

Црвена линија  
– основана 2016. године.

www.filum.kg.ac.rs  
– ИЗДАВАШТВО – ЦРВЕНА ЛИНИЈА



„Свестан прегнантности појма апокалипсе, дајући шансу свим полисемичним рукавцима (који израстају из етимологије, филозофије и теологије), Ђурђевић изводи делимичан обрт у разумевању окамењеног знака апокалипсе. Ново читање савремене српске поезије надилази луцидну интерпретацију заљубљеника у поезију и заузима горњи ракурс из ког се панорама стихова 20-ак српских песника види као поље догађања раскривања егзистенцијалних и мистичких велова, толико ововремено, динамично и, што је најинтересантније, ван есхатолошког канона увреженог у већини заједница. На тај начин епохални песимизам остаје за нама, а поетика наде гради нови поглед на културу обнављања уместо доминантног дискурса катастрофе и краја који је запосео већи део филозофских и уметничких дијагноза на прелому два миленијума, баш сада, у тренуцима актуелне запитаности над замагљеним појмом хуманитета, неадекватно изливеним у појам 'постхумано'." (Светлана Рајчић Перић)

2019.

15. Данијела Јањић  
ГАБРИЈЕЛЕ Д'АНУНЦИО  
У СРПСКОЈ КУЛТУРИ

2020.

16. Saša Radovanović  
НАЈДЕГЕРОВО АЛЕТИОЛОШКО  
ТУМАЧЕЊЕ УМЕТНОСТИ

17. Марија Лојаница  
УВОД У ОНТОЛОГИЈУ НЕСТАЈАЊА

18. Малиша Станојевић  
ЧИТАЊЕ ПОЕЗИЈЕ

19. Љубица Васић  
АМЕРИЧКО ПОЛИТИЧКО  
ПОЗОРИШТЕ

20. Јасмина Теодоровић  
УТОПИЈА, МИТ, ИСТОРИЈА:  
АНТРОПОЛОГИЈА ПРИЧЕ БОРИСЛАВА  
ПЕКИЋА И ЦУЛИЈАНА БАРНСА

2021.

21. Јелица Вељовић  
(ПОСТ)ХУМАНИ ИДЕНТИТЕТИ:  
Романи Хуана Гојтисола

22. Душан Живковић  
ХЕРМЕТИЗАМ У ЛИРИЦИ  
СТАРОГ ВЕКА

23. Драгана Вукићевић  
БЕБЕ У ПОСТЕЉИЦИ  
КЊИЖЕВНОСТИ

24. Ђорђе Ђурђевић  
ТЕОПОЕТИКА:  
О апокалиптичном дискурсу  
српске поезије



ФИЛУМ

Ђорђе Ђурђевић  
ТЕОПОЕТИКА: О апокалиптичном дискурсу српске поезије



Црвена линија

Ђорђе Ђурђевић  
ТЕОПОЕТИКА:  
О апокалиптичном дискурсу  
српске поезије

Крагујевац, 2021.

У свом писму о Наполеону, у последњој глави Романа о Лондону, Николај Рјејнин је поштрицао да су лек прошлих овој Корзиканца били „земља“, „уздигнућа земља“, Великинови „ушврћени положаји“, „узбрдица“, „ојкој“, „илошун“, „нејокејна, црвена, епелеска линија“, „црвена линија“ која је „ћушала и била нејомична“. Дошло је време да се у нашем академском и теоријском свету „уздигне земља“ и повуће „црвена линија“ коју чине монографије, докторске дисертације и теоријске студије научника Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Не одричући се милитарне семантике Рјејниновој схватања црвене линије, ова библиотека показује елементарну (иоци)модернистичку свест о нужности редифинисања културног пејзажа, као што, уз једно суштинско револуционарно обећање, нуди нове могућности мишљења. Јер, докле год будемо веровали да су научни и академски текстови место ризика и ошпора било каквој репресији, овај свет неће постојати шамница ума.

Представљајући научни рад запослених на „линији“ проучавања књижевности на ФИЛУМ-у, Црвена линија је и један деликатан прилог репрезентацији књижевнотеоријских и културолошких вредности многа узвишенијих од академских. С њуном свеићу да живимо, пишемо и читамо у доба ујорне и за вечности одложене меланхолије унутар груштивених, хуманистичких и културолошких дисциплина, временима дезоријентације, лишеним смисла. Временима у којима је дефинитивно било пошребно повоћи Црвену линију.

Драган Бошковић



Библиотека  
*Црвена линија*

Колекција  
*Теорија, књижевности, култура*

Уредник  
*Проф. др Драган Бошковић*

Рецензенти  
*Проф. др Горан Максимовић*  
*Проф. др Часлав Николић*  
*Др Свешлана Рајичић Перић, научни сарадник*

Борђе Бурђевић

**ТЕОПОЕТИКА:  
О апокалиптичном  
дискурсу српске поезије**

ФИЛУМ, Крагујевац, 2021.



Мојој сестри,  
посвећена ова, апокалипса,  
љубави.

\*

...и једра се подигоше, и ветар дуну, и лајано брод клизну низ  
дући сиви залив; и светлости Стакла Галадријелиној, који је  
Фродо носио, зашрејери и изуби се. А брод изађе на дебело  
море, и ишао је даље на запад, док најзад, у једној кишној  
ноћи Фродо не осети неки пријатан мирис у ваздуху, зачу  
звуче певања што су долазили преко воде. И сада му се учи-  
ни да се, као у његовом сну у кући Бомбадиловој сива кишна  
завеса претворила сва у сребрно стакло и повукла назад, и  
он смојри беле обале, и иза њих једну далеку зелену земљу  
под брзим изласком сунца. Али, за Сема, што вече згусну се до  
шмине док је стајао у Луци и када је погледао у сиво море ви-  
део је само неку сенку на води која се брзо изубила на западу.  
Још је он шу стајао до дубоко у ноћ и чуо је само уздах и мр-  
мор шаласа на обалама Средњега света и звук пошону дубоко  
у његово срце.

Џон Р. Р. Толкин, Господар прстенова



Ова монографија, настала током групе и пређе године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету, развила се из истраживања Поезија и постмодерне политике апокалипсе на курсу Идеологије, језик, књижевност, под менторством проф. др Драгана Бошковића. У том истраживању рад је објављен у истраживачком зборнику Doomsday: Седми печат у издању Филолошко-уметничког факултета (в. Бурђевић 2020).

Међутим, она је и нешто друго у односу на то.

Сада, када је завршена, можда би сналаживање било најбољи начин њеног постојања – истраживање је да живи сопствени живот, у чијем би се сну родила нова књижа, посвећена само двема стиховима српске поезије – једној, Милоша Црњанског, из песме Ја, ти и сви савремени парови:

„Ах, није тај страх само наш уздах,  
кад видимо шуму, како лако цветаша.  
Нето је то плах, истраживачан дах,  
којим би некуд даље, са овога светаша.  
У Слободу, куд, над нама,rane језде.  
У прах мирисан, куд лије распу звезде!”

и другој, Растка Петровића, из песме Са светлим пољупцем на уснама:

„Узбуђен, незнаој часа, широких зеница у бескрају;  
Још један једини пуш тада у величанственом сјају  
Заборављаш; заборављаш све то што живиш би иза мене.  
Сањаш, сањаш, о, слушај да се из самој дна смрти пење  
Тај већ давно заоспали пољубац за усне њине румене.  
Прећи и ова расветљења, прећи и ово порење...  
У онај час, у ком се чује и крв и лишће како пада.  
Не памтиш, ал сањаш, можда биш несрећан ко некада.  
То, што! Одједном очи отвориш!”



Имајинирањем *ше* нејос*т*ојеће, најисана је ова, која *ст*оји *шек* као њена жеља, *шек* као сенка књи*е* о *по*езији, сенка књи*е* чи*ш*ања, асоцијативно*ј*, *ш*ра*т*алачко*ј*, еротско*ј*, бо*т*ош*т*раже*т*е, сенка једно*ј* срца, *шек* *пес*енка. Будући *ш*аквом, она држи до *ш*о*т*а да је *по*езију немо*т*уће свес*т*и на једну *по*еш*т*ику, једно *п*исмо, *е*поху, *пес*ника. Поезија је увек не*г*де *д*ру*г*е у односу на њих, *ш*амо *ст*ојећи као биће *п*лодно *п*разнином, биће у белини, *рас*ш*р*шенос*т*и и ма*л*ичас*т*ом *од*сјају језика и знакова, у жељи за целином, која се изнова *кр*ис*т*алише и изнова *п*уца, у најуклој жељи за изгубљеном *пес*мом. То *од*су*ш*но и не*п*рис*т*у*п*но биће *по*езије, *п*разнином сво*ј* (не) *по*с*т*ојања ис*п*исује себе *по* *шек*с*т*уалном *ш*киву наших *ш*ела и језика. Пророк Давид осећаће своју уну*ш*раш*н*ос*т* као *п*ро*с*т*о*р ис*п*исивања Божанско*ј* имена (Пс 103, 1). Пророк Језекиљ жвакаће и *п*у*ш*а*ш*и *ш*у *од*су*ш*ну *пес*му, *ше* ће му она би*ш*и „у ус*т*има сла*ш*ка као мег“ (Јез 3, 3), док ће, мно*г*о касније, Дерига (1992: 123) рећи: „Једи, *п*иј, *п*у*ш*ај моје слово, носи *та*, *п*реноси *та* у себи, као закон *п*исања које је *по*с*т*ало као *ш*воје *ш*ело“. На *ш*ом *ш*ра*т*у, *п*евање, *рас*кривајући *зас*т*о*ре уну*ш*раш*н*ос*т*и, *о*ш*к*рива *пес*ника у *ш*рену*ш*ку *п*ри*п*реме за *п*у*ш*. *Пес*никово *п*евајуће биће жели да *о*ш*п*у*ш*ује у будуће – у будуће себе, језика, времена, у будуће сво*ј* срца, јер „зовем *пес*мом *у*право оно *ш*то учи срце, оно *ш*то измишља срце“ (Дерига 1992: 123). Срце није *ка*ш*а*ло*ј*, који у себи *п*ам*ш*и *до*та*ђ*аје *п*рош*л*ос*т*и, оно је више *од* *ш*о*т*а, оно се *п*оверава „као моли*ш*ва, *ш*о је *си*т*ур*није, извесно*ј* *ек*с*т*ериорнос*т*и ау*т*о*м*ат*ш*а, законима *мне*мо*ш*ехнике, оно*ј* *ли*ш*ур*џији која на *п*овршини *о*понаша механику, ау*т*о*м*обилу који изненада *з*а*ш*иче *ш*воју *с*т*р*ас*т* и *до*лази на *ше*бе као *с*по*ља*“ (Дерига 1992: 123). *Про*ш*л*ос*т* или *са*даш*н*ос*т* не мо*т*у би*ш*и *с*по*љ*аш*н*ос*т* једно*ј* бића, *с*по*љ*аш*н*ос*т* једно*ј* срца; *а*п*с*олу*ш*на *ек*с*т*ериорнос*т* једино се може налази*ш*и у буду*ћ*нос*т*и. *Про*ш*л*ос*т* је *п*резрена *ар*хива, *са*даш*н*ос*т* не*п*роходна, док *буду*ћнос*т* *рас*те са самим срцем: „*Izrastajte, srca! izrastajte, pretkomore!*“, односно „*Neka rastu srca, tako brzo, treće, četvrto, neka rastu!*“ (Дра*г*ан Бошковић, Ave Maria!). *З*а*ш*о је *по*езија *го*лазећа, *п*евање *б*ива усмерено *ка* *до*та*ђ*ају *до*ласка, а *пес*ма – *ш*ре*п*ереће срце, које *рас*те у *п*разнини *ш*ела, чекајући *ис*п*у*њење.

У шом смислу и зајинаносић прег айокалиисом, као оним моменшом унушар саме поезије у ком је биће йевања нај-ошвореније и најшакшилније, шренушак у ком срце, йоуш склуйчаної жежа (слика је Деридина), ошвара себе. Држаши шакво биће у рукама чини једну шаку йуном бола, друіу йуном шойлої додире ошкривене, неодољиве, скривеносћи.



# УВОД

## ТЕОПОЕТИКА

„Нажалост и с теологијом!”  
Јохан Волфганг Гете, *Фауст*

Сложени односи сакралног и језичког, религиозног и песничког, откривењског и дискурзивног, имплицирају, како отварање теологије и њених дисциплина према науци о књижевности, тако и прихватање методолошких апарата теологије у проучавању литерарних текстова. Неодвојивост европског културног идентитета од религиозних корена, било паганских, било аврахамских, последује у специфичној повезаности литерарне и религиозне праксе, те се литература може одредити као двоструки простор. С једне стране, она функционише као простор језичке естетизације идеолошких, политичких, социјалних, културолошких и других дискурса, које све обједињује заједничка карактеристика да се дешавају у историји, односно, уколико литератури урачунамо њене метафизичке реперкусије, она постаје откривењско-есхатолошки простор детектовања и ојезикотворења трансценденције, која се налази са друге стране времена и историје. Илустративни су стихови Војислава

Карановића: „Ви, оголеле тополе, ком / Богу се ви молитe?” (*Ви, оіолеле шойоле*). Извијајући сенку свог арборалног песничког бића из простора урбаног парка ка јелисејској светлости ‘сјајног дрвећа’ из Пиндарове *Друіе олимпійске оде*, топола прати покрет саме литературе. Растући „са кореном изван овог света” (Бранко Миљковић, *Похвала биљу IV*), песма у времену, та оголела топола у парку, или, како ће Бланшо рећи, пој сирена у ушима морепловаца – није задовољавајућа, но наслућујућа. Управо захваљујући томе да човек путем песничко-језичког момента наслућује везу са трансценденцијом, никада је до краја не остварујући, литература постаје еротички простор најаутентичнијег човековог трагања за божанским откривењем и парадигматско подручје постављања и испитивања дијалектичког односа човека и Бога.

У том смислу, теопoетика настаје „у резонанцији инхерентних сложених осцилација између питања језика и стварности, феноменологије и метафизике, књижевности и теологије, секуларних и сакралних дискурса” (Фејбер и др. 2013: 2). Сам термин *θεοποίησις*, *theopoiesis*, своје порекло води од првих хришћанских теолога, као што су Јустин Филозоф, Иринеј Лионски, Иполит Римски, Теофил Антиохијски, код којих је био сотериолошки конотиран, односно означавао обожење.

Етимолошко разјашњење лексеме *θεοποίησις* увелико расветљава њен појмовно-семантички оквир. Настала у грчком језику као сложеница лексема *theos* – Бог и *poiesis* – стварање, од глагола *poiein* – правити, обликовати, теопoетика постаје обликовање „искустава божанског и проучавање начина на које људи спознају Духа” (Киф Пери 2009: 580). Другачије речено, теопoетика постаје ознака манифестације *theos*-а кроз *poiein*, манифестације Бога кроз стварање (в. Керни 2019: 3). Уколико се етимолошки дубље погледа, грчка лексема

*theos* настаје од праиндоевропског корена \**dhes*<sup>1</sup>, који је мотивационо гнездо за религијске појмове, као што су у латинском језику *ferie* – празник, *festus* – фестивалски, *fanum* – храм. Корен \**dhes* повезан је са другим кореном \**dhe*<sup>2</sup>, који значи 'поставити, ставити'. Са друге стране, грчке лексеме *poiesis* – стварање и *poetes*<sup>3</sup> (*poietes*) – стваралац, проистичу од глагола *poiein* (*poein*) – направити, створити, саставити, такође, „клијати, узроковати да буде”, па чак и, у контексту религијских славља, 'славити'" (Шимић 2020: 254). Грчки глагол потиче од праиндоевропског \**kwoiwo*, у истом значењу, а који настаје од корена \**kwei* – гомилати, градити, правити. Корен \**kwei* твори и прасловенску лексему \**čini* – чин, дело, наредба.

