” или „Зрацима Твоје светлости просвети, Дево, мрак незнања одагнавши” и сл. Јасно је да је светлост у Богородици христоизворна, односно, да Марија своју светлост дугује свом Сину. Одатле се формира и назначена фотофанијска база мариофаније. Славу дате светлости посебно разрађује Руђер Бошковић, који назначава да Маријина светлост подједнако осветљава и небо и земљу, односно, како су „у час један обасјати”. Маријина објава у светлости – или, објава Марије као објава светлости – прекрива све постојеће разлике и венчава/спаја оно што је раздвојено, небо и земљу. На таквом трагу, светлосни бљесак Маријиног доласка у Бошковићевој песми одлаже се у Костићев фотофанијски моменат откривања Ленкиног бића. Бошковићево ’сретање’ постаје Костићево ’грађавање’, оба искуства почивају на истој матрици сусрета

⁸⁴ Дата пјесанца започиње стиховима: „Здраво дијево приблажена, / морска звијезда и данице, / божја мајко и краљице, / врх свијех звијезда узвишена: / гди с’ звијездама окружена, / врх свијех небес гди над нами, / мјесец тлачиш под ногама / у суначцу одјевена.”

⁸⁵ Уп. стихове из 11. икоса Акатиста Пресвете Богородице: „Као светлоносну светиљку, која се појави онима што су у тами, видимо Свету Дјеву, јер Она запаливши нематеријалну светлост, води све божанском знању, просвећујући ум јасношћу, а слави се овим усклицима: / Радуј се, Зраку Духовног Сунца! / Радуј се, Сјају Незалазне Светлости! / Радуј се, Муњо Која просветљујеш душе! [...]”

у светлости, односно, сусрета са светлошћу или сусрета у светлости. Костић сигурно зарачунава маријански мотив светлости када га преноси и на Ленку, а може се рећи и тако да управо путем светлости Костић спаја први и други део своје песме. Бивши загладан у Марију као у саму светлост, он на крају у датој светлости назире и своју Ленку.

3.1.1.3. *Марија – мајка песника*

Костићево повлачење грехова у прошлост указује и на извесну кеноту која се дешава у песнику, у испражњење садашњег бића од претходног, које ће тек у таквом смислу омогућити Костићу да од перфекта и аориста дође до презента: „Дође ми у сну.”, да би у пунини изрекао футур: „најлепши сан ми постаће јав”. Калистос Вер (1976: 248) истиче да „истинска унутарња молитва значи прекид сопственог говорења и ослушкивање неразговорног Божјег гласа унутар срца; то значи прекинути са делањем по нашој вољи, и препустити се деловању Божјем”. Костић је завршио са собом, са својом ранијом поетиком (симболички, презрењем своје раније песме „Дужде се жени”), он је повукао своје биће.

Знак тог повлачења јесте „опрости”, које значи: *’повукао сам своје биће, дођи, Марија, види, упиши се у мене – или: дај да се упишем у тебе, проговори у мени, буди у мени, – или: пусти ме да будем у теби, пусти ме да проговорим у теби’.

Или, нешто другачије. – Будући да је, августиновски речено, Бог ближи човеку него што је сам човек близак себи, и Димитрије Кантакузин и Лаза Костић желе да искажу дату блискост. Обојица започињу своје текстове инвокацијом која дели заједничку апелацију: код Кантакузина се јавља „свих цара и Бога мати добра”, код Лазе Костића „мајко света”⁸⁶. Оба песника себе дају *мајци*⁸⁷, молитвено се препоручују као усиновљени песници – посебно је упечатљив Кантакузин: „Сама о мени бригуј, добра”. Они свој глас преисписују преко Богородичиног „Ево слушкиње Господње” (СЛк. 138), зато што и она себе у молитвеном искуству препоручује Богу. Молитва управо јесте то: препоручити себе Богу како би Бог ушао и проговорио унутар субјекта, јер „у личном молитвеном односу, није човек него је Бог онај који преузима иницијативу и чије је деловање ту основно”. Дакле, субјекат нема никакву другу могућност но да се препоручи молитвеној инстанци, све остало припада датој инстанци. „Циљ молитве”, наставља Калистос Вер (1976: 249), „могао би се сажети у једну реченицу: ’Буди оно што јеси’. Буди, свесно и делотворно, оно што већ јеси потенцијално и скривено [...]. Буди оно што јеси: тачније, врати се у самога себе; пронаћи Онога који је већ твој, ослушкуј Онога, који никада не престаје да говори у теби, поседуј

⁸⁶ Треба напоменути да гледе назначеног места у Костићевој песми постоје различита тумачења. Миодраг Павловић „мајко света” чита као *’Mater Sancta’* док Младен Лесковац упућује на *’Mater Mundi’*. (Квас 2015: 108) Прва претпоставка чини се исправнијом, посебно због паралелизма са рефреном, где се јавља исто именовање, само на италијанском језику. Такође, у *Пери Сегедину* Јуца започиње своју молитву: „Ох, мајко света, богородице”, где нема никаквог оправдања претпоставити да је посредни другачије одређење до оног које упућује на Богородичину светост.

⁸⁷ У психоаналитичкој перспективи, коју у овом случају не можемо пренебрегнути, посебно важан бива матерински архетип у Костићевој песми: „Оно што је у контексту песме *Santa Maria della Salute* битно кад се говори о архетипу мајке јесте чињеница, с једне стране, ’да је однос између Цркве и мајке несумњив’ (Јунг), а с друге, да Богородица представља најсавршенији облик материнства, односно узвишени симбол за мајку. [...] Све досад речено о симболу, односно архетипу мајке баца нам светло на суштински смисао песме *Santa Maria della Salute*, јер ако је Црква симбол за мајку и симбол Христове веренице, онда из тога проистиче не само да је Лаза Костић пројектовао свој архетип мајке на цркву *Santa Maria della Salute*, већ и да је свој архетип Аниме, који почива на архетипу мајке, пројектовао на Ленку Дунђерски као своју ’духовну вереницу’, коју је, као што је већ речено, тако и доживљавао и у својим сновима и у реалности.” (Настовић 2004: 210)

Онога који те већ сада поседује.” Дакле, оба песника управо се препоручују Мајци Богородици⁸⁸ да би постали усиновљени песници, да би открили себе као песнике⁸⁹, да би пронашли свој поетски идиом, те је Костићево „опрости”, као и Кантакузиново „да ме не одгурнеш”, заправо знак препуштања и предавања себе трансцендентној инстанци у којој ће бити генерисана и откривена истина њихових бића. Без тог иницијалног „опрости” Лаза Костић не би могао да започне своју песму, не би могао да отвори своје биће као песничко. Препуштање себе, давање своје слободе другоме, одлагање своје слободе у вољу другог, управо је једини начин на који се аутентична слобода може сачувати – „Слободан ми приступ и говорење, / слободно без смелости прилазим теби, / слободног ме милости твоје творе, / слободујући, радосно и страшљиво зовем”, пева Кантакузин. „Слободног ме милости твоје творе” – слобода, која долази од другог, најбоље се искористи ако се преда другоме – кључна је претпоставка молитве, детаљно образлаже Меролд Вестфалд (2005: 22–24) у поменутом тексту. Дакле, молећи се, песник децентрира и деконструира себе – раставља себе на биће које се моли, на своје пређашње биће, на језик којим се моли, на садржај молитве, на жељу молитве, да би се све то изнова сабрало у бићу са друге стране, бићу коме се оба песника препуштају. Целина Костићевог бића, јасно је из његове песме, немогућа је без Ленке, отуда Богородица као она могућност да се немогуће деси, да немогуће – мртва драга – изнова буде са песником. „Ништа ти њој немогуће није / ништа противно, само ако жели”, опева Кантакузин Богородицу, док Мајкл Ендруз у тексту „Како (не) наћи Бога у свим стварима: Дерида, Левинас и Свети Игњатије Лојола о учењу како се молити за немогуће” (2005: 196) истиче, да је „молитва услов могућности који тражи немогуће, наиме, [молитва, Ћ. Ћ.] настоји да ослободи присуство од сваког услова или предуслова за примање онога што се даје онако како се даје унутар хоризонта било које дате тоталности”.

У том смислу, Богородица постаје биће којем се оба песника моле, међутим, само Костић наставља своју молитву и даље, од пете строфе „Santa Maria della Salute” јавља се сасвим другачији тон. Без прве четири строфе чак не би било икакве потребе говорити о молитвености другог дела песме, но би се он могао схватити као поетизована историја једне (немогуће) љубави. Међутим, управо та прва *четири стуба* потоњег песничког *свода* дају молитвени контекст песми који се не може и не сме пренебрегнути. Зато ће Драгиша Живковић (1994: 181) за „Santa Mariu della Salute” рећи да је „више молитвена исповест него прича о тајанству”, него „сублимисано исповедно казивање”. Други део Костићеве песме постаје молитва са друге стране молитве, постаје молитва самог дара, односно молитва немогућег. Кантакузин не успева да дође до тог степена, његова претпоследња од укупно седамдесет седам строфа гласи: „Даруј дар што хоћеш и волиш, / даруј дар достојан твоје благодати, / даруј ми Бога мојега милости / даруј злих слободу и добрих сладости”, те своју песму-молитву Кантакузин завршава глорификацијом Марије. „Колико молитва, толико је та Кантакузинова песма исповест његова, и његово величање Богородице.” (Кашанин 1975: 471) На крају Кантакузинова молитва мора да се избори са свешћу исказаном у стиху: „пролази тако и обличје тог света”, што је врло блиска парафраза стиха апостола Павла: „јер

⁸⁸ Кантакузин на питања: „Коме блудни и оскврњен да прибегнем ја, / коме да уздахнем из дубине срца, / коме да искутим стењања гласе, / коме припасти да сажали мене?”, одговара: „Теби [...]”, као јединој којој песник уопште може да се препусти.

⁸⁹ Говорећи о Кантакузиновом односу према Богородици, Анка Симић (2018: 300) казује да Марија „песника није узнела већ га је повратила, зато је и виђена у спаситељским метафорама: прибежиште, пристаниште, покров, избавитељ, светлост, лествица, царица”.

пролази обличје овога света” (^{ЕЧ}1. Кор. 7₃₁). „Кантакузин је у ’Молитви Богородици’ остварио естетички идеал пуноће света, а цитирани стих је доказ песникове свести о доласку последњих времена” (Милентијевић 2021: 72), што ће се наћи и код Костића, код кога „смак света наста и страшни суд”. Међутим, за разлику од Кантакузина који апокалиптично разрешење своје молитве види у ’даривању бога’, Костић се у својој молитви дара већ апокалиптички налази са друге стране смака света, са друге стране есхатона, одакле казује: „навек су са њом појаве нове”. Те ’појаве нове’ залог су буђења у сутрашњици раја, који је песнику сама Божија мајка отворила; ослободивши песника њега себе, Богородица сада постаје мера песничке апокалиптике, јер на хоризонту Костићеве молитвене загледаности Марија поставља Ленку.

Костић као да мења први стих Кантакузинове цитиране строфе „даруј дар што хоћеш и волиш” у ’даруј ми дар што *хоћу* и *волим*’, што Богородица своје усиновљеном песнику и чини: „кад ми се она [мртва драга / дар, Ђ. Ђ.] одонуд јави, / ко да се бог ми појави сам”! Управо као одговор на тај дар песник ствара целу песму.

„Феноменологија молитве је структурно идентична феноменологији дара. ’Молити се’ значи молити се за дар молитве, молити се за дар свих дарова, дар самог дара, који је дар његовог феноменалног непојављивања. Као дар, молитва је уписана чистом великодушношћу од дародавца, Дародавца свих дарова. Свака чиста молитва се тако моли за прихватање без услова, без ограничења, без обавеза, без потребе. Хришћански говорећи, молитва заснива услов сваке (немогуће) могућности. [...] Молитва пројављује жељу, жељу за немогућим, за будућношћу, за немогућом будућношћу у којој молитве и правда теку као текући потоци. Молитва тражи жељу за молитвом, жељу за молитвом за жељу за молитвом. [Prayer seeks the desire to pray, the desire to pray for the desire to pray.]” (Ендруз 2005: 197–198)

И

„[...] свака је аутентична молитва у крајњој линији молитва немогућности, молитва дара. Уписана немогућим, молитва конституише будућност тражећи Царство међу зрном горушице и изгубљеним овцама. Молитва каже гори: ’Помери се!’ и гора се креће; молитва не тражи моју вољу него да се изврши воља Другог. Таква молитва је немогућа молитва, молитва немогућности и безумља, молитва за дар који опрашта све дугове и губи себе као (немогући) услов да се икада нађе.” (Ендруз 2005: 199)

Управо у искуству другог дела Костићеве песме, у искуству измољеног дара, у искуству молитве немогућег, песник у првом делу користи прошла времена за исказивање своје греховне прошлости. Чак се може рећи да та прошлост уопште не припада самом чину мољења, јер се она и налази изван песниковог усиновљеног и омомитвљеног бића. Дата прошлост више не припада песнику, као што ни песник више не припада раном себи.

Захваљујући Богородици, Костић, на Кантакузиновом молитвеном трагу, открива сопствену истину о свом бићу – а она је песничка –, те напушта Кантакузинову позицију и одлази даље у односу на њега, проговарајући и опевајућу апсолутно искуство молитве које долази са друге стране искања, које долази као искуство немогућег даривања, овде оличеног у Ленкином бићу. Богородица постаје биће које омогућава да и Кантакузинова песма не заврши у очајничком песимизму греховности, која савладава песника, и ’помраченог сунца и вечите студи’ што код Костића настаје по нестанку љубави. Кантакузинова мисао „грађена [је] поуздањем у велику моћ Богородице, којој се спасава душа што је познавала своју грешност” (Богдановић 1980: 228), због чега његова песма постаје „слађа од меда и

саћа”. На том трагу, може се преиспитати став Миодрага Павловића (2000: 116) да „главна енергија, главни звук *Santa Maria*, то је звук кајања, метаноје, прихватања нечега што се одбијало раније, и одбијања нечега што се раније прихватало. Кајање, очишћење, отварање: то је велики душевни догађај ове поеме.” И да и не, јер је молитва више од покајања, молитва настаје после покајања, Костић одатле полази, али у другом делу песме већ нема речи о покајању; историја његове љубави, смрти те љубави, постаје историја која долази после смрти, постаје историја немогуће љубави која се у тој немогућности ипак дешава. То би била главна и последња енергија Костићеве песме: Марија је омогућила љубав, Марија омогућава љубав, Марија ће омогућити љубав! Управо би такав усклик пратио пут „из безњенице у рај, у рај”. У једној херменеутичкој игри, тај четири пуна поновљени фрагмент ’у рај’ може бити и раздвојен на два дела, као што је и у песми учињено услед версификаторских захтева. Та ’безњеница’, осим што указује на Ленкино одсуство, посебно ако се у обзир узму закључци из нашег следећег поглавља (§3.2.2), за Костића јесте и искуство без Марије. Тако први рај, за Костића, јесте Маријино наручје; из тог првог наручја, Костић прелази у Ленкин загрљај, који је за Костића једини аутентични рај, јер раја нема – овде већ одзвања еденски архетип⁹⁰ – без оног другог бића које (се) воли. Песниково молитвено обраћање Богородици, дакле, започиње покајничком молитвом, али се наставља у песми у виду наставка саме молитве, која постаје другачија, постаје радосна молитва⁹¹ немогућег дара ’од милине полуделих духова’.

3.1.2. АРТОМАХИЈА: О РАЗЛОЗИМА КОСТИЋЕВОГ АМБИВАЛЕНТНОГ ОДНОСА ПРЕМА БОГОРОДИЦИ

Међутим, и поред тако важног Богородичиног значаја у последњој Костићевој песми, неизбежно је напоменути да се његов однос према Марији кретао од крајње злурадих коментара и јеретичко-револтираних ставова, што карактерише Костићево раније стваралаштво, до глорификације, адорације, па, ако се може рећи, и одређеног страхопоштовања, које ће осећати према Светој мајци, како ће је у „*Santa Marii...*” назвати.

Централни текст у ком Костић износи критику Марије Богородице јесте есеј „Илијада: поглед на једну главу” (1872), где он, сасвим у кромвеловско-романтичарском духу и заносу, говори о Хомеру, *Илијади*, Ахилу⁹². Наспрам ахилејског и хекторовског јунаштва и мужевности, карактеристичног за источно-грчки свет, Лаза Костић (1972: 152)

⁹⁰ Уколико бисмо заузели и овакву перспективу у тумачењу Костићеве песме, Маријина објава била би још јаснија. Будући да је у црквеним химнама Марија означена као нова Ева, односно, као она која је жену као такву искупила, притом, рађањем Христа омогућила искупљење и Адама, мушкарца, у Костићевој песми Марија се објављује као она истанца која омогућава повратак у Еден, односно, тачније речено, на поетском плану Костићеве песме омогућава искуство љубавне заједнице која је била карактеристична за Еден, за ’човека и његову жену’ (ДМ Пост. 225). Аналогије ради, у „Пјесанци дјевици четвртој” Мавро Ветрановић оставља следеће стихове: „и ти си мајка тај, љувена и мила, / Адамов ко си вај у свој крил примила. / Милости твојом тач јоште си врху свијех / од Еве грозни плач сврнула вас у смијех”, а у „Пјесанци дјевици деветој”: „све жалости и дреселе / тер Марија чини сама / и од Еве и Адама / обратити у весеље”. Дати Ветрановићеве стихови као да су парафраза завршног тропара међу тропарима по Непорочним: „и радост си Еви уместо жалости подарила”. Како год било, и Ветрановићеве стихови и назначени тропар потичу из заједничке теолошке матрице, која Богородицу види као другу Еву.

⁹¹ Казује Евдокимов (2001: 154): „Теотокологији (учењу о Богородици) је својствена космичка радост – небеска и земаљска.” И са тог аспекта у песми се расветљава повезаност Богородице и финалне радосне полуделости духова.

⁹² Примера ради, Костић (1972: 149) истиче да је „Омир [...] својом Илијадом вратио зајам богу Мојсијеву за стварање човека”, и сл.

у западној традицији види 'моралну подност женскиња', те указује на настојање западног света, од Вергилија до Гетеа, од *Енејиде* до *Фауста*, да „умали” источни свет или да са своје стране, опет у циљу умањења истока, „постави неумаљивом појаву вредног премца”. Сходно таквом становишту и снажна Костићева реченица, на коју се позива већи број његових проучавалаца:

„Отуда после и она болешљива, неприродна реакција што се зове у песништву *романтика*, а у вери и уметности могла би се назвати *мадонизам*, обожавање Богородице и непорочног јој зачала. У *Илијади* нема ни једног ни другог. И баш томе захваљује *Илијада* своју неспорну узвишеност над свима породима песничким. У томе слави јелинска рука своју најдивнију победу над азијском песницом, у томе је најлепши значај и целе остале јелинске просвете, што је знала сломити азијско робовање женско, те узвисити жену на наравну равнину према мушкој поли.”

Идеално женско, може се претпоставити, рани Костић види управо у приближавању идеалима мушког, те и у њиховом поистовећивању, опет у корист мушких принципа. Костић, настављајући своје размишљање, представља неколико различитих типова мајки у историји европске културе: грчко-паганску Тетиду, хришћанску Марију, те Мајку Јевросиму из српске народне епике. Међу њима посебно место припада Мајци Јевросими управо због њеног снажног етичког односа према свету и сину Марку, пре свега израженом у њеном чувеном саветовању сина у песми „Урош и Мрњавчевићи”⁹³. Такву 'мушку' исправност и силину правичности, достојну највећих античких хероја, Костић не проналази ни у Тетиди, а камоли Марији. Тетида је „обична морска грчка баба”, „пука матора Цинцарка према Јевросими” и њој је „Ахилчетов ћех пречи од целог једног, па ма и од Ахиловог народа, који се подигао на праведан рад”, док је Јевросима „обично земно створење, обична српска жена, српска баба” (Костић 1972: 164), у којој нема наметнуте и незаслужене божанске славе која краси богињу Тетиду. Јевросимина слава потиче из њеног бића, из њене етичности, она је самостекнута, те је Маркова мајка 'узор-мајка српска', 'небеско-земаљска богиња хришћанске духовности, хришћанског прегода' (Костић 1972: 164). На посебном удару налази се трећа мајка, Марија:

„А Марија? – Свога божанственог сина пустила је с милим богом да иде од куће, да јој не мрази кућу по општини, да јој је растерује муштерије⁹⁴. А кад јој се њен Иса прославио, пошла је с браћом његовом да га обиђе; ал' синак не хтеде ни видети сујетне радозналице: 'Ово је мати моја, ово су браћа моја!' рече показујући на своје ученике, на своју браћу по духу, на свој благовештени материјал. Кад јој напоследку сина обесише, не беше ни међу

⁹³ Упућујемо на став Марка Радуловића (2024: 123) поводом датог места: „Наиме, у огледу 'Илијада: поглед на једну лепу главу' Костић се Богородицом не бави из перспективе хришћанске теологије, већ је посматра као уметнички лик. Тако се етичке карактеристике Богородице доводе у везу и упоређују са другим женским ликовима античке, енглеске и српске народне књижевности. Једино је ослањање искључиво на естетско-етички патос, односно литераризовани морал лишен дубљег религиозног смисла и поимања, могло Костића довести до закључка у коме се мајка Јевросима поставља изнад Богородице. У есеју 'Илијада: поглед на једну лепу главу' не ради се, дакле, само о осуди мадонизма у култури, ни романтике у поезији, нити је реч о негативном вредновању Богородице са становишта неких других верских традиција, већ је у питању пре свега њено сагледавање као књижевног лика.”

⁹⁴ Приближавање Марије 'жени која ради с муштеријама', иако није директна линија, посебно ће бити развијено у авангардној књижевној мариологији, пре свега код Бранка Ве Пољанског.

мироносицама! – Па ипак богородица, па ипак богомајка, па ипак богиња! Чудан свет!” (Костић 1972: 164–165)

Откуда у раног Костића овакве речи за Марију није најјасније. Покушаћемо да изнесемо неколико различитих претпоставки.

Једна од наших првих претпоставки била је теолошки аргумент који се показао као стран искуству једног песника романтичара а није имао ни упоришта у српској мариологији деветнаестог века⁹⁵.

3.1.2.1. Поетско-идеолошки разлози

Костићева критика Богородице могла би се разумети и као идеолошки отпор према западном свету и Западној цркви. Дато ће нпр. карактерисати песму „Дужде се жени”, која је препозната као протопесма „Santa Maria della Salute” (нпр. Стојановић 2012: 26). Додир Запада оцртава катаклизмички пејзаж Костићеве земље: „По голој гори сам север душе. / Од зимне влаге, од летње суше, / голи син горин, жељан слободе, / ил’ води паде, ил’ копном

⁹⁵ Не може се са сигурношћу тврдити на шта се тачно лексема ’зачела’ из горе издвојеног Костићевог цитата односи: да ли на Маријино безгрешно зачело/зачеће Христа или на безгрешно зачело/зачеће Марије од родитеља Ане и Иоакима. Уколико би прво био случај, онда би се Костићево одбијање Маријине девствености могло разумети на плану његовог образовања на античким узорима, на нашим народним песмама, или се може зарачунати и реалистички утицај Светозара Марковића (в. Младеновић 2011: 56), те би овом паганском и реалистичком погледу на свет сасвим стран био концепт безмужевног зачећа детета и његовог девичанског рађања. Међутим, уколико би друго био случај, онда би се Костићева критика Марије могла разумети и као извесни револт спрам новодонете римокатоличке Догме о безгрешном зачећу Марије из 1854. Уколико се консултује српска теолошка литература која је настајала непосредно после 1854, стиче се утисак да Догма о безгрешном зачећу Богородице или није била позната или није наишла на (значајнију) критику. Тако у једном посрбљеном руском преводу протестантске књиге Адолфа Монода *Назначај женскиње по светој божјијој ријечи* (1867) налазимо да је Дева Марија „образац и узор љубави”, „образац и узор смијерности”, „образац и узор женскиње хришћанке” (Монод 1867: 20). Важно је напоменути и то да се нпр. у књизи *Наука хришћанска из повести Старог и Новог завета* Павла Николића (1866) – иако ће се нашироко говорити о свим важним темама из хришћанске теологије, од Свете Тројице до тема о цркви, васкрсењу, вазнесењу, вечном животу, као и о личностима попут Данила, Илије, Самуила, Соломона, Давида, Сузанае, Каина и Авеља, Аврама, Товије, Јосифа, или новозаветног Петра – Марија јављати тек узгредно, и то у оном делу текста где се приказује њен сусрет са арханђелом и рађање Христа (Николић 1866: 8 и даље), што представља прилагођавање одговарајућег јеванђељско-мариолошког материјала. Исто карактерише и другу, ранију Николићеву књигу *Катихетическа поученија при настављенију јуности* (први том, 1859). Митрополит београдски Михаило Јовановић, иначе кијевски високообразовани ђак, иако је оставио заиста оштре речи о западним верзијама хришћанства, у беседи на Рождество Богородице (Јовановић 1866/2: 296–299) ниједном не помиње безгрешно зачеће Марије, иако, сликовито и легендарно, говори о Иоакиму и Ани, презрењу које су као бездетни трпели у својој заједници, њиховој туги, растављању од четрдесет дана, те рађању ћерке Марије. У беседи на исти празник од шест година раније, Јовановић (1860: 496–497) износи такве мариолошке ставове које нису одвише супротстављени догми римокатоличке цркве од 1854.

У књизи екуменског карактера *Православије или Која црква правије учи источна или западна?* Јована Чокрљана (1860) нема говора о догмату из 1854. У изузетно оштром одговору на ову књигу Михаило Јовановић (1860б: 8) истиче које су кључне разлике између Источне и Западне цркве (филиокве, разлика у крштењу и миропомазању, разлика у причешћивању, индулгенција, целибатно свештенство, чистилиште и, како ће Јовановић записати, „римпапа”), међутим, међу њима не говори о Догмату о безгрешном зачећу Марије. Дакле, у првој деценији после доношења Догмата изостала је реакција на њега у српској црквеној штампи. Догмат је свакако могао бити позната Костићу, међутим, нисмо успели да пронађемо ниједну иоле снажнију карику која би оправдала повезаност између реакције православних цркава на новодонету римокатоличку догму и Костићевог религиозно-теолошког ниподаштавања Марије Богородице. Дакле, како ће се у главном тексту показати, теолошко-религиозно становиште за Костића је секундарно.

оде.” („Дужде се жени”) Мотив борова, који ће у последњој Костићевој песми бити један од ознака уметничког дела, цркве посвећене Марији, у песми „Дужде се жени” метафора је јунака који је „жив да се бори” и штити ’Загорку мајку’, митско-фолклорно и вилинско биће које представља непатворени израз ослободилачког бунта Костићевог народа. Са западне стране Марија, као она због које се ништи песникова земља, с источне ’Загорка мајка’, која остаје над уништеним горама. Такође, у истом маниру, маријанске пасаже у *Пери Сегединцу*, како истичу Миодраг Павловић (2000: 118–119) и Љубомир Симовић (1983: 98–99), пре свега одликује бунт према римокатоличкој цркви и унијаћењу. Упечатљиву реплику о Рафаеловој мадонистичкој слици Костић ставља у уста омраженог митрополита Вићентија, који жели да заведе младу Јулу („Мој благослов зар њојзи? Ти си луд? / Напротив, мене б’ усрећио њен.” (*Пера Сегединца*)). „Вићентије је политичко-национални издајник који хоће да служи бечком ћесару и унијаћењу, а с друге стране хоће да заведе Јулу, која се већ замонашила. Тако је цео комплекс мадонизма, мешања идеалног и реалног, стављен на страну негативног, тамо где је издаја, где је Беч, где је порок.” (Павловић 2000: 119–120) Преко Рафаелове слике Богородице (слике која долази из италијанске ренесансе, а коју је митрополит видео „у Бечу”, месту одакле започињу репресије над Костићевим народом) успоставља се аналогија са девојком Јулом. Иако ће у „*Santa Maria della Salute*” мадонизам Ленке Дунђерски бити егзалтирано искуство на ком ће засновати своју песму, Костић у *Пери Сегединцу* управо поставља Мадону као недвосмислени знак западне уметности и западног света, негативно га конотирајући.

3.1.2.2. Поетско-естетски разлози

Са друге стране идеолошке перспективе, разлози Костићевог негативног говора о Марији могу бити естетске природе. Када се узме у обзир његов веома оштар памфлет „Патријархова була” (1869), у ком се противи црквеној јерархији и монаштву⁹⁶, те њиховом утицају на политички живот (в. Младеновић 2011: 51), можемо закључити да теолошко-религиозни разлози не могу бити мотивација његовог негативног мариолошког дискурса. Завршавајући изузетно лошу критику патријарха Самуила и његових политичких активности, Костић (1990: 132) за себе каже: „Ја нисам протестант, нисам пуритан, ја јесам и остајем православан Србин”, међутим, аргументација коју Костић (1990: 132–133) користи да би оправдао сопствени идентитет сасвим је другачија од очекиване.

„[О]во мислим да је понајвише зато што нисам само признавач разума, но што сам уједно и песник, што је уосталом у неку руку сваки ’непокуварени, неокужени’ Србин. Као песник имам срце за неисцрпиво врело песништва и напева наших црквених песама у којима се скупила сва осећајна снага онога доба у коме су постале и у коме их је српско грло примајући их означило знаком својих несравњених гласова; као песник имам осећања за дубоку

⁹⁶ Снажне су Костићеве (1990: 114) речи: „И сами калуђери морају признати да је сунце калуђерства превалило подне, да се тај завод већ преживљује, а ми додајемо да је то тело самртно болесно и да ће га данас-сутра сатрти сува болест. Зачетак те болести ваља тражити у самом рођењу тог тела, у основној замисли тог завода, који је фанатичним и баш зато кривим тумачењем Светог писма усрећила свет тим јектичавим створењем. Као и сваки јектичави човек, тако је и тај завод у својој младости покретао многе племените, узвишене и заносне мисли, и то много жешће него што би то чинио обичан организам; ал’ у старости својој малакше, све му додија, буде од њега разувереник, заједало, кашљуцало и чангрисало, па живи само и себи и својима н досаду. Чини ми се да ће се у болести калуђерства наћи још једна особина која се налази у јектичавих: баш уочи смрти заврти себи у главу да ће још дуго, врло дуго живети, и ни на шта друго не мисли до како ће себи ујемчити угодности дугог живота.”

символику многих и многих наших црквених обреда, мада их има и таквих које би ваљало какав селенски сабор што скорије да укине, и признајем, да нема тих песама, да нема те божанствене символике у нашој божјој служби, да не бих никад имао нутарњег нагона ступити у храм божји; као песник заносим се често сећањем на наше беле, скровите самостане, на њихов давнашњи, благодатни значај, на њихове задушне осниваче, побожне им намере и омануте наде. Али баш зато што се у помисли на то осећам песником, баш зато што мора двоструко заболети кад видим како се све то изопачава, мора ме двоструко заболети гледајући грдну провалу између узвишености мисли које створише те предмете мога занесења и између оних који су позвани да их негују.”

Дакле, уколико Костићев однос према Богородици, који се креће, како истиче Војин Матић (1983: 216), од проститутке до светице, сагледамо из перспективе наведених песникових речи, негативни став према Марији може имати своје естетске, односно уметничке и поетске разлоге. Естетски принцип за Костића постаје најважнији. Зато је у песми „Дужде се жени” црква, чије је име написано ћирилицом „Санта Марија делла Салуте”, сагледана из идеолошке перспективе и означена као знак насиља и узурпације. У последњој Костићевој песми, иста црква, сада сагледана са естетске позиције, постаје „Santa Maria della Salute”, односно храм естетског као таквог. „Победио је песник”, казује Љубомир Симовић (1983: 107), те наставља: „Песничка визија и жудња показали су се драгоценијим од политичке, националне и верске пристрасности.” Испрва образован и надахнут нашом народном епиком, Лаза Костић, како сам истиче, одбацује ’романтику’ и ’мадонизам’ као знак другачијег уметничког кода, из ког потичу све друге – идеолошке, теолошке, културолошке – разлике. Међутим, како Костић сазрева, када остаје, симболички речено, песник и „после своје двадесет пете године”, како то у знаменитом есеју „Традиција и индивидуални таленат” записује Томас Стернс Елиот (2023: 470), Костић све више постаје свестан поетских и високоуметничких вредности оне културе коју у својим раним данима критикује, одбацује и ниподаштава. Сазревајући као песник, Костић постаје свестан европске уметности, свестан своје песничке дужности и према уметности којој примарно не припада. Он сопственим растом у својој поезији себи отвара завичај у светском песништву. Костић бира уметност, не бира религију, бира одређени код уметности, уметничку традицију, бира, на крају свог певања, цркву као израз уметничке, не религијско-конфесијске традиције. „Песник”, важна је Елиотова (2023: 471) напомена, „мора бити довољно свестан главнога тога” уметничке традиције, односно, „оно на чему треба инсистирати то је да песник мора развити, односно стећи свест о прошлости и да током читаве своје каријере мора развијати ту свест”. У таквом поретку истичемо да Марија, којој ће се у својој последњој песми обратити, јесте знак која долази из уметности. Да, дати знак рачуна и на своје семеме у теолошком дискурсу, али, примарно, Костић се обраћа Марији која јесте у уметности, која јесте у песништву, која припада великој европској књижевно-мадонистичкој традицији, од Дантеа до Гетеа. Лаза Костић управо својом последњом песмом иступа у светску књижевност јер сам одабира поетски код који га у ту књижевност може лансирати. Он се не води идеолошким и религиозним, јер у том случају никада не би могао да постане песник – он се води естетским и поетским. Он одабира цркву као уметничко дело, не као конфесионално. Запад је ослободио уметност њене литургијске ауре, која је у Византији била доминантна. Певање о Марији, осетио је Костић, дубински је било оптерећено религиозним и конфесионалним, што је био израз једне веома дуге, у крајњем случају, средњовековне традиције. Војин Матић (1983: 218) казује да „тај квалитет обожавања жене није постојао у оквиру православља овог времена, па је Лаза, постепено,

био привучен таквим односом у католичкој цркви”, међутим, рећи ћемо – не у Римокатоличкој цркви, него у уметности која се управо од те цркве ослобађала и ослободила. Зато Костићево преобраћење није ’надрелигијско’, како на истом месту каже Матић, већ је, нека буде дозвољен један неологизам – артомахијско. Оно представља сукоб два различита уметничка кода унутар самог Костића. Један, средњовековно-византијски, који се развија *унутар* православне цркве и који је, ипак, сужавао саму уметност и очекивао од ње одређену дозу ангажованости и пригодности, и други, који се развија *од* римокатоличке цркве и креће сопственим путем, који уметност отвара њој самој и враћа је самој себи.

У том смислу, рана Костићева критика Богородице проистиче из искуства читања оне литературе којој је маријанска концепција страна (он сам наводи као примере *Илијад*у и српску епiku), да би тек уз значајније упознавање са западном уметношћу, али и самоосвешћивање сопственог бића као песничког, сагледао висину и квалитете те уметности и на крају јој се поклонии⁹⁷ – „Тако настаје једно трајно потчињавање свога ја, онаквог какво је у неком одређеном тренутку, нечему вреднијем. Прогрес уметника је трајно саможртвовање, трајно поништавање сопствене личности.” (Елиот 2023: 472)

Стихови из „Santa Maria della Salute”: „Јер, што је души ломило крило, / те јој у јеку душило лет” могу бити рашчитани и као Костићев аутопоетски исказ о трагању за ослобођеном песничком речи, која неће робовати унапред очекиваним и задатим концептима. У том смислу и сама црква „Santa Maria della Salute” колико била западна, римокатоличка, она је једним делом и источна, православна, јер се у њој, као посебна реликвија, чува византијска икона Богородице. Костићев прилаз јесте прилаз са друге стране конфесије, са друге стране религијских традиција. Он испрва одбацује Марију као поетему која не може наћи место у његовом проторомантичарском национално-идеолошком песничком идиому. Он на крају, већ у позноромантичарском амбијенту, чини поетски гест искорака из себе, из свог језика, из своје личне традиције и ступа у поље традиције високе уметности. „Опрости”, иницијално место саме песме, које смо у претходном поглављу тумачили као израз молитвеног дискурса, уједно је и аутопоетски исказ којим се песник обраћа сопственом песништву, исказ који жели да песништво ослободи идеолошких намета, како би, тек такво, заиста могло да задиви „богове силне, камоли људе”.

3.1.3. ОДЕЦИ РОМАНТИЧАРСКЕ КОНЦЕПЦИЈЕ РЕЛИГИЈЕ

Посебан одраз романтичарске концепције религије у Костићевој песми огледа се и у томе што се свих њених пет аспеката, које Ридигер Зафрански (2011: 104–106) проналази код Шлајермахера, могу раскрыти и код Костића.

Први од тих аспеката подразумева да учешће у божанском „није ствар неког бесмртног живота после смрти”, већ „више партиципација у вечном животу овде и сада”, те бесмртност значи „*постати једно са бесконачним усред коначности и бити вечан у једном тренутку*” (Зафрански 2011: 104). Бесконачност у песми „Santa Maria della Salute” управо се дешава у границама саме песме, у границама песникове занесености и отворености за сусрет са Богородицом, потом отворености за сусрет са драгом: „сву своју душу, све своје жуде, / – сву вечност за те, дивни тренуте!” Из тих сусрета настаје ’рају приновак драг’, о

⁹⁷ Тиме је Костић наговестио и посебно интересовање песника српског раног и међуратног модернитета за феномене западне цркве (в. нпр. Бошковић 2023: 25–47), које опет није било знак религијског, већ уметничког или, како рекосмо, артомахијског трагања.

чему ћемо детаљније говорити у следећем поглављу. Овде ћемо тај песнички приновак разумети као једно поетско проширење самог песничког искуства, као једно пробијање граница песниковог певања, као стално проширење граница песничке активности. Отуда се у последњој Костићевој песми појављује и Марија, која је у црквеној химнографији означена као 'шира од небеса', као биће бесконачно у својој љубави и свом заступништву. Такво биће увелико одговара и другом апсекту који наводи Зафрански, а то је да се, наспрам греха и страхоте, на прво место поставља љубав⁹⁸. Костићева песма, песма која се обраћа Марији и која у себи носи Марију, управо је испевана и као велика апотеоза љубави, јер љубав звездама 'помера путе', чини да 'сунца заспу сељенске студе', дакле, мења целокупно биће космоса, поништава сваки облик хладноће.

Песникова усхићеност: „Зар мени јадном сва та дивота? / Зар мени благо толико све?” одговара још једном аспекту романтичарске религије који долази од Зафранског (2011: 106) – религиозно осећање јесте осећање за лепо: „Религиозно пробуђени смисао за универзум истовремено је смисао за лепо. Душа религиозног човека чезне *да усуса лепоту света*. Тако постаје лепа душа која је онда у стању и лепо да поступа, усаглашено са великом хармонијом и зато у сазвучју са осталим душама.” Оваква перспектива поништава сваки облик институционализованости, јер романтичари хришћанство, предвођени Фридрихом Шлегелом, већ почињу да сматрају превазиђеном религијом. Ипак, уметник је позван да сачува религиозно осећање тако што ће сам постати одушевљени појединац, место у ком се дешава откривење. Шлегел „*љубав* назива правим извором религије, што је код њега само друга реч за *ентузијазам*”, бог је „*сама индивидуа у највишем процесу*” (Зафрански 2011: 99), док је религија „*смисао и укус за бесконачно*” (Зафрански 2011: 102). Све су ово поставке које јасно померају Лазу Костића од молитвене традиције Димитрија Кантакузина. За Костића, можемо тако рећи, Ленка долази пре Марије, тек са откривањем љубави, које се дешава кроз Ленку, Костић спознаје и открива Марију. Сходно томе, може се поставити питање: Да ли Марије од пете строфе више нема у Костићевој песми? Упис који се у додиру првог и другог дела песме дешава, у том 'грађавању' светлости с почетка пете строфе као праска самог додира Марије и Ленке чини „*Santa Mariu della Salute*” великом песмом. Песник уписује Марију у Ленку, или, како рекосмо, преко Ленке управо се омогућава да се до Марије дође. У претходном одељку наше анализе закључак је био другачији: Марија је даровала Ленку. Сада, Ленка, отворивши у песнику искуство љубави, чини да он себе отвори за Марију. Тај упис Марије у Ленку захтевао би уклањање разлике међу њима, али до њиховог поистовећивања ипак не долази. Марија не постаје Ленка, Марија није мртва драга⁹⁹, већ се посреди дешава један другачији поетски поступак – као да песник спушта Богородичину иконе на Ленкин лик, који песник у себи носи – лица се

⁹⁸ Казује Драгиша Живковић (1994: 56): „Љубав према бесконачном, чежњу према бесконачном осећали су сви романтичари: све чари поезије само су далеки одрази бесконачне игре света, који, опет, није ништа друго до уметничко дело које само себе ствара. отуда велика склоност романтичара као космичким темама, ка изједначавању песничке инспирације са 'бескрајним лѐтом просторе свемира', са одуховљавањем и очовечењем космоса.”

⁹⁹ Код Зорана Глушчевића (1998: 236–237) може се наћи донекле другачије мишљење: „Кад песник каже: 'многе сам грехе покај'о ја' он нас приморава да се запитамо шта значе те речи. Кад би песник стајао сам пред лице Богородице и њеног храма, били бисмо потпуно беспомоћни у свим нашим покушајима да докучимо скривено значење. То 'многи греси' односило би се на сваки, било који преступ и грех и не би имало никакве поетске сврхе да за њима трагамо по неомеђеним пределима песникове кривице. Богородица се, међутим, јавља и као обоготворена мртва драга, те су песникови покајнички вапаји, у првобитној психолошкој намени, упућени драгани не Богородици, која је само секундарно изведен лик њеног обоготворења [Ђ. Ђ.]”

додирују, поклапају, „али ту није реч о поређењу супстанција него о истоврсности квалитета” (Јерков 2010/1: 11). Песник је открио ову сличност, ову близину, отуда његова опчињеност. Обе остају засебни ентитети, али се пресликавају, одражавају, размењују своја бића. Размена се међу њима дешава, Богородица Ленки дарује врлину, милост, девојаштво, женственост, и сл. Али и Ленка, у визури једног песника романтичара, Богородици дарује непосредност и препознатљивост лика, даје јој аутентичност која је потребна песнику, односно интимност у песниковом препознавању. Тиме Костић проналази своју, личну Марију, и он је први песник у српској књижевној мариологији који то чини. Његова Марија, како смо назначили, управо долази из поезије, он ју је пронашао у свом песништву, и све до тог тренутка она је за њега била туђа, страна, због тога ју је и одбијао. Тек у тренутку када се његово биће отворило за љубав, када је његово биће ту љубав родило као песму, у самој песми Костић мора да назре, мора да примети, мора да наслути и Марију.

Сама Марија, даље, у песнику гаји хаос мисли, а управо је хаос „само она пометеност, из које може да проистекне свет. Религиозан, као и уметнички човек, зна како ту стваралачку пометеност добро да употреби, од тога гради свој свет, или уметничко дело, или религију.” (Зафрански 2011: 99) „[Д]а од милине дуси полуде / Santa Maria della Salute” – управо у том лудилу рађа се аутентична коститевско-романтичарска религиозност, све до тог тренутка сва коститева молитвеност, а рећи ће Тања Поповић (2010: 470): „У том погледу пред собом немамо ништа што у поезији или у књижевности дотад није виђено” – може бити схваћена и као поетски гест и поза, већ позната у традицији. Аутентичност Коститеве поетске религиозности управо почива у откривању Марије као стваралачког принципа. У њену славу изграђен је храм, што рани Костић није разумео и због чега је песнички протествовао; сада је Марија откривена као услов певања, као услов естетског обликовања уметности као такве, откривена као залог естетског које је уједно и трансцендентно. Религиозно романтичарско искуство не „служи никаквом циљу, оно је циљ. То му је заједничко са уметношћу, како је романтичари разумеју. И зато су и могли да похвалу смислу и укусу за бесконачно доведу у везу са својом страшћу према уметности.” (Зафрански 2011: 107) Костић свој ’смисао и укус за бесконачно’ управо проналази у Марији. У наредном поглављу покушаћемо да дођемо до одговора зашто се то десило.

3.1.4. ПОЕМАТСКА ЛИНИЈА: ГАВРИЛ СТЕФАНОВИЋ ВЕНЦЛОВИЋ

У поетици црквено-химнографског песништва Богородица се често јавља као оно биће које инспирише и оправдава певање, те је једна централних таквих песама први ирмос у Катавасији на Благовести, чији је аутор Јован Дамаскин и која гласи: „Отворићу уста моја и напуниће се Духа, и реч упутићу Царици Матери: јавићу се празнујући весело, и певаћу достојно Њена чудеса.”

Лаза Костић у Дамаскину, може се рећи на основу његових песама „Певачка имна Јовану Дамаскину за српско певачко друштво панчевачко” и „Химна панчевачког српског црквеног певачког друштва”, проналази свој песнички архетип (в. Гровић 2024: 275–292). Међутим, Костић у датим песмама не додире Дамаскинову мариологију – што ће тема постати тек у модернизму, са Иваном В. Лалићем. Овде је Дамаскин тек назначен као песник који на одређени начин учествује у животу саме песме, он је учитељска песничка фигура која надзире песме, односно, он води песме на њиховом путовању од песника ка Богу: „Нек се грле песме / С дола, са висина, / Што и’ воде гласи / Светог Дамаскина.” („Химна панчевачког...”) Такође, слична је конфигурација и у песми „Певачка имна...” где

се Дамаскин приказује као протеза песниковог молитвеног гласа: „однес’ му, свети Јоване, и гласе наших бола!” Међутим, тек у песми „Santa Maria della Salute” Костић се на имплицитан начин враћа назначеном Дамаскиновом маријанском мотиву, што ће бити тема овог одељка.

3.1.4.1. Објава Марије Богородице као објава саме песме

Цитирани Дамаскинов ирмос, посебно ако се постави у перспективу античко-платоновског односа према надахнућу, отвара неколико претпоставки. Надахнуће Светог Духа у хришћанском искуству може бити схваћено и као супституција надахнућа које је преко муза долазило од Аполона¹⁰⁰. Такође, будући да Марија, као предмет опевања, и сама постаје инспирација певања, може ли се она схватити као супституција музе?

Богородичин живот заокружен је песмом. Химнографско прослављање њеног рођена међу првим стихирама доноси стих: „Ко може довољно и како приличи опевати Анину неизрециву девојчицу и Дјеву? (Минеј, 8. септ.) Богородичина смрт и успење постаје напуштање света такође кроз песму, у ’исходним химнама’, како ће у „Другој похвали на Успење” записати Дамаскин (2002: 165). Своје послање на земљи Марија започиње песмом-молитвом, та песма јесте тзв. *magnificat* (по првим речима песме: „Magnificat anima mea Dominum”; „Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν Κύριον”; „Величит душа Моя Господа”; „Велича душа моја Господа” (СЛк. 146–55). Ова песма молитвене екстазе, песма љубави за Бога, песма славља и прослављања („И обрадова се дух мој Богу, Спасу мојему” (СЛк. 147)), послушности, смирења („то погледа на смјерност слушкиње своје” (СЛк. 148)), песма јединства и правде међу људима („Збаци силне са пријестола, и подиже понижене. Гладне напуни блага, и богате отпусти празне.” (СЛк. 152–53)), песма предака и песма будућих нараштаја („И милост је његова од кољена до кољена онима који га се боје.” (СЛк. 150)), песма обећања, испуњеног обећања, пријатељства и помирења Бога и човека („Као што говори оцима нашим, Аврааму и сјемени његову до вијека.” (СЛк. 154–55)), прва је хришћанска песма, може се чак и рећи протојеванђељска, јер долази испред хришћанства, оно тек треба да буде, Месија је тек наречен, није се још увек оваплотио. Ово је песма о радости која настаје у апокалиптичном сусрету са новим бићем, у сусрету са апокалиптичном метаморфозом постојећег света, у молитвеном освешћивању истинске природе самог човека, која се сада објављује као христолика, и која открива човеку истину о једном другачијем завичају. Тај завичај управо бива назначен песмом и исказује га Богородица. Песма је и аутореференцијална – „јер гле, од сада ће ме звати блаженом сви нараштаји; то ми учини величину Силни, и свето име његово.” (СЛк. 148–49)

Управо Богородичино упућивање на себе у својој песми – „од сада ће ме звати блаженом сви нараштаји” – постаје архетипско место потоњих маријанских песника. Тако нпр. у трећој песми поменуте Катавасије, Јован Дамаскин пева: „Певаче славе Твоје, Богородице, живи благословени Изворе, сакупљене у скупу духовном духовно оснажи и у Својој божанској слави венаца славе удостој.” Дакле, Маријин поглед у будућност песништва конститутивни је гест за исто то песништво. И пре него што је у песмама следећих векова похваљена, Марија освешћује поетски квалитет свог бића, свог рађања, свог послања и улоге.

¹⁰⁰ О музама из патристичке перспективе в. Дамаскинову књигу *О девет муза и седам слободних уметности* (1881), посебно, уводни део у ком Дамаскин описује јелинску концепцију муза (3–5), као и део о музици као уметности (18–21), будући да садржи важне поетске напомене и о поезији.

Потрага за поетичношћу Маријиног бића, за разумевањем Марије као места у ком песма као таква роји сопствено биће, као места у ком се исписује песма (у „Акатисту Благовестима Пресвете Богородице” представљена је као ’свитак по ком се Очевим прстом написа слово’), отвара се и ка једном језичко-етимолошком разјашњењу које се проналази у Јеванђељу од Луке. Чувши од тројице мудраца истину о новорођеном сину, „сви који су чули, задивише се ономе што су им пастири рекли” (^{ЕЧ}Лк. 2₁₈), међутим, јеванђелиста посебно издваја Марију из скупине слушаалаца. Њена реакција на откровење божанског сасвим је другачија, односно, много виша од дивљења:

„ή δὲ Μαρία πάντα συνέτηρει τὰ ῥήματα ταῦτα // συμβάλλουσα [Ђ. Ђ.] ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτῆς”
 „А Марија чуваше све ријечи ове // и *слагаше* [Ђ. Ђ.] их у срцу својему.” (^СЛк. 2₁₉)
 „А Марија је памтила све ове речи // и размишљала о њима у свом срцу.” (^{ЕЧ}Лк. 2₁₉)

Глагол ’συμβάλλω’ значи „размишљати, препирати се, супротставити се”, како је Чарнић одабрао да преведе дато место (исто одабира и Димитрије Стефановић), такође „скупа бацати, састављати, слагати, сјединити, састати се”, чему ће тежити Синодални и превод Луја Бакотића, такође и „заратити” и „помагати” (Поповић 1994: 172). У том смислу, на јеванђељском текстуалном плану Марија постаје моменат у наративи када се претходне наративне линије скупљају у једно место, свезују заједно и међусобно комбинују, те из Марије настављају свој даљи текстуални живот. Управо у том спајању различитих гласова о Месији појављује се Марија, која, осим што га је родила, прва у своме срцу рађа и спознају о самом Месији, спознају о томе кога је заиста родила и какав је Божији план за њега. Марија „спаја догађаје и њихову интерпретацију на позадини старозаветних мотива”, док се то спајање може одредити и као извесно теолошко тумачење месијанских навештаја (Браун и др. 1978: 150).

Глагол ’συμβάλλω’ стоји у јасној етимолошкој вези са ’σύμβολον’ – симбол, те Маријино срце управо јесте место сакралне симболизације, односно, уједињења два искуства, трансцендентног/теолошког и песничког. У Маријином срцу одвија се сусрет Бога и човека, те у екстази тог сусрета настаје и Маријина молитвена песма. Маријино срце, па и Маријино тело, Маријина утроба, постају место из ког се појављује песма као таква, односно, рецимо и тако, место у ком се рађа песма. Маријино срце постаје и теопоетско место које указује на реципрочну међузависност поетског и религиозног, јер теопоетика претпоставља постојање „реципрочне природе унутар поезије, где је духовности потребна поезија да би створила чудо и новост кроз метафору, док је поезији духовност потребна да испуни дате метафоре унутрашњом вредношћу” (Бодин 2020: 13). Присећамо се и старозаветног упућивања пророка Језекиља од стране Бога да поједе свитак („Сине човечји, нахрани трбух свој и засити утробу своју свитком овим који ти дајем. [...] Сине човечји, све речи које ти кажем прими у срце своје и слушај ушима својим.” (^{ДМ}Јез. 33, 10), што ће свој одраз наћи у Откривењу Јована Богослова (10₁₀) – дакле, потребно је да унутрашњост човековог бића, човекове утробе и срца, буде додирнута божанским словом, речју, графемом, што постаје и знак надахнућа али и оправдања, верификације, валидације и аутентизације пророкових даљих активности. Исти мотив наћи ће се и у византијској литератури, где ће афонични и дисфонични Роман Мелод у сну, овог пута од Богородице¹⁰¹, која му заповеда да „његова дијафрагма буде избављена од неблагозвучности” (Херцман

¹⁰¹ И у Костићевој песми Богородица на одређени начин омогућава песнику да испева своју најбољу песму.

2004: 55), добити исти упут и тиме стећи песнички дар, те ће његова прва песма управо бити песма испевана у част Богородици („Дева данас Натприродног рађа...”, кондак Божића) (Слаткопојац 2020).

Овакве поставке отварају се ка Деридином кратком тексту „Шта је поезија” (1992: 123), у ком он, речима саме поезије, даје одговор на постављено питање: „Ја сам диктат, изговара поезија, научи ме напамет (срцем), препиши ме, бди и чувај ме, гледај ме, диктирану, пред очима: фонограм, wake, бразда светлости, фотографија светковине у црном. Он, одговор, види себе диктираним да буде поетски.” У Маријино срце сливају се долазеће речи, она их у самом срцу слуша и памти – „хтео би да запамтиш напамет (срцем) апсолутно јединствен облик, догађај чија недодирљива особитост не раздваја више идеалност, идеални смисао, како кажу, од тела слова” (Дерида 1992: 123). У таквом замаху срце, маријански простор у ком се одвија симболизација/слагање/састављене растављених облика, у ком се језик рађа за своју поетску функцију, постаје песма као таква, јер „зовем песмом управо оно што учи срце, оно што измишља срце” (Дерида 1992: 123). Поезија диктира своје биће док песниково срце записује бразде долазеће светлости. И поново Костићеви стихови: „Тада моја вила преда ме грану, / лепше је овај не виде вид; / из црног мрака дивна ми свану, / ко песма славља у зорин свит”, који у фотофанијско-маријанско-кардиографском маниру приказују како се сама песма окреће ка песнику, како песма долази песнику, како његово биће бива осветљено тим долазећим песминим сванућем.

3.1.4.2. „Ја и тебе наричем бездном”

Миодраг Павловић (2000: 125) казује да Костићева песма „има замах и узлет химне, исказује се као молитва, као покајање и исповест”. У том смислу „Santa Maria della Salute” представља жанровско продужење Кантакузинове песме: „ово ти приносим исповедање, / ово ти приносим молбене гласе, / ово тако малено похваљење” – дакле, Кантакузинова песма, као и Костићева у визури Миодрага Павловића, јесте песма-исповест, песма-молитва, песма-похвала, и као такве посматрали смо их у одељку §3.1.1.

Међутим, могућа је и другачија перспектива, а она је аутореференцијална и аутопоетска (Јерков 2010/1). У том смислу, Костићева песма проналази још једну архитектуралну потпору у историји српске књижевне мариологије, и то у песми Гаврила Стефановића Венцловића „Писац зазива Пресвету Деву да би му помогла саму себе хвалити”:

„Ја и тебе наричем бездном.
А и сам себе називљем бездном.
Ти си бездна велика, добра гласа
И луна си сваких божијих дарова
Како си и сама о себи рекла –
Учинио ми је велику, добру похвалу моћни!

А ја, худи, врло сам слаб и маловрстан
И дубина је у мени неразумна,
Кроштоно сам исто један лежак,
И нерадин и лужица; зато и не умим
Нити могу тебе хвалити онако,
Како би се ваљало.

И саде те на данашњи дан
Бездна бездну дозивље,
Јер ја, будавши дубина
Несвестице и неумења,
Тебе зовем на помоћ, пресвета дево,
Којано си пуна бездна бистроумнога,
Да би ми помогла себе саму хвалити.”

У Венцловићевој песми, преломној песми српске књижевне мариологије, проналазимо нешто сасвим модерно: *песник позива песму као такву да дође у његову песму како би у својој песми песму као такву похвалио*. Оваквој поставци, доста касније, одговориће стихове Бошковићеве поеме *Ave Maria!*: „i došla bi, došla, evo je, Bogorodica dolazi, dolazi pesma”. То изједначавање и приближавање Маријиног бића са бићем саме песме управо започиње у Венцловићевој песми, те са Костићем заузима свој значајан поетски простор у историји наше мадонистичке поезије. Оваква поставка отвара се ка орфејском удесу песништва, што подразумева да поезија „опева смисао губитка песме, што је предмет певања сваке велике поезије” (Бошковић 2014: 69). Бездан, који Венцловић открива, управо је ознака непремостиве разлике и расцепа у поезији који је отворен између певања и предмета самог певања. Певање постаје тек позив, зов за доласком, што ће тек у крајњим назнакама, и то тек у озрачју потоњих песника, предосетити и Кантакузин: „Радуј се да те свагда радосно зовем”. Отуда, из тог бездана самог језика, остаје, казује Венцловић, маријански траг „добра гласа”, који песник назире и на основу ког ствара своју празну песму. Костић наставља даље: „А наша деца песме су моје, / тих састанака вечити траг”, што ће Драган Бошковић (2014: 70) прокоментарисати:

„Песма је белег, траг, којим се одсутно биће песништва уписује у песму сопственим самоприкривањем; песме су трагови, ожиљци, фрагменти, делићи тих сусретања, а састанци су делови синтаксе песме. Ако су места сусрета драге и субјекта снови, па самим тим песма настаје као траг, семе, плод, у сну, онда на јави остаје жалост и крах. Песма се тако објављује као расцеп, као траг или пукотина оностраног које се такође структурира у траговима, пукотинама, као што су снови трагови песама, а песме процепи сусрета.”

Зато Костићева песма „покреће критику/интерпретацију поезије” (Јерков 2010/1: 7) и по њој се „може мерити песништво уопште” (Јерков 2010/1: 8). Одсутни траг, као одсутна песма, енергијом своје ишчезлости управо чува Костићеву песму од банализације, те отвара једну специфичну и „парадоксалну комуникацијску ситуацију: порука је пренета, али није изгубљена на адреси примаоца, нити је примаоцу допуштено да је преведе у неки нови, на пример психолошки реалитет” (Јерков 2010/1: 12). У тој комуникацији између одсутне песме и песника, између умрле Ленке и Лазе Костиће, постављена је Марија, која, с једне стране, одржава одсутност самог песничког референта, с друге стране, молитвеним даром омогућавајући песнику да види своју умрлу, да у будућности свог певања буде са њом, она је и на песниковој страни, јер га својим бићем бодри да остане аутентична бездност, што је мера и усуд његовог личног идентитета. Он је песник само донде док у њему постоји бездан, псаламска празнина у којој одзвањају слапови божанског гласа, односно, гласови изгубљене песме-Еуридике. Стога истина саме песме постаје, рећи ће Александар Јерков (2010/1: 9), њена перформативна моћ, јер, „оно о чему Костићеви стихови певају, то се у пуном смислу речи управо у њима и одиграва, претвара у песнички чин”. У Костићевој песми појављује се и Марија, појављује се и Ленка, појављује се и сам песник, појављује се њихов прошли и

будући живот, појављује се једно апсолутно све („од ње све знам”), али на онакав начин како је то предосетио Венцловић: „Ја и тебе наричем бездном. / А и сам себе називљем бездном.” Костићева Марија „бездна” је хришћанске Марије, Ленка у песми „бездна” је девојке Ленке Дунђерски, сам Костић „бездан” је свог сопственог бића. Бездан у себи рађа немост, остаје само жеља, у ту празнину ступа глас, казује Дерида (1992: 123): „Тако се у теби диже сан да научиш песму (срцем). Да пустиш да ти крозу срце прође диктат. Једним јединим потезом, и то је немогуће, и то је поематско искуство. Ти још ниси знао срце, ти га тако учиш.” Управо нулто место бездна постаје срце, које песник тек треба да упозна – ту су и ранија Костићева питања: „Срце моје самохрано, / ко те дозва у мој дом? / [...] / Срце моје, срце лудо, / шта ти мислиш са плетивом?” („Међу јавом и мед’ сном”) Песма, дакле, настаје у невидљивом раду самог срца, које се налази у песниковом ’бездну’, које је похрањено са друге стране сваког облика рационалног и јасног поимања света. И из те перспектива постаје још јасније зашто се Костић поуздањем у Марију узда у постојање своје песме. Чак пре него у Дамаскина, Костић у Марији проналази једну поематску сличност са њоме: оба њихова срца додирнута су љубављу, ова њихова срца отишла су са друге стране ’дивљења’, вратила се у себе, у сопствене ’бездне’ и тако уобличила долазеће светле трагове, Христа или Ленке. Оба срца, дакле, запамтила су нешто више и зато се преко њих рађају песме, које постају „земних милина небески крој”, односно, постају мера љубави као такве.

Тиме се отвара финална линија поетских утицаја у Костићевој песми: Ветрановићево мадонистичко наслеђе.

3.1.5. ЕСТЕТИЗАЦИЈА МАДОНИЗМА: МАВРО ВЕТРАНОВИЋ

„Закључимо укратко... да је лепота извесна милост,
живахна и духовна.”
Марсилио Фичино, *О љубави*

Уколико би се трагало за архетипом песничког поверења у Богородицу у српској књижевној мариологији, то би место свакако припало дубровачком песнику Мавру Ветрановићу, једном од наших најзначајнијих маријанских песника. По броју написаних песама¹⁰² посвећених Богородици ступа у сам врх мадонистичке лирике. У његовом песништву посебно се издваја циклус од девет „Пјесанаца Дјевици”¹⁰³. Али није број и обим

¹⁰² Поводом целокупног песничког фонда анализираног песника Крешимир Шимић (2013: 127) казује: „Ветрановићев опус је највећи (ријеч је о седамдесетак саставака) и, друго, он се издваја како тематско-мотивски (у њему се налазе мотиви библијског, митолошког и пасторалног подријетла који нису уобичајени нити за медијевалну нити за шеснаестостолетну религиозну лирику), тако и поетолошки (еклектицизам медијевалних и ренесансних књижевних поступака, мотива и различитих модуса). Иако је Ветрановићев опус религиозне лирике обиман и тематско-мотивски разнолик, као засебне могу се издвојит следеће скупине: пјесме о Исусу, маријанске пјесме, молитвене и псалмске парафразе, есхатолошке и религиозно-рефлексивне пјесме.”

¹⁰³ О основним поетичким карактеристикама Ветрановићевог певања (о) Марији, Шимић (2013: 129) казује следеће: „Ветрановићева маријанска лирика ослања се на медијевалну, али пјесник често посеже за амплификацијом (библијски, митолошки, пасторални и мотиви разних аморозних лирских дискурза). Према средњовјековној маријанској лирици (апострофирање Дјевице, обраћање читатељу/слушатељу да слави Дјевицу, молитва за посредовање [’тер помоли синка твога, / славна диево и госпоје’, с. 57–58], само особно интонирана, испјевана је Пјесанца Дјевици четврта. Пјесанца Дјевици пета такођер је прожета уобичајеним медијевалним апострофирањем (’здроаво диево’, ’здроаво круно’, ’здроаво славна госпоје’, ’здроаво данице и

Ветрановићевих песама оно што га квалификује као маријанског песника првог реда, као ни евидентна снага поетске вере у Богородицу којом одише целокупна његова поезија, но пре естетски моменат у исказивању мадонистичког дискурса, који за Ветрановићеву књижевну мариологију постаје кључан. Управо у тој црти – песничком откривању Мадоне као поетском раскривању лепоте – јавља се веза Мавра Ветрановића и Лазе Костића.

Један од важнијих Ветрановићевих мадонистичких мотива јесте поређење Марије с античким богињама, што је нашироко обрађено у „Деветој пјесанци”. У њој Ветрановић спрам античке девице, богиње Дијане (грч. Афродите), не штедећи речи похвале за њу, поставља хришћанску девицу Марију, за коју ће ипак далеко више везати узвишенијих песничких слика и стихова. Сви пагански богови поклањају се Богородици: „Тер Сатурно и ш њим Јове / тој се звијезди поклонисе [...]”, заједно с њима „бог Марте оружани”, „срид небеса још Аполо”, „Меркурио још гиздави”, „и Купидо кад је види”, „и Нептуно кад ју загледа”, „ковач Вулкан, ки тријес кује, / прид њом пада к земљи ница, / ер ју позна да је краљица [...]”, итд. Више је од поетског геста то што један ренесансни песник, зарачунавајући његову аксиолошку и естетичку укорјењеност у античкој култури, религији и песништву, толико пажње, посвећености и поштовања поклања управо Богородици. Богородица није, рекло би се на основу „Девете пјесанце”, биће радикално супротно од античких богова, али јесте далеко другачије, узвишеније. Дантеовски, на крају песничког путовања ипак се не налази ниједно паганско божанство, иако су им ренесансни песници испевали велики број стихова, међу њима и бенедиктинац Ветрановић. На крају песничког пута налази се она која сјаји попут звезде: „Ти си звијездо изабрана, / стократ љепша у свитлости, / и пунија све милости, / нер суначце и Диана!” („Девета пјесанца Дјевици”) Дакле, на крају свог путовања – а Ветрановићев песнички ход кроз девет песама посвећених Марији управо јесте и један облик путовања – песник проналази Марију. Исти мотив од Дантеа и Петрарке, преко, у овом случају, Ветрановића, проналазимо и код Костића. Питање које би потенцијално могло разрешити проблем проналаска управо девице Марије на крају песничког живота, а не неке друге, уколико би се таква пронашла, можда још узвишеније женске особе, везано је за питање саме лепоте.

Управо смо навели Ветрановићев стих: „стократ љепша у свитлости”, и он се може одредити као нулто место Ветрановићеве књижевне мариологије. Сам Костић већ у другој строфи своје песме поставља исто питање: „Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб / [...]?” Дато питање отвара нас ка тумачењу Костићеве песме које долази од Драгана Стојановића (2012: 19–62), а које у први план поставља Костићеву песничку потрагу за лепотом: „Несумњиво је”, казује професор Стојановић (2012: 32), „да код Лазе Костића, у овој песми, лепота има пресудан значај. Треба се, дакле, разбрати у томе има ли у сакралном лепоте, може ли је бити, и, ако може, шта је лепота сакралног, да ли је она суштински или само споредан случајан 'састојак' светог, поготову кад се схвата као чулна.”

Уколико ова питања пренесемо и на поље Ветрановићевих стихова, онда сасвим јасан постаје и његов петраркистички пут од раних љубавних песама до песама религиозне тематике. Иако ће своје рано стваралаштво после заређења у бенедиктинског монаха

морска звијезда’), али и познатим библијским мотивима (Габријелово навјештење, Адам и Ева) те завршним спомињањем Исусове откупитељске жртве (крв, вода). Надаље, у Пјесанци Дјевици првој љубав спрам Дјевице исказана је реторичким средствима карактеристичним за различите аморозне лирске дискурсе. Уз интертекстуалну повезаност с петраркизмом (трептећи, копни, преда, урес, уздах, очи) назиру се и сигнали који указују да је посриједи утјецај средњовјековне семантике дворске љубави, за коју је карактеристично схваћање љубави као службе и очекивана награда (дар, помили), па чак и хедонистичког аморозног дискурса (‘тер крило тој твоје за љубав раскрили’, с. 24).”

одбацили, ипак, оно и даље наставља да живи у новим песмама. Дато је посебно видљиво у фигурацији драге, која је за Ветрановића била „дар с неба, [...] и анђеоске лепоте” (Бојовић 1994: 21). Управо петраркистичко конципирање драге на крају доводи до развијања снажног култа Мадоне у ренесансном песништву, те, колико год била фигура која је собом доносила религијску семантику, она је била и одраз ренесансне поетске потребе за лепим, јер управо Марија постаје одраз аутентичне лепоте. Лаурина рајска лепота на крају се прелива у рајску лепоту саме Марије, односно, посматрано из другог смера, Маријина лепота, као апсолутна, постаје мера Лаурине. Петраркистичка анђеоска госпа једино може постати сама Богородица, будући да квалитетима свог бића увелико надилази квалитет сваке (женске) особе, па макар она била и идеална драга. Дакле, градећи женски лик идеалне драге у свом песништву, петраркисти – као што је и сам Петрарка последњу песму свог *Канцонијера* посветио Светој Девици – на крају свог песничког пута проналазе управо Марију. Задата ’рајска лепота’, што је опште место петраркистичке топике, на крају бива испуњена траженим садржајем. Идеална драга на концу бива преливена у Богородицу. Зашто управо Марија?

За ренесансног човека лепота је искуство које надилази телесно; што је више ослобођена тела, утолико је лепота виша, већа и аутентичнија. Такође, љубав не може бити љубав према телу, то би била пожуа пролазног карактера, већ љубав једино јесте љубав ако је љубав према лепоти. У том смислу отварају се речи Марсилија Фичина да љубав

„не тражи ништа телесно, а ипак тражи лепоту. Одатле се закључује да лепота не може да буде телесна. Из свега овога види се да запаљени од љубави, који су жедни красоте, ако желе да пијући овај напиток угасе горућу жеђ, треба да траже преслатки сок лепоте да би утолило своју страшну жеђ, жеђ која је у речи материје и у потоцима количине... Закључујемо укратко... да је лепота извесна милост, живахна и духовна.” (Пантић 1967: 68)

Исказујући исту опозицију, Леон Јеврејин напомиње да је лепо у телесном, будући да је ефемерно и трулежно, само привремено и да „долази од духовног које га оплођује” (Пантић 1967: 69). Дакле, лепо у телесном тек је посредно и неаутентично искуство, са друге стране, Шишко Менчетић ће нпр. једну своју песму о анђеоској лепоти своје драге назвати: „Њезина је љепота небеског извора.” Лепота је и одраз хармоничности, или, како ће рећи Пијетро Бембино, одраз љупкости: „Лепо је љупкост која се рађа из сразмере, сагласности и склада ствари [...]” (Пантић 1967: 69)

Марија за петраркисте управо јесте, ако можемо свести изнете ставове ренесансних мислилаца, ’милост, живахна и духовна’, она својом небеском лепотом ’оплођује’ лепоту жене на земљи, она је ’сразмерна љупкост’, она је украс целокупног људског рода, или, како у „Деветој пјесанци” пева Ветрановић: „Ти си она свијетла звијезда / [...] / небо и земља вазда гизда!” Чак последњи стих приказује Марију као једну активну љубав¹⁰⁴, љубав која вазда делује, која вазда оплођује и украшава небески и земљски свет. Такође, Маријина је љубав духовна, љубав која се налази са друге стране телесног, камоли пожудног и страдног, ослобођена било ког облика патње коју телесност собом носи. Маријина љубав ослобађа, искупљује и спасава. Маријина љубав управо постаје апсолутна и аутентична лепота, те се из такве поставке разумевају и Ветрановићеве стихови из „Прве пјесанце”, у којој се песник

¹⁰⁴ Дато унеколико одговара и Павловићевом (2000: 111) становишту да последња строфа Костићеве песме упризорује ’живу садашњост’, где ’усхићење у васељени’ никада не престаје, већ вечно јесте, вечно траје.

обраћа Марији: „О, круно свијех госпој, да твоја љувезен / одријеши језик мој, који је завезан, / да с твојом љувезни будем се владати, / чијем спојем све пјесни, ке мислим складати.” Дакле, и пре него што схвати смисао Мариније љубави, и пре него што уопште почне да пева о Марији и на крају узвикне да је она ’стократ љепша’, песник је свестан да само певање не би било могуће уколико се оно не би отворило ка Маријиној љубави, односно, да би оно било немогуће уколико се Маријина љубав не би покренула ка самом певању. У том смислу, цела „Прва пјесанца” јесте и једно велико молитвено ишчекивање и несигурност хоће ли Маријине љубави уопште бити за песника, хоће ли се уопште ка песнику отворити. Марија се приказује и као песников завичај у ком се песник жели настанити: „Ти дијево и госпоје трудна ме помили, / тер крило тој твоје за љубав раскрили, / гди моју душу хотјел би послати, / пакљену тужицу да вајмех не пати.” („Пјесанца прва”)

И Костићева је позиција слична¹⁰⁵. Стигавши, радикалније него што ће то представити сви песници претходници које смо у овом поглављу поменули, до ’смака света’ и ’страшног суда’ – а можда је то управо она тачка на хронолошком хоризонту Костићеве песме у којој се обраћа Марији – Костић једино може да у самом есхатону, на крају историје, једино изговори: „Santa Maria della Salute”, ’Света Маријо од Спаса’. Обраћајући се управо Богородици, када више ничега на свету нема, Костић проналази свој апокалиптички завичај, а он је оно што су песници пре њега већ открили: Марија. Марија – апсолутна и аутентична љубав¹⁰⁶, Марија – апсолутно и аутентична лепота, сагласни су Ветрановић и Костић.