У *Сейшуајинши* лексема *poiein* биће јасно доведена у везу са Божанским стварањем. Тако у Пост 1, 1: „У почетку створи (*epoiesen*) Бог небо и земљу” (такође Пост 1, 7; Пост 1, 27), у Пост 1, 26: „створимо (*poisomen*) човека”, у Прич 8, 23: „Прије вијекова постављена сам, прије почетка, прије постања (*poesis*) земље”, у Прич 8, 26: „Још не бјеше начинио (*epoiesai*) земље ни поља ни почетка праху васељенском”, такође у Прем 9, 1: „Који си све створио (*poiasas*) ријечју Својом” (в. Керни 2019: 4). Глагол *poiein* присутан је у грчким речима као што су *onomatopoiia* – стварање имена, *mythopoiios* – стварање прича (митова), *prosopopoiia* – чинити нешто живим (на латинском језику *personam facere* (*ficare*) или *fictio personae* – персонификација), или *pharmakopoiia*

1 Етимолошко разјашњење доступно на: <<https://www.etymonline.com/word/theo->> (13. 12. 2020).

2 Етимолошко разјашњење доступно на: <[https://www.etymonline.com/word/\\*dhes-?ref=etymonline\\_crossreference](https://www.etymonline.com/word/*dhes-?ref=etymonline_crossreference)> (13. 12. 2020).

3 Етимолошко разјашњење доступно на: <[https://www.etymonline.com/word/poet?ref=etymonline\\_crossreference](https://www.etymonline.com/word/poet?ref=etymonline_crossreference)> (13. 12. 2020).

– прављење лекова, итд. За Аристотела *nous poietikos* јесте *стваралачки ум*.

Јеврејска лексема *yester* – имагинација, етимолошки се повезује са лексемом *yzer*, која значи стварање. Лексема *yzer* својеврсни је семантички пресек „између Божанског Створитеља (*yotzer*), који ствара (*yazar*), и људске моћи да оформљује и обликује (*yezer*) према тајној азбуци стварања (*yetstirah*)” (Керни 2019: 4). По окончању стварања, Бог Седми дан оставља Адаму да настави стварање, те Адамова *onomatopoiia*, с једне стране, јесте стварање *именā* за створени свет, с друге, заједно са Евом, јесте стварање „људске расе, способне да створи Царство по лику свог Бога” (Керни 2019: 4). Како „Бог ствара човека јер му је човек потребан као биће које наставља стварање света” (Кнежевић 2016), тако човек постаје коаутор у стварању, он вечно продужава стварање<sup>4</sup>, те ће у таквом контексту Павел Евдокимов (2009: 331) рећи: „У Моцартовој миси чујемо глас Христа који достиже литургијску вредност присутности”. За њега ће култура бити непрестана човекова потрага за Небеским Царством, потрага која превазилази време и историју, односно култура постаје „икона Царства небеског”, те „у тренутку великог преласка<sup>5</sup>, Свети дух ће својим лаким прстима додирнути

4 Промислајући стваралачке аспекте људске личности, Рафаило Кнежевић (2016) дефинише „икону Божију у човеку као моћ апсолутног самоодређења – као моћ стварања радикално новог света. Моћ да се ствара нови свет можда је најочигледнија у уметности. Стога, у било ком пољу да се појављује, стваралачка моћ се обично назива уметничком. Икона Божија у човеку је уметничка икона. Премда сваки човек нема дар за посебну грану уметности, сваки човек је уметник.”

5 Отуда апокалипса у религиозном искуству постаје место генерисања не тек истине постојања, но *исшине самог стварања*, јер, рећи ће Кнежевић (2016): „Вечност-Есхатон је крајње мерило онога што је истинито. Ако чак ни највећа уметничка дела неће постојати у Вечности-Есхатону, онда

ову икону – и неке ствари ће остати заувек” (Евдокимов 2009: 331). Човеково стварање испуњава Седми дан, припремајући на тај начин долазак Осмог дана<sup>6</sup>. Како етимолошка позадина расветљава, сам чин човековог стварања јесте чин именовања, богообликовања, градње себе и света наспрам Бога, јесте чин имагинације, која се „разумева као човеков креативни импулс<sup>7</sup> да опонаша Божије стварање” (Керни 2003: 39). Прво стварање непрестано захтева и одлаже се у друго, које представља заједничко стварање Бога и човека<sup>8</sup>. Колико идентитет самог човека потицао из стваралачке праксе, толико ће иста активност дубински карактерисати и самог Бога, те ће он за Ридигера Зафранског (2005: 444) бити „укупност стваралачког бића”, док ће га Атанасије Јевтић (2020) одредити као

---

је стварање човека као уметника и иконе Божије било потпуно сувишно.”

- 6 Стварање постаје сотериолошка активност, те „спасење” подразумева истовремено заједницу са Богом и очување разлике у односу на Бога. Разлика не значи раскол. Не постоји заједница без разлике. Ако човек, као свештеник одговоран за спасење света, не може да створи стварност нову чак и за Бога, онда он не може да спасе ни себе ни творевину” (Кнежевић 2016).
- 7 За Стенлија Хопера, „бавити се теологијом значи дозвати логос, довести Бога у присутност”, док је грчки глагол *poiein* управо глагол дозивања ’Бога у присутност’, те „теологија као *Θεολογία*, закључује Хопер, треба бити пјесништво битка” (Шимић 2020: 254).
- 8 Апсолутни пример другог стварања јесте Богородичино рађање. Приликом првог стварања, човек у њему није учествовао, јер је Адам створен без сопствене воље, док су, током стварања Еве, њему чула била умртвљена. У другом стварању, које је нераскидиво везано са Маријом Богородицом, активно учествује човек, конкретно, жена. Она рађа Нови завет, ствара Нови савез са Богом, даје Ново сведочење, Нови Тестамент, она је тачка преображаја човекове историје, једно речју, она је апсолутно учествовање човека у Божанском стварању.



„неисцрпну могућност стваралаштва”. У том смислу, теопоетика не бива усмерена на то како се говори Бог, нити како се о Богу говори, већ на то како се Бог у језику, тексту или дискурсу чини, ствара, обликује.

Како „књижевно дело није”, дефинисаће Хилис Милер (2017: 27), „подражавање речима неке претходно постојеће реалности”, већ „напротив, стварање или откривање новог, суплементарног света, мета-света, хиперреалности”, тако се у особини *сйварања*, заједничкој и Богу и човеку огледа блискост уметничког и религијског дискурса. Баш као што и псаламски стих „Време је стварати Господу” (Пс 118, 126) најављује по окончању проскомидије наступајућу литургију речи, тако, како би се човек приближио Богу и присајединио са Њиме, потребно је „стваралачки покренути и до врхунца напрегнути све творитељске језичке енергије и потенције. То је тачка на којој поетска реч увире у Логос као највиши естетско-егзистенцијални идеал и приближава се теургијском позвању као трансценденцији стваралачког искуства” (Радуловић 2017: 238). Песма и литургија постају апсолутни плодови човекове стваралачке енергије, те „тај нови свет представља незаменљив додатак ономе који већ постоји” (Хилис Милер 2017: 27).

Стваралаштво постаје заједнички надпринцип, где се религија деконструира у корист литературе, и обрнуто. Литература користи религијски апарат, како би помоћу њега персонализовала трансценденцију, односно, религија користи књижевност како би дато трансцендентно превела у реално и искуствено, у језичко. Међуукидање постаје начин симбиотичког постојања литературе и религије, као и чувања њихових идентитета. Отуда ће теопоетика за Дејв Херити (2015: 12) бити „сараднички чин између импулса унутар креативног појединца, при чему теолошки импулс окупља Бога у свету, а песнички импулс раскрива Бога

у свету”. Самооткривање хришћанског Бога кроз *лојос/слово/реч*, као и Његов избор да проповеда – *сведочи Себе* – језиком књижевности, кроз алегорије и параболе, сугерише извесну блискост поетског и религијског дискурса, поетских и религијских визија и представа, те њихову комуникацију у самој језику. У таквом контексту „Бог изван језика није Бог, јер је библијски Бог Реч, Реч једном и за свагда”, који је „једино разумљив кроз језик – кроз оно речено нама и оно што ми кажемо” (Ваханијан 2014: 21). При овоме лежи анатеистичка мисао да Бога, премда је нестао из искуства, треба изнова открити у књижевности, а како је повратак хришћанства повезан са повратком његовог језика (Вајлдер 1976: 5), онда је књижевни текст можда управо оно место одакле Бог још увек проговара. Илустративне су Матавуљеве (1939: 21) речи да је сопствену кризу вере превазишао спознајом ’песничке стране религије’, што је оно ’зрно вере и веровања’, због ког је схватио „њешто, што је била наснова и властитом размишљању и туђим мислима, које су ме опет привеле Богу”. Кроз откривање ’песничке стране религије’, Матавуљ не приказује тек сопствени долазак до Бога путем теопоетског искуства, но сведочи међузависност и преплетеност религијског и литерарног дискурса – ако се може рећи, њихову интертекстуалну прожетост. „Ми смо срца”, казиваће Даниловљеве песме, „која Бог ствара / у својој елоквентној тишини” (Драган Јовановић Данилов, *Срце*). Религија свој ауторитет, суштински, не добија кроз институционализованост, већ кроз поетичност и литерарност сопственог дискурса. Дато ће потврдити и Ридигер Зафрански (2011: 99), рекавши, да је уметност „позвана да спасе религију, због тога што религија у свом језгру није ништа друго до уметност”.

Запитан зашто је Оцима цркве близак поетски начин говора и зашто су неки међу њима (нпр. Јефрем

Сирин, Јован Дамаскин, Роман Слаткопојац, те патријарси Анатолије, Герман, и др.) били одлични песници, односно одлични прозни писци (довољно је поменути Доментијана и његово *Житије Светиої Саве* или *Житије Петра Коришкої*, Теодосија Хиландарца), Димитрије Богдановић (2020) указује на то да је „песништво у природи сваког дубоког религиозног осећања. Однос према Богу емотиван је однос, и душа која воли Христовом љубављу, као и сваком великом љубављу, лако се распева. [...] Зато разговор с Богом постаје кроз мољење – песма, и свака надахнута молитва – химна. Уосталом, религиозном осећању одувек је била потребна музика. Како да не буде изражено и стихом, музиком говора?” Отуда, поетски језик постаје неопходни чинилац за ревитализацију религиозног живота, те теопоетика рачуна на 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).

Као ознаку методе теолошко-књижевних истраживања Стенли Хопер<sup>9</sup> термин *theopoiesis* користи у

9 Своју научну, теолошку каријеру, Хопер започиње интересовањем за западну књижевност, где је у различитим фазама критиковао романтизам, посебно онај гетеовског типа, потом се бавио Кјеркегором, те Фројдом и Јунгом, али и естетиком Далеког истока, посебно Јапана. Његова прва књига *Криза вере* [*The Crisis of Faith*, 1944], не може се окарактерисати као теопоемска. Његов чланак *Духовне импликације модерне поезије* [*The Spiritual Implications of Modern Poetry*, 1951] означава заокрет ка теопоезици (в. Шимић 2020: 250). Радови између 1956. и 1965. као што су *Књига Јеремијина: Излагање* [*The Book of Jeremiah: Exposition*, 1956.], *Именовање бојева у Хелдерлина и Рилкеа* [*The Naming of the Gods in Hölderlin and Rilke*, 1956], *Модерни Диогени: Кјеркегорско хеклање* [*The Modern Diogenes: A Kierkegaardian Crochet*, 1959], *Иронија: Патос средине* (*Irony – The Pathos of the Middle*, 1962), *Четири модела модерне поезије* [*Four Ways of*

предговору зборника радова *Интерпретација: Поезија значења* [Interpretation: The Poetry of Meaning], из 1967. године, међутим, теоријски почиње да га промишља у предавању *Литерарна имагинација и чињење теологије* [The Literary Imagination and the Doing of Theology, 1971], које започиње „констатацијом да се сусрећемо с радикалном промјеном властитог виђења и мишљења, да класичан метафизички модел говора о Богу није више наша 'кућа битка', да смо лишени једноставнога и удобнога стеченога права”, те да је дошло „до лома концептуалнога огледала у којем смо на западу више од двије тисуће година уобичајили гледати себе” (Шимић 2020: 251). За разлику од филозофије, која је „започела радикалну ревизију властитих метода и циљева” (Шимић 2020: 251), теологија, такође захваћена пост-структуралистичким потресом, прави заокрет према 'фигуралној интерпретацији', те „'ријеч' и слични појмови функционирају симболички и тако унутар својега фигуралнога комплекса задржавају значење које су њихове пропозицијске формулације изгубиле” (Шимић 2020: 252). Управо је дати моменат онај у ком се теологија отвара према литератури, те, уколико заиста жели да опстане, тврди Хопер, потребно је теологији „повратити снагу мита и имагинације, крећући се ка песничкој перспективи божанског уместо прозаичном, теолошком приступу, који резултира у 'прогресивној

---

*Modern Poetry*, 1965] означени су као теопоетски (в. Шимић 2020: 250), и као такви представљају зачетак теопоетских истраживања. После 1965. Хопер се окреће ка јунговској дубинској психологији, у оквиру које наставља да се бави проучавањем литературе. Током 1965. одржао је предавање *Симболичка реалност и њеников задатак* [Symbolic Reality and the Poet's Task], у ком је истакао метафору као „израз архетипског садржаја”, те изнео становиште да је Бог „сачинио незамисливо узвишену и отајствено протурјечну слику себе, без помоћи човјека, и ставио је у човјекову подсвијест као архетип” (Шимић 2020: 250).

реификацији доктрине, истискујући мит и покушавајући да садржи симболично у науци и сведе мистерије на знање” (Киф Пери 2009: 580). Загледаношћу у сопствено језичко биће теологија унутар себе генерише осећање да се дато биће може опоравити једино асимиловањем песничких поступака. Отуда ће Хопер инсистирати на херменеутичности саме теологије, песништву као моделу мишљења, док посебно место у теолошком говору треба да заузме метафора, односно, „метафорички карактер нашега језика при изрицању 'истине' и 'богова'” (Шимић 2020: 253). У раду *Le cri de Merlin! или Интерпретација и металогијско* [*Le cri de Merlin! or Interpretation and the Metalogical*, 1971], као и предавању *Огнос религије према уметности и култури* [*The Relation of Religion to Art and Culture*, 1974], Хопер истиче три кључне тачке или корака теопоетике. Први корак јесте „корак уназад’ у односу на метафизичке западне перспективе”, који подразумева „одустајање од 'битка у западном метафизичком смислу' и 'репрезентацијскога мишљења'”, а што је потпомогнуто „искуством неуспјеха теологије, који се каткада повезује с теологијом 'смрти бога'” (Шимић 2020: 255). Дати корак уназад означава „одустајање од првенства дискурзивнога мишљења и пријањање 'метафоричкој' свијести, а priori као-структури мисли” (Шимић 2020: 256). Следећи корак, инспирисан психоанализом, јесте 'корак доле', који подразумева силазак у „искуство 'таме' несвесног, бестемељности”, чиме се стиже до спознаје „о немогућности стварања значења” (Шимић 2020: 256). Настављајући се пак на Хајдегера читања Хелдерлина и Тракла, Хопер истиче да, премда песници увелико силазе у простор 'светске ноћи', питање је да ли они могу створити 'радикалне метафоре', „које могу учинити јасним кроз шта пролази 'дубока психа'” (Шимић 2020: 256–257), односно, питање је да ли је „наш западњачки језик тако дубоко

обиљежен метафизичком структуром да заувјек мора задржати онто-тео-логичку структуру или може открити друге могућности мишљења” (Шимић 2020: 256). Трећа тачка јесте ‘корак кроз’, када долази до „трансформације језика, односно, свијести”, те се појављује „језик несвесног, при чему се појмови ослобађају номиналистичке упорабе и откривају своју ‘архетипску супстанцију’” (Шимић 2020: 257). У том тренутку – подсетимо на Хоперово становишта о томе како Бог поставља у човекову психу себе као архетипа – тече репоетизација егзистенције, односно долази до афирмисања ‘онтолошког статуса радикалне метафоре’, те уместо да је суштина метафора епифорски прелаз од непознатог ка познатом, суштина метафоре постаје диафора – „покрет кроз супротности који шоком свјесности сличном театру апсурда или коану доводи до помирења онога што није слично” (Шимић 2020: 257). Отуда, теопоетика захвата свет у његовој хаотичној прапочетности и пред себе као задатак поставља његово изновно стварање и осмишљавање. У том смислу, и Божије и уметничково стварање постаје теопоетско: Бог ствара *ex nihilo*, док се уметник изнова враћа на нулти степен створеног.

Настављајући се на Хоперова истраживања и позајмљујући термин од њега, теопоетику у теологију и науку о књижевности, уводи Ејмос Нивен Вајлдер<sup>10</sup> у књизи *Теологично, Теологија и религијска иматинација*,

10 Ејмос Нивен Вајлдер био је библиста, проучавалац Новог завета, универзитетски професор (чикашки и харвардски универзитет), протестантски проповедник и песник. Заједно са религиолозима, песницима и књижевним критичарима (као што су Пол Тилих, Роло Маи, Џозеф Кемпбел, Стенли Хопер и Дејвид Милер), створио је шездесетих година неформално удружење ARC – што је био акроним од *art, religion, culture* (уметност, религија, култура), те је „овај креативни круг истраживао уметнички, верски и културни покрет од теологије до митопоетике и теопоетике” (Холанд 2013: 121).

[*Theopoetic: Theology and the Religious Imagination*], из 1976. године<sup>11</sup>. У својој докторској дисертацији *Есхаџолоџија и еџика Исусовој учења* [*Eschatology and Ethics in the Teaching of Jesus*, 1939] тврдио је да је „’креативни симбол’ или ’фикција’ у срцу свих апокалиптика, да симбол није пуко упозоравање на недефиниторне реалности, да постпросвјетитељска и модерна презентација почетка (подријетла) свијета и човјека те његове будућности још увијек, додуше, на друкчији начин, судјелују у оном митском” (Шимић 2020: 259). Вајлдер (1976: 73) истиче да „истраживање улоге имагинације у теологији и вери покреће сва збуњујућа питања која се тичу мита, митологије и митског размишљања”, што чини „да је ’митологија’ у смислу имагинацијске презентације у религији есенцијална, да језик вјере једноставно захтијева такву презентацију и да је стога одбацавање ’митологије’ рационализација нечега што не може бити потпуно рационализирано” (Шимић 2020: 259). У књизи из 1976. Вајлдер посебну пажњу поклања имагинацији, јер „где год се губи креативна и митопетска димензија вере филистинизам напада изнутра хришћанство. Када се то догоди, доктрина постаје сама карикатура. Тада оно што је једном давало живот почиње да успављује и коначно нас гуши” (Вајлдер 1976: 2). Он сматра да „прави митос хришћанства не заживљава, делом зато што, премда стереотипан, није слободан створити властити континуитет са савременошћу, делом зато што није доведен у блиску везу са нашим тренутним судбинама и изборима” (Вајлдер 1976: 3). Услед тога, теопетика се оцртава кроз тежњу

---

11 Пре поменуте, студије у којима Вајлдер расправља о теопетици јесу *Теолоџија и модерна лиџераџура* [*Theology and Modern Literature*, 1967] и *Нови глас: релиџија, лиџераџура, херменеуџика* [*The new voice: religion, literature, hermeneutics*, 1969]. У студији из 1976. Вајлдерово одређење теопетике добија свој коначни облик.

за оживљавањем традиционалне теологије и за повезивањем хришћанског искуства са модерним сензибилитетом (Вајлдер 1976: 7).

Блискошћу теопоетике и митопоетике<sup>12</sup>, настаљајући се на Вајлдерова истраживања, бави се Дејвид Лерој Милер, Хоперов студент. У књигама, као што је *Нови политеизам: Поновно рађање бојева и богиња* [*The New Polytheism: Rebirth of the Gods and Goddesses*, 1974]<sup>13</sup>, он компаративно проучава грчку митологију и хришћанску теологију, као и изворе хришћанских догмата у политеистичким архетиповима (нпр. архетипским реперкусијама христолошких мотива 'Доброг пастира', 'Свете луде' и 'Опијеног учитеља'). Уместо доктринарне и пијетистичке теологије, које је називао

12 Зато ће Вајлдер (1976: 74) рећи: „У сваком случају, чини се да у људској природи постоји дубок импулс да се оријентише у непознато помоћу сликовних представа, имагинативних драматизација и наратива. Метафора, басна и мит представљају неку врсту прелиминарне науке, али они су више од науке, јер је у њима интелект само део знања. Претходно питање је било да ли ми признајемо ову потпунију врсту схватања као суштинску, какву год улогу доделили критичнијој рационалности. Не треба заборавити да имагинација има свој осећај стварности и своје тестове кохерентности. Леви-Строс је показао да 'дивљи ум', у свој својој наивности и 'прерационалном менталитету', има своју врсту емпиризма, луцидности и строгости у опхођењу са искуством. Исто важи и за дете, песника и уметника, колико год се они могли одушевити бесплатном игром духа. Ипак, изван пластичног стварања света посматрача и песника, истина је да се суочавамо са проблемом шта учинити са оним имагинативним структурама прошлости које се данас чине туђима.”

13 Поред *Новог политеизма*, значајне Милерове студије јесу и *Христос: Медитације о архетипским представама у хришћанској теологији* [*Christs: Meditations on Archetypal Images in Christian Theology*, 1981], *Три лица Бога: Тринитарни трагови у лијераури и живошу* [*Three Faces of God: Traces of the Trinity in Literature and Life*, 1986], те *Паклови и Свети Духови: Теопоетика хришћанског веровања* [*Hells and Holy Ghosts: A Theopoetics of Christian Belief*, 1989].



'егоистичним теологијама', и које су као такве биле „одбрамбени механизам који банализира религију” (Шимић 2020: 261), под утицајем психоаналитичке психологије развија тзв. дубинску теологију, која подразумева да „архетипски активирајући слике о себи, учимо уједно и о боговима, откривајући традиционалне религијске слике” (Шимић 2020: 262). Суштински, Милер не развија нову теологију, но се наставља на речи Климента Александријског о спознавању себе као спознавању Бога (в. Шимић 2020: 262), услед чега се разазнаје теопоетичка потреба за ревитализацијом теологије као говора о Богу. Дубинска теологија, отуда, „трага за имагинацијама у доктринарним идејама те пијетистичким и моралистичким искуствима”, те треба „идеје и искуства 'повести натраг' фундаменталним ликовима”, услед чега дубинска теологија постаје имагинацијска теологија (Шимић 2020: 263).

Три кључна момента дубинске теологије, у којима се јасно огледа Хоперов утицај јесу следећа: 1. Хоперов 'корак уназад' постаје тренутак 'сећања', када се субјекат враћа унатраг-себе ка имагинацијама идеја и искустава; 2. 'Корак доле' постаје тренутак 'контемплације', у ком имагинацијска теологија постаје архетипска, односно субјекат продире у имагинацијске комплексе; 3. 'Корак кроз' постаје тренутак 'љубљења', у ком 'тело добија душу идеја', у ком се дешава 'спајање' са животом, те је „таква повезаност функција [...] метафоре у односу на лик (предоцбу)”, услед чега је „парадигма трећег момента рад пјесника” (Шимић 2020: 263). Тиме се архетипска теологија отвара ка поетској теологији. Милер развија Хоперово разумевање метафоре као диафоре, те „гледање кроз' у религијама је омогућено специфичном реториком: параболома, алегоријама, аналогијама, успоредбама, симболима. Без поетизације сјећање постаје пуки хисторицизам, а контемплација митологизација, доктринарно или

пијетистичко теологизирање, пука мисао одвојена од осјећаја, класична и романтична теологија без икакве повезаности” (Шимић 2020: 263–264).

После Хопера, Вајлдера и Милера, почиње да се развија тзв. ’нова теопоетика’, чији су представници Скот Холанд, Рубем Алвес, Мелани Меј, Калид Киф Пери<sup>14</sup>, док се радови Ричарда Кернија, Џона Капута, Кетрин Келер и Роланда Фејбера увелико заснивају на теопоетским достигнућима<sup>15</sup>.

У српској науци о књижевности уочава се повећано интересовање за проучавање религиозних и сакралних аспеката литерарног текста. Иако се ни у једном од ових радова теопоетика не оприсутњује као метод анализе, ипак, у већој или мањој мери, они

14 На интернет адреси, насловљеној по некадашњем Вајлдеровом удружењу: <https://artsreligionculture.org/>, може се пронаћи већи број истраживача на пољу савремене теопоетике. Дати сајт окупља, како теопоетичаре, тако и њихове радове.

15 Ричард Керни уводи појам анатеизам, те заснива анатеистичко проучавање књижевности, Кетрин Келер своја истраживања упућује ка еротизму и екологији, Роланд Фејбер према процесној теологији.

Истраживања Џона Капута представљају теоријско промишљање покушаја заснивања политичког система на религиозним основама, јер „очевидно или не, политички поредак утемељен је у теологији; кад год успостављамо политички поредак, Бог нам је неизбежно на уму. У светлу раније објављеног, мисаони процес није могуће одвојити од догађаја призваног у име Божије, што значи да је у основи размисљање прото- или исконска вера, без обзира на наша конкретна веровања, била она вероисповедна или световна. Увек се крећемо у простору архи-теологије, без обзира на одреднице наше теологије или анти-теологије” (Капуто и др. 2021). Блискост са теопоетиком огледа се у ревизији теолошких импликација политичких поредака, односно „реформација политичке мисли не захтева да се решимо теологије, него да преиспитамо своје теолошке претпоставке и да научимо да теологију посматрамо другачије, што значи да треба другачије да посматрамо Бога, да дођемо до нове представе о Њему” (Капуто и др. 2021).

показују интенцију управо ка теопоетским истраживањима. Прво место међу њима може припасти књизи Милана Радуловића *Књижевности и теологија* (2008), која представља својеврсни покушај заснивања 'теолошке књижевне теорије'. Бавећи се односом Божијег и уметничког стварања, проблемом уметничке имагинације, блискости Божијег и песничког бића, те заједничким изворима религије и књижевности, Радуловић (2008: 61) примећује:

„На основама хришћанске теологије могућно је можда артикулисати једну логички кохерентну онтологију књижевности, у којој се генеза и смисао књижевне уметности посматрају у широком хоризонту хришћанског учења о постању света, као и о позвању и смислу човекове егзистенције у створеном свету, а не само у контексту рационалистичких схватања људске историје и културе, како се најчешће чини у савременим књижевним теоријама.”

Радуловићев 'есеј-беседа', како ће сам одредити своју књигу (2009: 64), важна је због посебне пажње која се посвећује имагинацији, у чему је по својим ставовима аутор веома близак теопоетици. Отуда је свет „израз и форма божанске творачке имагинације”, односно „имагинативна духовна реалност”, док ће имагинација бити дефинисана као „она 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 постоји не у својој суштини, него посредством онога што је створио. Уметничка имагинација, као одсјај Божје творачке поезије, односно Његовог стварања и одржавања света, само је специфичан духовни орган којим човек у себи и у свету препознаје, открива и кроз људски језик манифестује иманентну, првородну божанску творачку имагинацију односно духовност”

(Радуловић 2008: 11). Важан допринос Радуловић остварује и на пољу проблематизовања потпуне симбиозе између религиозног и песничког дискурса, те ће рећи: „Као освешћено религијско искуство, теологија испитује путеве и проналази методе да се највиши смисао људске егзистенције испуни у реалној и непосредној егзистенцији конкретне личности. Уметност тежи пак да исти смисао и циљ оствари посредством онога што човек ствара. Другим речима, скривени смисао човечне егзистенције уметност опредељује, објективизује, из живе и непосредне егзистенције преноси га и сублимише у симболичку, не-телесну и не-природну духовну егзистенцију какву представља уметничко дело само по себи. Различни путеви којима уметност и теологија иду а испуњењу смисла отворене људске егзистенције раздвајају уметност и теологију у два разнородна начина човечне духовне егзистенције и подстичу међу уметником и богословом суревњивост и расправу о томе који је од та два начина духовног живота вреднији на егзистенцијалном и културном плану” (Радуловић 2008: 12–13). Дати ставови Радуловића увелико приближавају теопетици, те се за његову књигу *Књижевности и теологија* може рећи да је то први *имплицитно теолошки* текст у српској науци о књижевности.

Монографија Драгана Стојановић *Енергија сакралној у уметности* (2010, проширено издање 2012), прави померај у односу на Радуловићев текст зато што се не зауставља на теоријском разматрању односа сакралног и литерарног, већ трага за сакралним елементима садржаним у конкретним поетским текстовима. Отуда се он, између осталог, бави и питањем сакралних карактеристика у Костићевој песми *Santa Maria della Salute*, или мариолошким одликама *Канона* Ивана В. Лалића и Гетеовог *Фауста*. Започињући Предговор речима: „Сакрално понекад додирне уметничково

биће и тако покрене његов дух, његову имагинацију” (Стојановић 2012: 5), Стојановић поцртава тесну везу која у теопоетском искуству постоји између сакралног и имагинативног. Од посебне је важности његово инсистирање на разликовању *сакралне уметности* и *сакралној у уметности*. Потоње је усмерено на „уметничке, односно естетске ефекте, који се постижу између осталог и деловањем таквих његових религиозних аспеката или момената” (Стојановић 2012: 5). Теопоетика као теолошка дисциплина, која се бави књижевношћу, биће пре свега усмерена на сакрално у уметничком делу, него на само сакрално дело, што је управо она разлика између Стојановића и Радуловића, где је Стојановић заправо ближи теопоетици. Идеју о датом разликовању Стојановић ће спровести кроз целу књигу, те ће уметност за њега бити посебно поље полемисања са религиозним истинама: „Али, полемисати, као уметник, са неким фундаменталним поставкама или догмама једне религије [...] – то може бити провокација која се много мање дотиче теологије, а већ зависно од духа доба, занимљива је и подстицајна у мери у којој је дух заокупљен уметничком стилизацијом тематске грађе, односно садржаја разних врста, па и оних религијских” (Стојановић 2012: 8). Као пример Стојановићеве методологије може послужити поглавље „Богородица у Гетеовом *Фаусту*”, где ће он подједнаку пажњу посветити теолошком конституисању мариолошке парадигме, те Гетеовој литерарној обради дате фигуре. Међутим, акценат ће ипак бити стављен на уметничке вредности дате обраде а не на њеној догматској формулацији.