Поред евидентне паралеле између два песника, морамо напоменути и следеће.

У Костићевој песми, далеко сложеније него код Ветрановића¹⁰⁷, комплекс којим се исказује лепота нешто је шири од Марије. С једне стране имамо Марију, с друге мртву драгу, док храм посвећен Богородици постаје место из ког Костић започиње своје песничко сећање на Ленку¹⁰⁸: „спомен је њезин свети ми храм¹⁰⁹” („Santa Maria della Salute”). Дакле, Ветрановић између себе и Марије не поставља никакав артефакт, нити пак другу особу, док

¹⁰⁵ О петраркистичким аспектима Костићеве песме в. Квас 2024: 298–305.

¹⁰⁶ Миодраг Павловић (2000: 107) истиче да је Костић „заиста успео да направи космичку химну, и то не визију ужаса и страве, ни испражњености и изгубљености, него визију љубави и наде у вечно блаженство и састанак са драгим биће”.

¹⁰⁷ Са друге пак стране, комплекс негативне песникове позиционираниости у свету и животу посебно је развијен код Ветрановића, чак је упечатљивији него код Кантакузина. Ту је посебно карактеристична „Друга пјесанца” у којој песник проговара о себи.

¹⁰⁸ Проф. Стојановић (2012: 39) прави својеврсну разлику између конкретног храма посвећеног Богородици и храма у ком се песник сећа своје драге, те казује да „лепота храма посвећеног њој [Марији, Ђ. Ђ.] и ’свети храм’ који чини успомена на жуђену ’вилу’ лепотицу треба да буде спојна тачка, која објашњава ову душевну потребу, чији карактер свакако није искључиво молитвени, и ову – песничку – одлуку, која је у основи понављаоног зазивања Марије”. Али ова два храма, чија се разлика оправдава разликом између супружничке љубави и љубави према Марији, више се додирују, прожимају, надопуњују, него што се искључују и поништавају. Они су мера један другоме, и на крају ипак јесу једно.

¹⁰⁹ Важна је и психоаналитичка напомена Ивана Настовића (2004: 206) о томе да „симбол цркве представља архетипско средиште и седиште свих најважнијих догађаја у овој песми”, да је „црква као Христова вереница, будући да се она често упоређује са Богородицом и, с друге стране, црква као мајка свих хришћана, у којој човек може наћи: ’светлост, опроштај, милост и љубав’”. Последње речено посебно одговара Костићевој тежњи ка заједничком животу ’мужа и жене’, о чему пева у песми, јер се брак заправо и конституише у цркви, у црквеном обреду, а који је опет везан за литургијски смисао самог храма. Настовић поентира (2004: 207): „Чињеница да се Црква сматра Христовом вереницом и мајком свих хришћана открива нам архетипски смисао симбола цркве у песми Santa Maria della Salute у којој она има функцију веренице (како је Лаза Костић доживљавао Ленку Дунђерску, па је у свом сну о ујаку тако и ослонљава) и функцију архетипске мајке.”

Костић разлаже комплекс лепоте/љубави, али је дати комплекс, неоспорно, немогућ без Маријиног пресудног удела.

Георг Вилхелм Хегел (1986: 244) у *Естетици* истиче да је за уметничко представљање љубави најприступачнија Маријина љубав, „материнска љубав, тај најуспелији предмет религијске романтичне фантазије. Највише реална, људска, она је ипак потпуно духовна, без интереса и без потребитости прохтева, није чулна а ипак непосредна: апсолутно умирена блажена усрдност.” Управо је нашим песницима потребна ’апсолутно умирена блажена усрдност’ и управо у таквом настројењу обојица стварају своје стихове. Маријина је љубав љубав која надилази сваки садржај, она је уједно конкретна – љубав Мајке према Сину –, али уједно и апстрактна, општа, невезана, неспутана, неусловљена, „без икакве истоветности циљева и интереса, има непосредни ослонац у природној повезаности” (Хегел 1986: 244). Маријина љубав надилази сваки облик конкретне љубави¹¹⁰, па и оне супружничке, којом ће Костић бити занет – јер неко ипак посебан и у историји људског рода довољно моћан мора да омогући реалност Костићевих стихова: „У нас је све ко у мужа и жене, / само што није брига и рад, / све су милине, ал нежежене, / страст нам се ближи у рајски хлад; / старија она сад је од мене¹¹¹, / тамо ћу бити доста јој млад, / где свих времена разлике ћуте, / Santa Maria della Salute.” Неко много моћан, како рекосмо, моћан у силини чисте љубави, управо препознаје чистину стихова који опевају величину и апсолутност Костићеве љубави према Ленки, те омогућава да и телесна љубав буде део рајског искуства. Дакле, оно што је чисто, што је милосно, што је дражесно, што је неукраљено, анђеоско, – а све су то изрази петраркистичког погледа на љубав, лепоту и жену – прелива се на крају у Марију. Зато Мирослав Пантић (1967: 145) истиче да у ренесансној уметности живи један посебан облик дедогматизоване и деклерикализоване религиозности, те је „ренесанса још и религиозна обнова, због једне интимне и врло посвећене религиозности духа којој достигнута пуноћа доба придаје обележја надахнућа”. Управо у ослобођеном песничком изразу, у песничкој исповести ослобођеној страха и стида, дешава се аутентична апотеоза љубави, аутентично прослављање централне личности хришћанске цркве, дешава се и посебно ослобађање душа која уједно жели да пева љубав (Ветрановић) и да буде учесник у самој љубави (Костић).

Марија, љубав која спашава, Марија, лепота која спашава, Ветрановићу испуњава песничку молитву будући да му даје могућност да пева, да песмом сазна свет, на крају, спашавајући саме песме („теби се молећи у веле јадан глас, / да нијесу за луду ме пјесни ни заман, / ке складам у труду и обноћ и обноћ” („Пјесанца прва”)), Богородица спасава и песника („Дворећи много љет, госпоје ноћ и дан, / нека ја могу ријет: дворба ми није заман;

¹¹⁰ Поводом концепције љубави у Костићевом песништву Марко Радуловић (2024: 118) казује следеће: „Дакле, љубав у Костићевим стиховима не представља искључиво интимни, већ и дидактички гест, из кога би други требало нешто да науче. Другим речима, песник се осећа дужан свету и када љуби, због чега не чуди то што је у његовој заветној песми љубав виђена као енергија која може да измени целокупно устројство света. Када је права, а то значи под заштитом виших сила, она у Костићевом певању не остаје само између двоје људи: њен статус креће се од знака (захвалности и подучавања) до истински трансформишуће стваралачке силе. Управо се у овој шаљивој и разиграјој песми [„Рече Господ”, Ђ. Ђ.] еротско, виђено као дар с небеса, доводи у везу са сакралним, као што је то учињено касније, у ’Santa Maria della Salute’.” Јасно је отуда да се Богородица у последњој Костићевој песми појављује као духовна и виша инстанца која постаје завичај Костићеве љубави.

¹¹¹ Дати је стих за Љубомира Симовића (1983: 100) знак о животу Ленке са друге стране смрти: „Лаза Костић каже ’старија сад’, дакле тек сад, када је мртва, кад припада небеском свету; оно старија не значи, буквално, старија по годинама, већ старија својом смрћу, својим припадништвом небу, својом духовношћу, својим знањем.”

/ службу ми сву плати госпоја свијех госпој, / и чемер кој скрати и вјчени непокој.” („Друга пјесанца”)).

Костићу, како смо у претходним деловима овог поглавља више пута истакли, Марија такође одговара, дарујући му преко Ленке удео у космичкој лепоти, дарујући му да додирнут том лепотом/љубављу („само што душом пробије зрак”) створи своју песму, да на крају буде житељ једног посебног раја, у ком је извор сваке лепоте и љубави. „Фасцинација таквом лепотом покренуће егзистенцијалне силе које ће променити поредак ствари у целом космосу, промениће се не само живот него и орбите звезда”, те проф. Стојановић (2012: 36) у Костићевој песми разазнаје два дела: „Почиње се с молбом за опроштај, да би се онда прешло на опис деловања велике (превелике!) фасцинације лепотом.” За проф. Стојановића (2012: 41), на датом трагу, стих из Костићеве песме „земних милина небески крој” постаје централни догађај у песми:

„У овај стих је сабијено и поетски згуснуто оно што ваља да осветли и објасни везу овоземаљске страсти и у њој укоренење љубави, с једне, и оноземног љубавног осећања и из њега проистичућег блаженства, које има да наступи, а у сну се већ такође некако осећа, с друге стране. Ту је песнички дефинисана метаморфоза земаљског осећања у неземаљско и надземаљско, тако што остаје на снази оно што је познато из земаљског искуства, али се развија и нешто што тек има да се спозна ’тамо’, а у амбијенту сна се објавило и проживљено је како је у том амбијенту и могуће. Тај стих је, дакле, једно од главних значењских чворишта песме. ’Небески крој’ милина очигледно кореспондира са милинама које су ’нежежене’ и са страшћу која се ’блажи у рајски хлад’. Да ли то значи да ’небески крој’ све милине и страсти, какве су међу супружницима, чини слабијим, мањим, или само друкчијим; или можда – будући на небески начин преображеним – управо *небески увећаним* у односу на све што се у овостраном животу уопште може доживети?”

Ветрановићево петраркистичко посезање за Богородицом у аналогiji која се успоставља са Костићевим обраћањем Марији управо почива на једној сличности која, на крају, мора постојати између конкретне жене, са ове стране времена, и Богородице, која се сагледава у есхатолошкој перспективи¹¹². Богородица за петраркисте постаје управо ’небески крој’, ’небеска мушта’ љубави и лепоте која на земљи у виду идеалне драге треба да постоји. Усуд је, рећи ћемо и то, што та идеална драга постоји једино у поезији, као што и Ленка за Костића постоји једино у сну; али управо што нису телесно опипљиве, што су на другачији начин реалне, оне постају много више и много аутентичније искуство заједнице за којом песник жуди, при чему и његово биће расте, јер на крају пута, како рекосмо, песник постаје зрео да види Марију.

¹¹² Овде је значајно указати и на једну психоаналитичку перспективу сагледава Костићеве песме, те посебно конституисања раја у „Santa Marii”: Рај симболизује место бесмртности, тачку у којој се небо спаја са земљом и где влада вечно пролеће; стање у којем је небо тако близу земље. Симболизује боравиште бесмртних, место где време мирује, праисконско време, или како каже Лаза Костић ’где свих времена разлике ћуте’ и где га чека његова Ленка. Сходно томе, он и бира рај као место њиховог сусрета и место вечног живота на коме ће заувек бити заједно. Рај је симбол за мајку, за њен утерус у коме влада блаженство. У рају се сједињују све супротности [...]. Изгубљени рај, или пад у грех, симбол је силаска из јединства у манифестацијску дуалност и многострукост; удаљавање од средишта савршенства, као и растурања и дезинтеграције у свету многострукости. Међутим, поновно задобијање раја је повратак јединству, духовном средишту, човеково самопобеђивање и поновно задобијање изворне невиности [...].” (Настовић 2004: 214)

3.1.6. ЉУБАВ СА ОВЕ СТРАНЕ ДЕВИЧАНСТВА

„Одбацих речи које нису девичанство [...]”
Драган Јовановић Данилов, „Плавет, девичанство”

Поред свега реченог, остаје још једно питање на које је нужно дати одговор. Какав је однос Марије и Ленке у песми? У овом поглављу већ смо на одређени начин дали одговор на то питање, тачније, више различитих одговора. С једне стране, Ленку смо одредили као молитвени дар који Богородица дарује песнику, потом су фигуре Богородице и Ленке биле измешане са фигуром песме као такве, док смо на крају Ленку доживели као оно искуство лепоте и љубави које Богородица такође омогућава Костићу.

Преформулисаћемо наше питање: Да ли Марија и Ленка постају једно биће, или не? Уколико је одговор да – последица таквог става јесте посебно дивинизирање Ленке али и десакрализација Марије. Уколико је одговор не – последица таквог става јесте нејасноћа чему две различите женске фигуре у песми која је ипак посвећена песниковој драги. Како се у онтолошком смислу те две женске фигуре 'подносе', односно, како обе, а песма томе сведочи, подједнако фасцинирају песника и подједнако живе у његовој (песничкој) пажњи?

Драгиша Живковић (1994: 185) истиче да је Костић „неговао култ идеалне жене, која ће испуњавати простор између два света и коју је он открио у лику Богородице и у лику реалне жене, 'виле' драгане”. За Зорана Глушчевића (1998: 227) песникова драга јесте „женски лик, идеализован до религиозитета”, те је Костићева небесница „истовремено и његова мртва драгана али и архитектонско здање посвећено Богородици. У једној жени мешају се два лика: мртва драгана и Мајка Божја”, те ће у наставку Глушчевић поставити и питање шта је са Костићевом трећом женом, у песми непоменутом мајком. Отуда се у песми појављује храм, чији сводови симболишу заштиту, али и утерус, те храм постаје „архитектонски симбол материце да се у њој свије и сакрије од љубавних неуспеха и емотивних потреса који за њима следе. Тек умртвљена драга изазива код песника сву силу разлога да је, сада већ скамењену и претворену у здање, чудесно слави: смрт драгина је неразориви печат његове безбедности.” (Глушчевић 1998: 230) Дакле, мртва Ленка и Богородица неразмрсиво су повезане. Миодраг Павловић (2000: 119) говори о 'мадонизирању стварне жене', што ће као Костићев поетски поступак Павловић наћи у *Пери Сегединцу*, а што своје трагове има у Дантеу и потоњим песницима. Беатриче је „мала мадона, проводи га кроз путеве небеског блаженства и објашњава му, као Софија старозаветна, мудрости небеса”, казује Павловић (2000: 119). Исто се може рећи и за Костићеву Ленку. Павловић (2000: 119–120) истиче „да ово мешање реалних жена, ма колико узвишених заљубљеношћу уметника и трубадура, са идеалном, представља један изразито пре свега италијански, а онда западњачки начин, који се у источном хришћанству није налазио”, а што додатно разјашњава и Костићев одабир храма Западне цркве – „и то не хиландарске или студеничке, него венецијанске!” (Симовић 1983: 99) – као уметничког артефакта песничке инспирације.

Са друге стране, Љубомир Симовић (1983: 100) истиче да „Лаза Костић јасно и доследно, од почетка до краја, чува границу између Ленке и Богородице”. Ове две женске фигуре интерферирају: „Ленка ће у тој сфери примити неке Богородичине стигмате, биће у извесном степену посвећена, али ће у њој остати могућност и за она испуњења која у Богородици без обесвећења нису могућа. Тако Марија и Ленка остају два принципа у једном, тако добијамо синтезу у којој не долази до бркања елемената и њихових функција.”

(Симовић 1983: 110) Јасна разлика између Ленке и Богородице читава се и у читању које долази од Александра Јеркова (2010/1) и Драгана Стојановића (2012).

Даље, Ленка и Богородица могу бити и различите песничке еманиције Костићеве аниме, о чему убедљиво пише Иван Настовић (2004). Анима, истиче Настовић (2004: 222), пролази кроз четири степена: „1. примитивна, нагонска – чулна жена (Ева); 2. идеализована, романтично лепа жена (Хелена Тројанска); 3. оличење духовне љубави (Богородица); и 4. мудра жена (грчка богиња мудрости Атена и Мона Лиза).” Костићева песма управо орбитира између другог и трећег стадијума аниме, будући да је, с једне стране, у „Santa Marii” ефектно присуство евидентно лепе жене Ленке, која плени и својом телесношћу (одакле проистиче и евински архетип у песми), док, са друге стране, Костићева песма никако не би била могућа уколико не би у њој постојало и ’оличење духовне љубави’, представљено у Марији. Костићева песма, тако, може бити прочитана и као исписивање Костићеве психо-историје, будући да је анима „имаго или архетип или скуп свих искустава које мушкарац има са женом”, она представља оличење свих женских психолошких тежњи у мушкарчевој психи. Или сасвим једноставно речено: жену у мушкарцу, тј. женски аспект мушке психе.” (Настовић 2004: 216) Дакле, и Марија и Ленка нису ништа друго до Костић у различитим емотивним узбуђењима, о чему он оставља песнички траг.

Костићева песма о анимаи – Мадони, идеалној драги – песма је која прославља култ жене као такве, јер жена, стара је песничка истина, јесте „врховни симбол свемира”, те интензитет Костићевог „љубавног заноса је интензитет санктификације. И код је Дантеа жена – жена посредник ка натприродној мудрости, веома моћан и светлосни посредник у Костићевој песми – ово је важна дистинкција – жена, сећање на жену, жена-визија, постаје сам циљ песникове санктификације, она сама, и сласт која је везана за последњи састанак постају последња ствар Костићеве метафизике.” (Павловић 2000: 125–126) Жена, која се овде креће од Марије до Ленке и обратно, мера је, дакле, светости самог песника¹¹³. Песник се кроз жену посвећује, жена спасава песника, како је певао Кантакузин, песник своје певање посвећује кроз жену, каквог је песничког става био Ветрановић, песма не може постојати без жене, како је упућивао Венцловић, без жене нема раја, закључује Костић.

За разлику од потоњих песника, превасходно песника модернизма, Костић сасвим у други план поставља религијске аспекте Богородичине фигуре, она је њему примарно значајна из поетских настројења, без ње, свестан је, не може да оствари своју песму, као ни своју љубав, преко ње се уписује у традицију (мадонистичке) поезије, да би тек у следећем кругу био важан и Маријин сотериолошки значај.

Дакле, и поред различитих одговора који се на постављено питање овде могу одговорити, при чему свако има своје упориште које га оправдава, заједничка карактеристика свих различитости јесте та да Ленка и Марија ни у ком случају нису супростављени ентитети. Оне се или поклапају, или надопуњују, или заједно расветљавају различите аспекте женског као таквог, или заједно са различитих аспеката граде и расветљавају саму песму. Дакле, за Костића је превасходно важна сличност која постоји између Ленке и Богородице, будући да оне подједнако доприносе животу његове песме.

Анализу Костићеве последње песме завршићемо указивањем на већ навођене стихове: „У нас је све ко у мужа и жене, / само што није брига и рад, / све су милине, ал нежежене, / страст нам се ближи у рајски хлад; / старија она сад је од мене, / тамо ћу бити доста јој млад, / где свих времена разлике ћуте, / Santa Maria della Salute.” Посебно је

¹¹³ У датом поетском односу према жени Костић се већ отвара и ка мадонистичко-поетској поставци Јована Дучића (в. одељак §3.2).

интригантан први цитирани стих. Богородица је девица, што је за Костића била њена посебна вредност, на основу које је успоставио и онтолошко-естетичку блискост са Ленком¹¹⁴. Позваћемо се на већ истицане Евдокимовљеве ставове о Маријиној девствености (в. одељак §2.5.2.3) – да је Марија „образ девствености, неизразиве онтолошке чистоте” (Евдокимов 201: 220). Брак, наставља овај руско-француски теолог, такође може бити девствен, што подразумева да је

„’брак сам по себи достојан и целомудрен. На венчању се моли за целомудреност супружника, и та целомудреност у смислу *sophrosyne* излази ван оквира физиологије и означава целомудрено устројство духа. Архетип Дјеве-Марије то показује са максималном снагом и објашњава сасвим посебно поштовање Пресвете Богородице од стране великих мистика – поштовање у којем они црпе, насупрот сваком људском одступању, надахнуће и ’стање заљубљености’ (израз о. Павла Флоренског) у односу на сву творевину Божију. Та материнска целомудреност Пресвете Богородице је најјачи израз Божанског Човекољубља.”

Костићеве ’нежежене милине’ нешто су више од еротског искуства, које се конституише на искуству смрти¹¹⁵. Костић своје искуство љубави у песми започиње осећањем Маријине девствености, да би исту девственост пронашао не тек у Ленки него у њиховом будућем браку, у визији тог брака, који је девствен и на дати начин аутентичан. Богородица га је надахнула да у својој песми и у својој љубави додирне вољу за девичанство, те да одатле покрене и своје певање и своје вољење Ленке. Костићев брак, ослобођен ’рада и бриге’, што ће рећи тежине постојања у историји, страст која је све ближа рајском одмору, изједначавање свих разлика – управо су последице девствености Марије и Ленке. Једна постаје ’крој’ другој, Ленкино одсуство ствара молитвену потребу за Маријом, Маријина сила љубави омогућава да песник поново буде са својом драгом, те је основни покретач дате трансференције сличност између обе Костићеве жене: Ленке и Марије.

¹¹⁴ „Ленка је, дакле, за Костића вечна девица, због чега га Слава Богородице асоцира на његову љубав. Архетип девичанства садржан у личности Деве Марије указивао је на природу и чистоту Костићеве вољене жене, али и на њен земаљски усад. Оваква веза пружа још једно објашњење на питање откуда Богородица у песми.” (Радуловић 2024: 129)

¹¹⁵ Говорећи о односу Богородице и Јелене Тројанске у Гетеовом *Фаусту*, Драган Стојановић (2012: 245) закључује: „Марија је, на крају, у нечему важнија од Јелене: акценат који претаже је у томе што над еротичном љубављу и над еротском фасцинацијом претеже љубав као милост, која, међутим, одобрава и све оно што еротска љубав са собом доноси као срећу, све оно што од среће може донети; а несрећу одатле проистеклу уме да, у својим горњим сферама, очисти и одстрани. Није ли разбистравање увек некако замућене егзистенције вечни човеков проблем?”

3.2. МАРИЈА У ПЕСНИШТВУ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

Маријански глас српске поезије најпригушенији је у песништву модерне. Иако је модерна у српској књижевности оставила значајан поетски траг, песама о Марији готово да нема. Чак, како ћемо у наредном одељку §3.3. видети, и авангардно и међуратно модернистичко песништво које тематизује Богородицу такође је сведено. Тек са послератним модернизмом Богородица постаје значајан поетски лик у српској књижевности (в. §3.4). Закључак је такав да песме о Марији у песништву српске модерне превасходно изостају из неколико разлога.

Први се односи на склоност самих песника модерне да се у песмама које имају метафизичко-религиозни карактер појављује управо фигура бога, који се доживљава као аутентична и једино оправдана молитвена инстанца, врхунац филозофско-метафизичке, али и естетичке мисли, који задовољава онтолошко побуду самог песника, услед чега се редукује песничка потреба за другим дивинизираним ентитетима хришћанске религије¹¹⁶.

Други разлог подразумева специфичну концепцију жене карактеристичну за поезију српске модерне, а која се увелико рашчитавала у Дучићевом и Ракићевом песништву. Жена у песништву модерне креће се од мртве драге, преко чулне и еротизоване до идеализоване, онтологизоване и санкционисане инстанце, те се таквом фигуром увелико задовољава или супституише потреба за другачијом женом, Богородицом, која би се, у одређеном смислу, могла доживети и као конкурентна фигура која би умањивала, омеђавала и уносила поредбену условљеност и ограниченост фигури жене о којој су певали српски песници модерне. О првом и другом разлогу говоримо у наредном одељку §3.2.1.

Трећи разлог дотиче се тога што маријанска топка у српској књижевности још увек није била развијена. Маријански песници-претходници ипак нису оставили тако упечатљив утицај на потоње ствараоце да би се могло говорити о снажној књижевно-мариолошкој бази у окриљу које би се стварали стихови о Марији и у модерни.

У таквим оквирима 'пречишћени' маријански корпус српске модерне свели смо на две песме Јована Дучића, обе из „Јадранских сонета”¹¹⁷, у питању су „Јутрењи сонет” и „Љубав”, те ћемо преко њих показати кроз које метаморфозе пролази фигура Марије Богородице у песништву српске модерне.

3.2.1. МАРИЈАНСКИ ИМПУЛСИ НЕМАРИЈАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ

Напомињемо, и овде ћемо покушати да то оправдамо, да је реченоме претходила наша одлука да одустанемо од оних песама српске модерне које тек посредно, и то са (веома) лабавим херменеутичким оправдањем, могу бити прочитане у маријанском кључу.

¹¹⁶ До сличног смо закључка дошли испитујући и ангелолошку поетику српске књижевности, где смо показали да нпр. песама о анђелима, изузев Војислава Илића, готово нема у песништву српске модерне (в. Ђурђевић 2023а).

¹¹⁷ О историјату „Јадранских сонета” и њиховом кретању кроз Дучићеве збирке в. Париповић 2009: 615, посебно Чолак 2022: 241–257.

3.2.1.1. Ракићева Госпа

Ту се, на првом месту, раскрива фигуру Госпе¹¹⁸, која ће се јавити у неколико песама Милана Ракића, превасходно у „Опроштајној песми”, где се овај песник на тестаментаран начин обраћа оној фигури жене коју је неговао у својој поезији и која своје финално уобличење добија у трансцендираној фигури жене као такве. У датој песми лирски субјект налази себе у донкихотијанској позицији, на заходу живота, где последње што жели јесте да Госпи искаже „свагдашњу пошту”. Како је посреди утицај маниристичких конвенционалности (Јовић 2007: 101), тако се фигура Госпе у Ракићевој песми отвара ка ренесансном, али и средњовековно-витешком идеалу драге, која своју невиност и честитост конституише у невиности и честитости Мадоне. Међутим, Ракићева песма заузима и посебан иронијски однос према наслеђеној топици. Светлана Шеатовић Димитријевић (2007: 249–251) у раду посвећеном женском начелу у Ракићевој поезији упућује на ставове Бранка Лазаревића о Ракићевом песимистичком, меланхоличном, па и циничном односу према жени, што се одражава и на „Опроштајну песму” у којој Шеатовић Димитријевић (2007: 249) проналази пародију „витешке љубавне поезије и ренесансних типова драге и Госпе”, а што последује у томе да је „женско начело у љубавној поезији доживело [...] сасвим нов третман, грађански, непатријархалан, а спроведен модернијим поетичким поступцима, од интертекстуалних облика цитирања литерарних симбола до иронизације истих мотива, који ће донети депатетизацију и депоетизацију љубавне лирике” (Шеатовић-Димитријевић 2007: 251). На основу реченог, иста ауторка истиче да је Госпа у „Опроштајној песми” ’симбол страсти и живота’ (Шеатовић-Димитријевић 2007: 275). Да Госпа, чије име Ракић исписује великим иницијалним словом, ипак није Марија, сведочи то што ће на исти начин исписивати и Госпу Јефимију, и Госпу у песмама „На једном примерку” и оним из циклуса „Три писма”, што Слађану Јаћимовић (2007: 316) наводи на закључак да је Госпа „љубавница или блиска душа, или обоје, али и неко из давне прошлости ко би могао бити обоје”. „Стара Црна Госпа” Јефимија из истоимене песме за Предрага Петровића (2007: 194) представља „митски симбол заштитнице племена, народа, културе која бди над својим родом у доба најстрашнијих историјских пошаста”. Миодраг Матицки (2007: 337–338) на основу лирске целине „Три писма” истиче да је Госпа „душа народа”, која се у датим песмама „оглашава у лику љубе војводе Пријезде”, што ће још једном активирати витешки идеал драге, односно, активирати комплекс верне љубе из српске епике. Дакле, ниједан од датих ставова не указује на маријанско порекло Ракићеве Госпе.

Међутим, оно не може у потпуности бити изостављено из мишљења о Ракићевој Госпи. Ту се у првом реду појављује песма „Јефимија”, која остварује интертекстуални континуитет са Попином песмом „Хиландар”, где Ракићева „Стара Црна Госпа” исказује одређену сличност са Попином ’Црном мајком Тројеручицом’ (в. §3.4.3.2.1). За разлику од Попине фигуре која јесте Богородица, Ракићева Јефимија тек посредно, преко одређеног броја мотива, који уједно могу бити и не морају бити прочитани у маријанском кључу, остварује одређене мариолошке импULSE. Мотиви као што су вез¹¹⁹, (монашка) усамљеност, туга за умрлим дететом као аналогија Богородичине туге за убијеним Христом, што се у

¹¹⁸ Исто именовање наћи ће се и у песми Момчила Настасијевића „Госпи”, где се са много упечатљивијом аргументацијом може говорити о маријанској подлози дате фигуре (в. §3.4.6).

¹¹⁹ Мотив Јефимијиног веза значајан је за песму Александра Ристовића „Јефимија 4.”, коју смо раније прочитали у ангелолошком кључу (Ђурђевић 2023: 29).

песми ипак не експлицира, колико јесу мариолошки мотиви толико могу бити читани ван тог кључа. Мотив представљен у стиховима: „И мени се чини да су наша срца / У грудима твојим куцала још тада” могу одговарати конституисању Јефимије као свеопште мајке, на исти онај начин на који је Богородица мајка свих верујућих, међутим, ако се Ракићева песма прецизно чита, пре се може говорити о националној мајци, о мајци једног народа и једне неуспеле историје, што Богородица ипак није. Богородица је мајка хришћана, не појединачних народа. Речено, наравно, ствара одређену потешкоћу и при анализи маријанских песама српског модернизма, где ће такође долазити до приближавања, па и поистовећивања хришћанског са националним, док ће се тек у песништву српске постмодерне и савременој поезији појавити једна струја која ће успети да национално у потпуности раздвоји од хришћанског (исп. песништво Драгана Бошковића).

Друге Ракићеве песме које смо поменули а у којима се појављује Госпа још теже се могу рашчитати у маријанском кључу, будући да се у њима Госпа појављује као ентитет у песми са којим песник комуницира, размењујући писма („Три писма”), а где нема ниједног трага о Госпиној дивинизацији. Исто се може рећи и за песму „На једном примерку” где остарели лирски субјект проговара о кадетским данима вреле и живахне младости, обраћајући се Госпи као субјекту у песми који је сведочио таквој младости, те се Госпа, као и у „Опроштајној песми”, појављује и у једном еротском контексту, који нипошто није маријански. Напоменућемо да се у маријанским песмама српске авангарде Богородица појављује у еротским, па и сексуалним оквирима (в. §3.4.1. и §3.4.3), али је искуство сасвим другачије. Тамо се намерно задире у Маријину чистоту, док у Ракићевим песмама Госпина еротичност нема никакве везе са тиме, односно, она се уопште не укључује у маријанску еротологију.

Метафизичка позадина песничког лика Ракићеве Госпе није хришћанска, она долази из литературе, из саме поезије. Овде пре свега мислимо на следеће: На трагу увида Предрага Палавестре (1996) о српском симболизму може се рећи да бог који се јавља у песмама наше модерне колико у читалачку свест призивао хришћанског Бога толико рачуна и другачију метафизичку подлогу¹²⁰, која управо није хришћанска. Палавестра (1996: 2–3) истиче следеће:

„Сваки естетизам природно се завршава у мистици форме; а највећи израз апсолутне форме јесте идеја Бога. Дучићева песма о Богу је она свесдржавајућа песма о врховном начелу, о прапочетку и исходу свих великих и малих ствари, о увиру свеколике мисли. Дучићев Бог има неке атрибуте хришћанства, али то није канонски Бог православне цркве, као што ни Дучићева метафизичка лирика, у основи дубоко прожета религиозношћу, није црквена. Дучићев Бог је Логос, сама суштина песничког чина као творачког начела, симбол естетске трансценденције, вид отпора пролазности, вазношења изнад свега трошног, овоземаљског и

¹²⁰ Амбивалентна природа човека који се обраћа Богу уједно је ознака и амбивалентности која постоји у самом Богу, о чему говори Александар Петров (2009: 308–309): „Ко је, дакле, тај човек који говори Богу? Дучићев човек који говори Богу је несумњиво верник који с Богом успоставља лични, наглашено присни однос. Он Бога поштује и воли, а песма 'Богу' се истиче међу песмама ова два циклуса по својој смерној богољубивој исповести [...]. Али чак и у тој песми, у којој нема питања и усклика, [...], постоје нека противречна места, у којима као да се наслућује прекор Творцу што човеку наноси бол својом недоступношћу [...]. Има у тој песми двосмислености и у помињању заклињања и кајања [...]. У другим песмама такве скрушености нема или је мање наглашена. *Дучићев човек који говори Богу не преклања колена пред њим нити му се обраћа молитвеним шапатом, ретко исповеда своје грехе, не тражи опроштај нити моли за милост. Он поставља питања, а када се суочи са ђутањем сам одговара на њих, не штедећи ни себе ни онога чији би, макар малецки и земаљски, по лику двојник желео да буде* [подвукао Ђ. Ђ.]”

телесног у оно што је вечно. Дучићева есхатологија је песничка, облик продуховљења свега што постоји у људском свету.”

Богородица изван хришћанства јесте немислива епистемичка структура¹²¹, зато је нема ни код Дучића и зато се са великом тешкоћом њени трагови могу пронаћи у Ракићевој Госпи, и то тек у оним песмама које за своју тематику узимају моменте из националне историје, а који су (не)посредно повезани са хришћанским, као што је био случај са песмом „Јефимија”.

3.2.1.2. *Са друге стране мадонизма: Дучић и 'вечно женско'*

Други разлог који Ракићеву Госпу искључује из маријанске топике односи се на посебну позиционираност жене у песништву српске модерне, о чему такође говори Предраг Палавестра (1985: 40–41), истичући да је симболистичка жена уједно и

„објект мистичног обожавања и облик проклетства, а сваки део њеног тела, нарочито очи и коса, отвара нове низове асоцијација које су такође веома значајне за семантику симболизма, јер призивају у свест представе језера, мора, глечера, огледала, таласа, урањања, стапања, потонућа, при чему се из многих унутрашњих конотација не може сасвим искључити ни сексуална симболика. Одсуство или нестанак жене изједначава се са смрћу, са потпуним губљењем смисла живота и са коначним гашењем животних енергија; жена је истовремено и узвишена сублимација блаженства, срећног заборав и идеалног лепог, али и извор патње, окружности, коби и разарања.”

Дакле, и овде се поново уочава сасвим другачија метафизичка подлога и конотација лика жене од хришћанске. Како смо у претходном одељку о Костићу показали (§3.1.6), Костић своју драгу конституише управо у хришћанским естетичко-етичким оквирима, његова је Ленка лепа јер налочи Богородици, лепа је јер је невина и чиста као Марија – што је у песништву модерне напуштена позиција¹²². Најбоља илустрација датог онтолошког померања у конституисању жене јесте Дучићева песма „Символ”, поводом које Александар Јерков доноси важне напомене. У датој песми Дучић долази до „границе дивинизације без патетике и сентименталности” (Јерков 2010/1: 200), где открива светост жене као основни конституент (свог песничког) света. Када из искуства помери демонску жену и на пиједестал постави 'вечну жену' која је „само света” и „божанству ближа него мени”, Дучићева песма пева „тријумф женскости као моћи у свету”, услед чега би се могло „говорити условно о религијском аспекту жене као симбола” што наговештава „да је жена песниково 'вјерују'” (Јерков 2010/1: 200–201). Дата концепција одговара ставовима Павела Евдокимова (2001: 214–230) о значају женског начела оличеног у Богородици. Међутим, за Дучићеву жену, а исто важи и за Ракићеву Госпу, пре се може рећи да потичу из заједничког гиноархетипа људске цивилизације, но што настају у окриљу Богородичиног култа у

¹²¹ Насупрот томе, анђели, такође троп који долази из хришћанства, без икаквих ограничења свој живот у култури и уметности настављају и у нехришћанском контексту, који чак подстиче њихову продуктивност (в. Ђурђевић 2023: 22–23).

¹²² Одређене везе, посебно гледе Дисове песме „Можда спава”, могу се расветлити на трагу Лазе Костића, код ког, како смо у претходном одељку (§3.1) назначили, долази до амалгамације маријанског комплекса са комплексом мртве драге. Ипак, код Диса би такво маријанско тумачење било значајно удаљено од значењског хоризонта његове песме, те смо од дате паралеле ипак одустали.

европској култури. Александар Јерков (2010/1: 208–209) истиче да се Дучићево песништво конституише око премисе о онтолошкој и естетичкој прожетости, уколико не и веома блиској сличности, између жене као такве и поезије, те је „жена обликована као алегорија поезије, неко би рекао персонификација¹²³. Зато је лако доћи до врло радикалног закључка како би сва поезија заправо била слика идеалне жене. Када се једном поезија и жена стопе у алегорији лепоте, после тога би сваки стих о жени могао бити и стих о поезији, а сваки стих о поезији припадати једној великој алегоријској песми жене.” Тиме се Дучић, наставља на истом месту Јерков (2010/1: 209), нашао у посебној поетској ситуацији, где се главни токове његовог песништва, аутопоетика, жена и Бог, на посебан начин преплићу, исказујући сопствену међузависност: „Било да је песнички досегао Бога, а у његовом песништву идеја бога сеже од паганства до хришћанске мистике, било да је обликовао свеколику поезију као жену и жену као поезију, а то је песнички идеал неодољиве лепоте, Дучић је неминовно морао да дође у једну посебну позицију у којој се слика бога и слика жене, трагања за богом и трагања за женом/поезијом, сусрећу.” У таквом поретку рашчитавају се многи Дучићеви стихови (сва подвлачења су наша): нпр. „Ја сневам о жени, *већој но све жене*, / Чија ће лепота бити тајна свима, / *Што је као божји дах у просторима*” („Жена”), „Од мог привиђења ти си цела ткана, / Твој је плашт сунчани од мог сна испреден; / Ти беше мисао моја очарана; *Символ* свих таштина поразан и леден” („Песма жени”), „Рука ти је бела мека као цвеће, / А моја остаде сва окрвављена. / *Откуд си и ко си, нико знати неће*: / Љубав или мржња, судба или жена” („Опсена”), „Владаш мојом душом, свом и свагда; *слична* / Судби, тако и ти, *силна*, непомична, / Стојиш измеђ мене и свег око мене” („Сутон”), „На твом тамном мору лепоте и коби, / Цело моје биће то је трепет сене; / О љубљена жено, *силнија од мене* / Ти *струјиш кроз моје вене* у све доби” („Моја љубав”), „Тако равнодушна, мирна, ти си стала / Измеђ свег и мене; са страхом да не би / Сенка сумње на те, као порок, пала – / *Да ниси над свачим, и циљ сама себи*” („Чедност”), „*Твоја је лепота у стварима свима*, / Твој кобни чар нема имена ни краја. // [...] И *свему си дала смисао и цену*; / *Сва тајна закона у теби се таји*” („Песме жени II”), и наравно: „Мирна као мрамор, хладна као сена, / Ти си бледо, тихо девојче што снев, / Пусту песма других нек буде жена / Која по нечистим улицама пева” („Поезија”). Дакле, из свих наведених примера, а њих је далеко више разасутих и по другим Дучићевим песмама, уочава се механизам вечно женског, које, како смо рекли, Дучић експлицитно уводи у своју поезију у песми „Символ”. Александар Јерков (2010/1: 218–219) посебно се задржава на стиховима „Ти си принцип који и руши и гради, / Дух божји у свакој и струни и црти” („Песме жени IV”), истичући да је Дучић „напросто дискурс Жене преко поетике тајне довео у непосредну близину метафизичке поезије и дискурса Бога. Такав изванредан амалгам укида све оне тренутке у којима се појављује жена у свакодневици, јер то није све. Она је за овог песника пре свега Принцип, вечно женско.” Два издвојена стиха својим интертекстуалним искораком ка библијској и хришћанској поезији потврђују изнете тезе проф. Јеркова, јер се уочава да Дучић језик, карактеристичан за Бога, користи за жену. Тако нпр. псаламски стихови: „Кад сакријеш лице своје, они се растује. Кад им дух узмеш, угину и у прах се враћају. Кад дах свој пошалеши, они настају

¹²³ Са тиме да је Дучићева поезија у једном посебном смислу гиноцентрична, сагласан је и Александар Бошковић (2009: 135), који истиче да је „[с]лика Дучићеве поезије [...] персонификована слика девојке која је млада, која је замишљена, тј. снева, која је, затим, мирна и неодевена. Премда нам песничка слика сугерише да је ова девојка нага, посматрач није у стању да јасно види њено тело, са свим привлачним женским облицима, будући да око њега, као у сфумато техници, 'лебди прамен тајанствене магле'.” У поменутој интерпретацији Александар Јерков одлази још даље, истичући, како се горе може закључити, да је жена нешто више од 'слике Дучићеве поезије' – да Дучићева песма јесте сама жена, као и да жена јесте песма.

и тако обнављаш лице земљи” (ДМ Пс. 104²⁹⁻³⁰) представљају јудео-хришћанског Бога као „принцип који руши и гради”, како у датој песми казује Дучић, док други стих: „Дух божији у свакој струни и црти” остварује одређени интертекстуални континуитет са хришћанском песмом, антифоном 4. гласа, „От јуности мојеја” („Од младости моје”), у чијем се трећем и четвртом делу раскрива начин на који Свети Дух делује у свету: „Светим Духом свака душа живи и чистотом се узвисује, светлећи свештенотајно тројичним јединством; Светим Духом се лију благодатни потоци [благодатнија струји] којом напајају сваку твар ка оживљењу.” Дати стихови надовезују се на псаламске, а сви заједно бивају архитектстуално усмерени ка Дучићевим стиховима о жени, где је блискост и сличност у изразу евидентна. Дучићево певање о жени понире у његово певање о Богу, а све то сустиче се, у аутопоетском искуству, у певању о песми. Зато је Дучићева жена посебно онто(тео)лошки интонирана, јер у

„њој се, заправо, крије поетички одговор на питање скривено од постања света. Не да ли је прво Божанство било женско или мушко, на које питање се одговори, колико год мушкој охолости не били пријатни, зна. Право питање је ког је рода Божанство. О роду Божјем оставио је Дучић једну контроверзу о којој би се у развијенијим културама писале опсежне студије. Писац који се обично види на супротној страни од свега о чему би се у вези с родом могло озбиљно размишљати, показао би врлину великих стваралаца, који су увек изнад предрасуда.” (Јерков 2010/1: 221)

Дучићево је Божанство, дакле, гинобожанство, оно је жена, а до чега је Дучић дошао управо у својој поезији откривајући (архетипски) механизам вечно женског. У европској култури, како смо повише истакли, Богородица је без премца оваплоћење вечно женског, али се у њој дати концепт не исцрпљује, већ еманира у различитим женским ликовима наше историје. Драган Стојановић, загладан у маријанске аспекте Гетеовог *Фауста*, истиче да су два главна лика вечно женског Богородица и Јелена Тројанска. Кроз прву је „изражен женски принцип који ’нас навише вуче’, што ће рећи уздижи и спасава из света несреће, насиља, оскрнављене чедности и изгубљене чистоте”, док друга исказује „лепоту, она је савршено лепа жена, која би, кад је већ таква, требало да донесе и идеалну, потпуну срећу у љубави и ’уживању’ на свету [...] само та срећа не може бити трајна” (Стојановић 2012: 243). Дучић, на трагу читања проф. Јеркова, свој најзначајнији допринос српској поезији (а ми ћемо овде додати – и српској књижевној мариологији) управо постиже у песничкој разради вечно женског, где се појављује још један његов лик, различит и од Марије и од Јелене, подједнако дивинизиран, чист и леп, али овога пута онтолошки срастао са песмом као таквом.

3.2.2. ДУЧИЋЕВА МАДОНА

Ипак, како смо на почетку овог одељка напоменули, у Дучићевој поезији могу се пронаћи две песме у којима се, сасвим јасно, појављује Марија, и проблемско је питање да ли се ова фигура подводи под рад вечно женског у његовој поезији. У наставку покушаћемо да дату проблематику сагледамо из оба угла.

Прва анализирана Дучићева песма, „Јутрењи сонет”, у свом поднаслову доноси један локализаторски коментар „[к]од цркве Св. Госпе од Милосрђа”. Света Госпа од Милосрђа, или Света Госпа од Милости, име је једног острва у Боки которској, које се налази у близини Тивта, а које је украшено истоименим католичким манастиром, с црквом посвећеном Зачећу Пресвете Богородице. Друга Дучићева песма којој ћемо овде посветити пажњу, „Љубав”,

такође доноси топонимијску напомену¹²⁴ – „Из Стона на Пељешцу”. Није најјасније да ли се фигура Мадоне у датој песми налази у стонској цркви посвећеној Светом Михаилу, задужбини српског средњовековног краља Михаила Војислављевића, или старом манастиру познатом као Богородица Стонска, на чијем се месту данас налази римокатоличка црква Госпа од Лужина, али је свакако да је у оба случаја дошло до превласти уметничког израза Западне цркве.

Овде изнова проналазимо ону линију заинтересованости за западну уметност, која је започела Костићевим погледом у Цркву Свете Марије од Спаса, а преко Дучића, Исидоре Секулић, потом Андрића, Црњанског, Дединца и др. (в. Бошковић 2023: 25–26) била једно од поетичких особености раног и међуратног модернизма. Дучић је, казује Мирон Флашар (1996: 15–16), био склонији западној уметности, Риму и Французима, него Византији и Русима, окренутији католичкој лепоти, не православној¹²⁵ (што ће у послератном модернизму бити радикално измењено). Предраг Палавестра (1985: 8) истиче да је ’дух западњаштва’, који почетком 20. века продире у српску културу, „постао битан конститутивни елемент српске грађанске културе и главни ослонац једне од најмоћнијих струја српског модернизма”.

3.2.2.1. О песми која се буди поред Марије

Иако ће и Лаза Костић и Јован Дучић делити заједничку потребу за лепотом, за разлику од последње Костићеве песме, коју он конституише у храму посвећеном Светој Марији од Спаса, Дучићев „Јутрењи сонет” указује на поетско-онтолошко удаљавање од Костићеве песме, које најпре подразумева измењеност позиције песника у односу на сам храм посвећен Марији. Дучић се налази „*к/од* [подвукао Ђ. Ђ.] *цркве Св. Госпе од Милосрђа*”, док ће црква/капела у сонету „Љубав” бити ’пуста’, ’напуштена’, ’нема’ и где ће једино Мадонина статуа бити цела и лепа.

Занимљива је и важна напомена да би се, уколико би се поредили медијуми преко којих се током различитих епоха у српској књижевности двадесетог века ступа у континуитет са Маријом, дошло до различитих закључака: *храм, статуа, икона*. За романтичара Костића медијум је *храм*¹²⁶, који се својом монументалношћу и естетиком надвисује спрам околине, а, како јеврејска лексема *hékâl*, храм, творећи етимолошку свезу са речју *mishekân*, означава и велику кућу, храм постаје и повлашћено место становања,

¹²⁴ Дато је иначе Дучићев поетски манир за све песме из „Јадранских сонета”, на шта упућује Слађана Јаћимовић (2009: 371), указујући на опште поетске карактеристике датог циклуса: „На тај начин сонетима је придодата географска и чулна опипљивост, песник инсистира на лиризацији јадранског приморја, а не било које морске обале, и од уопштене дескрипције морског пејзажа из претходне збирке тежиште се помера ка специфичностима јадранског миљеа. У циклусу се лирски остварује разграната мрежа појавних, чулних феномена типичних за географско-климатски комплекс Медитерана, који су, у складу са симболистичком поетиком, само копча преко које се топоним Медитерана развија и остварује на апстрактном и симболичком нивоу. Централни мотиви мора, сунца и лета контекстуализовани су и прецизније декорисани карактеристичним биљним светом, типизованим кроз сведене песничке слике флоре песниковог завичаја. Мотиви чемпреса (’Поред воде’, ’Село’), маслина (’Звезде’, ’Вечерње’, ’Далмација’), олеандра и ловора (’Југарњи сонет’), недвосмислено прецизирају и дају чулну пуноћу лирском доживљају Медитерана, у коме се, у складу са дучићевском синестезијском визијом простора, стапају визуелни, мирисни и акустични феномени у јединствену песничку слику.”

¹²⁵ Ипак, и та тврдња није апсолутна (в. нпр. „Царске сонете”).

¹²⁶ Нпр. у песми „Певачка ’имна” Костић, позивајући Јована Дамаскина, казује стихове: „Гласова певче, Јоване, / *свој храм обнови свет* [Ђ. Ђ.], / обнови песме потоње / у слусима нек потоне / несносив очиглед!”

место посебног облика становања, где је станар у непрестаној вези са трансценденцијом, што одговара и алтернативној јеврејској речи за храм – *ohél* – шатор, и *ohél mô'éd* – шатор састанка (Оно 2005: 1542). У храму се, за романтичара Костића, одвија тоталитет и апсолутност човекове егзистенције, односно, храм постаје апсолутно место сусрета и венчања земаљског и небеског, хуманог и теистичког, физичког и трансцендентног. За парнасосимболисту Дучића, како показује његова песма „Љубав”, медијум пројаве Богородице постаје *статуа*, кип, јер управо сама форма кипа јесте оно што постаје носилац и начело лепоте. Александар Бошковић (2009: 125–126) истиче да за Теофила Готјеа и парнасовце „вајарство је (уз сликарство) уметност која постаје обрасцем уметности уопште, док вајарска фигура, заједно са њеним обликом, правилима представљања, материјалом и обрадом постаје образац култа класичног, античког лепог које је уписано у тзв. култ форме”. Статуа Мадоне плени својом лепотом не зато што је Мадона сама по себи лепа, како би се то могло рећи за Костића, него зато што је обликована у лепој форми. За модернистичке песнике, посебно Ивана В. Лалића, медијум општења са Маријом постаје *икона*, будући да се преко фигуре иконе остварује жељени континуитет са византијско-српскословенском прошлошћу, где модернисти утврђују своје песме о Марији (в. §3.4.3). Постмодерно и савремено песништво (в. §3.5) деконструише овакве парадигматске поставке, будући да ће се Богородица уједно јавити и на икони (Милорад Павић) и на неидентификованој ренесансној слици (Ана Ристовић, „Ренесанса”), или као „zvezda sa konzerve Heineken-a” (Драган Бошковић, „Into my arms”).

„Јутрењи сонет”, уколико се вратимо Дучићу, тек настаје *поред* Богородичиног храма, и, осим датог локализаторског коментара, у песми нема никаквих даљих нити експлицитних нити имплицитних упута на Марију. Дати сонет, поетски посматрано, одговора општем поетском тону Дучићевих песама, који је одређен као израз „касног Парнаса са премисама симболизма, или касн[ог] симболиз[ма] у парнасовској прозодији” (Павловић 2000: 168), те је у том смислу црква посвећена Марији део екстеријера, декоративни део песничког пејзажа. Песма обилује типичним парнасосимболистичким представама, о којима говори Слађана Јаћимовић (2009: 371). Међутим, уколико песму поставимо у контекст српске књижевне мариологије, у њој се на необично важан начин успоставља један значајан књижевно-мариолошки мотив који се односи на Маријино учествовање у настанку саме песме. Будући да се песник, као онај ко присуствује „где се буди, тихим шумом, / Успавана душа ствари око мене” („Јутрењи сонет”), налази поред храма посвећеног Богородици, дато буђење не може бити без икаквог маријанског трага на себи. У тренутку буђења – „као дефинитивно савршеном моменту рађања модернитета, јер модернитет је сав у покрету јаве, будности, бдења, осветљених ноћи, поноћних сунца, сав у озарењу зором, моћ светлости” (Бошковић 2014: 70) –, дакле у тренутку буђења песме у Дучићевој песми, чија поента гласи: „Чујем и сад: хуји испод оштрих жала / Исти стих, још исти што ме некад сrete – / Стих из строфе ко зна кад започете”, присуствујемо буђењу једне нове песме, песме модернитета. Ипак, пробуђена песма модернитета¹²⁷ код Дучића

¹²⁷ Предраг Палавестра (1985: 7) истиче да „[с]имболизам као форма културе одговара оном општем стању духова када се појединац, пун зрелог креативног набоја, *буди* [подвукао Ђ. Ђ.] у самоме себи, када се изнутра усправља и творачки, чином уметничког стварања, супроставља било каквом насиљу са стране – превласти стварања, супротстављања било каквом насиљу са стране – превласти једне идеологије, тоталитарном притиску, владајућем укусу, спољашњем историјском или друштвеном детерминизму и свим нижим формама живота. Симболизам одговара времену када се индивидуална свест и индивидуално биће окрећу себи и своме личном аутономном свету, унутрашњем расположењу душе и својој сопственој

још увек није завршила своје буђење, она је тек почела буђење, и то буђење започиње управо у непосредном Богородичином присуству.

3.2.2.2. Бодлерово мадонистичко наслеђе

Зашто је ипак Дучићу било потребно да Марију помери на обод своје песме, постаје јасно приликом рашчитавања сонета „Љубав”. Хуго Фридрих у знаменитој *Структури модерне лирике* проговора о модерном осећању есхатона које просијава из Бодлерових стихова, а које је овај песник наследио од романтичара. Романтичарска есхатологија, која се може пронаћи у Костићевој „Santa Marii” („Помрча сунце, вечита студ, / гаснуше звезде, рај у плач бризну, / смак света наста и страшни суд – / О, светски сломе, о страшни суде”), казује Фридрих (2003: 41–42), заснована је на „једном штимунгу лишеном отрова, и то путем лепоте која се могла наћи у заласку сунца културе”, док модерна есхатологија „говори о постепеном опадању јачине светлости и радости, који тону у хладну ноћ и у гризу мочвара и одвратних животиња”, што све указује „на коначно помрачење, на губитак пријатељства душе према самој себи”. У таквом поретку и Бодлер је „осећао неку врсту потребе за молитвом, [...]. Али он није нашао жељени пут. Његова молитва се улива у немоћ, тако да је на крају више и нема.” (Фридрих 2003: 46) Зато и Дучићеве песме Богу нису молитве, барем не у традиционалном значењу молитве као одређеног посебно интонираног разговора између верујућег и трансцендентне инстанце, заснованог на релацији прозба : дар. Питање је у којој се мери и да ли уопште остварује молитвени однос између Творца и песника у поезији после Болерда – у Дучићевом сонету „Љубав” „*све воња* [подвукао Ђ. Ђ.] на дуге молитве и сузе” – те ће отуда Хуго Фридрих поводом модерне поезије говорити о ’рушевном хришћанству’ (Фридрих 2003: 47), о ’празној идеалности’, коју Бодлер „динамизира у привлачну снагу, која, изазивајући претерану напетост навише, онога ко је изложен напетости вуче надоле” (Фридрих 2003: 49), те на крају о ’празној трансценденцији” (Фридрих 2003: 69). У Бодлеровом сонету „Усамљена, јадна душо, шта ћеш рећи” (прев. Моша Пијаде) из збирке *Цвеће зла* пева се о једном радикалном разилажењу између Мадоне и песника. У првој строфи одвија се оно што ће Фридрих (2003: 36) назвати ’неутрализација срца’, а под чиме се подразумева почетак деперсонализације модерне лирике, расцепа песништва и песника, што је још једна поетска новина у односу на романтизам. За Лазу Костића Марија је била непосредно везана за његово песничко биће, модерно песништво, показује нам Бодлеров сонет, прави значајан одклон од такве поставке. Слободан Владушић (2009: 193) истиче да управо у песништву модерне „лирски субјект [...] губи везу са самим песником, оличену у претпостављању песника самој песми”, те да лирски субјект постаје „празно место песме које указује на почетак превласти песме над песником”. Та ’усамљена’ и ’јадна душа’ и ’свенуло срце’ из Бодлеровог сонета управо су остаци онога што би за романтичара био песник, а сада су поетска ознака празног места унутар саме песме у ком се налазе обриси оног ентитета у књижевној теорији препознатог као лирски субјект. Управо у таквом искуству успоставља се и фигура ’усамљене Мадоне’, јер, ако песник више не остварује заједницу и континуитет са Маријом, онда и Марија остаје изван заједнице: „Сама плаче бледа жалосна мадона. // [...] // Она / Бди у души и сад, очајно, без циља: / А бледа јој рука и сад благосиља.” (Јован Дучић, „Љубав”) Таква усамљена Мадона постаје ларпурлартистички ентитет, који ће на крају Бодлерове песме за себе рећи:

унутрашњој територији из које се, као идеал апсолутне лепоте и склада, пројектује тајанствена и чудесна стварност уметности као нове истине с оне стране слике реалности света.”

„Ја сам лепа, каткад проговара она, / и само лепоте клањајте се вери, / ја сам ваш анђео, муза и мадона.” Свесна сопствене усамљености, свесна описаног расцепа, Мадона, израз лепоте, себе даје изворишту песништва, а што, уколико се сада вратимо Дучићевом „Јутрењем сонету”, увелико расветљава њено присуство у буђењу нове песме, или, како рекосмо, буђењу модернитета. Зато ће одговор Бодлеровог сонета Маријином давању изворишту песништва бити: „Само за њу химне певаћемо више / власт њену ни једна сладост не помрачи, / духовно јој месо анђелски мирише / и њено нас око светлошћу облачи.” Поезија ће одговорити Маријином препуштању управо тиме што ће вратити песме Марији.

Клањање 'лепоти вере' у Бодлеровом сонету показује још једну поетску разликовност између романтизма и модерног песништва, о којој говори Александар Јерков (2010/1: 191): „Романтизам снажи веру у немогуће и гради облике који повезују оностраност и трансцендентално друго. Модернизам се излаже деловању немогућег и то показује у његовим траговима у форми. Субјект остаје изложен непремостивости пукотине у распаду самог облика премошћавања. Поетика тајне је највреднији део симболистичког наслеђа, у којем етерични идеал лепоте све обавија велом непознатог и скривеног.” Зато је у Дучићевом сонету „Љубав” црква напуштена развалина једног немогућег сентимента, док је код Лазе Костића она била мајестетични и непоколебиви знак свезаности са трансцендентним. Модерниста Дучић ту свезаност више не може да потврди својим стиховима, те се окреће пејзажу, као у „Јутрењем сонету”, да би управо преко лепоте самог пејзажа успео да створи целовиту слику једне немогуће лепоте. Такође, природа ће, наизглед парадоксално, у Дучићевом песништву бити мирна. За разлику од Костићеве подивљале романтичарске природе („дуго су бојак страховит биле, / ко бесни олуј и стари храст” („Santa Maria della Salute”)), природа у два анализирана Дучићева сонета сасвим је тиха, али иза тога стоји посве другачије искуство – „Поремећај није у природи колико је у човеку, тј. највећи природни поремећај је карактер човека. Утолико је веће питање шта певати о природи, ако то неће бити раскол људске природе.” (Јерков 2010/1: 197) Природа је код Костића подивљала али је храм испуњен и жив, будући да је таква и песникова унутрашњост, код Дучића спољашњост више није важна¹²⁸, унутрашњост постаје празна, те је у том смислу и сама природа резигнирана, а што добија своју аудитивну вредност у шуму. Смиреност природе у „Јутрењом сонету” нарушава шум који је „звучно стање између хармоније и дисхармоније, где има свести о одступању од хармоније али нема одступања, то је међа музичног и неуређеног звуковог света” (Јерков 2010/1: 192). Шум постаје једини оспољашњени знак несмирене, устрептале, усамљене унутрашњости. Нема Маријина црква, као каква резонаторска кутија поред бића самог песника, додатно наглашава шум и управо је њена немост посебна поетска вредност Дучићеве песме, али и онтолошко бreme самог песника. Александар Јерков (2010/1: 192–193) казује да у „дилеми да ли је самоћа нема јер се нема коме говорити и нема ко да говори, или је самоћа нема јер она сама ништа не казује, показује се још једна од најважнијих Дучићевих поетских категорија, једина која је можда распрострањенија од шума у његовим песмама – немост”. Јер, како исказати апорију између самог сазнања песника о тајнама небеског¹²⁹ и немогућности да те тајне

¹²⁸ „Дучић није песник душе, него песник пејзажа у којем слутимо душу.” (Леовац 1985: 316)

¹²⁹ „Песник нас [...] ’води на бесконачно путовање даље од обичног и појавног света у наше сопствене бездане, али нас изводи на другу страну’. Таква метафизичка позиција ствараоца, прожета мистичном идејом о трансценденцији овоземаљског и појмовног света, подразумевала је у исти мах и магично стварање једног засебног песничког језика и његово специфично *дупло кодирање*, као и нову функцију стилских облика и готово потпуну измену целокупне топике (општих места) тадашњег песништва, чишћење и просветљавање речи и њихову артикулацију у сасвим новом културном контексту.” (Палавестра 1985: 27)

искаже¹³⁰? Никако, али дати проблем Дучић решава на такав начин што поред свога бића поставља празан Маријин храм, који резонира шум његове унутрашњости, те песма, која хвата фреквенције дате 'маријанско-музичке кутије' собом доноси тајну коју песник не може да саопшти. Тако, дакле, долазимо до назначеног мотива настанка песме у Маријиној близини. Марија је за песника модерне и даље ту, али су везе између њих неповратно покидане, сусрет је једино остао могућ у песми.

3.2.2.3. *Напуштање литургијског смисла: Усамљена Марија*

Онтолошке промене у маријанској концепцији Дучићевих песама указују на хајдегеријанско разумевања промене повесног смисла уметности. У Хајдегеровој филозофији уметности могу се разлучити „три велика заснивања суштине уметности у повести запада: античко, средњовековно-хришћанско и нововековно заснивање” (Радовановић 2009: 151). Основна карактеристика средњовековно-хришћанског заснивања уметности подразумева да се истина „схвата као адекватност или подударање, чиме се суштина истине бивствовања ослања на аристотеловско-платоновски концепт истине. Уметничко дело се схвата као *analogia entis* – траг бога. Оно репрезентује хришћански универзум, тј. њиме се нескривено износи једна структура света и бивствујућег у целини које има смисао да је од бога створено (*ens creatum*)”, док се „нововековни смисао суштине уметности заснива [...] на истини схваћеној као извесност. Једним уметничким делом нескривено се износи свет у коме се бивствујуће схвата као предмет који је подложен рачунском располагању и проматрању (*Durchschauen*).” (Радовановић 2009: 151) Почев од ренесансе, западна уметност излагањем својих дела у музеју, односно њиховим препуштањем посматрању и процењивању, анулира литургијско-сакрални карактер једног средњовековног дела.

Храм конкретном артефакту даје литургијски карактер, излагање истог тог артефакта у другачијем простору, простору музеја, или, у Дучићевом случају, из храма померајући Мадонину статуу у простор песме, литургијски обред замењујући обредом посматрања, или обредом читања, радикално утиче на повесни смисао самог артефакта. Рафаелова слика „Сикстинска Мадона”, о којој говори Хајдегер¹³¹, управо таквим померањем „више нема средњовековни смисао суштине уметности, односно, губећи литургијски смисао, добија нововековни”, те „Сикстинска Мадона у музеју прикрила је свој литургијски смисао и задобија форму нововековне суштине уметности. Њен смисао више није у учеснику литургије који у таквом обреду обнавља тајну Христове жртве и постаје са богом сличан. Слика се сада као предмет центрира у доживљају посматрача. Њена лепота није више објективно дата и траг бога, она је сад резултат укуса, тј. естетског суђења.” (Радовановић 2009: 151–152) Дакле, почев од Костића, заједно са Дучићем, и даље, приказује се померање Маријиних означитеља од литургијских ка естетским, чиме потпадају под категорију процењивања. Код Лазе Костић се још увек може говорити о литургијској заснованости Богородице која се у његовој песми појављује. Костићева Марија

¹³⁰ Посреди је једно од поетичких начела симболизма, о чему говори Предраг Палавестра (1985: 4–5): „симболизам се ослања на општи кодни систем унутрашњих значења тако што осветљава 'тајну' унутрашњег света и наговештава да иза света појавности постоји и једна унутрашња стварност трансценденталне моћи и мистичне везе у непознајно.”

¹³¹ Нажалост, нисмо успели да дођемо до датог Хајдегеровог текста, будући да није преведен на српски језик.

адекватна је и подударна храму у ком Костић ствара своју песму, и о њој се може говорити и из литургијског аспекта. Код Дучића је сасвим другачије, храм је напуштен и празан, усамљена Мадона изгубила је сваку везу са њиме, те постаје објекат уметничко-естетичке процене. Костић је Марију открио као лепу управо у простору храма, Дучић је, изашавши из храма, Марију проценио као лепу.

Разлика је суштинска, те, колико год потоња књижевна мариологија, посебно модернистичка, то желела, она се више неће моћи вратити свом изгубљеном литургијском смислу. Дучићеве мадонистичке песме „Јутрењи сонет” и „Љубав” детектовале су дати губитак.

Зато је Марија у песништву модерне – усамљена Марија.

3.3. МАРИЈА У СРПСКОМ АВАНГАРДНОМ И ПЕСНИШТВУ МЕЋУРАТНОГ МОДЕРНИЗМА

Маријански глас српске поезије добија свој најспецифичнији тон у песништву српске авангарде и међуратног модернизма. Иако је корпус песама у којима се пева о Марији незнатан, ипак, могуће је исцртати две основне претпоставке књижевне мариологије ове епохе: 1) Богородица се доживљава као знак одређеног конфесионалног система, те је у том смислу потребно детронизовати, понизити, наружити и одбацити Божију мајку у име одбацавања датог поретка (авангардно песништво), 2) Марија се доживљава као песнику блиско биће у интимном и скривеном дивинизираним искуству, те представља апотеозу љубави, раскривену и пронађену после прогона званичних конфесија (међуратно модернистичко песништво).

3.3.1. 'ЋОРАВА КВОЧКА': ОД МАРКСА ДО ЗЕНИТОДАДАИЗМА

„Ми смо радосни барбари који ћемо запалити браде мудраца. Треба да нешто учинимо за човека. Зенитисти су аполитички људи, пошто су политичари упропастили свет са својом браћом професорима!”

Бранко ве Пољански, у разговору с Маринетијем

Уколико би се трагало за идеолошком подлогом авангардне уметности, и то пре свега за базом односа авангардних уметника и њихових дела према религији, тачније речено, према одређеним конфесијама, у првом плану појављује се усклик српског зенитисте Љубомира Мицића, чији одговор на питање 'Шта је зенитизам?' гласи: „Зенитизам је син марксизма.” (Маркуш 2003: 25) Стога, на трагу Кинговог читања Карла Маркса (1987) покушаћемо да продремо у основне епистемолошке и аксиолошке поставке авангардне религиозности, јер се управо преко њих у потпуности расветљава и авангардни лик Марије Богородице о ком говоримо.

Доживљавајући и описујући религију као 'опијум народа', Карл Маркс сматра да је управо она средство смиревања и завођења којим се човек окреће од реалности света и живота који живи, те је основна улога религије утешујућа. У благој измени у односу на Маркса, Владимир Иљич Лењин, који је, пре одласка у Русију 1917. године, присуствовао дадаистичким перформансима у клубу Волтер, сматрао је да је религија 'опијум за народ', те истицао да „одгојен творницом велике индустрије и просвијећен градским животом, модерни класно свјесни радник с презиром одбацује религиозне представе, небо препушта поповима и грађанским богомољцима те се бори за бољи живот ту на земљи” (Кинг 1987: 221). Религија ствара копрену која онемогућава решење основних егзистенцијално-социјалних захтева самог хуманитета, откуда је одређена и као 'уздах потлаченог човека' (Кинг 1987: 212). Борба против таквог поретка подразумева двоструку активност: с једне стране, очекује се уметничко-филозофски бунт против саме религије, док се, с друге, рачуна и на „*практичну критику* неправедних и нељудских друштвених односа који производе религију, а које опет религија са своје стране санкционира, подупире, оправдава и утјехом одржава на животу” (Кинг 1987: 212). У том смислу, нпр. усклик Станислава Винавера: „И СВЕ РАСКУЈМО ШТО ЈЕ ГОСПОД СКОВ'О” („Гетеу”) – постаје манифестни и поетски „позив на рушење старих, институционализованих вредности”, које код Винавера пре свега подразумевају књижевне ауторитете попут Богдана Поповића и Јована Скерлића (Тешић 2009: 217). Међутим, у ширем захвату, Винаверов позив управо оцртава основну авангардну

жељу за превратом и рушењем старих и опресивних система, од политичко-друштвених до поетско-религиозних. Слично томе, Раде Драинац настоји да се његова песма нађе са друге стране 'провидне тајне коју верглају јеванђеља' („Љубав, Марија!“).

Будући да је религија 'илузорна срећа' и да је основни социјални циљ заправо 'збиљска срећа', критика религије „у својој је клици критика долине суза, којој је религија ауреола” (Кинг 1987: 212), што даље за последицу има да управо човек постаје другом човеку 'највише биће'. Речено се завршава у једном категоричком императиву „да се сруше сви односи у којима је човек понижено, потлачено, напуштено, презрено биће, односи које није могуће описати боље доли ускликом једног Француза пригодном пројектирања пореза на псе: Јадни пси! С вама кане поступати као с људима!” (Кинг 1987: 213) На датом трагу, запитан је Драинац: „Када ће једном потонути тираније / И сутонима свих људских беда зарђати ножеви наших снова?” („Љубав, Марија!“) Авангарда песма, дакле, жели да се нађе са друге стране сваког облика друштвеног и поетског уређења које у свом бићу инхерентно садржи зло.¹³²

Може се рећи и то да, вратимо се Марксу, он суштински није против религиозности као такве, нити против Бога као таквог, већ пре свега против система који користе дате пароле у идеолошке и манипулативне сврхе, док ће Кинг (1987: 225–226) рећи да Маркс „заправо од сама почетка – показује то и његов одгој и изобразба – никада није био особито заинтересиран за бит и саморазумијевање религије, жидовства или кршћанства”, већ га је интересовала улога коју „религија доиста игра у друштвеном процесу”. Та улога је, највећим својим делом, недвојбено била негативна, те је Марксова критика религиозног система у својој основи била борба за ослобођеног човека, за хуманизам непотлаченог и неутешујућег. Дато је имало своје оправдање, јер, запитан је Кинг (1987: 222): „Није ли можда и кршћанство – наравно, у опреци с изворном поруком! – постало свјетоназором којим се често управљало апсолутистички, централистички, дапаче тоталитарно?” Услед тога, за Маркса атеизам је сам по себи разумљив, атеизам претходи комунизму, атеизам претходи аутентичној заједници равноправних. Бог постаје човекова пројекција репресије над другим човеком, сувишни ентитет; човек, дакле, ствара религију, за Маркса обрнуто не важи – религија не ствара човека, религија је створила отуђеног човека (Кинг 1987: 209). Управо претпоставка о отуђењу човека постаје оно што се налази у самом фундусу Марксове критике религије: „Изокренуто, неправедно, нељудско друштво производи изокренуту, управо религиозну човјекову свијест.” (Кинг 1987: 211) Са друге стране отуђења положена је Марксова хуманистичка интенција, која по страни оставља теократска и капиталистичка друштвена уређења, а тежи успостављању таквог поретка у ком је човек „доиста човјек, слободно, усправно, достојанствено, аутономно биће које реализира све своје могућности” (Кинг 1987: 223), поредак у ком један човек не живи на уштрб другога, искоришћавајући га¹³³. Тај поредак, дакле, укида и религију и државу као такву, односно, држава губи „своју политичку функцију као контролна сила, а религија постаје сувишна” (Кинг 1987: 227), што се јасно одржава на авангардне анархистичке ставове. Захваљујући управо Марксу „атеизам је постао увелико и задуго по себи разумљив идеолошки темељ

¹³² Уп. речи Момчила Настасијевића (1939: 82) из есеја „У одбрану човека”: „Јер односи нису уистину човечански, ако се у њих не унесе оно што је човеку најбоље. Из рђавих њих обелодањује се до остварења скривено зло у бићима.”

¹³³ У истом есеју (1939: 82) Настасијевић казује: „Овако, чинећи зло другоме свога добра ради, зло у ствари је и ономе ко га чини и ономе ко га трпи.”

социјализма” (Кинг 1987: 207), односно: „Атеизам и комунизам, то је тај нови хуманизам.” (Кинг 1987: 207)

Сву несврсисходност хришћанства које је почело да живи испражњену сенку свог заборављеног бића, уметности која се затворила у стихове од слоноваче, али и ширег друштвено-културолошког хоризонта, у коме се оваплотио Први светски рат, раскрива поменути Љубомир Мицић лапидарним и циничним стиховима: „Господо / очистите своје ципеле и нокте на ногама / кад немате времена да чистите душу” („Сифилискултура”). Капитализам који сјаји са углачаних ципела за Мицића је знак апсолутног дехуманитета, док је сваки облик аутохигијене напуштен. Управо стога, авангарда уметност може се доживети и као посебан начин борбе за аутентичног човека, човека који се налази са друге стране било које репресије – идеолошке, политичке, друштвене, уметничке, филозофске, религиозне, као и репресије самог језика. За човека који изнова треба да буде пронађен и ревитализован, односно, за човека који поново треба да започне живот после Великог рата. Отуда у авангардни свесно и намерно махнутање, омаловажавање које иде у двоструком смеру: с једне стране, руглу се изврће и изопачује сваки друштвено-културолошки поредак, са друге, авангарда уметност поништава и себе саму, жели да буде слободна од себе, свесна да једино на такав начин неће изневерити сопствено биће. Управо у датом чину Михаил Епштејн (1998: 45) види једну веома важну црту која авангардну уметност повезује са аутентичном религиозношћу, оном религиозношћу у којој је у првом плану блиски и интимни сусрет са Богом, а не поредак конфесионалног система који осећује и одређује дати сусрет, управљајући њиме. Та црта јесте јуродивост. Нелогични, нејасни, неочекивани, изненадни чин јуродивог, као и авангардног уметника, изазива „скандалозну реакцију – збуњеност и протест угледне публике, која је навикнута да се диви лепоти и савршенству” (Епштејн 1998: 45). Када Епштејн на истом месту каже да такав чин јуродивог помера представу о месту живота самог светог са богатих архијерејских одежди на место голотиње и осакаћености, рашчитава се, у паралели, тежња авангардних песника да продру у саму структуру свештеног, да је изнутра деконструишу, да је рашчлане и да сваки од тих појединачних делова наруже како би изазивањем скандала међу публиком у самој публици изазвали исти процес. Религију треба претрести, док се „’чисти’ и ’свети’ појмови извргавају [...] руглу. Уметник засипа публику увредама и псовкама да би изазвао њено неповратно негодовање и поругу.” (Епштејн 1998: 46) Речено свој пуни одраз налази и у српској авангардној књижевној мариологији.

Бранко Ве Пољански, за ког „ништа није било довољно свето да га [...] не ошине бичем од речи сачињеним, убитачним, бритким, јетким” (Тодоровић 2022: 162) и који је „репрезентативан пример поетског радикализма” јер је „у реализацији рушилачког превратничког пројекта отишао најдаље” (Тешић 2009: 228), српску књижевну мариологију задужио је поетски најрадикалнијом маријанском песмом, „Ласо матери божјој око врата”, у којој је овај авангардни песник отишао најдаље у оспоравању, поружењу и скандализацији лика Марије Богородице. Треба напоменути да овакав тон Пољанског није у потпуности усамљен, он интертекстуално осцилује са сличним песничким сликама других српских авангардиста.

Љубомир Мицић, употребљавајући параномазију, Мати Христа назваће Мата Хари – „Зар не безгрешна девице Мата Хари” („Аероплан без мотора”), што је знак „свесног скрнављења у повезивању безгрешне девице и познате заводнице” (Ајдачић 2015: 160). Значајне се везе између Богородице и холандске куртизане и плесачице у Мицићевој апелацији раскривају, а које даље откривају положај традиционалног свештеног у

авангардној уметности. Будући да је Маргарета Гертруда Зеле, како се изворно звала, неколико година свог живота провела на Јави и Суматри, узела је надимак Мата Хари, што је име малајског порекла и значи 'сунце', дословно 'око дана' (в. Британика 2023, "Mata Hari"). Богородицу, како смо показали у одељку §2.2.2.1, у традиционалном искуству прати развијена соларна симболика. Управо померање знака *сунце* од Богородице ка куртизани означава истискивање Марије као једног од најпрепознатљивијих хришћанских знакова, сведочи о његовом испражњењу, али и авангардном цинизму да на место најсветије жене у људској историји не постави тек било какву особу женског пола и сумњивог морала, него управо ону плесачицу која носи име еквивалентно Богоматерином. Авангардно поигравање језичким знаковима – или њихов плес – подразумева да се традицијом успостављени односи ознаке и означеног укидају, те да се успостављају нови. Тако Богородица постаје куртизана, чиме се у знак 'Богородица' уноси пукотина са којом сва потоња књижевна мариологија мора да се (из)бори. Могућност да Богородица буде у потпуности десакрализована, што се чини у приказаним стиховима, у потоњој, модернистичкој поетици управо рађа снажну песничко-језичку потребну да се Богородици поврати њен сакрални статус, превасходно покушајем враћања традиционално-молитвеног језичког идиома везаног за Марију. Авангардни уметник, како се то у Мицићевом поступку може уочити, посеже за соларно-маријанским симболом, али га радикално первертује.

Драинац чини исто што и Мицић – „Драинчева биографија баштини и његово јавно богохуљење светости на својој књижевној вечери, и на црквеном венчању: 'Пред скопском елитом, гледајући право у очи митрополиту скопском, опсовао [је] јавно и гласно Богородицу мајку, и изјавио да је она била...'” (Бојанић Ћирковић 2023: 296)

Драинчеву тротачку садржајем испуњава Драган Алексић, у чијој се песми „Догађај 1918” оприсутњује Мадона, „кип Марије”. Целокупну статуту у песми своди на „дојке беле пребеле”, што може бити, посебно у српској култури, реминисценција на Богородицу Млекопитатељницу¹³⁴. Међутим, уместо да доји њено млеко, дадаиста Алексић је „белу [...] сису загризао”, те потом он (псеудо)исповеда своје мисли: „Мислио сам: каква слатка гризета.” Дејан Ајдачић (2015: 160) истиче да у авангардној уметности долази до појаве „до тада немогућих спојева еротских и нееротских реалија. Ти неочекивани спојеви деротизују еротске реалије, али могу и да еротизују не-еротско.” Управо је Богородица била хришћански знак првог реда у који се није могло уписати ништа еротско, посебно не сексуално или телесно¹³⁵, док ће у авангарди, како се може видети, Богородица бити постављена не само у еротски контекст (Црњански, Драинац) већ и у блуднички: код Драинца је "...”, код Мицића куртизана „Мата Хари”, код Алексића „гризета”, код Пољанског наступа у кабареу „City-Bar”.

Скандалозно представљање Богородице, како рекосмо, свој најрадикалнији приказ налази у поменутој песми Бранка Ве Пољанског, посебно у завршним стиховима:

„Цркни ћораво квочко
не признајем те божјом матером
Елипсе кобаца горе под сисом света

¹³⁴ О генези уметничког представљања Богородичиних груди в. §3.5.1.1.

¹³⁵ Ипак, треба напоменути да, за разлику од теолошко-еклесиолошког дискурса, уметничко-књижевни далеко је слободнији по том питању, те ће се нпр. у српском бароку, код Гаврила Стефановића Венцловића, Марија приказати као девојка 'којој се црвене образи' док посматра маскулиног арханђела Гаврила. Тим питањем бавили смо се у раду „Благовести: Онтологија празника и еротика књижевности...” (в. Ђурђевић 2021в).

Ласо су за твој врат,
јер
богами је доста седити двадесет векова
на смрдљивим јајима.”

„Скандал”, казује Епштејн (1998: 47), јесте „рушење устаљених друштвених норми, огољавање дубљег, парадоксалног система вредности, у којем узвишено узима облик простачког”. Међутим, *скандал* није осећање које је суштински супротстављено изворном хришћанском искуству: за Јевреје скандал је Христово оваплоћење у „лику убогог ходочасника” који је пријатељевао „са скитницама и блудницама”, те „сам феномен јуродивости заснован је на том исконском парадоксу хришћанске религиозности, а уметност авангарде поново обнавља, из све снаге, доживљавање кризе естетичких и моралних вредности, које се одбацују пред Надвредношћу нечег бесмисленог, незамисливог” (Епштејн 1998: 47). У том смислу и светогрђе, будимо прецизни – оно што се испрва доживљава као светогрђе, суштински не мора имати никакве везе са повређивањем сакралног, јер се заправо свештено, а не сакрално, преиспитује и негира. Један од таквих примера на истом месту даје Епштејн, а односи се на Василија Блаженог који је каменом разбио Богородичину икону, на запрепашћење, на велико запрепашћење свих присутних верника; потом се показало да је испод дате иконе на дасци био нацртан ђаво. Дакле, оно што се испрва доживи као чин повређивања сакралног, као чин његовог уништења, не мора нужно и суштински значити то исто, већ нпр. борбу против идолопоклонства, против догматизације, фарисејства, формулативних беседа, умножавања празних свештених обреда и ритуала, итд., у једној потрази за немогућом љубави: „Има ли веће доброте но бити вољен од непознатог?” (Раде Драинац, „Љубав, Марија!”)

Метафоризација Богородице као ’ћораве квочке’ која лежи на ’смрдљивим јајима’ настаје из искуства покварености и смрдљивости хришћанског дискурса, који кулминира у испражњеној великоратовској апокалипси¹³⁶. У том смислу, потребно је уклонити Марију Богородицу као репрезента датог дискурса, потребно је одрекнути веру у њу у знак одрекнућа пристанка на такав дискурс – „не признајем те божјом матером”, и додатно је омаловажити:

„Мати божја
управо је наступила у City-Bar.
Јојојоој
да знате колико ће бити новорођених
Христова
који ће имати херeditарни сифилис.
Људи! Ви скоро већ не ћете знати
тко је коме бог.”

Дати стихови, стихови позива у револуцију, позиви протеста и узбуне, заокружују искуства из горе цитираних Мицића, Драинца и Алексића. Елементарна простота¹³⁷, апсолутно одрицање сваке етичности – *традицијом успостављене етичности* – за

¹³⁶ Једно од етимолошких изворишта лексеме апокалипса јесте и разбијање љуске јајета. Иначе, о блискости авангардног и апокалиптичног погледа на свет в. Епштејн 1998: 65.

¹³⁷ Зоран Маркуш (2003: 27) истиче да је „зенистички израз [...] тврд, го, настао у синтези ванумног и напора свести да се примарни песнички доживљаји сапну у гвоздену дисциплину”.

Пољанског постаје једино истинита и једино снажна (Константиновић 1983/6: 484), те Пољански управо простаклуком ставља посмртни знак над све оне дискурсе који су сачинили и одржали, толико дуго, стару, сложену, замршену, компликовану, комплексну, зловољну, злу Европу и културе које су из ње потекле. Зенитистичком Барбарогенију управо бива поверен такав задатак. Иван Гол је истицао да „Европа, може само да се поново роди, оплођена сировом снагом и новим семењем, нипошто да се препороди сама од себе”. Ту историјску мисију извршиће ’Барбарогеније’ носилац несентименталне сирове виталности – чисте вере – непатворене душе – отвореног доброг срца, [...]’.” (Маркуш 2003: 51) У том смислу, јасно је зашто Богородица бива на зенитистичком удару и како би сусрет између Марије и Барбарогенија изгледао, нимало пријатно... Песма која би после датог сусрета настала не би била ништа до *барбарогеника*, нова песма-повест о оваплоћењу новог човека.

Управо у жељи за ослобођењем човека од репресивних дискурса Пољансково одрицање није нихилистичко одрицање, „које уништава смисао вере”, већ „’протестантско’ одрицање, које прочишћава тај смисао”, те, ма „колико уметник авангардист изгледао надобудан и као господар, у њему се осећа рањивост добровољне жртве” (Епштејн 1998: 47–48). Пољански ће за себе рећи да је „циник од неизмерне прабодроте”, „песник зла међу рђавим људима”, његово певање било је све само не нагодба са злим и „рђавим светом, достојним разарања и ’сунчане детонације’”, чији је глас песме „остајао неизменљиво глас доброте” (Константиновић 1983/6: 471–472), док ће се Драинац питати: „Немогуће је замислити будућност изван облика бескрајне доброте. / Меке као трава.” („Љубав, Марија!”)

Стога се сви поменути маријански стихови са становишта традиционалне окоштале вероисповести, која је увелико изгубила истинске везе са трансцендентном инстанцом, могу доживети и као сатанистички, те се може стећи утисак да из њих „избија демонска хладноћа и изопаченост”. Дато осећање своје порекло налази у томе „што у авангардним делима апсурд доминира над смислом, а лице се појављује у отуђеним формама, у неким распаднутим комадима и кривим резovima, индивидуа је непријатељ самој себи откривајући да има више својстава биљака, молекула или рупе него човека” (Епштејн 1998: 66). Криза религиозности не настаје у стиховима, криза религиозности настаје као криза која постоји изван стихова, стога дати авангардни стихови не могу бити окривљени за стање у свету. Они су свесни неповољног статуса света као таквог, управо стога настоје изазивању узрујаности у посматрачу, настоје да открију „ону скривену, несвесну структуру религиозног доживљаја, који води од сумње у веру”, укидају све естетичке сигнале, посматрача померају из позиција на које је навикао, те дати стихови нуде „не толико нову садржину колико нов начин комуникације” (Епштејн 1998: 55).

Дакле, са друге стране конфесије која више ништа не значи, са друге стране фолклорне вероисповести која је заборавила на веру, са друге стране свих оних хришћанских знакова доброте, љубави, милости, опроста који су празни знакови, рабљени манипулативно и идеолошки, у потрази за новим човеком, слободним за себе, човеком који спрам себе види и љуби другог човека, себи равног, у одбацивању сваког оног дискурса који собом може донети било који облик зла, радикални маријански стихови Пољанског, Алексића, Мицића упризорују Марију као један од нултих знакова хришћанског који треба наружити и одбацити. Одбацивање конфесионалне, или, другачије речено, *званичне* Марије ипак не бива ту завршено, будући да други део авангардне маријанске лирике фокус са односа *Марија Богородица : званично хришћанство* помера на индивидуални песнички

план, те се унутар Богородице развијају представе и мотиви који подразумевају апотеозу љубави, ослобођену сваког узуса, као врхунску жељу саме авангарде. Та љубав долази са друге стране свих норми, долази после апокалиптичног уништења и негирања света, долази после кризе (или на врхунцу саме кризе), она бива ослобођена догматског, конфесионалног, традиционалног, она је нова, тиме слободна. Та ослобођена Марија, као и ослобођена љубав, долази право из гласа нове поезије, из гласа нових стихова, из разорне поетике авангардних уметника.

3.3.2. (Д)ЕВА СА ДРУГЕ СТРАНЕ ЈЕЗИКА: ДАДА–МАМА

Проналажење такве Марије дешава се испрва у језику. Посебан пробој у авангардном негирању традиције десио се управо на језичком плану, док се најдаљи продор у самој авангардној уметности на датом пољу догодио у дадаизму. Доводећи језик до крајњих могућности фонетике, морфологије, синтаксе, текста, кршећи и сламајући сваки семантички узус, авангардни уметници су путем заува и неразумљивости настојали да „изразе ствари које не подлежу језику, које узмичу именовању”, услед чега авангарда постаје „уметничко освајање управо оних области бића које су невидљиве, неопипљиве, неизрециве, али специфичност уметности се и састоји у томе да сама неизрецивост мора бити изречена (а не сачувана у ћутању), невидљивост мора бити показана (а не скривена у мраку)” (Епштејн 1998: 49). На трагу Алексеја Кручониха Владимир Перић (2014: 379) истиче да заум „представља манифестацију језичке непроницљивости, екстремне неартикулативности и основу херметичности дадаистичког текста”. На темељу дадасофије¹³⁸ настаје дадаистички језик, тзв. *dada-lingua*, који Перић (в. 2014) детаљно образлаже. Међутим, поред радикалних померања на свим језичким нивоима и апсолутног анархизма над семантиком и формом самог текста, нама је битно то да

„оно што је шизоафазија за тзв. 'нормалног човека' то је тзв. 'нормални говор' за дадаисту. Ова појава није само нерационално рационална. Она је глосолалично усхићена. Дадајезик у себи има елементе религиозног и мистичног. [подвукао Ђ. Ђ.] Због емотивног пробијања конгруенције између мисли и речи, долази до појаве неразумљивих гласова без учешћа свести.” (Перић 2014: 381)

Управо једну такву песму, дадаистичко-маријанску, објавио је Љубомир Мицић на крају чланка „Ја поздрављам Даду-Јок” у часопису *Дада-Јок* (Маркуш 2003: 63):

„Фаталамнга Хореј
Кусура кеба
ЦВЕБА
БЕБА
Кубура шева

¹³⁸ Владимир Перић (2013: 271) у основне одлике дадасофије убраја: „анархију, антиестетско, антилогичност, антисемантичност, апорију, апсурд, атрансцендентност, деструкцију, 'какотедрагост', контрапункт, контрадикторност, негативну дијалектику, неодређеност, неразрешеност, не-систем, ниҳилизам, парадокс, празнину, провокацију, равнодушност, релативизам, скептицизам, софистички вертиго, спонтаност, субверзију, таоизам, хаос.” На истом месту Перић додаје следеће карактеристике дадасофије: апоретичност, а(нти)логичност, а(нти)семантичност, а(нти)дијалектичност, радикални цинизам, епистемоанархизам, без-смисленост филозофске концепције, субверзивност, пропагирање ефемерних вредности, парадокса егзистенције, ниҳилизма, анархизма, онтологије празнине, маргинализације и самомаргинализације, итд.

ЕВА
ДЕВА
Кукура чутура
БУТУРА
ФУТУРА
Фаталамнга Хореј”.

Да заумни језички израз није стран хришћанском осећању, пре свега исказано је у традиционално прихваћеном тексту успаванке којом је по предању Марија успављивала Христа. Дата успаванка састоји се од мелодијске линије, произвољно изведене, коју сачињавају семантички празни слогови: *те-ри-рем*. Сама успаванка и даље је у употреби у православној цркви, њено извођење није најпрецизније утврђено и често прати литургијске радње, посебно наглашавајући тренутке молитвене екстазе или попуњавајући простор између литургијских молитви (нпр. ишчекивање свитања током јутрења како би се Славословље изговарало у тренутку сунчевог изласка). Управо у томе *те-ри-рем* може бити одређен и као заумна молитва, којом се верујући увелико ослобађа самог језика. У слободној мелодијској игри ова три слога, игри коју сам ствара, верујући надилази сва језичка ограничења и свој молитвени израз доводи до врхунца.

Мицићева песма створена је с намером да се наруга дадаистичкој поезији, међутим, она, управо тиме, у потпуности изражава саму дадаистичку поетику, те се уобличава као „текст нелогичне или апсурдне садржине чија прагматичност реферише најчешће ка иронији, пародији, хумору, цинизму” (Перић 2013: 273). Међутим, на трагу мариолошког читања наше авангардне поезије, и зарачунавајући речено у претходном пасусу, ова песма важна је што су њоме захваћене и „Ева” и „Дева”. Њихов спој на поетско-језичком плану прати паралелизам осталих стихова, који у песми сачињавају кружну структуру у чијем се нултом центру налази управо „Ева”. Од почетних асемантичких речи (попут „Фаталамнга Хореј / Кусура кеба”) језички израз на свом дну проналази некакву значењску јединицу. О теолошкој, светојустиновској традицији успостављања аналогije између Еве и Богородице већ смо говорили (одељак §2.3.1), међутим, оно што је нама овде важно јесте то да се до „Еве” долази крућењем самог језичког израза, она је један словни степен уназад у односу на „Деву”, тиме „Дева” постаје проширени *граф*, јер доноси нешто више у односу на Еву, у новозаветном искуству посреди је Маријино богорађање са свим својим импликацијама. „Ева” је управо краће од „Дева” јер старозаветној мајци недостаје невиност новозаветне мајке. Поставља се питање зашто је управо Ева та која се налази у центру саме песме, иако би, сходно традицији, дато место радије припало Девици. Дато потиче отуда што је на одређени начин Богородичина девственост била немогућа и немислива епистемичка структура за авангардног уметника, да су у пропагирању дате невиности, које је долазило од цркве, авангардисти видели пропагирање (лажног) морала у који нису веровали. Сам чин девственог рађања био је нешто супротно од људске природе, док је Ева онтолошки ближа примитивном човеку, каквог је авангарда жудела. Отуда и просијавају стихови Раста Петровића из песме „Тамна Ева”: „Твоје тело значи све”, односно, „Ти си сав свет.”

Напомињено и да то да је Мицићев дадаистичко-маријански глас крајње елиптичан, будући да је основно дадаистичко настојање управо и да оспоре сопствени глас. Стога Мицић оставља тек толико трагова да се на белини папира ипак нађе некакав знак: „Ева”, односно „Дева”, док се не упушта ни у каква даља проширења датих стихова. Ови једнолексемски стихови стога су формално најсведенији маријански стихови у српској

књижевној мариологији, управо у њима књижевна мариологија долази до свог нултог степена.

Међутим, питање је да ли се откривањем језичке јединице која ипак има значење нарушава поредак дадаистичког текста или не. Рећи ћемо да управо у датој песми долази до формирања дечје лингвистичке перспективе које у језичком лутању трага за именом своје мајке. Перић (2014: 280) истиче да дадаисти често симулирају дечју позицију у језичким играма „наглашавајући отпор адултоморфној, односно адултоцентричној језичкој перспективи”.

Такође, проналазак мајке Еве/Деве на дну песме означава и један важан мариолошко-песнички детаљ. Он подразумева потребу, рећи ћемо авангардну, за откривањем девствености самог језика, девствености коју ниједно насиље, идеолошко-политичко-традиционално, не може да додирне, девствености која не може бити деконструисана, отуда је она, разуме се, једино могућа као одложена девственост, дакле, Марија се ствара, за Маријом се трага, Марија се делимице открива, она је уједно, како смо раније показали, погажена и повређена, прогнана, као метреса, с друге стране, једино је у њој могућа љубав, једино је кроз њу могућ нови свет, нова љубав, па и нови језик.

3.3.3. ИЗМЕЂУ БЛУДА И СТИДА

Својеврсно продужење авангардне књижевне мариологије проналазимо у посебно интонираним маријанским стиховима Милоша Црњанског из *Лирике Итаке*¹³⁹. Богородица

¹³⁹ О превратничком значају ове песничке књиге, као и њеној авангардној заснованости, говори Гојко Теших (2009: 239): „Лирика Итаке је била ’борбен иступ’, с разлогом је изазвала велику буру (нарочито циклус ’Видовданске песме’) као песничко дело коме је у основи ’извртање’ и ’рушење’ класичних вредности, као поетичка парадигма. Анархизам, бунт, разарање националних митова и предања, парадокс и апсурд, цинизам и пародија, жанровска исклизнућа (изругивања канонима елегике, дитирамба, молитве итд. – то је оно мењање жанровских ’форми’ у функцији прелома радикалног типа), језичке неправилности (чак и извртање правописних законитости) – све то у овом поетском ткиву има типично црњанскијански знак. Једноставно, Црњански је у Лирици Итаке искушао све могућности поетичког радикализма/превратничког концепта свих потоњих -изама. У својој антитрадиционалистичкој побуди најжешћи је био у негацији нормативизма, канонизовања, класичног модела књижевне производње.”

Са друге стране реченог става, Александар Јерков (2010/1: 274) истиче да су стихови Црњанског модернистички, не авангардни, истичући: „Црњански се према песничким формама односи као модернист, не као авангардист. Он не одбацује без призива песничке облике и не напушта свет форми. Авангардист не само да је већ порушио облике, они остају за њим и нису му потребни, он прелази са питања форме на питања *песничког чина*. Уместо да се бави формом, авангардни песник гледа шта песма *чини* у свету. Авангарда је питање геста, питање положаја књижевног дела у свету, а не питање форме у традицији – чиме је окупиран модернизам. Да је Црњански авангардист он би гледао шта својим објавама може да учини, како да своје авангардне песме постави у свету, а не шта се чини са песничким формама и како се његове мало нове песме односе према песничкој традицији. Рушење видовданске етике и смисла националне историје не значи излазак у свет нових дела, не значи песничко чињење које доводи у питање статус књижевности у једној култури. Црњански је радикални модернист, али ипак модернист. Он се пита о песничкој форми, а рушење етике и смисла историје се стапа са рушењем традиције и смисла форме. Авангардни песник би на Итаци заиста убијао, модернист се, са нескривеном иронијом, која боље но ишта говори о разумевању судбине, одлучује за *мало нове песме*. Он, иако изнутра разара песничке облике, напослетку ипак призива и оду, и елерију, и здравицу, чак и дитирамб. Он зна да положај у свету не допушта чак ни *много нове песме*; свет је такав, књижевност толико дуготрајна, да се све новине у времену смањују.”

У оквиру овог одељка §3.3. одлучили смо се да на истом месту обрадимо оне ауторе који се не препознају (само) као авангардни (пре свега Црњански и Настасијевић), будући да њихове маријанске песме ипак више одговарају стиховима нпр. Пољанског и Мицића, него маријанским песмама нпр. Васка Попе,

– та, нека нам се, лепоте самог стиха ради, дозволи сликовна асоцијација – песничка 'ружа што се сагла бела / од невиности' („Беле руже”) – задобија недвосмислени еротски оквир у Црњанској песми „Нова серената”. У датом песничком тексту приказује се метаморфоза некадашње драге-љубавнице, 'чланака голих' из песме „Серената”, ка Богородици. Будући да „младеж на дојци није радост, / која је некад била”, песник почиње да осећа резигнацију према својој драги („Ал никад нисам због тебе плако, / нити сам нашо у љубави пако, / ко отров у цвету тамном”). Са друге стране њихове блудне и радосне прошлости, у мраку садашњице, песнику се причињава да му у сусрет иде „красна / проста сирота мати божја”. О повезивању драге и Богородице говорили смо у одељку о Лази Костићи §3.2, међутим, Црњански прави померај у односу на дати мотивски комплекс, будући да не говори о мртвој драги, драги која је умрла у својој младости, тиме, помало на антички начин, запечативши свој лепи и заносни лик, већ о остарелој жени, која је изгубила сву лепоту младости. Управо у таквом бићу, бићу које завршава свој (телесни) живот, завршава сваку могућност телесне љубави, Црњански не види и крај саме љубави и заједнице са драгом, већ своју љубав сазрева, уписујући је у Богородицу. Богородица је посебна жена међу женама, казује нам поезија Црњанског. Порекло Црњанске мадоне може се пратити ка Дучићу и Костићу, међутим, ова се фигура генерише и у хоризонту авангардно-протомодернистичке песничке поетике Црњанског, чиме задобија и посебне карактеристике.

С једне стране, она се формира у контексту видовданих песама *Лирике Итаке*, посебно у песми „Победи”. Певајући о 'крвавом злату' победе, односно, о њеној другој страни, о онима који због победе страдају и тиме сачињавају 'море модрих телеса', певајући глас Црњанске песме узвикује: „Победио је сваки народ, сви цареви. / Победила су деца и разбојници. / Победила је смрт. Победила је сласт. / Једну никад не вукоше твоја кола: / част.” У таквом песничком признању о изузећу части из победе мешају се маске хетера и целата, док међу њима певајући глас поставља „у белој свили сузну, стидну Мадону са сином / у бујици крви и круна и злата”. Од Марије се очекује да на себе преузме срамоту такве победе, онај њен део који се у званичној историји не бележи и који остаје скрајнут 'у славу' званичних прокламација. Црњански, осећајући „стид због смрти и страхота рата, убијања и крви” (Јерков 2010а: 271), управо не прескаче ову лажну славу сваке победе, међутим, тражи фигуру у коју ће похранити и сопствену срамоту пред датом спознајом¹⁴⁰. Тако са општег плана Видовданих песама, које „откривају тугу јавног бића” (Јерков 2010а: 280), у друга два циклуса *Лирике* („Нове сенке”, „Стихови улица”) прелази на индивидуалнији план. Гледе маријанске топике он наставља већ представљени песничко-емотивни комплекс. У песми „Моја раваница” Црњански, слично раније поменути авангардним песницима, проговора о голим Богородичиним грудима: „И ко румене очи, / вино што бела рука точи, / задиру ми у груди дојке беле, / са ранама сред врха нага / Богородице твоје.” Међутим, за разлику од Алексића, Богородичине дојке код Црњанског, барем у овој песми, више су него знак еротичног, а посебно су далеко од Пољанске метресизације Марије. У Богородичиним дојкама Црњански се сусреће са својом тужном мушкошћу, оне су огледало у ком он сагледава своје биће, такође, нису од овога света, већ

Ивана В. Лалића или Љубомира Симовића. Основна разлика у маријанској поетици авангардних и прератних песника модернизма, с једне стране, и поратних, с друге, огледа се у томе што ће се у послератном модернизму маријанска поетика заснивати на два главна топоса: традиционалном, одн. византијско-средњовековном, и националном, пре свега у песмама посвећеним икони Богородице Тројеручице. Такво је искуство страно и авангардним и прератним песницима модернистима.

¹⁴⁰ У датоме се јасно уочава померање Црњанског од авангарде ка модернизму (в. Јерков 2010а: 274–275), односно, његов модернистички песнички идентитет.

представљају једини пут којим 'тужно мушко' може кренути. Марија постаје узвишеност, „коју ни мушка туга не може да оскврне” (Јерков 2010а: 280). Да, на почетку песме Црњански ће Богородицу гледати „блудно”, авангардним очима, међутим, у додиру песникових рана и Богородичинх дојки, загледан у икону што се „блиста”, Црњански ће, сада већ модернистичким очима, видети Богородицу као смрт, јер му се смрт „чини једина чиста и поносна судбина мушка”. Песник, који, блудног погледа у Марију, казује да га је 'стид да живи', у поенти песме налази се у интимном сусретом са Богородицом, промењеног погледа: „Једине драге пред којом клечим, / јер на њој не могу ни моје / блудне горке очи невеселе да оставе трага.” Блудни је поглед упрт у Богородицу, међутим, поглед који од ње долази толико је уједно и благ и снажан, силан као рат и позивајући у мир, да ће Црњански изговорити да је Богородица једина жена 'пред којом клечи'. Једина – управо стога што на блуд не одговара блудом, што своје биће помера из предмета еротске жеље певајућег гласа у простор немогућег опроста и измирења, које песник може тек да наслути као апсолутни новум, апсолутно другачију стварност. Богородица у свету у ком нема Бога ипак показује пут ка Богу, те представља „ново тражење Бога, после историјске катаклизме и тужне судбине мушке у телесности, [...] откривање новог поретка света и његове нове смисаоности” (Јерков 2010а: 281). Управо стога, Црњански пред њом клечи, желећи, дионизијски, прво блуд, а за који и сам зна да не може бити пут ка утеси. Богородица га другачије погледа, отуда Црњански осећа двоструку стид: ону која долази пред погледом у свет који живи и коме је 'Освета мајка' („Спомен Принципу”), и другу, која долази пред погледом у самога себе, на чијем се дну налази Марија.

3.3.4. 'МОЛИТВА И УЖАС' – МАРИЛИНЕ СУЗЕ

„Куда идеш, Чедо? Ради чега живот свој брзо завршаваш!
Да није опет друга свадба у Кани, и тамо сада журиш, да им од
воде вино начиниш? Да ли да идем с Тобом, Чедо, или радије
да Те чекам? Дај ми реч, Речи, не пролази ћутке мимо мене.”
Симеон Метафраст, *Плач матере Божије*

Компаративно самеравајући стихове Црњанског и Душана Васиљева, Александра Секулић (2017: 100, 102) истиче да Васиљев пева „само тамо где су ужас и поетичко ужасавање”, односно, „сада већ у етапи грозничаве рефлексije, опредељен је да бележи то што је и ђаво однео”. Црњанскову песму ђаво још увек није однео, она ишчекује ђавољев долазак, за Васиљева поезија је искуство онога што иза ђавола остаје. „Празна небеса – празна трансценденција – учинила су да код Душана Васиљева чулност узме превагу над идеализмом. Као ни у једног нашег песника, рат код Васиљева је опипљив, крвав и доживљен.” (Шкорић 2014: 641) Управо на таквој поставци, из Црњансковог стида пред Мајком Божијом отвара се песма „Плач матере човекове” Душана Васиљева. Како сам наслов песме наговештава, она се може рашчитати у односу на народну песму „Смрт мајке Југовића” (в. Секулић 2017: 103, Живковић 2022: 1066), будући да у себи похрањује основни мотив нарицања мајке за умрлим дететом.

Међутим, на ширем плану, чиме ћемо се позабавити, „Плач матере човекове” сачињава интертекстуалну реакцију на богослужбени скуп песама назван „Плач матере Божије”, инкорпорираном у Канону распећу Господњем с Повечерја Великог петка, чији је аутор Симеон Метафраст (*Посни триод* 2008: 183–188). Најстрашнији тренутак хришћанске историје, тренутак 'молитве и ужаса' (Синаксар на Велики четвртак), ствара

једну од најпотреснијих хришћанских богослужбених песама, која представља Маријино оплакивање распетог Сина. У двадесетом веку, већ на његовом самом почетку, Велики петак потврђен је Великим ратом, те је „Плач...” Душана Васиљева једна од најпотреснијих и најболнијих песама српске литературе. Није случајно што ова два плачевна текста деле, заснивајући се на истом мотиву – мајчином оплакивању мртвог сина, значајну суму истоветног бола, међутим, ти болови, самеравајући контексте, бивају и радикално другачији.

Следеће мотивске транспозиције увелико осликавају назначене односе.

Песма Душана Васиљева започиње једним амбијенталним упознавањем: „Данас је несрећан дан синуо, / и први му је поглед пао на беду”, док ће Метафрастов Канон рачунати на своје место у целокупном богослужбеном контексту Великог петка, те ће једна од најупечатљивијих стихира, које претходе самом читању Канона, гласити: „Ужас беше гледати, Творца неба и земље на крсту обешена, сунце помрчало, а дан опет у ноћ претворен, и земљу која из гробова враћа тела мртвих; са којима се клањамо Теби, спаси нас.” (самогласна стихира Деветог часа, Велики петак) Спој несреће и беде, спој ужаса и мрака, препуњених гробова, на одређени начин спаја искуства у песмама Васиљева и Метафраста.

У Метафрастовом Канону приказан је плачевни пут од Богородичиног стајања под крстом, скидања Христа и припреме за погреб, те самог погреб, где је свака сцена пропраћена Маријиним сузним нарицањем. Код Васиљева налазимо јединствени Мајчин плач, који, по његовом окончању, бива завршен синовљевим погребом. Традиционални приказ жене која нариче подразумева расплитање косе, што се може уочити и код обојице анализираних аутора. Код Васиљева: „једна је Мајка расплела косу седу”, код Метафраста: „Гледајући Овчица своје Јагње вучено на заклање, иђаше за њим Марија расплетене косе.” (6. песма) Међутим, поред заједничке сличности, треба указати и на семантичку импликацију номиналних структура. Док Метафраст пева о болу конкретне мајке над конкретним сином, Васиљев своју песму изводи на далеко шири ниво општости. Сходно томе и графичке ознаке у његовој песми – Мајка и Човек/Син пишу се великим иницијалним словом –, будући да је основна намера Васиљева да прикаже не тек бол једне особе него бол целокупне историјске епохе којој припада, епохе ’несрећног’ и ’бедног’.

Уколико се пак пореде лична искуства Васиљевљеве Мајке и Метафрастове Марије, она нису толико удаљена. Сву беду умрлог Човека доживљава и оплакује Мајка, међутим, иако је Христос Бог, Марија га такође види као пониженог човека: „Видећи Те рањена и без славе, нага на дрвету.” (4. песма). Наспрам „Мајка му је вриснула” код Васиљева разлистава се широк спектар у потпуности одговарајућих осећања у Марији: она „горко риди” (3. песма), „болови и жалости, и уздисања спопадоше” је (5. песма); наспрам „седе косе чупала / и у груди се лупала” – „кидајући се” (1. песма), „срце моје горко се раздире” (1. песма), „утроба ми се кида” (3. песма), „срце ми се кида” (3. песма); наспрам „Рођени, мртви Сине” – „видећи Те, Чедо моје љубљено, нага и осамљена и мирисима помазана мртваца” (5. песма). Посебно болна реч у Васиљева, можда најболнија у целој песми: „залуд”, такође ће се наћи и код Метафраста: „и плачем држећи Те, као без наде, авај мени, да ћу Те видети Сине мој и Боже” (6. песма); „лишена сам наде моје” (1. песма). Истом нежношћу и Мајка и Марија обраћаће се својим синовима: „Ох, Сине, мој добри Сине” (Васиљев) – „љубљено и мило чедо моје” (1. песма), „Добри” (1. песма).

Да је Маријина бол и код Метафраста аутентична, посебно сведоче следеће аналогиије. У тренутку када остаје без Сина, Мајка код Васиљева ствара песму-клетву, или,

боље рећи, песму-анатему (како се жанровски песма „Плач матере Човекове” може одредити) којом исповеда одбацивање Бога као лажи и неверовање у њега. Бог не може бити ништа друго, док Мајка гледа у своје мртво дете, него „грозне лажи / које се рађају у име Оца и Сина”. Разумљиво је да Метафраст не може да искаже овакве ставове нити да испева такве стихове, међутим, када се изблиза прочита следећа стихира из седме песме Канона: „Где је, Сине мој и Боже, некадашња блавест, коју ми Гаврил говораше? Називаше Те Царем, и Сином Бога Вишњег. А сада Те видим, светлости моја сладка, нага и рањава мртваца”, јасно је да Марија уочава одређену дискрепанцију између онога што јој је навештено и онога што она доживљава. Управо над тим расцепом објављене истине Маријина људска природа не може да ођути неправду коју и она сама доживљава тиме што јој Син страда и стога је запитана да ли је *истина* оно што јој је арханђел обећао. Такође, и болна спознаја Мајке код Васиљева да се њен Син неће пробудити („није се пробудио”) јавља се као огромни страх и у Марији: „Помишљам Владико, да ја, слушкиња Твоја, више нећу чути твога сладкога гласа, ни видети лепоту лица твога, као раније; јер си зашао, Сине мој, од очију мојих.” (6. песма)

За разлику од Васиљева код кога Мајка све „сама” чини, сама сахрањује свог Сина, Метафраст у осмој песми Канона поставља Јосифа из Ариматеје, који „сав се потресе” (8. песма), као оног ко скида Исуса са крста, повија га у погребне плаштанице и сахрањује. Марија није сама, с њом су жене мироносице, Јосиф, анђели, једно рејчу сама Црква, те сви они заједно учествују у Маријиној боли. Искуство Мајке код Васиљева сасвим је другачије, она је сама јер се сваки облик заједнице, осим оне Мајке и Сина, у историји показао као неистинит. Сходно томе, за разлику од Исусових белих и васкрсних повоја, Мајка Сина облачи у „црно”, што је јасан симболички упут. Напомињемо и то да дата слика припрема поетски простор за песму „Пиета” Ивана В. Лалића (в. одељак §3.4.6) а своје порекло има у петој песми Канона: „Примивши Њега с плачем, Мати безмужна, положи на крила, молећи Га са сузама, и целивајући, и горко ридајући и нарицајући.” Уместо у гробници, Мајка Сина, цинично пева Васиљев, сахрањује „у дну свога врта, о поноћи”. Поноћ поништава било коју могућност светлости као искуственог помераја у амбијенту смрти. Отуда ће, уз сву неупитну бол, Марија сахрану свог Сина ипак видети као „чудну и преславну тајну” (8. песма), док Васиљева преостаје једино агонија и ужас.

Оно што је пак заједничко и Марији и Мајци јесте посебан однос према месту где њихови синови почивају. Мајка се „ту, поред гроба, настанила”, док Марија такође остаје на гробу свог Сина: „Нити ћу са гроба твога устати, Чедо моје.” (8. песма) Дакле, обе мајке додирују један тренутак апсолутне љубави према детету, тренутак апсолутне патње због одласка предмета те љубави, те њихова стаза једино може бити стаза којом умрло дете одлази. Живећи у нетрансцендентном свету, Мајка Васиљева остаје на самом гробу, Марија код Метафраста жели да уђе, заједно са Сином, у Ад – „не могу трпети растанак твој, Сине мој” (8. песма).

Међутим, кључна разлика између Мајке и Марије јесте у узвицима: „Устани” и „Васкрсни”. За Метафрастову Марију ‘васкрсни’ означава победу над смрти и због тога ипак стихира на самом крају Канона доноси сасвим другачији тон, померајући га од плачевног ка радосном: „Певам милосрђе твоје, Човекољубче, и клањам се богатству милости твоје, Владико. Јер хотећи да спасеш створење твоје, смрт си примио, рече Пречиста. Но Васкрсењем Твојим, Спасе, помилуј све нас.” (9. песма) Ничега сличног нема код Васиљева. Налазећи се са друге стране било које врсте хришћанског смирења, будући да нешто такво постаје апсолутно немогуће, Мајка свој бол преобраћа у један

революционарни плач без суза (Секулић 2017: 103), у авангардно експресионистички позив: „Устани, Сине, да се светимо.” За разлику од Метафраста чија Марија вапи: „Душевну рану моју сада исцели” (9. песма), Мајка код Васиљева „плаче након што је сахранила и бога и сина, настанивши се поред гроба, стога је њена етика радикално измењена” (Секулић 2017: 103). Такође, „како Отац може представљати и (Велики) Рат, и ирационалну свест, али и нагонско, убилачко у човеку, неправду, лаж и смрт, потребно је да Син дође под заштиту Мајке, трагичне паћенице, душебрижнице, неговатељице и заштитнице” (Шкорић 2014: 645), међутим, чак и поред такве Марије, показује Васиљев, Син мора умрети. Стара је то матрица, барем две хиљаде година, међутим, промена се, што је посебно важно, дешава у мајци. Она постаје та, сама, на којој остаје ’несрећан’ и ’бедан’ свет, која сведочи дехуманизацију самог човека (међу многим таквим стиховима из „Плача”: „када Човек није Човек, / већ роб Неког, кога нема / [...] / ох, када је човек гори него црв”) и сходно томе она настоји да, заједно са усталим Сином, сагради нови храм, овај пут посвећен човеку. Мајка код Васиљева, дакле, јесте све оно што Марија у историји није могла да буде.

3.3.5. АПОТЕОЗА ЛЈУБАВИ¹⁴¹

„Само су на овом свету божански путеви љубави
И због тога топло сањам живот као на звездама.”
Раде Драинац, „Љубав, Марија!”

Куда ићи, куда певати, после призора Мајке заковане за гроб свог Сина, призора човека закованог за зло свог времена? Куда певати када ће све развејати „снијег и вјетар и страх” (Иво Андрић, „Сан о Марији”)? Питања ће добити свој одговор, отпеваће Андрић у поменутој песми: „Једна једина радосна / Вијест, што је пала у мој кут / Бјеше из твојих уста.” Дакле, потребно је пронаћи нови извор опроста, или, како ћемо ми рећи, на Андрићевом трагу, потребно је изнова пронаћи Марију, потребно је пронаћи место у које се Марија може дозвати. Потребно је створити песму, наставиће Настасијевић Костића¹⁴² у „Госпи”, у којој се Марија може поново објавити.

Дакле, потребно је да се песма изнова избори са злим, те на том трагу, за разлику од Андрића, код ког „један час је стала / убога душа, не знајући куда с очима, / и дрхтала” („Сан о Марији”), певајући глас Драинчевих хипнотичких песама непрестано се покреће између људске беде, људских баруштина, тираније, понирања, сутона, откочених револвера, гноја, сумњи, његова „вера крвари као рана” („Љубав, Марија!”). Силно и нечувено зло, откривено у песми Великог рата и песми која живи сећање на тај Рат, као свој изравни пород пред човека поставља – неопростиво. Сасвим разумљиво, Мајка Душана Васиљева не може да опрости. Међутим, уколико се жели опростити, рећи ће Дерида (2001: 144), опроштај је „нигде другде доли на месту неопростивог”. Драинчева песма „Љубав, Марија!” уобличава се као двоструко поетско место: она проистиче из искуства зла и неопростивог, опеваног код Црњанског и Васиљева, са друге стране, она позива на љубав са друге стране свих оних идеолошких и социјалних поставки које затамњују љубав и који производе зло: „Када ће једном потонути тираније / И сутонима свих људских беда зарђати

¹⁴¹ Делови датог одељка настали су на основу нашег ранијег истраживања: Ђорђе М. Ђурђевић, Мариолошки аспекти песме *Љубав Марија!* Рада Драинца, *Књижевно дело Рада Драинца: Ново читање* (Зборник радова са научног скупа), прир. Горан Максимовић, Ниш: САНУ, Огранак, Филозофски факултет Универзитета; Прокупље: Народна библиотека Раде Драинац, 2020, 109–119.

¹⁴² О Костићевом утицају на авангардне песнике в. Тешић 2009: 118–123, 216.

ножеви / наших снова?” Отуда, бунтовно настројен, „Драинчев човек нема и не може имати ауторитета јер га води архетипски, исконски осет чистоте, правде и хуманости” (Бојанић Ћирковић 2023: 297), односно, „у поетским структурама Драинац, свесно или несвесно, гради један колосални израз који, у основи уврежен у кошмарну амбијентацију великих градова, сугерише осећај угрожености човека у зупчаницима животних антагонизама, као и једно социјално осећање идентитета свога креативног бића и своје егзистенције са светом потлачених, ’понижених и уврежених’” (Костић 1999: 387).

Екстатична, еротичка и хипнистичка занесеност животом навешће Драинца на Гетеа. Док је Гетеова мариофанија вертикална: „Женственост вечна / увис нас к себи води” (*Фауст*), Драинац је загладан испред себе, у хоризонт: Иако „људске баруштине трују све хоризонте”, ипак, „на овом друму једино сигурно корачамо ка жени”.

Насупрот Андрићу, који на том путу није „никад видео твог лица” иако зна да „прегршт сунца, / једина што је пала на мој пут, / бјеше из твоје руке” („Сан о Марији”), Драинчев усклик „У свет у свет” („Моји стихови за ваш рођендан”) снажан је поклик песме која сама себе усмерава. Овај усклик остварује одређену интертекстуалну везу са узвиком Лазе Костића „у рај, у рај” („*Santa Maria della Salute*”). У одељку о Костићу (§3.1) покушали смо да прикажемо да, управо захваљујући Богородичиној објави у самој песми, романтичарски песник успева да дође до наставка датог стиха: „у њезин загрљај”, где сам језик постаје средство остварења раја, односно, песма бива објављена као могући сусрет песника и његове драге. Драинчево, или авангардно, искуство далеко је другачије. Како су ’љубавне приче о Христу свињарије’ („Искрцавање на Јаву”) или како „ништа нам у лицу нема што би потврдило веру у Бога” („Воз одлази”), тако, за разлику од Костића код кога би се поезија могла као схватити као *искорак из себе у рај*, код Драинца поезија постаје *искорак из себе у свет*¹⁴³. Зато су његови бунтовни иступи против успостављених религијских система „деконструктивистички повратак исконском у хришћанској религиозности, који чува везу са атавистичким и архетипским” (Бојанић Ћирковић 2023: 301). Лутајући световним лавиринтом, „Драинчева поезија у себи генерише вишеструку фигуру жене, која, с једне стране, јесте телесно-еротска, док са друге, представља остварење поетичко-сотериолошке жеље за хипнистичким буђењем у сан, љубав и опроштај.” (Ђурђевић 2020: 111)

Марија, која се појављује у помињаној песми „Љубав, Марија!”¹⁴⁴, с једне стране, захвата авангардно-еротске елементе маријанске топице, која се јавља и код Црњанског. Она је чулно женско биће у чијој ће се коси песник онесвестити, по њеној кожи исписати свој идентитет – „Подлац”, с којом ће сазнати „лик љубавне ноћи у кревету”, док ће коит сакрити у стиху „меснати нож у утроби жене најлепши је цвет”, итд. Овај Маријин аспект у Драинчевој поезији своје корене проналази у ранијој песничкој књизи *Афродитин врт*,

¹⁴³ Рећи ће Зоран Глушчевић (1999: 242): „Драинац намерно излази у свет, и то у одређени свет, свет малограђанштине, моралног чистунства и хипокризије, у лепо уређени свет буржуја, са пркосом и револтом наивног и сировог сеоског примитивца који прескаче читаво једно цивилизовано поглавље са намером да га понизи, упрља и учини одвратним, не презајући ни од опцене и скаредне вулгарности.”

¹⁴⁴ Поводом дате песме Светлана Рајичић Перић (2020: 98) казује: „Највиши домет свог певања о Жени, као и најконкретнију илустрацију тог драинистичког феминуса, постићи ће у песми „Љубав, Марија!” Васељенска Марија је прогнана, треба је вратити да својом архебити (љубављу) буде градитељка будућег света, и утолико се она, као топос, укључује у Драинчев пророчки дискурс да би је мајаковљевски убедио о њеној неопходности. Долазак не Христа, него Марије, неопходан је свету који неће расти на тестаменту Драинчеве генерације (јер им нема шта од вредности оставити) већ на њеној Женској чистоти, чије ће девичанство попримити облик духовне и друштвене, а не телесне савршености.”

али одатле, у фигурацији песничке жене Меме, почиње да се развија и друга поетска линија, која ће означавати искуство љубави које се налази са друге стране телесности: „Ходи Мема”, позива Драинац, „приђи, љуби ме / из твоје бескрајне душевне дубине” (*Афродитин врт*, IV), у другој песми казује: „касније нађох у души твојој / оно што не нађох у бићу своме” (*Афродитин врт*, XIV), Мема „сломи очајање...” (*Афродитин врт*, VIII), у љубав доноси радост, јер „живот је кратак / и љубав не сме бити тужна” (*Афродитин врт*, VIII). У Меми се развијају обе линије Драинчеве фигурације Марије: еротска и нееротска, телесна и духовна, док хришћанска Богородица постаје „својеврсна архетипско-поетска потка лика Марије у песми ’Љубав, Марија!’” (Ђурђевић 2020: 112). За разлику од Лазе Костића чија је песничка мариофанија снажно повезана са религиозним и конфесионалн-еклесиолошким, Драинчев тренутак спознаје жене Марије кроз Марију Богородицу долази тек после одбацивања религиозног као таквог. „Авангардна нова моралност овде се огледа кроз интертекстуално прожимање хришћанске, безгрешне, Марије, и песничке, грешне, Марије. Хришћанска Марија постаје симбол немогуће љубави, док песничка Марија настаје као еротизовано одлагање ове прве.” (Ђурђевић 2020: 113) Драинчева песма настаје са друге стране провидне тајне „коју верглају јеванђеља: / Љуби свет!”, за њу је морал ’кула стида коју треба срушити’, односно „коњ који је цркао на Маратонским тркама”, те отуда и Драинчев позив: „Пусти да спавају религиозне врлине!” Себи додељујући језик и чин јуродивог, авангардни Драинац „разара знаковну љуску културе, враћајући се голотињи и ћутању, омаловажавајући људско у себи – како би уздигао божанско” (Епштејн 1998: 50) Међутим, Драинчево *божанско* није Бог конкретне религије, што у Драинцу изазива гнушање и бунт, но знак празнине одбеглог и скривеног Бога, онај простор ка ком песник упућује свој крик извијен из страхотне стварности.

Драинчева песма „Љубав, Марија!” упризорује комплексни концепт љубави, који је донекле противуречан. С једне стране, стоји неисказива зла истина Великог рата, коју песник види као ’тиранију’, као „свирепу стварност”, као „људске баруштине [које] трују све хоризонте”, док сутрашњица која настаје у таквој стварности постаје „дрвена чељуст будућности [која] галванизује ми мозак”. Управо та чељуст прождире сваки облик агапијанске заједнице, те нагони песника да својом песмом позове на ’узбуну белу’: „Постићи хармонију чије се муње укрштају преко нашег неба.” На трагу Црњанског, Драинац не своди љубав на блуд и сексуалност. Стих „тако, са Христом који ме можда прати обилазим блудне квартове” из његове песме „Билтен менталног стања једнога песника” исказује сасвим другачију епистему љубави од оне исказане у песми „Љубав, Марија!”. Љубав песме „Љубав, Марија!” остварује се као аутопоетска опозиција амор пацову, о ком Радомир Константиновић (1983/2: 249) казује:

„Амор пацов, који с Радом Драинцем улази у српску поезију, да у просторима њеног језика заигра коло своје вртоглавице, свога делиријума, не може љубав да дозива језиком љубави, јер та пацовска љубав као онемогућена љубав, *та љубав отерана у подземље света*, јесте љубав без бића и љубав без језика, љубав у пометњи, у вртоглавици за које нема језика, и која и јесте вртоглавица пре свега као то немање језика: ту, где не постоји одређени смер, већ је све пометња смерова, у немогућности да се ма шта докраја следи, и језик ове љубави је њој противуречан, непредвидљиви језик ове љубави у незнању, када та ’лудачка љубав’, прогнана, и у делиријуму, што расте у прогонству, може исто толико да тражи самилост (готово просјачки, и удворички, на равни најбаналнијег сентиментализма), колико може да, у својој прогнаности, све до на сам руб ништавила, тражи себе изазовима мржње. Амор пацов, по вешерницама, јесте обезглављни Амор, или Амор у пометњи прогонства.”

Драинчева виша љубав, маријанска љубав, „опрашта на гиљотини! / У име њено нож се спушта у корице!”, што иницира да се наместо поменутог меснатог ножа у друго тело зарије срце: „И ја сам због ње у твоје месо зарио срце.” Тиме се целокупна авангардна ерото-мариологија окончава. Марија се профилише са друге стране телесности, њено тело јесте тело наступајућег јутра: „Знам да ће ме јутро онесвестити у пропланку / њене косе”. Марија постаје управо та будућност бескрајне доброте, чија су „уста као извор”, преко којих се исказује апотеоза самој љубави. Стих „Живота нам дајте” управо профилише песму „Љубав, Марија!” као егзодусну песму српске авангарде, у њој се упозорује како тај љубав-живот може изгледати: „Свуда где има људи живот би могао да тече / дијамантским млазевима сунца / и свуда где се равнице љубе са хоризонтима / пољубац човеков би могао бити топао као хлеб.” Сходно томе, остварење Драинчеве поетске заповести „Човек бити! / Човек” једино бива могуће у будућности чија лирско-симболичка фигурација постаје Марија. Марија се, као и цела песма, своди у љубав: „Љубав, Марија! / Љубав! / Љубав!” Управо се овиме разрешава апсолутни егзистенцијални ниҳилизам Душана Васиљева – немогуће опроста иницира да љубав постоји, док, како ће и Андрић назначити у поменутој песми „Сан о Марији”, управо Марија постаје фигура кроз коју се љубав у првом реду појављује. Преко Марије љубав постаје мислива песничка епистема.

Управо у сусрету Марије и љубави настаје Драинчева песма, чиме Драинац поставља своје стихове у ону маријанску линију која води од Костића: љубав – песма – Марија.

3.3.6. ТУЋА МАРИЈА

Датој линији припада и песма Момчила Настасијевића „Госпи”, коју Тања Поповић (1994: 63–66) расветљава у контексту песама „Santa Maria della Salute” Лазе Костића и „Можда спава” Владислава Петковића Диса. Основни мотиви у Настасијевићевој песми јесу: „’изгубљена драга’, ’болни, усамљени песник’, ’сан’ у којем се сусрећу, и коначно, ’стварање поезије као његов усуд’” (Поповић 1994: 60), што сасвим јасно подразумева на формалном плану увелико понављање Костићевих мотива. Госпа, која, слично Црњанском и Драинцу, од телесног све више постаје ’сан’ и ’светлост’, дематеријализује се (Поповић 1994: 60–62), све се више преводи у фигуру песме као такве. За Настасијевића, као и за Костића, Марија постаје песма. Или рећи на лепши начин: Марија постаје кућа/храм саме песме која се извија из састанка песника и његове драге. Костићево „а наша деца песме су моје, / тих састанака вечити траг” („Santa Maria della Salute”) постаје Настасијевићево „Туђа су деца из тебе заплакала” („Госпи”). Тиме се „у узајамни однос доводе Госпино потомство и песничко стваралаштво” (Поповић 1994: 60), односно, тумачећи Настасијевићев рефрен „Худи свој, госпо, / на песму проћердавам век”, Тања Поповић (1994: 63) истиче да се дати стихови могу схватити и као песничка одлука „да се пред Богом, уместо као родитељ, појави као песник”.

Код Костића није било такве двојбе, он својом песмом иступа пред лице трансценденције, сигуран да га Госпа Марија чује, свестан да јесте песник управо стога што може у своју песму да дозове своју драгу, те отуда силни и гласни његови стихови: „звездама ћемо померит путе, / сунцима засут сељенске студе, / да у све куте зоре заруде, / да од милине дуси полуде, Santa Maria della Salute.” Та мила костичева будућност сасвим је другачије интонирана код Настасијевића: „Ал’ тамо, и на веке, / зрак твој хоће ли болети?” („Госпи”)

Дакле, како ћемо покушати да прикажемо, и поред недвојбеног интертекстуалног сродства, Настасијевића песма показује и значајна удаљавања од Костића. Као основни маркер дате разлике раскривају се атрибути које ова два песника додељују својој песми-детету. Костићево „наше”, његово/песничково, драгино и Богородичино, код Настасијевића постаје „туђе” – песме које се из датих сусрета рађају не припадају песнику, чак међу њима постоји и радикално размимоилажење: „Туђа из тебе бића хоћу ли волети?” („Госпи”)

Није без књижевно-теоријског трага то што први стих Настасијевићеве „Госпе” гласи: „Све самљи.” Хуго Фридрих у *Структури модерне лирике* истиче да је осамљивање једно од основних поетских начела модерне поезије. Песник је посебно биће које осећа антипатију између ствари и људи, осећа да је „људска близина уистину фактички даљина” (Фридрих 2003: 189). Речено ствара тврде слике, слике распадања и сламања, што одражава неуспех „у настојању да се оствари близина и блискост” (Фридрих 2003: 190). „Сном походиш ме туђа”, обраћа се Настасијевић Госпи, те у следећем стиху додатно наглашава своју позицију: „Грешнији кад самотан те зовем.” Покушавајући, дакле, да оствари континуитет са другом особом, било да је у питању његова драга (умрла или одсутна) или сама Госпа Марија, песник сведочи све изразитији дисконтинуитет између себе и жељеног. Ту исконску ситуацију „модерног песништва [...] да се не стиже на циљ, иако је он близу” (Фридрих 2003: 191) Настасијевић обликује у важној слици: он завапи, „ал’ извије се глас”. Дакле, дисконтинуитет је толико радикалан да песник нема власт ни над сопственим гласом, те, уместо да као Лаза ипак посведочи „то [што] се не пише, то [што] се не поје”, Настасијевић, „болни певач [...] овде доле”, црњанскијански, тек може да назначи да „милогласан је негде на звезди спас”. Стога душа модерног песника „истрајава у расположењу лишеном било каквих обриса” (Фридрих 2003: 192), безобрисност постаје худост самог века, трагични, али и једини начин постојања. Усамљеност и худост прате и сам језик, уместо заокружења – прекид, уместо светлости – тамна лирика, уместо обавештености – необавештеност (Фридрих 2003: 192). Све се то, дакле, оцртава у разлици између Костића и Настасијевића. Костић детаљно извештава о узроку своје песме, о историји своје љубави, о свом односу према Богородици, представља свој, ако можемо рећи, психолошко-емотивни развој; Настасијевић брише сваки могући изванпеснички траг, и то не у смислу биографизма, већ свега што у самом тексту може зазвучати и изгледати као сигурност, одређеност, провереност. Тек слутње и експерименти будућег, „посвуда ту постоји једно стављање на располагање нечега са чиме се за сада не може располагати”, односно „тамно певање немирно кружи око могућности које се не дају фиксирати” (Фридрих 2003: 193). Наспрам Костићевог тврдог, сигурног и већ потврђеног футура у завршној строфи „Santa Marie” лелуја један неодређени, меки, уплашени, несигурни Настасијевићев футур: „зрак твој хоће ли болети? / Туђа из тебе бића хоћу ли волети?” Чак се пре може доживети да песник себе преиспитује, себи поставља питања, но што, као Костић, разговара са Госпом. Тако српска књижевна мариологија добија ’туђу Марију’, маријанску фигуру која сведочи модерно повлачење песника у самство, ослобађање песме од песника, раздвајање песника од певајућег гласа, гласа саме песме. Док је Костић молио Марију да „наше” постане истина његовог бића и његове песме, да себе упишу у Марију: „Зар није лепше носит лепоту, / сводова твојих постати стуб, / [...] / Зар није лепше вековат у те, / Santa Maria della Salute?”, Настасијевића „трује, / не цели твој [Госпин] лек”. Обраћајући се Госпи, Настасијевић отписује од себе своје песме, туђа бића, препушта их Марији, иза чега остаје мучни и ’нераздрешени чвор’ његове унутрашњости.

3.3.7. БЛАГОВЕСТИ – НЕОБЈАВЉЕНИ ГЛАС НОВОГ

„Страшни смисао Христове прераности хоће ли се поклопити са још страшнијим наслућењем задоцнелости Његовог другог доласка: да у поновљеном Његовом лику човек магновено сазна сву своју пропаст, кад му више нема спаса.”
Момчило Настасијевић, „У одбрану човека”

Када Црњански у песми „Благовести” запише први стих: „Љубав што беше није више”, он, између осталог, како смо већ говорили, сведочи испражњење свих оних дискурса, настајалих у оквирима хришћанства, који су били место конституисања хришћанске етике. „Ваздух благовештенски” остаје као празна аура некадашњег сусрета анђела и Деве, те „над земљом више не мирише крин, / у пролећу, оштар, блудан, женски”. Поред тога што се изнова повлачи блудна линија ка Марији, будући да је крин један од основних њених ознака, Црњански своју песму отвара ка суматраистичком „ведром видику, / модрим водама, и рујним шумама”. Маријина блага вест управо постаје позив у сутрашњицу кад „нестаје ноћ, / пуна жалости и болног разврата”, док разврат и блуд остају иза песника, а његова судба бива „кишом опрана”. У Марији се сусрећу великоратовски Црњански и суматраистички Црњански, међусобно су загледи, те Марија постаје сама блага вест о повлашћеним просторима што се налазе са другог краја стварности и одакле се конституише сама песма, јер није нимало лако, како то Васиљев никако није могао, записати стих: „Нестаје ноћ”. Потребно је да се у песми нешто зна, да сама песма нешто зна, без тог знања, које остаје изван песника, јер знање припада самој песми, немогуће би било певање као такво. Управо што 'нестајање ноћи' постаје нулто место Црњанске благовештенске песме, у њој просијава један другачији, Црњанском непознати и несазајни дан. Међутим, сама песма тај дан види, слично оном месту у „Житију Светог Симеона”, где у тренутку смрти Симеон види нешто што обасјава његово лице, а Сава остаје без одговора на питање: „Шта видиш?” Песник остаје изван тог сазнања, док песма већ јесте са друге стране његовог сазнајног бића. Песник не зна шта је то, зато пева, песма зна, отуда јесте песма. Осветљен тим несазнатљивим знањем саме песме, Црњански постаје „сен трске, лишћа, росног влата”, његово биће постаје сенка, а благовест траг о том унутрашњем погледу саме песме ка простору о ком песник не зна ништа.

Међутим, зашто песма о благовестима управо у авангардном песништву?

Благовести представљају почетни и конститутивни празник хришћанства, тренутак у ком се Стари завет преоблачи у Нови, односно, тренутак другог стварања човека. Адамова старозаветна историја преко Богородичиног „Да!” задобија ново сотериолошко рухо. Прво стварање човека одиграло се без интервенције хуманог – Адам бива створен без учешћа другог човека, док, приликом стварања Еве, он, будући успаван, не бива свестан самог чина. Друго стварање израња из благовештенског сусрета анђела Господњег и девице Марије, која сада, активно, свесно, својевољно ступа у ново стварање новог човека – овог пута рађање. Марија „рађа Нови завет, ствара Нови савез са Богом, даје Ново сведочење, Нови Тестамент, она је тачка преображаја човекове историје” (Ђурђевић 2021в: 174). Благовести се у библијској историји профилишу и као метадогађај, који подразумева изновно преисписивање постањских наратива о првочовеку. Како се увелико из химнографије празника Благовести може закључити:

„Паралеле између некадашњег (старозаветног) и садашњег (новозаветног) јесу следеће: наспрам Едема налази се Црква, која својим бићем нуди поновну успоставу повређеног

јединства Творца и човека; дата обнова тече захваљујући томе што човек са себе скида своју адамовску природу и облачи се у новог човека, Христа; Евин грех искупљује Марија Богородица; уместо змије, која наговара на кршење Божанске заповести, јавља се архангел Гаврило, који позива на остварење Божанске замисли.” (Ђурђевић 2021в: 175)

У Марији се сусрећу Бог и Човек, међутим, оно што је нама посебно важно, женско тело бива доживљено као свитак „в немже перстом отчим написася Слово” – „по ком се Очевим прстом написа Слово” (Благовештенски акатист). Дату представу коментарише Атанасије Велики, налазећи њен предобраз у Јеванђељу од Луке. Тумачећи стих „Ево слушкиње Господње – нека ми буде по речи твојој”, Атанасије (2017) истиче да је тим стихом Девица изразила следеће: „Ја сам скрижал (таблица, плоча) на којој Писац пише што Му је угодно. Нека Господ свега пише и твори што хоће.” Маријино биће, или Маријино тело, уобличено је као простор у ком се сама песма може похранити и уписати. Благовести су, поред Васкрса, један, ако можемо рећи, од најапкалиптичнијих празника, јер представљају радикалну и апсолутну новост какву историја до тог тренутка није познавала. У Благовестима сурвава се један дуго постојећи свет, свет Старог завета, и започиње нови, уписан у Марију. Будући да смо раније апокалипсу одредили као апсолутну „могућност афирмативне негације неодговарајућег света” (Ђурђевић 2021: 119), негације која, с једне стране, радикално уништава свет који је супротстављен самоме човеку, док, с друге, није сама себи циљ, јер жели да изгради свет који би овог пута био достојан човека, или, како је то певао помињани Васиљев, да подигне „Човеку храм”. У таквом хоризонту раскривају се речи Михаила Епштејна (1998: 65) да је авангарда у

„тесној вези с апокалиптичким погледом на свет, који је достигао врхунац у раном хришћанству, а затим је, током многих векова, био истиснут из традиције замрле религиозности. Та традиција је својски везивала човека за свет, а настанак световне уметности произлази управо из задатка да буду уређени зидови материјалне куће. Од ренесансе па све до XIX века, уметност се грчевито држи површине света, све до илузионистичке неприметности. Али, ето, и са куће у којој се одавно лепо живи, ветар збацује врата и прозорске капке са шарки, широм отвара прозоре, те на очи пада мрак будућег света...”

Апокалиптичност, као очекивање новог гласа, новог озвучења, новог света, управо је и авангардно очекивање првог реда: „нове вредности, све друкчије – нове сензације, нови стих, нови ритам, нова мелодија, нова метрика, нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали” (Тешић 2009: 222). Отуда је сасвим очекивано што ће трећи версет Настасијевиће песме „Вест” започети стиховима: „Ожеднела је земља, / огладнела Агнец-Сина”. Иако би се могло претпоставити да је својеврсни традиционализам то што Настасијевићева песма пева о жељи за Христом, међутим, ствар је сасвим другачија. Управо у датом певању, певању за аутентичним Христом, проговарају невидљиве и прикривене епистеме авангардног религиозно несвесног.

Сама вишеструка редукција наслова песма – „Вест” од Благовести, где множина постаје једнина и где се губи атрибутивни предзнак који указује на природу самих вести – казује о статусу датог певања. Оно се бори за сопствени постанак, оно још увек не започиње. Певање за Христа певање је које се бори за сопствено биће. Отуда императив у песми као њено најупечатљивије стилско-језичко обележје. Рефрен „отворите се, утробе” испрва преко синегдохе упућује на Марију, која ће се овде јавити и преко симбола крина, дакле у

оба случаја посредно. Управо то што Настасијевић избегава да помене Богомајку неким од њених имена може бити и знак костихевске амалгамације Марије и песме као такве, те Маријина утроба, утроба крина, утроба земље, утроба друштва, утроба завета постаје утробе саме песме. Отуда се Настасијевић, можемо тако рећи, обраћа сопственој песми (*'Отворите се, утробе песме') како би у она себе примила „семе [...] ово, / пламена пламен-оплођење”. Настасијевића песма није песма о Благовестима, него тренутак у ком се Благовести дешавају, она сама јесте тренутак дешавања вести, тренутак сусрета Гаврила и Девице, она је (благо)вест. Настасијевићева песма, у коју још увек није положено семе, јесте невина песма.

Површина света, о којој говори Епштејн у повише издвојеном цитату, које се певање све до модерног песништва држало а која је своје потпуно пуцање доживела у авангардни, код Настасијевића постаје поетема 'ожеднеле земље', која имплицитно указује и сасушену површину саме земље. Она киша која је опрала судбу Црњанском код Настасијевића постаје дубљи знак, ако можемо рећи христолошки.

Напомињено да Новица Петковић (2004: 171) у песми „Вест” рашчитава „две линије у Настасијевићевој лирици – она која кроз усмену поезију води у митско (паганско) и она кроз коју стара књижевност води у хришћанско (мистично) – не теку вазда одвојено, него се сустичу, укрштају и сједињују”. Петковић истиче да у песми долази до прожимања словенско-митолошког и хришћанско-мистичног, да су у песми скривени трагови свете свадбе, митске оплодне неба и земље, те да је Богородица овде представљена као амалгамисана паганска Богиња земље. Он, такође, упућује и на библијско порекло 'жара' („жар је њезин као жар огњен, пламен Божији” (^{БД}Пнп. 76), који се јавља у датој песми, итд.

Међутим, уколико песму поставимо у апокалиптички контекст, који она црпи из свог наслова, као и значајног дела садржаних слика, у први план иступа поменута 'ожеднела земља'. Миодраг Павловић (2000: 318) истиче да је управо 'жеђ' једна од најчешћих лексема у Настасијевићевом песништву и да је, сходно томе, многозначна: „Жеђ овде значи много ствари: и незадовољство, и потребу која гони у тражење, и чежњу, и жељу за превазилажењем, усмереност ка високим циљевима, свест о својој строгости, односно сувођу, и свест о пустињској исушености света чула који окружава песника. Жедан песник је песник у пустињи.” У христолошком читању Настасијевићеве песме жедност подразумева жедност за самим Христом, ком се песник обраћа: „Сило, Нерођени, / Ти.” Међутим, када би песма заиста могла да посведочи Христа, она би одмах изневерила себе и постала немогућа. Песма постоји управо захваљујући самој ожеднелости, која песника, како упућује Павловић, изводи у пустињу. Епштејновски, пустиња постаје она површина света до које је уметност дошла испразнивши сопствено биће. Авангардни уметник се задесио у таквом амбијенту, међутим, он пустињу сагледава сасвим другачије. За њега пустиња постаје, ако се можемо позвати на Дерида (2001: 34–35), место које је „више него *архи-првобитно, место које је највише анархично и које је најпре склоно анархији [...] – и то не пустиња откривења, већ пустиња у пустињи, која чини могућом, отвара, урезује или у бескрај умножава неку другу. Екстаза или егзистенција крајње апстракције.*” Дакле, колико год певао за Христа, Настасијевић ипак рачуна и на то да Христос у његову песму неће доћи, јер и сам Христос јесте 'егзистенција крајње апстракције', Христа ће Настасијевић (1939: 79) у есеју „У одбрану човека” одредити као „*остварени лик човека*”. Међутим, тај лик – јер у себи „блажени носи квар” – никада не бива остварен, ожеднелост никада не бива угашена, из пустиње песник никада не излази, већ непрестано „умножава неку другу” (Дерида 2001: 34). Павловић (2000: 321), сходно реченом, истиче да

Настасијевићево певање рачуна на снажно осећање које постоји „иза”: „Али око тог 'иза' Настасијевић никада није прецизан, [...], јер се не служи готовим декорима трансценденције, и јер његов лични развој није био стигао до 'оне стране' ка којој је био усмерио свој поглед. Трансценденција је више његова одлука и опредељење, него стварни домет његовог искуства.” Пустинџа пустинџе, дакле, а не персонализована конфесија, из једне пустинџе, уместо у систем, у другу, те управо таква кретња оправдава невиност саме песме, она је њен, ако се може рећи, чувар. Певајући за Христа Настасијевић ипак постиже сасвим другачији ефекат – он ослобађа песму, додељујући јој пустинџу као меру њеног бића.