У монографији Марка Радуловића, *Српсковицанцијско наслеђе у српском постерајном модернизму: (Васко Поја, Миодрај Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)* из 2017. године, налази се поглавље „Терминолошки и методолошки проблеми у изучавању

религиозних аспеката књижевног дела”, у ком се као посебан проблем истичу „терминолошке и методолошке недостатности” савремене науке о књижевности у оним случајевима када се треба говорити о „религиозним жудњама и особеном сусрету и динамици мистичног и поетског”, те „нове студије књижевности нису одмакле далеко, нити су у значајнијој мери обогатиле појмовни апарат структуралистичких и семиотичких школа проучавања” (Радуловић 2017: 50). Такође, „говор о чиниоцима који представљају садржај религиозног погледа на свет у сталној је опасности да буде архаичан и теоријски наиван. Међутим, док су губици због оваквог недостатка у другим областима хуманистичких наука мање уочљиви, дотле су они у проучавању књижевности, која у битним тачкама свог идентитета и постојања дели блискост са религијским типом мишљења, осетни због тога што читав низ значајних књижевних појава тада остаје појмовно неартикулисан” (Радуловић 2017: 50).

Микоња Кнежевић у студији *Њеџош и исихазам* приступа испитивању „философско-теолошке равни стваралаштва Петра II Петровића Његоша” (Кнежевић 2016: 3), „философско-теолошке текстуре Његошевог пјесништва” (Кнежевић 2016: 5), конкретно проучавању исихастичког наслеђа у Његошевом књижевном делу, „критички, заобилазећи сваку врсту редукционизма и 'вјероисповедничког' (у)чита(ва)ња” (Кнежевић 2016: VIII). Као важна одлика Кнежевићеве студије, а чиме се, између осталог, она приближава теопоетским истраживањима, истиче се и ауторов однос према књизи Николаја Велимировића, *Религија Њеџошева* (1911): „Одсуство критичког приступа и компаративних истраживања изворā, никад стварно на тексту неверификован 'набачај' религијске асоцијативне инфраструктуре, која је за основни циљ имала наглашавање 'силне вере Њеџошеве', видљиви су код

већине аутора који су се бавили стриктно православном и уопште хришћанском димензијом Његошеве поезије” (Кнежевић 2016: 8). У наведеном цитату изражава се потреба за заснивањем научне методологије теолошког проучавања књижевности, наместо професионалног есејизма. Такође, теопоетска истраживања по својој природи не припадају спољашњем проучавању књижевног дела. Теопоетика се, примарно, не бави контекстом настанка једног дела, посебно не религиозним осећањем самог аутора. У том су смислу ауторова религиозност и професионална припадност (уколико уопште постоји) индиферентне у односу на сакралну семантику, коју одређено дело у себи садржи. Отуда, теопоетским језиком речено, ’религиозни песник’, није конкретна историјска личност која се изјашњава као религиозна, но ’религиозни песник’ јесте онај у чијим делима као важан елемент функционишу религијске представе, парадигме, фигуре, језичке фразе и сл.

Докторска дисертација Димитрија Богдановића, *Јован Лествичник у византијској и средњовековној српској књижевности* (Београд, 1965), касније штампана (1968), важна је, с једне стране, због отварања српске науке о књижевности према патристичким изворима, у конкретном случају, према *Лествици*, Јована Лествичника. Са друге стране, у њој се расветљавају они аспекти патристичко-византијске литературе, у којој је монашко-пустињачки жанр близак књижевном изразу, те ће Богдановић рећи: „Тај род књижевности, уосталом има једну велику предност. Он је заснован углавном на непосредном посматрању религиозних појава, далеко више на томе него на теолошкој спекулацији. Психолошки је стварнији, писан по правилу приступачним, ’обичним’ језиком. Зато је продирао и тамо где мисао за догматски трактат није постојао. Али зато је и нама, данас, занимљивији и ближи од

чисто догматичке литературе. То је *књижевности религиозне праксе* [подвукао Ђ. Ђ.], и због тога сва усредсређена на човеково биће, на садржину његовог душевног живота, на 'микро' односе човека са околином" (Богдановић 2008: 4). У датим реченицима Богдановић увећало прејудицира Вајлдерова основна теопоетска схватања из 1976. Богдановић у први план ставља књижевни начин говора о религиозним искуствима и садржајима у односу на теолошко-догматски, управо у чему види једну од главних врлина Јованове *Лесћвице*. Такође Богдановићева студија значајна је, рећи ће он, због тога што расветљава не тек 'византијски духовни живот', већ посебно „византијски стваралачки, књижевни потенцијал" (Богдановић 2008: 4). Управо ће теопоетика наглашавати стваралачке аспекте једне књижевности, односно конкретне поетике.

Присутношћу патристичке литературе у српској књижевности бавиће се Драгиша Бојовић у више студије. Његова докторска дисертација *Свети Јефрем Сирин у старој српској књижевности* (Ниш, 2000), потом објављена под насловом *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност* (2003), наставља се на Богдановићева истраживања. Иако је сама монографија посвећена рецепцији сиријског песника и теолога у старој српској књижевности, она је, у контексту теопоетских истраживања значајна због откривања поетике Сиринових песничких дела, а која су тематски, стилски, мотивски везана за хришћанске христолошке, теотолошке, тријадолошке догме, дубински прожете хришћанском есхатологијом (в. Бојовић 2003: 8). Есхатолошким карактеристикама старе српске књижевности Бојовић се бави у чланцима и студијама, окупљеним у књизи *Српска есхатолошка књижевност* (2004), где ће поводом свог научног поступка рећи: „Битна карактеристика методолошког приступа је мултидисциплинарност, која је постигнута кроз истраживачко



преплитање наизглед различитих а у суштини компатибилних области као што су: теологија, литургија, књижевност, историја, сликарство и др.” (Бојовић 2004: 5–6). У студији *Песник будућеи века, О поезији Димитрија Канџакузина* (1995) Бојовић на Канџакузиново песништво примењује „теолошко-естетски и књижевно-теоријски приступ” (Бојовић 2002: 10), чиме се изнова потцртава потреба за јединственим методолошким апаратом, који подразумева симбиозу теолошког и поетског. Позивајући се на текст Радмиле Маринковић *Теолог и филолог пред старим текстом*, Бојовић ће се коауторски са Дарком Крстићем у књизи *Премудрости у Светом писму и српској књижевности* (2011) бавити питањем неопходности сарадње филолога и теолога на проучавању старе књижевности. Јасно је да је корпус средњовековне књижевности специфичан и неодвојив од самог хришћанства, међутим, превасходни се значај Бојовићевих студија огледа у заснивању методологије, која би помирила разлике између науке о књижевности и теологије. Зато ће поменута књига имати два аутора, управо филолога и теолога, те ће у таквом контексту бити расправљана питања о ’светој поезији’, ’светом песнику’, ’светом језику’, ’богоданухности’ приликом уметничког стварања, те реперкусијама које богонанухност оставља у самом литерарном тексту, итд.

Крешимир Шимић (2020: 264) на основу Хоперових, Вајлдерових и Милерових увида истиче четири кључне претпоставке теопетике. Прва подразумева да је наша „топологија битка промијењена”, услед чега долази до промене унутар западне свести (друга претпоставка). Трећа одредница подразумева да „оно што је важно при интерпретацији психичка је дубина која имагинацијском снагом остварује модалитете идентификације”, док се четврта односи на то да „наши теологоси припадају подручју мито-поетских исказа и стога тео-*logos* није теологички, већ тео-поетички”.

Теопоетика почива на „тврдњи да теологија у суштини није догматски систем одређеног знања о Богу или ултимативне стварности и људског одговора на њу, већ било одговор на неизмерну променљивост пред божанском мистеријом или, услед другачије усвојених постмодерних ставова, провала против нихилизма, праћена поновним откривањем старих божанских знања, утканих у разнолике традиције религијских заједница и њихових писаних сведочанстава” (Фејбер и др. 2013: 3). Из цитиране дефиниције могу се издвојити три сегмента, кључна за разумевање саме теопоетике.

Први (*‘теолоџија у суштини није догматски систем одређеног знања о Богу или ултимативне стварности и људског одговора на њу’*) бива повезан са статусом теологије као *јовора о Боју*. Премда се теологија разумева као интелектуална и дискурзивна активност, теопоетичари истичу да „радове највећих теолога увек одликује велики удео имагинације” (Вајлдер 1976: 3), карактеристичне за литературу, те Ричард Керни (2003: 16) одређује њена четири главна значења<sup>16</sup>:

- „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.

16 Код Милана Радуловића (2008: 48) може се пронаћи, Кернију веома блиско, одређење имагинације: „Имагинација је сложена духовна појава у којој су сабране све човекове сазнајне моћи: а) његова природна способност да перципира, сагледава, осећа и разумева појаве и ствари у свету, као и трептаје и стремљења сопственог бића; б) моћ да контемплира сопствену егзистенцију помоћу слика; в) способност да у видљивим сликама које перципира открива њихову невидљиву, скривену, иманентну духовну суштину; г) интуитивну снагу да сам ствара нове слике и ситуације којима метафорички дочарава животну реалност или симболизује и призива духовне енергије које струје светом и човековим бићем.”

како би се стварне ствари представиле на неки 'нерелан' 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 ониме што је нерелно."

Имагинација постаје неопходни елемент перцепције сакралног, те, теопоетски схваћена, имагинација стоји насупрот фантазије, апстракције, али и рационалистичке демитологизације. Са друге стране, теопоетика је опрезна према самој имагинацији (тачка 4), јер теопоетика није „естетички или езотерички тренутак искуства трансценденције” (Шимић 2020: 260). Имагинација није сврха, већ помоћно средство ревитализације божанског.

Теопоетика, као *'одговор на неизмерну променљивост пред божанском мистеријом'*, предочава човекову непрестану тежњу за спознавањем божанског бића али и немогућност остварења дате тежње. Божанско одлагање у будуће себе чини да се и трагачки субјект помера другде у односу на себе и свој језик, што ће и сам Матавуљ (1939: 18) већ у својој раној младости осветити и записати: „Ја готово нијесам ни живио у реалном свијету, ни бавио се реалнијем пословима.” Како „отвореност за моћи душе пружа динамичнији осећај реалности” (Вајлдер 1976: 56), тако теопоетска истраживања сведоче *динамику сојства*: динамику сопства субјекта, динамику сопства литературе, динамику сопства Бога, али и динамичну измену реалности, живота, света, текста, дискурса. Сам човек, рећи ће Вајлдер (1976: 61), конституисан је тако да жуди за интересантним, узбудљивим, драматичним, интензивним, док ће управо оно, што се иза датих категорија налази – непредстављиво, божанско, апсолутно трансцендентно, иницирати и литературно и религијско осећање.

Трећи сегмент: теопоетика као *'и́рoвала и́рoшив нихилизма, и́раћена и́оновним oткривањем cтaриx божанских знања, уи́каниx у разнолике и́радиције религијских заједница и њихових и́исаних сведочанcтaва'*, показује да у теопоетским истраживањима књижевност у једном посебном смислу постаје ангажована. Како су у искуству савременог човека наслеђене две „традиције, које доприносе гушењу духа и емоција: с једне стране налет рационализма, а с друге инхибирајући религиозни аскетизам”, тако је „било неизбежно да ће људска природа поново успоставити права спонтаности чак и на експлозивне начине” (Вајлдер 1976: 59). Поезија постаје простор непобитног откривања Божанског Духа, тиме нешто више или нешто друго у односу на уметничко и естетско. Теопоетско истраживање започиње у литератури, као активност читања, док се завршава у религији – односно из текстуалне потраге за богом завршава се у откривању Бога у животу. Везивање имагинације за религијско искуство омогућава својеврсно ослобођење догматског од ригидности, неразумљивости, страности; дато ослобођење не подразумева негирање и одбацивање догматског, већ његово приближавање и разумевање, јер имагинација чува догмат да не постане карикатура (Вајлдер 1976: 2).

Покушај одређења теопоетике јединственом дефиницијом није остварив.

Вишезначност самог појма настаје, с једне стране, из његовог двоструког порекла (теологије и науке о књижевности), с друге, из његове усмерености ка теолошким или поетичким категоријама мишљења. Премда теопоетика настаје као жеља за превазилажењем дате разлике, потпуна се симбиоза ипак не остварује. Отуда је теопоетици немогуће доделити јединствено значење. Из теолошке перспективе, теопоетика се може одредити као начин преосмишљавања теолошког говора и заснивања теолошких истраживања на достигнућима науке

о књижевности<sup>17</sup>, при чему се посебна пажња поклања имагинацији и митопоетици. Уколико се теопоетика посматра из перспективе науке о књижевности, она постаје метод проучавања религиозних и сакралних аспеката литерарног текста. Различите перспективе проналазе заједничку матрицу унутар идеје *стварања*. Из теолошке перспективе, стварање постаје начин имагинирања и разбијања теолошког аутоматизма, док из књижевне перспективе, стварање јесте она категорија којом се биће субјекта отвара према трансценденцији.

Теопоетика се може одредити и као херменеутички оквир проналажења, освешћивања и описивања елемената сакралног искуства унутар књижевног текста, те на основу такве поставке, теопоетика „открива да постоје артикулације божанског, утемељене у људском искуству, које надахњују песника да пише 'теопоетски' без обзира на верску припадност и веровање” (Бодин 2020: 8). У истом искуству, Киф Пери (2009: 579) дефинише теопоетику као „проучавање и праксу објављивања Бога путем текста”. Његова дефиниција јесте двострука. Проучавање начина на који се Бог открива путем текста упућује на предмет самог проучавања. Са друге стране, теопоетика као 'откривењска пракса' напушта оквире науке и теопоетику заправо приближава књижевности. Отуда Киф Пери (2009: 579) говори о 'теопоетском тексту', под којим подразумева онај текст „који открива неки аспект божанског”. На трагу Кифа Перија, Закри Бодин одређује теопоетику као „методу тумачења, која настоји да артикулише духовно значење које нам долази у симболичном искуству” (Бодин 2020: 14). Бодин продубљује и разумевање теопоетског текста, говорећи да „када се

17 Отуда ће Вајлдер (1976: 5) рећи: „Библијска теологија и интерпретација у последње време поново су оживљене зато што смо научили да читамо библијске текстове методима и апаратима наших колега, специјализованих за литературу.”