Још једном, откуда песма о благовестима управо у авангардном песништву? Снажан анархистички и рушилачки авангардни набој последује у снажном апокалиптичком осећању, међутим, како се апокалипса не може разумети само као уништавање и нестајање, већ нужно подразумева и идеју о настанку новума, њоме се оцртава и другачије искуство од иницијалног. Срушити свет који је традицијом успостављени Бог створио – на место тог срушеног света донети нови свет, настао у уметности. „А изнад и испод обојега ['обесвећења' и 'борбе за праведну ствар', Ђ. Ђ.], високо и дубоко, стоји стваралачки потез, који је сам по себи победа без борбе, јер потврдом себе као апсолутног добра у корену ништи зло, јер у себи носи сву силу отелотворене љубави”, записује Настасијевић (1939: 74) у есеју „Религиозно осмишљавање уметности”. Казано већ на теопоетски начин – религиозно осмишљавање уметности никако не подразумева конфесионализацију, нити теологизацију уметности, но управо освешћивање могућности уметничког стварања као аутеничног чина аутентичне религиозности. Семе, у песми „Вест”, не пада у њену утробу, већ Настасијевић управо пева стваралачки тренутак у ком се семе приближава утроби, тренутак у ком се утроба отвара за семе. Зато је и „пречистој дар” – „сагорети”, дакле, нестати у самом стварању, како не би постојало ништа друго до самог чина стварања. Авангарда, како показују бројни манифести, управо је инсистирала на слободи самог чина стварања. Хришћанске Благовести, празник који прославља стварање, добијају своје уобличење у авангардном песништву јер апокалиптички назначавају оно знање о стваралачком које песма назире са друге стране језика, оно знање које представља апсолутни новитет о радикално другачијој и будућој стварности. Благовести руше постојеће и назначају ново. Отуда је авангарда једино могла да изабере благовести као свој празник.¹⁴⁵

Настасијевићево певање, управо на таквом трагу, заокружује српску авангардну књижевну мариологију, док је, како ћемо у наредном поглављу видети, уједно отвара ка модернизму.

¹⁴⁵ Епштејн (1998: 63) у апостолу Томи види архетип авангардне религиозности: „[...] иста мука и парадокс вере, који приморавају Тому да забада прсте у отворене ране васкрслог Учитеља. 'Неверни Тома' – тако га зову. Међутим, у том неверству се састоји суштина вере. Опипати неопипљиво. Угледати невидљиво. Али, тако опипати и тако угледати да тајанствено открије себе а да остане тајанствено и сакривено. То је немогуће. То и се дешава у вери.” Аналогије ради, како је Успење празник за који ће бити заинтересованије модернистичко песништво (в. §3.4.5), тако је, сходно одговарајућим новозаветним апокрифима посвећеним Успењу, управо апостол Тома тај који не присуствује чину Богородичине смрти и вазнесења на небо. У послератном модернистичком песништву управо изостаје апостол који сумња.

Напомињемо и то да Благовести не остају без своје поетске обраде у послератном модернистичком песништву, где се пре свега издвајају четири завршне песме сваког од *Четири канона* Ивана В. Лалића (в. §3.4.2.3), међутим евидентна је разлика између тих и стихова које овде анализирамо, будући да Лалићеви стихови пре свега настају у озрачју традиционалног хришћанског идиома, док је песнички израз код Црњанског, посебно код Настасијевића, далеко ефектнији и, ако нам се дозволи, естетски успелији.

3.4. БОГОРОДИЦА У СРПСКОМ ПОСЛЕРАТНОМ МОДЕРНИСТИЧКОМ ПЕСНИШТВУ

Маријански глас српске поезије своје централно место проналази у песништву српског послератног модернизма, те модернистичко теотоколошко певање постаје окосница и база песничког лика Богородице у целокупној српској поезији. Утисак је такав да српско песништво појавом послератних модернистичких песника на велика врата уводи мариолошку поезију, те је управо послератни модернизам полазна тачка сагледавања наше теотоколошке песничке традиције. Такође, овај корпус песама о Богородици представља заокружење маријанске поезије двадесетог века, која је, по речима Ивана В. Лалића (в. Делић 2002: 293), започела песмом Лазе Костића „Santa Maria della Salute” (1909), а завршила се песмом Љубомира Симовића „Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској” (1983). Међутим, кључне песме послератне модернистичке књижевне мариологије објављене су после Симовићеве, а то су „Шапат Јована Дамаскина” (1992) и збирка *Четири канона* (1996) Ивана В. Лалића, које представљају својеврсно заокружење традиције двадесетовековног певања (о) Марији, али и уједно отварају модернистичко маријанско песништво ка постмодерном и савременом.

3.4.1. МОДЕРНИСТИЧКО ДА

„Ту где су небеса, то је туга и очај модернитета.”
Александар Јерков, *Смисао (српског) стиха, књига друга, Само/оспоревање*

Светлана Шеатовић (2011: 285) у раду „Нада и светлост: култ Богородице у Симовићевој поезији” поставља кључно питање наше послератне модернистичке књижевне мариологије: „Зашто баш она, мајка над мајкама, постаје централни култ српског песништва?” Иако смо и у претходним поглављима представљали Маријин лик у српској поезији, са пуним се правом може рећи да је све до послератног модернистичког песништва Богородица ипак била маргинална песничка појава, да би се у Попиној, Симовићевој, посебно Лалићевој поезији Богомајка песнички утврдила у српској књижевности. Више је разлога такве сценографије на позорници наше књижевне историје. Једно од основних поетичких начела побројаних песника јесте посебан облик поетске заинтересованости и поетског поштовања српсковизантијског културног наслеђа¹⁴⁶. Приређивач Лалићевић сабраних песама, Александар Јовановић (1997: 65) истиче да је за Лалића певање о Византији¹⁴⁷ на крају изједначено са певањем о Богу и, како се „повећавао песников лични

¹⁴⁶ Нужно је одмах напоменути да се наша модернистичка послератна књижевна мариологија не окреће само ка византијској и православној култури већ и ка римској и римокатоличкој, што свој посебан траг има у *Четирма канонима* Ивана В. Лалић, о чему је прецизно писао Никша Стипчевић (2006: 474–483). Лалићева песма ‘Ave Maris Stella’ испевана је под снажним утицајем латинске химнографије (Стојановић 2007: 81), чему смо посветили посебно истраживање: „Stella maris: Трагом једног маријанског мотива”, који се тренутно налази у штампи.

¹⁴⁷ Византија је важан неосимболистички песнички симбол „који у себе управо укључује и поетичке и онтолошке аспекте, и може се разумети на више начина: као певање о дисконтинуитетима и прекидима у историји, о несазнатљивим силама које бришу не само појединце него и читаве народе кад год се њима прохте, али и континуитетима који се виде тек накнадно, када је за оне који су нестали касно. Будући да је у овим песмама реч о једној култури, Византија јесте и симбол културе, присутне и одсутне у исти мах, и – логично произилази – симбол поезије и њене природе да пева о ономе чега заиста нема, а што је све време присутно у нама. Тако Византија постаје слика погодна да се на њу пренесе свака човекова узнемиреност пред могућим

улог, певање о Византији постајало је истоветно певању о Богу, болном наслућивању дубље Творчеве промисли и страсној чежњи за Смислом и Спасењем”, те „Лалић је могао да каже (и песничким гласом је рекао) да непрестана привлачност византијске уметности и необичност да је источно хришћанство преживело најдраматичније друштвене промене представљају очигледан знак да је Византија открила нешто фундаментално истинито о човековој природи и њеном односу према Богу”. Тајна тог односа, како смо у другом делу дисертације показали, јесте Богородица. Овде ћемо упутити на једно место у Богородичином житију од Симеона Метафраста (2006: 63), где он Марију представља као „мајку истинске мудрости и несхватљивог знања”, што Лалић обликује у стихове: „Ти која истину знаш, што столује у ружу / Раја небеског, и зрачи” (*Четири канона*, IV₁).

Сходно томе, додатно се расветљава откуда Богородица у песмама о Византији и песмама о Богу. Познате су Лалићеве хвале на рачун маријанске духовне византијске поезије, при чему је сматрао да овај песнички жанр своје најбоље продужење има у српској поезији (в. Радуловић 2017: 283). На такав начин песме о Богородици постају основни медијатор између два различита и вековима удаљена културолошко-естетичка кода, у Богородици се одвија њихова синтеза, те, осим славе и важности коју Богомајка добија у окриљу традиционалне хришћанске конфесије, она постаје прворазредни песнички знак остварења континуитета између средњовековне и модернистичке уметности. Богородица, такође, постаје основни знак (тежње ка) смислености и светости, што су категорије које побројани песници настоје да унесу у дехуманизовани и десакрализован свет¹⁴⁸ (в. Шеатовић Димитријевић 2011: 284). Предраг Палавестра (2012: 82) истиче да се у центру послератне модернистичке литературе налази „човек и његова људска стварност, човек ухваћен у трагичним противречностима историје и у ванисторијској архетипској пројекцији неутралне темпоралности”, човек који је „захваћен немиром сопственог отуђења, самотничким очајањем, распадом грађанских етичких норми, слутњом смрти и ништавила, разорним и пустошним нескладом између индивидуалног и општег”, међутим, који је, са друге стране, „надахнут бунтовним импулсом супротстављања злу, критичком скепсом и неугашеном вером у своје послање”. Управо због последњег реченог, „књижевност се у послератном раздобљу великих катарзи духа и облика никада није одрекла етичког смисла ангажованости да би се затворила у кулу чистог естетизма” (Палавестра 2012: 82), те се од песништва очекивао посебан облик духовног ангажмана, који је претпостављао литературу

нестајањем, беспокојавајућа слутња да након златних долазе *последња времена* (како на колективном, тако и на индивидуалном плану). Међутим, она је, понајвише, слика/симбол узнемирене свести песничког субјекта, његове упитаности о смислу људских напора, слутња да је грађење само први чин разграђивања, нестајања.” (Јовановић 1994: 70)

¹⁴⁸ Лалићеве стихови: „Треба ли да се чудим што историја тече / Неусклађена увек са планом искупљења?” (*Четири канона*, I₈), као и „историја се саплиће / У кораку” (*Четири канона*, III₁) управо указују на дисконтинуитет европске историје и хришћанства, боље речено, на дисконтинуитет унутар самог хришћанства, које се претвара у пуку формалност и где свака сотериолошка претпоставка заборављена и напуштена. Међутим, песник се прихвата задатка да спас врати свету тако што ће своје песништво усмерити као Богомајци, те јој се Лалић обраћа следећим стиховима: „Ти историју сричеш блажим нагласком можда / Но што је срочио аутор њен” (*Четири канона*, III₄). Марија, дакле, бесмисао историје чини подношљивом. Такође, истина код Лалића има барем две стране; у последњој песми „Трећег канона” Лалић за јеванђелисту и првог зографа Луку казује да „смртник је био, и писац, и сведок / Светлије стране истине, која не сведочи нужно / Смртницима у прилог...” Умножавање страна истине још увек не значи да истина има много, али свакако уноси одређени раздор у јединственост истине као такве, будући да, сведоче стихови, једна страна истине припада Господу и јеванђелисту, друга смртницима.

као најаутентичнију инстанцу за повратак изгубљене смислености¹⁴⁹, а која се препознавала у категоријама сакралног. На таквом трагу у српском послератном модернизму почиње да се развија изразита песничка духовност, односно, песничка религиозност, о чему детаљно пише Марко Радуловић (*Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму*, 2017). 'Празна трансцендерија' и 'празна идеалност', коју је открило песништво модерне, почев од Бодлера, а о чему је писао Хуго Фридрих (2003; в. §3.2.2.2), послератни модернисти желе да превазиђу. „Онтолошки вакуум у коме се песништво модерног доба конституише доводи до фрагментарности исказа и удаљавања и замагљивања смисла, али то такође отвара могућност поетској имажинацији да слободно испуни простор празне трансценденције” (Радуловић 2017: 323), те

„Жудња за Апсолутом артикулише се у поезији као покушај поновног успостављања вере у смисао стваралаштва. Исход овакве песничке авантуре огледа се и у покушају да се трансценденција наслути као пуноћа уместо празнине. Наравно, оностраност и даље остаје у недохвату, али се поетским визијама света придружују и мистична наслућивања која Празнину могу да осете и као Пунину, а тиме се поново оживљава могућност да се Биће мисли као Бог.” (Радуловић 2017: 323)

У хришћанском искуству Марија Богородица је посебно биће уколико се постави спрам принципа стварања, будући да се у њој, с једне стране, у потпуности очитује божанска сила стварања, која делује изнад закона природе и логике, али, са друге стране, и творачка моћ самог човека, будући да је чин Маријиног рађања чин слободног и неусловљеног стваралаштва првог реда. Веза између божанског стварања – натприродног оплођења Маријине утробе, и Маријиног стварања – натприродног девственог порођаја и, уопште, оваплођења Бога из људског тела, јесте Богородичина песма „Магнификат”, која настаје као сусрет две праксе стварања, као њихова додирна тачка и место у ком се конституише њихова сличност. Маријина песма, такође, предодређује песму као такву као ону у којој ће се на најаутентичнији начин артикулисати стваралачки дискурси Бога и човека¹⁵⁰, те ће на датом трагу наши послератни модернистички песници трагати за архетипском песничком фигуром, коју ће пронаћи у Јовану Дамаскину (в. §3.4.2), и који ће бити потпора заокружењу ауре њихове поетске потребе за сакралним.

Управо су на трагу Дамаскинових молитвених песама модернисти стигли до раскривања значајних веза између сакралног и естетског, што постаје једна од кључних поетичких премиса послератне модернистичке поезије¹⁵¹. Тиме се од средњовековног

¹⁴⁹ Уп. стих: „У временима безумним, а укњиженим у рачун” (*Четири канона*, IV-7).

¹⁵⁰ У таквом поретку расветљавају се речи Драгана Стојановића поводом Лалићевог (2007: 103–104) песничког поступка: „Тренутак у којем се Марија отвара према Богу и креће му, тако рећи, у сусрет, тешко да може бити дочаран другим неким средствима осим песничким, сваки говор о томе, у својој јединствености, мора бити песнички, на шта год иначе још полагао право, као говор или као текст, у сакралној или несакралној сфери, обраћајући се онима који верују као и онима који не верују. Утолико сакрално дугује нешто *поетском* духу, иако без поезије, као што је речено, свакако може.”

¹⁵¹ „Изворна хришћанска религиозност је у делима Васка Попе, Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Ивана В. Лалића садржај који се естетизује. Естетизујући религијске садржаје, поезија се истовремено сакрализује, те се тако на концу њеног пута јављају чисто религиозне жеље и жудње које сведоче о животворности поетских енергија, које се сада исказују у све приснијем окретању молитви, и то не само као жанру, него молитви као насушној духовној потреби људског бића. Поетска религиозност модерног песника исказује се такође и у превазилажењу артизма и у жудњи за епифанијом. Естетизовање религије и религиозна

песничког исказивања религиозности која је била неодвојива од својих догматичких оквира, што подразумева да је сакрално претходило естетском, у послератном модернизму стило до обрнутог искуства, где се у естетском препознају сигнали сакралног. Тако истиче Марко Радуловић (2017: 326–327):

„Поетска религиозност песника двадесетог века има карактер слободног испољавања духовности, она је често у форми стваралачког опита и песничког трагања, те представља израз индивидуалног уметничког сензибилитета, а њена функција није у служењу култу већ у грађењу естетских квалитета уметничког света. [...] [П]оетска религиозност представља један од исхода естетског напора и објављује се и изражава чисто уметничким средствима. [...] Модерна поетска религиозност нужно се сучељава са традицијском религиозношћу српске књижевности. То сучељавање представља форму самосвести модерне поезије, њене свести о сопственој традицији.”

Управо се у таквом оквиру одвијају теопоетски процеси синергичког прожимања религије и поезије, будући да се тек у ’слободном испољавању духовности’, чему је предуслов песнички исказ, дешава ослобађање саме духовности од догматичности, с једне, али се, са друге стране, и то није парадоксално становиште, додатно снажи веза са догматским, догмат се не руши и не одбацује, он се афирмише на такав начин што се не прима без икакве критичке рефлексije, не прихвата се као непроменљива задатост, већ се обнавља, али не повређује, преиспитује се, али се не мења, доводи се у питање, али се не негира, суштини реченог у догмату даје се ново рухо како би он (п)остао разумљив и у оном времену које је доста удаљено од времена његовог настанка, а што се све, нпр., посебно уочава у Лалићевом маријанском песништву¹⁵². Тиме се стиже до још једне важне теопоетске премисе, раскривене у послератној модернистичкој поезији, а то је да се религиозно заснива у уметничком, да је песма, како смо више пута поновили, место конституисања светости и место одакле светост започиње свој пут у животу једне културе. Средњовековни канони изговарани су током литургијских радњи, али њихова ефектност у посредовању хришћанског није потицала само одатле што им је литургијски обред свакако давао на ауторитарности већ управо њихово поетско и естетско устројство постаје прво чега се ухо верујућег дотиче, односно, прво са чиме се дух верујућег сусретне – да би кроз *песму* ступио у литургију.

Са друге стране, треба бити опрезан и задржати се на аутономности која постаје жеља поезије као такве, јер поезија, одувек је таква била, подложна је насељавању различитих политичко-идеолошких дискурса, који сопственим коруптивним бићем затамњују поезију, укидају је удаљавајући је од њене саме. Стога, и поред све добре воље за испитивањем сакралног унутар песничког, треба напоменути да и само сакрално нарушава песничко, услед чега се поезија додатно повлачи и скрива у себе. Александар Јерков (2010/2: 179) даје одређену дефиницију поезије: „Поезија је заправо понор језика на чијем се дну види како нити има дна, нити темеља, како се не зна и не може знати откуд и

метаморфоза уметности јесу два пола између којих се креће један значајан ток српског песништва.” (Радуловић 2017: 329)

¹⁵² „Сам Лалић је у интервјуу свој језички поступак у ’Шапату Јована Дамаскина’ и ’Плавој гробници’ мотивисао жељом за истовременом депатетизацијом и ре-патетизацијом освештаних текстова: ’Проблем мог (можда помало дрског) захвата био је да један већ освештани текст у парафрази у истом поступку и истовремено и депатетизујем и ре-патетизујем у новом, у савременом кључу’ (Јовановић 1995: 27).” (Милановић 2007: 463)

зашто, и како напoкoн ни oнo штo je oчитo ту, не мoже сaмoмe сeби пoлoжити рaчунa oткуд ту гдe јeстe.” Дaклe, у пeсмaи увeк oстaјe јeдaн сувишaк сa другe стaнe свaкoг гoвoрa o пoезији кoји нијeдaн стaни дискурс не мoже нaсeлити, кoји нијeдaн нaсилни дискурс не мoже oбeштaстити и упрaвo je тaј сувишaк мeстo кoнституисaњa и чувaњa пeсмe oд нaсилнa дискурзивнoсти.

Мoдeрнистичкa пoтрeбa зa уцeлoвљeњeм пoслeдyјe у ДА трaдицији, кaкo ћe рeћи Јoвaн Дeлић (2007: 21–22):

„Пoјeднoстaвљeнo, aли тaчнo рeчeнo, Лaлићeв oснoвни стaв je биo: рeћи Бoгу – *дa*, свијeту – *дa*, чaк и у трeнyцимa нaјбoлнijiг и нaјвeћeг гyбиткa. Тaкaв стaв не искљyчyјe трaгeдијy ни трaгичнo oсјeћaњe живoтa и истoријe. Нaпрoтив. Трaгeдијe нeмa у свијeту бeз вријeднoсти. Нeкo кo сeбe смaтрa скутoнoшoм пoплyвaнe сјeнкe Визaнтијe, нeкo кo oпјeвa плaч лeтoписцa и испјeвa ‘Плaвy грoбницy’, нeкo кo види и oсјeћa пoстojaњe сyгрeбa истoријe, нeкo кo њeгyјe кyлт Бoгoмaјкe кaо кyлт лyбaви и милoсти, мoрa пeд сoбoм глeдaти Синa нa крстy кaо симбoл истoријe и кљyчни симбoл чoвјeкa и бoгoчoвјeкa. Рeћи Бoгу и свијeту – *дa* у трeнyцимa нaјвeћeг бoлa и гyбиткa, и oстaти при тoмe *дa* у свим бeсaним нoћимa, склoпити yгoвoр с Бoгoм, a не с ђaвoлoм, сa зaмoлбoм зa сeдaм гoдинa у кoјимa ћe сe пјeсмoм сyблимирaти бoл и трaгeдијa, јeстe хрaбрoст кoјa зaхтијeвa вeликy психичкy и дyхoвнy снaгy, пoвјeрeњe у ријeч и у мјeтнoст, у смисaо пoстojaњa и писaњa, пa и трaгeдијe. O тoј личнoј дрaмaи нeмa мнoгo експлицитних трaгoвa, aли у eсeјимa нaлaзимo дoстa стaвoвa кoји изричитo зaстypaјy oнo *дa* свијeту, живoтy и Бoгу.”

Мoдeрнистичкo *дa*, кoјe прикaзyјe спрeмнoст јeднe eпoxe зa пoсeбaн дyхoвни и пoетички нaпoр у пoстизaњу и oствaрeњу смислeнoсти свoг врeмeнa, ипaк je другaчијe oд Бoгoрoдичинoг *дa*. Иaкo ћe и Мaријинo *дa* у јeднoм трeнyткy нaнeти јoј силнy бoл – „a тeби сaмoј мaч ћe прoбoсти дyшy”¹⁵³ (ЕЧ Лк. 235), пoрyчyјe јoј Симeон у Јeвaњђeлy oд Лyкe кaо yпyт нa кaснијe Исyсoвo стpaдaњe нa крстy – тo *дa* свoјe финaлнo oствaрeњe нaлaзи у Христoвoм вaскрceњу и пoбeди смрти. Сa другe стaнe, мoдeрнистичкo *дa* ипaк не мoже дa сe oствaри сa другe стaнe злa („Нoж je нoж, и свe je вeћ срeђeнo извaн мeнe” (Ивaн В. Лaлић, *Мeлисa*, 21, „Рoпствo”)), сa другe стaнe трaгeдијe, бyдyћи дa „кoнтинуитeт мoдeрнистичкe литeрaтyрe јeстe ‘кoнтинуитeт кризe’ [...], oличeнe у пeрмaнeнтнoј тeнзији измeђy пoтрeбe прoлoнгирaњa и кoнзyмирaњa тeкстyaлнe трaдицијe и oбјaвe слoмa хијeрaрхијски стpyктyрирaних хoмoгeних вeликoх нaрaтивa” (Лoјaницa 2024: 96). Зa рaзликy oд Бoгoрoдичинoг *дa* кoјe свeдoчи рaст и пoбeдy јeднoг дyхa, мoдeрнистичкo *дa* свeдoчи њeгoвo нaрyшaвaњe, нeмoгyћнoст, њeгoвy yзyрпирaнoст, њeгoв дискoнтинуитeт. Мoдeрнистичкo *дa* јeстe знaк aфирмaтивнe зaглeдaнoсти у трaдицијy и вeрe дa сe пoмoћy трaдицијe свeт изнoвa мoжe рeвитaлизoвaти, сa другe стaнe, мoдeрнистичкo *дa* јeстe знaк рeзигнирaнoг oсeћaњa yслeд сaзнaњa дa дo тaкoг oствaрeњa никaдa не мoжe дoћи. Тaкo нпр. Лaлић истичe пoсeбнy пoетскy зaинтeрeсoвaнoст зa Свeтo писмo, yкaзyјyћи дa je тo књигa „тaкo нeчиткa у oвoј пoзнoј свeтлoсти, a ипaк / прљa ти прстe кaд je листaш” (*Чeтири кaнoнa*, I₁), штo, с јeднe стaнe, yкaзyјe нa нeмoгyћнoст пoствaрeњa библијскe трaдицијe у пeсникoвoм врeмeнy, нa бoлнy нeчитљивoст сaкрaлнoг тeкстa штo je знaк нeчитљивoсти сaкрaлнoг кaо тaкoг, aли, тaкoђe, дaтa нeчитљивoст и нeпрeпoзнaвaњe ипaк нијe бeз икaкoвoг трaгa. Тo прaзнo мeстo свeтe књигe и њeнe сaкрaлнe aурe у пeсничким прстимa ипaк oстaвљa oдрeђeнy дoзy вaтрeнe сeтe, вaтрeнe зaинтeрeсoвaнoсти, фeниксoиднe стpaсти дa

¹⁵³ Лaлић ћe у свoјим кaнoнимa вaрирaти oвaј мoтив, штo yкaзyјe нa пoсeбнo рaзмeвaњe бoлнoг Бoгoрoдичинoг искуствa, кoјe сa њoм дeлe мoдeрнистички пeсници.

се, макар то подразумевало и сопствену смрт, сакрално ипак доживи, сакралноме ипак да могућност да (изнова) буде. 'Позна светлост' управо је поетема која упућује на крај европске јудео-хришћанске културе, која, међу многим значењима, има и христолошко. Бивши у пређашњој традицији препознат као 'тиха светлост', како гласи једна од најстаријих хришћанских песама („Светлости тиха”), Христос сада постаје управо позна светлост, која последњим својим зрацима, невидљивим, апокалиптички баца последње своје зраке на већ катаклизмом захваћени свет¹⁵⁴. Зато ће се, уколико смо већ при Лалићевим *Канонима*, као један од лајтмотива модернистичке маријанске поезије јављати хладноћа. Хладноћа постаје директна последица одсуства светлости/сунца, такође христолошког мотива, нпр.: „Иде још једна зима и ноћи су све дуже / Ко што и чекање је, у данима све краћим” (*Четири канона*, II₄), те се од Богородице, топлог и светлог бића европске културе, бића чији сјај „наравно, освану одозго, пошто светлошћу преплави целу творевину, од врха до дна” (Глава 2006: 161), очекује да свет ослободи дате хладноће: „Мајчице, зима улази у кости: / Умери силне, омоћај немоћне – / И моли Сина да ми речи опрости.” (*Четири канона*, III₈), или: „Радуј се, благодатна, / Јер и у светској зими искупљује се свет.” (*Четири канона*, IV₄)

Модернистичко *да јесте да* једном губитку, у нашем конкретном случају, губитку Христа и хришћанства из искуства, те стога и тако снажна маријанска потреба у песништву српског послератног модернизма да се дата фигура поврати, песнички расветли и утврди. Христов повратак једино може тећи преко Богородичиног повратка, односно, преко песничког посвећивања Богородици и песничког посвећивања Богородице. Богородица постаје сакрална инстанца којој је јединој остала моћ и способност – или једино је њој још остало воље и стрпљења за свет – да сачува свет¹⁵⁵, стога је песник умољава: „Осветли књигу, бар једно слово осветли, / Пре него што књига се склопи, склопи с треском, ко море” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₁). Јер, мојсијевски, склопљеност мора постаје затвореност даљег кретања кроз историју, што доводи до апокалиптичког краја историје, с чиме се модернизам поетским средствима бори. Поглед ка другој страни бива потопљен у дискурзивној неразмрсивости превише трауматичне и болне стварности („Црн ми је јастук од црних суза” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₂)), те се све модернистичко надање за другим и новим светом после апокалиптичког разарања усмерава ка Марији.

3.4.2. ЈОВАН ДАМАСКИН – АРХЕТИП ПЕСНИКА КОЛИ ПЕВА (О) БОГОРОДИЦИ

Дакле, маријански глас поезије српског послератног модернизма, упућен ка српском средњовековном и византијско-хришћанском наслеђу, своје архетипско упориште превасходно налази у сиријском, хришћанском теологу и песнику Јовану Дамаскину, из

¹⁵⁴ Марко Радуловић (2017: 239) истиче: „Песнички исказ Ивана В. Лалића обликован је, са једне стране, визијом историје као Осмог дана стварања у коме се Бог јавља пре свега у ћутању, а са друге стране свешћу о апокалиптичности двадесетог века и његовом преломном значају за људску судбину. Осећај последњих времена, који је подједнако топос и средњовековне Црквене књижевности и фолклорног наслеђа, снажно је актуелизован у Лалићевој поезији и заједно са доживљајем трагичног искуства двадесетог века чини једну од главних поетских енергија које обликују песникову слику света.”

¹⁵⁵ „За песника који баштини хришћанску културу, Богородица представља савршеног посредника између људског и светог, односно медијатора који разуме патње човека и ублажава слику осветољубивог, старозаветног Бога. У њеном лику препознаје се заступница која оваплоћује истинску заједницу видљивог и оностраног, поетског и сакралног, чиме се омогућава разрешење искуства празне трансценденције модерне поезије.” (Радуловић 2017: 281)

прве половине 8. века, о чијем се животу зна веома мало¹⁵⁶ и који је једна од најутицајнијих хришћанских личности¹⁵⁷. Своје истакнуто место у црквеном памћењу заслужио је управо песничким стваралаштвом, отуда је и назван Χρυσόρροας (Златострујни, одн. Златноговорни) или Γλυκορρήμων (Слаткоговорни)¹⁵⁸ (Лаут 2002: 252). Изузетно богат Дамаскинов корпус¹⁵⁹ обилује значајним бројем молитвених песама посвећених Богородици, међутим, ако се тако може рећи, са (ауто)поетске стране посматрано, прво место у његовом корпусу припало би трећем ирмосу Катавасије на Благовести: „Твоје песмопојце, Богородице¹⁶⁰, Живи и Изобилни Изворе, сакупљене у скупу духовно оснажи, и у Твојој Божанској слави – венаца славе удостој.” Дати Дамаскинов ирмос освешћује заједницу маријанских песника који за предмет свог (о)певања узимају Богородицу, док се, са друге стране, Марија јавља као извор самог песништва, извор инспирације, извор награде којом се песник крунише, она је инстанца која се заузима за песника и чији је заштитник. Песник модерниста такође жели да своме певању обезбеди трансцендентни завичај, оличен у естетско-етичко врхунском бићу каква је Богородица, те је једна од кључних поетских карактеристика послератне књижевне мариологије позајмљивање гласа Јована Дамаскина, где Дамаскин постаје протеза у пружању песниковог обраћања Богомајци. Дату поетску тежњу на сасвим експлицитан начин исказује Слободан Костић, који песму „Благослов” започиње стихом: „Стога, као свети песник Дамаскин, ја певам”. Слободан Костић, дакле, поистовећује сопствени песнички глас са песником Дамаскином, што је поступак који ће се

¹⁵⁶ О животу Јована Дамаскина, световно Мансур, в. Лаут 2002: 3–14, такође *Православну енциклопедију*, одељак „Иоанн Дамаскин” (том 24, стр. 27–66, <<https://www.pravenc.ru/text/471131.html>>, 19. 1. 2024).

¹⁵⁷ „Његов утицај је далекосежан не само у каснијој византијској теологији, где је на крају образац Јованове теолошке синтезе постао одлучујући, већ и у каснијој западној теологији, почевши од велике Суме схоластичких теолога, за које је његово изложење патристичке доктрине (познате на западу као *De Orthodoxa Fide*, *О православној вери*) постало њихов главни извор за тринитарне и христолошке доктрине које су дефинисали васељенски сабори ране Цркве и, настављајући се кроз еру реформације и период протестантске схоластике, све до систематске теологије великог романтичарског теолога Шлајермахера. Али, ако таласи његовог утицаја прођу кроз миленијуме или више хришћанске историје, у центру из којег те таласи извиру налази се мистериозни лик.” (Лаут 2002: 3)

¹⁵⁸ Дамаскин је „ушао у историју књижевности као изузетан песник који је створио низ познатих црквених химни. У литургијској лирици он обнавља античку прозодију, доводи архитектонику канона до ванредне сложености, допуњујући је умним акростиховима и претварајући је, тако рећи, у кристалну структуру која својом промишљеношћу и хармонијом утиче на машту. Уз то, он је способан да изрази једноставна и искрена осећања.” (Аверинцев 1972) Слично тврди и Ендрју Лаут (2002: 252), који истиче да су Дамаскинова теолошка дела у сенци његових песничких творевина, те да „свако у свету кога је Византија дотакла зна Јованов велики Васкршњи канон, ’Васкрсења дан’ (*Anastaseôs hêmera*), који се пева у поноћ у част Васкршењег бденија; а многи знају да је Јованов. И сваки певач (или псалт) зна много више дела која се приписују Јовану, од којих су многа заиста његова. Његова слава као литургијског песника била је толика да је неколико векова након смрти сматран литургијским песником и заслужан за читав Осмогласник, служебну књигу која садржи текстове за основни осмонедељни циклус на коме се заснива византијска литургијска година.” У основне карактеристике Дамаскинове поезије могу се зарачунати њен еклесиолошки карактер, литургијска ангажованост, христолошка сконцентрисаност, изражен молитвени и покајнички тон, формална условљеност (било да су у питању канони, тропари, ирмоси, стихире и сл.), „његова лира је инспирисана животворним гробом и преплављује душе хришћана радошћу и срећом” (Лаут 2002: 257), отуда и богатство и обиље различитих стилских и реторичких фигура, слаткоречивост и патетичност, итд.

¹⁵⁹ Дамаскину се приписује „531 ирмос, 75 канона Минеја, 15 канона Октоиха, 454 самогласних стихира, 138 подобних стихира, 13 заукопојених стихира, 181 стихира на ’Господи возвах’” (ПЕ 2023).

¹⁶⁰ Ова ће слика свој поетски одјек наћи и у „Мелодији к пролећу” Захарије Орфелина: „Живописци представљају / у садику дјевицу, / накићену нам издају / и прејасну у лицу, / вјенац цвећа на јој глави, / држи цвјеће к својој слави. / О златоје пролеће!”

јавити и у важној песми „Шапат Јована Дамаскина” Ивана В. Лалића, нашег песника који је оставио посебан траг у српској књижевној мариологији¹⁶¹.

Међутим, Лалић одлази даље у односу на Слободана Костића. Док Костић себе пореди са Дамаскином и из датог поређења започиње певање, Лалић, на денотативном плану своје песме, искључује сваки облик сопственог гласа – „једино *ја* у пјесми јесте *ја* Јована Дамаскина”; Лалић скрива своју повезаност са Дамаскином, али Дамаскина узима као прототип односа „између пјесника и апсолута” (Делић 2002: 299). Биљана Турањанин Николопулос (2019: 414) истиче да предањски догађај о томе да је Дамаскинова рука била одсечена и да је њено зацелење било измољено од Богородице, где као вотивни дар настаје чувена икона Тројеручица, „постаје метафора свеколиког пјесничког стварања, а Дамаскин архетип сваког пјесника”. Јован Делић (2002: 296) истиче да Дамаскинова фигура изазива посебну поетску пажњу код Лалића управо стога што је Дамаскин „неко ко је већ допро до Бога, чија молитва је услишена и има ’пролаз’, али и неко ко је ту способност стекао љутим болом и спремношћу на жртву. Он је први – посредни – ’адресант’, пријемник и проводник бола и молитве.” Такође, посебна заинтересованост за Дамаскина потиче и из Дамаскинове везаности за српску културу, будући да се, предањски, сматра значајном личношћу у животу поменуте иконе, која је најцењенија и најпоштованија икона у Лалићевом национу, те је препозната као нулто место српске културе. Песничко посезање ка Дамаскину, с једне стране, заокружује српску културу, с друге стране, брише сваки облик заборава, те се у песничком памћењу изнова исписује културна историја једног народа, како би се, једино на такав начин – у песми и кроз њу – сачувала од било ког облика заборава. Марко Радуловић (2017: 240) истиче да „концепт сећања код песника српског модернизма није сведен на

¹⁶¹ Драган Стојановић (2007: 70) испитује генезу песничког Маријиног лика у Лалићевом песништву, истичући да се она може пратити од раних збирки, и то у песмама: „Имитирање Лазара”, „Kunsthistorisches Museum”, „Записано над једним стихом”, „Шапат Јована Дамаскина”, „Ave Maris Stella”, „Никад самљи”, „Као молитва”, „Слово о слову”. Њима се свакако могу придодати песме „Портал Пиета” и „Пиета”, док Светлана Шеатовић у раду „Жанр молитве Богородице и Богородице Тројеручице у поезији Ивана В. Лалића и обнова Србљака” (2022: 133–148) проналази прве маријанске мотиве у поеми *Мелиса*, где ће се у 23. сонету „Псалм” на једном месту пронаћи многе од апелативних структура које ће Лалић касније везивати за Богородицу, а које се највећма концентришу око појма звезде или руже, што су прворазредни маријански мотиви – ’звезда ветра’, ’звезда тишине’, ’звезда чеканог јутра’, ’звезда смирења’, ’пшеница звездана’, ’звезда лишћа’, ’звезда благе вести’, ’звезда кише’, али и ’ружа архипелага светлосних’, ’ружа друмова друмова избразданих’, ’ружа прашине’, ’свечана седефна ружа’. Поједини од датих назива лако се дају растумачити у маријанском кључу, посебно они називи који у свом саставу несумњиво имају хришћанске компоненте: блага вест, смирење, тишина, апокалиптично ново јутро, док именовања попут ’пшенице звездана’, ’звезда ветра’ или ’звезда кише’ померају фокус и ка амалгацији хришћанског са паганским.

Наравно, централно место у Лалићевом маријанском песништву припада збирци *Четири канона*, о чијој генези говори Александар Јовановић (1997: 65): „Канони јесу химна *Богородици* и *светлости*, започета, на свој начин, још у *Бившем дечаку*, у песми ’Requiem за мајку’ (делом у песми ’Ветар’), настављена потом у *Страсној мери*, у песми ’Помен за мајку’ (и стихом на крају: ’А о светлости је, заправо, све време реч’), да бисмо у *Писму*, у песмама ’Пиета’ и ’Шапат Јована Дамаскина’ већ слушали препознатљиви молитвени шапат.”

Дакле, на основу увида Драгана Стојановића, Светлане Шеатовић и Александра Јовановића може се закључити да је Марија култна личност Лалићевог песништва и да је он песму (о) њој стварао током целе своје песничке каријере. Откуда тако снажно Лалићево поверење у Богородицу расветљава Драган Стојановић (2007: 113): „Девојка Марија, Богородица, омогућиће наду у спас, излаз из најтежег положаја, или светлост која омогућава кретање као излазу, снагу, утеху, посредовање коме се може поклонити поверење, благодат милости: благ додир, онај који ублажава неподношљивост стварног – па да ли насумичног или ненасумичног, осмишљавању и функционализовању подложног или неподложног – зла. Треба поновити: велико је поверење Лалић стекао у Девојку Марију.”

музејско сабирање и инвентарисање културних реалија, није ни романтичарска идеализација егзотичне прошлости, нити је ексхибиционистичка фетишизација одређених историјских периода”, те „не само да је концепт сећања битан структурни, поетички и смислотворни елеменат Лалићеве поезије, крајње активан и дејствен, него је сећање и основни човеков одговор на просторе егзистенцијалне угрожености у којима се обрео, сушто испољавање свести о самом себи и главни вид комуникације са Богом”. Сећање је, стога, делатни принцип на ком је похрањен опстанак и смисао једног нараштаја, народа и његовог идентитета, сећање је егзистенцијално важно јер одржава заједницу на окупу, остварујући њену комуникацију са прошлошћу и будућношћу. Сећање је услов трајања, јер се сећањем бришу границе које заборав ствара, сећање је непрестано померање идентитетских координата и њихово све чвршће утврђивање – али и знак да нешто више не постоји, да нечега више нема и да се оно једино још увек може јавити управо кроз сећање.

Осим освешћивања целине српске културе, посезањем за песником Дамаскином који припада другом, туђем, културном коду, а који ипак има одређених веза и са српским, Лалић српску културу укључује у шири културолошки хоризонт, у Византију, чиме „Шапат” постаје песнички конгломерат различитих али обједињених културолошких традиција и место њиховог меморисања. „Шапат” постаје песма памћења.

Дакле, вишеструки су разлози и последице који испољавају из сусрета Лалића и Дамаскина, крећући се од интимних и личних до најширих културолошких и поетолошких.

Уцеловљење српске културе¹⁶² Лалић постиже и тиме што његов „Шапат” у свој архитектст призива Костићеве песме „Певачка ’имна” и „Певачка ’имна Јовану Дамаскину”, где се Дамаскин упризорује као поетско-молитвена протеза у комуникационом каналу између песника и Творца. Тиме Лалић приказује да је српска култура култура континуитета, да његово певање припада већ постојећој и значајној традицији, оно бива укоренењено у постојећем, одакле црпи своју сигурност и своју заснованост. Дакле, казује Александар Јовановић (2020: 124), глас песничког субјекта у „Шапату” двоструко је посредован, уједно Дамаскином и Костићем, али, додаћемо и покушати то да образложимо, и Момчилом Настасијевић.

3.4.2.1. *’Магновења’*

Осим са Лазом Костићем, Лалић у „Шапату” успоставља песнички дијалог са Момчилом Настасијевићем, јер тако препознатљива настасијевићевска реч – *магновење*, назив шестог круга његових песама, одзвања и у Лалићевој песми: „У продуженом тражим магновењу”, што је тек један од иницијалних интертекстуалних импулса између „Шапата” и циклуса „Магновења”. Лалићев песнички субјект заузима позицију која, с једне стране, одговора топосу средњовековног униженог и смиреног монаха молитвеника, док се, са друге стране, у Дамаскину ишчитава искуство несмирености и беспућа човека двадесетог века. „И страх и трепет” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₁), или: „У ноћи душе страшне су сенке / Од бивших ствари, будућег стида; / Црн ми јастук од црних суза. / И несварена вечера, и жуч.” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₂), или: „јајоглави Сатана има лични компјутер / Од десет гигабајта, уз помоћ које ми кроји / Капу по својој мери.” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I₅), или: „Хлебови наших дана – рециклирани отпад.” (Иван В.

¹⁶² Александар Јовановић (1997: 11) истиче да је Лалићева поезија „непрестани лирски дијалог са временом, историјом и културом, са силама стварања и разарања у историји, потрага за целином која се непрестано појављује”.

Лалић, *Четири канона*, Iв), итд., много је примера из Лалићеве поезије које расветљавају угашено искуство бића у модерном свету.

То искуство предосетио је Настасијевић; оно што је код Лалића „заблуделост пчеле” („Шапат Јована Дамаскина”) отвара се ка ’заблуделости’ унутар Настасијевићевих стихова, те, ако (за)блудност у модернитету пре свега означава „погрешно схватање, лутање, скитање, поћи погрешним путем или навести на погрешан, порочан пут, грешити, али и набасати, случајно наићи на некога или нешто” (Лојаница 2024: 19), онда се поставља питање где стиже онај ко „[х]одом то у неходе, / у беспуће непутем, / и броди да се не преброде” (Момчило Настасијевић, „Пут”, 4). Такво искуство безизлазности Настасијевић поставља у темеље магновења, као замагљености погледа на (непостојећи) пут, али и шире проблемско одсуство сакрално-смисленог („Јер газило се туда, / јер газило, / и небога, ево, / стопа утабава; – / нема трага.” (Момчило Настасијевић, „Пут”, 1), које последује у ’тами [унутар, Ђ. Ђ.] себе’ (Момчило Настасијевић, „Порука”, 2), односно печалној рани којој нема „мелем непроболу” (Момчило Настасијевић, „Епитаф”).

И цео је циклус „Магновења” посебно танатолошки интониран, будући да почиње песмом „Епитаф”, својеврсним надгробним записом, да би се завршио „Радосним опелом”. Међутим, модернистички интонирани, загледи у празнину постојања, у празно место смисла, у празно место обнове и ревитализације, у празно место сваког облика оптимизма, магновењски стихови остварени су као изузетно необична нада у спас који долази из саме поезије, а што је у напису о Настасијевићу забележио Васко Попа (1971: 8): „Својом необјашњивом песничком смерношћу претварао је пад у узлет, бол у светлост, нестајање у настајање. Исткао је своју песму сву од доброте коју, као свилу из предања, ниједан мач не сече. Певао је у том тамном свету, али му је песма немилосрдне лепоте и помало сетна сјаја одјекивала и изван његових зидина, негде пре његовог почетка и после његовог краја.” Управо у том месту сусрећу се магновењска и дамаскиновска топка, јер и Настасијевић и Дамаскин, што је сличност коју је песнички освестио Лалић, постају песници који страдају „у једном опаком и наопаком свету”, како на истом месту бележи Попа, чија су тела рањена, што постаје знак окружности света који се утискује у њихова песничко-језичка тела. Ипак, рана постаје посебно афирмативно место – „Из горке ране / дубини проврем у врело.”, односно „Мрењем све живљи, / старошћу све дубље млад.” („Радосно опело”), те се афирмација постојања препознаје у повлачењу у (исихастичку) тишину одакле се чује шапат обојице песника. Настасијевићев шапат није превасходно упућен Богородици, он је, пре свега, аутореференцијалан – „Ни реч, ни стих, ни звук / тугу моју не каза” („Туга у камену”), међутим, и Дамаскиново и Настасијевићево шапутање, истакнуће поводом Лалићеве песме Александар Јовановић (2020: 132), испрва је молитвени шапат, али постаје „истоветан [...] шапату који се упућује поезији, он је певање само”. На то да спас модернистички песници очекују кроз песму, указује Марко Радуловић (2017: 243), истичући да „[п]есништво за Лалића представља човеков креативни одговор на основни вид егзистенције – проблем времена. Поезија је у исти мах исконска – по свом пореклу; историјска – по трајању; и есхатолошка – по смислу. У таквом схватању поезије садржана је латентна религиозна енергија Лалићевог песништва.”

Шапат постаје поетско место које ствара огромну онтолошку разлику између Костићевих песама о Дамаскину и Лалићеве песме „Шапат...”, будући да је, чак и када је у питању молитва, романтичар Костић пре свега гласан, продоран, звучан, као „тутња громовима” („Певачка ’имна Јовану Дамаскину”). Јован Делић (2002: 299) истиче да је и природа заноса код Костића и Лалића различита: „у *Певачкој ’имни* он је несумњиво

химничан и патриотски; у *Santa Marii* само је на почетку молитвен, да би прешао у химничан, а затим у химничко-љубавни. У *Шанаму* то је искључиво болно-молитвени и метафизичко-религиозни занос. Тон молитве се не смањује како пјесма одмиче, већ се, напротив, појачава; скрушеност такође.” Зато је на искуственом плану „Шапата” Лалићу ближи Настасијевић од Костића.

Петар Јевремовић (2012: 512) истиче да је за Настасијевића тишина „нешто што човек на себе преузима. Одева. Тишина, видели смо, није ствар пуког уздржавања од говорења. Тишина није негација говора. Напротив, она је најдубља могућа афирмација речи, тј. говора.” Дамаскин, сведочи Лалићева песма, повлачи се у „созерцање тишине”, те тишина „иште / насушно чудо које светлост чини / кад усред мрака ствара уточиште”. Код Настасијевића: „У тишину се облачим, / тајном проговара твар.” („Речи из осаме”) или „Блажен у теби да занемим. / И од нема мене / стена да прозбори гори, / гора цвећу.” („Молитва”) Тишина, дакле, рађа светлост, што је стари исихастичко-апофатички мотив, али тишина јесте уточиште, односно, Дамаскинов и Настасијевићев завичај, место у ком се песма назире, у ком се дешава нулти степен обраћања/’прозбор’ Богу. Тишина постаје место, позовимо се изнова на Попу (1971: 8), у ком је Настасијевић, а додаћемо и Дамаскин, „дејствовао [...] и чинодејствовао својим стиховима”. Будући да је Дамаскину „шака / у зглобу пререзана” („Шапат...”), што осим немогућности писања и иконописања значи и немогућност ’дробљења хлеба’ и чињења знака крста, за сиријског песника дато отвара неподношљиви начин живота у ком се ниједно евхаристијско чинодејство не може извршити, те се са телесног инвалидитета прелази на инвалидитет душе.

Одсуство евхаристије директна је ознака Христовог одсуства, о чему смо већ говорили поводом Настасијевићеве песме „Вест” (§3.3.7), те управо у обезхристовљеном свету јавља се, или једино преостаје, нада у Богородицу, што је мотив који је кључан за Дамаскина, тиме и за Лалића. Дакле, када се ступило у простор у ком све престаје да постоји, у простор неизлечивости ране било које врсте, када „крварим из мрака” („Шапат...”) – управо у том тренутку започиње нова песма, песма посвећена Богородици, започиње њен први стих: „Опрости, мајко света, опрости”.

3.4.2.2. „Опрости, мајко света, опрости”

„Опрости, мајко света, опрости” стих је који деле Костићева песма „*Santa Maria della Salute*” и Лалићев „Шапат Јована Дамаскина”. У том смислу, 83 године старији Костићев стих претходи Лалићевом. Лалић га од Костића преузима, постављајући га на почетак своје песме, чиме остварује и у први план истиче значајну интертекстуалну везу засновану на молитвено-маријанској топици. Међутим, континуитет који се између датих песама остварује није подражавалачко-епигонски, чак супротно. „Шапат...” показује значајна померања у односу на „*Santa Mariu*”. Пре свега, у питању је редукција костићевске романтичарске ширине према свету и ширине за свет, која последује у потпуној (ауто)поетској сконцентрисаности на песничког субјекта унутар песме.

Нпр. Костићев стих „на ком [бор Ђ. Ђ.] се, устук свакоје злости” код Лалића постаје: „што утук свеукупној мојој злости”. Параномaziјски блиске ’устук’ (’назад’, ’натраг’ (РМС 2011: 1388), у датом контексту: ’супротно’) и ’утук’ (’одговор на противнички напад’, ’противнапад’ (РМС 2011: 1394)), ипак показују значајну семантичку разлику. Костић профилише храм посвећен Марији као онај ентитет који се гради супротно ’свакој злости’, дакле, борба против ’злости’, против ’зла’, дешава се изван песме и тек посредно захвата и

песника, који је о том грађењу у својој младости нешто имао рећи и сада се због тога покајао. Храм би и мимо песникове критике или песникове похвале био саграђен, храм би се и мимо песника конституисао са друге стране зла, док Костићева песма постаје место рефлексије над збивањима која се одигравају изван песме, те је у том смислу Костићева песма, како ће он рећи, 'приновак драг', односно, естетски додатак свету. Колико год она била силна, громка, гласна, естетски успела, Костићева је песма слабашина пред сукобом храма и сваке злости.

Са друге стране, измена опште заменице 'свако' („свакоје злости”, Костић) у присвојну заменицу „моје” („мојој злости”, Лалић) указује на значајно онтолошко померање песме као такве, будући да се сада песма доживљава као место исконског сукоба добра и зла у свету, да се истина тога сукоба управо у песми конституише, да једино песма о том сукобе има нешто рећи, односно, да је једино оно што песма има да каже релевантно и важно. Такође, открио је Лалићев „Шапат” и то да сукоби изван субјекта више нису важни, да је сваки апарат којим се спољашњи сукоб може детектовати 'застарео' и да се сада дати сукоб дешава у унутрашњости самог субјекта: „Видиш ли овај раздор у срцу вољених ствари, / Чујеш ли болесни шум кад куца срце света?” (Иван В. Лалић, *Четири канона*, I3), речи су којима се песник обраћа Марији и којима упућује на простор унутрашњег као простор јединог аутентичног раздора, раздора у унутрашњем као клице сваког спољашњег дисконтинуитета. У седмој песми „Трећег канона” Богородица се оприсутњује као „лек нам од страха ноћи и од саблазни дана”, као лек¹⁶³ који једини може излечити поквареност и озлојеђеност срца, од чега је целокупна европска цивилизација оболела и што ништи сваки облик заснивања новог света са друге стране апокалиптичне пропасти исте те цивилизације.

Колико је то Лалићево оригинално модернистичко откриће а колико последица откривања заборављене хришћанске антропологије, беспредметно је расправљати, ове су се две епистеме у Лалићевој песми додирнуле и као последицу свог сукоба поновиле Дамаскиновску потребу за Маријом као оном која има моћ чудотворења, којом се свет једино може спасити. 'Све' зло овога света сада постаје 'моје' зло, што позицију субјекта чини далеко неподношљивијом у односу на Костићеву, стога је и Дамаскинова/Лалићева потреба за Маријом снажнија и потреснија, али сама потреба за Маријом, рећи ћемо тако, последује у идентичном стиху и Костића и Лалића.

„Опрости, мајко света, опрости” постаје нулти или конститутивни стих српске књижевне мариологије, њен рефрен¹⁶⁴, а таквим га чини управо Лалић, јер свесно прави поетски круг са Костићем, али такође жели и да освести маријанску традицију српског песништва. Иако смо у одељку §3.2. Костића посматрали у значајној мери спрам ранијих (маријанских) песника, питање је колико је он заправо био свестан дате традиције српског песништва – премда пишчево свесно знање и намерне везе не умањују и несвесно поетско унутар самог песничког текста. Са друге стране, Лалић је био свестан те традиције и желео је да је додатно нагласи. Иако смо тако рекли на почетку овог одељка, он није тек преузео Костићев стих, учинио је нешто више и значајније од тога. Једним, ако се тако може рећи,

¹⁶³ Јосиф Вријеније (2006: 185) истиче да име Јоаким значи лекар, да име Ана значи благодат, те да је у укрштају лека и благодати рођена Марија: „Пошто се, дакле, људски род разболе, Господ свих посредова да га исцели”, те, како је требало да Марија „избави све људе од отрова ђаволовог, одлучише да је назову Марија а не неким другим именом”. Исидор Глава (2006: 166) казује да је Марија исцелитељка: „Дакле, ако је ико окончао ту пољуљаност и уклонио непријатан мирис патње, то беше Дјева, сјајна исцелитељка, која би с правом могла да се назове и небеском.”

¹⁶⁴ Јован Делић (2002: 300) истиче да је 'опрости' у Лалићевом „Шапату” рефрен.

постмодерним поступком¹⁶⁵, довео је у питање Костићево ауторство датог стиха, односно, својом песмом раскрио такву сценографију где је први аутор датог стиха Дамаскин, јер је он тај који први изговара „Опрости, мајко света, опрости”, тиме претходећи Костићевој песми више од 1160 година.

Лалићева песма јесте песничко-молитвени ’шапат’ који лично изговара Дамаскин¹⁶⁶. У Костићевим песмама о Дамаскину ’певачка ’имна’ била је посвећена Дамаскину, није била Дамаскинова, Лалићева песма себе остварује на такав начин што је лично изговара Дамаскин, чему сведоче и падежне конструкције у обема песмама – код Костића налазимо наменски датив, код Лалића присвојни генитив. Управо металептичким померањем Лалић Костићевом маријанском стиху обезбеђује укореењеност у мариолошкој песничкој традицији.

3.4.2.3. „Овде. Сада”: ’Потреба за Богородицом’

„Какав је, међутим, тај нови свет, задивљујући рај,
чудесна књига [...]?”

Григорије Палама, „42. беседа на спасоносно рождество [...] Марије”

Посебно важно место у Лалићевом „Шапату...” јесте завршни део поенте дате песме. Песник-молитвеник своју песму завршава молбом за чудом, које се има десити „Овде. Сада.” Катаклизмичко искуство у послератним модернистичким стиховима ипак задржава одређену веру и наду да се двадесетовековна апокалиптика неће завршити само разарањем већ да ће се са друге стране ужаса објавити нови свет и нови живот. Марко Радуловић (2017: 240) истиче да „[у]пркос дестабилизационој савремености” Лалић „и даље трага за трајним духовним вредностима прошлости које путем сећања настоји да сачува за будућност”. Управо спона која повезује некадашњу назначену човекову смисленост и сећање на будућност када ће смисленост поново бити стечена јесте Марија Богородица. У „Шапату...” Дамаскин од Богородице очекује чудо да „срасте / Са својом кошћу кост, са стаблом грана”, што на симболичком плану означава да се једино Богородичином интервенцијом поново може залечити двадесетовековна рана у спознаји ужаса и безизлаза у који је европска цивилизација зашла. За Јована Делића (2002: 303) чин Богородичиног чуда значи сасвим конкретно: „Богородичино чудо јесте израз правде којом се поништава неправда моћника [...]”. И управо Маријина интервенција започиње од појединачних микрослучајева, где се очекује да сваки појединац оствари молитвени континуитет са Маријом, да испрва сагледа ’моје’ зло, да би се све једним супротним везником на почетку завршне строфе („Али [Б.

¹⁶⁵ Преиспитујући модернистичку заснованост Лалићевог песништва, Александар Јерков (2010/2: 20–21) истиче да се Лалићева поетика може одредити и као постмодерна: „Наслућена шанса коју Лалић препознаје у поезији Стевана Раичковића и Миодрага Павловића је шанса једне креативне сумње, сумње која доводи у питање да би обликовала, а не да би рушила. То више није модернистичка поетичка сумња, израсла на плодној пустоши нихилистичког заноса, то није сумња модерног субјекта у свој празни и далеки лик, то је сада сумња у којој се чувају спонтаност и обликовање свет, у којој се не укидају ни митска рефлексја, ни историјска конотација. Ти наслућени простори стиха, које Лалић овде не именује, али их упечатљиво препознаје у делу двојице великих песника коју му претходе, то неименовано а наслућено, уколико заиста постоји, онда се пред нама помаља из две различите перспективе, али у оба случаја као лик једног новог доба. Које то ново доба слуги Иван В. Лалић поткрај шездесетих година? Је ли то управо оно ново доба које би можда одмах требало одредити као постмодерно доба?”

¹⁶⁶ На трагу истицања разлика између Костића и Лалића, Јован Делић (2002: 300) казује да је огромна „разлика између Костићевог и Лалићевог *опрости*: Костићево звони и одјекује, Лалићево скрушено шапуће”.

Ђ.] учини чудо.”) завршило са нечим другачијим од зла, започела Марија интервенција, да би се десило спасење. Оптимистичан је такав став и оптимистичан је Дамаскинов императив: „Али учини [Ђ. Ђ.] чудо. Овде. Сада.” Али, додаћемо још једном овај страшни везник, питање је да ли ће се спасење заиста десити, питање је да ли ће „Овде. Сада.” Марија заиста одговорити, и управо таква неизвесност ствара огромну песничку потребу за Богородицом, односно, ствара снажно (поетско) ’поверење у Богородицу’, како ће свој текст о Лалићевој књижевној мариологији насловити Драган Стојановић (2012). Рана Дамаскинове шаке одсечене од тела, иконописачке шаке којом се спознаје лице Божанства, рана је која настаје пред тиме што се датом лицу више не може обратити, што оно (п)остаје страно, страшно и далеко. Отуда се у човеку рађа ’бестидно и безочно срце’, које је позновизантијски теолог Јосиф Вријеније (око 1350 – око 1430) (2006: 188) сматрао иницијалним местом човековог преображаја, те позвао Богородицу: „Наше бестидно и безочно, пак, срце исправи и учини га радосним, водећи га ка свему исправном и спасоносном. Нашу душевну јаловост претвори у ваљану плодност [...]” Исти ће задатак Лалић поставити и пред Богородицу у својим канонима, нпр.: „Богородице, ти која жаром љубави хладиш / Љутину рана на души смртника, опрљених / Пламеном греха у плоти, пламеном малодушја” (*Четири канона*, IV₇), или: „Радуј се, благодатна, ти која додиром молбе / Ускладиш равнотежу светла и таме у души / Смртника” (*Четири канона*, III₉). Дамаскинову рањену шаку, као и рањено срце двадесетовековног човека, својом љубављу лечи Марија, те у том смислу љубав је оно што спасава, чудо је само улаз у љубав, никако спас: „А ти, која си Богомајка, / Ти заточница буди чуду / У свакодневном: искупљењу / Милост је мера, није чудо.” (*Четири канона*, II₇) Иницирано љубављу, чудо постаје свакодневно, љубав јесте свакога дана – „Овде. Сада.”, а за такво искуство потребно је оно што поменути Јосиф Вријеније, Григорије Палама (1296–1359), солунски архиепископ и истакнути поборник исихазма, као и Исидор Глава (1342–1396), такође солунски архиепископ, називају ’пресаздавање’.

Исидор Глава (2006: 165) истиче да се преко Марије „ослобађа [...] човек од патње и поново поприма своје првобитно достојанство и задобија царску власт и исмева ђавола, те оковима којима је раније био везан као роб, везује онога који га беше претходно ухватио”, те Марија постаје „посредник препорода, пресаздања, улепшавања и обнове свега”. Јосиф Вријеније (2006: 182) казује да „[к]ао што је од девствене земље, на почетку, саздан Адам, тако ће се опет кроз девствену материцу остварити његово пресаздање” (Вријеније 2006: 182), док Палама (2006: 155) у дану Богородичиног рађања види то да се „[д]анас [...], дакле, открио нови свет и чудесни рај, у којем се и из којег се родио Нови Адам, да би старога Адама пресаздао и васцели свет обновио”.

Лалић, утисак је такав, као да дате теолошке ставове прелама у стихове, желећи да у свом времену (п)оствари оно што су византијски теолози описивали. Колико је византијски теолошки и песнички исказ важан и конститутиван за Лалића сведочи Драган Стојановић (2007: 92–93), који истиче да се у Лалићевом маријанском исказу сусрећу традиционалне догматске представе о Марији, те да Лалић

„не пева сасвим независно од теолошких премиса које у вези с тим постоје и које, као затечене, нужно саодређују песнички говор, посредно и непосредно. Али тим, управо песничким а не богословским говором ове се премисе смисаоно проширују и обогаћују, преосмишљају и постају специфичан књижевни разлог веровања, јер су песнички израз поверења у Марију, поверења артикулисаног у новом широком значењском спектру онога што се о њој може рећи, то јест *показало се* да је могуће рећи. Песник је откривалац.”

Лајтмотив његових *Канона* управо јесте хришћански новум, за који се он у различитим песмама *Канона* и на различите начине песнички моли, желећи да га у свом песништву, ако можемо рећи, атестира, да га доживи, да се причести њиме. Основу тог будућег света Лалић започиње да гради, како управо рекосмо, у песми, те тако у петој песми „Првог канона” он говори о конкретном камену (’камичку’) који је донео из монашке републике са полуострва Атос, последњег живог реликта Византије у двадесетом веку, желећи да управо тај камичак постане темељ новог света. Немогуће је овде изоставити песничку аналогију са каменом Ђуре Јакшића, који га, такође, поставља у темеље своје отаџбине/„Отаџбине”. Међутим, архаичнији је Лалићев поступак, будући да он понавља исти државотворни поступак Светог Саве и Светог Симеона, преузимајући за идентитетски центар своје државе управо ентитет који се налази изван Рашке, налазећи га, такође, на Атосу, у (новооснованом) Хиландару, чији је католикон посвећен Ваведењу Пресвете Богородице. Дакле, и Лалић у темеље будућег света, царства које сведоче његови стихови, доноси један сакрални ентитет, ни мање ни више управо с места којим је газила Богородица и која је, сасвим је јасно песничкој мисли, исти тај камичак додирнула. За разлику од Јакшићевог силног бедем-камена „суморног чела мрачним борама” („Отаџбина”) Лалићев је камичак „румен ко зора нове земље”, он је обећање коју песнику сама Богородица шаље, те јој Лалић узвраћа посебним херетизмом: „Радуј се, нова земљо¹⁶⁷, коју назирем, смртан.” (*Четири канона*, I₆), или: „Но ти која си нови корен и корену новом храм¹⁶⁸” (*Четири канона*, II₃).

Сав новитет, дакле, долази од и преко Марије, те ће Исидор Глава (2006: 163) Богородицу доживети као узрок свеколиког побољшања, због чега „све твари, да би постојале, имаху, на чудан начин, потребу за Богородицом”. Отуда Марија задобија посебну улогу у стварању, односно, у искупљењу, спасавању и пресаздавању првог стварања. Стварање без мајке, казује нам прва песма „Трећег канона”, ипак је насилно стварање и Господ без мајке тежак је и суров Бог: „Господе, пустиш ли сузу кад вршиш своју правду / У складу с вечним планом, који је државна тајна / Стварања?” (*Четири канона*, I₁) Са друге стране, управо укључивање Марије у стварање чини самог Господа подношљивим – „Ти која девет месеци носила си под срцем / Љубав Творчеву – теби укус суза је знан” (*Четири канона*, III₁), односно: „Радуј се, љубави, ти која кружиш у стварању / Стварности, и привида милосних и немилосних, / А увек у милости спасења кроз несавршенство / Чији се облик мења по вољи вишњој, а и трудом / Нас сарадника глиненых те љубави, покретача; / С тог радуј се, творевино бестрасно милосног Творца.” (*Четири канона*, IV₆) Глинене фигуре она су хуманоидна бића која многе митологије познају и која настају тако што их omnipotentно, примордијално божанство створи по сопственој вољи и по сопственом нахођењу. Марија пак доноси разлику у односу на сваки такав облик стварања: њено је

¹⁶⁷ Несумњиво је литургијско-химнографско порекло датог стиха: уп. „Радуј се, Вечна Земљо живих рода људскога!” (Акатист Богородици Млекопитатељници), или: „Радуј се, земљо обећана из које тече мед и млеко!” (Акатист Пресветој Богородици у част Њене иконе Свих жалосних радост)

¹⁶⁸ Лалић жели нови храм, што је стара јеванђељско-откривењска жеља. Код Костића је та жеља остварена, код Лалића она остаје у песми, храм једино може бити саздан као храм језика. Чистина и невиност тог новог храма и нове земље огледа се у томе што „[к]ада говори о Марији, песник се у *Канонима* нигде не служи иронијом, или чак сарказмом, као што то иначе чини у првом току, где се тематизују историја и њени ужаси, егзистенција и њене ускраћености и тегобе, и исказују се горчина, незадовољство и револт, са мање-више стално присутном свешћу и о неопходности слављења Творчеве творевине, упркос свему” (Стојановић 2007: 95).

стварање посебно, оно је рађање, што се посебно наглашава у „Символу вере”, јер рађање захтева учешће слободе и љубави, а не самовољу појединца, ма ко тај појединац био.

На таквој потреби за Богородицом формирају се Лалићеви *Канони*, песничка књига особите замисли у српском песништву: „Удеси намеру тако да реч ми грезне у дух // Као у уље фитиљ, и жижак да засјаји.” (*Четири канона*, IV₃) Продирање речи у дух, настојање да језик прекорачи сопствену епистемичку границу и продре у простор сакралног такође је маријански мотив, о чему говори Григорије Палама (2006: 155):

„Данас се на земљи приготови чудесна књига, али не књига уобличена речима већ способна да у себи тајанствено носи саму живу Реч, и то не ону реч коју ветар нос, него Реч небеску, не реч створену да би пропала него ону, која све што јој се приближи отима до пропадљивости, не реч насталу кретањем људског језика, него Реч превечну рођену од Бога Оца.”

Лалићеви *Канони*, песничка књига потребе за Маријом, представљају Богородицу као место у ком се дешава и остварује човекова потрага за трансценденцијом, постају песничка творевина где се дата потрага двоструко персонализује: сам процес потраге постаје Марија, сам циљ потраге постаје Христос: „Маријин лик је”, казује Драган Стојановић (2007: 104) „видљиви лик у невидљивом збивању оног Највећег, збивању у много чему непојамном. Стога је њен лик човеку најближи.” Њен је лик посебан мајчински љубљени лик бриге и заступништва, лик који неће дозволити самоћу и који ће у последњем и најхладнијем сумраку „[с]илином љубави недокучиве, опсегом несамерљивим” указати на долазеће јутро новог дана. Лалићева Марија то долазеће јутро саопштава осмехом: „а сумњу / Истопа осмехом који је обасјавао јасле једне / У Витлејему” (*Четири канона*, II₁), или: „ти осмехом ублажи мој пад, / Ту понављану вежбу за испит спасења, мајчице.” (*Четири канона*, III₃)

Посебан је израз љубави према песнику и његовом свету Маријин осмех, јер управо пред њиме сваки облик злости устукњава, он је знак силине ослобођене љубави, чија је девственост неповредива и која ће на крају довести до умилења како Бога тако и човека. Дато умилење знак је обновљеног пријатељства, што подразумева да је нови дан већ започео, бивши управо у песми пронађен.

3.4.3. БОГОРОДИЧИНЕ ИКОНЕ

Посебан круг маријанских песама у којима се мариолошки дискурс оприсутњује кроз медијум иконе у послератном модернизму посвећен је икони Богородице Тројеручице. Почев од Костићевих песама посвећених Дамаскину, у којима се као својеврсни песнички протообраз појављује византијски химнограф и иконограф, до песме Ивана В. Лалића „Шапат Јована Дамаскина”, која је испевана као молитвено обраћање иконопоштоваоца из Дамаска Светој мајци, на најужем плану као поетски најуспелије јављају се песме „Хиландар” Васка Попе и „Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској” Љубомира Симовића¹⁶⁹. Основни поетски медијум оног послератног модернистичког

¹⁶⁹ Наравно, корпус песама посвећених Тројеручици далеко је шири, у првом реду ту се прибарају песме Матије Бећковића „Богородица Тројеручица”, „Трорука чудотворка”, „Богородица Тројеручица заштитница српских песника”. У антологији Драгише Бојовића *Радуј се, јер те српска уста хвале: антологија српске теотоколошке поезије (од XVI до XXI века)* може се наћи значајан број датих песама, међутим, због њихове не тако изражене поетско-естетске вредности оне су у нашем истраживању од секундарног значаја.

песништва које на различите начине тематизује сакрално постаје, како смо већ најавили, икона. До истог смо закључка дошли проучавајући анђеле у српском песништву, где је такође у послератном модернизму ангелолошка песничка иконографија посебно развијена¹⁷⁰ (в. Ђурђевић 2023а: 149–190). Одговор на питање зашто је то тако предмет је овог одељка.

3.4.3.1. *Поетика иконе као поетика песме*

Како смо већ више пута назначили, Васко Попа, Иван В. Лалић, Љубомир Симовић, између осталих, у свом песништву тематизују

„садржаје који истовремено представљају религиозне симболе и естетске артефакте. Тако поезија долази у близину религијског искуства и боји свој исказ тоновима молитве, исповести, плача. Гледањем и дочаравањем сакралних реалитета као естетских феномена, модерна српска поезија естетизује религиозност и тиме је на нов начин уводи у искуство савременог човека.” (Радуловић 2017: 21)

Икона у послератном модернизму постаје особито важан медијум преко ког се испитују песничке релације са сакралним, односно, модернисти од својих песама очекују исти сакрални ефекат који имају и иконе. Да веза између иконописања и песмописања већ постоји у традицији Цркве, сведочи Атанасије Јевтић (1990: 53), који казује да се после Седмог васељенског сабора, када су иконе теолошки одбрањене и оправдане¹⁷¹, дешава један веома занимљив феномен, који подразумева да су „многи монаси, који су били *исповедници* за свете иконе, пројавили се у ово време као надахнути црквени *химнографи*, литургијски ’творци канона’ и других црквених песама”, почев од браће Теодора и Теофана Начертаног¹⁷², преко студитских монаха Јосифа Химнографа и Теодора Студита, и, наравно, пре свих, Јована Дамаскина. „Управо у ово време, после иконоборства долази до коначног оформљења *Октоиха* и употпуњавања *последовања* великих и мањих празника у минејском и пасхалном циклусу црквеног богослужења” (Јевтић 1990: 53), што, дакле, указује на снажну везу између песништва и иконописа, односно, на уверење да се естетским

¹⁷⁰ Овде прво место свакако припада Миљковићевом „Ариљском анђелу”, који је испеван испред фреске Плавог анђела у Цркви Светог Ахилија у Ариљу; поетска обрада Белог анђела, милешевске фреске, налази се у песми Светислава Мандића „Анђео из Милешева”; Слободан Ракитић ствара песму „Сопоћански анђео” пред анђеоском иконом из Сопоћана; Васко Попа пише песму „Каленић” из истоименог манастира посвећену архангелу Гаврилу; Живодрог Живковић пише песму „Рамаћки анђео” по анђеоској икони из Цркве Светог Николе из Рамаће; посебно су успеле песме исте тематике Ивана В. Лалића „Фреска” и „Фра Анђелико слика Благовести”, итд. Све су то незаобилазне песме српске књижевне ангелологије послератног модернизма и све деле заједничку поетску карактеристику, а то је да ступају у посебан семантички континуитет са анђеоским иконама/фрескама.

¹⁷¹ Период иконоборства, када је велики број како икона тако и њихових заступника иконофила пострадао, подразумевао је велике прогоне који су „трајали нешто више од стотину година, и обично се деле на два периода. Први период траје од 730. до 787. године, а други од 787. до победе православља 843. године.” (Ђурић 2013: 58)

¹⁷² Анализи његовог благовештењског канона и релацијама са *Благовештењском драмом* Гаврила Стефановића Венцловића посветили смо рад „Благовести: Онтологија празника и еротика књижевности у канонским и апокрифним изворима и драми *Удворење архангела Гаврила девојци Марији* Гаврила Стефановића Венцловића” (Ђурђевић 2021в).

средствима, каква су и песма и икона, најаутентичније може сведочити сакрално¹⁷³. Мирко Томасовић (2010: 15) казује да „Дух Свети није надахнуо само библијске писце и тумаче који су због тога постали ’уста Божија’, него Он надахњује и црквене живописце, који су због тога дара, ако можемо слободно да се изразимо, постали ’око Божије’”. Етимолошки посматрано¹⁷⁴, грчка реч *εἰκών* указује „на сличност, на ликовање. Долази од грчког глагола *εἰκώ* или *εοῖκα* са значењем: *личим, сличан сам, наликујем, изгледам, исти сам*. Појам иконе указује на нешто што је истински постојеће, стварно, нешто што се односи на прототип” (Ђурић 2013: 87), те икона једино постоји зато што постоји и оно што је на њој представљено. Релациони идентитет иконе подразумева да она увек рачуна на сакралну реалност која из ње јесте, односно, на реалност коју сама икона изображава. „Икона дакле, представља *личност – ипостас* свога оригинала и носи његово име, захваљујући чему поштовање материје иконе прелази на прволик” (Ђурић 2013: 71), односно „[ч]аст која се одаје икони (лику) прелази на оригинал (прволик) и ко се поклања икони, поклања се личности онога који је на њој насликан” (Ђурић 2013: 73).

Како ће Свети Саве превести једно важно место из одлука Седмог васељенског сабора о начину поштовања икона – „*τιμητικὴ προσκύμις*” са „поштујемо и с љубављу целивамо”, иако је дословни превод синтагме на грчком језику „почасно поклоњење” (Јевтић 1990: 32), тако ће нпр. за Дамаскина сусрет између верујућег и иконе бити сусрет два човека која се међусобно љубе, односно, живи сусрет између две иконе самог Христа, будући да је сам човек Христова икона (уп. Јевтић 1990: 33). Дамаскин ће тај сусрет назвати *’другом заједницом’* – *δευτέρα κοινωνία* (Јевтић 1990: 41), а такву заједницу управо послератни модернисти желе да заснују у својим маријанским песмама.

Песма-икона постаје ознака песничког „искорака у вишу егзистенцију; другим речима, она указује на надстварност у којој се поетски реконституише свет” (Радуловић 2017: 249). Марко Радуловић (2017: 247–248) истиче и да се „код Лалића структура песничке слике састоји из слојева појавног и духовног”, да је „њен смисао садржан у могућности завета између видљивог и оностраног”, те да је песничка слика та „та која у

¹⁷³ „Икона је тако призната и као уметничка слика, настала по Божјем дару дарованом сликару, и истовремено и догматски факт вере и теологије Цркве, документ истине и лепоте, извор истинског богопознања и човекопознања.” (Јевтић 1990: 33) Међутим, са друге стране тог става, Саша Радовановић (2009: 155), на трагу читања Хајдегеровог текста о Рафаеловој слици „Сикстинска мадона”, истиче да „[х]ришћанин који се моли пред фреском или иконом нема доживљаје. Фреска није предмет његове естетске процене, још мање је он схвата као део културне баштине. Хришћанин који се моли пред Богородицом истовремено се тако поставља према њој да је ’посвећује и слави’. Њему се у литургијској молитви ’свето открива као свето’. Он и слика Богородице заједно са целим живописом цркве и целом њеном архитектонском конструкцијом садејствују и на тај начин саприпадају богу. Другим речима, присуствују истом догађају, догађају понављања Христове бескрвне жртве у којем човек као слика и прилика бога остаје њему саприпадан. Слика се њему на тај начин открива као слика суштине чија лепота није производ нечијег естетског става, већ се појављује са Христовим присуством у чину молитве. Фреска Богородице са Христом тако добија своје повесно место. Из ње извире хришћанско заснивање уметности.”

¹⁷⁴ „У Старом завету појам *tselem* значи слика. Најчешће се тај појам среће у поглављима која говоре о стварању човека. Може се рећи да је темено одређење православне вере управо овај пункт о стварању човека од стране Бога, и његово високо призивање да буде господар над свим створеним бићима, јер то открива Бога као првог уметника. Бог, дакле, ствара, човек подражава. Појам *εἰκόνα* указује на појам *σχῆμα* што за основу има и православна иконографија стварана од стране уметника, јер природа иконе је да подражава првообраз, да буде у заједници, јер без заједнице, којој је упућена, икона и не постоји. Икона представља семантику личносног односа, логосну пројаву личносне енергије као призива у заједницу и однос. Она није статичка назнака *σημαίνον* и не замењује као пример (слика) неку стварност или догађај, већ открива личну енергију призива у заједницу и однос.” (Ђурић 2013: 86)

Лалићевој поетској визији преображава стварност и припрема је за квалитативно другачију егзистенцију”.

Попина песма „Хиландар”, Симовићева песма „Десет обраћања...” као и друге песме посвећене Тројеручици (в. §3.4.3.2) могу се посматрати и као песме-иконе, чиме се додатно продубљује њихов молитвени карактер. Како се „у икони и помоћу иконе остварује веза са обожаваним лицем које је на њој насликано” (Успенски 1979: 257), односно, како се „преко светих икона успоставља веза са божанским прототипом” (Татић Ђурић 2007: 565), тако иконички карактер датих песама подразумева да сама песма, као простор у ком се одвија молитва, оприсутњује Богородицу. Песник се обраћа својим молитвеним певањем Божијој Мајци, те, како „гледајући на слику, верник види његов пралик” (Успенски 1979: 256), тако песник у свом певању, свом певачком откривању, види управо Богородицу¹⁷⁵. Песма, тако, постаје мариофанијски простор остваривања везе са жељеном Богородицом. Аналошко поређење иконописца, свештеника и песника последује у томе да „свештеник речју преобраћа хлеб и вино у Тело и Крв Божију”, те „иконописац бојама твори Тело” (Успенски 1979: 258), док песник језиком оцртава унутрашњост сопственог бића, ојезикотворујући трансцендентне откуцаје божанског у себи. Како се „у вези с иконама никада не каже да је то слика Богородице или слика Бога, него се каже: то је Богородица, то је Бог” (Успенски 1979: 256), тако се Богородица иконски налази у песми-икони и песник њу „постепено открива. Лик као да од искони постоји у иконописној дасци, и иконописац га открива” (Успенски 1979: 258), што, још једном истакнимо, представља позив упућен песнику да изимагинира и тако створи лик одговорајуће трансцендентне инстанце.

3.4.3.2. Икона Богородице Тројеручице

Историјски посматрано, најстарије иконичке Маријине представе налазе се релативно рано, већ од трећег века, где је Богородица била предмет катакомбног сликарства. Најстарија таква представа посвећена ја матејевској сцени поклоњења тројице мудраца¹⁷⁶ у Присцилиној катакомби, у истој катакомби налазимо и прву ликовну представу Благовести, која се датира у четврти век. Жељко Ђурић (2013: 19) у студији *Сликовност теологије* истиче да је поза у којој се Марија испрва представљала била тзв. оранта/молитељка, што подразумева молитвени стојећи став и раширене руке подигнуте увис. „Оранс је у уметности између 220. и 280. године била симбол човечанства које је

¹⁷⁵ О сличности лика на фресци и лика који се представља говори Јоргос Кордис (2009: 63): „Уметничко дело не настоји да опише суштину онога што је насликано нити да репрезентује његово постојање. Икона је јединствени облик (слика) једне ипостаси и као такву је показује и пројављује. У овом оквиру није тешко разумети због чега фотографска сличност са прототипом (моделом) није захтевана. Византинац је рашчистио да иконе не представља описивање онога што је слика и, подразумева се, није ни његова репродукција. Икона нема потребу да код посматрача ствара илузију да преко пута себе види нешто идентично ономе што је насликано. Тако, уметност не потражује савршенство сличности са прототипом (моделом), која се ослања на тренутне пројаве сликаног објекта, који је, међутим, у сталној промени и због тога не би ни било могуће да се опише претходном иконом. Тако, ако би неко желео да наслика икону (слику) неке особе, требао би, користећи се логиком натурализма, да следи онога кога слика да би регистровао промене његових облика и његовог унутрашњег света. Тако је један Византинац превазишао натуралистичку логику и покренуо се наспрам облика различитим критеријумима. Није се занимао тиме да направи отисак (копију) онога што се види, него да забележи одређене особене карактеристике личности или ствари које их и чине конкретним ипостасима, различитим од свих других.”

¹⁷⁶ Репродукција дате фреске, као и додатне информације, може се наћи на линку: <<https://library.biblicalarchaeology.org/article/earliest-depictions-of-the-virgin-mary/>>, 16. 4. 2024.

подложно смрти, отеловљење чежње за рајем, молитва у невољи Богу спаситељу”, да би после 280. године дошло до значајне промене, где је нова Оранс „измакла сфери смрти; она је символ хришћанства које је изабрано крштењем, оличење верске сигурности, хришћанске *securitas* и *pax christiana* у царству које није од овога света. Оранса (*euche*) није више зов за помоћ, већ изјашњење и обожавање.” (Ђурић 2013: 19–20) На истом месту Жељко Ђурић додаје да је фреска молитељке у том периоду почела да добија и несумњиву евхаристијску димензију, будући да је сликана у апсидама, испод којих је вршено причешћивање. На исти начин се и данас, посебно у олтарима православних храмова, Богородица слика у олтарској апсиди изнад часне трпезе. У питању је тзв. иконички тип „Шира од небеса”, који своје име дугује једном тропару Василија Великог, који се на литургији Василија Великог пева уместо „Достојно јест”, у питању је песма „О тебе радујетсја”. „Богородица се у овом иконографском типу изображава са целом фигуром како седи на трону са малим Христом на коленима, или у усправном ставу са Богомладенцем у наручју.” (Цамис 2006: 23) Континуитет са најранијим литургијским праксама остао је сачуван.

Током историје Цркве настао је значајан број различитих икониčkih типова представљања Марије, као што су: 1) Путеводитељка (Одигитрија), предањски се приписује апостолу Луки, своје име дугује манастиру Одиген. Христово и Маријино лице усмерено је ка напред, Богородица је у усправном ставу, с Христом у левој руци, док десном показује ка Христу (уп. Цамис 2006: 24), што и оправдава назив саме иконе: она која води путем ка спасењу/Христу, што је означава као „Наставницу у спасењу” (Татић Ђурић 2007: 565). Једна од најпознатијих оваквих икона јесте Тројеручица; 2) Милосрдна (Елеуса) или Сладчајша (Гликофилуса, поствизантијски назив) тип је иконе где је Марија написана као нежна и мила мајка, која свој образ наслања уз Христов, при чему дете Христос грли своју мајку. Такође, Маријиним лицем просијава туга услед спознаје да ће Христос страдати, најпознатије овакве иконе јесу Брзопомоћница и Владимирска (уп. Цамис 2006: 22–23); 3. Млекопитатељница (Галактрофуса) „символички изображава догму Оваплоћења” (Татић Ђурић 2007: 565), будући да представља мајку Марију како млеком доји Христа (о осталим типовима в. Цамис 2006: 22–26 и Ђурић 2013: 201–208).

У Српској православној цркви најистакнутије место припада иконама Тројеручице и Млекопитатељнице, при чему је у песничким обрада дата далеко већа предност Тројеручици него Галактрофуси. Разлог је сасвим очигледан, Тројеручица својим предањским пореклом постаје (архе)тип самог стваралачког, уметничког чина, за разлику од Млекопитатељнице која нема такву метапоетску димензију.

Предањски, икона Богородице Тројеручице приписује се апостолу Луки, који је икону показао самој Богородици и она на њу своју „руку положи као печат сведоцбе” и „тога ради и данас се види трећа рука” (Татић Ђурић 2007: 573). Археолошко песничко сећање на свезаност јеванђелисте иконографа и иконе Тројеручице доноси Иван В. Лалић у деветој песми „Трећег канона”: „По речи Луке – коме дано је било да буде / И први зограф што сними Богомајку, њен лик / У руху плотном”. Траг треће руке у 8. веку испуњава Јован Дамаскин, који јој дописује трећу руку као вотивни (заветни) дар у знак захвалности због исцелења одсечене шаке. Чудотворну икону Богородице Тројеручице, сада већ богате историје, Свети Сава доноси у новоосновани хиландарски манастир на Атосу, доделивши јој „делотворну улогу Брзе Помоћнице у Србији, поклонивши је брату Стефану Првовенчаном” (Татић Ђурић 2007: 568), те је у једном тренутку она постала паладиј српске војске, што значи да је током ратних похода ношена на челу војске. Свети Сава, дакле, постаје важна тачка у животу ове иконе, он њену грчку историју преводи у словенску,

одакле се она везује за Србе и постаје једно од кључних идентитетских упоришта. Икона Тројеручице спада у ред заштитних икона „које омогућују победу над сваковрсним стихијама природе, непријатељствима људи и погубног дејства опаких болести” (Татић Ђурић 2007: 568). Модернистичко маријанско певање, како смо већ истицали, проистиче из осећања да управо Богородица, означена као „почетак духовног обновљења и пресаздавања” (Пурић 2011: 10), може омогућити обнову и пресаздавање, док посебно њена икона Тројеручица може донети спас и избављење песниковом народу¹⁷⁷. Јован Делић (2002: 299) указује на заокрет послератног модернизма ка православној култури за разлику од ранијих епоха (о чему смо говорили поводом Костића и Дучића) када је у фокусу била западно-латинска култура, те истиче да је Костићева ’мајка света’ „*Santa Maria della Salute*, западна, венецијанска црква, а Лалићева је икона која ће постати хиландарска чудотворка – Богородица тројеручица; Костић је заглаван у љепоту венецијанског храма негирајући своју позицију из пјесме *Дужде се жени!*; Лалић је окренут Византији и икони која ће постати игуманија националног – Савиног и Симеоновог – храма у Богородичином светом граду, на брду Атосу”.

Шеста песма Лалићевог „Трећег канона” проговора о ’кварном нам роду’ и Тројеручици која једина може да „умоли Сина / Да шаком одсеченом, ко круном петопрстом / Крунише опет патрљак руке мучене / Песника из Дамаска, да прсти му прихвате трску / Хитрога брзописца, орну да словом те слави...”, чиме Лалић изнова упућује на поетску творачку моћ како Богородице тако и одсеченог Дамаскиновог патрљка. У песми „Богородица Тројеручица заштитница српских песника” Матија Бећковић казује: „А нешто веће од света приметно се у патрљку”, што ће рећи да управо место реза, пресецања, усековања, место неспојивости, постаје место из ког ће се родити песма. Иако ће Богородица учинити чудо и спојити Дамаскинову одсечену шаку, ипак, казује у истој песми Бећковић: „Отад је лако познати ко је песник / Јер се више није родио ни један / А да оно руке нема црвен траг”. Дакле, дамаскиновски мотив постаје специфична разлика песника као таквог, његова лична вредност, односно, шака којом је Дамаскин касније писао своје стихове, и све оне друге шаке других песника, на одређени начин су позајмљене од Марије. Та трећа шака, с једне стране, стоји на патрљку сваког песника, са друге, њено истинско место јесте икона Тројеручице. Дато искуство обликују стихови Алека Вукадиновића: „Трећа руко руко моја / Поникла на крилу моме / Ти венчаваш света Оба” („Слово Богородице тројеручице”), где се посебно у првом стиху сасвим експлицитно уочава песниково преузимање Маријине треће руке. Таква поетска поставка последује у сличном мотиву, где Маријина трећа рука постаје песникова кућа: „И трећи длан ми пружи / Да у гнезду стихова преноћим” (Васко Попа, „Хиландар”), или: „У првој српској кући [кући где станује песма, Ђ. Ђ.] / Озиданој на трећој руци” (Матеја Бећковић, „Богородица Тројеручица заштитница српских песника”).

3.4.3.2.1. Црна Марија

Икона Богородице Тројеручице општи је топос оног нашег певања у ком књижевно-мариолошки дискурс налази плодно тло да буде повезан са националним, историјским,

¹⁷⁷ На трагу читања Лалићевог „Шапата...” Јован Делић (2022: 305) истиче да се за Лалића само „преко тројеручице тај народ може да се уздигне изнад своје ’кварности’ – народ, који је иначе доброно ’кваран’, што је недвосмислено речено у завршном стиху. Отуда се пјесма у славу Богородице преобраћа у славу иконе Богородице тројеручице и у молитву за свој народ.”

традиционалним, православним и то у смислу (српског) идентитета, не (хришћанске) конфесије. Александар Јовановић (2007: 391) истиче да Лалић у *Канонима* своје певање започиње од историје српског народа, чијим се осећа делом, али не завршава у њеним границама, већ своје певање универзализује, те певање представљено у *Канонима* „може бити, и јесте, драматична историја сваког народа који траје на склиској граници између нестанка и опстанка”. Лалићев је поетски поступак такав да у основе историје свог народа поставља библијску историју, дакле, општу библијску историју конкретизује у појединачној српској, да би је изнова вратио у универзалне оквире (уп. Јовановић 2007: 391). На истом месту Јовановић истиче да је Лалић из својих *Канона* изоставио завршну песму, која настаје као рефлекс Захаријине песме (Лк. 168–79), а унео другу, укорну песму, иначе изостављану осим у богослужењима Великог поста, а која подразумева „Мојсијево гневно обраћање своме народу, његове сурове и опоре речи опомене које је народ био престао да чује претварају се у другој песми Лалићевог ’Трећег канона’ у прекор савременог песничког субјекта нашем несналажењу, које је сталност у историји.” У том смислу парадигматски су стихови које доноси Лалић у другој песми „Трећег канона”, посвећеног управо Тројеручици, где казује: „Најблаженија, кћери Јоакима и Ане, / Крај Студенице реке родитељима твојим / Сазда народ један храм, када светлост још беше, / Пре ноћи душе. И пропеваше зидови, бојама / Распричаним о твом животу земном. Сети се / Танког потомства зидара те цркvice. И мене сети се / У том грешноме мноштву.” (*Четири канона*, III₂) У песничко сећање Лалић призива Симеоново грађење конститутивног храма српске културе посвећеног Богородичиним родитељима, које се догодило у периоду младости једне културе, какво је било српско средњовековље. Ова мања, тзв. Краљева црква у студеничком манастиру налази се поред католиконе посвећеног Богородици Добротворки (Евергетиди). Међутим, важно је што то се Лалић ипак одабира за мању цркву, јер управо она јесте припрема за рађање Богородице у песниковом народу. Тајна Богородичиног зачећа и тајна Богородичиног рађања, та, како ће рећи Петар Аргоски (византијски епископ; рођ. око 850 – ум. после 927) (2006: 121), „благост нашег помирења са Богом” или „начело обнове”, постаје иницијално место српске културе, која се рађа у храму посвећеном Јоакиму и Ани. Песник велике потребе за Богородицом, какав је Лалић, рођење своје културе преплеће са рађањем Марије. Византијски монах из XII века Јаков Кокиновафит (2006: 109) казује да је тренутак зачећа Марије тренутак када се „указује грађевина намењена за божанско обиталиште, учрвљују се темељи побожности и потресају се из основе бедеми безбожности. Данас се пројављује долазак цара васељене, пошто се припрема царска одежа.” Краљева студеничка црква припрема је датог доласка, да би српска средњовековна култура свој пуни израз добила у студеничком католикону који сада постаје сама Богородица. Како је унутрашњост тог храма исписана Маријиним фрескама и иконама – „И пропеваше зидови, бојама / Распричаним о твом животу земном” – тако даље исписивање српске историје бива преплетено са Богородицом: „Народа мога земног, што небеским се гради” (*Четири канона*, III₆). Зачеће маријанско-српске културе – назначује Лалић: „Сазда народ један храм, када светлост још беше, / Пре ноћи душе” – дешава се у периоду снажне светлости, младе светлости, која још увек није постала „позна” (*Четири канона*, I₁). Јаков Кокиновафит (2006: 109) истиче да зачеће Марије „[у]крашава надвасељенско небо, прихвата вишње небо које се рађа и које је уистину осветљено и бесконачно, где сунце не залази и стално излази на свет правде, оно које нема видљиве звезде и које је украшено умном поплавом светлости”. Лалић остварује еденски доживљај датог тренутка у српској историји, будући да је Студеница рефлекс некадашњих светих река, док је постањска

светлост и даље млада. Међутим, та се светлост у српској култури угасила, услед чега и потомци градитеља Богородичиних храмова постају 'танки', што сасвим јасно казује о њиховом онтолошком устројству, али и неукорењености у наслеђеној традицији.

Од те иницијалне, почетне светлости српска култура у двадесетом веку стиже до једног посебно поражавајућег искуства, које песнички последује у фигури 'повређене Марије'. Некада бивши сва у светлости, неповредива и изнад сваке твари, послератни модернистички стихови доносе једну сасвим другачију Марију, коју на одређени начин захвата апсурдност двадесетовековног зла, из ког страха израња Попина песма „Хиландар”. Како смо већ напоменули, један од предложака Попине 'Црне мајке Тројеручице' јесте Ракићева 'Црна Госпа Јефимија', симбол националне заштите у окружним и тешким историјским временима. Попина 'Црна Тројеручица' пружа се и до „богородице-црнкиње” Ане Ристовић у песми „Ренесанса”. Посебна је Попина фреска и посве необична будући да је њена основна, можда и једина боја – црна – сасвим страна православној икони. Жељко Ђурић (2013: 110) истиче да у византијском иконопису бела означава чистоту и светост, плава се односи на свежину, прозачност, небо, воду, рајску живост, јасноћу, мир, зелена подразумева наду, спокој, природу, жута је „подстрек душевног мира”, знак радости и небеског царства, црвена уноси пламеност, жестину, животну снагу, док црна боја „означава физичку таму, а психолошки указује на жалост, потиштеност. Њена објективна асоцијација је ноћ. У православној иконографији црна боја скоро да и нема своје место, с обзиром на то да је рај основна симболика иконографије, што значи да у рају нема таме и мрака.” За разлику од „*noх erat*” Руђера Бошковића, које је претходило Маријиној објави као објави светлости, код Попе ноћ, знак онтолошке човекове угашености, захвата и саму Богородицу. Ноћ је двострука, спољашња и унутрашња, те у потпуности преплављује како иконички простор тако и простор песме. Зло је постало радикално да прети оштећењем и саме Марије, будући да Попа своју песму „Хиландар” завршава стиховима: „И док теби све три руке не одсеку / Црна мајко Тројеручице”. Дакле, чак ни Марија не остаје изван светског зла, које на свом путу апсолутног зацарења налази једину још њу. Управо у том кратком времену док зло не прогута и Богородицу, Попа ствара своју песму, као последњи извијени вапај већ осакаћеног човека, избрисаног из историје.

Стихови Матије Бећковића „И кад би ми земљу и језик збрисали, / Све, сем ове стопе на којој сад стојим, / Знам: још се из људи нисмо исписали, / А док тебе има да и ја постојим” („Богородица Тројеручица”) парадигматски оцртавају искуство страха пред историјским нестанком. Бећковићева песма у себи интегрише лирског субјекта као носиоца колективног осећања, те се кроз мотиве завађене браће, раскућене куће, поклане браће, ишчупаних руку, упућује како двадесетовековни свет изгледа. 'Стопа на којој сад стојим' празно је место Јакшићевог камена и управо је последње место одакле се српски песник може обратити Богородици за спас и заштиту.

Песма Бране Црнчевића „Тројеручица” остварена је као молитва мајке Марије, која је „сама у Дивоселу / и целом свету”, Богородици Марији. Дивосело је маријански топоним, у значењу Девино село, те би се у песничкој визури могло очекивати да је посреди српски *locus amoenus*, међутим, из песме сазнајемо да је Дивосело место посебно тужне молитве. Црнчевић овде понавља мотив плача мајке над дететом, о чему смо говорили поводом Душава Васиљева (§3.3.4), међутим, интонира га сасвим другачије. Изостаје сваки облик мајчиног револта, док је песма заснована на молитвеном обраћању Богородици Тројеручици, где се посебно развија мотив треће руке. Заокружене првом и последњом петом строфом у којој се указује на то да се Марија обраћа Марији, три централне строфе

Црнчевићеве песме остварене су тако да се у свакој од њих казује да је мајка Марија претрпела велико зло: „Три су ми сина располутили”, „Три су ми кћери преклали”, „Три су ми куће огњу предали”, што су почетни стихови сваке од централних строфа. Од Тројеручице се очекује да у свакој строфи интервенише, те да сваком од рука васкрсне по једног од синова, свакој кћерки сваком руком „врати песму у грло”, док се у строфи посвећеној спаљеним кућама прикрива клетва: „Три су ми куће огњу предали / та ватра нека те води / нека ти осветли пут”. Мајка Марија своју освету препушта Богородици Марији, а себи допушта молитву, своју веру полагајући у Богомајку, будући да је, како ће певати Петар Пајић, Тројеручица јача од сваке војске: „Пресвета Богородице / Нека нас одбране твоје ручице / Оно што не могу војничке чете / Нека учине ручице твоје свете // Испред непријатеља наших стани / Ти нас одбрани...” („Молитва Богородици Тројеручици”) Међутим, враћајући се Попиној Тројеручици без руку, питање је да ли ће модернистичка поезија ипак бити искрено сигурна у то да се спас икако, па чак и у песништву, може достићи. Траг тог искуства управо јесте црна боја. Присуство светлости на традиционалној икони, што једино изостаје приликом приказивања демона, указује на онтолошку сличност светлости и светости, те „[ј]едино објашњење за осветљавање светитеља светлошћу лежи у томе да је светост та која светог чини да на икони пројављује божанску светлост” (Ђурић 2013: 112) која, дакле, подразумева будућу реалност када ће, између осталог, пропадљиво бити непропадљиво. Попина Црна Марија песнички је знак запитаности, па и неповерења, да ће такво јутро икада сванути.

3.4.4. ХИМНОГРАФСКИ ИЗВОРИ

Посебан облик континуитета који послератни модернисти настоје да остваре са средњовековном књижевношћу јесте преузимање химнографских молитвених текстова као архитектуралних извора њихових песама. При томе раскрива се и једна важна онтолошка ограниченост човекове потребе за искомским и првобитним, утврђујућим, будући да је оно као такво несазнатљиво, те „првобитност, заправо, постоји као човекова носталгија за искомом, као сан о неком родном тренутку. Маштање да негде дубоко у позадини, заборављен и покривен тамом векова, стоји идилични зачетак, обмана је ума навиклог да стварима приписује почетак и крај, зачетак и завршетак.” (Јерков 2010/2: 206) Управо носталгија за једним другачијим књижевним идиомом, као знак жеље и потребе да се дати идиом изнова учини живи и релевантни, чини да послератни модернисти у средњовековној књижевности уочавају посебно важну и остварену блискост између молитвеног и песничког дискурса, те „повратак молитви као и песничком и религијском жанру представља и повратак духовности и напуштеном хришћанском коду српског наслеђа после Другог светског рада” (Шеатовић 2022: 137). Међутим, колико год се томе настојало, двадесетовековни контекст сваки повратак некадашњег књижевног идиoma чини или анахроним, или пародираним, или баналним, или неостваривим, или болним, јер носталгија која води послератног модернисту израз је дисконтинуалне кризе које је овај свестан и против које се, неуспешно, бори. Носталгија, такође, потиче и из посебно болног и неподношљивог осећања савремености, и продукује песнички језик који једини „штити од истине, од огољене истине опстанка” (Јерков 2010/2: 207). Средњовековни књижевни идиом у послератном модернизму постаје маска испод које се исписује трагична историје испражњене трансценденције двадесетог века. Такође, дати поетолошки искорак, с једне стране, указује на ослобађање естетских, језичких и комуникативних структура и

могућности у модернистичком књижевном тексту, али, с друге, указује и на изумирање исте те двадесетовековне културе, која је изгубљена и поништена у себи самој.

Преузимање средњовековних текстова тече на различитим нивоима, од лексичког до текстуалног и жанровског, као што је најочљивије у Лалићевим *Канонима*. Детаљан опис средњовековног књижевног жанра канона као и његове рефлексе у Лалићевој збирци детаљно описују Александар Јовановић (1997: 70–71) и Никша Стипчевић (2006: 475–477), који притом издваја библијске цитате у „Четирма канонима”, и ми овде нећемо понављати његове детаљне увиде. Оно што је битно напоменути јесте то да Лалић, иако прати формалну структуру канона, он га не подражава, већ прилагођава идиому свог времена, те га у правом смислу ’депатетизује’ и ’репатетизује’, те у „савременим канонима онај који пева креће се кроз време, простор и културу, а његово певање укључује обе граничне тачке, библијску и ововековну, које се непрестано прожимају, сударају и преламају један у другој” (Јовановић 1997: 76). Дато померање Лалић аутопоетски исказује: „вавилонска пећ је играчка наспрам пећи / моћних логорских крематоријума, где је, сем тога, Анђелима приступ био онемогућен; а пламен, / Убица царевих слугу, пламен је шибице, наспрам / Јарости жара што зрачи из мегатонске гљиве...” (*Четири канона*, IV₇) Лалић у библијској традицији проналази архидогађај, прототип зла, али је уједно свестан да догађај из његове садашњости по целокупности незамисливог ужаса превазилази свако зло које се икада десило у прошлости. Дакле, кључна реч модернистичког посезања за средњовековним жанровима јесте њихова обнова. Дати проблем илустроваћемо песмом Љубомира Симовића „Десет обраћања Богородици тројеручици хиландарској”.

3.4.4.1. Симовићево молитвено обраћање Богородици

Жанровски одређена као „песма-молитва”, као „молитвено обраћање” (Јовановић 2011: 28), као једна „од најљепших молитава новије српске поезије” (Поповић 2011: 9), као песма која има „облик модерне молитве прожете савременим или скорашњим алузијама на облике страдалништва његовог народа” (Шеатовић Димитријевић 2011: 299), песма „Десет обраћања Богородици тројеручици хиландарској” оцртава једно од поетских начела Симовићеве поезике а то је песничко приближавање жанру молитве. Песме попут „Молитва Мајке Луталице светом Стевану Ветровитом”, „Молитва светом Нестору, који је убио алу, а из ње постали мишеви, гуштери, змије и друга гамад”, или једноставно „Молитва”, иако неојезикотворене у потпуно хришћанском искуству, ипак јесу молитвеног карактера. Такве песме-молитве постају уметнички израз хришћанске религиозности (Радуловић 2017: 15), уједно и знак преоблачења молитве из традиционалног и окошталог идиома у ововремени. Иначе, дати Симовићев поступак није као такав новина. Почев још од старословенске „Азбучне молитве” Константина Преславског, целокупне средњовековне српске хришћанске поезије, готово је немогуће подвући линију раздвајања молитвеног и песничког изражавања. У датом приближавању песме и молитве присуствујемо једном специфичном односу према језику, језику који је апофатички померен у неискaz, надумно, ирационално, мистично, јер се путем њега општи са „највећим тајнама, са Оностраним, Трансцендеталним и Есхатолошким, са апсолутном истином, која је и сама магловита, тамна, ирационална и која егзистира изван категорија ’јасности’, ’једноставности’, ’логичности’, ’разумљивости’” (Дамјанов 2011: 199). Језички моменат, као и упереност човековог духа у трансценденцију, јесте простор у ком се молитва и песма прожимају. Стихови 104. псалма: „Певаћу Господу у животу моме, псалмопојаћу Богу моме докле

постојим. Њему ће мио бити разговор мој, и ја ћу се радовати Господу (своме)” (ЂДПс. 104³³⁻³⁴) парадигматски осветљавају искуство молитвеног односа према оној трансцендентној истанци којој се молитвеник обраћа. Ови стихови бивају посебно важни и због тога што се у њима молитва поистовећује са псалмопојањем, појањем песама, а у истом искуству могу се прочитати и стихови из 42. псалма где Давид каже: „и ноћу је песма Његова код мене, и молитва Богу живота мога” (ЂДПс. 42⁹).

Симовићева песма „Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској” већ се у самом наслову формира као молитвени текст, остварен кроз упућивање песме-молитве Пресветој Богородици. Маријина сотериолошка улога бива везана за тзв. *ходатајство* (цсл.), односно, заступништво и посредништво пред Богом, Богом Сином. Она се налази „на челу народа, земаљског свештенства” и „изражава то свештенство као *esse*, као битије самог Царства Божијег” (Евдокимов 2001: 219). У датом искуству, Богородица Тројеручица и у примарном смислу изражава дато веровање, јер, као хиландарска игуманија, она предањски стоји на челу манастирског братства. Симовићева песма састоји се из десет строфа, од којих је свака конципирана као заокружена молитва, а које граде својеврсни молитвени венац, повезан управо рефренским апострофирањем Тројеручице. Свака од строфа, поред обраћања, у себи садржи упућивање на проблеме и положај лирског субјекта, као и света у ком се он налази, потом прозбу за спас и помоћ од Тројеручице, као и свеприсутни лајтмотив Богородичине треће руке. „Трећа рука је она на којој се песнички глас нада последњем уточишту и нади за спас народа, коме прети катастрофа.” (Шеатовић Димитријевић 2011: 298)

Управо та трећа рука јесте залог сотериолошког остварења у будућности, јер она доноси спас. Код Симовића трећу руку карактерише оно кључно у Богородици а то је „специфично женска харизма (благодатни дар) чистоте усмерена на исправљење сваког безакоња које погађа и искривљује људску онтологију” (Евдокимов 2001: 220). Богородичина трећа рука приводи чамац у благу луку, откључава закључано, мери и милује, она је кров, на њој се налази црква, она исцељује, узвисује, она осољава, прима у свој длан душе људи, и, на крају, сади храст.

Осма строфа („У овом свету несланих мора и јела, / док нам се броје последњи тренуци, / нек засветли, нек нас осоли, Тројеручице, / со суза, скупљена у Твојој трећој руци!” („Десет обраћања...”)) на специфичан начин оприсутњује мотив соли, толико значајан за Симовићев поетски свет: „*Со* је један од најбитнијих момената његове поетике, опозиција *слано* – *несла*но једна од најважнијих. У много чему је истоветна опозицији (живети) *са смислом* – *без смисла*.” (Јовановић 2011: 19) Со, дакле, којом ће Богородица осолити мора и јела потиче из самог њеног бића, њеног тела. Она точи сузе љубави и молитве над палом, обесмишљеном васељеном, док песник, осим што јој се обраћа, осећа њен плач. Из датог плача у песнику-молитвенику јавља се искуство преумљења, метаноје, потреба за љубављу и калокагатијом, у којима ће бити спас. Песников страдални свет бива оцртан кроз мотиве густих олуја, казане кључалог олова, закључаних катанаца, премеравања, кише, суснежице, разних хтонских животиња (вука, рибе, вроне), голотиње, затворених капија, јама, црне земље, те тај свет карактерише „егземпларна и нечувена фигура зла, дословно радикалног зла, која изгледа да обележева наше и ниједно друго доба” (Дерида 2001: 8). У деветој строфи јавља се и чокот, као символ Исуса Христа, који „распињу и туку” („Десет обраћања...”). Богородица, осим што плаче над поменутом васељеном, увек се изнова налази на брду распећа, које је постало много шире од брда Голготе, подно ногу свог распетог Сина. „Пресвета Богородица се у једној молитви назива

’Чиноначалница небеских војски’, али не као учесница битке, већ као Она Која је по Својој природи неиздржива за демоне, непобедива захваљујући Својој победоносној чистоти. Она има власт да погоди змију (ђавола) у главу, али не радњама (што је својствено мушком начелу), већ самим Својим Бићем, Којим Она ’побеђује зло и има непобедиву власт’.” (Евдокимов 2001: 226) У таквом искуству, она ће поново вратити *со* – смисленост, веру, љубав, смисао у свет. Она ће, ако се може тако рећи, изнова метафизички, после смрти бога, утемељити свет. Песниково молитвено певање управо јесте молитва за поновно устројавања света и његово умиривање у љубави.

Богородица, осим тога, постаје и архетип молитвеника, јер је она „образ сваке душе која се моли, исто као и образ молитвеног служења Цркви, њене посредничке харизме” (Евдокимов 2001: 222). Пета строфа оцртава свет у ком се „све капије, сви капци” („Десет обраћања...”), његошевски, затварају, док Богородица на својој трећој руци носи цркву, у којој ће песник пронаћи свој спас. Марија Богородица ће, управо, кроз цркву на длану омогућити сусрет човека и Богочовека, односно, сам човек ће, захваљујући Богородици, моћи да се обожи. У обожењу песник настоји проналаску спаса за свет, као и за себе.

3.4.4.2. Химнографски извори Симовићеве песме

Симовић у наведеној песми формира фигуру Богородице на основу њених канонских представа, при чему, како ћемо сада показати, велики утицај на дату фигурацију имају химнографске песме, које се користе на православним богослужењима, а које су садржане у различитим богослужбеним књигама, посебно *Минеју*, где се налазе службе за појединачне празнике током године. Богослужбене химне недвосмислено јесу молитве, те се и у том простору Симовић приближава православном химнографском дискурсу.

Свака од строфа у „Десет обраћања Богородици...” у себи садржи по једну карактеристичну песничку слику, која се уписује у појединачне богослужбене песме.

I У првој строфи фигурирају мотиви чамца у олуји и благе луке, што су недвосмислено егзистецијалне ознаке. Како је у обреду опела, тзв. панихиди, „житејскоје морје воздизајемоје” – „море живота, узбуркано буром искушења” (Поповић 1993: 229), тако се у Симовићевој песми на самом почетку отвара онтолошки крах лирског субјекта, односно, бића као таквог. Започињући певање искуством погребља, а у том смислу чамац може означавати и мртвачки сандук, Симовић уноси мариолошку представу *благе луке*.

У трећој песми Молебног канона Богородици каже се: „Ты мя окорми ко пристанищу Твоему” – „Ти ме упути ка пристаништу Твоме”, док се у трећем икосу Акатиста Пресвете Богородице молитвеник Њој директно обраћа речима: „пристанище душам готовиши” – „пристаниште душама чиниш (ствараш, уређујеш, припремаш)”. Дати стихови приказују Богородицу управо као активни принцип спасења, као путеводитељку, што је поткрепљено уверењем „да је Богородица посредник у преношењу моћне божанске заштите” (Татић Ђурић 2007: 569). Даље, постоје и они текстови у којим се сама Богородица представља као лука, као што су богородичен трећег часа, где је „изнемогающим пристанище небурное” – „изнемоглима пристаниште (лука) без буре” или пета песма другог канона пред Иконом Богородице Теодоровске, где је опевана као „пристанище в лютых небурное” – „безбурно пристаниште међу суровима”. Поетски свет Симовићеве песме управо јесте свет љутог, суровог, жестине, силине, зла, оличен у мотиву *густих олуја*¹⁷⁸, док се наспрам њега, или

¹⁷⁸ „Савремени испражњени свет, дехуманизовани и деонтологизовани свет, модерни песници препознају као, и то је већ опште место, елиотовску пуну земљу у којој се трага за садржајем и смислом.

пак у његовим скривеним кутовима, налази *блага лука*, до које се Богородицом долази, а уједно која представља и саму Богородицу. Песник чамцем свога живота плови кроз паклене олује, да би на крају свог певања открио Богородицу, као истинити залог поновне смислености и залог поновне љубави.

Богородичен четврте песме Канона Светих Отаца посебно је у конкретном случају важан због тога што се у њему химнограф обраћа Богородици речима: „Ты моя надежда, Всечистая, Ты мое и пение, Ты мое пристанище” – „Ти си моја нада, Всечиста, Ти си моје певање (песма), Ти си моје пристаниште”. Песник, дакле, саму Богородицу види као сопствену песму и саму песму види као место у које ће пристати, те у поетском смислу, простор певања постаје простор спасења и избављења. Песник, до своје песме, нема другог простора у који се може повући, но та песма већ је Богородица.

II Друга строфа Симовићеве песме завршава се стиховима: „Све што су безбројне руке закључале / нек нам Твоја трећа рука откључа!” („Десет обраћања...”) Мотив кључа, односно откључавања, такође припада мариолошком комплексу, те се у деветој песми канона кир Јосифа у суботу пете седмице Великог поста на јутрењу казује: „Радуйся, Едем отверзшая заключенный, Чистая” – „Радуй се, Чиста, која нам отвараш Едем закључани”. Уколико се дата представа пренесе у оквиру Симовићеве песме, Богородица Тројеручица откључавањем закључаног на земљи, заправо, откључава давно закључани рај, те почетни ниҳилистички оквир Симовићеве песме путем мотива откључавања бива негиран. Богородица како у канонском стихотворству тако и у конкретном случају јесте она путем које се стиче рај (нпр. у богородичном на ниње у тропарима по непорочном на панихиди: „тобоју да обрашчу раи” – „да бисмо Тобом нашли рај” (Поповић 1993: 228)). Сотериолошка Маријина улога, започета у оваплоћењу Бога, заправо сведочи тајну „*сарадње* и живог *општења* између Бога и човека” (Пурић 2011: 11). Како је спасење започело у телу, тако стицање раја и обожење започињу у овом свету, те, управо, *овај* свет треба откључати. У том смислу, стихови прве песме Канона пред Иконом Богородице Теодоровске: „отверзи предстательством Твоим заключенный сердце наших двери” – „Својим заступништвом отвори закључане двери наших срца” у потпуности приказују онтолошке оквиру песме-молитве Љубомира Симовића. Његово певање, упућено ка трансцендентном рају, заправо јесте певање у ком, Богородичиним откључавањем унутрашњости сваког појединог бића, овој страни свет треба да постане рај. Откључавање унутрашњости јесте отварање бића за сусрет другог, био он човек или Бог, или, овде, Богородица.

III У трећој строфи Симовићев лирски субјекат позива Богородицу да „двеју руку склоплених пред кантарцијом / измери нас, и помилуј нас, трећом!” („Десет обраћања...”) Прва цитирана строфа упућује на смиреност, коју Богородица собом носи и коју преноси у свет, јер „у отвореној борби зло скоро увек побеђује, у случају стрпљивог противљења временом оно као да се брише” (Евдокимов 2001: 156), док, са друге стране, Она, која је украшена, како стоји у тропару Богородици пред њеном иконом званој Васпитање, „безмерным девством” – „безмерном девственошћу”, и која је у богородичном отпуститељном „ширшаја Небес” – „шира од небеса” и у подобену сиропусне недеље на литији „вышшая же серафимов” – „виша од серафима”, заправо постаје носилац мере, која је једина приклада човеку и једина која на прави начин може мерити човека. Та мера управо јесте везана за то што је Она родила Богочовека, који постаје једина истинита мера човека као таквог. Како је управо кроз чин богорађања постала „духовно огледало Очевог одсјаја”

Утеха, нада и светлост у том пустом крајолику у Симовићевој поезији, као и код већ наведених песника, налази се у лику Богородице или култу иконе Богородице Тројеручице.” (Шеатовић Димитријевић 2011: 290)

(Пурић 2011: 12), тако обичан човек кроз њу може ступити у пунину свог егзистенцијалног бића, што подразумева уподобљавање људске природе божијој. Богородица је у томе успела, чиме је постала „честњејшаја херувим и славњејшаја без сравњенија серафим” – „часнија од херувима и неупоредиво славнија од серафима” („Достојно јест”), што је својеврсни позив самом човеку да прати њен пут у о-бог-аћивању сопственог бића. Мерење „метром, литром, кантаром, тегом и врећом” („Десет обраћања...”) знак је дехуманизованости и срозавања достојанствености човековог бића, док Богородица показује, ако тако можемо рећи, бого-меру самом човеку.

IV Четврта строфа доноси слику у којој трећи Богородичин длан јесте *кров* под којим ће се *бескућници* сакрити. Мотив крова може се пронаћи у стихири Богородици другог гласа на малој вечерњи у суботу, као и у богородичном у месопусну недељу на суботњој вечерњи где „под кров Твој Владичице, вси земнородни прибегају” – „под кров (заштиту) Твој, Владичице, сви на земљи рођени прибегају”. Посебно важан јесте богородичен на малој вечерњи празника Светих апостола Петра и Павла у ком се Богородичин *кров* дефинише као „врачевское духовно” – „лекарство духовно”, којим „от душевных недуг избавляемся” – „од душевних се невоља избављамо”. Крову је симболички близак Богородичин покров, односно омофор, те „образ Пресвете Дјеве која држи омофор симболизује заштиту људске природе, мајчинско покровителство Мајке Божије” (Евдокимов 2001: 228).

V Пета Симовићева строфа оприсутњује мотиве затварања/отварања капија и капака, као и мотив цркве. Први мотив повезује се са мотивом двери¹⁷⁹ у богослужбеној химнографији, где је Богородица управо означена као „двери Господње” (отпусни васкрсни тропар), „небесне двери” (догматик глас први), „двери оних који се спасавају” (богородичен у суботу на малој вечерњи глас пети), „Божанствене девичанске двери” (четврта стихира на *Господи воззвах* на празник Рођења Пресвете Богородице). Семантичка вишеструкост дате слике подразумева да је кроз Богородицу прошао Логос, сишавши на земљу, док, са друге стране, она представља пролазак ка небесима. Дакле, Бог кроз Богородицу силази на свет, док човек кроз Богородицу излази на небеса. У Симовићевој песми затварање „свих капија, свих капака” („Десет обраћања...”) сведочи увођење мрака у свет. Прекидање дотока божанске светлости подразумева живот у *ноћи*. Управо хелдерлиновско искуство светске ноћи и одбеглих богова, где се „и сјај божанства угасио у светској историји” и где је време „постало толико оскудно да није више у стању да недостајање Бога уочи као недостајање” (Хајдегер 2000: 209), прати Симовићеву песму, те код оба песника свет постаје својеврсни бездан. У бездану, по Хајдегеровим (2000: 211) речима, још увек преостају трагови одбеглих богова, те су песници ти „који слуте траг одбеглих богова, остају на њиховом трагу и тако сродним смртницима крче пут к обрту”, односно, „бити песник у оскудно време значи: певајући пазити на трагове одбеглих богова”. Обрт Старог у Нови Завет, који је Богородица учинила оваплотивши Христа, постаје залог новог обртаја, који ће подразумевати изновно откривање Бога Логоса у искуству. Отуда, Богородица постаје *лествица*¹⁸⁰ којом песник силази у бездан и она јесте та која ће помоћи песнику да из њега, рашчитавши трагове одбеглог, поново изађе на површину.

¹⁷⁹ Мирче Елијаде (2003: 79) истиче снажну теофанијску симболику 'врата небеских': „Симболизам садржан у изразу 'Врата небеска' богат је и сложен: теофанија посвећује неко место самом чињеницом што га чини 'отвореним ка висинама', то јест што му омогућује општење са Небом; парадоксална тачка прелаза из једног начина бивствовања у други. Постоје још прецизнији примери: светилишта која су 'Врата Богова' места прелаза између Неба и Земље.”

¹⁸⁰ Ирмос седме песме Богородичиног канона у недељу првог гласа започиње следећим речима: „Тя Богородице лествицу Иаков пророчески разумевае” („Под лествицом Јаков, Богородице, Тебе је пророчки

Излазак на површину и у дан код Симовића јесте долазак у цркву, а, како стоји у богородичном на стиховње догматика петог гласа, Богородица је „храм и двери” путем којих „Избавитель мой, Христос Господь, во тьме спящим явися, Солнце сый правды, просветити хотя” – „Избавитель мој, Христос Господ, у тами спавајућим јави се, Сунце правде, хотећи их просветлити”. Симовићева прозба „Тројеручице, нек нам се отвори црква / на Твојој трећој руци сазидана!” („Десет обраћања...”) јесте знак молитвене жеље за изласком из ноћи и ступањем у богоносну светлост.

Сама Богородица понеће нову цркву¹⁸¹, међутим, та *Богородичина црква* не подразумева осамостаљивање Богородице у догматском смислу, већ врхунац њене свезаности са христологијом. Како Богородица изван христологије није Богородица, тако се Она назива „Боговместимый храм” – „Богосместиви храм” (стихира самогласна на литији празника Ваведења, глас четврти), односно, „Небесная скиния – „небеска скинија” (шеста песма канона празника Ваведења), те та црква, заправо, јесте место поновног сусрета Бога и човека, као и место опроста, који, на крају, долази само од Бога Сина, те, „ако Христос спасава свет, управо га Богородица чува и уноси у 'дехуманизовани' свет умиљење, отвореност Благодати” (Евдокимов 2001: 154).

VI Шеста строфа „Голе, млађене моткама, секирама, / оборене под ноге, и дотучене / у подножју брда уз које смо се пели, / трећом нас руком, Тројеручице, исцели!” („Десет обраћања...”) кроз мотив голотиње и прогањања недвосмислено упућује на архетипску Евину и Адамову наготу и њихов прогон из раја, што се искуствено понавља и у двадесетом веку. Осма песма канона Богородици у суботу пете седмице Великог поста на јутарњој: „Прежде прелестию обнажившиися / в ризу нетления облекохомся Рождеством Твоим: / и сидящий во тьме прегрешений, свет видехом, / света жилище, Отроковице. / Тем Тя поем во вся веки.” – „Раније прелешћу обнажени, у ризу непропадања обукосмо се Рођењем Твојим: и, седећи у тами прегрешења, светлост видесмо, Отроковице, обитавалиште светлости. Зато те опевамо у све векове.” упризорује Богородицу као ону која пресвлачи васељену и изнова облачи у светлосно, непропадљиво одело. Означена као друга Ева, Богородица постаје знак обнове, те се у тропарима по непорочном казује да „Жизнодавца рождши, греха, Дево, Адама избавила еси, радость же Еве в печали место подала еси” – „Жизнодавца родивши, Дево, Адама си избавила, радость си Еви уместо туге дала”. Управо измена печали, туге и бола у радост јесте измена у свету за коју се моли Симовићев лирски субјекат. Богородица је „не само Адама него свих 'палих враћање' и 'затирач смрти и труљења’” (Пурић 2011: 23), те у том смислу, обновивши пале прародитеље она уноси нову парадигму – парадигму богочовечности – у историју.

VII У седмој строфи посебно се истиче сотериолошки значај Богородице, јер ће њена помоћ у спасењу људи захватити „све оне који су, стотинама руку, / стотинама година, из жетвених слама / бацани на дно казана и јама” („Десет обраћања...”). Уколико је Христос означен као клас живота (трећа песма Канона Покрову Пресвете Богородице), страдали у

разумевао”), седма песма Канона Рождества Пресвете Богородице опева Богородицу као „мысленную лестницу” (мислену, умну лестницу), док исто именовање налазимо и у богородичном тропару прве песме другог канона Рођења Јована Претече, од монаха Андреја. У првом икосу Акатиста Пресвете Богородице именована је као небесна лестница и као мост („Радуйся, лестнице небесная, Еюже сниде Бог; / радуйся, мосте, переводяй сущих от земли на небо” – „Радуј се, лестнице небесна, којом сиђе Бог; / радуј се, мосту, којим се преводе на земљи живећи на небеса”).

¹⁸¹ Венецијански, римокатолички храм Лазе Костића код Симовића постаје православан, што је важан упут јер указује на пробој свети о националном идентитету у песнички и естетски домен, што код Костића није био случај.

жетвеним сламама, заправо, јесу Христови мученици, они који страдају за хришћанску веру. Њих Богородица *узвисије* и Својом љубављу одржава у страдалном подвигу, док их Симовић прибараја молитвеном каталогу свог лирског субјекта.

VIII Осма строфа значајна је због помињањаног мотива суза, јер је у сузама садржано све Богородичино саосећање са страдалном васељеном. С једне стране, она плаче за својим умрлим Сином, што је тема посебно опеана у тзв. крстобогородичним, можда најдирљивијим богослужбеним песмама, које су формиране као Богородичино нарицање подно Крста¹⁸². Са друге стране, верник Њу призива „од срца со слезама” – „од срца са сузама” (седма песма канона Пресвете Богородице, глас други, у суботу на малој вечерњи), због Њене специфичне карактеристике, а што је опет ознака Њене љубави: Она, названа „источник златострујный, росу утешения точащий” – „извор златотечни, из ког истиче роса утехе”, претвара сузе „в росу небесныя радости” – „у росу небесне радости” (трећа песма канона Пресвете Богородице пред Њеном иконом ’Свечарица’), док се у седмој песми канона Пресвете Богородице пред Серафимо-дијевском иконом ’Умиљење’ казује: „Реку неисчерпаемую милости Твоея / к грешным всем, Владычице, изливаеши, темже молю: / напои мою жаждущую душу и иссохшее грехи сердце мое ороси” – „Непресушну реку милости Твоје грешнима изливаш, стога те молим: напој моју ожеднелу душу и срце моје, греховима увело, ороси.” Мотивски комплекс соли у Симовићевој песми, дакле, бива проширен мариолошком представом суза.

IX У деветој строфи, осим што се поново варира мотив *луке*, лирски субјекат назива Богородицу „мајко чокота” („Десет обраћања...”), што је, свакако, библијска алузија на Христа виђеног као чокот (нпр. Јн. 15₁), али и на богородичен трећег часа, где је Богородитељка названа „лоза истиннаја, возрастившаја нам Плод живота” – „лоза истинита, на којој је порастао Плод живота”.

X Управо је слика у којој је Богородица представљена као биљка која рађа плод *карика* којом се отвара последња строфа Симовићеве песме, у којој доминира „храст, засађен трећом руком” („Десет обраћања...”). Храст се у овој Симовићевој песми препознаје као пагански, словенски симбол (в. Шеатовић Димитријевић 2011: 299), што он свакако и јесте. Међутим, у петој песми канона у пету суботу Великог поста на јутрењу песник се Богородици обраћа са „одушевленный раю, древо посреде имущи жизни Господа” – „одушевљени рају, посред ког је дрво живота, Господ”, у првој песми канона Покрову Пресвете Богородице Она је „животное древо, Христа, процвела” – „животно дрво, Христа, процветала”. У таквом искуству, храст постаје у правом смислу светосавски симбол – не само због сличности у именовањима (храст – Растко) већ зато што у себи спаја паганску и хришћанску матрицу. Са једне стране, храст је архајски словенски симбол, међутим, бива испуњен хришћанском семантиком. Храст у песми „Десет обраћања...” јесте *axis mundi* српске културолошке митологије и знак обнове који Богородица сади¹⁸³, а који, заправо, представља самог Христа. Симовићева песма жели да у српској култури изнова заснује (об)нов(љен)у веру у Христа, те управо песма постаје место заштите од неподношљиве истине стварности¹⁸⁴. Томе је сасвим близак последњи богородичен Лалићевог „Четвртог

¹⁸² Тиме смо се бавили у оквиру поглавља §3.3.4.

¹⁸³ Исти мотив наћи ће се и код Лалића, где он казује: „А ти, која си нови корен, и која беше земља / Корену новом, теби стабло спасења је знано, / И свака рачва стабла, узгон што тера грање – / За љубав нерођених, милост злорођеним умоли.” (*Четири канона*, IV₂)

¹⁸⁴ Она која дату неподношљивост ипак чини подношљивом, која чини да човек живи упркос сваком осујећењу самог живота, јесте Марија, којој Лалић казује: „Радуј се, благодатна, ти која додиром молбе /

канона”, где Лалић егзлатирано стиховима сведочи да ће молитва бити прихваћена: „и достојно јесте славити тебе, / Најблаженија, ти чију сваку услишиће молбу / Плод твоје плоти, коме нек слава и хвала је, амин.” Али то славље и та достојност јесу славље и достојност самог језика, тамнице из које се на путу ка сакралноме не може изаћи. Дакле, Симовићева модернистичка песма-молитва своје биће изграђује на снажном интертекстуалном упливу у химнографију Православне цркве, желећи да јој дато песништво буде завичај. Међутим, Симовићево обраћање Марији настаје управо у оном тренутку спознаје да се дато песништво испразнило и да је једина његова преостала вредност естетска.

3.4.5. Одјецц Богородичиног успења

„Ко је Ова Узлазећа сва у белом;
Јављена као зора,
Лепа као месец,
Изабрана као сунце?”

Јован Дамаскин, „Похвала 1. на Успеније Богоматере”

3.4.5.1. Песма – међуговор живота и смрти

У српском мариолошком песништву, или песништву које у себи похрањује мариолошки тематско-мотивски комплекс, може се рећи да готово у потпуности изостају песме у којима се оприсутњује топика везана за Богородичину смрт, те њено успење. Иако је успење један од најзначајнијих момената у Маријином животу, а празник Успења припада кругу дванаест највећих хришћанских празника, дато ипак не добија свој пуни поетски рефлекс. Песме као што су „Requiem за мајку” и „Помен за мајку” Ивана В. Лалића¹⁸⁵, „Последња игра” Васка Попе или „Разговор” Петра Танасијевића тек на метаплану успостављају континуитет са Богородичином смрћу. У датој групи песама може се говорити о дијалогу који се успоставља између света саме песме и искуственог амбијента Богородичине смрти, погребa и њеног пресељења на небо. У том смислу ове песме представљају первертовање жанра званог ’свети разговор’, што је сликарски појам који „подразумева библијску, религиозну тему обрађену на нов начин са неформалнијом организацијом свете групе на слици (Богородице, Детета и светаца који су покретом тела или главе усмерени на међусобни дијалог)” (Василева 2023: 15). Дакле, посреди није директно преузимања мотивско-тематског комплекса успења, али се у датим песама може говорити о искуственом дијалогу између Богородичине смрти и сахране, с једне стране, и смрти и сахране песнику блиских особа, те Богородичино успење постаје поетски оквир унутар ког ишчитавамо искуствена померања певајућег гласа у односу према смрти мајке.

Суочавање апостола са Богородичином смрћу архетипски се трансформише, али и радикално мења у суочавању песника са смрћу своје мајке. На искуственом плану оно што повезује Богородичино успење и наведене песме јесте раскривање смрти кроз њену двоструку последицу: „она погађа оног ко умире, али исто тако особе у њеном окружењу”,

Ускладиш равнотежу светла и таме у души [Ђ. Ђ.] / Смртника, коју мери анђео овог тренутка.” (Четири канона, III₉)

¹⁸⁵ У овим двома Лалићевим песмама Александар Јовановић (1997: 65) види назнаке развијања дамаскиновског молитвеног шапата који у песми о Дамаскину и збирци *Четири канона* добија финално заокружење химничне посвећености култу Богородице и култу светлости у Лалићевом песништву.

што последује у томе да се заправо „смрт обично искушава на другоме, у смислу да запажамо прво његову смрт, а тек на крају је и ми искушавамо” (Смиљанић 2018: 11). Ако смрт погађа самог субјекта услед смрти другог, то значи да смрт на одређени начин захвата и самог субјекта пре његове смрти. Смрт тако буде пре него што јесте, јави се пре него што се објави. Сходно томе, у предавањима на Вишој нормалној школи (фр. *École normale supérieure*) 1975/1976, названим *Живот Смрт* (енг. *Life Death*), Дерида начином писања самог наслова својих предавања – у низу једне лексеме за другом, без додатних граfiјских маркера – управо дате појмове поставља са друге стране њихове опозитности или позитности; они су уједно слични, међусобно прожети, уједно и различити. Управо тренутак белине – што је граfiјски маркер који смо у претходној реченици прећутали – јесте тренутак разлике између живота и смрти, та одгођујућа разликовна вредност живота и смрти управо јесте песничко поље формирања песме као такве. Песму, на овоме месту и у описиваном искуству, нећемо тек описати као искуство додир живота и смрти, она то није, већ нешто више – двоструко искуство певања с међе; где један тон, један глас, знак или поглед бива упућен просторима покрета, други просторима мира, уколико се можемо послужити језиком Дучићеве песме „На међи”. Песма јесте све док се погледи не споје, односно, док не одаберу или небо „што високо, звездано, мирише” или то да ђаво све однесе, како ће певати један другачији песник, Црњански („Пролог”). Дакле, песма јесте оглашени знак у простору белине између живота и смрти, немогуће слово био-граfiје и танато-граfiје, односно, управо оно слово које недостаје да једна од граfiја буде потпуна – песма као недостатно самог живота и песма као недостатно саме смрти, осуђена на белу разлику између њих.

Деридино одвојено писање *живот смрт* раскрива простор белине као простор запитаности да ли граница између живота и смрти уопште постоји – да ли живот може бити живот ако се не заврши смрћу, односно, да ли смрт може бити смрт ако не започне из живота. Онда живот и смрт постају паразити једно другоме, међусобно се пресликавају и уписују једно у друго, што је недопустива претпоставка, будући да, запитан је Дерида (2020: 26), може ли се из живота говорити о смрти, односно, може ли смрт говорити живот:

„Отуда, још једном, две могуће последице – најмање две: или одустати од размишљања изван логике и језика, изван логоса, пошто ово никада није имало смисла, имало икакву могућност; или пак мислити – мртав, на пример – изван језика, логике и метафорике, мртав постаје тада, заузврат, генерички назив за све што превазилази, прелива, прелази границе изговорљивог, изражајног.”

Управо стога, песма, то биће које живи у белини између живота и смрти, односно, смрти и живота, није додир датих ентитета, већ њихов међуговор: немогуће обраћања живота смрти и немогуће обраћања смрти животу. Дакле, песма као простор неоствареног континуитета између живота и смрти, управо простор белине.

3.4.5.2. Успење

Живот Марије Богородице после Христовог вазнесења на небо није описан ни у једном од канонских текстова, већ се о њему сазнаје посредно – из црквеног предања и апокрифних извора, односно, како ће устима Јована Дамаскина (2002: 175) рећи Јувеналије: „У Светом и Богонадахнутом Писму не налази се опис кончине Пресвете Богородице, али из древног и најистинитијег предања примили смо [...]” Иако постоје и такви извештаји

који се односе на Богородичина путовања – попут путовања са Јованом Богословом у Ефес услед прогона од стране Јевреја, у Антиохију код Игњатија Богоносца, на Кипар код четвородневног Лазара, те, узгредно, услед олује, и на Атос, или до Витлејема у ком је родила Христа, највећи део својих земаљских дана Богородица је провела у Јерусалиму, у дому Јована Богослова на Сиону, посећујући места у граду и ван њега везана за Христа, као што су место шибања, стављања трновог венца на његову главу, пута бола, или попут Маслинске горе, места Христовог вазнесења, Гетсиманског врта у њеном подножју, потом Голготе и Исусовог гроба. (в. Поповић 2023)

На исти начин на који је Христос, од зигота до бебе потпуно развијене за порођај, физиолошки растао у Богородици, седећи у својој мајци као на 'облаку лаком' (^{БД}Ис. 19₁), што је знак да она при томе није осећала никакво телесно отежање или тешкоћу (в. Влахов 2009: 269), тако су позни дани Богородичиног живота уједно обележени старошћу и уједно ослобођени старости. Богородица је подносила и живела природне законе, али им није робовала, живела је у природи, али није живела од природе.

Јустин Поповић (2023) у житију на Успење Пресвете Богородице доноси исцрпну фусноту о различитим претпоставкама различитих црквених отаца о томе колико је Богородица могла имати година у тренутку свог уснућа. Тако Мелитон Сардијски сматра да се успење десило у шездесет деветој години њеног живота, Иполит Римски у педесет седмој, Јевсевије Памфил у шездесет трећој, Епифаније Кипарски и Георгије Кедрин у седамдесет другој, Никифор Калист у педесет деветој, док „свети Андреј Критски (+712. год.) и свети Симеон Метафраст (десети век) не одређују тачно број година живота Мајке Божје и кажу само да се Она представила 'у довољној старости'. – На основу свега овога може се сматрати, да је Пресвета Богородица у време свога престављења имала преко 60 година свога земног века”, односно, да се успење догодило 55, 43, 48. или 44. године нове ере, односно – после Христовог оваплоћења, што ће рећи да је Марија после Христове смрти живела највише 22 а најмање 11 година.

Сходно томе, можемо рећи да, иако достиже године старости, Богородица не искушава старост, раст и развој њеног бића свој врхунац доживљавају у рађању Христа, те, ослобођена телесних и менталних ограничења која доноси старост, Богородичина припрема за смрт, трећи сусрет са арханђелом Гаврилом, који јој навештава долазећу смрт, спремање посмртног одра, окупљање апостола (што је детаљно описано у двама апокрифима „Како апостол Тома подиже панагију” и „Слово Јована Богослова о Богородичином успењу” (в. Јовановић 2005)) – добијају посебан искуствени контекст, који се односи на специфично устројавање смрти као уснућа.

Централни моменат у Богородичином животу после Христовог вазнесења заузима њена смрт, односно *уснуће*, *успење* (*успеније*), *κοίμησις*, *dormitio*¹⁸⁶. Лексема 'успење', која уху говорника савременог српског језика указује на глагол 'успети (се)', у значењу 'попети (се)', 'дићи (се) увис' (РМС 2011: 1348), етимолошки посматрано, своје порекло проналази у глаголу 'спати', 'спавати' (в. детаљније: Скок 1988: 309–310), те са првим поменутиим глаголом, осим фонетске блискости, нема никакве друкчије везе. Богородичино успење тек посредно означава и њено уздигнуће на небо, при чему се користи сасвим друга лексема – вазнесење.

Теолошки посматрано, што ћемо ми овде тек назначити као отворени проблем, може се рећи да је нејасно да ли се Богородичино успење окончава и њеним васкрсењем или само

¹⁸⁶ Приказ лексема карактеристичних за хришћански дискурс о смрти и њихових међусобних односа в. у раду „Српска православна терминологија која се односи на умирање и смрт” (Буловић 2021: 779–783).

вазнесењем на небо. Григорије Палама (2023) недвојбено говори о њеном „васкрсењу из мртвих”, упућујући на то да су томе посведочиле „плаштаница и погребне одежде које су једине остале у гробу и које су једине и пронашли они што су дошли да траже (тело Владичице)”, услед чега успоставља јасну паралелу са јеванђељским перикопама о Христовом васкрсењу. У истој беседи Палама истиче да је не само душа већ и Богородичино тело, „које не само да је примило у себе Самог превечног и јединородног Сина Божијег, неисцрпни источник благодати, него Га је и родило”, морало бити „са земље *вазнето* [подвукао Ћ. Ћ.] на небо”, или „из гроба одмах *вазнета* [подвукао Ћ. Ћ.] у пренебеску област”. На датом трагу, Сергије Булгаков (2001: 130) истиче да, „спознавши природну смрт, *по човечности* у Успенију Својем, Она није била заробљеница *тлења* него је, по веровању Цркве, била васкрснула после трећег дана од Сина Својега, и у Свом прослављеном телу стоји с десне стране Његове на небесима као Царица небеска”.

Са друге стране, шест векова раније, у беседама Јована Дамаскина посвећеним Богородичином успењу ниједном се не реферише на Њено васкрсење, но Дамаскин (2002: 146) поставља питање директно везано за идентитет Њене смрти:

„Како ћемо, дакле, назвати ову Тајну о Теби? Смрт? Али, мада се и природно Твоја свесвештена и блажена Душа раздваја од Твога свеврлинског и непропадљивог Тела, и Тело се предаје законитом погребу, оно међутим не остаје у смрти, нити се распада од трулежи. Јер Оне, чије девичанство и док рађаше остаје неповређено, Тело Њено и при престављењу (*methistamenis* = *при пресељењу*) би сачувано непропадљиво; и пресељава се ка бољем и божанскијем животу, не прекиданом смрћу, него остајућем вечно у бескрајне векове векова.”

Због чега

„Твоје свештено Пресељење (*metastasin*) нећемо назвати смрћу, него је својственије рећи: Успеније (*koimnis* = *уснуће*), или одсељење, или досељење (Богу). Јер одсељавајући се од тела, досељаваш се ка Господу.” (Дамаскин 2002: 147)

Дамаскин васкрсење везује само за Христа, док, уместо тога, говори о Маријином ’изласку из људског живота’ (Дамаскин 2002: 146), Она се „приводи Надсветском и Небеском храму” (Дамаскин 2002: 155), Она се „са земље на Небо [...] преселила” (Дамаскин 2002: 181), те ће поентирати:

„И задивљени чудом те тајне, само су то могли мислити да је Онај, Који је благоволео да се Сопственом Ипостасју оваплоти и очовечи од Ње и да се телом роди – Бог Логос и Господ славе, Који је и после порођаја сачувао Њено девичанство неповређеним, да је Он изволео да, и после (Њеног) одавде окончања живота (*apobiosin*), Њено пречисто и беспрекорно Тело почаствује непропадљивошћу и пресељењем (*ti aftharsia kai metathesei*) пре заједничког и општег васкрсења.” (Дамаскин 2002: 176)

У Дамаскиновој трећој беседи на Успење Богоматере може се рашчитати и теза о својеврсном приближавању Богородичине смрти/успења и Њеног поновног рађања. Будући да је ’састављена од земља’, морало је да се „опет поврати у земљу”, те да, тек прошавши кроз смрт, ’буде пренета на Небо’, јер је било потребно, сматра Дамаскин (2002: 184), „да у смрти као у топионици (пречишћено), Тело нетрулежно и чисто подигне се из гроба, блистајући сјајем непропадљивости (=бесмртности)”. У том тренутку – Дамаскин ће рећи

„данас” – Богородица „добила почетак другог постојања (на Небу) од онога Који Јој је дао почетак првог постојања (тј. од Христа)” (Дамаскин 2002: 184).

Мотив рађања родитеља кроз дете чест је мотив средњовековне књижевности¹⁸⁷, што, архетипски посматрано, дато осећање своје порекло налази у Маријиним рађању Исуса и Христовом рађању Богородице, што је посебно видљиво у иконографији празника Успења. У првом плану налази се Богородичино уснуло тело положено на посмртном одру, иза ког је постављен Исус, који у рукама држи Богородицу као бебу, завијену у беле пелене (в. Пеликан 1996: 207), чиме се указује на Њено поновно рађање за живот на небу, односно, за бесмртност.

На основу реченог, било на трагу Григорија Паламе рећи да је Богородица васкрснула по својој смрти, било на трагу Јована Дамаскина рећи да је после своје смрти пресељења на небо, недвојбена остаје чињеница да је Богородица умрла, односно доживела смрт као такву. Међутим, њена је смрт сан: „У знак пак Богородична тријумфа над смрћу, тојест да над Њоме неће имати власти телесна смрт, као што је није имала ни душевна, и да ће Она, на кратко време заспавши смрћу као сном, брзо пренути се из ње као иза сна, и отеравши од себе смрт као дремеж од очију, угледаће при светлости лица Господњег бесмртни живот и славу, куда ће прећи ликујући у духовној радости.” (Поповић 2023) У томе се не огледа тек посебно даровање благе смрти Богородици услед њеног посвећеног живота но и дубоко хришћанско уважавање тела и телесности у целокупном човековом животу. Казује Александар Шмеман (2007: 34):

„У суштини, моје тело је мој однос са светом, са другим; то је мој живот као заједничарење и као узајамни однос. Без изузетка, све у телу, у људском организму, саздано је за овај однос, за ово заједничарење, за овај излазак из себе. Није случајно то што љубав, највиши облик заједничарења, налази своје оваплоћење у телу; тело је то које се види, чује, осећа, и због тога ме изводи из изолације мога Ја. Тако бисмо можда могли одговорити: тело није тама душе, већ је пре њена слобода, пошто је она *душа* као љубав, душа као заједничарење, душа као живот, душа као покрет.”

У том смислу сан постаје својеврсно „умирање организма, будући да је управо у сну тело то које спава и не дејствује” (Шмеман 2007: 34). Тело и у сну остаје физиолошки активно, али та активност припада свету материје, свету атома, а, наставиће Шмеман (2007: 34), „у њима нема ничег нарочито личног, нечег вечно мог”. Тело је ’моје’ донде докле је дејствено у љубави заједнице, те, поентира Шмеман (2007: 35):

„Хришћанство говори о обнављању живота као заједнице, оно говори о духовном телу које смо читавог живота усавршавали кроз љубав, кроз наша стремљења, кроз наше односе, кроз наше излажење из себе самих. Оно не говори о вечности материје, већ о њеној коначној одуховљености; о свету који коначно постаје истински тело – живот и љубав човечанства; о свету који је постао потпуна заједница са животом.”

У таквом контексту могу се разумети наизглед сасвим јасни стихови Лалићевог „*Requiem* за мајку”: „Између тебе и светлости / Живи земља.” Мајчино је тело покопано под земљом и она сачињава границу између умрлог тела и светлости као знака

¹⁸⁷ Најпознатији пример из наше старе литературе везан је за Светог Симеона који бива (поново) рођен кроз свог сина Светог Саву, те „у топици старе српске књижевности фигуром парадокса исказује се историјска истина да син Сава духовно рађа Оца Симеона, као што Немања телесно рађа Растка” (Радловић 2017: 68).