теопоетика примењује као интерпретативна теорија на текст, цртицу, фразу, строфу, комад, итд.”, они се „могу описати као 'теопоетски', по томе што на неки начин божанско проговара кроз представљене слике” (Бодин 2020: 15). У том смислу, апокалипса постаје једна од најаутентичнијих теопоетских тема, јер, она јесте *слика божанској откривања*, које у литерарном смислу тражи померај на сваком нивоу књижевног текста.

Скот Холанд (2013: 123), одређујући теологију као 'начин писања' и естетику као претходницу етике, одриче теологији метафизичке трагалачке импулсе, те је „теопоета сумњичав према метанарацијама или свеобухватним теолошким системима у којима сви морају пронаћи своје заплете и места у причи која није своја. Тврдити да се стил и суштина дела теопоете руководе поетиком, а не метафизиком, значи само потврдити да је сва теологија композиција, врста писања, чин маштовите конструкције”. Било да је теолошки говор остварен у форми стиха<sup>18</sup>, у прозном облику<sup>19</sup> или пак у апсолутном научном дискурсу, он увек остаје *poiesis*, „инвентивни, интуитивни и имагинативни чин компоновања<sup>20</sup>, који изводе аутори” (Холанд 2013: 123).

18 Као што су поменуте мемре Јефрема Сирина (в. Сирин 2018) или песме Григорија Богослова (в. Богослов 2012) несумњиво теолошка поезија, чији је основни циљ теолошки.

19 Такав је текст о исихастичком наслеђу атонских монаха, представљен у романескном облику у књизи Јеротеја Влахова, *Вечери у џусџини Свеће Горе*.

20 Крешимир Шимић (2020: 265) одређује теопоетику и као 'теолошки жанр', те теопоетски научни радови постају есеји, у којима се аутори „служе пјесничким исказима и неријетко доносе самосвојне интерпретације књижевних дјела”. Теопоетски есеји постају метафоре, „али не у смислу епифоре (кретање према), већ у смислу дијафоре (кретање кроз). Појављујуће значење јест објава, појава божанскога отајства у тренутку, хијерофанија, 'долазак у присутност'. Управо таквим евоцирањем божанскога (теолошком упорабом

Са друге стране, религиозна поезија не мора нужно бити и теопоетска, јер теопоетика „тражи песме које креативно сугеришу, двосмислено наговештавају, које су великодушно интимне на начине да стварају простор читаоцу или публици да се суочи са непознатим, ангажује Мистерију, сања и преобрази се” (Бодин 2020: 16). Теопоетска поезија, осим што као таква не представља засебан песнички жанр, није религиозни догмат преломљен у стихове, те „поезија која тежи поетском преобликовању верских изјава о вероисповести није теопоетска” (Бодин 2020: 16). Поезија функционише као теопоетска само док стоји у полемичком и изазивачком односу према догмату, она га, суштински, деконструираше и поново враћа, овај пут у оживотвореном руху. Отуда ће Павле Зорић у антологији *Српско религиозно њесништво двадесетог века* (1999) окупити песме Лазе Костића, Јована Дучића, Исидоре Секулић, Иве Андрића, Момчила Настасијевића, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића, Милована Данојлића, Матије Бећковића, Слободана Ракитића и Милосава Тешића. Међу њима наћи ће се једино Николај Велимировић, као аутор, који по вокацији примарно није песник, већ теолог<sup>21</sup>.

Поезија се може одредити као теопоетска по односу који генерише према фигури *речи*, јер „теопоетика

---

пјесничких израза), према теопоетичарима, долази до 'сламања' западњачких концептуалних сустава и потребне промјене рационалистичкога 'его-себства' (ego-self) да би се у свијету бивало у присутности Отајства.” (Шимић 2020: 265–266) Такође, као једна од особина 'теопоетских есеја' јесте и то „да се различити текстови доводе у свезу на 'изненађујући начин', што може одговарати не само пукој људској ингениозности већ и дјеловању Духа” (Шимић 2020: 266).

- 21 Иако је Николај Велимировић написао велики број песама и других књижевних дела, питање је да ли је у *Анџолоџији* заступљен због естетске вредности својих стихова или због политичко-црквеног контекста своје фигуре.

поставља да се речи морају схватати на исти начин на који би се обављале свете тајне” (Бодин 2020: 17). Тео-поетско наслеђе Рубема Алвеса управо јесте приближавање поетске речи евхаристијској. Као у поменутој *Књизи пророка Језекиља* или у *Жиџију Прејодобној Романа Слайкојојца*, коме Богородица у уста „метну свитак, говорећи му: Поједи то! – Роман прогута хартију, и одмах се пробуди” (Слаткопојац 2020), песничка реч изједначава се са хришћанском оваплоћеном Речју, те „кад се неко бави поезијом из теопоетске перспективе, препознаје да су речи на страници ’животворне’ и да сваки изговорени или прочитани слог жели да се упије у нечију личност” (Бодин 2020: 17). На исти начин као што је оваплоћена Реч живела међу људима, и песме треба исто да чине, те *велике ђесме српског језика* (попут песама *Ноћ скуиља вијека*, *Santa Maria della Salute*, *Са светлим ђољуицем на уснама*, *Можда сјава*, *Узалуд је будим*) постају жива бића, божанска бића, неодвојиви чланови једне заједнице.

За разлику од теолингвистике<sup>22</sup>, теопоетици блиске дисциплине, сама теопоетика нема прецизно

22 Важан допринос заснивању теолингвистике у српској науци о језику свакако припада Ксенији Кончаревић. Између већег броја њених монографија истичу се *Језик и ђравославна духовност. Сјудије из линџвистике и шеологије језика* (2006), *Сакрална комуникација: норме, ђрадиције, средсџва* (2013), те посебно *Појлед у шеолинџвистику* (2015) и *Језик и релиџија. Појмовник шеолинџвистике* (2017).

Ксенија Кончаревић (2015: 144) дефинише теолингвистику као „део лингвистике који је тесно повезан са теологијом и религиологијом, као и другим, превасходно друштвено-хуманистичким наукама”, чији су предмети истраживања: „сакрални језик (и сакрални језици), појаве у развоју лингвистике условљене конфесионалним факторима, теорије о пореклу језика (пре свега теорија о божанској суштини и пореклу језика), питања функционисања језика у домену религијског, као и све појаве које су везане за сакралну сферу, а које су нашле свој одраз и израз у језику. Циљ



изграђене методолошке оквира, нити су пак задаци, које теопоеичар пред себе ставља, увек најјаснији. Како би се дати проблем превазишао, покушаћемо да оцртамо главна питања, односно главне задатке теопоеитског истраживања.

1. Однос песничког језика према религијском искуству постаје једно од централних места теопоеитског истраживања, при чему се испитују песнички поступци, којим се литерарни текст отвара ка сакралном. У том смислу, иако би се молитва могла одредити као апсолутни теопоеитски жанр, она такав примат нема, зато што формална обележја, како смо раније

---

теолингвистике [...] јесте изучавање свега што је везано за сакралну сферу, а што је нашло одраза у језику и што је фиксирано самим језичким средствима, као и примена резултата добијених фундаменталним истраживањима” (Кончаревић 2015: 145). Такође, теолингвистика јесте „наднационална, натконфесионална лингвистичка дисциплина са снажно израженом интердисциплинарном оријентацијом (везом са системом религиолошких и теолошких наука – религиологијом, историјом религија, психологијом религије, социологијом религије, философијом религије, теолошком епистемологијом, систематском теологијом, упоредном теологијом, егзегезом сакралних текстова и другим контактним и комплементарним дисциплинама на нивоу сваке конфесионалне теологије понаособ, на пример – у хришћанској теологији – са библистиком, догматиком, литургијом, историјом хришћанске Цркве и помесних Цркава, омилитиком, химнографијом, црквеном музикологијом, мисиологијом и комуникологијом Цркве, и др.)” (Кончаревић 2015: 145).

Основна јединица теолингвистике јесте *џеонема*, која је „језички знак, функционална језичка јединица чија је функција транспоновање за теолингвистику релевантног (сакралног) садржаја, инваријанта која се реализује на разним нивоима језичког система у виду синтаксичких, фразеолошких, лексичких, творбених, морфолошких, морфонолошких, фонолошких варијаната” (Кончаревић 2015: 147).

показали, нису пресудна приликом одређивања 'теопоетског статуса' једног текста. Теопоетика кроз литерарни текст, такође, проблематизује да ли се сакрална искуства уопште могу изразити језиком.

2. Друго питање везано је за однос сакралних текстова према литерарним. С једне стране, може се говорити о литерарним квалитетима сакралних текстова. У том случају као изузетан пример може послужити православна химнографија (садржана у богослужбеним књигама, попут *Минеја*, *Окшоиха* и *Триода*). Циљ ових химни пре свега јесте богослужбени и литургички, док естетско-литерарни ефекат постаје пратећи. Перспектива се може окренути, те се истраживање везује за литургичко-химнографску организацију самог певања. Тако се *Канони* Ивана В. Лалића окрећу према своме жанровском извору у средњовековној црквеној књижевности. Делови Бошковићеве поеме *Ћristen*: „u ime boga, Ћr gospoda, [...] u ustima lutam / za sve one koji su goreli u požaru života, / za, od brzine, njihova ugljenisana tela, / [...] / za one u rovovima i one sa kuršumom u glavi, / za one sa purpurnim romanima u glavi”, итд. одражавају структуру јектеније, док се поема *Ave Maria!* завршава истоименом молитвом, али у измењеном облику: већи део канонског текста бива избрисан (нпр. делови у којима се говори о 'часу смрти'), што се испуњава новим стиховима, као што је „*izvini, volim, ljubim, hvala*”. На формалном плану свакако је да се канонски текст нарушава, међутим, питање које интересује теопоетику јесте: Да ли на конотативном плану долази до нарушавања религијског

осећања, односно, у којој мери сам књижевни текст интензивира и поспешује дато осећање?

3. Једно од важних питања јесте и питање границе између сакралних и литерарних жанрова: У којој мери укључивање сакралних жанрова, како смо управо приказали, утиче на формирање литерарних, те шта се датим укључивањем постиже? Роман Достојевског *Браћа Карамазови*, као једно од централних и упоришних поетских места управо има *жиџије* – Житије старца Зосиме, или Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* не може постојати без приповести о Јешуи ха Ноцрију, приповести, која у себи крије жанр *јеванђеља*. Новица Тадић створиће посебан жанр, назван *бројанице*. Такве су његове песме: *Бројаница прошив ђавола, Прошив себе, прошив очајања бројаница, Бројаница (прошив ушвара)*. Тело песме прати форму молитвеног предмета, где, анафорски увезани, стихови постају исплетени чворови на канапу, нпр. „Ускоро ће / шупље очи, / ускоро ће ноћ. // Ускоро ће / црни ветар, / ускоро ће крик. // Ускоро ће / мелем на живу рану. / Ускоро ће смрт” (*Бројаница подсећања на смрт*).
4. Питање односа према сакралном статусу литерарног текста и литерарном статусу сакралног можда најбоље илуструју ставови Хилиса Милера и Нортропа Фраја поводом *Библије*. Хилис Милер (2017: 83) казује: „Оклевам да о Библији говорим као о књижевности. Ауторитет који јој је дат речју божјом далеко је моћнији од ма ког другог ауторитета приписаног делима светске књижевности наше културе”, док Фрај (1985: 7) књигу *Велики (код)екс: Библија и књижевност* започиње супротном тврдњом: „Ова књига представља покушај проучавања

Библије с тачке гледишта књижевног критичара". Вајлдер, како смо напоменули, управо инсистира на методи, коју примењује Фрај, те се може рећи да теопоетика истражује управо динамику сакралног кроз литерарно и обрнуто. Виши културолошки регистар, који *Библија* има у односу на уметничку књижевност, не означава да она као таква не може бити читана као литерарни текст, посебно ако се прихвати теопоетска тврдња да се на дати начин сакрално саме *Библије* афирмише а не негира.

5. Питање историјско-социјалног контекста за одређење сакралног или литерарног статуса једног дела постаје неочекивано важно. Текстови, које данас читамо као уметничке (попут египатске *Књиге мртвих*) у тренутку свог настанка (или настајања) имали су недвосмислену сакралну функцију. На исти начин може се упоредити однос који данас имамо према грчкој драми, са односом који је она имала према актуелној грчкој религији. Питања су колико су дешавања на сцени утицала на имгинацију митолошког догађај, да ли је Стари Грк на сцени видео драмско лице или лице самог бога, колико су Аполон Локсија или Дионис били драмски карактери а колико божанства у искуству античких гледалаца, итд. На основу датих примера може се закључити да контекст увелико одређује статус једног текста.
6. Блиско овоме јесте сагледавање књижевности као простора у ком се приказује рад самог божанства, односно рад самог Бога, те би у том смислу нпр. романи Достојевског били кључна лектира за разумевање односа Бога и човека. Аљоша, Иван или Димитрије, Раскољников и Софија, и други његови јунаци, дубински, на

различите начине, оцртавају дату дијалектику. Кључни књижевни јунаци европске књижевности, попут Фауста или Хамлета, такође бивају обележени религиозним маркерима, те на крају и Марко Краљевић, ком је Бог 'стари крвник'. Литература се, отуда, уобличава као жеља за *реалним* сусрета Бога и човека.

7. Теопоеетско истраживање усмерено је ка пореклу и функционисању сакралних мотива, фраза, лексема, тема у литерарном тексту, усмерено је ка проучавању начина на који се религиозне фигуре уобличавају у књижевном тексту. Ангелолошке (в. Бурђевић 2018), мариолошке, христолошке, откривењске (звери, блуднице, Нови Јерусалим, јахачи апокалипсе...) фигуре приказују саму књижевност као простор реификације хијерофанијских искустава. Речи *Mater Gloriose*: „Приђи! у више сфере ходи / зна ли те, с тобом пут му дан.” (Јохан Волфганг Гете, *Фауст*) или Маријино „*Trep!*” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*), колико припадају простору самог књижевног текста, толико се профилишу и као проговор трансценденције као такве. Дате књижевне фигуре несумњиво представљају деконструкцију њихових канонских извора, међутим, управо кроз дати процес стиже се до ослобођеног и живог односа са светошћу: Бошковића Богородица на својим ногама носиће песникове црвене старке, те „*моје suze, suze radosnice, biće velike kao fudbalske lopte*” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*).
8. Фигуре попут пророка Тиресије, игумана Стефана или игумана Теодосија Мркојевића спадају у религиозне фигуре и као такве оне собом оцртавају разлику у односу на друга лица која се у конкретним драмама појављују – колико је

нпр. за карактер Владике Данила кључан и пресудан његов епископски чин? Теоетику управо интересује та разлика, коју један књижевни јунак има у односу на другог, а коју задобија тиме што носи предзнак сакралног.

9. Верски обреди такође могу бити испитивани са становишта њихових лирских аспеката, са становишта драмских и песничких елемената литургијских радњи: посебно, оних момената који директно изискују верникову имагинацију. Литургијски покрет свештеникових руку ка часним даровима уобличиће представу песника у *Úristen*-у, који казује: „i dok vam pokazujem prstom: / život je tu, ovde, braćo, vidite, tu!“. Православно богослужење настаје/ функционише као симболичко представљање библијских сцена – као облик читања. Нпр. вечерње богослужење изображава настанак света, прогон човека из раја; започиње тиме што свештеник у олтару, са затвореним дверима, кади олтар – кадило јесте Свети дух који се диже над неосећеном земљом, или свештеник чита молитве пред затвореним царским дверима, указујући на Адама који стоји пред затвореним рајем, итд.
10. Религија недвосмислено утиче на књижевност, и обрнуто, те теопоетика испитује дате односе. Питања која се овим отварају могу бити: Како одређене конфесије утичу на формирање књижевних текстова, те како се унутар конкретних књижевности исти мотиви различито интерпретирају (нпр. мотив месеца или звезде)? Колико је ислам пресудан за поезију Халила Џубрана или хиндуизам за поезију Рабиндраната Тагора? Колико се Његошево песништво отвара према православљу, или колико је мариолошко

наслеђе Људевита Монтфордског у Бошковићевој поетици? Такође, могућа је и обрнута поставка: Колико књижевност утиче на формирање религиозних представа и догми, колико књижевност обликује религиозна искуства, те колико утиче на дискурзивност саме теологије?

11. Мотив приближавања песничке и свештеничке фигуре посебно је био актуелан у романтизму, међутим, као такав, мимо романтичарских реперкусија, постаје предмет теопоетских проучавања, са посебним освртом на карактеристике божанског и песниковог стварања, њиховим сличностима и размимоилажењима.

Теопоетика тражи померај у разумевању читања као таквог, те како читање књижевних текстова постаје модел читања сакралних, тако књижевни моменат буди религијски. Само читање, пратећи књижевност, такође, постаје ангажовано, односно оно постаје „активно учествовање. Захтева читаочеву прећутну одлуку да употреби све своје способности да би књижевно дело оживео у оквиру сопственог имагинарног простора” (Хилис Милер 2017: 45). Теопоетско читање било би отуда својеврсно рекреирање/откривање бога, јер „као простор саме текстуално-просторне догађајности а не безлични простор, читање је истина макар порекнутог бића, догађање нас самих, наше лице и то као лице Другог, Трећег, наше тело као трансцендентно тело, наша одећа као текстуално Вероникино платно, правда живота пре као догађање (не)разумевања него суда” (Бошковић 2015: 176). Као што је Бог Син снисходио људима, тако ће читање откривати истину снисходљивости литературе према свету, јер литература „у свету не налази оно место с којим би се стопила. Зато је читање хуманистичко месијанство у свету без Бога: присуство понижене Речи Божије у самој књижевној речи” (Бошковић 2015: 176). Бог ће увек остајати негде

изван језика и текста, али ће једино језик моћи да га потврди и текст ће бити једино место у ком ће теофанија бити могућа. Бог ће се, на крају, открити, захваљујући читању, те ће „у тексту духовне поуке / једног православног монаха”, Карановић открити да је Бог „веома тајанствен”, међутим, читајући Хелдерлина, доћи ће до сасвим супротног закључка: „Бог је отвореност, ширина” (*Тајна*). Читањем поезије открива се Божанско биће.

У овом моменту посебно користан може бити Оригенов текст *Περὶ ἀρχῶν*, из треће деценије трећег века нове ере, где се у четвртој књизи налази разумевање Библије као трипартитивног семантичког система. Та три система значења јесу следећа: 1. телесни (буквални, примарни, историјски, документарни), 2. душевни (алегоријски), 3. духовни (пнеуматски). Буквални смисао, односно буквално разумевање религијског текста, у нашем времену сцијентизма и рационализма скоро да није могуће, а и сам Ориген је имао проблема са њиме, јер свет новозаветних Грка већ је био удаљен од света старозаветних Јевреја. Други ниво најближи је књижевном: текст читати као алегорију. Трећи ниво, најспецифичнији, пнеуматски, читање духом, подразумева потпуно саживљавање рецепијента са светом представљеним у тексту.

Књижевно-алегоријско читање саставни је део теопоетског, али се његова права природа ипак пројављује кроз пнеуматско, где се од читаоца очекује да целокупно своје биће пренесе у свет текста и да свет текста пренесе у свој свет. Ковитлање и преплитање светова ништи разлику између живота текста и живота рецепијента, те у том тренутку теопоетско читање изводи човека из граница сопственог бића и сусреће га са трансценденцијом, која је била скривена у тексту. Дати мистички моменат теопоетског читања јесте помоћно средство, како би се постало „учесником



свих догмата Његовог (Духа) савета, истражујући и предајући се дубини ума скривеној под речима”, те „душе могу достигнути савршенство само при пуном и разумном познању Бога” (Ориген 1899: 335). То *ѿуно и разумно ѿознање Боѿа* тече саживљавањем, уживљавањем, проживљавањем, ујединоживљавањем текста и читаоца. Блиско овоме, поред панорамске апокалипсе<sup>23</sup>, Нортроп Фрај ће на основу *Ошкривења Јовановој* говорити о 'судеоној апокалипси'. Дато подразумева да реципијент постаје активни учесник апокалиптичке сценографије, те судеона апокалипса „почиње у читаочевој свести чим заврши читање, визији која пролази кроз легализовану визију кушњи, суђења и пресуда и излази у други живот” (Фрај 1985: 176).

Тако, теопоетско имагинирање, односно теопоетско читање текста заправо јесте стваралачко читање, читање које настаје као покушај поновног стварања, боље речено, откривања *ѿајне Боѿа* као такве, док двоствена намера теопоетског читања подразумева следеће: 1) развити способност имагинације у реципијенту – имагинацију као облик перцепције текста и света; 2) дату имагинацију усмерити и укључити је у религиозни дискурс, те њоме дати дискурс приближити искуству модерног човека. На основу тога, Вајлдер (1976: 5) тврди да „пре било које нове теологије, ма како секуларне и радикалне, мора постојати модерна теопоетика”.

У таквом контексту, религиозни дискурс добија примат у односу на литерарни, те поетски и естетски моменат у одређеном тренутку живота религијског постају непотребни, што је тренутак у ком религија поново постаје 'окоштала карикатура'. Отуда и опирање саме литературе у односу на религиозно, те ће

23 Панорамска апокалипса схваћена је као „визија вртоглавих чуда смештених у блиској будућности а пред сам крај времена” (Фрај 1985: 175). Према таквом, субјекат се према њој поставља као пасивни реципијент.

Миљковић, одабирајући Поезију уместо Бога, поводом саме поезије рећи: „Ослобађа ме бога њена провидност” (*Похвала биљу IV*). У том смислу, важно је и запажање Нортропа Фраја (1991: 32) поводом односа теорије књижевности према религији, који каже да се божанско „у критици<sup>24</sup>, као и у историји, увек посматра као људска творевина. [...] За критичара су и све епифаније објашњиве, не у смислу загонетке отеловљења божанског или ђаволског, већ као ментални феномени по пореклу блиски сновима. Када се ово једном утврди онда је неопходно рећи како ништа у критици или уметности не приморава критичара да према сну или богу заузме став обичне пробуђене свести. Уметност се не бави стварним већ вероватним, и у критици, иако ће можда на крају морати да се створи нека теорија вероватности, никада не би било оправдано покушати да се развије, а још мање преузме, нека теорија о стварности.”

У том смислу може се говорити о ограничениости<sup>25</sup> теопоетског приступа књижевном тексту. Све оно што се у литератури налази а религијски је индиферентно, постаје секундарно и интерпретацијски маргинализовано, те теопоетски приступ на својеврстан начин

24 Под појмом *критика* Нортроп Фрај подразумева *теорију књижевности*.

25 Крешимир Шимић (2020: 268–269) упућује на недостатке теопоетике: „Али – будући да је потпуно докинула разликовање теолошкога и пјесничкога дискурса, фактуалне алегорије (*allegoria in factis*) и пјесничке метафоре [...], 'епифоричке метафоре' и аналогије бића, објаве и људске пјесничке ингениозности, Духа и психе, теопоетика услјед властите пролиферације губи терапеутско-корективну улогу и може довести до својеврснога 'дионизијскога кршћанства' (апокалиптичко кршћанство, кршћанство чудеса и објава, екстатично кршћанство, кршћанство радости и божанскога бијеса у којем се потиче надилажење природних ограничења интелигенције, кршћанство енигми и пјевања у дитирамбима), које у коначници не доводи до откривења логоса услјед 'психичке драме', већ до лудила.”

сужава разноврсни хоризонт саме литературе. Међутим, не може се порећи постојање сличности између Миљковићеве 'чисте кристализације' (*Анђео на зиду*) и апостооловог 'стакленог мора', на ком стоје победници против звери, који имају „гитаре Божије. И певаху песму Мојсија" (Отк 15, 2–3). Теолошки део теопоекетице заглаван је у Бога, у чију се славу песма пева; песнички део у стаклено море, у звон гитаре, који се пушта простором, у ехо оног гласа, којим се открива бездан космоса. Поезија, дакле, није Бог, и зато поезија и религија не могу до краја срести у једно биће. Будући да „тако близу мене други ваздух дишеш" (Бранко Миљковић, *Ариљски анђео*), поезија је Његова близина.

## АПОКАЛИПСА

Како је западна култура, готово еротички, опчињена крајевима, рубовима, границама, прекидима – што бива дискурзивно уобличено кроз смрт Бога, смрт човека, смрт историје, наратије, света, природе, субјекта, аутора, књижевности, уметности (списак је готово бесконачан) – тако апокалиптични тон говора постаје једно од кључних места у пракси свести савременог човека. У тачки додира катаклизме и наде, потпуног уништења и новог живота, затворене собе савременог мегалополиса и отворених двери Новог Јерусалима, исписује се идентитет апокалипсе као такве.

Етимолошки, *апокалипса* свој лексички настанак дугује старогрчком језику. Вишеслојност датог појма прати вишеслојност унутар његовог језичког бића. Индоевропски корен старогрчког глагола *kalyptein* (прекрити, прикрити) јесте *\*kel*, који, поред поменутих значења на старогрчком, може значити и 'спасити', чиме се унутар самог појма раскрива и његов потенцијални трансцендентни карактер; *\*kel*- стоји у етимолошкој вези са санскритском лексемом *cala* (колиба,

кућа, предсобље), старогрчком *kalia* (колиба, гнездо), латинском *cella* (мала соба), што све у доживљај апокалипсе укључује представе омеђеног и затвореног простора; \**kel-* је повезан и са старогрчком речју *koleon* (љуска)<sup>26</sup>, чиме се упућује на јаје, као затворену сферу, која се, како би живот из ње настао, мора разбити, те енглеском речју *hell* (пакао), која пажњу усмерава ка пратећем хтонско-танатолошком искуству. Дати индоевропски корен своје место налази и у српској лексеми *йоклоийиши*, што потврђује тезу Нортропа Фраја (1985: 173) да се апокалиптичко биће бори са ониме што блокира, потискује, поклапа, преклапа истину као такву.

Префикс *apo-* такође је индоевропског порекла, у значењу латинског *ab*, или српских „од-, раз-, натраг, супротно” (Милић 2003: 17).

Дакле, корен \**kel-* и префикс *apo-* по семантичкој природи антонимски су означени, те се из њиховог споја рађа искуство тензије, као оно које ће дубински карактерисати само апокалиптично осећање. У бићу апокалипсе делује двострука сила: једна претендује да биће остане прикривено и невиђено, док друга жели да га оголи, објави, прикаже.

Глаголска именица *apocalypsis* дериват је глагола *apokalyptein* – ‘открити, обелоданити, показати’, те преко латинског језика постаје интернационално прихваћена. У српском језику употребљава се и њен превод, и то у двојном облику: уколико се грчки глагол преводи несвршеним глаголом *ошкриваиши*, користи се лексема *ошкровење*, односно, уколико је посредни свршени глагол *ошкриши*, јавља се реч *ошкривење*.

На хоризонту представљене етимолошко-лексичке панораме, појам *apocalypsis* односи се на „откриће, раскривање, подизање вела са ствари: најприје, ако се може

26 Етимолошко разјашњење доступно на: <[https://www.etymonline.com/word/\\*kel-?ref=etymonlinecrossreference#etymonline\\_v\\_52556](https://www.etymonline.com/word/*kel-?ref=etymonlinecrossreference#etymonline_v_52556)> (13. 12. 2020).

рећи, са полног органа човјека или жене, али исто тако са очију или ушију” (Дерида 1995: 9). Неколико следећућих примера приказују библијску дијалектику датог појма. У *Трећој књизи Мојсијевој* налази се читав каталог божанских закона, обједињених у начелном: „Нико од вас нека не приступа блиском рођаку да открије његову голоотињу” (Лев 6, 18). *Откривање ѿолої шела* једна је од важнијих сцена у постањском наративу о Великом потопу, где Ноје, напивши се, „открио се у свом шатору” (Пост 9, 21), док онај, ко то види, његов син Ханан, бива проклет. Приликом предавања Божијих заповести на Синајској гори, Господ ће рећи Мојсију: „Не прави степенице којима ћеш се пењати до мог олтара, да се на њему не открије твоја голоотиња” (Изл 20, 26). У тренутку када унутрашњу бол Јосиф више не може поднети, тада се „он открио својој браћи” (Пост 45, 1). Голоотиња тела прераста у голоотињу бића. Када су се потопске воде повукле „Ноје је открио кров на барци и погледао, и гле, површина земље се осушила” (Пост 8, 13). Голоотиња земље, такође, биће опевана у Давидовој песми у *Другој књизи Самуиловој*: „Показало се морско дно, открили су се темељи тла земаљскога” (2Сам 22, 16). Код Херодота и Плутарха синтагма *apokalyphos aigilos* означава „земљу око Нила где се вода повукла и открила да је тло обрадиво – нека врста преосталог, ’скорашњег’ или ’најмлађег’ тла” (Милић 2003: 17).

Може се рећи да *Пеша књиѿа Мојсијева* доноси парадигматско старозаветно искуство откривења: „Оно што је сакривено припада Господу, нашем Богу, а оно што је откривено припада нама и нашим синовима довека да бисмо извршавали све речи овог закона” (Пнз 29, 29).

Међутим, како се и у Старом завету, „Господ откривао Самуилу у Шилоху по Господњој речи” (1Сам 3, 21), тако ће новозаветна оваплоћена Реч у синоптичким јеванђељима рећи: „Јер нема ништа скривено што се неће открити, ни тајно што се неће сазнати” (Мт 10, 26), такође, „Јер све што је тајно треба да се открије

и све што је скривено треба да изађе на видело” (Мк 4, 22), односно „Јер нема ничег тајног што се неће открити, и ничег што је сакривено што се неће сазнати и изаћи на видело” (Лк 8, 17). У том смислу, Нови завет започиње откривањем Бога – Његовим утеловљењем, док ће се завршити *Апокалипсом Јовановом*, којом ће бити разоткривена апсолутна оголеност времена, човека, историје, божанске икономије. „Откровење је историја Завета”, рећи ће Флоровски (2008: 129–130), и наставити да „забележено откровење, тј. Свето писмо, јесте стога, изнад свега, историја. Закон и пророштва, псалми и пророчанства, све је то укључено у ткање једне живе историјске мреже. Откровење није само систем божанског пророштва. Оно је пре свега систем божанских дела. Могло би се рећи да је откровење путовање Божије у историји. А врхунац је достигнут када је сам Бог ушао у историју и то заувек – када се Реч Божија оваплотила и 'постала човек'”. Зато Новица Милић (2013: 17) сматра да је овиме „припремљен пут за потоњу употребу апокалипсе као откривења или објаве, за нарацију која је у исти мах и пут трансценденције; ово укрштање нарације и трансценденције – као и укрштање поменутих видова илузије, краја и почетка, откривења, као и открића, искуства, доживљаја, сведочења, извесности, провере, па и вере, односно 'чињења истине' – представља један сплет који управља смислом истине у свим њеним повестима”.