трансцендентне стварности, у коју се очекује да мајка по својој смрти треба да ступи. Међутим, земља постаје огледалски простор онтолошке размене две различите егзистенције: умрле физичке, оличене у лешу, и бесмртне трансцендентне, оличене у светлости. Небо, казује нам први стих ове песме, не зна за сиромаштво, оно је простор изобиља светлости, док се са доње или друге стране налазе мајчине очи, које су 'пуне запечаћене љубави', како стоји у другој строфи „Requiem”. Исте такве оче наћи ће се у тростисима који представљају глас умрле мајке и који прате октаве у којима се проговара о мајчиној смрти и њеном покопаном телу. Умрла мајка тражи свог сина: „Где је мој дечак / С неоштром сликом света у наслеђеним очима?”, односно, у поенти песме: „Мој дечак. Моје очи, очишћене од смрти. / Он се окреће и одлази, срећан. Мој дечак.” Мотив очију 'пуних запечаћене љубави', које гледају у богато небо и небеску светлост, а која постаје мајчина гробница („заидана си у тишину / Као птица у светлост”), последује у томе да централна личност мајчине смрти постане њен син, било да је у питању песник, било да је посредник Христос. У своме сину који и даље носи мајчине очи љубави мајка побеђује сопствену смрт, што је потпуна успењска перспектива, док свесност да ће материја ипак пропасти, како је повише назначено у Шмемановом цитату, рађа знање да се у смрти материје, у нашем случају, у нестанку мајчиног тела, које је свој нестанак започело тако што му је 'опљачкан глас', ипак неће завршити историја љубави овог света: „Јер бивши дечак је проговорио / Наслеђеним гласом: језик имена моје љубави / Живи у стварима које љубав окружује.” Управо због тога, син на крају последње октаве постаје „богатији”, чиме се завршава мотивски круг са 'несиромашним небом', с почетка песма. У своме сину, у своме детету, песнику/Христу, мајка види одуховљену другачијост своје природе, види побеђеност смрти и то је спознаја због које син „одлази, срећан”.

Тај светли лик дечака, који је „пун речи, као звоно”, у Богородичином уснућу јесте Христово лице, што је важна тема у Житију на Успење Пресвете Богородице. Испрва Богородица „беше свагда обузета божанственом и непрестаном жељом да види преслатко и многожељено лице Сина свог”, потом, током једне од молитви пред уснуће, она се „затресе [...] од пресвете славе која Њу обасјаваше Свечесно лице њено, које је и до тада свагда сијало благодаћу Божјом јаче него лице Мојсијево када је Мојсије на Синају говорио с Богом, засветли се тада много више неисказаном славом”, да бу у последњим обраћањима Богородица проговорила о животу који ће бити изнова започет по пресељењу на небо: „А Мати Божија их мољаше да не плачу него да се радују њеном одласку, пошто ће Она, ставши близу престола Божијег и лице у лице гледајући Сина и Бога свог и разговарајући с Њим очи у очи, лакше молити и умилоствљавати доброту Његову за све.” (Поповић 2023) У Лалићевој се песми остварује управо такав разговор између мајке и сина, будући да су октаве синовљеве речи, тростиси мајчине, дијалог се остварује са друге стране мајчине смрти, односно, – ту Лалић доноси једно проширење – са друге стране синовљевог живота, тако да се песма заиста смешта у белину између живота и смрти, заузимајући и поглед смрти ка животу и поглед живота ка смрти. Њихова несводива разлика простор је дешавања песме.

Левинасовски, други ће бити „апсолутно трансцендентан, бесконачно стран” (Левинас 2006: 171), његово лице „у коме се догађа његова епифанија и који мени упућује позив, раскида са свијетом који нам може бити заједнички чије се виртуалности укључују у нашу природу, а које ми развијамо кроз нашу егзистенцију” (Левинас 2006: 171–172). Ипак, поглед који Богородица упућује сину рађа се из загрљаја којим мајка Марија грли дете Исуса, односно, рађа се из загрљаја којим Христос грли бебу Богородицу у њеном

пресељењу на небо. Перспективе се надгорњавају и надопуњују, као и у Лалићевом „Requiemu”.

3.4.5.3. „Не могах видети оно Жељено”

Богородичина молитвена припрема, као и организација њеног погребња, описана у Житију на Успење (Поповић 2023), те уопште њена смрт, у раној хришћанској цркви, антрополошко-теолошки посматрано, постаје повод да „дотична заједница потврди своју изворност и да себи обезбеди такав прилив снаге који ће јој омогућити лакши опстанак” (Тома 1980: 257). У том смислу, смрти као ’најдраматичнијем облику нереда’ (Тома 1980: 266) на текстуалном плану Житија супротставља се Богородичин налог својим послушницама „да њену одају и одар украсе”, чиме Богородица уноси меру сређености у неред коју смрт доноси. У Лалићевом „Requiemu” такође налазимо трагове овакве праксе, будући да песма започиње стихом: „Ветрови одевају небо над нашим градом”. И мимо тога што се ветар може прочитати у старозаветно-псалмску искуству његове повезаности са Јахвеом или анђелима, ветар овде припрема простор града као простор у ком ће бити умрла песникова мајка.

Страх заједнице пред потенцијалним нарушавањем њеног идентитета, о чему говори Луј Венсан Тома (1980) у антрополошким истраживањима негроафричких погребња, у уобличењу Маријине сахране огледа се и у томе што је један од кључних Богородичиних налога тај да сви апостоли, растуруни по свету, буду окупљени на месту њеног погребња: „Као да заједница жели да себе увери како нестанак покојника неће у великој мери нарушити њену повезаност и јединство, жестоко се супротстављајући разорним снагама смрти, док покојника, са своје стране, испуњава задовољство због пажње са којом се заједница опходи према њему.” (Тома 1980: 257) Искуство које су апостоли имали гледајући постељу у којој је лежало Богородичино тело сведочи Јован Дамаскин (2002: 160):

„Али дошавши доведе речју, да сопствену слабост исповедим, горећи најврућом и кључајућом топлином љубави (*tu o pothou*), захваћен сам неким трепетом и радостворним сузама: као да грлим ту постељу, блажену и жељену, препуну чудеса, која је примила (на себе) Живоначално Тело (Њено) и лежањем (тог Тела) добила освећење. Чинило ми се да својим рукама грлим то Свето и Свесвештено и Богодостојно Тело. Очи и руке и чело, врат и образе дотицах рукама и додиром осећах, као да Тело беше присутно. И загледавши се очима, не могах видети оно Жељено (*to pothoumenon*). Јер и како бих – Оно што је лебдеће узнето ка небеским Одајама. И тако би засад.”

Празно место погребне постеље, погребне постеље мајке, постаје централни мотив песме „Разговор” Петра Танасијевића. Лежећи у ’мајчиној постељи’ певајући глас ове Танасијевићеве песме слуша како „доле / у кујни смрт разговара / са мојом мајком”. За разлику од апостола којима се Богородица обраћа речима утехе, речима којима се објављује истина природе смрти, односно истина Христове победе над смрћу, чему само Богородичино успење сведочи, Танасијевићев певајући глас указује на испразни разговор мајке и смрти „о овогодишњим ценама јаја и сира / о спремању зимнице // О томе / да ли треба у наливену теглу / краставаца ставити прстохват / или два горушичиног семена”. За разлику од јеванђељског ’зрна горушичиног’ које је метафорички упут на Небеско царство (Мт. 13^{31–32}, Мк. 4^{30–31}, Лк. 13^{18–19}), у Танасијевићевој песми оно постаје знак испражњења Христове проповеди, тиме и десакрализације живота самог човека, те певајући

глас сведочи да 'страх постаје неподношљив'. За разлику од мајке у Танасијевићевој песми којој је смрт 'добра сусетка' и што је основни извор неподношљивости самог страха, у тренутку смрти Богородица потврђује себе, завршава истину свога бића у времену и открива истину свога бића у вечности, те је смрт, будући да је Марија проживела живот не погрешивши, за њу искуство ослобођено страха. Отуда казује Дамаскин (2002: 157): „и њој (=смрти) бестрашно приступа Она која је родила Уништитеља њеног (=Христа)”. Дамаскин (2002: 158), чак, истиче да се смрт при датоме сусрету плаши саме Богородице: „И само гледајући на Њу, смрт се уплашила, јер је, напавши на сина њеног, научила од онога што је пострадала, и стекавши (горко) искуство, уразумила се.” Сходно томе, за Дамаскина ће Богородичин гроб бити „лепши од Едема”, односно: „а Гроб као невестинску собу нама на земљи остави” (Дамаскин 2002: 182), док ће за Танасијевића мајчин гроб бити кухиња која је „доле”, у којој неометано живи сама смрт. Кухиња, такође, може асоцирати и на припремање хране, што је још једна паралела која се између Дамаскинових беседа и Танасијевићеве песме може успоставити. Један је заглаван у празан Богородичин гроб, други у празну постељу своје мајке, али, за разлику од Дамаскина (2002: 180), који, иако „захватила нас је оскудица у јелима”, припрема „гозбу” у форми своје поетизоване и егзалтирано изнете беседе – наместо телесне хране нуди, како би рекао Цар Давид, „хлеб анђеоски” (^{DM}Пс. 78₂₄), певајући глас Петра Танасијевића нуди *оцатну* храну ('киселе краставце') као још један упут на статус хришћанског као таквог. Сваки облик Дамаскинове понесености и узвишености израза у Танасијевића постаје резигнирано „понекад”, што је уједно и иницијални стих песме и њен рефрен. Живот као „понекад”, дакле, јесте последица 'неподношљивости страха' и мајчине празне постеље.

3.4.5.4. „Исходне химне”

Са друге стране страха, па и туге услед мајчине смрти, контекст Богородичине смрти и погребасасвим је другачије интониран. Богородичино успење задобија посебан поетски контекст. Будући да Богородица своје послање на земљи започиње песмом („Велича душа моја Господа” (Лк. 146–55)), тако је његов крај обликован заједничком песмом неба и земље, анђела и људи, услед чега се Богородичина смрт доживљава као одлазак кроз песму, а њени последњи дани живота управо као припрема за дату, лабудову песму њеног живота. 'Исходне химне', како ће Дамаскин (2002: 165) назвати песме које се концентришу око Богородичиног пресељења на небо, уоквиравају Маријину смрт, чиме се ствара контекст у ком је дата смрт „животоносна”, односно, „помен те смрти је радосни празник и васељенска светковина” (Палама 2011).

Песма Васка Попе „Последња игра” из збирке *Живо месо* (1975), означене као „лична митологија песника” (Антонијевић 1996: 289), важна је због успостављања архетипске везе између Богородице¹⁸⁸ која је у данима свог уснућа испуњена 'неисказаном радошћу и усхићењем' (Поповић 2023) и 'веселе моје мајке' из Попине песме – односно, између њих се успоставља једна типолошка сличност.

Типолошко мишљење, које на Фрајевом путу примењује Марко Радуловић (2017: 63) у ишчитавању збирке *Усправна земља*, или, ако можемо рећи, типолошко читање – екцерпирано из искуства читања Библије, из линеране перспективе библијског наратива, од алфе, у Књизи постања, до омеге, у Књизи откровења, дакле, у линераном низању знакова текста и знакова времена – подразумева успостављање или, прецизније речено, откривање

¹⁸⁸

О средњовековно-хришћанским аспектима Попине поезије детаљније в. Радуловић 2017: 59–99.

међусобно подобних типова личности, догађаја или искустава, што чини основни кохезивни фактор библијске нарације, односно, потрагу за „обрасцима истоветности који се једни у другима огледају и, у временски променљивим и пролазним формама, на нов начин остварују” (Радуловић 2017: 64).

Централно питање песме „Последња игра” јесте: „Како третирати смрт када и у њој затичемо живот, односно како живети живот у сталној присутности смрти?” (Антонијевић 1996: 302), што одражава питања која смо поставили у уводном делу овог одељка.

У прве три строфе Попине песме приказан је тренутак сахране мајке певајућег гласа, која се одвија у „Београду”. Конституисање Београда као Небеског Јерусалима у Попином песништву Марко Радуловић (2017: 71) раскрива у збирци *Усправна земља*, међутим, Београд је посредством Стефана Лазаревића означен и као Богородичин град, што ће Радуловић (2017: 99) и потврдити, говорећи о Попиној визији „Београда – Богородичиног града као Небеског Јерусалима”. Управо у Богородичином граду одвија се сахрана, чије устројство проналази свој одјек у Дамаскиновој усхићености пред Богородичиним гробом. Тако ће он у другој похвалној беседи на Успење узвикнути: „Нека сада ваздух одјекује песмама, и ноћ тамна нека уклони мргодни и жалосни мрак, и нека радосно подражава светлост дана (својим) пламенима ватре.” (Дамаскин 2002: 159). Иако ће он у првом реду мислити на физичко осветљење које је током ноћног бдења уочи празника Успења у Гетсминији потицало од ватри које су, около, у ту сврху и паљење, на другом ће месту упутити и на духовно осветљење, које допире с неба, а у чијим се зрацима види како „игра од радости Давид [...] и са њим заједно коло воде Анђели и рукоплескају Арханђели и Силе (Небеске) прослављају, и Начала се радују, и Власти веселе се, и Господства радују се, и Престоли светкују, и Херувими песмопоју, и Серафими славослове” (Дамаскин 2002: 155). У Попиној песми јављају се „два млада гологлава гробара” која, тиме што „скачу по невидљивом сандуку / и набијају земљу”, оцртавају архетипске игре у култовима мртвих (в. Антонијевић 1996: 303), односно, представљају анђеле испражњених функција који својим скакањем первертују анђеоску игру из Дамаскинове беседе.

Светлосни моменат Дамаскиновог похвалног слова своје одговарајуће место налази у претпоследњој строфи Попине песме: „Над погнутим њиховим лопатама / Сијају два поподневна сунца”. Сунце, може се рећи речима Умберта Ека, симбол је који толико много значи да не значи ништа. Ипак, границе поетике једног песника контекст су значења конститутивних елемената исте те поетике, те симболику сунца у Попином песништву детаљно образлаже Марко Радуловић (2017: 79–82). Он раскрива христолошко-хришћанску подлогу датог симбола у Попиној поезији, конкретно у збиркама *Споредно небо* и *Усправна земља*, преузету из средњовековне књижевности. Сходно томе, раскрива и Богородичино именовање ’сунцородица’ из песме „Повратак у Београд” *Усправне земље*, –

„Уколико је сунце симбол Христа, онда је сунцородица Богородица ’надвијена над торњевима’ јер је Београд – Богородичин град. На Богородицу упућује и синтагма скути сунцородице која се може прочитати као реминисценција на стихове најпознатије песме Лазе Костића упућене Богородици ’Santa Maria della Salute’: ’Кајан ти љубим пречисте скуте.’” (Радуловић 2017: 81)

Док Дамаскин (2002: 138) узвикује: „Какве муње светлости обасјавају ову ноћ”, два сунца у Попиној песми „Последња игра” прилог су певања „људској ведрини и оптимизму” (Антонијевић 1996: 303), што је заправо прикривени знак модернистичке туге за светлошћу као трансцендентном смислу, која треба да се усели у бесмислени живот оних неумирућих.

У поенти „Помене за мајку”, Лалићеве песме која успоставља значајне интертекстуалне релације са „Requiemом”, песник оставља запис да посреди није песма о умрлој мајци, о синовљевој самоћи, о тренуцима посете њеног гроба, о њиховој раздвојености, о сећању на ранији, изгубљени заједнички живот, што Лалић све додирује. – „А о светлости је, заправо, све време реч.” Прилог ’заправо’, додатно наглашен граfiјским издвајањем помоћу запета, место је у песми које доноси промену перспективе, односно, место у песми у ком се раскрива њено унутрашње биће. Не о смрти – *заправо* – о светлости, с једне стране, указује на то да је за модернисту смрт изједначена са светлошћу, на месту где нешто светли, као што је случај и у Попиној песми, неко се налази мртав. И Лалићеве су песме песме умрлице, жанровски одређене као помен и реквијум. Оне се конституишу као бића светлости које певају о љубави, али су оне постављене над гробом. Ту се већ оцртава и модернистичка разлика у односу на хришћански концепт успења. У „Помену” ће песник рећи да се непрестано приближава својој умрлој мајци, да је он све старији, она све млађа и удаљенија, што је перспектива која призива Костићеву позицију из његове последње песме. Ту је Ленка старија од песника и смрт је место конституисања сличности: „старија она сад је од мене, / тамо ћу бити доста јој млад, / где свих времена разлике ћу те” („Santa Maria della Salute”). Јасно је да постоји и одређена недоследност у назначеној паралели будући да Костић проговара из перспективе своје смрти, али и тај се проблем може решити постављањем питања какав је то живот који Лалићев песнички субјект живи. Он ће у „Помену” направити једну значајну дистинкцију између себе, као рођеног мајчиног сина, и другог, непознатог сина: „А разговараш можда са својим другим сином, / Оним нерођеним, језиком који не знам, / Па тако не знам ни чија ти верност помаже више / Да издржаваш смрт: његова или моја.” Болна је то спознаја да песма не може да пробије непремостиву границу смрти и живота, на крају, у нашем конкретном случају, све оно што је Богородичина смрт обећала, син у Лалићевој песми, као син модернитета ком је хришћанство постало жеља, не и остварена чињеница, ствара ’исходну химну’, овај пут не о Богородици, не о мајци, већ о ’исходу светлости’ из света, што је позиција за следећи одељак: о исклизнућу сина Христа из мајчиног наручја.

3.4.6. ПИЕТА

„А кад ми клоне глава и буду стали сати,
 Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати.”
 Милош Црњански, „Ламент над Београд”

Мајка која у рукама држи умрло тело свог сина, Богородица која у рукама држи Христа, Петера Слотердијка (2010: 626) наводи да постави питање: „Шта нас то спречава да признамо како је Девица Марија у свом одраслом сину, као у тајној гробници, пронашла вечни мир?” Из такве се перспективе отвара Лалићева песма „Пиета”, остварена као Богородичино обраћање сину: „Од тог тренутка заувек ми лежиш / У наручју, ван причина и ствари; / И свет се обнавља у мојој кретњи / И љубави твог чина, изван мене; / И зато остаје у равнотежи. // Положила сам обе уске шакe / Под твоја плећа, придигла полако; / И заувек смо скамењени тако.” Да је Христос срастао са Маријом у Лалићевој песми, истиче и Бојана Стојановић Пантовић (2007: 106–107), која казује да Лалић „последњим стихом несумњиво алудира на вечиту повезаност Исуса и Богородице коју симболизује чувена Микеланђелова скулптура”, те да се ’бол смрти’ „у овој песми преображава у скамењену уметничку композицију Богородичине трагедије и синовљеве, Божанске жртве”. Такође,

Микеланђелова скулптура исказује „равнотеж[у] између смртности човека и бесмртности Бога у једном телу, Исусовом” (Стојановић Пантовић 2007: 105), и то је културолошко наслеђе које се усељава у Лалићеву песму „Пиета”. Међутим, друга Лалићева песма, посвећена истој тематици, „Портал: Пиета”, доноси далеко значајније увиде у однос Христа и Богородице. За разлику од „Пиете”, где су Христос и Марија дати као вечна („заувек”) камена скулптура, која је моћнија и снажнија од самог света и која даје равнотежу свету, „Портал: Пиета” доноси одређени поглед искоса. Иако ће и овде Марија и Христос ’остајати у равнотежи’, иако ће и овде бити „уздигнути / Над остатак судбине, оковани / Границом љубави камена и гвожђа”, иако ће и овде бити тесно спојени „као уље на води”, „Портал Пиета” уноси и неколико важних нових напомена, кључних за модернистичку перспективу погледа на Марију. Иницијални стих песме: „Клизиш ми са колена, век по век” указују на један тренутак будућности у ком ће Исус исклизнути са мајчиног крила, док се статус статуе Пиете најбоље очитује тиме што стоји „под благим ђубретом голубова”, што је директан знак изгубљеног литургијског смисла не само конкретне скулптуре већ и Христа и његове мајке, знак њиховог померања из бесконачности литургије у временску ограниченост сваког музеја, али и туристичке охоче незаинтересованости. Стога, уместо да светле, како су наши послератни модернисти желели да Богомајчин култ светли у њиховим песмама, „Портал Пиета” казује нам да Маријина скулптура, скулптура посебно важна јер се њоме исказује Богородичина нераскидива веза са Христом, ’тамни’ и то тако „као дно огледала / Окренутог празнини”. Уместо ка трансцендентној Пунини, коју је модернистичко песништво желело да достигне, открило се сасвим другачије искуство. Искуство које је изневерило. Стога, можда је управо тренутак двадесетовековног модернитета онај тренутак у ком се десило исклизнуће Христа из Маријиног наручја.

Покиданост и раздвојеност Христа и Богородице – сазнање је до ког је послератно српско модернистичко песништво стигло, иако то није желело да сазна.

3.5. МАРИЈА У ПОСТМОДЕРНОМ СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ

Маријански глас српског постмодерног и савременог песништва пре свега рачуна на снажно маријанско наслеђе претходних песника, с којим ступа у упечатљив поетски дијалог, уједно настојећи да дато наслеђе превазиђе и демистификује његове идеолошке (невидљиве) потпоре. Отуда се у маријанском постмодерном и савременом песништву јављају таква интересовања за Марију која су раније тек узгредно додиривана. Испрва се у фокус доводи Маријино тело, од утробе стигло се до груди, те се њено тело спознаје као текстуална подлога отворена за исписивање нове историје хришћанског и сакралног. Марија се у трансимболистичким импулсима песништва Драгана Бошковића јавља као упечатљива фигура поетског повратка метафизици, окретања ка мистицизму и апсолутној поезији. У песништву Милосава Тешића одвија се важно померање маријанске топице ка екопоетској, док се код Ане Ристовић Богородица представља у постхуманистичком амбијенту, налазећи се већ са друге стране своје двомиленијумске историје.

3.5.1. ИЗМЕЂУ ТЕЛА И ЈЕЗИКА: БОГОРОДИЦА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Иако ће своје песничке књиге *Палимпсести* (1967) и *Месечев камен* Павић (1971) објавити у периоду када то исто чине послератни модернисти Попа, Симовић или Лалић, и иако ће Павић са њима делити страст ка старом српском песничком језику, дугим литургијским стиховима¹⁸⁹, ка српско-византијском средњовековљу, при чему се фокус овде помера према барокној поетици, пре свега Гаврилу Стефановићу Венцловићу, ипак, Павићево песништво показује и једну значајну разлику у односу на поменуте песнике. У питању су посебан (мета)однос према песничкој традицији, изгубљеној у језичким идиомима, игрива (де)структура песничког дискурса, сумња у песничко-језичко наслеђе, прошлост као палимпсест, аутереференцијалност, заинтересованост за (поетски) језик¹⁹⁰, фигуре књиге, сна, очију, тела као текста, песничке игре, жанровска флуидност, интертекстуална наслађана на друге песнике (посебно Венцловића) или на себе, обраћање прошлости ка садашњости, не обрнуто, што би била модернистичка поза¹⁹¹, избрисани

¹⁸⁹ В. истраживање формалних карактеристика Павићевог песништва у Марићевић 2015: 405–416).

¹⁹⁰ Александар Јерков (2010б: 140) истиче Павићеву позицију у историји развоја језика српске литературе: „Степен необичности Павићевог књижевног израза данас још увек уме да изазове понеку забуну, али ако се боље размисли, такву је изазивао и Црњански својом реченицом која има посебан ритам и мелодију, синтаксом изван граматике и логичке парцелације. Од тог места где почиње слобода преобликовања креће Павић којег није задовољавала ни уобичајена семантика и синтагматика. Тако су у српској књижевности Црњански и Павић изменили синтаксу и семантику приповедног текста. Ако је Андрић обликовао онај израз који је наследник вуковског приповедања, што је критика одавно показала, и ако се српска књижевност временом прилагодила синтаксичком удару Црњанског, још преостаје да се прихвати семантичка слобода Милорада Павића. Тада ће се најбоље видети колико су ова три аутора обележила развоју језика и стила српске прозе у двадесетом веку.”

¹⁹¹ „Оно што поезику Милорада Павића одваја од Ивана В. Лалића и других песника послератног модернизма јесте што те потешкоће у комуникацији са баштином, које ће Лалић окарактерисати као сметње на везама, не долазе од данашњице према десет векова удаљеној византијској баштини, већ, потпуно неочекивано, комуникацијски шум потиче од савременог песника, а стари песник је отворен за дијалог на нивоу песничког поступка, па чак има и жељу, како Павић вели, 'да се пресели у двадесето столеће'.” (Громовић 2024б: 167)

рукописи, избрисани трагови, „текст као нова онтолошка парадигма”, „вера у перформативну моћ језик” (в. Поттић 1992).

Гледе Павићевих књижевних текстова о Богородици¹⁹², пажњу посвећујемо двома маријанским песмама „Сеоба Србаља 1690.” из збирке *Палимпсести* и „Последња љубав у Цариграду” из романа *Последња љубав у Цариграду* (1994), будући да је у њима Павић учинио значајан поетски продор у српској књижевној мариологији. Првом је у фокус ставио икону Богородице Млекопитатељнице, заокружио песнички мотив маријиних груди и преко њих приказао Маријино тело као текстуални простор исписивања статуса сакралног, док је у другој направио значајан поетски отклон од маријанског наслеђа Лазе Костића и најавио долазећу транссимболистичку поезију.

3.5.1.1. „Што плаче очима дојки”: О мотиву Маријиних груди

Док су Попа, Симовић и Лалић, како смо у претходном поглављу (§3.4) показали, стварали своје најзначајније маријанске песме дубински загладени у свет скривен у икони Богородице Тројеручице, у историјско-културолошком комплексу Дамаскинове иконе сагледавали идентитет свог народа, Милорад Павић започиње једну нову епоху маријанске поезије у српском песништву.

Та нова епоха отпочиње откривањем друге најзначајније Богородичине иконе у српској култури – Млекопитатељнице.

Иако ћемо се лако сложити са тиме да је и ова икона изузетно значајна реликвија, јер је и њу, како казује хиландарско предање, написао апостол Лука а Свети Сава добио на поклон у манастиру Светог Саве Освећеног, те је ове две иконе, као и игумански штап Саве Освећеног, положио као сакралне темеље новоуспостављених духовних центара српског народа на Атосу, Млекопитатељница је ипак у сенци своје славне првакиње Тројеручице. Нешто нејасно субверзивно карактерише ову икону. Није без икакве последице то што је Свети Сава одлучио да Тројеручица буде постављена у ипак централном месту – у Хиландару, а Млекопитатељница на маргини – у Карејској посници, у којој је боравио мали број молитвено сазрелих монаха, што су својим захтевним молитвеним правилима у посебном смислу укрепљивали хиландарско братство. Тројеручица је, ако тако можемо рећи, постала заштитница палих, слабих, нових, младих, неутемељених, оглашених, које је придржавала својом трећом руком, док је Млекопитатељницу¹⁹³ Свети Сава одредио као заштитницу оних који су већ у вери, оних који већ живе мистерију хришћанства и који су већ молитвено спознали Христа. Тројеручица је, бивши постављена у Хиландару, задобила и посебну националну конотацију, будући да је препозната као заштитница српског народа – о чему говоре маријанске песме нашег послератног модернизма. Млекопитатељница се везује за тајну, скривеност, повученост, маргину; јавља се као повученост која опчињава, скривеност која утемељује, притајеност која призива, неприметност која обасјава. Зато јој је Свети Сава доделио јединствено место у цркви Карејске поснице – она се, супротно ентеријерским налозима православног храма, на иконостасу налази десно у односу на

¹⁹² Генези песничког успостављања Маријиног лика у Павићевом песништву посвећен је рад „Богородица као Ходатајица и песничка антонимија – Павић и Венцловић” Милана Громовића (2024б: 165–186). О Богородици у Павићевим прозним делима, пре свега у збирци прича *Гвоздена завеса*, писала је Јелена Марићевећ Балаћ (2016) у докторској дисертацији посвећеној барокним елементима Павићеве поетике.

¹⁹³ Уколико би се рашчитала теолошка позадина њене иконичности, Млекопитатељница изображава тајну Христовог оваплоћења, будући да је Христос рођен као тело, као дете које једе људску храну, доји мајчино млеко (в. §3.4.3).

олтарске двери. Јединствен је то случај у Православној цркви, јер је то место литургијски резервисано за Христову икону. Тиме, можемо сада и тако рећи, Свети Сава Млекопитатељници даје већи значај него Тројеручици; можемо томе додати и сасвим јасну аналогију са деридијанским схватањем маргине као места конституисања, чувања и одржавања оног другог центра у структури, што ће у нашем случају рећи: Млекопитатељница чува и одржава Тројеручицу, као што Карејска посница чува и одржава Хиландар. Управо постмодерни Павић спознаје важност иконе *са маргине* и, за разлику од поменутих послератних модерниста, своју маријанску поезију започиње Богородицом Млекопитатељницом.

Млекопитатељница се први пут у Павићевом песништву упризорује у песми „Сеоба Србаља 1690.” из збирке *Палимпсести*, а нама је дата песма овде превасходно значајна због мотива Богородичиних дојки.

Кратак историјат уметничког приказивања Маријиних груди започео би у Јеванђељу од Луке: „блажена је утроба која те је носила и блажене су дојке које си сисао” (^{ЕЧ}Лк. 11₂₇), што је аутору јеванђеља било потребно да истакне како би се још једном нагласило то да је Христос човек као и сваки други. Одатле су Богородичине дојке кренуле двама путевима:

1) иконографским, односно сликарским, где настаје поменути иконички тип Млекопитатељница, грч. Γαλακτοτροφούσα, лат. *Virgo* (или *Madonna*) *Lactans*. Њено прво изображење налази се у Присцилиној катакомби у Риму, 2–3. век, да би, касније, у Источној цркви постало једно од најомиљенијих Богородичиних представа, док се у Западној цркви, прелазећи и у уметничко сликарство, после Трентског сабора у 16. века, полако занемарује;

2) литургијско-химнографским, где је чест мотив Маријиног дојења Христа – нпр.: „и Младенца млеко питала еси” (Богородичен воскресни), нпр. у Канону Богородичиног рођења истиче се да неплодни Јоаким и Ана рађају „Богородицу и Питатељницу Живни нашег” – „Богородицу и Дојиљу нашег Живота [Христа]”. Посебно је упечатљива стихира из претпразништа Христовог рођења (*Минеј*, 24. децембар), где се упризорују Маријине речи што их изговара у својим трудничким данима, очекујући порођај: „[...] како сосцама питаю Тя, всяческая питающаго [...]” – „како дојкама (сисама) да Тебе дојим (храним), који све надајаш (храниш)”. Марија ће бити представљена и као она која не доји само Христа, она је ’убогих питатељница’ (*Осмогласник*, глас 2, недеља), итд. Из литургијско-химнографског песништва Мариније дојке прелазе у уметничко песништво, које се на западу посебно развија од 12. и 13. века. Мири Рубин у монографији *Божича мајка: историја Девце Марије* (*Mother of God: A History of the Virgin Mary*) доноси поглавље посвећено средњовековним песничким обрадама Маријиних груди. Маријине дојке профилишу се са друге стране било ког облика сексуалности¹⁹⁴, оне су, може се тако рећи, најсветији део Маријиног тела¹⁹⁵, будући да је дете Исус за њих био најдуже везан, те су „груди биле знак Маријине љубави. Пошто је Марија бринула о свим хришћанима, замишљана је као да открива своје груди када је молила за грешнике.” (Рубин 2009: 211). Тако Мири Рубин (2009: 211–212) доноси већи број стихова средњовековних песника, од којих приказујемо следеће:

¹⁹⁴ Маријину је сексуалност, како смо показали у одељку §3.3.1, авангардно песништво увелико актуализовало.

¹⁹⁵ И само Маријино тело у средњовековној западној поезији пролази кроз посебан облик теолошко-естетске стилизације, будући да је лепота датог тела потицала из лепоте Рођеног: „Током тринаестог века Марија се развила у прелепу, женствену фигуру, са дугим праменовима косе и грациозним телом приказаним покретом и гестом. Њена кожа је глатка, а лице без мане.” (Рубин 2009: 211) Све су то поетски трагови који ће додатно расветлити Марију као ’лепу даму’ у песништву Драгана Бошковића (в. §3.5.2).

- „Нека груди које су приложене Његовим уснама буду између мене и жестоког пакла.”

ирски бард Ђила Бриџ Мек Кон Мид
(Giolla Brighde Mac Con Midhe,
око 1210 – око 1272)

- „Нека ме Син моје сестре¹⁹⁶ одведе безбедно у смрт... захваљујући грудима одакле је Он пио твоје суштаство¹⁹⁷.”

ирски бард Донкад Мод О Далеј
(Donnchadh Mór Ó Dálaigh,
ум. 1244)

- „Две племените урме, мале јабуке, / слатке и честите: / Бог их је видео / и дошао к њима / у потрази за храном, / узео их одмах / у Своја уста / с радошћу: / тако је његова љубав запаљена. / Мислим, ако смем да их похвалим, / твоје племените груди, пуне милости, / лепе, / тако похвалне / које је сам Бог ценио / изнад свега што је икада било Његово, / хвали их достојно, / желео је да напредује и расте на њима: / јер је Његова жеља била / да их пољуби, / угнездио се у њих, / дојио их с радошћу / и уђе у материцу твоју: / Зато ће твоја похвала увек бити велика!”

Маријин живот (Marienleben)
швајцарски песник и витез Вернер фон Хомберг
(Werner von Homberg,
1284–1320)

У Маријиним се грудима сустичу безбедност, сигурност, заштита, љубав, мајчинство, брига, нега, васпитање, храна, топлина, али и светост и христолошка тајна оваплоћења, те су Маријине дојке стубови на којима почива Црква. Управо такву симболику налазимо код Гаврила Стефановића Венцловића, који у српској култури ствара прву песму посвећену Маријиним грудима, а њу препевава Милорад Павић (1976: 213), именујући је као „Химна Богородичиним прсима”. Венцловић своју песму гради снажним интертекстуалним ослањањем на старозаветну *Песму над песмама*, притом истичући сотериолошко-христолошки значај самих Маријиних груди (нпр.: „Доиста јесу блажене дојке твоје, Богородице, / како ступови крепости од лица вражија; / при њима је новорођени Христос / као штит непоборим преподобија. / Јер сама о себи тако духом светим / чрез Соломона подрекла јеси: / ја сам стена, а дојке су моје кано ступ! / Блажене јесу дојке твоје, Богородице, / и као ступови су што воде Израиле / у земљу обетовану! / И повише, и саме су земља обетована, / која не тече само млеком.”).

Павићева песма „Сеоба Србаља 1690.” ступа у директан интертекстуални дијалог са завршетком Венцловићеве песме, при чему се ’земља обетована’ сада објављује као земља која се налази северно од ’реке’, као земља у којој су мостови који воде ка југу срушени и где једино „птица што прелете реку / бијаше мост за мисли наше [...] / А овде пребивамо отачаства лишени / и не налазимо моста натраг ка себи”. За разлику од послератних модерниста који су својом поезијом желели да остваре ’мост натраг ка себи’, Павићев песнички глас, осим што је свестан непремостивости раздвајујуће реке, и ’ветра са Југа’ који непремостивост чини још већом, одабира да певање ипак не прекине, да га започне са

¹⁹⁶ Марија је представљена као песникова сестра, односно као сестра човечанства.

¹⁹⁷ Енг. ’substance’, што ће рећи да је путем Марије, тиме и њеног млека, материје њеног тела, Христос постао човек.

друге стране историје. Међутим, за разлику Венцловићеве Богородице која својим дојкама води 'Израиље', Павићевом 'Србљу' Мариније дојке уместо млека точе сузе: „У недељу сахранисмо иконе / сем једне, млекопитатељице, / што плаче очима дојки / и храни звезданом сузом”.

3.5.1.1.1. Сахрана икона

Мотив сахрањивања икона симболички означава сахрањивање прошлости, одлагање прошлости у гроб историје. Чин сахрањивања икона може се двоструко посматрати. С једне стране, познати су обичаји јеврејског сахрањивања истрошених светих списа и књига, који су Павићу били блиски са православним обичајем сахрањивања икона (Марићевић 2016: 88). Посреди је традиционално схватање сакралног предмета као живог, које се има сахранити са свим елементима који прате човекову сахрану. Павић чини померај у односу на дато схватање, тако што имплицира да се не сакрални већ уметнички предмет, какав је истовремено и икона, сахрањује, што ће рећи да је песничка реч такође живо биће које се може сахранити. Са друге стране, што је можда још значајније, чин сахрањивања иконе уједно афирмише њену светост, јер се као предмет икона не одбацује, већ јој се одаје почаст, али се уједно десакрализује, поништава се њена светост, будући да се ипак конкретном предмету признаје смрт, те се он искључује из литургијског контекста. У том смислу, гроб у ком почива икона постаје празни гроб, јер светост не може бити сахрањена, светост не може бити у гробу, на исти онај начин на који је Христос свој гроб напустио. Посреди је, дакле, кенотаф, празна гробница, у коју је сахрањена икона, али која ипак не може у гробу да остане. Похрањивањем икона у гроб икона се баца у чељусти историје. (Несвесно) сахрањујући иконе, Србљи у Павићевој песми управо остају без икона, чиме се отвара цели хоризонт зазиданости („У недељу књиге у пирг зазидасмо”), свезаности („У недељу везасмо птице у звона”), растурености („У недељу монахе по метоху разасласмо”). Празнина гроба, као и празнина која из прошлости зјапи ка будућности на северу, ипак није апсолутна, јер нису баш све иконе сахрањене – преостала је 'млекопитателница', што је можда Павићев гест близак модернистичким песницима¹⁹⁸.

Једина несахрањена, икона Млекопитатељице, у поенти песме одговара модернистичкој Црној Тројеручици (§3.4.3.2.1.): „Као штит дижемо икону слану очију чистих / од суза // Но на њој видимо само црне ветрове Земље / црне бикове на пучини морској, / где пасу таласа пену / где брсте крилату рибу.” Венцловићевска синтагма 'црни бивол', која код Павића постаје 'црни бик', сасвим јасно указује на демонијаштво и дијаболичност који оцрњују Маријину икону и због чека уместо млека из њених дојки теку сузе.

Међутим, код Павића, за разлику од Тројеручициних песника, нема никакве интервенција треће руке – јер је, може се тако претпоставити, и Тројеручица, на почетку песме, сахрањена заједно са осталим иконама. Код Павића, дакле, остаје сама Млекопитатељица, остаје њено тело, те, у тренутку када је српска књижевна мариологија освестила значај Богородичиног тела, она се нашла на вратима постмодерности. Заокрет од Марије као духовно-сотеоролошког бића ка Марији као телесно-сотериолошком бићу означава заокрет од етике ка естетици и знак је „симболичке побуне тела против тираније метафизике, теологије и етике” (Холанд 1997: 324). У тексту „Теологија као начин писања: Појава теопоетике” Скот Холанд (1997: 325) истиче да су „[т]ела исписана различитим

¹⁹⁸

Међутим, и ова ће икона у роману *Унутрашња страна ветра* (1991) такође бити сахрањена.

речницима чак и када је сам језик отелотворен и материјалан”, што је поставка коју ће Павић развијати у својим прозним делима, посебно у *Хазарском речнику*. Маријина утроба место је где је започело хришћанско писање, Маријине груди место су на њеном телу где је Исус испрва исписао свој идентитет Богочовека. Икона Млекопитатељнице управо приказује Марију обнажених груди као тело преко ког је исписана прича о Божијем оваплоћењу, док Марија у Павићевој песми „Сеоба Србаља 1690.” постаје подлога преко које је исписан трагични усуд Срба из времена Велике сеобе. Павић Маријино тело, посредством њене иконе, препознаје као палимпсест. Како се у палимпсесту „текстови ’ослањају’ један на други, а посебна је врлина што је тај додир физички, дакле постварен и опросторен¹⁹⁹” (Јерков 2010б: 142), тако се Марија препознаје као у историји најспецифичнија подлога са које је састругано људско писмо, саструган систем људских словних знакова, те је на тако припремљеној подлози исписана божанска азбука, односно, христолошки речено, исписана су два слова, алфа и омега. Павићева песма открила је нови моменат у развоју Марије као палимпсеста – сада је и божански упис са ње саструган. На крају, последње што се преко ње исписује јесу еноформелски обриси ’црних ветрова’ и ’црних бикова’, настали просипањем црне боје непознавања, незнања, идентитетске изгубљености и сотериолошке искључености. – „Хоћемо ли разумети речи светих књига / замрзнуте над реком”, питаће се певајући глас Павићеве песме при њеном крају. Сахрањивање икона показало је да означено сакрално нестало, док иза датог нестанка једино преостаје Маријино тело исписано црним, злим мастилом.

3.5.1.2. Богородица скренутог погледа

Други, значајнији продор у српској књижевној мариологији Павић је учинио песмом „Последња љубав у Цариграду”, која је објављена у 17. глави романа истог наслова. Иако је било покушаја да се песма екстрахује из тела самог романа²⁰⁰, те јој се таквим чином омогући самостални живот, она ипак непосредно зависи макар од најближег романеског контекста, јер своје текстуално биће управо заснива на коментару који јој претходи. У 17. глави Павићевог тарот-романа, где се јавља дата песма, присуствујемо дијалогу између Софронија Опујића и Јерисене Тенецки:

¹⁹⁹ Јерков (2010б: 143) даље о палимпсесту казује следеће: „Утискивање ова два ’предмета’ један у други, и утисак физичког дејства, предметности, оспољавања, све је то својствено Павићевим поетичким решењима. Палимпсест је за Павићево дело веома прикладна симболичка назнака јер се њиме каже како увек у Павићевом тексту постоји и неки други текст и да тек дијалог између више текстова наслаганих у времену или у симболичкој дубини пружа прилику да се наслути шта је на површини писања преостало. Пошто везе између слојева текста не морају бити унапред дате и семантички обавезујуће, текстови могу деловати као да су насумице ослоњени један на други док се не успостави чвршћа веза између њих. Тај тренутак ’очврснућа’ је управо Павићевски ефекат згрушавања форме у неку необичну и неочекивану поетичку ’решетку’, дакле нека врста интертекстуалне кристализације. Речи које долази на ум да се опише овај ефекат биле би амалгами, легуре, откивање, каљење, дакле увек нека врста процеса који има и спољња, физичка обележја, као што Павићев текст увек има и неку спољашњу одору, било да је то лексикон, укрштене речи, кутија за писање, делта.”

²⁰⁰ Мислимо на издање Павићевих изабраних песама: Милорад Павић, *Летећи храм*, ур. Драшко Ређеп, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зенит, 1995, где се на 122. страни доноси дату песму, притом јој дајући наслов „Последња љубав у Цариграду”, који она на месту где се први пут јавила није имала.

„– Ја ћу ти говорити једну песму на свом језику, а ти је слушај на свом матерњем језику.
– То нису исти језици – узврати она.
– У томе и јесте ствар. Ако си спремна да слушаш, истина ће ти се открити у тишини између два језика. Јер, између језика владају океани тишине. Ја сам удесио да речи које ћеш чути звуче исто на мом језику, као и на језику твоје матере, али ће на њеном језику значити нешто сасвим друго. И откриће ти моју тајну. Њихов смисао на мом језику је сасвим безначајан. И он поче.” (Милорад Павић, *Последња љубав у Цариграду*)

Тиме Софроније почиње своју песму, која има недвосмислену молитвену ноту:

*„Молим ти се, Богородице, Владичице,
Не обрати своје очи на њу, на моју љубав.
И не услиши њене молбе
И не помени је у молитвама својим!
Неприметно прелети душом својом
Преко онога што ће она учинити.
Јер оно што ће учинити моја љубав
Страшно је да се и усудити не смем
Да помислим и да сазнам шта је.
А ако се Ти заузмеш за њу, моју љубав,
Знаћеш све о њој, што се ја не усуђујем знати.
Ако се ти помолиш за њу и њене грехе,
Морам знати за њих и ја, који се Теби молим.
Молим ти се, Богородице Владичице,
Не обрати своје очи на њу, на моју љубав!”*
(Милорад Павић, *Последња љубав у Цариграду*)

Песма-молитва коју Софроније изговара, с једне стране, може се разумети као „аутентична и несвакидашња песма-молитва у контрасту” (Громовић 2024: 168), где би негатив изреченог био оно чему изговорени текст семантички тежи. „*И не услиши њене молбе, / И не помени је у молитвама својим!*” сасвим јасно би значило: *„*И услиши њене молбе, / И помени је у молитвама својим!*” Међутим, посредни је далеко компликованија поетска игра, јер не може се тек негација у стиховима ставити у своју контрастну вредност, сваки сегмент стиха тако би тражио свој негатив, што би последовало у заумним низовима стихова, лишеним било ког значења. Међутим, Павићева песма ипак нешто значи, и на почетку је важно напоменути да је у самој роману песма „Последња љубав у Цариграду” означена као ’песма’, не као молитва, што је упут који може и не мора бити пресудан у њеној анализи, али свакако је обавезујући. Како ћемо у наредним редовима показати, не може се говорити о молитви „Последње љубави у Цариграду” – једино о форми песме која наликује форми молитве, што није никакав услов да се песма одреди као молитва. У датом моменту Павић изводи значајно померање од маријанског наслеђа Лазе Костића. У Костићевој песми „*Santa Maria della Salute*” одиграва се фузија молитвеног и песничког дискурса, где лирски субјект Костићеве песме очекује континуитет између Свете мајке од Спаса и жељене Ленке, очекује да Марија погледа у Ленку и својим погледом је доведе у песникову близину (в. §3.1), док је код Павића ствар сасвим другачија. Поменути отклон од Костића подразумева радикални дисконтинуитет између Богородице и драге у Павићевој песми, Јерисене Тенецки. Осим што се песма не може пренети у свој негатив – јер ако би дато било могуће, једино би се тада могло говорити о молитви –, лирски субјект Павићеве

песме не може да оствари континуитет између Богородице и Јерисене, јер је сваки облик потенцијалног молитвеног повезивања две инстанце, који је за Костића био пресудан у грађењу његове песме, сада постао немогућ, тачније речено, изгубљен у језику. Богородица из молитве (Димитрије Кантакузин), потом из омотивљене песме (Лаза Костић), сада једино преостаје у песми (Милорад Павић). Можемо рећи и тако да Софроније потенцијално жели да изговори молитву, или жели молитву, међутим, оно што он изговара није молитва него песма. Јер се у молитви очекује дијалог између оног ко се моли и онога коме се моли, али и захваћеност онога за шта се моли, онога што се моли. Софроније тај трећи сегмент молитве (у конкретном случају је његова Јерисена) намерно искључује из свог дискурса, чега је свестан и због чега исказује аутопоетски увод у саму песму.

Дакле, следећући Софронијев аутопоетски исказ, пре се може говорити о трансмолитви, или, још прецизније, о транспесми, јер повлачење песме у 'океане тишине' између два језика наликује ономе што ће у песми „Брод” учинити Војислав Карановић. Карановић даје једну песму на два језика, или две песме на два језика, или, најтачније речено, сенку једне песме између два језика. Павић то тек назначује, он даје песму на једном језику, рачунајући на њен одговарајући облик у поретку другог језика. Међутим, као код Карановића, и Павићева песма управо се дешава између изговореног текста на матерњем језику јунака и замишљеног текста на језику саговорнице. Тиме се песма, како ће то истаћи Саша Радојчић (2021: 83) у тексту о Карановићевој поезији, налази „*између*”, те би песма као таква „била идеална могућност, а њене две варијанте на енглеском и српском језику биле би конкретизације те могућности” (Радојчић 2021: 87–88). Песма „припада медијалној регији”, те се „не може без остатка редукovati ни на текст којим је кодирана и који је овековечује, нити на жив говор којим је исказана у својој сингуларности” (Радојчић 2021: 92). Павићева песма је управо песма а не молитва јер не жели да конкретан језик запоседне сопственим бићем. За разлику од молитве, која чини одређено насиље над језиком, јер жели да се Бог догоди, да интервенише у самом дискурзивном чину и кроз њега, песма бежи од насиља језика. Песма, за разлику од молитве, не жели ништа да зна: „*Страшно је да се и усудити не смем / Да помислим и да сазнам шта је. / А ако се Ти заузмеш за њу, моју љубав, / Знаћеш све о њој, што се ја не усуђујем знати. / Ако се ти помолиш за њу и њене грехе, / Морам знати за њих и ја, који се Теби молим. / Молим ти се, Богородице Владичице, Не обрати своје очи на њу, на моју љубав!*” Молитва жели да зна означено, молитва моли да уђе у означено – песма одбија било који облик таквог знања, она се профилише као говор „одсутности, с оне стране речи, иза и преко, где се тотални говор и тотално одсуство додирују” (Бошковић 2021: 21) – „И све се, дакле, излаже изненадном нестанку, чистој трансценденцији, да на крају остаје бескрајно ништа”, рећи ће Драган Бошковић (2021: 34) поводом Карановићеве поезије. Међутим, сасвим блиско, можда не у потпуности идентично искуство, захвата и Павићеву, сада рецимо транспесму. Транспесма „Последња љубав у Цариграду” конституише се у флуидним, покретљивим, измичућим просторима језика, и зато Павић од Богородице очекује да „*не обрати очи своје на њу*”, да не одабере ниједан код, не начини никакав прелаз на једак од језика, или, како би рекао Карановић, да не ступи ни на једну од обала. Сваки чин ступања на било коју од страна чин је изневеравања, насиља, па и смрти. Зато се Павићева песма, па и Павићева Богородица, конституише са друге стране изреченог, зато се о њој, како би то било код Васка Попе, о песми једино може говорити у негацијама, јер је сваки облик позитивног говора уједно и говор свођења, говор изједначавања. За разлику од Костића, чије су Марија и Ленка сличне, Софронијева

Богородица и Јерисена радикално су различите и управо у несводивој разлици сачувавају сопствене идентитете.

Тиме је Павић српску књижевну мариологију задужио посебном постмодерном фигуром Богородице, коју смо назвали 'Богородица скренутог погледа', чија промена погледа означава прекид континуитета између молитве и песме, раздор између ознаке и означеног, те свођење сваког дискурса о сакралном на поетски дискурс. Богородица је скренула поглед ка простору 'између' језика, ка простору где се песма као таква налази. Тиме је Павић поновио Венцловићево поетско откриће (§3.1.4) али и, у историји српске књижевне мариологији, омогућио пут маријанској лирици Драгана Бошковића.

3.5.2. МАРИЈАНСКИ ПРОДОР ДРАГАНА БОШКОВИЋА²⁰¹

Једна од главних поетичких карактеристика послератне модернистичке књижевне мариологије, што, како смо већ истакли (§3.4.3.2), посебно израћа из круга песама о Богородици Тројеручици, јесте та да је, уз несумњиве поетске и естетске вредности дате поезије, маријанска лирика бесповратно оболела од повезивања, чак поистовећивања хришћанског са националним. Посезање за средњовековном топицом, која колико била естетска толико захвата и национално, политичко, идеолошко, овде постављено од византијског до српског, постаје плодно тло да се Богородица радије доживи као представник и заштитник једног народа, што нужно, макар имплицитно или несвесно, подразумева и једног политичко-идеолошко-социјалног поретка, него биће до ког се долази у интимним молитвеним побудама. Богородицу послератни модернисти откривају у прошлости, доживљавају је као врхунски песничко-религиозни идиом којим се остварује јединство историјске прошлости и историјског тренутка садашњости, она је симбол националног претрајавања и идентитетско-егзистенцијалног опстанка српског народа. Модернистичко маријанско песништво, можемо тако рећи, оболело је од религије, од религиозности, оно је заборавило да свето мисли као свето (в§ 1.1.3), већ га доживљава кроз институционализованост, кроз цркву, њене дискурсе и топику, отуда и (хипер)инфлација модернистичких песама посвећених Богородичиним иконама, подражавања средњовековних жанрова (црквене) литературе, и сл., што су све дискурзивне рефлексије или дискурзивни одједи једног традиционалног начина религијског говора, тиме и доживљаја Богородице.

Постмодерно песништво своје биће управо профилише са друге стране датих поставки. Парадигматични су у том смислу стихови Новице Тадића из песме „Средњи век”, који показују јасан и сигуран отклон о нпр. лалићевског односа према средњовековљу: „Средњи век / дивоте инквизиције. // Кукуљице / црно позориште. // Насеља, / насиља.” Средњи век се, дакле, доживљава као такав друштвени поредак коме је насиље иманентно, а дато насиље долази пре свега од идеолошких и теолошко-религиозних проскрипција, у песми оличеним у инквизицијама и кукуљицама. Проблематизујући религију као израз одређеног институционализованог поретка, постмодерно певање о Марији као свој предзнак ставља *веру* а не религиозност, док Дерида (2001: 20) поводом разлике између вере и религије казује следеће: „*Треба да се разлучи: вера није била и неће увек бити*

²⁰¹ Дати одељак (3.5.2) представља измењено и проширено наше раније истраживање: Ђорђе М. Ђурђевић, Певање вером: Маријанска поетика поеме *Ave Maria!*, Драгана Бошковића, *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, ур. Александар Костадиновић, 2019, бр. 91, Ниш: Нишки културни центар, 27–35.

поистовећена са религијом, нити, што је друга ствар, са теологијом. Светост у целини и светитељство у целини нису нужно, у строгом значењу тог израза, уколико он као такав постоји, религиозни.” Да би била аутентична, мисао о светом мора да наступи из простора пустиње, места које је „највише анархично и које је најпре склоно анархији”, јер управо се у пустињи, у пустињи пустиње, одвија „екстаза или егзистенција крајње апстракције” (Дерида 2001: 34–35). Речено су управо чинили старозаветни пророци или ранохришћански монаси, који су повлачењем у пустињу, која нипошто не мора бити ознака физичко-географског простора, себе ослобађали сваког облика социјално-идеолошког насиља, па, ако се може рећи, и насиља религије, да би управо у самоодсецању од света, али и сагледавањем свештеног искоса, успели да молитвено дођу до светог, што ће рећи да аутентично и слободно доживе и живе светост са које мора бити саструган сваки идеолошки намет. У супротном, како казује у поменутој песми Тадић: „црно позориште” („Средњи век”), црна представа, где оно што је иза паравана остаје недодирнуто. А свето се налази управо у простору иза, у простору иза глумачких маски, сценског покрета и позоришне завесе, односно, иза свештеничких одора, литургијско-обредних радњи и катапетазме, олтарске завесе.

Зато, наставимо с апокатактиком, урбаним монахом, Новицом Тадићем²⁰²: „Изађох из града, напустих куле саздане од / туђих речи. Напустих све, и тешко ми је, / моја невоља. Гле, суза ми се на лицу запалила. // Нека усамљена места немају ништа сем траве / коју благ ветар помера. Мајчице Богородице, / камен у мојим грудима прошапта Твоје Име.” („Два записа”), или у песми „Маћеха”: „На првом великом раскршћу / (а сва су раскршћа велика) / неки ме човек упита / куд сам кренуо / а ја му одговорих да сам пошао / далеко, тамо иза брегова, / да тражим Оца и Благу Матеру²⁰³.” Дакле, излазак у пустињу, у пустињу пустиње, такође је и поетски гест, како стоји у „Два записа”: „напустих куле саздане од / туђих речи”. За разлику од Лалића који са Атоса доноси ’камичак’ (*Четири канона*, I₅) и на њему заснива своје певање и своју песничку визију новог и обновљеног света, код Тадића се тај камичак сада налази у унутрашњим просторима бића. Лалићева монашка република, реликт Византије, постаје унутрашњи простор песниковог бића, односно, речено другачије, за разлику од Лалића који је песнички посезао за ’кулама туђих речи’, што ће рећи за богатим културолошким и уметничким наслеђем прошлости, Тадић све то напушта, повлачи се у пустињу свог унутрашњег бића и ту проналази камен на ком заснива своје певање. Дакле, Лалићу Марија долази из спољашњости његовог бића, Тадићу Марија долази из унутрашњости. То, свакако, нису две Марије, али је разлика евидентна, и кретање од тога да Марија долази из спољашњости или унутрашњости песниковог бића једна је од кључних особина наше књижевне мариологије. Уколико се посматрају њене чворишне тачке, које

²⁰² Премда је то сасвим неочекивано, у песништву Новице Тадића може се наћи свега неколико песама посвећених Богомајци. Иако је, посебно у каснијем периоду свог стваралаштва, Тадић у свом песништву развио оригиналан и значајан хришћански идиом, Богородица је ипак маргинализована. Јелена Младеновић (2022: 146) истиче да „[р]азвијање мотива Богородице у Тадићевој поезији везано је за покајни и молитвени тон, односно за религиозни комплекс греха, покајања и спасења и есхатолошких мотива присећања на сопствене грехе пре смрти”, чиме се Тадић окреће ка наслеђу Димитрија Кантакузина али и Јефрема Сирина. Такође, Јелена Младеновић (2022: 142) расветљава Маријино скромно присуство у Тадићевом песништву: „Иако је Богородица свакако једна од најистакнутијих православних хришћанских фигура од које се тражи посредништво у молитви, Тадићев песнички субјекат зазива и друге посреднике, али се они никада не издвајају из колективног мноштва.”

²⁰³ Сличан мотив налазимо и у Бошковићевој песми „She loves you, yeah, yeah, yeah”, где песнички субјект казује: „Богородица те воли, из материце / (пссст, њена материца пева: / *She loves you, yeah, yeah, yeah!* / и вредело је лутати све ове године, / само да бих то доживео [...].”

подразумевају следеће песнике: Димитрија Кантакузина, Мавра Ветрановића, Гаврила Стефановића Венцловића, Лазу Костића, Ивана В. Лалића и Драгана Бошковића, непрестано се уочава нерешени конфликт унутар самог песника како се поставити према Марији, јер песник, с једне стране, настоји да испоштује њен традицијом успостављен лик, са друге, да је ослободи нужне догматске окошталости и раскрије као блиско, интимно и пријатељско биће љубави, заједница, мира и спасења. У Лалићевом је песништву доминантније и важније прво настројење, за Лазу Костића и Драгана Бошковића друго.

3.5.2.1. Певање вером

Премда је по многим својим карактеристикама маријанско песништво Драгана Бошковића неодвојиво од мариолошке традиције српске поезије, у песми „Into my arms” Бошковић оставља важан аутопоетски траг: „Не, ниси ти она Богородица из српске поезије, / Тројеручица и сл., / него мајка моје мајке, Иванке од Страху, / вага од хороскопа, Давидов торањ / звезда са конзерве Heineken-а, / Богородица Београдска²⁰⁴, прва линија галицијског фронта, / Salve, Regina, mater misericordiae, / мајко луталица, Марија од старог сајмишта, / мајко бескућника, једноставно The Maria, Заштитница hardcora-а, / Santa Maria мога загрљаја”. Одбијањем да своје песништво упише у конкретни културолошки контекст, он у суштини настоји да уклони архитектуралне везе које би могле постојати између њега и песника претходника. Његова Богородица не проистиче из поезије или традиције; његова Марија искључиво је његова сопствена, она произлази из личног искуства, из исповедног простора и из области молитве, одатле прелазећи у песнички простор. Изласком из мариолошке традиције српског песништва, Бошковић излази у пустињско и празно поље знакова, где изнова проналази и открива своју Марију, он напушта религијске обрасце маријанске побожности да би о Марији проговорио из свог личног песничког искуства, из простора унутрашњости свог бића и зато смо Бошковићево певање о Марији већ одредили као певање вером²⁰⁵. Налазећи се у ћошку историје, традиције, у закуту унутрашњости свог бића, лирски субјект *Ave Marie!* губи религиозност („That’s me in the corner!”), губи сваки облик свезаности с традицијом, и управо у таквом поретку њему се јавља Маријино обећање о њеном доласку, што се рефренски протеже целом поемом.

²⁰⁴ Маријанска историја Београда започиње са Стефаном Лазаревићем, чије су речи о посвећивању Београда Богородици остале записане у *Житију деспота Стефана Лазаревића* Константина Филозофа: „И мене својом милошћу избави њихових руку, одатле дакле дошавши, нађох најкрасније место од давнина, превелики град Београд, који је по случају разрушен и запустео, саздах њега и посветих пресветој Богородици.” Васко Попа своје ходочашће завршава у Београду, на којим ’сунцородица надвија своје скуте’ („Повратак у Београд”), док ће за Драгана Јовановића Данилова у песми „Београд, тиха мермерна трудница II” престоница бити препозната у истом кључу. Осим тога, Мирјана Татић Ђурић (2007: 201 и даље) доноси историјску приповест икони Богородице Београдске, чији је први помен из 1071, када је припадала византијској војсци и била ношена као паладиј, преко архиепископа Данила и његовог записа о Симонидином поклоњењу пред овом иконом, преко бројних српских црквених поглавара и различитих трговаца и путописаца, да се до завршетка Првог светског рата више не би појављивала ни у претпоставка.

Бошковићево песништво урбаног у себи активира дато наслеђе, дајући му несумњиво оригинал израз, пре свега у песми „Јутро моје Богородице тек долази”.

²⁰⁵ „Певање вером свој оквир налази у онтолошком приближавању бића песме и бића молитве, у таквом искуству језик се расипа, постаје недовољан, јер он није сам себи циљ, већ средство остваривања молитве. Певање вером врхунац доживљава у апокалиптичној објави Богородице, која одговара на песниково трагање, молитва се остварује и испуњује, певање више није потребно. Песник кроз апокалиптично разрушавање језика напушта овај свет, док нама остаје језик, поезија, коју видимо и читамо.” (Ђурђевић 2019а: 34)

Марија ће, као и песма, тек доћи, те његово песничко стваралаштво мистички се претвара у саму Богородицу, док се истовремено и сама Богородица мистички претвара у песму: „и pesmu će ući – toliko puta sam to ponovio – jedna prelepa dama / ona, da, da, ona, Bogorodica Beogradska, da”, односно, „Bogorodica dolazi, dolazi pesma” (*Ave Maria!*). Тиме, како смо већ истакли (§3.1.4.2), Бошковић додирује искуство Гаврила Стефановића Венцловића из песме „Писац зазива Пресвету Деву да би му помогла саму себе хвалити”, где се Марија/песма објављује као бездан вере, бездан љубави, бездан мира.

Ханс Кинг (1987: 555) истиче да постоје два главна типа религиозног искуства: „побожност која особност нијече, или која особност потврђује; мистика бесконачности, или мистика особности; козмичка религија откупљења с наглашеним осјећајем, или пророчка религија с наглашеном вољом (религија објаве)”. Прво се искуство, или први тип религије може одредити као мистички, други као пророчки. Дата дистинкција овде нам је важна и због тога што је повратак метафизици и мистичности једна од кључних особина транссимболистичке поезије, како истиче Тихомир Брајовић (1997: 6–13), а што има важну реперкусију у Бошковићевом певању о Марији.

Брајовић повратак метафизици у транссимболистичком песништву сагледава кроз метапоетску рефлексију песника 90-их година²⁰⁶ над превасходно малармеовским симболизмом, што подразумева покушај „обнављања доскора готово проказаног поверења у *есенцијалност песничког искуства*, поверења које историјски стоји на самом улазу у модерно европско песништво” (Брајовић 1997: 6), као и обнављање ’мистичког искуства поезије’ која једина има пресудну могућност да спасе свет, те се повратак метафизици разуме и као „*повратак стварима* призивањем њихове бити, евоцирањем њихове метафизичке нутрине” (Брајовић 1997: 8). Датим особеностима транссимболистичке поезије Бошковић даје несумњиву хришћанску ноту, његова песничка метафизика уједно је и хришћанска – отуда: „Bogorodica dolazi, dolazi pesma” (*Ave Maria!*). Ту нам постају важни даљи увиди Ханса Кинга (1987: 556) који истиче да

„мистичко – одређено прецизно – долази од грчког *myein* = ’затворити’ (уста). ’Мистерији’ су зато ’тајне, ’тајна учења’, ’тајни култови’, о којима се не разговара с непосвећеницима. ’Мистичка’ је према томе она религиозност која пред профаним очима затвара уста о својим скривеним тајнама, која дапаче уопће затвара осјетила пред цијелим извањским свијетом, да би потражила спаса у властитој нутрини. Одређена точно, ’мистика’ стога подразумијева ’онај облик опхођења с Богом, у којему се радикално нијече свијет и јаство, у којему се раствара људска особност, нестаје, тоне у бескрајно Једно божанство’.”

Дато сасвим одговара транссимболистичком новом мистицизму, где миљковићевска ’песма без речи’ постаје основни сан уписан у само биће симболистичке песме и њених потоњих поетских изданака. Кретање од симболистичке заинтересованости за језик идеја до неосимболистичке идеје језика, односно, од симболистичког искуства метафизичности језика до неосимболистичког искуства метајезичности, кулминира у транссимболистичком новом мистицизму певања (Брајовић 1997: 12), где ће песма, како смо поводом Павића, на Карановићевом трагу, већ говорили, бити повучена између језичких обала, бити бело биће²⁰⁷

²⁰⁶ Брајовић у транссимболистичке наше песнике сврстава Војислава Карановића, Драгана Јовановића Данилова, Сашу Јеленковића, Сашу Радојчића и Ненада Шапоњу.

²⁰⁷ Уп. Бошковићеве стихове: „*Пролазим, копне и свет и сене, / душе лебде и повлаче се, као трик, / бледе зимске бујице, нестаје све, / испод кратковекних звезда, небеске пене, / само траје њен бели лик.*” („*She loves you, yeah, yeah, yeah*”)

које опстојава по цену своје метафизичке скривености, недодирљивости и удаљености, те нови мистицизам – ево блискости са Кингом – жуди да „остане ’нем’ и ипак стигне на жуђено одредиште” (Брајовић 1997: 13). У том смислу транссимболистичка поезија развија говор одсутности што „евоцира идеал *чисте поезије* [...] односно идеал *апсолутне поезије*” (Брајовић 1997: 13). Када у песми „Into my arms” Бошковић запише стих: „Само кажем: Марија!, и све буде како треба.”, тиме се ’Марија’ профилише не као биће које спасава песника већ као реч, песничка реч („само кажем”), која има могућност спасавања. Биће Марија одсутно је из речи ’Марија’ и управо по цену тог одсуства песнику „све буде како треба”. То је значајна поетска новина у односу на модернистичко, лалићевско певање о Богородици.

Међутим, иако је Бошковићева иницијална позиција транссимболистичка и иако му је било потребно да на почетку свог певања о Марији прво раскине са дотадашњом маријанском поезијом²⁰⁸, а Марију, потом, открије као песничку реч, као, боље речено, поетски знак, који живи ослобођеност од свога означеног, Бошковић унеколико и напушта транссимболистичке поетске оквири, будући да, како смо рекли, конкретизује транссимболистичку метафизичност, свом песништву дајући несумњиви хришћански карактер. Хришћанство ослобођено насиља двомиленијумске интерпретације, злоупотребе, фолклоризације, митологизације, хришћанство које у свом центру има Христа и, посебно, његову мајку, јесте хришћанство које живи у Бошковићевом песништву (о Марији).

3.5.2.2. Маријино песничко јеванђеље

Зато је Бошковићево певање певање вером, певање са друге стране религиозности, и зато ће поему *Ave Maria!* (2018), на самом њеном почетку, жанровски одредити као „evanđelje Bogorodice”. Исписивање датог јеванђеља²⁰⁹ започиње значајним аутопоетским самоодређењем: „Ja, Dragan, Ivan, Marija, / pozvan i izabran za evanđelje Bogorodice, / koje nam je obećano od proroka, svetih tekstova, / po telu bezgrešno začeto od semena Davidova, / poezijom zavetovano, / kroz koje primismo apostolat i skrušenosti [...]”. Своје песничко име одређујући као трипартитивну структуру: „Dragan, Ivan, Marija”, Бошковић, што је линија која се прати од Димитрија Кантакузина (§3.1.1.3), себе усиновљује у Марији, те је од збирке *Отац* (2013), где „фигурализација текстуалног ентитета оца отвара пукотине у сопственој генези и призива одсутно – мајку” (Перић 2014б: 191), Бошковић стигао до *Ave Maria!*, од Оца до Мајке. Поетско посезање за Богородицом-мајком²¹⁰ може се „тумачити Маријином безгрешношћу и чистоћом, њезином неодољивом духовном љепотом и складношћу бића, њезином узвишеношћу Богородице, њезиним утјецајним престижем код

²⁰⁸ Како у поговору поеме казује Александра Секулић (2018: 34): „Марија долази, изнова, да не буде она из српске књижевности, већ позвана у вртлог дискурзивног освајања, и недоступна и одложена, стићи ће [...]”

²⁰⁹ Узимајући за прототекстуалну потку свог јеванђеља широко библијско наслеђе, колико химнографију Западне хришћанске цркве толико и рокенрол музику 20. века, значајна интертекстуална поигравања са српском књижевношћу, можда најочљивије са стиховима Лазе Костића из „Santa Marie della Salute” или Црњансковог „Ламента над Београдом”, ослањање на филозофију од Ничеа и Хајдегера до Дерида, итд., Бошковићево певање (о) Марији у српском књижевној мариологији јесте најаутентичније, а његова главна особина, како ће се у главном тексту видети, јесте непосредност у песничком доживљају Марије.

²¹⁰ Римокатоличка традиција „особито истиче мајчинску димензију Маријине љубави, као особиту мајчинску тајну блискости човјеку, и што је занимљиво, управо ту димензију љубави усмјерене према сваком поједином човјеку ставља на срце Цркви као пут којим треба насљедовати Мајку којуштује и љуби” (Пехар 2019).

Бога, али се никада неће моћи до краја протумачити без њезине везе, с нама и наше с њом, без везе: мајка – дијете. Марију нештујемо, Марији се не дивимо, Марију не наследујемо. Њу љубимо.” (Брајчић 2019) Уместо спасења у Оцу песник жуди за безграничношћу љубави у Богородици, те уместо за спасење, поема *Ave Maria!* испевана је, како би се то рекло речима апостола Павла, као химна љубави. Одатле и песниково средње име Иван: „А један од ученика његових, кога Исус љубљаше, бјеше наслоњен на наручје Исусово” (СЈн 13, 23), док је *Dragan Ivan Marija* „и заглају Bogorodice на njenim grudima” (*Ave Maria!*). Апостол Иван/Јован усиновљено је Маријино чедо, коме Исус оставља своју мајку:

„А стајаху код Исусова крста мати његова, и сестра матере његове Марија Клеопова, и Марија Магдалина.

А Исус видјевши матер и ученика кога љубљаше гдје стоји поред ње, рече матери својој: Жено, ето ти сина!

Потом рече ученику: Ево ти мајке! И од онога часа узе је ученик к себи.” (СЈн. 19₂₅₋₂₇)

Овде треба упутити на Оригеново (2023) тумачење датог јеванђељског момента, који истиче да Исус не казује: *, „Жено, ето ти и овог сина”, него „Жено, ето ти сина”, што је исто као да каже: „Ето ти Исуса кога си ти родила”, те се за свакога ко је охристовљен, какав је апостол Јован био и због чега га је Христос препоручио својој мајци, Марији може рећи, поентира Ориген: „Гле, твој син, Христос.” Дакле, преко охристовљења тече и умаријење. Јован је постао (као) Христос и зато га је Марија усвојила, и свако ко се охристи, Оригенова је перспектива, такође добија Марију за мајку. Песнички глас Бошковићеве поеме управо задобија такву позицију јер целокупно своје биће своди на нулту тачку, што је представљено у следећим стиховима поеме: „А kada bi smrti bilo, kada bih umro, / znam, znam, da, to znam, / kada bih, dakle, nestao u onom ništa sebe, / i to ništa, nekim već svojim jezikom, / uspeo bi da dođe do reči i tako mило izgovori: / VOLIM TE / (*Ništa sam, volim!*).” (*Ave Maria!*) Отуда дати песнички глас себе препознаје позваним да сведочи Маријино јеванђеље, а то јеванђеље, поново ћемо се вратити Кингу, није мистичко, то није негирање „нормалног животног порива рођено из засићености животом” (Кинг 1987: 556), овде нема мистичке пасивне побожности, резигнације, контемплације, гашења афективности и вољног живота, одустајања, одрицања, мировања (1987: 557), Бог Бошковићевог Маријиног јеванђеља није скривени Бог – већ, датим јеванђељем одзвања „неспутана воља за живот, стални порив према потврђивању, снажењу и уздизању сопственог осјећаја” (1987: 556), активност, распламсавање афективности, „потврђује се воља за живот, побеђује те тријумфира и у извањском поразу, пркоси смрти и уништењу. Из најдубуље невоље и очаја избија напосок *вјера* рођена из жилаве воље за живот, непоколебљиво поуздање, као стијена чврсто грађење и повјерење, одважна нада” (1987: 557), те Бог Бошковићевог Маријиног јеванђеља јесте објављени и увек делатни Бог (1987: 558).

Кинг (1987: 558) поентира:

„Доследна мистика скида с предоцбе о Богу све особне атрибуте, док не стигне до 'голе' и 'чисте' бесконачности. Бог пророчких духова напротив носи очевидно црте људске особности [подвукао Ћ. Ћ.]; у њој наставља свој живот примитивни антропоморфизам, додуше одуховљен, но у свеколикој својој праисконској снази; Бог је господар, краљ и судца, а кад поуздање потисне сав страх, и отац.”

Зато ће Бошковић настојати да Марију представи у што људскијем лику, и њу песник не позива, попут Димитрија Кантакузина или Ивана В. Лалића, у посебном патосу песничког израза да спаси свет и песника, већ да намири песникове „кафанске рачуне” и исплати „кредит за онај свет” („Into my arms”). Зато је песник воли „на свој спетљани, полупани начин” („Како се заломи”), али тај ’полупани начин’ далеко је аутентичнији и снажнији од стилски и канонски узвишеног Лалићевог, јер у Лалићевим маријанским песмама нема таквих стихова какви су: „VOLIM TE / (*Ništa sam, volim!*).” (*Ave Maria!*) Бошковићева Богородица, дакле, непрестано је уз песника, док ће, нпр., мотив Маријине звезде на пивској лименци бити важан поетски сигнал, о ком Милица Ђуковић (2019: 16, 17) казује да „неодвојив од мотива љубави, кише и Богородице, мотив (отварача за) конзерве прераста у могућност отварања према другом, свету; могућност самоизлагања и експлозије бића и речи, могућност сусрета са оним што ће тек доћи, би(ва)ти и бити тако *лепо, лепо, леееепооо*”, те „самонапуштање, бивање у другом и(или) са другим, заправо је оно отварање и онај долазак који поема *Ave Maria!* зазива [...]. Поред отварања и самонапуштања, поема *Ave Maria!* наговештава и губитак, давање себе зарад освајања пуноће бивања у другом, са другим, кроз другог (који је неодвојив од оног ја које се изгубило-дало-нестало).” Тренутак проведен с Маријом постаје „perfect day”, тренутак измештености, трен среће и мира, који песник, градски полупани усамљеник једимо може провести са Богородицом и која је једино песниково друштво. Трен „perfect day-a” трен је у ком се песниково биће мења, он постаје неко други, неко добар, не усуђујемо се рећи, неко охристовљен, мада дати стихови желе и навештавају такву позицију. Дан је савршен само док је проведен са Маријом, што је посебно апотеоза Маријине љубави, која пружа своје корене ка Драинцу.

Бошковићево маријанско певање љубави, или певање маријанске љубави, своје поетско заокружење проналази у Маријином телу, које је „receptor za ljubav” (*Ave Maria!*), у Маријином срцу²¹¹, које је „најдубље одређење њезине особности у којему се одвија интимни сусрет с Богом и опредељење за њега” (Пехар 2019). Богородичино срце више је од места песникове мистичке количинације са њоме, оно подразумева партиципацију у апсолутној љубави, апсолутну припадност, и оно је место будућег дана, дана без завршетка, и зато у Бошковићевој поеми непрестано расту срца: „I konačno ćemo imati samo jedno srce, ne dva, ne tri, dva, ne, ne, ne.” Прислоњен на Маријине груде, песник кардиограмски бележи говор Богородичиног срца, те се на дну његове поеме управо налази мноштво срца, мноштво љубави, а све су оне одраз само једне, Маријине. Бошковићева се Богородица тако профилише као апсолутност певања, апсолутност места на ком почива недодирљива песма, али и апсолутност љубави, апсолутност заједништва. Богородичина „svaka epidermalna ćelija, svaki molekul i reč / postaje receptor za ljubav, beksraj i *Magnificat*” (*Ave Maria!*), те

„Маријина љубав не умире, него коегзистира са свим људима, и онима који ће тек доћи. Дакако, не хладном него топлом коегзистенцијом, својственом мајчинској љубави. Када бисмо данас покупили све мајчинске љубави на земљи и поредали с Маријином љубави, добили бисмо једну кутију шибица мајчинских љубави. Мајке ће нам радо опростити ово снижење њихових љубави којим смо хтјели истакнути величину Маријине љубави, и такођер њихове мајке. Том поредбом потпомогнути лако ћемо схватити тврдњу да је Марија свеопћеповијесни динамизам” (Брајчић 2019),

²¹¹ „Марија је, дакле, по захтјеву самог сина, позвана свим члановима његове заједнице преносити исто свједочанство вјере и предања својег срца, које је преносила и на своје дијете, те на тај начин формирати срца његове браће онако како је формирала и срце својег сина.” (Пехар 2019)

или, како песник каже: „*Bogorodica je najbrža od svih svetih, zuuuuuum m m m!*” (*Ave Maria!*). Маријом се рађа љубав „а ljubav je tako brza i beskrajna” (*Ave Maria!*). Брзина је зато и више од физичког покрета, она подразумева свеприсутност, свесвепрожимање, срећу, јер „Богородица је, дакле, носилац еудајмоније, среће. Срећа се огледа и у неконтролисаној брзини: живота, путовања лирског субјекта. Богородичин долазак, еманација, представља оличење хармоније. Богородица је љубав у густо сплетеном пропеву.” (Перић 2019: 132) То је радосна вест Бошковићевог маријанског песничког јеванђеља.

Премда, теолошки гледано, ван христологије Богородица није Богородица и не може супституисати Бога, у поетском искуству ипак се може доживети као предзнак Божијег доласка – Бог ће, попут песника у Бошковићевој поеми, тек доћи. У богослужбеним химнама посвећеним Марији јавља се и представа Богородице као свитка „по ком се прстом Оца написа Логос” (Акатист Балговестима Пресвете Богородице). Отуда Богородица у *Ave Marii!* представља подлогу на којој ће бити уписан божански тетраграм JHWH²¹²; њено „тело је простор на којем се исписује својеврсна мапа блискости/присуства” (Перић 2019: 133). Тај свитак, та подлога, та песма исписују пољубац Бога и песника, што се одвија „уснама Богородице” (*Ave Maria!*). Несигурност и запитаност пред Божијим (не)доласком не негира сигурност у долазак Богородице²¹³, па се у овој разлици између два очекивања у Бошковићевој поеми Богородица може доживети као реалнија и сигурнија од Бога. Иако Бог може изневерити, Марија то неће учинити, и она је управо најава, наговештај поновне божанске апокалипсе („jer i ti nisi, i doći ćeš” (*Ave Maria!*), новог, вечног и незалазног јутра и наступајућег дана. његово појављивање у свет, тај нови, вечни дан, то ново јутро, једно јутро, навештава Богородица. Бошковићево певање о Марији у правом је значењу анатеистичко – „вратити сакрално после Божијег нестанка” (Керни 2010: 102), и управо се кроз Марију очекује да се Бог поново може вратити свету, што би била још једна радосна вест песничког Маријиног јеванђеља. Маријина љубав, коју песник сведочи, залог је да ће се дати долазак засигурно догодити. Анатеизам је „пажња пред божанским у странцу који стоји пред нама усред света. [...] То је amor mundi, љубав живота-света као утеловљење бесконачности у коначном, трансценденције у иманентности, есхатологије у садашњости” (Керни 2010: 166), те се од Другог као Бога у Бошковићевој поеми стиже до Богородице, која једина није другост у односу на песника: „*Ave Marija, milosti puna, / jedno sam s tobom*” (*Ave Maria!*). Зато, „Мајка је једино биће које није Други, док је Отац извор сваке другости” (Ђурђевић 2019а: 31), те ето још једне радосне јеванђељске објаве.

Теопоетско гледиште да су апокалипса и поезија међузависне, да се на такав начин надопуњују да би се њихова бића без датог контакта извитоперила (Франке 2009: 10), код Бошковића наилази на снажну поетску афирмацију. Апокалиптично искуство као искуство раскривања, откривања, казује Дерида (1995: 7), одаје ствар „која може бити део тијела, глава или очи, неки тајни дио, полни орган или било шта скривено, тајну, ствар за скривање, ствар која се не показује и не казује, можда изражава али не може и не мора да буде одмах изнијета на видјело”, што је недвојбено искуство читање Бошковићеве. Видети Богородичине *sike*, до којих се од Венцловића, преко Пољанског и Павића стигло, односно,

²¹² Тај тетраграм, бојазан је, у *Ave Marii!* може постати F16, шифра душевног поремећаја узрокованог алкохолизмом, шифра полупаности.

²¹³ Песник чак радије жели Богородицу него Бога: „Знам, ипак верујем у Бога који се меша у наше животе, / знам да и ти верујеш у њега, / и баш зато тако често клекнем и молим га / да не додирује твоју косу, / да те остави на миру, / и да те пошаље равно, / равно у мој загрљај.” („Into my arms”)

„подизање вела [...] са полног органа човјека или жене, али исто тако са очију или ушију” (Дерида 1995: 9) откривењски је залог жеље за превазилажењем сваког облика дисконтинуитета и жеље за уједињењем. Апокалиптички покрет песничког субјекта подразумева свођење у љубав, умањење, свођење на мале ствари: „i stvari će se smanjiti, biće tako male, smanjićemo se i mi [...] i bićemo bubamare koje očima samo jednom trepnu: trep!” (Ave Maria!) „У искуству свођења света на *мале ствари*, из мале, затворене кутије самог бића поезије, откриће се Богородица, тако да је Бошковићева апокалипса заправо процес брзинског умањивања света на минијатурно и преображај минијатурног у љубав.” (Ђурђевић 2019а: 32) Зато је и Богородица умањена: „devoјčica, sa buketom sveća” (Ave Maria!), док ће откривењско певање свој врхунац добити у последњем стиху поеме: „Trep!”, где се „језик на својим границама разбија [*shatters*] и сва бића су без речи присутна и отворена једно за друго, тренутак када се превазилазе све артикулирајуће разлике” (Франке 2009: 10–11). Trep! је апокалиптично језгро Маријиног јеванђеља.

У „Маријином девичанском мајчинству, њеном плодном девичанству, видимо трансценденцију која интервенише како би извукла љубав из руку смрти” и „кроз ембрион испунила очекивање човечанства и космоса и покренула универзално преображење” (Клемент 1995: 42). Ембрион о ком Клемент говори јесте Христос, док је ембрион Бошковићеве маријанске поезије, ембрион ступања маријанске љубави у певање, ембрион кроз који Богородица љубављу ступа у певање, одложен и померен у долазеће јутро: „Da, oduvek me je zanimalo / kakva će biti ta melodija svitanja, himna dolaska, nebesa.” (Ave Maria!) „Trep!” конститутивно је апокалиптичко место поеме, одакле се она отвара и кроз које песник напушта свет, оно припада Марији и с њом долазећем јутру, „оно јесте моменат пуцања ембриона певања, моменат унутрашњег рађања песме и песника” (Ђурђевић 2019а: 30). Када песнички субјект истакне: „Сео život čekam da napišem nešto o Mariji / Bogorodici, Blaženoј Devici, / uplašen i zahvalan, / jer da nje nije, ni mene ni bi bilo.” („Into my arms”) и када му се Она о којој пева окрене и погледа га, тиме апокалиптички набој поеме доживљава свој врхунац и тада певање престаје. Марија се тако објавила као завет песништва, али и завет изгубљених, бездомних, лутајућих, усамљених, који тек у поезији проналазе свој дом.

3.5.3. МАРИЈАНСКА ПОЕЗИЈА У ЕКОПОЕТСКОМ КЉУЧУ: МИЛОСАВ ТЕШИЋ

„Разгранај се, песмо, лековита биљко,
јер памћење бива све плиће и тање [...].”
Милосав Тешић, „Крфски натпис”

Дубоко зароњено у поетику фитолошког света, песништво Милосава Тешића једним својим делом жанровски додирује екопоезију. Две основне карактеристике екопоезије јесу посебна загледаност у животну средину, у степен њене уништености те могућности њеног опоравка, оздрављења, као и остваривања континуитета унутар човековог бића са окружујућим биолошким светом, што подразумева помиреност човека као биолошког бића и човека као бића технологије, док, друга је то карактеристика, екопоезија није антропоцентрична и у њеном фокусу није примарно човек као такав (Шопто 2016: 395–396). Екопоетика је

„термин за еколошки вођено, иновативно писање које је пратило прелазак наше нације од примарно руралних ка примарно урбаним економијама и заједницама; која је заснована на науци и технологији индустријске револуције и шире; а то је дошло након и у субверзији

традиционалније поезије природе (у романтичарским и трансценденталистичким венама и иначе). То је поезија која је израсла из покрета за животну средину који је почео да се обликује 1960-их, под утицајем дела Рејчел Карсон и многих других, покрета који постоји паралелно – и, у идеалном случају, удружује снаге са – покретима за економску, социјалну, расну и родну правду.” (Гринберг 2014: 27)

Екопоезија јесте облик ангажоване поезије, што се не може рећи и за Тешићево песништво, јер она „замишља да мења начин на који размишљамо, доживљавамо се, живимо и делујемо у свету” (Шопто 2016: 408), она освешћује еколошке девастације, заговарајући снажну енвайронменталистичку критику одржавања и очувања животне средине, прекидање свих технолошких процеса који нарушавају биолошко-географски диверзитет планете Земље, те екопоезија настаје и као реакција на двадесетовековну материјалистичку културу која нашу планету доживљава као неисцрпни ресурс потребних добара за непрекидни технолошки и цивилизацијски напредак. Дати напредак, сасвим је јасно, екопоезија негативно оцењује. Екопоезија, како би се њен назив могао превести са грчког језика, пре свега подразумева, симболички речено, ’стварање дома, стварање куће’²¹⁴, што ће рећи очување животне средине које не мора бити усмерено ка човеку. Природа се чува ради ње саме, док се човек доживљава као непотребан фактор који уноси хаос, нарушавање симетрије и баланса који у природи постоји. Екопоезија прониче у тајанствени и невидљиви језик природе, живог и неживог људског света, она чини да се природа, која је по деридијанској концепцији немислива структура која изван језика не постоји, ипак у поезији догоди, да кроз поезију проговори.

Напомињемо и то да екологија остварује извесни континуитет и са теологијом, те се у том смислу може говорити и о ’еколошкој теологији’, која

„истражује интеракцију еколошких вредности и људске спиритуалности, пружајући теоријске оквире, али и практичне предлоге и пројекте. У егзегетском смислу, савремена библијска анализа пружа нам могућност за другачије сажимање божанске поруке у правцу еколошко-теолошких идеја, које можемо разумети као инклузивне, мистичке, екоцентричне и оптимистичке. У том смислу, људско биће и природа се посматрају холистички, односно, човек није више усамљен у центру креације, већ је сама творевина скуп међуодноса у којима човек може бити само милостиви, а не егосцентрични господар, љубећи, преко ближњих, и сав живот. Исус је био у јединству, преко Светог Оца, са свиме, а главне особине такве повезаности су правда, самилост и љубав.” (Сремац, Беук 2013: 28)

Тешићево екопесништво настаје управо у озрачју последњег реченог. Марко Радуловић (2016: 403) истиче да је за Тешића природа простор „у коме се открива Божји принцип и човеку наклоњена околина кореспондира са осећањем блискости са природним силама и њиховим песничким прослављањем”. Тешићев, ако можемо рећи, постањски лирски спев *Седмица*²¹⁵ посебну пажњу управо поклања трећем дану стварања, среди, када се ствара биљни свет, који је у Тешићевом поетском универзуму конститутиван и доминантан спрема осталог живог света. Доживљај природе овде се прелама односом према биљу, те је циклус „Среда” у *Седмици* „микрокосмос. Биљни свет се јавља као готов универзум, целина за себе.” (Радуловић 2016: 404)

²¹⁴ Датим смо се већ бавили у раду посвећеном нашој флоралној ангелологији (в. Ђурђевић 2022).

²¹⁵ О теолошким аспектима Тешићеве *Седмице* в. Матић 2023: 177–210.

Милосав Тешић чини још један важан поетски гест, будући да биљни свет везује за женску страну човекове историје, језик биљака профилише се као тајни, скривени и мистични женски језик, којим се приповеда песничка страна човековог света. Посебно место у Тешићевом опусу припада поеми „Калопера Пера”, која у 22 песме, или лирска фрагмента, исписује историју важних жена српске историје. У својеврсном речнику-разјасници, која прати поему, Тешић (2021: 79) истиче да је Калопера Пера „могући женски корелат Бога Перуна” и да она постаје „прапочело српског женског пантеона, из којег проистичу духовне, моралне и друге врлине свих потоњих српских хероина. Она је најпосле, у тегоби и слави постојања, оличење српског женског начела, а самим тим и ознака српског женског принципа, који је као носилац наде – снагом женске разборитости, природом женске отмености и осећањем части – вековима био важна потпора у националном одржању.” „Калопера Пера” постаје поема-каталог, будући да се састоји из мноштва женских имена, која колико припадају историјским личностима толико долазе и из (народне) поезије. Тешић низањем датих имена исписује субверзивну српску историју, која се профилише са друге стране маскулинистичких и феминистичких перспектива. „Калопера Пера” трансцендира жену као такву, женско биће и језик, и женски се принцип овде јавља као старији²¹⁶, аутентичнији, као творачки, чиме се призива дучићевска поетска претпоставка о божанству које је женског рода²¹⁷ (§3.2.1.2), јер Калопера Пера јесте богиња, и та је богиња архетип свих осталих жена које се у поеми јављају.

3.5.3.1. Кодерово наслеђе

Међутим, осим са Дучићем, Тешићево гино-фито-песништво остварује упечатљив континуитет са песништвом Ђорђа Марковића Кодера. Будући да је Кодеру, како је то о њему записао Јаков Игњатовић, ’женско друштво било најмилије’, он је свој песнички идиом, Кодерове су то речи, извео из „бабах и србски материх језика”²¹⁸, наставши „да

²¹⁶ О архајским песничким карактеристикама Тешићеве поеме говори Александар Јовановић (2016: 545): „’Калопера пера’ и својим насловом и почетном ситуацијом полази из обреда и његовог мелодијско-смисаоног јединства. Одржаван у част божанске светлости и вегетативне бујности, као чин љубавне магије, са подразумевајућом везом са краљичким или сватовским поворкама (у примеру који песник преузима сужен на слику рата, пригушене еротике, али и слутње смрти), у преплету плодности и еротике, божанског и женског начела (а оба сједињена у зазивању ’Калопера Пера’ и припева-рефрена ’љељо’ (култ се, са својим ритуалом, певаним текстом, многозначним и тамним порукама, снажно утиснуо у саме основе бића модерног песника, који је у њему најпре очарани посматрач, потом припадник колектива који га обавља, а затим модерни стваралац који га обнавља.”

²¹⁷ Софија Матић (2023: 177) истиче агиолошку страну „Калопере Пере”: „Претходна анализа песама поеме *Калопера Пера* обзнањује да песничко величање великих жена српског народа не произлази из андроцентричне визије света. Таква традиционална визија доминације маскулинности подразумевала је женску жртву како би се мушки подвизи указали још већим. Насупрот те концепције, Тешић поставља идеју о женском жртвовању које не служи глорификовању мушкарца, већ чија је сврха – задобијање светости. Фемининост која врхуни у подвигу који је једнако вредан мушком испуњава се жртвом за коју се добија спасење. Познате и безимене жене средњег века, предмодерног и модерног доба определиле су се за Царство небеско попут Лазара, Карађорђа и других пострадалих за слободу српског народа. Свест о вечном животу, која се теолошким језиком може назвати есхатолошком свешћу, била је укорењена у њиховом бићу до предавања себе нешtedимце.”

²¹⁸ Поводом датог Кодеровог језичког одабира, Душан Иванић (2014: 279) казује следеће: „У ауторовом изричитом опредељењу за језик враџбина крије се заправо одбацивање говорног језика. Поготово што је, градећи ријечи, потврдио да је слeдбеник уобичајеног односа према језику унутар езотеричних покрета (алхемија, кабаластика): наш пјесник се служи словним формулама, премјештањем или замјењивањем

женска глава јаче језик зна, лепше, слађе него учен” (Дамјанов 2011: 50, 52). Кодер, дакле, чини исто прегнуће као и Милосав Тешић после њега, будући да је ’женски језик’ његових спегова – „језик матријархалне културе, алтернативне у односу на [...] патријархалну културу и њен језик” (Дамјанов 2011: 51). Заумни, алогични, магијски и несемантички језик бајалица, басми, враџбина Кодер у својим спеговима артикулише као „говор биљака, трава, цвећа и птица”, те је свет његовог песништва „велики женски свет митолошке основе” (Вукадиновић 2014: 289).

Попут Тешићеве Калопере Пере кроз Кодерове спегове (*Сан Матере српске*, чији је *Роморанка* део, потом *Девесиље*, *Искони*, *Митологије*) постојано се појављује одређени женски принцип, именован као ’Матер српска’. Душан Иванић (2014: 279) казује да је посреди „персонификација српске жене и мајке, гениј српства (појам веома омиљен 30-их и 40-их година 19. вијека), оличен у женском начелу, или секуларизована и национално одређена митска магна матер. Све је могуће повезати и са апсолутизацијом тзв. вјечно женског, које се у епоси романтизма испољава у топосу идеалне драге.” Као што је код Тешића Калопера Пера Перунов женски пандан, тако је код Кодера „мајка ’мало Алфа’, а бог је ’велико Алфа’, чиме се истиче напоредност између извора живих бића на земљи и извора свега што постоји у васиони” (Иванић 2014: 281).

Кодеров спег *Сан Матере српске* својим насловом упућује на православну књижицу *Сан Мајке божије*²¹⁹, у којој се, осим кратких катихетских слова и различитих молитви, налазе и апокрифни текстови о два Богородичина сна, где се у другом, означеном као ’стравичан’, проговара о наступајућем Христовом страдању, што Марију чини узнемиреном и онеспокојеном. У Кодеровом спегу налазимо увелико компликованију и непрозирнију сценографију, међутим, свакако је да је основна тема *Сна матере српске/Роморанке* тужење мајке над умрлом ћерком: „У Кодеровим тумачењима је и поднаслов, *Сан Матере српске*, значењски сведен на сан мајке која је остала без Анке, па јој се њена душа, прерушена у анђела, јавља и показује јој на кавез гдје птица Канарица тужи, јер ју је анђеоло казнио заточењем зато што се огријешила о мајку.” (Иванић 2014: 279)

Како год била, евидентна паралела наводи Божа Вукадиновића (2014: 286) да у Кодеровој Матери препозна и Богородицу:

слогова, инсистира на словима као симболима. Наравно, езотерички покрети су се уграђивали у књижевне формације и правце, од ренесансе до симболизма и надреализма, али су имали мање-више уједначен и у том смислу традиционалан однос према језику као извјесном средству и материјалу. Апсолутно традиционалан, по самој дефиницији алхемије и кабалистике као изразитих темеља езотеричности, такав став према језику, с обзиром на тежње да се овај осамостаљује, лако се уклопио у модернистичка и авангардистичка струјања. Осим тога, Кодер је тиме, стара тајна знања и моделе језика укључивао у нову снажну институцију универзализације свијета – у књижевност.”

Важне су и напомене Саве Дамјанова (2011: 196) о посебној и алтернативној језичкој традицији српске поезије: „Наиме, почевши од старе српске књижевности па све до данас, можемо пратити у извесном континуитету једну ’кодеровску’ струју, једну књижевно-језичку праксу која се идентификовала како кроз дубок отклон од рационално структурираног књижевног језика (односно од одговарајуће актуелне норме), тако и кроз изразиту креативно-иновацијску језикотворачку енергију изражену на свим фундаменталним нивоима текста”, те се „једино оваквим језиком и могло општити са највећим тајнама, са Оностраним, Трансценденталним, са апсолутном истином, која је и сама магловита, тамна, ирационална и која егистира изван категорија ’јасности’, ’једноставности’, ’логичности’, ’размљивости’ и сл.” (Дамјанов 2011: 199).

²¹⁹ Књига је доступна на следећем линку: <https://duhovnaoaza.wordpress.com/2013/02/05/%D1%81%D0%B0%D0%BD-%D0%BC%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%B5-%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D1%98%D0%B5-%D1%86%D0%B5%D0%BB%D0%B0-%D0%BA%D1%9A%D0%B8%D0%B3%D0%B0/>, 10. 6. 2024.

„Да ли је за жену богињу, Деву, Алку, пралик сна Богородица? Ако јесте, онда је сама Богородица једно биће које се шета природом, затичући ову у сну, и додирујући је штапићем свести и јасности. Те се њен лик показује из башти, круне дрвећа, цветних листића, у хиљадама иконица које обухвата мирис и светлост. Алка је Дева. Цвет ове богиње је девесиље, хиљаду пута поменуто у рукопису. И песник тумачи: девесиље није више ни цвеће из веровања, какво је забележио Вук, ни напросто вилин цвет са новим магијским значењима, и вишим моћима. Девесиље је – Девина сила, тј. у овоме су цвету Девине силе. Ми смо ту на трагу српских пролетњих култова и цветних свечаности, као што су Цвети, Врбице, Материце и друге. Али нас песнички рукописи не воде непосредно у правцу ових култова, који постоје за себе у неограниченом броју значења. На пример Девесиље, није само Девино соље. Као да је песника страх да заустави значење, те вечито мења позорницу речи. Како је могла настати сама реч Дева, која је у корену девесиља? Кодер је доводи у везу са бројем девет. У девесиљу је девет сила, а девет сила чине деву, али девет сила чине и народ. Тако кроз девет сила песник налази мистични спој деве и народа.”

Тиме се Кодеров зелени поетски језик отвара и ка православној богослужбеној химнографији, где се у великој мери остварује блискост између мариолошког флоралног мотивског комплекса. Дати амалгам обрадили смо у одељку §2.2.2.5, истакнувши да се биљке, попут купине, винове лозе, јабуке, делови биљака, корен, стабло и цвет, као и биолошки процеси биљака, попут олистивања, цветања, (не)увећавања, разгранивања, приказују као неизоставни елемент Маријиног култа. Њима треба додати и цвет бели крин, који архангел Гаврило дарује Марији приликом Благовести, или ружу, што је такође маријански цвет.

3.5.3.2. 'У храму од озона'

На датом трагу, кодеровском и богослужбено-химнографском, рашчитавају се маријанске песме у екопоетском кључу Милосава Тешића, које се налазе у последњем циклусу „Мала служба” збирке *Седмица*²²⁰.

У песмама датог циклуса, можемо рећи, долази до проширења химнографског мотивског повезивања Марије и биљака, те је Марија означена као она која „душевно класје гласом растрес[а]” („Песма прва: *Нужан је, ипак, молитвени запис*”), која „модри јоргован / лика ту Чистог / свукуд распростири”, песник јој се обраћа са: „Купино вечна, клонулој снази супрет разгрни, / даруј ми секунд с расцвалог биља уочи Цвети” („Песма друга: *Кријеш ли лице, Господе?*”), Марија је 'житница', од које се моли: „честитог јечма, Матице струјна, шаку изручи” („Песма трећа: *Куда ли течеш, неразум-реко?*”). У песмама „Глоса наведењска” и „Глоса благовештенска” приказују се дани и природа за време Богородичиних празника, чиме се успоставља и маријанско-календарска топика, где се кретање вегетације и целокупног годишњег круга заснива на Маријиним празницима, што је окосница песме „Дани богордичници”.

На основу реченог, Марија се у Тешићевом песништву јавља као један од представника женског принципа, где се њене православне карактеристике проширују како

²²⁰ Тек посредно се може говорити о маријанској позадини лирског лика 'Мати', којој се песник обраћа у песми „*Rosa canina*”. Иако има одређених назнака који могу упутити на Богородицу, нпр. појава купине или стихови: „Из срца Оца кроз срце Сина / цвати ми, цвати *Rosa canina*.”, Мати која се овде јавља („Ја гинем, Мати, лудом матицом / и тргам грозје, тргам купине, / и витлам, витлам божур-палицом, / и Трпим, тупим трулеж трупине.”) пре је поетски облик женског божанског принципа но што је посредни заиста Богомајка.

митолошким наслеђеним представама тако и екопоетским захтевима новог доба. Када у песми „Чудо од слике *Богородица с Христом* с прве стране малог црквеног календара” Тешић Марију смести у ’храм од озона’ тиме, иако ни по чему не нарушавајући конфесионални оквир Маријиног лика, маријанску поезију радикално изводи ка екопоезији, освешћују еколошко као саставни део светог, јер докидањем и потрошњом творевине светом се онемогућава продор у исту ту творевину.

Маријин храм, који је у Костићевој песми „*Santa Maria della Salute*” настао рушењем природе, односно сечом борова, код Тешића постоји једино по цену ненаношења никакве повреде природи. Дато показује и важну промену у песничкој перцепцији Маријиног лика, где је за првог песника Марија била нешто више и важније од природе, док је за другог она такође нешто више и значајније, али само стога што је неизоставни и покретачки део природе, њена родитељка и заштитница.

3.5.4. ПОСТХУМАНЕ БОГОРОДИЦЕ АНЕ РИСТОВИЋ

Како смо на самом почетку наше дисертације најавили, последњи стих српске књижевне мариологије, чије смо формирање и живот у 20. веку посматрали, јесте стих из песме „Ренесанса” Ане Ристовић из збирке *Метеорски отпад* 2013, истакнут у наслову овог одељка. Иако дата песма, као и анализиране маријанске песме Новице Тадића и Драгана Бошковића из претходног поглавља, прелазе у 21. век, граница међу њима, како смо већ нагласили, тек је календарска, не и поетичка, јер је дато песништво у најближем континуитету са двадесетовековним, с њиме остварујући директну поетску и интертекстуалну комуникацију. Тек заокружењем са маријанским песмама Ане Ристовић, Милосава Тешића и Драгана Бошковића двадесетовековна српска књижевна мариологија постаје уоквирена целина, те лирска историја Маријиног лика, почев од Лазе Костића, своје финале добија у постхуманистичким стиховима Ане Ристовић, чиме се у маријанском дискурсу наше поезије појављују нова проблемска, па и идентитетска тежишта.

3.5.4.1. *Овца Доли – Нова Марија*

На крају двадесетог века, 5. јула 1996, на свет је дошло јединствено биће, клонирана овца Доли – „икона постхуманог стања” (Брајдоти 2016: 106). Дати долазак, који се не може одредити као рађање, већ као ново стварање или стварање новог, један је до знакова квалитативног преиспитивања свих оних епистема које сачињавају идентитет човека као човека, као припадника људске врсте, те ће Роза Брајдоти (2016: 29) своју студију о постхуманом, о постхуманој пометњи и постхуманом стању у којима се савремени субјекат нашао након читавог списка стања која су као префикс у свом имену носила *пост-* (постмодерно, постколонијално, постиндустријско, посткомунистичко, постфеминистичко), отворити управо тврдњом о неутемељености човека да одреди себе као човека: „Не можемо сви са сигурношћу тврдити да смо увек били људи, нити да смо само људи.” Радикална промена перцепција о границама људског бића, чије се могућности и начини постојања шире и умножавају, последује у разбијању традиционалних човекових идентитетских оквира и упоришта, те постхумани субјект собом превазилази све дотадашње представе о човеку као припаднику природне, биолошке врсте, човеку као научној и културолошкој идеји, лингвистичком концепту, медијско-меркантилистичком добру, елитном и(или) дивинизираним бићу посебних повластица, човеку као креатору и

чувару креације, човеку као уништитељу и потрошачу, као бићу самосталне воље и бићу наметнуте воље, човеку са друге стране човека. Сходно реченом, једна од најзначајнијих постхуманистичких критика односи се на преиспитивање антропоцентризма, што пре свега подразумева брисање граница између различитих живих врста на Земљи, те зарачување технолошких и научних достигнућа, која, с једне стране, побољшавају људски живот, али, са друге, како приказује пример овце Доли, учествују у настанку нових облика живота²²¹ и новог, другачијег начина постојања. Крај 20. и почетак 21. века могу се назвати и веком нове ренесансе, како ће анализирана песма Ане Ристовић бити названа. Како је прва ренесанса била означена ослобађањем човека од репресивних, средњовековних метафизичких и теолошких ограничења сопства, тако је друга ренесанса обележена ослобођењем од такође из постхуманистичке перспективе репресивних просветитељских поставки, које су произвеле „хуманизам као друштвени поредак и механизам образовања” који ипак „не поседује плуралистичку форму у складу са вишеслојношћу човека и света који обухвата” и који је „од својих почетака био подложен дејству владајућих идеологија” (Вељовић 2021: 8). Хуманизам, постхуманистичка је перспектива, тек је љуштура која осим етимолошког упућивања на човека нема никакве везе са њиме, већ је параван у ком се одвија насиље над човеком, параван који, парадоксално, човека поставља у центар да би се различитим идеолошким праксама човеком управо на датом месту манипулисало, трговало и контролисало. Конституишући се са друге стране врста, односно, културолошки одређених кастинских поредака, „[п]остантропоцентризам је обележен појавом ’политика живота самог’”, те се живот као такав сада одређује

„[д]алеко од искључивог власништва или неotuђивог права једне врсте, хумане, над свима другима, и далеко од сакрализоване унапред успостављене датости, ’Живот’ је процес, интерактиван и отворен. Овакав виталистички приступ живој материји измешта границу између живота – органског и дискурзивног – који је традиционално чуван за *anthropos*, односно за *bios*, и ширег опсега животињског и нељудског живота, познатог под именом *zoe*. *Zoe* као динамична, самоорганизујуа структура самог живота [...] *Zoe*-центрирани егалитаризам је, сматрам, срж постантропоцентричног обрта: он је материјалистички, секуларан, утемељен и несентименталан одговор опортунистичкој комодификацији Живота, заснованој на трансврстама – живота који је дат логиком напредног капитализма.” (Брајдоти 2016: 92–93)

Стога, постхуманизму је стран сваки облик декартијанског *cogito, ergo sum*, будући да таква позиција помрачује виђење и осећање за другог, те „[у] постављању човека као центра из ког произилазе сви означитељи и сва значења стварности назире се противречност, будући да се управо на тај начин имплицира разноликост саме стварности, тј. потврђује се да стварност јесте пуна противречности јер је сачињена од разноврсности разума који је перципирају и граде” (Вељовић 2021: 13). Сваки облик антрополошког сопства нужно пролази кроз процес децентрирања, што, са друге стране, представља и опасност од

²²¹ Како то истиче Брајдоти (2016: 91–92): „Од посебног значаја у расправи о постхуманом је биогенетичка структура савременог капитализма. Овај апскет подразумева и Пројекат људског генома, истраживање матичних ћелија и биотехнолошке интервенције на животињама, усевима, ћелијама и биљкама. У суштини, напредни капитализам и профитира и инвестира у научну и економску контролу и у комодификацију свих наших живота. Овај контекст производи парадоксални и умногоме опортуну облик постантропоцентризма за који су заслужне тржишне снаге које с радошћу тргују самим Животом.”

клонирања и умножавања без ограничења, јер, будући лишено било ког утемељујућег средишта, сопство креће дугим итерабилним путем трагања за сопственим идентитетом, за самоодређењем, који се никада неће завршити.

Налазећи се између природно зачетих и рођених оваца, донора генетског материјала, и електричних оваца Филипа К. Дика, зацртаног будућег идентитета, овца Доли, мешавина природе и технологије, трансврста човека и животиње, живота и машине, посебан облик киборга, „Доли је одвојена од репродукције и машине и, сходно томе, лишена потомства” (Брајдоти 2016: 106). Парадоксалност бића овце Доли остварује одређене сличности – управо по парадоксалности – са хришћанском Маријом, будући да је Марија особита у биолошкој историји света. С једне стране, Марија рађа Дете без Оца и мушког семена, што је један од честих химнографских мотива (Догматик трећег гласа, и др.), али и рађа Дете које је старије од ње саме. У првом икосу „Акатиста Богородици Млекопитатељници” управо се развија дати мотив: „Радуј се, јер си родила Творца света! / Радуј се, јер храниш Хранитеља васељене! / Радуј се, јер у пелене повијаш Закрилитеља неба облацима! / Радуј се, јер рукама носиш ношенога на Херувимима!”, да би се поентирало: „Радуј се, јер се од Тебе роди као Дете Створитељ свију!” Такав чин рађања превазилази природне законе, у питању је својеврсни анахронизам са друге стране биолошког поретка, и теолошки је конотиран. Клонирање овце Моли такође се дешава са друге стране биологије, оно је плод експеримента, игре ћелијама и организмима. За разлику од Марије, која, родивши свог родитеља, није себе искључила из заједнице, или, ако можемо рећи, божанске породице, „Доли није ћерка неког представника/представнице своје врсте – она је сироче и, у исти мах, мајка самој себи. Првенче новог рода, она/оно је такође са оне стране родних дихотомија патријархалног система сродства. Као копија сачињена у одсуству ма каквог оригинала, Доли помера логику постмодерног симулакрума до његове крајње перверзије. Она/оно изокреће Безгрешно зачеће у био-генетичку верзију трећег миленијума.” (Брајдоти 2016: 106) Доли, дакле, уједно испуњава и празно постхуманистичко Маријино место, будући да показује замену рађања клонирањем, и исто такво Христово место, будући да сада она постаје ново откривењско *јагње*, нови *прωτότοκος*, прворођени, првенац (Лк. 2₆₋₇) нове трећемиленијумске историје. Међутим, посебан облик цинизма те новозапочете историје сагледава се у начинима на који су Христос, Марија и овца Доли завршили своје животе. Први међу њима, разапет је, устао у смрти и вазнео се на небо, Марија је уснула, такође се вазневши на небо, док је Доли, тужан је то тренутак, после смрти „од баналне и толико учестале и познате болести: реуме [...] балзамована и изложена у научном музеју као научни раритет” (Брајдоти 2016: 106).

3.5.4.2. богородице-црквиње

Управо се у датом моменту отвара песма Ане Ристовић „Ренесанса”, будући да у њој песникињин глас обилази италијанске галерије, у којима посматра ренесансне венецијанске слике, ступајући у одређени дијалог са неидентификованим ’венецијанским сликаром’. Оно што певајући глас посебно фасцинира јесте умноженост и, рећи ћемо сада, клонираност коју запажа на датим сликама: „На хиљаде обичних и необичних беба / на сликама италијанских сликара / широм свих тих галерија / широм читаве пре пре предивне Италије”, које, важна је напомена, „остављају неку чудну празнину / за собом”. У дечјим лицима, међу којима многа припадају Христу или, тачније речено, *Христовима*, запажа се нешто крајње необично: „лица су стараца а главе су им веће од удова”. Гротескно-хипертрофирана слика

остареле деце као остарелог и презрелог хришћанства, будући да су галеријске слике управо насељене хришћанским мотивима (Христос, Богородица, анђели, гозба, небо), у читалачко сећање призива песничку критику хришћанства Бранка Ве Пољанског (§3.3.1), где је певајући глас такође спознао завршетак, извитоперење и излишност сваког облика смислености хришћанске историје, која се у 20. веку бори са својим завршетком. Као и поменута деца, богородице, чије се име у песми пише малим почетним словом, такође трпе, ако можемо рећи, хиперинфлацијску продукцију. Уместо једне и јединствене Богородице, која је аутентичност црпела из своје литургијске ауре, музејске и галеријске богородице у песми Ане Ристовић губе дату ауру и улазе у процес репродукцијског умножавања. Стихови: „док њихове мајке, богородице / или обичне даме / за богатим столом су баш онакве какве и јесу / у датом трену. // Младе. Складне. Око њих вечна гозба / свијених колена. У молитви. А деца остарела / пре времена. / Гозба иначе скрајнутог неба.” стихови су о смрти, јер у њима нема никаквог померања, никакве интеракције, никакве партиципације у гозби 'скрајнутог неба', посредни су знакови који су изгубили сваки облик упућивања, сконцентрисани су на себе, у себи се завршавају. „У молитви” – сликарска је поза која се преноси од рама до рама, од богородице до богородице, које су изгубљене у сопственој идентичности и којима је дата идентичност ништа друго до смрт. У таквим богородицама Богородице нема, и то је језичко-концептуално откриће које се не може одбацивати, јер дубински обавезује све претходне песме српске књижевне мариологије које су датоме претходиле. Признање Ане Ристовић у стиховима „Ренесансе” да је Богородица/богородица била продукт уметничке праксе из темеља уздрмава књижевну мариологију – нису ли све те марије и богородице које смо до овог тренутка откривали и анализирали тек копрена, тек измаглица и сенка знакова, језичка сабласт иза које ничега нема?

– „У Брери, додуше, усред Милана, / у једном углу стоји слика богородице-црнкиње / у њеном наручју је / сасвим нормалан Христ-беба / црн, додуше, / али на њој ни потписа / а под њом / ни речи о слици / ни сликаревог имена”, завршни су стихови „Ренесансе”.

За разлику од копираних богородица венецијанског сликарства из првог дела песме, чија је лепота и складност потицала и од белог тена средњовековних дворских дама, богородица-црнкиња и Христос црнац израз су једног другачијег штимунга, траг проговора који се дешава са друге стране европског, белог хришћанства. Иако је, како је у 9. веку записао Епифаније Монах (2006: 90), Маријина кожа била „боје зрелог жита”, и иако постоји цела једна традиција црног мадонизма, европска култура и уметност Марију ипак препознају као белкињу. Три су основна облика црног мадонизма: 1) Марија се представља тако да њена боја коже одговара боји коже конкретног, домородачког народа; 2) Маријине иконе и статуе, које су испрва изображавале Марију као белкињу, услед физичких фактора потамњују²²²; 3) чудотворне иконе, које саме мењају боју коже, где је једна од најпознатији Маријина икона Ченстоховска у Пољској. (в. Мос, Капанари 1953: 319–324)

Српско је маријанско песништво, све до Ане Ристовић, знало само за белу Марију. 'Црна мајка Тројеручица' из Попине песме „Хиландар”, колико била црна ипак није црнкиња, јер црна боја у Попином случају указује на аксиолошки, сакрални и сотериолошки Маријин статус, док богородица-црнкиња Ане Ристовић указује на проговор скрајнуте и омаловажене другости западне цивилизације. Како је једно од основних начела црначке теологије (Гибелини 1999: 383–414) максима да Бог није далтониста и види разлику у боји,

²²² Један такав пример налази се непосредно поред Крагујевца, у манастиру Драча, где је услед пожара Маријино лице на икони потамнело.

што подразумева да није слеп на непочинства која су бели људи, често у његово име, чинили над онима које су пројектовали као ниже од себе. Црна боја коже постаје и онтолошки симбол свих потлачених и понижених (Гибелини 1999: 389), што, уколико се вратимо песми Ане Ристовић, управо означава проговор једне скрајнуте и изгубљене Марије, и истог таквог Христа, можда управо заборављене Марије, оне Марије која претходи двомиленијумским смутним идеолошким уписивањима у њен и знак њеног сина.

3.5.4.3. *Марија, „али на њој ни потписа”*

Маријина је историја, како казује један херетизам из благовештенског акатиста, започела уписивањем Бога Оца у њено тело и исписивањем знака Сина: „Радуј се, Божански свитку, у коме се прстом Очевим записује у Теби Реч Божија!” Хришћанство управо започиње у оном моменту када Бог Отац потписује своје име у човеку, у Марији. Тај потпис, како ће поводом Џојсовог *Уликса* рећи Дерида (1997: 51), у себи садржи *да*: „[Б]ез *да* нема потписа. Ако потпис не користи или не помиње неко име, он претпоставља неопозиву обавезу онога ко потврђује, *говорећи* или *чинећи* покрет који значи *да*, што је залог остављеног обележја.” Да – као амин, потврда, увереност и уверавање у истинитост и исправност, аутентичност онога ко стоји иза позива, док ће у тексту „Писмо догађај контекст” Дерида (1984: 33) истаћи да „један написани потпис подразумева актуелно или емпиријско не-присуство потписника”, да потпис „обележава или продужава потписниково био-присутан у једном прошлом сада у трансценденталној форми осадашњења”, што ће рећи да је Марија црпела, односно да црпи своју сакралну посебност управо зато што је једино у њој дошло до остварења Очевог потписа. Две хиљаде година после тога Ана Ристовић проналази једну непотписану богородицу-црнкињу која не припада никоме. Било да је откривена у затамњеном углу историје, било у белом закуту песме, непотписана богородица-црнкиња започиње нову мариолошку историју, започиње нову ревитализацију и ново рађање сакралног, које се овог пута има одвити са друге стране досадашњег двомиленијумског пораза.

4. СУМА: ЛЕПО ЛИЦЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Предмет истраживања докторске дисертације *Богородица у српској поезији 20. века* било је поетско конституисање Марије Богородице у српској поезији 20. века. Како у српској науци о књижевности још увек нису спроведена значајнија маријанска читања наше поезије, тако се датом дисертацијом отворило и приказало важно тематско поље у српској песничкој продукцији, које је, осим због свог несумњивог естетског квалитета, круцијално и са становишта теолошких и културолошких истраживања. Текст наше дисертације, сумирајмо, састоји се, поред уводног (§1), из два основна дела, једног који је теолошке природе (§2) и другог, централног, у ком се испитује књижевни лик Марије Богородице (§3).

У првом сагледали смо историјско-религиозну генезу лика Марије Богородице и основне постулате мариологије. На основу увида Сергија Булгакова (1971), Георгија Флоровског (1998), Сергија Сергијевича Аверинцева (2006), Павела Евдокимова (2009) истакли смо термилошки однос између мариологије и теотокологије, што су два назива исте дисциплине хришћанске теологије која проучава телесну мајку Другог лица Свете Тројице, те смо указали да је разлика у именовањима пре свега историјска, док је појмовна разлика између њих насилно наметнута (§2.1). Основна теза о постојању разлике (Јевтић 1971, Фелми 2014) почива на томе да се у термину мариологија укида веза између Богородице и Христа, те би се тиме мариологија искључила из христологије – што остаје сачувано под термином теотокологија – чиме би се преобратила у первертовану хришћанску дисциплину која би проучавала Богородица изван христолошког комплекса. Дато никако није случај, у чему су сагласни римокатолички теолози попут Карла Ранера (1972) или Јозефа Рацингера (1985). Марија не постоји мимо Христа, мариологија никако не може бити издвојена из христологије, зато је она увек и теотокологија.

Будући да је неодвојива од Христа, претпоставка је да се Маријин лик формира заједно са новозаветним успостављањем Христовог лика, међутим, и маријански је комплекс прошао кроз старозаветну генезу (§2.2). На основу изузетно важних истраживања Маргарет Баркер (2003, 2004, 2006, 2016) о јудејској теологији првог храма, сасвим јасно се расветљавају гинолошки аспекти јеврејске религије који реформом краља Јосије 623. г пре н. е. бивају потиснути, али који у виду сурвивала настављају да живе у религиозној свести старозаветних Јевреја, што ће коначно омогућити и да представа о Марији Богородици, девици која рађа бога, буде прихваћена. Ту се, пре свега, раскрива фигура Велике госпе (§2.2.1.1), која је била мајка давидијанског цара, док је у обредном смислу изображавала мајку Бога, мајку Јахвеа, мајку 'сина Бога Свевишњег', Ел Шадаја. Њој су биле блиске и Царица небеска (§2.2.1.2), о којој у 44. глави своје пророчке књиге проговара пророк Јеремија, где зла и кобна дешавања свога времена препознаје управо као последицу тога што је напуштен култ Царице небеске; затим ту је важна фигура из Исаијиног (7₁₀₋₁₄) пророчанства о девојци/девици (§2.2.1.3) која ће родити сина, што Матеј у свом јеванђељу преузима и директно цитира; потом тајанствена Премудрост (§2.2.1.4) која се јавља на више места у Старом завету и која је представљена као божанска савладарка, која је присуствовала Божијем стварању света. У фигури Светог духа (§2.2.1.5) очуван је дати гинокарактер божанског, те је Свети дух 'ипостасно материнство'. Сви дати трагови о постојању женског божанства бивају потврђени и археолошким доказима, будући да је из

периода 7. века пре н. е. и раније на простору Јудеје остао сачуван значајан број глинених фигурина које су представљале богиње мајке (2.2.1.7).

Осим са старозаветним наслеђем, мариологија једним својим делом настаје и у озрачју још ранијег матријархата (§2.2.2). На основу увида Ериха Нојмана (2015) о датом религијском систему, сасвим јасно се у богослужбеним песмама Православне цркве, које су и данас у свакодневној употреби, рашчитавају матријархални прежици, а које смо разврстали у различите групе: соларни и лунарни комплекс (§2.2.2.1), вретено (§2.2.2.2), посуда (§2.2.2.3), акватички комплекс (§2.2.2.4), хербално-арборални (§2.2.2.5), седење, престо (§2.2.2.6), земља (§2.2.2.7), анимални комплекс (§2.2.2.8). Дато сасвим оправдава тезу да је у Богородици дошло до остваривања (и понављања) иманентне женске религиозности изгубљених архајских заједница, које су пре свега поштовале Велику мајку, заборављену матријархалну богињу. Томе иду у прилог и тезе Павела Евдокимова (2001: 157) из књиге *Жена и спасење света* да је „жена религијски принцип људске природе”, што ће рећи да се једино преко жене Бог може аутентично сведочити, што се најрадикалније потврђује у Богородичином рађању.

На матријархалној и снажној старозаветној подлози израстају новозаветни извештаји о Богородици, и то почев од посланица апостола Павла (§2.3.1), где се о Марији не говори директно, али проговори о Исусовом узимању људског тела (нпр. Фил. 2-) нужно подразумевају и мајку од које се дато тело добија. Тек са Јеванђељем од Марка (§2.3.2.1) мариолошки комплекс почиње значајније да се развија у Новом завету. Марко први Марији додељује име, код њега нема помена о Маријином девичанском зачећу Христа, и код Марка се први пут појављује идеја о томе да је Исус имао мајку и породицу. Матеј (§2.3.2.1) Марију поставља као спону између Старог и Новог Завета, будући да се преко њеног рађања Христа Стари завет рађа у Нови, што је представљено генеалогijом у првој јеванђељској глави. Посебно важан Матејев маријански постулат јесте и тај да је Марија зачала као девица, што је за овог јеванђелиста било остварење Исаијиног пророчанства. Ипак, Матеј се не бави питањима да ли је Марија и у чину рађања и после рађања била и остала девица, што је у Цркви оставило простора за веома плодотворну полемику. Лука (2.3.2.3) доноси најопширнији извештај о Богородици. Пре свега, Лука исписује догађај Благовештења о рађању Месије, наратив о Христовом зачећу преплиће са наративом о зачећу и рађању Јована Крститеља. Слично Матеју, и Лука држи до тога да је Марија била девица која је родила Бога. Поред реченог, основне особине Лукине мариологије јесу следеће: Марија је обична и једноставна особа, Лука проговара о њеним психолошким и емотивним карактеристикама, Марија је представљена као један од кључних чланова најраније Цркве. Такође, Лука доноси и мотив преиспитивања могућности телесног зачећа без учешћа мушкарца, што у његовом јеванђељу чини управо Марија, јер је то била једна од најрадикалнијих идеја коју су јеванђеља донела. Лука, такође, заокружује и синоптичарско интересовање за постојање Исусових браће и сестара, где се, као и код Марка и Матеја, поентира на томе да се телесна породична веза показује секундарном у односу на новоуспостављену духовну везу. Основне особине Јованове мариологије (§2.3.2.4) јесу следеће: Марија се не именује личним именом, једино код Јована Марија присуствује Исусовом чудотворењу, једино је у овом јеванђељу Марија приказана како присуствује чину распећа, развија се мотив о Марији као мајци свих охристовљених, међу којима је први био апостол Јован, итд. Новозаветна мариологија завршава се у 12. глави Откровења апостола Јована, где се у тајанственој жени обученој у сунце рашчитава Богородица као Мајка Месије (§2.3.3).

Из Новог завета Марија је започела свој живот у раној цркви, те је један од првих проблема са којим се мариологија сусрела била теотоконимија, односно, проблем тачног и прецизног именовања Христове мајке. Наслеђујући име Марија (Маријам) из јеврејског језика и Старог завета, а које је највероватније етимолошки потицало од јеврејске лексеме 'māra' – угојена, што ће рећи лепо негована, тиме прелепа, савршена, или у комбинацији египатске лексеме 'mer'/'mar' – волети и 'Yam' – префикса Божијег имена Јахве, дакле, коју воли Бог/Јахве (§2.4.1), у Новом завету, осим што се јавља већи број различитих Марија (§2.4.1.1), само име Марија има нестабилну дистрибуцију: најчешће се јавља у облику *Μαριάμ*, тек узгредно као *Μαρία*, како је у потоњој употреби преовладало (§2.4.1.2). Други најзначајнији теотоконим јесте Богородица, грч. Θεοτόκος (§2.4.2) и њиме се у потпуности расветљава свезаност Марије и Христа, те указује на саму природу Маријиног рођења, која подразумева телесно рађање Бога. Само именовање Богородица новије је у односу на име Марија и оно почиње да се развија тек од 4. века, иако је сасвим очекивано да је и раније било у употреби (§2.4.2.1). Осим имена Богородица, јављали су се и други теотоконими, попут Човекородица и Христородица, што су били изрази различитих јеретичких учења о Богородици (§2.4.3).

Иако ће и касније Марија бити на удару различитих теолошких поставки које су је умањивале и проблематизовале, што је посебно плодно тле нашло у протестантској теологији (§2.5.1), она ће у окриљу Православне и Римокатоличке цркве добити изузетно важну улогу (§2.5.2), те ће Богородица бити доживљена као услов аутентичне христологије, као спој Светог писма и Светог предања Цркве, као спој Старог и Новог завета, као онај дивинизирани ентитет којим се у Цркву уноси 'разлози срца', Марија мушкој рационализацији супротставља женску емотивност, чиме Цркви даје недвосмислену мајчинску ауру, она је пример савршеног хришћанина, који у потпуности својим животом сведочи Христа и његову радосну вест, она је пример спасења и архетип свих спасених, итд. Она је, како казује Карл Ранер (1980: 55), „човек који није ништа друго доли невиност, доброта, љубав, вјерност, стрпљење, милосрђе, љубав према крижу, човек који је само Божији”, врхунско етичко-естетско биће хришћанске културе.

На таквој бази започиње централни део дисертације (§3), назван „Књижевна мариологија”, Дато именовање израз је, као што смо већ назначили, методолошког конгломерата који подразумева интердисциплинарно повезивање науке о књижевности и теологије, јер је дати спој обавезан за пуно расветљавање сакралног ентитета у књижевном тексту. Тиме се задовољавају и упуту о методологији проучавања сакралног у књижевном тексту, где смо на трагу деконструкције религије (§1.1), која долази од теолога попут Џона Капута (1994), Томаса Алтисера (2006), Џефрија Робинса (2007), Марка Тејлора (2004), као и филозофа Жака Дерида (2001), покушали да сагледамо ону врсту теологије и говора о религиозном које долази после ничеанске објаве смрти Бога, која се развија заједно са развијањем свести о сопственој дискурзивности и о томе да Бог као такав нужно мора да буде ослобођен свих начина традиционалног говора о њему да би изнова био доживљен и ревитализован. На трагу радикалне ортодоксије (§1.1.2) коју развија Џон Милбанк (1997) истичемо тежњу да се теолошки дискурс приближи литерарном, да се говор о Богу доживи као поетски гест, што ће сасвим одговарати и теопоетским захтевима (§1.2) о томе да је традиционални начин говора о Богу постао празна карикатура, да он може бити освежен и поново аутентичан једино уколико теолошки говор за своју основицу узме поетски идиом. На таквом трагу, нужно нам је било, следећи Левинаса (1994) и Рудолфа Отоа, да направимо терминолошко-појмовну разлику између светог/сакралног/нуминозног, с једне стране, и

свештеног, с друге, где би свето претходило свештеном, претходило било ком облику артикулисања и преобраћања у обред, догму, исповедање, ритуал, праксу, организацију. Свето је трансцендентна другост, патристичким језиком речено, оно припада простору божанског примрака, апофатичког простора исијавања светлости које се нити може видети и о коме се ништа не може рећи. Његово такво постојање чува га од насиља интерпретације и зато је сваки облик превођења светог у свештено знак насиља. Радикална ортодоксија и теопоетика управо желе да свето доживе као свето, да га ослободе насиља тео-логоса, те се песма доживљава као једини аутентични простор у ком се на одређени начин до светог, мимо свештеног, може доћи. Поезија управо развија религиозну имагинацију, уједно је ослобађајући насиља теологије и теолошких дискурзивни оквира, дајући јој, деридијански речено, простор пустиње као простор белине по ком се исписује новооткривена историја новопронађеног сакралног. На таквом трагу започиње наше ишчитавање маријанске поетике српске поезије 20. века.

Маријанска традицију српске поезије 20. века започиње Лаза Костић (§3.1). У његовој изузетно значајној песми „Santa Maria della Salute” (1909) раскрыли смо три различите линије утицаја, преко којих смо уједно приказали различите раније моменте у развоју целокупне српске књижевне мариологије. Прва линија (§3.1.1), одређена као молитвена, у интертекстуални свет Костићеве песме призива песму Димитрија Кантакузина „Молитва с умиљенијем Пресветој Владичици нашој Богородици Госпођи, с малом похвалом, Дело Димитрија Кантакузина, у стиховима слађа од меда и саћа”. Основне заједничке карактеристике Кантакузинове и Костићеве песме сагледавају се пре свега у доживљају Богородице као молитвене посреднице (§3.1.1.1) и мајке којој се песници својим песмама молитвама, или, како смо рекли, поетским молитвама, препоручују (§3.1.1.3). Оба песника испевавају своје песме као молитве дара (§3.1.1.2), где старији песник очекује опроштај својих грехова, док Костићева поетска молитва као свој циљ поставља дар у виду Ленке, што му Марија на крају испуњава. Потом испитујемо и разлоге Костићевог амбивалентног односа према Богородици (§3.1.2), будући да је у ранијим својим текстовима неповољно говорио о Христовој мајци, што добија свој радикални обрт у последњој Костићевој песми. Тек када је Богородицу Костић раскрыо као поетски знак, као знак који долази из уметности, Костић је прихвата и ствара једну од најзначајнијих српских маријанских песама. На датом трагу расветљавамо и одјеке романтичарске концепције религије у Костићевој песми (§3.1.3), које доноси Ридигер Зафрански (2011), а које увелико почивају на приближавању хришћанске религије и уметности, односно, преображај хришћанског идиома у корист уметничког. Друга линија утицаја у Костићевој песми јесте поематска (§3.1.4), везује се за Гаврила Стефановића Венцловића и, пре свега, његову песму „Писац зазива Пресвету Деву да би му помогла саму себе хвалити”. Поематска линија, дакле, подразумева онтолошко приближавање, прожимање, као и поистовећивање Богородице са фигуром песме, што ће постати једна од константи српске књижевне мариологије током свих наредних епоха. Марија ће се доживети као биће које својим карактеристикама одговара песми коју конкретни песник настоји да открије. Тиме у самој анализи правимо померај у односу на закључке донете у одељку о поређењу Костића и Кантакузина, где се Костићева песма не доживљава више у молитвеном тону, већ као аутореференцијална песма, каквом је одређује Александар Јерков (2010/1). Трећа линија утицаја (§3.1.5) подразумева естетизацију мадонизма и она призива маријанску поезију Мавра Ветрановића, који је у Богородици видео израз непролазне, нетрулежне и духовне лепоте, коју ће такође Костић видети како у Марији тако и у Ленки, што одговара и увидима

Драган Стојановића (2012) о Костићевој опчињености лепотом венецијанског храма, као и лепотом Маријиног и Ленкиног бића. Управо у завршном одељку о Костићу (3.1.6) истичемо да он у Марији и Ленки препознаје кључну сличност, а то је девственост, те је главни покретач његовог оптимистичког певања управо естетско-етичка блискост Марије и Ленке, која своје изображење добија у лепоти конкретног храма.

У песништву српске модерне (§3.2) готово да изостају песме о Марији, чему смо нашли три разлога: 1) песници српске модерне у метафизичко-религиозним песмама певају о богу као врхунцу филозофско-метафизичке мисли, а не о конкретном богу конкретне конфесије; 2) развијање посебне фигуре жене која се креће од мртве драге до онтологизоване и дивинизираних инстанце, која унапред задовољава, односно, одбацује потребу за Богородицом; 3) маријанска традиција српске поезије још увек није довољно развијена. У наставку се посебно бавимо маријанским импулсима немаријанске поезије, што је важан феномен, будући да се одређене песме о жени, о дивинизованој и онтологизованој женствености, могу прочитати у маријанском кључу иако посредно уопште није реч о Марији. У првом реду таква је фигура Госпе у Ракићевом песништву (§3.2.1.1) или фигура жене код Дучића (§3.2.1.2). Међутим, посебну пажњу поклањамо двама Дучићевим сонетима „Јутрењи сонет” и „Љубав” из „Јадранских сонета” (§3.2.2), песмама у којима се уочава Бодлерово мадонистичко наслеђе (§3.2.2.2), које подразумева Марију као својеврсну ларпурлартистичку супституцију муза, што одговара поематској линији српске књижевне мариологије. Притом се успостављају категорије као што је ’празна идеалност’, ’рушевно хришћанство’, ’празна трансценденција’, што су категорије које поводом модерне лирике успоставља Хуго Фридрих (2003). Њима се указује, а што илуструју и Бодлер и Дучић, на то да ентитети хришћанства и даље настављају да живе своје испражњене животе, при чему постају знакови који своју ревитализацију сада добијају у уметности и чија основна вредност постаје естетска. То је, такође, и костићевско наслеђе. Осим тога, особина коју деле и Костић и Дучић јесте да Марију/Мадону доживљавају у изразима уметности која извире из Римокатоличке цркве, односно из западне уметности, што ће бити промењено тек са маријанском поезијом послератног модернизма, када ће се у фокусу наћи православна Византија, монашка република Атос и српско средњовековље. Посебно важан моменат који су детектовали Бодлерови и Дучићеви маријански сонети јесте напуштање литургијског смисла уметности (§3.2.2.3), где се Марија сада доживљава као естетски а не сакрални ентитет, што ће бити ознака целокупне потоње књижевне мариологије и са чиме ће се она на различите начине борити.

Будући да се Марија доживљава и као израз посебног религијског система, као израз одређене конфесије, као знак свештеног, тако се она налази на посебном поетичком удару српски авангардних песника (§3.3), пре свега Бранка Ве Пољанског, Љубомира Мицића и Драгана Алексића. Они су настојали да детронизују, понизе, наруже и одбаце Богородицу у знак негирања оне традиције која је Марију изродила. На трагу читања Марксове критике религије (3.3.1), које долази од Ханса Кинга (1987), авангардне стихове о Марији рашчитавамо кроз авангардну борбу против свих оних дискурса репресије, насиља, неједнакости и зла, извођених у име хришћанства, а што врхуни у трагизму Великог рата. Авангардисти ће Марију означити као куртизану Мата Хари, као гризету, као оболелу од сифилиса, њене дојке добиће недвосмислену сексуалну конотацију и слично. Међутим, иза оштре и често вулгарне критике почива снажна борба за прочишћењем религиозног, о чему такође говоримо на основу увида Михаила Епштејна (1998) о авангардној религиозности. Авангардисти, закључак је такав, сву своју борбу упућују ка свештеном, док

свето није оно са чиме се они боре, оно бива изнова откривено у дадаистичко-дечијим језичким игаријама (§3.3.2). Управо такав одабир омогућава и другачије интониране маријанске стихове, који већ припадају међуратном модернизму Душана Васиљева, Милоша Црњанског, Рада Драинца, Момчила Настасијевића. Код Црњанског (§3.3.3) Богородица се испрва јавља на фону повезивања са другим елементима његове поетике блуда, где ће нпр. говорити о раствореном крину, Богородичином цвету који сада добија еротску ознаку, међутим, Марија ће код песника изазивати стид и то ће бити 'једина жена пред којом клечи', што указује на посебно поштовање које Марија својом честитошћу изазива. Драинац ће делити исту опчињеност Маријом (§3.3.5), али само под условом да она буде ослобођена традиције, јеванђељских лажи и слично, чиме ће се у фокус књижевне мариологије увести још један мотив, који подразумева да се Марија открива у личној емотивно-молитвеној побуди, да она није биће која долази песнику из његове спољашњости. Код Душана Васиљева (§3.3.4) и његове снажне критике хришћанства наилазимо на још једну поетску карактеристику српске књижевне мариологије, а то је интертекстуално ослањање на богослужбену химнографију. Где год је то било могуће, у дисертацији смо настојали да повучемо паралеле са датим химнама, будући да су оне пуно остварење теопоетског схватања теологије: то су посебно интониране песме чија је основна сврха да путем естетичности и поетичности сопственог бића проговоре о Богу. Тајна о Богу скрива се у песништву, и црквена је химнографија у том смислу први степенник ка теопоетици. Такође, она је сасвим непозната и непрочитана, те смо сматрали важним да упутимо на снажне интертекстуалне везе које постоје између наше уметничке поезије и богослужбених песама. Како рекосмо, дато у нашој двадесетовековној маријанској поезији започиње управо код Васиљева, где смо представили готово дословну трансференцију мотива између „Плача матере Божије” Симеона Метафраста, богослужбених песама од Великог петка које подразумевају Маријино оплакивање Христа, и песме „Плач матере човекове” Душана Васиљева, закључивши да је Мајка код Васиљева све оно што Марија у двомиленијумској историји није успела да буде. Стога се код Настасијевића развија и фигура 'туђе Марије' (§3.3.6) којом се указује на размимоилажење Марије и песника, што је уједно напуштање коститевске позиције, где он своје песничко биће што тешње припија уз Маријино. Анализу авангардног и међуратног модернистичког маријанског песништва завршавамо проговором о Благовестима (§3.3.7), што добија своје поетско уобличење код Црњанског и Настасијевића. Благовести су апокалиптични празник стварања апсолутног новума, што сасвим јасно одговора и захтевима песништва датих епоха.

У српском послератном модернизму (§3.4) књижевна мариологија добија своје најплодније тле. Посебна поетска заинтересованост за културно-уметничко наслеђе Византије и средњег века последује у разбоковавању оних идиома књижевног маријанског дискурса који се препознају као традиционални, што пре свега подразумева афирмацију црквених поетско-молитвених жанрова, где прво место припада *Четирма канонима* Ивана В. Лалића. Потреба за Богородицом постаје једно од начела послератне модернистичке поезије (§3.4.1), где се она доживљава као израз конкретне културолошке, али и националне историје, као неко ко уноси смисао у обездуховљени и обескорењени свет, као неко ко једини има могућност и снагу да спаси свет и песника у њему, која је мера светости, спона различитих епоха и гарант јединства, од историјско-националног до културолошко-уметничког. Послератни модернисти у Јовану Дамаскину (§3.4.2) проналазе архетип песника који пева (о) Богородици, који први остварује песнички завет посвећен Богородици у знак захвалности за исцељење руке. Дамаскин у послератну књижевну мариологију уноси

и икону Богородице Тројеручице, што постаје један од важних књижевно-маријанских мотива (§3.4.3). Такође, већ истакнуто интересовање за богослужбену химнографију приказујемо ишчитавањем песме Љубомира Симовића „Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској” (§3.4.4), чиме се унутар модернистичких маријанских песама раскрива посебна поетска носталгија за заборављеним религиозно-песничким идиомима, те њихове песме, настале као певање о иконама, певање пред иконама, певање старим жанровима, указују да се богослужбено песништво испразнило и да је његова једина преостала вредност естетска. Утицај патристичких маријанских ставова на модернистичке маријанске стихове приказали смо упоређивањем Дамаскинових беседа о Богородичином успењу и модернистичким песмама о смрти песникове мајке (§3.4.5), где уз сва евидентна значењска померања, која у првом реду подразумевају десакрализацију света и искључење васкрсења из смрти, Марија постаје неостварени и жељени идеал којим се настоји поништавању туге и очаја који остају у песнику. Одељак о модернистичкој књижевној мариологији завршава се управо приказивањем песама Ивана В. Лалића о Пиети (§3.4.6), чиме се изнова указује на то да је литургијски смисао уметности, који су модернисти желели да изнова заснују у својим песмама, неповратно напуштен, да се статуа Пиете, којој Христос полако клизи из наручја, налази у музеју и да је станиште прљавштине голубова и охолих и незаинтересованих погледа туриста. Тиме је послератна модернистичка књижевна мариологија признала сопствени пораз, поетска ревитализација светости ипак није успела и иза датог пројекта преостаје једино испражњено певање (о) Марији, које је сконцентрисано на себе и у коме Марија једино може рачунати на своје поетске квалитете. Изван песме, открио је то послератни модернизам, Марије нема, и датим открићем започиње постмодерно певање о Марији (§3.5).

Најранији трагови постмодерног певања о Богородици могу се наћи код Милорада Павића (§3.5.1), у његовој збирци *Палимпсести* (1967). Поред одређених сличности са модернистичким песмама о Тројеручици, Павићево певање о Богородици Млекопитатељници (§3.5.1.1) развија поетску свест о Маријином телу, овога пута другачије од авангардног, еротско-сексуалног, свест о Маријином телу као о подлози преко које су исписани различити нивои националне и културне историје. Марија као палимпсест, иако је додиривана у модернистичком песништву, као таква ипак није освешћена, она се доживљавала као подлога јединственог поретка јединствених сакралних знакова; код Павића је ствар другачија, она је подлога која трпи различите врсте различитих уписа, што је сасвим нова перспектива. Такође, у песми „Последња љубав у Цариграду” (§3.5.1.2) из истоименог романа (1994) први пут се распознају и трансимболистички трагови унутар маријанског песништва, које пре свега подразумева карановићевско повлачење песме изван језика, јер се Павићева песма, или, како смо је назвали, трансолитва/транспесма, управо дешава између граница два језика, у простору ’беле тишине’ између различитих језичких система. Тиме се отворио простор за маријанско-трансимболистички продор Драгана Бошковића (§3.5.2), чије особено маријанско песништво као једну од кључних поетских карактеристика доноси то да настаје као снажна реакција на дотадашње модернистичке стихове у којима се мариолошко поистовећује са националним. Бришући сваку потенцијалну могућност таквог повезивање, Бошковић исписује песничко Маријино јеванђеље (§3.5.2.2), које је јеванђеље тужних, ’полупаних’, усамљених, бездомних, али које је уједно и обећање и остварење љубави, што би била његова нулта тачка. Маријанска поезија своје уобличење добија и кроз екопоезију, што ће се развијати код Милосава Тешића (§3.5.3), где ће се од венецијанског храма Лазе Костића стићи до ’храма од озона’.

Тешићу је Марија важна јер је саставна са природом, али и зато што путем ње он остварује значајан поетски континуитет са Ђорђем Марковићем Кодером и његовим поетским ставовима о женском језику као носиоцу гино-фито-песништва (§3.5.3.1). Постмодерно певање о Богородици своје заокружење проналази у постхуманим стиховима Ане Ристовић (§3.5.4). У датом одељку промишљамо клонирану овцу Доли (§3.5.4.1) као нову Богородицу, која постаје мајка трећег миленијума, што није без икаквог трага код Ане Ристовић, где ће се богородице такође умножавати, где неће ништа значити и где ће тек стајати на зидовима венецијанских и миланских музеја.

Испитујући и раскривајући маријанску традицију српске поезије 20. века, расветлили смо њен поетски лакум у ком се дешава једна другачија књижевна историја, паралелна и субверзивна, криптограмска и женска, где се, спрам радикалног зла које је запосело последњи век другог миленијума, у поезију призвало биће које, како потврђују сви анализирани песнички текстови српске књижевне мариологије, није насилно, узурпирајуће, наметљиво, охоло, насилно, лажљиво, свадљиво, које се не кези злим зубима и не весели над двадесетовековном човековом изгубљеношћу.

Сасвим другачије – поетика светости, поетика спасења, поетика љубави, поетика мира, поетика лепоте, поетика заступништва, поетика заједништва, и то у оном примарном значењу грчке речи поетика: како чинити светост, спасење, љубав, мир, лепоту, заступништво, заједништво. Књижевна мариологија отуда, јасно је, живи кроз жељу самог књижевног текста да дате категорије дођу, постану, јесу и буду. Дакле, с једне стране жеља, с друге двадесетовековна празнина, те је Богородица у песничком тексту немогуће светости, немогуће спасења, немогуће љубави, немогуће мира, немогуће лепоте, заступништва, заједнице – немогуће саме жеље која жели речено. Марија живи у простору између жеље саме песме и знања исте те песме о свету у ком се објављује и стога је Богородичино биће простор у ком се исписује немогуће нежности европске историје, немогуће наде оних који ту историју живе, Богородица постаје одјек празнине генерисане услед божанског одсуства, те је стога препозната као посредница, заштитница и мајка, једина преостала молитвена инстанца, која величином сопствене љубави уноси одређено осећање неусамљености и сигурности у сасвим другачији свет.