*Апокалипса Јованова* прво је дело апокалиптичне јудеохришћанске литературе, које самоосвешћује сопствено биће као апокалиптично (в. Химелфарб 2010: 1). Дуга је традиција постојања самог апокалиптичног жанра, који се, кроз неколико векова развијао и у *Апокалипси* добио своју коначну форму. Апокалиптична књижевност настаје током периода Другог храма (516. пре н. е. – 70. н. е.). Најстарија старозаветна књига, коју карактерише снажан уплив апокалиптичних

представа јесте *Књига пророка Данила*<sup>27</sup>, датирана у период око 160. године пре нове ере. Међу свицима из Мртвог мора пронађени су апокрифни фрагменти Јеврејске књиге пророка Еноха (прве из Енохијанског корпуса<sup>28</sup>), која је старија у односу на *Данила*, настала

27 Опширна текстолошка и теолошка анализа ове библијске књиге може се наћи у докторској дисертацији Љилане Д. Јовановић, *Књига пророка Данила 7-12; Текстологија и шеологија*, одбрањеној на Православном богословском факултету, 2019. године.

28 Енох, Каинов син, у Библији се јавља свега у једној реченици: „Енох је једнако живео по вољи Божијој, и нестале га, јер га узео Бог” (Пост 5, 24). Мистично место ‘узе га Бог’ изродило је веома богат апокрифни корпус, познат као ‘енохијански’, састављен из три различита текста, обједињена истим именом и личном тематиком. Текстови су ради разликовања названи *Прва*, *Друга* и *Трећа књига Енохова*, односно у зависности од језичке традиције, *Етиопијска*, *Словенска* и *Јеврејска*. Етиопијска је књига настарија, у њој се описују небески анђеоски чиновници, побуна анђела, као и Енохово путовање „до крајева земаљских”, где „многа од онога што види има есхатолошки значај” (Колинс 2015: 113). Одсек Етиопијске књиге „Књига виђења у сновима” доноси енохијански концепт апокалипсе, где је историја подељена на седмине, односно седмице, којих је укупно десет, и свака од њих обележена је „појавом праведних личности, као што су, на пример, Ноја у другој седмини, Аврама у трећој” (Колинс 2015: 114). Седма је седмица преломна, њу карактерише тиранија одступника и издвајање праведника; у осмој грешници бивају убијени, праведници се суд дешава у деветој, док у „у десетој седмини ‘вечни суд биће извршен над палим анђелима’. Затим ће прво небо нестати и настати ново небо” (Колинс 2015: 115). Друга књига Енохова, сачувана у словенској традицији, детаљно приказује Енохово узношење на небеса и описе седам небеских сфера, и њена је природа пре космолошка, но есхатолошка. Трећа књига, припада тзв. јеврејском мистичком предању, и „строго гледано, ово није Енохова књига”, јер примарно „представља извештај о узношењу на небо равни Исмаила” (Колинс 2015: 118). У њој се описује Енохова анџеломорфоза, а значајна је и због појаве анђела Метатрона, који, с једне стране, за себе каже да је сам Енох, док, са друге, само његово именовање – Онај ко је поред трона – упућује на христолошко тумачење анџелолошке фигуре.

у другом или трећем веку (в. Химелфарб 2010: 3; Колинс 2015: 113). Оно што поменуте старозаветне<sup>29</sup> и

У сваком случају, осим што је енохијански корпус суштински битан за ангелолошке студије, због Еноховог узношење на небеса и његових визија о будућности света (посебно у Етиопијској књизи) он се јавља важним и у апокалиптично-ехсатолошким, приликом успостављања откривењске парадигме Старог завета.

- 29 Поред канонске *Књиге пророка Данила*, старозаветне књиге о којима се може говорити са апокалиптичног становишта јесу: *Књига пророка Исаије*, у којој се приповеда о томе како „сва ће се земља разбити, сва ће се земља распасти, сва ће се земља усколебати” (Ис 24, 19), али и томе како „уништиће смрт заувјек, и утрће Господ Господ сузе са свакога лица, и срамоту народа својега укинуће са све земље; јер Господ рече” (Ис 25, 8), при чему је значајна и борба против морског чудовишта, звери-змије, Левијатана, која ће свој мотивски одјек наћи у *Апокалипси Јована Бојослова* (в. одељак *Звер*); *Књига пророка Јеремије*, где у 33. глави Господ говори о спасењу Давидовог рода, и о томе како „иду дани, говори Господ, кад ћу извршити ову добру ријеч коју рекох за дом Израиљев и за дом Јудин” (Јер 33, 14); у *Књизи пророка Језекиља* Господ пушта „огањ на Магота и на оне који живе на острвима без страха” (Јез 39, 6), после чега ће уследити нови живот, у ком ће сваки рат на земљи нестати: „Ево, доћи ће, и збиће се, говори Господ Господ; то је дан за који говорих. Тада ће изаћи становници Израиљевијех, и наложиће на огањ и спалиће оружје и штитове и штитиће, лукове и стријеле, сулице и копља, и ложиће их на огањ седам година” (Јез 39, 9); У трећој глави *Књиге пророка Јоила* јавља се осећање да је „дан Господњи близу” (Јл 3, 14), док апокалиптичне слике врхунац задобијају у следећим стиховима: „Сунце ће и мјесец помркнути, и звијезде ће устегнути своју свјетлост. И Господ ће рикнути са Сиона, и из Јерусалима ће пустити глас свој, а затрешће се небо и земља; али ће Господ бити уточиште својега народу и крјепост синовима Израиљевијем” (Јл 3, 15–16) – све ове представе биће инкорпориране у Јовановој *Апокалипси*; Виђење Новог Јерусалима наћи ће своје место у осмој глави *Књиге пророка Захарија*, где ће Господ рећи: „Вратих се у Сион и населих се усред Јерусалима, и Јерусалим ће се звати град истинити, и гора Господа над војскама света гора” (Зах 8, 3), док ће у великој борби против неправедника, Господ избавити праведнике „у тај дан као стадо својега народа, јер ће се камење у вијенцу подигнути у земљи њиховој” (Зах 9, 16),



новозаветне<sup>30</sup> текстове обједињује у заједнички

док ће предосећај новог живота бити остварен кроз стих: „Јер колико ће бити добро његово и колика љепота његова! од жита ће расти момци а од слатког вина дјевојке” (Зах 9, 17).

Уз поменуте старозаветне, канонске књиге као релевантне приликом успостављања апокалиптичне парадигме у јудејској литератури, поред енохијанског корпуса, важне су друге прехришћанске апокрифне књиге, као што су *Апокалипса Аврамова*, *Апокалипса Адамова*, различите варијанте *Варуховој ошкривења*, *Исаијино виђење*, и друге.

- 30 Најпознатија апокалиптична књига целокупне Библије, као и Новог завета, свакако јесте *Апокалипса Јованова*, настала највероватније под сам крај првог столећа нове ере. Као таква, она представља врхунац јудео-хришћанске апокалиптичне литературе. Она је најмистичнија и најхерметичнија библијска књига, те се често налазила на marginama друштвено-еклесиолошке рецепције. Иако је међу првомиленијумским хришћанским теолозима писање тзв. тумачења библијских књига било веома популарно, своје *шигуро шумачење* Јованов текст добија тек у 8. веку, у раду Андреја Кесаријског, што све указује да је ова библијска књига „углавном схватана као спис који говори о (трансцендентно) преузвишеним и (есхатолошки) предалеким стварима, чијег тумачења егзегета није дорастао” (Таталовић 2019: 187).
- Поред тога, апокалиптични пропламсаји нису резервисани тек за последњу библијску књигу, већ се могу наћи и у другим новозаветним текстовима. У *Јеванђељу од Маџеја* ученици постављају питање Исусу: „Кажите нам кад ће то бити и какав је знак твога доласка и свршетка века?” (Мт 24, 3). Исус ће, што је посебно важно, о будућем разорушењу Јудеје говорити, позивајући се на пророка Данила (Мт 24, 15), што указује да је сама апокалиптична мисао током првог века нове ере сазрела и кренула путем самоосвешћивања. Исус описује невољу велику „каква није била од постанка света до сада, нити ће бити” (Мт 24, 21), упризорњујући визију пророка Јоила о помрачењу сунца и месеца (Мт 24, 29), док у 25. глави описује Страшни суд кроз познату параболу о подели људи на овце и јарад (Мт 25, 31–46). Ова беседа на Маслинској гори налази своје место и у другом по реду јеванђељу, где у 13. глави Исус предсказује разорење храма и остала страдања, док је посебно важан тридесет први стих: „Небо и земља ће проћи, али речи моје неће проћи”, којим се заправо приказује крај једног света и најава будућег. Као и код

жанр јесте то што што у њима своје место не налазе тек „Страшни суд и катаклизмички крај света, већ и награда и казна после смрти, небески храм, просторија са небеским троном, као и астрономски феномени и друге тајне природе” (Химелфарб 2010: 2). Њих, такође, карактерише снажан есхатолошки набој, снажна есхатолошка устрепталост, загледаност у датум и дан Исусовог доласка<sup>31</sup>, развијен ангелолошко-бестијаријумски комплекс, те метафоричност и симболичност самог језика.

Може се рећи да апокалиптични жанр као такав данас не постоји: он бива прекомпонован и инкорпориран у друге жанрове (нпр. научну фантастику или дистопијску књижевност), те се у овој монографији не тежи његовој ревитализацији, већ се трага за његовим сурвивалима у изабраном корпусу српске поезије. Зато не говоримо о *апокалиптичном жанру*, већ о *апокалиптичном дискурсу*.

---

Матеја, и *Јеванђеље од Марка*, такође казује да „о дану томе или о часу нико не зна, ни анђели на небу, ни Син, до једино Отац” (Мк 13, 31), те ће доћи „Дан Господњи као лопов ноћу, у који ће небеса са хуком проћи, а стихије ће се ужарене распасти и земља и дела што су на њој изгореће” (2 Петр 3, 10), те зато саветује апостол Петар: „Нова пак небеса и земљу нову по обећању његову чекамо, где правда обитава” (2 Петр 3, 13), чему се придружује и апостол Павле: „Јер неће доћи док најпре не дође отпадништво и не појави се човек безакоња, син погибли” (2 Сол 2, 3), и др.

Поред новозаветних канонских текстова са апокалиптичном премисом, већи је број и апокрифних, као што су варијанте *Апокалипсе Јаковљеве*, *Апокалипсе Павлове*, *Апокалипсе Петрове* и др.

- 31 Иринеј Лионски, водећи се претпоставком да „за колико је дана створен овај свет, толико ће хиљада година он да постоји”, израчунава тачан датум његовог краја: „Јер дан Господњи је као хиљада година, а пошто је у шест дана довршено стварање, онда ће очигледно, творевина да оконча шестхиљадите године” (Лионски 1998: 16), чиме се открива и датум Христовог доласка.

У савременој употреби појам *апокалипса* има доста суженије значење од изворног – она се перципира као катастрофа, пошаст, помор, крај, после чега наступа апсолутни нихилизам. Такво значење мотивисано је катаклизмичким представама и сликама, које увелико прате откривењски догађај, а које су устоличене у *Апокалипси Јовановој*. Међутим, иако апостолов текст говори и о новом животу после страдања, упечатљивост пропасти онога што је човеку искуствено ближе дубински је апокалипсу усмерило само ка једном пољу њеног изворног семантичког подручја. „Нигдје ријеч *apokalypse*”, рећи ће Дериде (1995: 10) „нема дакле значење које је добило у француском и у другим језицима: страшна катастрофа. Тако је Откровење [...] у суштини контемплација [...] или надахнуће [...] при погледу, при откривању УНВН”.

Биће апокалиптичног живи у споју пропасти једног света и откривања новог, као такво никада се не заустављајући. Претпоследње речи апостола Јована, одговор на Исусово обећање: „Да, доћи ћу скоро” (Отк 22, 20), изговорене и записане пре формалног отпуста, јесу: „Амин, да, дођи, Господе Исусе!” (Отк 22, 20). У овим двама кратким реченицама може се пронаћи чак пет потврђених језичких сегмената, те изворни, апокалиптични говор пре је језик афирмације, но нихилирања ствари и света, додаће Новица Милић (2003: 12): „Катастрофу једног смењује, као секвенца и као консекуенца, инвенција другог света”.

Међутим, нису тек апокалиптично-поетске слике те које су узроковале семантичку кастрацију описиваног појма. Навикнутост савременог човека<sup>32</sup> на зло

32 Оправдано је питање да ли је дата одлика својствена управо савременом човеку? Одговор свакако може бити негативан – људи свих епоха подједнако искушавају и живе *зло*. Позитиван одговор огољује биће савременог човека, приказујући га у апсолутној усамљености. Он је усамљен од Бога,

– од Првог и Другог до Трећег, другачије видљивог, светског рата, од поплава у Србији и пожара у Аустралији до земљотреса у Хрватској, од епидемија колере, тифуса, маларије, до свињског, птичијег вируса или вируса короне, од најезде смрдибуба до волшебних бубамара, од изгорелих Хиландара и Нотр Дама до симулакрум-литургија (списак је, изнова, готово бесконачан) – изнова актуелизује катаклизмичку страну апокалиптичног дискурса. Апокалиптичне струне бивају све затегнутије, напрегнуте до пуцања; почев од прогона из Раја, преко првог убиства, плетене су током Великог потопа, ропства у Египту, преко страдања на Крсту и истребљивања првих хришћана, преко крсташких и светских ратова, до савремених биолошких; у њих се уплићу еколошке, економске кризе, пандемије, појединачна и општа страдања, индивидуалне и колективне патње. Догађај дубинске кризе бића последује у надгорњавању есхатолошких дискурса, у развијању њихове убедљивости, као и у оригиналности проналаска оног појма испред ког ће бити стављен префикс *смрћ-*. Дати се каталог непрестано продужава, катастрофа непрестано нараста – док свака нада о започињању *новој животи* нестаје из искуства, те ће се из непосредне близине истог тог искуства чути Тадићеви стихови песме *Неко ми, у сну, дошајну*: „Неко ми, у сну, дошапну / да на Земљи више неће / бити воде, већ само крви. // Пићемо крв једни другима, / као што то одавно чинимо, / и нећемо је више сањати. // На пресахлим изворима / гомилаће се кости мртвих / звери и последњих људи. // Око оглоданих и сувих гомила / кикотаће се и нападати / младе хијене са нашим лицима.”