5. ЛИТЕРАТУРА

5.1. ИЗВОРИ

- Бакотић 1933: *Sveto pismo Staroga i Novoga zaveta*, prev. Lujo Bakotić, Beograd: Britansko i inostrano biblijsko društvo.
- Библија 2018: *Свето писмо Старога и Новога завјета: Библија*, Свето писмо Старог завјета превео Ђура Даничић, Свето писмо Новога завјета превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Књиге ширег канона (Девтероканонске) превели митрополит црногорско-приморски Амфилохије (Радовић), епископ захумско-херцеговачки Атанасије (Јевтић); Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Богослужбени текстови, <<https://svetosavlje.org/bogosluzbeni/>>, 23. 11. 2021.
- Бојовић 2020: Драгиша Бојовић, *Радуј се, јер те српска уста хвале: антологија српске теотоколошке поезије*, Ниш: Међународни центар за православне студије.
- Бошковић 2018: Dragan Bošković, *Ave Maria!*, Beograd: Samizdat (Dragan Bošković).
- Бошковић 2022: Драган Бошковић, *Најновији завет: изабране песме*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”.
- Ветрановић 1871: *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, prir. Vatroslav Jagić, Ivan August Kaznačić, Zagreb: JAZU.
- Гете 1958: Јохан Волфганг Гете, *Фауст*, Београд: Народна књига.
- Дис 2003: Владислав Петковић Дис, *Поезија*, прир. Новица Петковић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Драинац 1998: Раде Драинац, *Лирика Драинац: сабране песме. 1*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Дучић 2011: Јован Дучић, *Сабрана дела*, ур. Слађана Перишић, Београд: Leo Commerce.
- Еко 2004: Умберто Еко, *Име руже*, прев. Милана Пилетић, Београд: Новости.
- Јеванђеље по Филипу 2013: Јеванђеље по Филипу, у: *Гностички текстови*, изабрао, предговор и коментаре саставио Душан Ђорђевић Милеуснић, изворне текстове са енглеског превео Новица Петровић, Чачак: Градац; Београд: Б. Кукић.
- Јовановић 2005: Томислав Јовановић (прир.), *Апокрифи новозаветни*, Београд: СКЗ, Просвета.
- Кнежевић, Марковић 2020: Радмила Кнежевић, Лела Марковић, *Богородица Љевишка у песмама*, Призрен: Р. Кнежевић, Л. Марковић.
- Кодер 1979: Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, прир. Божо Вукадиновић (Душан Иванић), Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић”.
- Кодер 2014: *Ђорђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Костић 1922: Лаза Костић, *Драме*, у редакцији и с предговором Јеремије Живановића, Београд: Српска књижевна задруга.
- Костић 1972: Лаза Костић, *Одабрана дела. I*, ур. Младен Лесковац, Исидора Секулић, Нови Сад: Матица српска.
- Костић 2000: Слободан Костић, *Покајничке песме*, Београд: Чигоја штампа.
- Лалић 1997/1: Иван В. Лалић, *Време, ватре, вртови, Дела Ивана В. Лалића, први том*, ур. Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Лалић 1997/2: Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија, Дела Ивана В. Лалића, други том*, ур. Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лалић 1997/3: Иван В. Лалић, *Страсна мера, Дела Ивана В. Лалића, трећи том*, ур. Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Милетић 1959: Слободан Милетић, Две необјављене песме из дневника Растка Петровића, *Летопис Матице српске CXXXV/1*, књ. 383, 66.
- Милин/Чарнић 2022: *Свето писмо Старога и Новога завета, Библија*, Свето писмо Старог завета превео Драган Милин, Свето писмо Новог завета Емилијан Чарнић, Београд: Библијско друштво Србије.
- Милосављевић 2004: Петар Милосављевић, *Антологија српске поезије: Средње доба*, Београд: СКЗ, БИГЗ.
- Настасијевић 2012: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, прир. Петар Милосављевић, Сремски Карловци: Каирос.
- Настасијевић 1939: Момчило Настасијевић, *Есеји: целокупна дела. Књ. 7.*, Београд: Издање пријатеља.
- Нестле-Аланд ²⁸2012: Nestle-Aland, *Novum Testamentum Graece 28*, Münster/Westphalia: The Institute for New Testament Textual Research.
- Павић 1994: Милорад Павић, *Последња љубав у Цариграду*, Београд: Просвета.
- Петровић 2012: Растко Петровић, *Песме*, прир. Никола Грдинић, Сремски Карловци: Каирос.
- Посни триод* 2008: *Посни триод: Света велика седмица – Страсна*, прев. Артемије Радосављевић, Грачаница: Епархија рашко-призренска и косовско-метохијска, Манастир Грачаница.
- ПЈ 2005: *Протојеванђеље Јаковљево*, у: *Апокрифи новозаветни*, прир. Томислав Јовановић, Београд: СКЗ, Просвета.
- Попа 1997: Васко Попа, *Сабране песме*, прир. Борислав Радовић, Вршац: Друштво Вршац, лепа варош.
- Поповић 1993: Јустин Поповић, *Велики требник*, Призрен: Епархија рашко-призренска.
- Ракић 2015: Милан Ракић, *Песме*, прир. Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.
- Ристовић 2014: Ана Ристовић, *Нешто светли: изабране и нове песме*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”.
- САПд 2005: *Сказање Афродитијана Персијанца* (дужа верзија), у: *Апокрифи новозаветни*, прир. Томислав Јовановић, Београд: СКЗ, Просвета.
- Симовић 1990: Љубомир Симовић, *Сабране песме, Књига прва*, Београд: Стубови културе.
- Симовић 1990а: Љубомир Симовић, *Сабране песме, Књига друга*, Београд: Стубови културе.
- СИХ 2005: *Свештенство Исуса Христа*, у: *Апокрифи новозаветни*, прир. Томислав Јовановић, Београд: СКЗ, Просвета.
- Слаткопојац 2020: *Свети преподобни Роман Слаткопојац* (Житије), <<https://www.crkvenikalendar.com/zitije.php?id=JIV>>, 25. 3. 2020.
- Стефановић 1934: *Свето писмо Новог завета*, превео с грчког Димитрије Стефановић, Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Стојановић Пантовић 2017: Бојана Стојановић Пантовић, *У обручу*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Тадић 2012¹: Новица Тадић, *Сабране песме 1*, прир. Драган Хамовић, Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник).

- Тадић 2012³: Новица Тадић, *Сабране песме 1*, прир. Драган Хамовић, Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник).
- Танасијевић 2020: Раде Танасијевић, *Ствари око мене убрзано старе*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Тешић 1999: Милосав Тешић, *Седмица: лирски снев*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тешић 2021: Милосав Тешић, *Са Авале поглед*, Београд: Чигоја штампа.
- Тодоровић 2014: Предраг Тодоровић, *Антологија српског дадаизма*, Београд: Службени гласник.
- Црњански 1983: Милош Црњански, *Песме*, прир. Светлана Велмар-Јанковић Београд: Нолит.

5.2. МАРИОЛОШКА ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 2006: Сергей Аверинцев, *Собрание сочинений: София-Логос. Словарь*, под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова, К.: Дух и Литера, <https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/212>, 7. 12. 2023.
- Артеми 2012: Eirini Artemi, Cyril of Alexandria's Critique of the Term *Theotokos* by Nestorius Constantinople, *Acta Theologica*, vol. 32, no. 2, <<https://www.ajol.info/index.php/actat/article/view/86003>>, 4. 9. 2021.
- Атанасије 2017: Атанасије Велики, Из тумачења на Јеванђеље по Луки, прев. Мирослав Голубовић, <<https://otacmilic.com/sveti-atanasije-veliki-iz-tumacenja-na-jevandjelje-po-luki/>>, 3. 2. 2024.
- Баркер 2003: Margaret Barker, *The Great High Priest*, London: T & T Clark International.
- Баркер 2004: Margaret Barker, *Temple Theology: An Introduction*. London: SPCK.
- Баркер 2006: Margaret Barker, Biblical scholar (official site), <<http://www.margaretbarker.com/Temple/default.htm>>, 13. 12. 2023.
- Баркер 2016: Margaret Barker, *Wisdom Imaginary and the Mother of God, The Cult of Mother of God in Byzantium, Texts and Images*, ed. Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham, London, New York: Routledge.
- Белић 1994: Predrag Belić, *Majka Crkve od Justina Popovića, Obnovljeni Život*, 49, br. 3–4, 281–303.
- Бенко 2004: Stephen Benko, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Boston: Brill Leiden.
- Бер 2004: Esther A. de Boer, *The Gospel of Mary: Beyond a Gnostic and a Biblical Mary Magalene*, London, New York: T&T Clark International.
- Брајчић 2019: R. Brajčić, *Marija u misteriju Krista i Crkve: Nekoliko refleksija uz VIII poglavlje Konstitucije o Crkvi*, <<https://hrcak.srce.hr/>>, 2. 8. 2019.
- Браун и др. 1978: Raymond E. Brown, Karl P. Donfried, Joseph A. Fitzmyer, John Reumann, *Mary In The New Testament*, Fortress Press.
- Браун 1993: Raymond E. Brown, *The Birth Of The Messiah – A Commentary On The Infancy Narratives In The Gospels Of Matthew And Luke*, New York: Doubleday.
- Булгаков 1971: Сергей Булгаков, Мариология в четвертом Евангелии, *Вестник русского студенческого христианского движения*, 101–102, III–IV, Париж, Нью-Йорк, 109–114, <<http://www.odinblago.ru/mariologia/>>, 7. 12. 2023.

- Васиљевић 2022: Епископ Максим Васиљевић, Богородица – икона врхунске слободе, *Благодатна: представе Богородицеу српском средњовековном живопису*, Ненад Вукићевић (ур.), Београд: Лагуна, 13–27.
- Влахос 2009: Јеротеј Влахос, Благовести Пресвете Богородице, у: *Пресвета Богородице, спаси нас, Књига о Мајци Божијој и Њеном заступништву за нас, Мајка Божија у православом Предању: живот и подвизи, чуда и празници*, ур. Јован Србуљ, Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке.
- Вријеније 2006: Јосиф Вријеније, Коментар на рођење Приснодјеве Марије, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 176–188.
- Гринер 2016: Aaron Greener, *What Are Clay Female Figurines Doing in Judah during the Biblical Period?*, <<https://www.thetorah.com/article/what-are-clay-female-figurines-doing-in-judah-during-the-biblical-period>>, 10. 1. 2020.
- Глава 2006: Исидор Глава, О рођењу Приснодјеве Марије, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 161–176.
- Дамаскин 2002: Јован Дамаскин, *Празничне беседе*, прев. и увод Атанасије Јевтић, Београд: СКЗ.
- Дамаскин 2006: Јован Дамаскин, О родослову Господа и свете Богородице, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 35–39.
- Евдокимов 2001: Павле Евдокимов, *Жена и спасење света: О благодатним даровима мушкарца и жене*, Цетиње: Светигора.
- Епифаније 2006: Монах Епифаније, О житију Пресвете Богородице (изводи), *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 86–98.
- Зизјулас 2009: Јован Зизјулас, *Догматске теме*, Нови Сад: Беседа.
- Илић 2008: Ненад Илић, *Пресвета Богородица: најзначајнији догађаји из живота Пресвете Богородице и њена слава*, Београд: Театар ЗА, Академија СПЦ за уметност и конзервацију.
- Јевтић 1971: Атанасије Јевтић, Учење Светог Јована Дамаскина о Пресветој Богородици: о православној Теотокологији, *Теолошки погледи: двомесечни верско научни часопис*, год. 4, бр. 1, Београд: Архиепископија београдско-карловачка, 18–42.
- Јеротић 2000: Владета Јеротић, Мариологија у православљу, *Богословље: орган Православног богословског факултета у Београду*, 44, 1–2, Београд: Богословски факултет Српске православне цркве, 7–21.
- Кавасила 2020: Николай Кавасила, *Слово на Благовещение Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии*, <https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Kavasila/slovo-na-blagoveshhenie-presvjatoj-vladychitsy/>, 12. 2. 2020.
- Калвин 1870: Jean Calvin, *The Blessed Virgin, A treatise on relics, newly tr. With an introductory dissertation [by W.S. Krasiński] on the miraculous images, as well as other superstitions*

- of the Roman Catholic and Russo-Greek Churches, Edinburgh: Johnstone, Hunter & Co, 248-253.
- Карлић 2018: Ivan Karlić, Smisao i izvor mariologije, *Bogoslovska smotra*, 88, 2, 269–275.
- Карпентер 1939: H. J. Carpenter, The Birth from Holy Spirit and the Virgin in the Old Roman Creed, *The Journal of Theological Studies*, 40(157), 31–36. <http://www.jstor.org/stable/23953334>, 1. 12. 2013.
- ККЦ 2016: Marija, majka Kristova, majka crkve, *Katekizam Katoličke crkve*, Zagreb: Hrvatska biskupska konferencija, 272–275.
- Клуни 2005: Francis X. Clooney, *Divine Mother, Blessed Mother – Hindu Goddesses and the Virgin Mary*, Oxford University Press.
- Лутер 2005: Martin Luther, The Day of Nativity od Mary, *Festival Sermons of Martin Luther, The Church Postils, Sermons for the Main Festivals and Sainta Days of the Church Year; Winter and Summer Selections*, trans. by Joel R. Baseley, Deaborn: Mark V Publication, 156-165.
- Мандац 2008: Marijan Mandac, Naziv Bogorodica za Djevicu Mariju u otačko doba, *Služba božija*, 48, br. 4, 347–379.
- Мас 1912: Anthony Maas, The Name of Mary, *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 15. New York: Robert Appleton Company, <http://www.newadvent.org/cathen/15464a.htm>, 4. 12. 2023.
- Милеант 2009: Епископ Александар Милеант, Четири Богородичина празника, у: *Пресвета Богородице, спаси нас, Књига о Мајци Божијој и Њеном заступништву за нас, Мајка Божија у православом Предању: живот и подвизи, чуда и празници*, ур. Јован Србуљ, Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, 23–42.
- Мињати 2010: Епископ Илија Мињати, Слово на Благовести Пресвете Богородице, *Пресвета Богородице, спаси нас, Књига о Мајци Божијој и Њеном заступништву за нас, Мајка Божија у православом Предању: живот и подвизи, чуда и празници*, ур. Јован Србуљ, Београд: Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, 123–129.
- Мираваљ 2007: M. Miravalle, *Mariology – A Guide For Priests, Deacons, Seminarians, and Consecrated Queenship*. Persons, USA: Queenship Publishing.
- Метафраст 2006: Симеон Метафраст, Житије Пресвете Владарке наше Богородице, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 43–85.
- Монтфортски 2005: Sv. Ljudevit Marija Grignon Montfortski, *Rasprava o pravoј pobožnosti prema Presvetoj Djevici Mariji*, Split: Symposion, https://www.tiha.net/symposion/prod/rasprava_o_pravoј_pobožnosti_prema_djevici_mariji.pdf, 12. 3. 2024.
- Мос, Капанари 1953: Leonard W. Moss, Stephen C. Cappannari, The Black Madonna: An Example of Culture Borrowing, *The Scientific Monthly*, vol. 76, no. 6, 319-324, <http://www.jstor.org/stable/20482>, 8. 6. 2024.
- Николаидес 2014: Angelo Nicolaides, The philosophical conception of Mariology and the notion of Theotokos in the teachings of Saint Ambrose, *Phronimon*, vol 15, no 2, http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15614018201400020000, 4. 9. 2021.

- Николс 2015: Aidan Nichols, *There is no rose, The Mariology of the Catholic Church*, Minneapolis: Fortress Press.
- Палама 2006: Григорије Палама, О спасоносном рођењу Приснодјеве Марије, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 153–160.
- Палама 2011: Григорије Палама, 37. Беседа на свечасно Успење Пречисте Владичице наше Богородице и Приснодјеве Марије, <<https://svetosavlje.org/gospode-prosveti-tamu-moju-sabrane-besede/38/>>, 13. 6. 2024.
- Пеликан 1996: Jaroslav Pelikan, *Mary Through the Centuries, Her Place in the History of Culture*, Yale University Press.
- Пехар 2013: Marija Pehar, *Koncilaska mariologija u marijanskim propovijedima fra Bonaventure Dude: Analiza i poticaji, Riječki teološki časopis*, vol. 42, no. 2, <<https://hrcak.srce.hr/116603>>, 4. 9. 2021.
- Пехар 2019: Marija Pehar, *Marija – Novi Abraham?*, <<https://hrcak.srce.hr/>>, 2. 8. 2019.
- Поповић 2017: Јустин Поповић, О Пресветој Богомајци, Приснодеви Марији Богородици / Кратак преглед и критика римокатоличког учења о непорочном зачећу свете Деве Марије, *Догматика Православне Цркве*, <<https://svetosavlje.org/dogmatika-pravoslavne-crkve-tom2/>>, 24. 3. 2024.
- Поповић 2023: Јустин Поповић, Успеније Пресвете Богородице, *Житија светих за август*, <<https://svetosavlje.org/zitija-svetih-9/>>, 10. 10. 2023.
- Пурић 2011: Јован Пурић, *Тајна о Пресветој Богородици*, Београд, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.
- Ранер 1980: Karl Rahner, *Marija, majka Gospodinova, Teološka razmatranja*, прев. Jerko Matoć, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Ранкур-Лаферер 2018: Daniel Rancour-Laferriere, *Imagining Mary: A Psychoanalytic Perspective On Devotion To The Virgin Mother of God*, New York and London: Routledge, Taylor & Francis.
- Рацингер 1985: Joseph Cardinal Ratzinger, Woman, a woman, *The Ratzinger report: An exclusive interview on the state of the Church*, with Vittorio Messori, Leominster, Herefordshire: Fowler Wright Books, 93-112.
- Реш 2010: Dustin Resch, *A Sign Of Mystery: Barth's Theology Of The Virgin Birth*, A Dissertation Submitted to the School of Graduate Studies In Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree Doctor of Philosophy, Dr. Peter Widdicombe (supervisor), McMaster University.
- Ролер 1999: Lynn E. Roller, *In Search of God The Mother, The Cult of Anatolian Cybele*, University of California Press.
- Рубин 2009: Miri Rubin, *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Yale University Press.
- Татић Ђурић 2007: Мирјана Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд: Јасен.
- Самарцић 2023: Биљана Самарцић, Мђлкопитатељница, у: *Значај српског језика за очување српског културног идентитета. V, Мајка у српској књижевности, култури, уметности: („Мајка у српском језику, књижевности и култури”, одржаног 6–8. маја 2022)*, Вишеград: Андрићев институт, 27–54.
- Ћелијски 2016: Преподобни Јустин Ћелијски, *Беседа на Благовести*, <<http://eparhijazicka.rs/beseda-na-blagovesti-sveti-justin-celjski/>>, (12. 02. 2020.)

- Филић 2012: Andrea Filić, Mariologija nakon Drugoga vaticanskog koncila: prihvaćanje, rezultati i perspektive, *Bogoslovska smotra*, vol. 82, no. 3, <file:///C:/Users/Djordje/Downloads/BS_3_12_Filic.pdf>, 4. 9. 2021.
- Фелми 2014: Карл Христиан Фелми, Мариология как теотокология, *Введение в современное православное богословие*, Москва: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 128–154.
- Флоровски 1998: Георгий Флоровский, *Догмат и история*, пер. Н. Холмогоровой, Москва: Изд-во Св.-Владимир. Братства, 165–180, <https://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/dogmat-i-istorija/>, 7. 12. 2023.
- Цамис 2006: Димитрије Цамис, Општи увод, *Теомиторикон: антологија црквених текстова и икона у част Пресвете Богородице Марије. Том 1, Пропографија, Зачеће и Рођење Богородице*, прир. Димитрије Г. Цамис, прев. Јасмина Ђекић, Жича: Манастир Жича, 11–25.
- Цвингли 1900: Huldreich Zwingli, Sermon of Mary, the Pure Mother of God, *Orators of Reformation Era*, Guy Carleton Lee, Yoseph Cullen Ayer (eds), New York, London: G. P. Putnam's Sons, 93-106.
- Чиликов 2013: Стоян Чиликов, Учението за Св. Дева Марија в христологијата на Св. Йоан Златоуст, *Саборност*, 7, 69–84.
- Чиликов 2014: Стоян Чиликов, Христологичната теотокология в химнографијата на Свети Йоан Дамаскин, *Црквене студије*, ур. Драгиша Бојовић, бр. 11, Ниш: Центар за црквене студије, Меѓународни центар за православне студије, 101–123.
- Чиликов 2015: Стоян Чиликов, Христологическа татеотокология на Богородичниј акатист, *Црквене студије*, ур. Драгиша Бојовић, бр. 12, Ниш: Центар за црквене студије, Меѓународни центар за православне студије, 169–183.
- Чиликов 2018: Стоян Чиликов, Богослужбениј чин 'Опело на пресвета Богородица' като част от празника 'Успение Богородично', *Саборност*, 12, 41–56.
- Чудотворац 2006: Григорий Чудотворец, На Благовещение Пресвятой Девы Марии (беседа первая), *Творения св. Григория Чудотворца и св. Мефодия, епископа и мученика*, перевод, предисл. А. И. Сидорова, Е. А. Карманова, Москва: Паломник, 1996, <https://azbyka.ru/otechnik/Grigoriy_Chudotvorets/beseda_na_blagovechenie_1/>, 3. 2. 2024.
- Џан 1997: Curtis A. Jahn, Exegesis and Sermon Study of Luke 1:46-55, The Magnificat, Μεγαλύνει ἡ ψυχὴ μου τὸν κύριον, *Joint Metro-North and Metro-South Pastoral Conference*, September 23-24, <<http://essays.wisluthsem.org:8080/bitstream/handle/123456789/2330/JahnLuke.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, 30. 11. 2023.
- Џејмсон 2004: Anna Jameson, *Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts*, Project Gutenberg eBooks, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/12047>>, 25. 12. 2023.
- Шаги-Бунјић 1974: Tomislav J. Šagi-Bunić, Mariologija Drugog vaticanskog koncila, *Bogoslovska smotra*, vol. 44, no. 1, <<https://hrcak.srce.hr/36134>>, 4. 9. 2021.
- Шпановић 2004: Марко Шпановић, *Православно учење о Богородици. Књ. 1, Посебни дио: називи, симболи и епитети који се дају Богородици по црквеним богослужбеним књигама*, Том 1, А–О, Шабац: Православац.
- Шпановић 2005: Марко Шпановић, *Православно учење о Богородици. Књ. 2, Посебни дио: називи, симболи и епитети који се дају Богородици по црквеним богослужбеним књигама*, Том 2, П–Я, Шабац: Православац.

5.3. КЊИЖЕВНО-МАРИОЛОШКА ЛИТЕРАТУРА

- Громовић 2024: Милан Громовић, Лаза Костић и Јован Дамаскин: Теотоколошки аспект химне и молитве, *Поезија и поетичка начела Лазе Костића: зборник радова*, Светлана Шеатовић, Марко Аврамовић (ур.) Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 275–292.
- Громовић 2024б: Милан Громовић, Богородица као ходатајница и песничка антонимија – Павић и Венцловић, *PHILOLOGIA Serbica*, год. 4, бр. 4, *Значај и значење ватре у српском језику, књижевности и култури: зборник научних радова*, ур. Сања Мацура, Бања Лука: Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 165–186.
- Ђурђевић 2019: Ђорђе М. Ђурђевић, Теопоетски укрштај Марије Богородице, мртве драге и песника у песми *Santa Maria Della Salute* Лазе Костића, у: *ГРОБЉА, Књижевно-културна материјализација смрти*, ур. Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 531–540.
- Ђурђевић 2019а: Ђорђе М. Ђурђевић, Певање вером: Маријанска поетика поеме *Ave Maria!*, Драгана Бошковића, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 91, ур. Александар Костадиновић, Ниш: Нишки културни центар, 27–35.
- Ђурђевић 2020: Ђорђе М. Ђурђевић, Мариолошки аспекти песме *Љубав Марија!* Рада Драинца, у: *Књижевно дело Рада Драинца: Ново читање* (Зборник радова са научног скупа), прир. Горан Максимовић, Ниш: САНУ, Огранак, Филозофски факултет Универзитета; Прокупље: Народна библиотека Раде Драинац, 109–119.
- Ђурђевић 2021а: Ђорђе М. Ђурђевић, Теопоетско-мариолошки аспекти Настасијевићеве матерње мелодије, у: Матерња мелодија *Момчила Настасијевића: Интердисциплинарне рефлексије*, ур. др Тијана Поповић Млађеновић и др, Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 126–138.
- Ђурђевић 2021б: Ђорђе М. Ђурђевић, Прежици матријархата у мариологији православне богослужбене химнографије, у: *СРПСКИЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ, Зборник радова са XV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* ((30–31. X 2020), *Књига II/2, ЈЕВРЕЈИ*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, ур. Драган Бошковић, Часлав Николић, 129–143.
- Ђурђевић 2021в: Ђорђе М. Ђурђевић, Благовести: Онтологија празника и еротика књижевности у канонским и апокрифним изворима и драми *Удворење архангела Гаврила девојци Марији* Гаврила Стефановића Венцловића, у: *САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ*, Зборник радова са XII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 26. септембра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, година XII, књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, 173–182.
- Кнезовић 1995: Pavle Knezović, Pjesme Ruđera Boškovića o Blaženoj Djevici Mariji, *Obnovljeni Život* 50, br. 5, 453–475, <<https://hrcak.srce.hr/2280>>, 6. 3. 2024.
- Николић 2018: Часлав Николић, Ритам доласка или Блажени само тихо оду, у: Драган Бошковић, *Ave Maria!*, Београд: Самиздат (Драган Бошковић), 37–45.
- Перић 2019: Владимир Перић, Мариолошке епифаније, у: *Повеља, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 1, 132–135.

- Слотердијк 2010: Peter Sloterdijk, *Matris in gremio*: Једна мариолошка лудост, *Sfere: mikrosferologija*, том 1, прев. Aleksandra Kostić, Београд: Fedon.
- Стипчевић 2006: Никша Стипчевић, *Четири канона* Ивана В. Лалића, *Књижевност: месечни часопис*, год. 61, бр. 3/4, 474–483.
- Стојановић 2007: Драган Стојановић, *Поверење у Богородицу*, Београд: Досије.
- Стојановић 2012: Драган Стојановић, *Енергија сакралног у уметности*, Београд: Службени гласник
- Стојановић Пантовић 2007: Бојана Стојановић Пантовић, Наративност поезије Ивана В. Лалића, *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића: зборник радова*, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 93–108.
- Сувајцић 2022: Бошко Сувајцић, Молитва Пресветој Богородици Љевишкој у српској поезији, *Значај српског језика за очување српског културног идентитета. IV, Молитва између језика, књижевности и културе: (радови са научног скупа Молитва између језика, књижевности, културе, одржаног у Андрићграду 8. маја 2021)*, ур. Милош Ковачевић, Вишеград: Андрићев институт, 117–132.
- Турањанин Николопулос 2019: Биљана Турањанин Николопулос, Невјеста ненејесна у савременом српском пјесништву, *Православно монаштво, Тематски зборник посвећен архимандриту Дионисију (Пантелићу), духовнику манастира Светог Стефана у Липовцу, поводом седам деценија његове монашке службе*, ур. Драгиша Бојовић и др., Ниш: Центар за црквене студије, 405–420.
- Шеатовић Димитријевић 2011: Светлана Шеатовић Димитријевић, Нада и светлост: Култ Богородице у Симовићевој поезији, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Зборник радова, Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.), Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије.
- Шеатовић 2022: Светлана Шеатовић, Жанр молитве Богородици и Богородици Тројеручици у поезији Ивана В. Лалића и обнова Србљака, *Значај српског језика за очување српског културног идентитета. IV, Молитва између језика, књижевности и културе: (радови са научног скупа Молитва између језика, књижевности, културе, одржаног у Андрићграду 8. маја 2021)*, ур. Милош Ковачевић, Вишеград: Андрићев институт, 133–148.
- Шеатовић 2024: Светлана Шеатовић, Одједи Костићеве Венеције и Богородице у модерној српској поезији, *Поезија и поетичка начела Лазе Костића: зборник радова*, Светлана Шеатовић, Марко Аврамовић (ур.) Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 53–70.

5.4. ОПШТА (КЊИЖЕВНО-НАУЧНА, ТЕОЛОШКА, ФИЛОЗОФСКА) ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1972: С. С. Аверинцев, Иоанн Дамаскин, *Большая советская энциклопедия*, гл. ред. А. М. Прохоров, Москва: Советская энциклопедия, <<https://archive.org/details/B-001-032-748-ALL/page/n3/mode/2up>>, 25. 12. 2023.
- Аверинцев 1982: Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ.

- Аврамовна Маслова 2019: Валентина Аврамовна Маслова, Поетска молитва са становишта синтезе религије, науке и културе, превод Милан Гровић, *Летопис Матице српске*, 504, 1–2, јул–август, 52–67.
- Ајдачић 2015: Дејан Ајдачић, Органопоетика чулног тела у делима београдских надреалиста (до 1932), *Авангарда: Од даде до надреализма*, Бојан Јовић, Јелена Новаковић, Предраг Тодоровић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Музеј савремене уметности.
- Алвес 1996: Рубен А. Алвес, *Теологија људске наде*, прев. Нада Брнардић, Загреб: Напријед.
- Алексић 2020: Јана Алексић, Аутопоетичка мисао Ане Ристовић, *Поезија Ане Ристовић: зборник радова*, Десанкини мајски разговори, Београд, 12. новембар –2019, ур. Светлана Шеатовић, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 87–108.
- Алтисер 2006: Thomas J. J. Altizer, *Living the death of God: a theological memoir*, State University of New York Press.
- Антонијевић 1976: Damijan Antonijević, 'Uspravna zemlja' Vaska Pope, *ogledi*, Novi Sad: Izdavačko preduzeće Bratstvo-jedinstvo.
- Антонијевић 1996: Дамјан Антонијевић, *Мит и стварност: поезија Васка Поне*, Београд: Просвета.
- Бажанов 2005: Никифор Бажанов, *Библейская энциклопедия*, Москва: Локид-Пресс; РИПОЛ классик.
- Бајић 2013: Ружица Бајић, *Лексика из сфере српске православне духовности и њена лексикографска обрада*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд.
- Барт 2010: Karl Barth, *Church Dogmatics Study Edition 3: The Doctrine of the Word of God I.2 § 13-15*, London: T&T Clark.
- Богдановић 1980: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Бојовић 1994: Злата Бојовић, Предговор, *Поезија и драме*, Мавро Ветрановић, прир. Злата Бојовић, Београд: Просвета.
- Баргар 2018: Pavol Bargar, *The Role of the Imagination in Theology, Poetry and theology*, edited by Maroš Nicák, Jihlava: Jan Keřkovský, Mlýn, 213-229.
- Батај 2009: Жорж Батај, *Еротизам*, Београд: Службени гласник.
- Баухман 2006: Richard Bauckham, *Jesus and the Eyewitnesses: The Gospels as Eyewitness Testimony*, <<https://lecturanarrativadelabiblia.files.wordpress.com/2014/05/jesus-and-the-eyewitnesses.pdf>>, 4. 12. 2023.
- Бахофен 1990: Јохан Јакоб Бахофен, *Матријархат*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Бикс, Бик 2010: Robert Steven Paul Beekes, Lucien van Beek, *Etymological Dictionary of Greek (vols. 1 & 2)*, Leiden: Brill.
- Бодријар 1994: Жан Бодријар, *Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*, с француског превео Миодраг Радовић, Нови Сад: Светови.
- Бојанић Ћирковић 2023: Мирјана Бојанић Ћирковић, Драинчева религиозност, *Византијско-словенска чтенија VI*, ур. Драгиша Бојовић, Ниш: Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу, Међународни центар за православне студије, Ниш, Центар за црквене студије, 295–304.
- Бошковић А. 2009: Александар Бошковић, Жива скулптура поезије – парнасовство Јована Дучића, *Поезија и поетика Јована Дучића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд:

- Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 117–150.
- Бошковић 2014: Драган Бошковић, Узалуд: поетичко место Бранка Миљковића у једновековној модернизацији српског песништва, *Бранко Миљковић. Моћ речи: зборник радова о стваралаштву Бранка Миљковића (1934–1961)*, ур. Александар Лаковић, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 68–77.
- Бошковић 2015: Драган Бошковић, *Заблуде читања*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић 2018: Драган Бошковић, Лутер vs. Тереза Авилска: Раздируће настајање модернитета, у: *СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ, Зборник радова са XII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (27 – 28. X 2017)*, *Књига II*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Бошковић 2021: Драган Бошковић, „Покрети” Војислава Карановића или: Како (ни)сам положио последњи испит на основним, студијама, *Поезија Војислава Карановића: зборник радова*, Десанкини мајски разговори, Београд, 16. новембар 2020, ур. Светлана Шеатовић, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 17–36.
- Бошковић 2020: Драган Бошковић, Велико смањивање песништва: поетски (мета)трагови малих знакова, предмета, речи и гласова у поезији Драгана Бошковића, у: Д. Бошковић и Ч. Николић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIV међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019)*, књ. 2. *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 65–74.
- Бошковић 2023: Драган Бошковић, (Италијански) фрањевачки светитељи у српској међуратној књижевности, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 20, бр. 54, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 25–47.
- Брајдоти 2016: Rozi Brajdotti, *Posthumano*, prev. Mirjana Stošić, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Брајовић 1994: Тихомир Брајовић, *Речи и сенке: избор из транссимболистичког песништва деведесетих*, Београд: Просвета.
- Британика 2023: *Encyclopædia Britannica*, <<https://www.britannica.com/>>, 30. 1. 2024.
- Булгаков 2001: Сергеј Николајевич Булгаков, *Православље: Софиологија смрти*; прев. Мирко Ђорђевић, Антонина Пантелић, Београд: Бримо.
- Буловић 2021: Иринеј Буловић, Српска православна терминологија која се односи на умирање и смрт, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, год. 197, књ. 507, св. 5, 779–783.
- Василева 2023: Оља Василева, *Песничке пукотине: студије о српској поезији и есејистици 20. и 21. века*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Вер 1976: Калистос Вер, Моћ имена, Исусова молитва у православној духовности, *Теолошки погледи, версконаучни часопис*, Београд: Православље, 247–268.
- Вељовић 2021: Јелица Вељовић, *(Пост)хумани идентитети: Романи Хуана Гојтисола*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет,
- Вестфал 2005: Merold Westphal, Prayer as the Posture of the Decentered Self, *The Phenomenology of Prayer*, ed. B. E. Benson, N. Wirzba, New York: Fordham University Press, 13-31.

- Вирзба 2005: Norman Virzba, *Attention and Responsibility: The Work of Prayer, The Phenomenology of Prayer*, ed. B. E. Benson, N. Wirzba, New York: Fordham University Press, 88-100.
- Владушић 2009: Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу? Историја мотива мртве драге у српском песништву*, Београд: Службени гласник.
- Вранеш 2022: Бранко Вранеш, *Santa Maria della Salute* Лазе Костића у песничком видокругу Бранка Миљковића и Борислава Радовића, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 88, 51–63.
- Вукадиновић 2014: Песничко дело Ђорђа Марковића Кодера, *Ђорђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 285–294.
- Вучковић 1997: Радован Вучковић, Нови сјај канона, Иван В. Лалић, *Четири канона*, ур. Новица Петковић, Београд: Српска књижевна задруга, Врбас: Виталова књижевна награда, 92–95.
- Гароња 2023: Славица Гароња, *Од црвенкосе богиње до слепих певачица: трагом матријархата на Балкану и 'женског начела' у српској народној песми*, Нови Сад: Прометеј.
- Гербран, Шевалије 2009: Ален Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Стилос Арт, ИК Киша.
- Гибелини 1999: Rosino Gibellini, *Teologija dvadesetog stoljeća*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Глушчевић 1998: Зоран Глушчевић, *Књижевност и ритуали*, Београд: Српска књижевна заједница.
- Грин 2000: Garrett Green, *Theology, Hermeneutics, and Imagination: The Crisis of Interpretation at the End of Modernity*, Cambridge University Press.
- Гринберг 2014: Arielle Greenberg, That Greeny Power: Recent Works of Ecopoetics, *The American Poetry Review*, 43(4), 27-29, <<http://www.jstor.org/stable/24593812>>, 10. 6. 2024.
- Грковић-Мејдор 1993: Јасмина Грковић-Мејдор (прир.), *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Гроувс 1855: John Rev Groves, *A Greek and English dictionary: comprising all the words in the writings of the most popular Greek authors; with the difficult inflections in them and in the Septuagint and New Testament...*, Philadelphia: J. B. Lippincott and Co., <<https://ia800302.us.archive.org/29/items/greekenglishdi1855grov/greekenglishdi1855grov.pdf>>, 5. 12. 2023.
- Гуњевић 2008: Boris Gunjević, Radikalna ortodoksija Johna Milbanka i njegovo poimanje kulture kao donologije, *Filozofska istraživanja*, vol. 28, br. 1, 155–161.
- Дамаскин 1881: Иоанн Дамаскин, *О девяти музах и семи свободных художествах. О разуме. О мысли*, Санкт-Петербург: Тип. и хромолитогр. А. Траншеля, <https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/o-devjati-muzah-i-semi-svobodnyh-hudozhestvah-o-razume-o-mysli/>, 5. 3. 2024.
- Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Велики код: Ђорђе Марковић Кодер*, Београд: Службени гласник.
- Делић 2002: Јован Делић, Иван В. Лалић и Лаза Костић, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, L, 1–2/2002, 291–320.
- Делић 2007: Јован Делић, Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића, *Постсимболистичка поетика Ивана В.*

- Лалића, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–58.
- Дерида 1984: Žak Derida, Pismo događaj kontekst, *Delo: književni mesečni časopis*, ур. Jovica Aćin, прев. Milutin Stanisavac, Београд: Nolit, год. 30, књ. 30, бр. 6, 7–35.
- Дерида 1990: Жак Дерида, *Бела митологија*, избор и превод Миодраг Радовић, Нови Сад: Братство-Јединство.
- Дерида 1992: Жак Дерида, Шта је поезија?, *Поља, месечник за уметност и културу*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, год. 38, бр. 399, 123.
- Дерида 1992b: Žak Derida, Faktor istine, *Delo: književni mesečni časopis*, ур. Jovica Aćin, прев. Ана Moralić, Београд: Nolit, год. 38, књ. 38, бр. 1/2, 60–76.
- Дерида 1995: Жак Дерида, *О апокалиптичном тону усвојеном недавно у филозофији*, прев. Јелена Миљанић, Подгорица: Октоих.
- Дерида 1997: Žak Derida, *Uliks gramofon: da-govor kod Džojisa*, прев. Aleksandra Mančić Milić, Београд: Rad.
- Дерида 2001: Жак Дерида, *Вера и знање: век и опроштај*, прев. Сања и Петар Бојанић, Нови Сад: Светови.
- Дерида 2001b: Жак Дерида, *Насиље и метафизика: оглед о мисли Емануела Левинаса*, прев. Сања Тодоровић, Београд: Плато.
- Дерида 2020: Jacques Derrida, *Life Death*, Edited by Pascale-Anne Brault, Peggy Kamuf, Michael Naas, Chicago: University of Chicago Press.
- Драгутиновић 2010: Предраг Драгутиновић, *Увод у Нови завет: основи новозаветне науке I*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања.
- Дрејн 2004: Џон Дрејн, *Увођење у Нови завет*, прев. Богдана Ђукић, Београд: СЛЮ.
- Ђаковац 2020: Александар Ђаковац, Маркел Анкирски: *Писмо папи Јулију* и фрагменти 42, 48 и 113 из *Против Астерија, Теолошки погледи*, год. LIII, бр. 1/2020, Београд: Свети Архијерејски Синод Српске Православне Цркве, 9–18.
- Ђаковац 2023: Александар Ђаковац (прев.), *Несторијеве против-анатеме*, <<https://www.academia.edu/40647172/%D0%9D%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B5>>, 5. 12. 2023.
- Ђаковац 2023b: Александар Ђаковац (прев.), Диодор Тарски, Избор догматских фрагмената, <<https://www.academia.edu/42367955/%D0%94%D0%B8%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%A2%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%98%D0%B7%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B3%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0>>, 6. 12. 2023.
- Ђурђевић 2021: Ђорђе М. Ђурђевић, *Теопоетика: О апокалиптичном дискурсу српске поезије*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Ђурђевић 2022: Ђорђе Ђурђевић, Флорална ангелологија у екопоетским обрисима песништва Ђорђа Марковића Кодера, Милана Дединца и Бранка Миљковића, у: XVI међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност, Књига IV, Округли сто *Цвеће: Еко(по)етика у књижевности, језику и уметности*,

- (Крагујевац/Андрићград, 12–14. новембар 2021.), ур. Никола Бубања и др., Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 29–39
- Ђурђевић 2023: Ђорђе Ђурђевић, *Књижевна ангелологија*, Београд: Службени гласник.
- Ђурђевић 2023а: Ђорђе Ђурђевић (прир.), *Антологија српске ангелолошке поезије*, Београд: Службени гласник
- Ђурђевић 2023б: Ђорђе Ђурђевић, Књижевна ангелологија у контексту теопоеетских истраживања: Покушај синтезе, *Анђели у књижевности, зборник радова*, ур. Милан Громовић, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, Издаваштво „Битије”, 35–52.
- Ђурић 2013: Жељко Ђурић, *Сликовност теологије*, Београд: Православни богословски факултет Универзитет у Београду, Институт за теолошка истраживања, Академија СПЦ за уметност и конзервацију.
- Евдокимов 2009: Павел Евдокимов, *Православље*, Београд: Службени гласник.
- Еко 2004: Умберто Еко, *Историја лепоте*, прев. Душица Тодоровић Лакава, Београд: Плато
- Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Свето и профано*, прев. Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Елиот 2023: Tomas Sterns Eliot, Tradicija i individualni talenat, prev. Milica Mihajlović, <https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_609362/objava_99594/fajlovi/T%20S%20Eliot%20Tradicija%20i%20individualni%20talenat.pdf>, 4. 3. 2023.
- Ендроз 2005: Michael. F. Andrews, How (Not) to Find God in All Things: Derrida, Levinas, and St. Ignatius of Loyola on Learning How to Pray for the Impossible, *The Phenomenology of Prayer*, ed. B. E. Benson, N. Wirzba, New York: Fordham University Press, 195–208.
- Enchiridion patristicum* 1922: *Enchiridion patristicum, Loci ss. patrum, doctorum, scriptorum ecclesiasticorum*, прир. М. J. Rouet De Journal S. J., четврто и пето издање, Фрајбург: Хердер.
- Епштејн 1998: Михаил Епштејн, *Вера и лик: религиозно несвесно у руској култури XX века*, Нови Сад: Матица српска.
- Живковић 1994: Драгиша Живковић, *Европски оквир српске књижевности IV*, Београд: Просвета
- Живковић 2016: Дужан Живковић, *Отворени лавиринт: Еко и Павић*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Живковић 2022: Марија Живковић, Обреди прелаза у поезији Душана Васиљева, *Летопис Матице српске*, год. 198, књ. 509, св. 6, јун 2022, 1059–1070.
- Зафрански 2005: Ридигер Зафрански, *Зло или драма слободе*, превод Саша Радојчић, Београд: Службени лист СЦГ.
- Зафрански 2011: Ridiger Zafranski, *Romantizam, jedna nemačka afera*, prev. Mirjana Avramović, Novi Sad: Adresa.
- Зизиулас 1997: Јован Зизиулас, Евхаристијско виђење света, у: *О литургији: зборник текстова*, Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара Тројеручица, 211–220.
- Иванић 2014: Душан Иванић, Санарица Ђорђа Марковића Кодера, *Ђорђе Марковић Кодер*, прир. Драган Бошковић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 275–284.
- Јаћимовић 2007: Слађана Јаћимовић, Симболизација пејзажа у поезији Милана Ракића, *Милан Ракић и модерно песништво: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 311–330.

- Јаћимовић 2009: Слађана Јаћимовић, Медитерански мотиви у поезији Јована Дучића, *Поезија и поетика Јована Дучића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 365–388.
- Јевремовић 2012: Петар Јевремовић, Момчило Настасијевић и теологија тишине, *Црквене студије*, ур. Драгиша Бојовић, Ниш: Центар за црквене студије, Међународни центар за православне студије, бр. 9, 507–514.
- Јевтић 1981: Атанасије Јевтић, Други васељенски сабор, *Теолошки погледи: двомесечни верско научни часопис*, год. 14, бр. 1/3, Београд: Архиепископија београдско-карловачка, 81–95.
- Јевтић 1990: Атанасије Јевтић, *Духовност православља*, Београд: Храст.
- Јевтић 2010: Атанасије Јевтић, *Од Откривења до царства Небеског: Катихезе младима у сали Патријаршије, 1990. године*, Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог; Острог: Манастир Острог; Требиње: Манастир Тврдош.
- Јерков 2010/1: Александар Јерков, *Смисао (српског) стиха, књига прва, Де/конституција*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јерков 2010/2: Александар Јерков, *Смисао (српског) стиха, књига друга, Само/оспоревање*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јерков 2010б: Александар Јерков, Хазарски вилајет, *Павићеви палимпсети: зборник радова*, прир. Сава Дамјанов, Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 139–154.
- Јерков 2022: Aleksandar Jerkov, *Evropa i književna istina: smisao (književne imaginacije): hermeneusia*, Beograd: Albatros Plus.
- Јован Павле II 2002: John Paul II, Intervention by the Holy See Delegation at the Special Committee of the 57th General Assembly of the United Nations on Human Embryonic Cloning, <https://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/documents/rc_seg-st_doc_20020923_martino-cloning_en.html>, 7. 6. 2024.
- Јовановић 1860: Михаило Јовановић, Пастирска поучења православнимъ христјанима на све недеље и празнике преко године. – У Београду: У Књигопечатњи Княжества Србскогъ, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2995>>, 12. 2. 2024.
- Јовановић 1860б: Михаило Јовановић, *Одговоръ Чокрляну сведочећи да е источна црква истинно православна*. – Београд: Државна штампарија, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3512>>, 12. 2. 2024.
- Јовановић 1866/1: Михаило Јовановић, *Православный проповедникъ митрополита србскогъ Михаила*. Књ. 1. – У Београду: у Државной књигопечатњи, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3703>>, 12. 2. 2024.
- Јовановић 1866/2: Михаило Јовановић, *Православный проповедникъ митрополита србскогъ Михаила*. Књ. 2. – У Београду: у Државной књигопечатњи, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3795>>, 12. 2. 2024.
- Јовановић 1994: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, Београд: „Филип Вишњић”.
- Јовановић 1997: Александар Јовановић, Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности, Иван В. Лалић, *Време, ватра, вртови, Дела Ивана В. Лалића, том први*, прир. Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 11–85.
- Јовановић 1999: Бојан Јовановић, *Српска књига мртвих, Танатологије I*, Ниш: ИП Градина.
- Јовановић 2007: Александар Јовановић, Духовни патриотизам Ивана В. Лалића или о културно-историјским подстицајима *Четири канона, Постсимболистичка поетика*

- Ивана В. Лалића: зборник радова, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 383–396.
- Јовановић 2013: Томислав Јовановић, Три нова преписа Кантакузинове Молитве Богородици, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 79, 139–162.
- Јовановић 2016: Александар Јовановић, Обред, евокација и српске хероине: Над поемом 'Калопера Пера' Милосава Тешића, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 531–558.
- Јовановић 2020: Александар Јовановић, *О светлости старијој од несреће: есеји о српској поезији и култури*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовић 2007: Бојан Јовић, Од *Песама* (1903) до *Песама* (1936) – неки поетички моменти у организацији, развоју и промени Ракићеве песничке збирке, *Милан Ракић и модерно песништво: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 83–106.
- Канцер 1958: Kenneth Kantzer, The Christology of Karl Barth, *Bulletin of the Evangelical Theological Society* 1.2, 25-28.
- Капуто, Сканлон 1999: John D. Caputo, Michael J. Scanlon, *Apology for the Impossible: Religion and Postmodernism, God, the Gift, and Postmodernism*, ed. John D. Caputo, Michael J. Scanlon, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Карташов 1995: Антон Владимирович Карташов, *Васеленски сабори*, том 1, превела Мира Лалић, Београд [тј.] Вршац: ФИДЕБ, Издавачка установа Епархије банатске, Владичански двор.
- Кашанин 1975: Милан Кашанин, *Стара српска књижевност у средњем веку*, Крагујевац: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Квас 2015: Корнелије Квас, Интеркултуралност песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Књ. 63, св. 1 (2015), 107–117.
- Квас 2024: Корнелије Квас, Петраркизам и религиозност песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, *Поезија и поетичка начела Лазе Костића: зборник радова*, Светлана Шеатовић, Марко Аврамовић (ур.) Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 293–308.
- Керни 2003: Richard Kearney, *The Wake of Imagination, Toward a postmodern culture*, Taylor & Francis e-Library.
- Керни 2010: R. Kearney, *Anatheism, Returning to God After God*, New York: Columbia University Press
- Кинг 1987: Hans Küng, *Postoji li Bog?: odgovor na pitanje o Bogu u novome vijeku*, Zagreb: Naprijed.
- Кели 2006: J. N. D. Kelly, *Early Christian Creeds*, London, New York City: Continuum International Publishing Group.
- Клемент 1995: O. Clement, *The Roots of Christian Mysticism: Text and commentary*, New York: New City Press.
- Кломп 2020: Mirella Klomp, The Re-Appearance of God: Ana-Liturgy, *Playing On: Re-Staging the Passion after the Death of God*, Brill, 74–92, <<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctv1sr6j8z.8>>, 18. 4. 2024.
- Кољевић 1985: Светозар Кољевић, Функција песничке слике у српском наслеђу симболизма, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 161–196.

- Константиновић 1983/2: Радомир Константиновић, *Биће и језик 2*, Београд: Просвета, Рад, Нови Сад: Матица српска.
- Константиновић 1983/6: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnike srpske kulture i dvadesetog veka*, knj. 6, Београд: Prosveta, Rad, Novi Sad: Matica srpska.
- Кордис 2009: Јоргос Кордис, *Фајумски портрети и византијска икона*, прев. Драган Поповић, Крагујевац: Каленић.
- Костић 1990: Лаза Костић, *О политици; О уметности: новински чланци. 1, 1863–1878*, прир. Младен Лесковац, Нови Сад: Матица српска.
- Крос, Ливингстон 1997: Frank Leslie Cross, Elizabeth A. Livingstone (eds), *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford University Press.
- Кубат 2008: Родољуб Кубат, *Основе старосавезне антропологије: Теолошка перспектива*, Београд: Универзитет, Православни богословски факултет; Нови Сад: Беседа.
- Левинас 1994: Emmanuel Levinas, *Nine Talmudic Readings*, trans. Annette Aronowicz, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990; Midland Book Editions, <[https://monoskop.org/File:Levinas Emmanuel Nine Talmudic Readings 1994.pdf](https://monoskop.org/File:Levinas_Emanuel_Nine_Talmudic_Readings_1994.pdf)>, 24. 5. 2024.
- Левинас 2006: Емануел Левинас, *Тоталитет и бесконачно*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен, Службени лист СЦГ, Загреб: Деметра.
- Леовац 1985: Славко Леовац, Дучићев симболизам, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 313–320.
- Лаут 2002: Andrew Louth, *St John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology*, Oxford: Oxford University Press.
- Лич, Ајкок 1988: Edmund Leach, D. Alan Ayccock, *Strukturalistička interpretacija biblijskog mita*, Zagreb: August Cesarec.
- Лојаница 2024: Марија Лојаница, *Ахасфер: Лутајући станује човек*; Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Луц 2007: Ulrich Lutz, *Matthew 1-7: A Commentary*, trans. by James E. Crouch, Minneapolis: Fortress Press.
- Маза 2019: Roberta Mazza, Dating Early Christian Papyri: Old and New Methods – Introduction, *Journal for the Study of the New Testament*, vol. 42(1), 46-57.
- Максимовић 2019: Горан Максимовић, Пјевање, ритам, звуци и мишљење, Ниш: *Градина*, 91, 9–11.
- Мандац 1999: Marijan Mandac, Govor sv. Ćirila Aleksandrijskoga o Isusu Kristu i njegovu djelu, *Služba božija*, 39, 2–3–4, 125–182.
- Марићевић 2015: Јелена Марићевић, Језичко памћење и песнички облик поезије Милорада Павића, Савремена проучавања језика и књижевности, зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, књ. 2, ур. Маја Анђелковић, 405–416.
- Марићевић 2016: Јелена Марићевић, *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*, докторска дисертација, ментор Слободан Владушић, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Маркуш 2003: Зоран Маркуш, *Зенитизам*, Београд: ИП Сигнатуре.
- Матић 2023: Софија Матић, *Часно је бити: поезија и поетика Милосава Тешића*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

- Матицки 2007: Миодраг Матицки *Слика другог у Ракићевом делу (епистоларно-путописни контекст)*, *Милан Ракић и модерно песништво: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 331–342.
- Маунс 2007: Robert H. Mounce, *John, The Expositor's Bible Commentary*, Michigan: Zondervan.
- Мекграт 2007: Alister E. McGrath, *Uvod u kršćansku teologiju*, prev. Zoran Grozdanov, Rijeka: Ex libris, Zagreb: Teološki fakultet „Matija Vlačić Ilirik”.
- Милбанк и др. 2002: *Radical Orthodoxy: A New Theology*, Edited by John Milbank, Catherine Pickstock and Graham Ward, London: Routledge.
- Милбанк 2015: John Milbank, *What Is Radical Orthodoxy?*, <https://web.archive.org/web/20171201035507/http://www.unifr.ch/theo/assets/files/SA2015/Theses_EN.pdf>, 25. 5. 2024.
- Милентијевић 2021: Тијана Милентијевић, *Песимизам Димитрија Кантакузина и српских модерниста Диса и Пандуровића (компаративна анализа)*, *Зборник радова Филозофског факултета = Recueil de travaux de la Faculté de philosophie = Buletin i punimeve të Fakultetit filozofik*, год. 51, бр. 2, Приштина: Филозофски факултет, 69–83.
- Милер 2010: David L. Miller, *Theopoetry or theopoetics?*, *CrossCurrents*, vol. 60, no. 1, 6-23, <<http://www.jstor.org/stable/24461603>>, 18. 4. 2024.
- Милосављевић 1981: П. Милосављевић, *Живот песме Лазе Костића* Santa Maria della Salute, Нови Сад: Матица српска.
- Микијељ 1926: Марко Микијељ, *Апостолски символ, Богословље: орган Православног богословског факултета у Београду*, 1, 3, Београд: Богословски факултет Српске православне цркве, 270–276.
- Младеновић 2011: Живомир Младеновић, *Лаза Костић: живот и књижевна дела*, Београд: Чигоја штампа.
- Младеновић 2022: Јелена Младеновић, *Од ђаволовог друга до тајног монаха: карневал и религија у поезији Новице Тадића*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Монод 1867: Адолф Монод, *Назначај женскиње по светој божјијој ријечи: Двије бесједе Француског проповједника протестанског Адолфа Монода / С Рускога пријевода, што га је свјештеник Д. Соколовъ написао ... посрбио Богдан Кузмановић, парох. – У Пешти: у штампарији Хорњанскога и Трегера*, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/49>>, 12. 2. 2024.
- Настовић 2004: Ivan Nastović, *Anima Laze Kostića*, Novi Sad: Prometej.
- Николић 1866: Павле Николић, *Наука хришћанска изъ повѣсти Старогъ и Новогъ завѣта: за разумнiю младежъ / саставлѣна Павломъ Николичъ.... – У Новомъ Саду: епископска књигопечатња*, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/4336>>, 12. 2. 2024.
- Николсон 1879: Edward Byron Nicholson, *The Gospel According to the Hebrews*, London: C. Kegan Paul Co., 1 Paternoster Square.
- Николић 2022: Часлав Николић, *Что будет команда? Молитва у роману Друга књига Сеоба Милоша Црњанског, Значај српског језика за очување српског културног идентитета. IV, Молитва између језика, књижевности и културе: (радови са научног скупа Молитва између језика, књижевности, културе, одржаног у Андрићграду 8. маја 2021)*, ур. Милош Ковачевић, Вишеград: Андрићев институт, 173–190.

- Нојман 2015: Ерих Нојман, *Велика мајка: Феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон.
- О'Керол 2000: Michael O'Carroll, *Theotokos: A Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary*, Wipf and Stock.
- Оно 2005: J. Auneau, Temple, *Encyclopedia of Christian theology*, J.-Y. Lacoste (ed), New York, London: Routledge.
- Ориген 2023: Ориген, Толкование на Иоанна, перевод с греческого А. Г. Дунаева, <<https://azbyka.ru/otechnik/Origen/kommentarii-na-evangelie-ot-ioanna/#source>>, 4. 12. 2023.
- Павловић 2000: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*, Београд: Просвета.
- Павловић 2000а: Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Београд: Просвета
- Павић 1976: Милорад Павић, *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска.
- Палавестра 1985: Предраг Палавестра, Трајање, природа и препознавање српског симболизма, *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 3–58.
- Палавестра 1996: Предраг Палавестра, Дучић наш савременик, *О Јовану Дучићу: зборник радова поводом педесетогодишњице смрти*, ур. Предраг Палавестра, Београд: САНУ, 15–48.
- Палавестра 2012: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник.
- Париповић 2009: Сања Париповић, Дучићеви сонети, *Поезија и поетика Јована Дучића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 613–628.
- Пантић 1967: Miroslav Pantić, *Humanizam i renesansa*, Cetinje: Obod.
- ПЕ: *Православная энциклопедия*, под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, электронная версия, <<https://www.pravenc.ru/>>, 7. 12. 2023.
- Перић 2013: Владимир Перић, Дадасофија, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, књ. 2, ур. Маја Анђелковић, Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 271–278.
- Перић 2014: Владимир Перић, Dada-lingua, *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, књ. 1, ур. Милош Ковачевић, Јелена Петковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 377–386.
- Перић 2014б: В. Перић, Фигура оца, *Липар, Часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, година XV / број 55, прир. Лела Вујошевић, Часлав Николић, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу.
- Петковић 1997: Новица Петковић, Обнова канона, Иван В. Лалић, *Четири канона*, ур. Новица Петковић, Београд: Српска књижевна задруга, Врбас: Виталова књижевна награда, 87–91.
- Петковић 2004: Новица Петковић, *Огледи о српским песницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Петров 2009: Александар Петров, Концептуална сфера Дучићеве поезије (1920–1943), *Поезија и поетика Јована Дучића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Београд:

- Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 285–316.
- Петровић 2007: Предраг Петровић, Ракићево и Попино Косово (О једној могућој песничкој рецепцији Ракићеве патриотске поезије), *Милан Ракић и модерно песништво: зборник радова*, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 185–206.
- Пијановић 1998: Петар Пијановић, *Павић*, Београд: Филип Вишњић.
- Попа 1971: Васко Попа, Предговор, Момчило Настасијевић, *Песме, приповетке, драме*, избор Борислав Михајловић, Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ, 7–9.
- Поповић 1994: Радомир Поповић, *Грчко-српски речник Новог завета*, Врњачка бања: Братство Св. Симеона Мироточивог.
- Поповић 2010: Тања Поповић, Структура и семантика песничких слика у песми *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, *Књижевна историја*, год. 42, бр. 142, 469–475.
- Потић 1992: Душица Поттић, Лирски наговештај (Поезија М. Павића и постмодернизам), *Књижевни портрет Милорада Павића, Зборник излагања са деветих књижевних сусрета „Савремена српска проза”*, 6–7. новембар 1992, Трстеник, <https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/index_c.html>, 5. 6. 2024.
- Пурић 2010: Јован Пурић, Икона и Откривење, у: *Иконографске студије: трећи симпозијум посвећен теорији црквене уметности*, Београд: Академија – висока школа Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 7–11.
- Радовановић 2009: Саша Радовановић, Слика суштине и њено повесно место, *Баштина: гласник*, св. 27, Приштина: Институт за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана, 149–162.
- Радојчић 2021: Саша Радојчић, *Између: прилог онтологији песме, Поезија Војислава Карановића: зборник радова*, Десанкини мајски разговори, Београд, 16. новембар 2020, ур. Светлана Шеатовић, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност, 83–98.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић, *Књижевност и теологија: прилог заснивању теолошке књижевне теорије*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Источно Сарајево: Православни богословски факултет Св. Василија Острошког.
- Радуловић 2016: Марко Радуловић, Стварање као похвала – поетска религиозност у *Седмици Милосава Тешића, Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића: зборник радова*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 389–414.
- Радуловић 2017: Марко Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послератном модернизму: (Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић 2024: Марко Радуловић, Поетска религиозност Лазе Костића – хришћански мотиви и оностраност, *Поезија и поетичка начела Лазе Костића: зборник радова*, Светлана Шеатовић, Марко Аврамовић (ур.) Београд: Институт за књижевност и уметност, Требиње: Дучићеве вечери поезије, 113–142.
- Рајичић Перић 2020: Светлана Рајичић Перић, Женско као пол и род – од етеричности / васељене до града кроз мотив дојки у поезији Рада Драинца, *Књижевно дело Рада Драинца: ново читање*, Горан Максимовић (ур.), Ниш – Прокупље, Огранак САНУ – Филозофски факултет Универзитета – Народна библиотека „Раде Драинац”, 91–108.

- РМС 2011: *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Робинс 2007: Jeffrey W. Robbins, Introduction: After the Death of God, John D. Caputo, Gianni Vattimo, *After the Death of God (Insurrections: Critical Studies in Religion, Politics, and Culture)*, Columbia University Press, 1-26.
- Рончевић 2016: Тања Рончевић, *Молитва као жанр у српској књижевности XX века: докторска дисертација*, ментор Радивоје Микић, Београд: Филолошки факултет.
- Сегал 1999: Charles Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, University of Oklahoma Press.
- Секулић 2017: Александра Секулић, Милош Црњански и Душан Васиљев: ни исто ни друкчије, али опет то, *Годишњак*, Београд: Народна књига, Алфа, год. 13, 2017/2018, 97–107. Секулић 2018: Aleksandra Sekulić, *Zuuuuuum Marija!*, Dragan Bošković, *Ave Maria!*, Београд: Samizdat (Dragan Bošković), 33–36.
- Симић 2018: Анка Симић, *Рецепција српске средњовековне писане књижевности у књижевнотеоријској и књижевноисторијској мисли XX века: докторска дисертација*, ментор Маја Анђелковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Симовић 1983: Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Београд: Просвета.
- Слаткопојац 2020: *Свети преподобни Роман Слаткопојац*, <<https://www.crkvenikalendar.com/zitije.php?id=JIV>>, 25. 3. 2020.
- Скок 1988: Petar Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Knj. 3: Poni – Ž*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Смиљанић 2018: Дамир Смиљанић, *Атмосфера смрти: студија из синестетике*, Нови Сад: Адреса.
- Смит 2022: Nicholas H. Smith, Levinas's Modern Sacred, *Law Text Culture*, 5, <<https://ro.uow.edu.au/ltc/vol5/iss1/8/>>, 24. 5. 2024.
- Ћуковић 2019: М. Ћуковић, Екстатична пуноћа долазећег бивања: о поеми Ave Maria! Драгана Бошковића, Ниш: Градина, 91, Ниш, 12–20.
- Холанд 1997: Scott Holland, Theology Is a Kind Of Writing: The Emergence of Theopoetics, *CrossCurrents*, vol. 47, no. 3, 317–331. JSTOR, <<http://www.jstor.org/stable/24460552>>, 18. 4. 2024.
- Скот 2014: Scott Holland, The poet, theopoetics, and theopolitics, *CrossCurrents*, vol. 64, no. 4, 496–508, <<http://www.jstor.org/stable/24461525>>, 18. 4. 2024.
- Сремац, Беук 2013: Срђан Сремац, Сергеј Беук, *Свет и свето: одабрани теолошки есеји*, Београд: Богословско друштво Отачник.
- Стајн 1992: Robert H. Stein, *Luke*, Nashville: Broadman Press.
- Стајн 2008: Robert H. Stein, *Mark, The Expositor's Bible Commentary*, Michigan: Baker Academic.
- Стојановић Пантовић 2007: Бојана Стојановић Пантовић, Наративност поезије Ивана В. Лалића, *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 93–108.
- Тејлор 2007: Mark C. Taylor, *After God*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Тертулијан 1994: Тертулијан, *О плоти Христа*, Общая редакция и составление А. А. Столрова, Текст и перевод – издательская группа „Прогресс”, Москва: „Культура”, <https://www.tertullian.org/russian/de_carne_christi_rus.htm>, 4. 12. 2023.

- Тешић 2009: Гојко Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): Књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник.
- Тодоровић 2015: Предраг Тодоровић, Дадаизам или авангарда српске авангарде, *Књижевна историја*, Београд: Институт за књижевност и уметност, год. 47, бр. 156, 83–106.
- Тодоровић 2022: Предраг Тодоровић, *Зенитодадаизам у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тодоровска 2015: Marija Todorovska, Nepriopćivost numinoznog u teoriji Rudolfa Ottoa, *Logos, Časopis za filozofiju i religiju*, vol. 3, br. 1, ur. Rusmir Šadić, Tuzla: LOGOS – Centar za kulturu i edukaciju, 57–71.
- Тома 1980: Luj-Vensan Toma, *Antropologija smrti, II*, prev. Zoran Stojanović i Miodrag Radović, Београд: Prosveta.
- Томасовић 2010: Мирко Томасовић, у: *Иконографске студије: трећи симпозијум посвећен теорији црквене уметности*, Београд: Академија – висока школа Српске православне цркве за уметности и конзервацију, 13–22.
- Успенски 1979: Б. А. Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, Београд: Нолит.
- Фидс 2022: Paul S. Fiddes, Imagination, theology, and literature, *Theology in Scotland*, 29, 1, 7–22, <<https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/TIS/article/view/2417>>, 26. 5. 2024.
- Флашар 1996: Мирон Флашар, Јован Дучић између Атине и Рима, *О Јовану Дучићу: зборник радова поводом педесетогодишњице смрти*, ур. Предраг Палавестра, Београд: САНУ, 15–48.
- Фрај 1985: Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, Београд: Просвета.
- Franke 2009: W. Franke, *Poetry and apocalypse: Theological Disclosures of Poetic Language*, Stanford, California: Stanford University Press
- Хајдегер 1982: Мартин Хајдегер, *Певање и мишљење*, прев. Божидар Зеџ, Београд: Нолит.
- Хајдегер 1999: М. Хајдегер, *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
- Харингтон 1993: Wilfrid J. Harrington, *Uvod u Novi zavet – spomen ispunjenja*, prev. Mato Zovkić, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Хегел 1986: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika, II*, knjiga, prijevod V. Đaković, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Херцман 2004: Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici*, Београд: Clio.
- Цветковић 2013: Владимир Цветковић, *Бог и време, учење о времену Светог Григорија Ниског*, Ниш: Центар за црквене студије.
- Чокрљан 1860: Јован Чокрљан, *Православје или Коя црква правје учи источна, или западня? / Изъ древниѣ источне Цркве списани Дневника, повѣсти Синодални писанія, проповѣди, великиѣ Цркве источне Учителя и Соборни канона, уедно собрао и Роду Србскомъ посветіо Іоаннъ Чокрлянъ ... 1858. годіне написао, Године пак 1860. на свѣтъ издао. – У Бечу: Печатнѡмъ Мехітаріста*, <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/3911>>, 12. 2. 2024.
- Чолак 2022: Бојан Чолак, Обликовање циклуса 'Јадрански сонети' Јована Дучића у збирци из 1901. године, *Јован Дучић песник и дипломата: поводом сто педесет година од рођења: зборник радова са научног скупа одржаног 9. и 10. децембра 2021. године*, ур. Зоран Кнежевић и др., Београд: Српска академија наука и уметности, 241–257.
- Шеатовић-Димитријевић 2007: Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Женско начело у поезији Милана Ракића, Милан Ракић и модерно песништво: зборник радова*, ур.

- Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 239–278.
- Шијаковић 2013: Богољуб Шијаковић, *Присутност трансценденције: хеленство, хришћанство, философија историје*, Београд: Службени гласник, Православни богословски факултет.
- Шимић 2013: Krešimir Šimić, Religiozna lirika Mavra Vetranovića, *Lingua Montenegrina*, ur. Adnan Ćirgić, god. VI/2, br. 12, Podgorica: Institut za crnogorski jezik i književnost, 123–145.
- Шимић 2020: Крешимир Шимић, Теопоетика: генеалогичка и перспектива, у: *Diacovensia*, бр. 28 (2), 247–270, <<https://hrcak.srce.hr/240320>>, 5. 2. 2021.
- Шкорић 2014: Виктор Шкорић, Постојање у рату: рат у поезији Душана Васиљева, *Летопис Матице српске*, год. 59, бр. 494, 639–650.
- Шмеман 2007: Александар Шмеман, *Смрт смрти*, прев. Тања Вуловић, Београд: Хришћански културни центар.
- Шопто 2016: John Shoptaw, Why Ecopoetry?, *Poetry*, vol. 207, no. 4, 395–408, <<http://www.jstor.org/stable/44015972>>, 10. 6. 2024.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ђорђе М. Ђурђевић рођен је 1994. у Крагујевцу. Запослен је као истраживач-сарадник на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је завршио основне и мастер студије србистике (тема мастер рада: *Фигура анђела у српској књижевности*, 2018). Аутор је монографија *Теопоетика: О апокалиптичном дискурсу српске поезије* (Крагујевац: Филум, 2021), *Књижевна ангелологија* (Београд: Службени гласник, 2023), као и *Антологије српске ангелолошке поезије* (Београд: Службени гласник, 2023), четрдесетак научних радова, више приказа и превода са пољског и енглеског језика, учествовао је на међународним и националним научним скуповима. Члан је Међународног центра за православне студије Универзитета у Нишу, секретар организационог одбора Међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност (од 2022), као и лектор за више издања матичног факултета, био је члан уредничке редакције *Корака, часописа за књижевност, уметност и културу* (током 2022). Током летњег семестра 2017/2018. изводио је наставу на предмету Realioznawstwo, као и на предметима везаним за интегрисане вештине српског језика као страног на Катедри за српско-хрватску филологију Института за славистику у Вроцлаву. Од 2018. до 2020. изводио је вежбе на предметима везаним за теорију књижевности и општу књижевност на Филолошко-уметничком факултету. Два пута је био гостујући студент у оквиру програма Ерасмус+ на Катедри за српско-хрватску филологију Института за славистику у Вроцлаву (зимски семестар 2016–2017, летњи семестар 2017–2018). Петоструки је добитник студентске стипендије Републике Србије и двоструки добитник стипендије Доситеја Министарства омладине и спорта Републике Србије. Добитник је Доситејевог златног пера за 2021. Успешно користи енглески, те пољски и руски језик.

Област интересовања: теопоетски аспекти српске књижевности.

Електронска адреса: djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs.

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

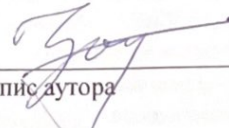
Богородица у српској иконографи 20. века

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

у Београду, 8.7.2024. године,


потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Изјављујем да докторска дисертација под насловом:

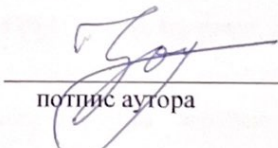
Богородица у српској икографи 20. века

представља оригинално ауторско дело настало као резултат сопственог истраживачког рада.

Овом Изјавом такође потврђујем:

- да сам једини аутор наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији нисам извршио/ла повреду ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,

у Крагујевцу, 8.7.2024 године,


потпис аутора

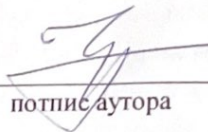
**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

Ђеопрогноза у српској војсци 20. века

истоветне.

у Крагујевцу, 8.7.2024. године,


потпис аутора

ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ја, _____

Борис Ђурђевић

☒

дозвољавам

☐

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Богородица у српској поезији 20. века

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

☒

дозвољавам

☐

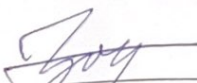
не дозвољавам¹

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

¹ Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада²

у Крајевцу, 8.7.2024 године,


попис аутора

² Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>