---

од човека, усамљен од себе – такву усамљеност историја ипак не познаје. У празном месту, где би требало да се налази суштински потребан *дрући*, усељава се зло као такво. У том смислу, савремени човек нема другог избора осим да прихвати зло, не као нешто што се налази са друге стране његовог бића, но као оно са чиме дели заједнички простор живота.

Међутим, хрпа костију није ознака нестанка човека као таквог – он још увек у тој гомили, у преосталом месу на костима, живи. Међутим, његов живот дубински је обележен злом, које је до стварања гомиле довело. Зато ће Марина Абрамович у перформансу *Балкански барок*<sup>33</sup> покушати да то преживело зло до краја саструже и избрише са преосталих остатака. Иако је катастрофа постала чулна, додирљива, олфактивна, аудитивна и жељени свет уоквирен платном, сачињен од сећања, условљен технологијом, за савременог субјекта *апокалипса* и *крај* нису обавезујуће категорије:

„Деконструкција следи из претпоставке да су традиционални начини гледања на свет погрешни или лажни; потом она делегитимизује те метанаративе остављајући простор за постмодерни романтичарски импулс спекулисања о светлијој будућности. Ти изазови легитимности традиционалних мисаоних парадигми морају, на неком нивоу, призвати друштвену промену на општем плану” (Фонда 2013: 210).

Отуда ће се апокалиптични сентимент налазити на граници додира модернистичке и постмодерне парадигме мишљења. С једне стране, апокалипса функционише као апсолутни модернистички захтев у ишчекивању новог, другачијег, будућег, „одричући минулом епистемолошку релевантност у питањима сутрашњице” (Николић 2010: 116). Међутим, како

33 На Венецијанском бијеналу 1997. Марина Абрамович извела је перформанс *Балкански барок*, на ком је, током четири дана, више сати, челичном четком стругала остатке меса са (крављих) костију. Иза ње, на видео-биму, репродуковани су снимци њених родитеља, док су се по просторији налазиле посуде са водом. Коментар Марине Абрамович (2019) увелико расветљава значење самог перформанса: „*Балкански барок*, с једне стране, представља одговор на ужасе рата на Балкану, а с друге стране је метафора за било који рат у било ком времену и простору. И даље сматрам да нико не може да опере крв са својих руку. Шта је урађено – урађено је.”

ишчекивање и одрицање нису вечни и како осећање кризе – тог другог имена за модернитет (в. Бошковић 2015: 116) – долази до тачке засићења, равнодушности, меланхоличности, тако субјекат стиже у реверзибилну тачку, у којој „пуцање халуцинантне слике” постаје „репрезентација докидања модерне жудње за тоталним и очекивања постмодернистичког рекреирања историје, језика и интерпретација смислености света” (Николић 2010: 116). Захваљујући заједничкој субверзивној природи, апокалиптични ће се дискурс приближити постмодерном, те ће о њиховим повезујућим карактеристикама говорити Марк Фонда (2013: 208):

„У општем смислу, оба предвиђају улогу кризе или катастрофе као нешто што нарушава уобичајени поредак ствари и подстиче промену. Штавише, оба закључују да више нису примерени традиционални начини објашњења света. Оба такође пружају нову, ревиталистичку визију света, и, коначно, људи и постмодерне и апокалиптичне врсте пате од специфичног степена тескобе изазване увиђањем наступајућег смака цивилизације онакве какву знају”.

Отуда, апокалиптизам добија надстатус у односу на епохе, напуштајући религиозно, приближава се световном, али и даље „религијске апокалиптичне визије предвиђају настанак новог ревитализованог друштва из трупа прошлог света, тако и савремени световни апокалиптизам предвиђа појаву једног исконског савршенијег друштва” (Фонда 2013: 214–215).

У том смислу, апокалиптично биће не бива укинуто, већ се, пролазећи кроз процес деконструкције, реконституише у ново, те Џон Колинс сматра да саму идеју апокалипсе треба рашчланити. С једне стране, он говори о „апокалипси као литерарном жанру”, „апокалиптицизму као друштвеној идеологији”, те „апокалиптичној есхатологији као поретку идеја и мотива, који, такође, могу бити нађени у другим литерарним

жанровима и друштвеним уређењима” (Колинс 2010: 2). Са друге стране, апокалиптичко биће прати промене времена и епоха<sup>34</sup>, те постаје секуларно: „Подигнута је завеса нове глобалне епохе апокалиптичног насиља. Достигли смо истински „постмодерни” моменат – и то не само у култури, што су најављивали теоретичари књижевности и деконструктивисти током последњих деценија другог миленијума, култури коју је предводио тријумф релативности, помрачење Разума и пропаст објективне, неинструменталне науке. Поред ових развитака, сада вероватно пролазимо кроз епохалну промену – удаљавање од разумевања историје као прогреса вођеног развојем науке и демократије. Данас апокалиптично религијско насиље наговештава нову структуру светског поретка, нову, постмодерну апокалиптичну епоху, облик који остаје отворен игри догађаја” (Хол 2013: 57).

Напуштајући изворне, религијске оквире, унутар апокалиптичног бића откривају се језички механизми, који њиме управљају, те се постмодерна концепција апокалипса може одредити и као *апокалипса*

34 Поставши секуларизованом и ослободивши се идентитетског изворишта, биће се апокалиптичног парцелише и свако новостворено биће формира ново и другачије искуство, те ће Славој Жижек (2013: 7) рећи да „постоје најмање три различите верзије апокалиптизма данас: хришћанско-фундаменталистичка, Њу Ејџ, и техно-дигитал-постхуманистичка”. Постојање некадашњег заједничког порекла условљава и постајање заједничке карактеристика ове три различите апокалипсе, а то је да „све оне деле основни концепт да се човечанство приближава нултој тачки радикалне трансмутације”. Прва међу поменутих функционише у библијским парадигмама и језику, Њу Ејџ апокалипса приближава се космозму и спиритуализму Њу Ејџ покрета, док последња, техно-дигитална апокалипса, „остаје у границама научног натурализма и на нивоу еволуције људске врсте идентификује контуре своје трансформације у ’постхуманистичко’”.

без *трансценденције*<sup>35</sup>. Насупрот традиционалног искуства односа Бога и језика<sup>36</sup>, Хилис Милер, сле-дујући Сартра, говори о 'не-трансцендентној опредељености речи'. Колико човек настојао да сваки језички знак буде трансцендентно утемељен, толико „речи књижевног дела себе не трансцендентирају у појавну ствар на коју упућују” (Хилис Милер 2017: 25). У том смислу ревелацијски језички конструкт

35 Појам припада Александру Прњату (в. Прњат 2012).

36 Бог се не може исцрпети у језику, те језик на тренутак постаје непотребна протеза у човековом односу према Творцу. „Језик је једна велика сувишност”, пева Карановић, „а могло се и без говора, не познајући реч / у себи тонити / радовати се, заиста, томе се радовати” (*Писмо Хелдгерлину*). Човек и Бог постоје мимо језика, међутим, Бог одабира управо језик као место откривања сопственог бића. Тајна је, рећи ће Павел Флоровски (2008: 133), како „’свети Божији људи’ чују Реч свог Господа и потом је изражавају на свом сопственом језику”. Ипак, божанско се не укида у човековом језику, јер „људски језик није изгубио своју природну способност да буде средство божанског откривења. Ако желимо да се божански глас јасно чује – он мора да буде људски”. Божанска ревелација јесте апсолутна афирмација језика, јер „Реч Божија може на одговарајући начин и исправно бити изражена људским речима. Реч Божија се не замућује када се изговара људским језиком”. Човек не може да измакне језику, јер је „језик господар над човеком” (Хајдегер 1999: 116), перцептивно-рецептивни оквир његовог постојања, међутим, човек није ограничен језиком као таквим, јер, како Бог афирмише језик, тако и језик афирмише човека. Било да је реч о библијској *вечној, стваралачкој или ошеловање-ној речи*, библијски текст „као писана ријеч значи очување изворног догађаја ријечи”, али му и „омогућава навјештај, те му омогућује да се изнова догоди као догађај ријечи” (Гибелини 1999: 72). Њиме се понављају старозаветно-новозаветни откривењски моменти, међутим, језик своју снагу не црпи из пуке репетиције већ догођеног – језик не подражава, већ изнова ствара оно што Гибелини назива 'догађај ријечи', догађај догађања самог Божанског откривања, те језик у себи носи и сваку будућу ревелацију. Језик, дакле, пролази кроз процес литургизације.



и даље функционише у истом маниру, иако Бог као трансцендентни означитељ изостаје, те ће за Хилиса Милера (2017: 51) књижевност бити „чудна употреба речи којом се упућује на ствари, људе и догађаје за које је немогуће икада сазнати да ли негде скривени постоје”. У том смислу, књижевност указује на Бога, који бива „присутан и одсутан, симулиран и прећутан, хоризонтално посредована инстанца којој је реч упућена” (Бошковић 2015: 174). Иако је по своме пореклу *апокалипса* религијски појам, у постмодерни његово значење превасходно се испуњава у секуларном, односно постсекуларном контексту, те је реч о „апокалипси у којој је преостао само још катаклизмички аспект” (Прњат 2012: 113), на основу тога, постмодерна апокалипса означена је оксимороном: апокалипса без трансценденције (в. Прњат 2012: 116).

Иако је апокалипса „увек у дослуху с трансценденцијом, као и метафизиком”, она још више рачуна на оно „што успева да пређе преко рубова или усана трансценденције и метафизике, с оним што преко тих усана прибавља себи реч, говор, причу и повест” (Милић 2003: 5). Зато ће у песми *Олдегало* Војислав Карановић певати да „тама се свака улива у таму”. Светлост са друге стране апокалипсе у ствари је сјај таме следећег апокалиптичног доживљаја – апокалипса, ослобођена трансценденције као материјалне тачке свог бића, постаје итерабилна. Она се непрестано одлаже, односно пресељава у будуће себе. За Тадића ће 'тамне ствари' бити „далеко и близу, / иза девет брда / и у станишту скровитом. // Ноћ је њихово царство, / а дан који свиће / огртак од светлости” (*Тамне ствари*). На исти начин и апокалиптично биће непрестано се објављује у времену, међутим, као такво, никада се не дешава у својој апсолутности. Зато Дерида (1995: 48) прави разлику између 'затварања' и 'свршетка'. *Свршетак* не може бити део искуства, док је *затварање* непрестано присутно, најупечатљивије

приказано у речима владике Данила: „Нада мном је небо затворено, / Не прима ми плача ни молитве, / У ад ми се свијет претворио, / А сви људи паклени духови.” (Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*). Његошева сцена, језик, сентимент недвосмислено су апокалиптично-катаклизмички, међутим, у *Горском вијенцу* коначни се свршетак не дешава. Дато се место може разумети помоћу Деридиног закључка да је главна карактеристика апокалиптичног дискурса управо *шон*, који има функцију да „привуче, приведе, доведе себи, заведе да би га привео себи, било на мјесто гдје се чује прва вибрација тона, назвали ми то како хоћемо, субјекат, особа, пол, жеља [...]. Убрзо ће свршетак, то је неизбјежно, означава тон. Ја то видим, ја то знам, ја ти то кажем, сада и ти то знаш, дођи” (Дерида 1995: 57). Тон убедљиво заводи, доводећи до разочарења – апокалипса се неће десити, јер је она увек само „апокалипса без апокалипсе” (Дерида 1995: 80), одложено биће себе самог.

Дати тренутак јесте тренутак свођења целокупног искуства у нулту тачку: „И поверовасмо: кад се све угаси, / кад све занеми и нестане – и богови, / и они који богове славе и хвале, / и они који на богове хуле – / чуће се наше дисање из нуле!” (Љубомир Симовић, *Нулџа њесма*). Нуклеус певања, нуклеус језика, искуства, постаје двоструко биће. С једне стране у њега се усеца осећање да апокалиптичне промене никада неће бити, што га сажима у малу ствар апокалиптичне жеље, односно, управо га фузијски покрет чини снажним да изнова експлодира и настави сопствену историју. У том смислу апокалипса се може доживети као илузија, не као 'скидање вела', но управо као 'вео прикривања', јер оно што би требало да буде откривено, заправо, одлагањем, бива скривено. Апокалипса се на моменат премеће у свој негатив – у еукалипсу, затвореност, неоткривеност. Она крај чини илузорним, јер у себи изнова садржи стварност новог почетка.

Међутим, управо то што се апокалипса може одредити као реалност новог почетка ништи њену илузорност. Апокалиптично биће дубински одређује сопствена парадоксалност, те Новица Милић говори о три апокалиптична парадокса. Први подразумева да, како апокалипса има моћ да измакне историји и коначности и како идентитетски долази из простора, који по својој природи нису време, тако се апокалипса не може догодити у садашњости. Међутим, „њеним новим доласком и време почиње изнова, из почетка”, те се историја суштински не завршава, чиме апокалипса постаје „вечни повратак новог почетка”, односно „повест вечности у њеној коначности” (Милић 2003: 15). Други парадокс повезан је са специфичним односом садашњости и апокалипсе. Апокалиптично биће избегава и нема садашњост „као догађај краја и почетка”, те, иако рачуна на вечност, оно новумски смисао везује за пролазно време, време тренутка – на исти начин као што је *Откривење Јованово* везано за искуство хришћана првог века. Трећи парадокс апокалипсе – да „она сведочи о речи пре него што реч посведочи о њој” (Милић 2003: 16) – подразумева да апокалиптично биће функционише као празно место језика, као празно место непостојеће речи, којом ће се одредити будуће. Тренутак испуњења датог места, тренутак откривања речи, тренутак је проговора о апокалипси, али, уједно и тренутак када апокалиптично биће измиче означавању, померајући се у нову језичку празнину. Отвореност апокалиптичног рачуна на отвореност самог језика, те ће Дериде (1995: 81) опоменути: „Не запечати, то јест не затварај али такође и не потписуј.” Текст, нескривен иза аутора, језик, нескривен иза речи, поезија, нескривена иза песме, заједно показују сопствену оголелост услед сусрета са апокалиптичним.

## ПОЕТИКА АПОКАЛИПСЕ

Како је религијски дискурс гостопримљив према поетском, тако, у супротном смеру, поезија постаје простор очитовања апокалиптичних референци. Уколико се „апокалиптика схвати [...] као радикална моћ поетске репрезентације да обнови и револуционише себе и свет, да мисли и види, а самим тим и да другачије креира” (Френк 2009: 26), онда догађај певања постаје, не тек апсолутни догађај догађања истине бића епохе, које се кроз певање открива, већ догађај превазилажења датог бића, превазилажења садашњости епохе, и профетско откривање будућег, једном речју: догађај певања бива сама апокалипса као таква. „Апокалипса је једна песничка идеја”, рећи ће Миодраг Павловић (1986: 139), идеја која унутар религијске матрице користи поетску апаратуру, те стога покушавамо да кроз разговор поетског и апокалиптичног дискурса, књижевних представљања и религиозних откривења, увидимо песничку дијалектику саме апокалипсе, односно начине на које поезија непрестано живи апокалипсу, те како се есхатолошко биће једног времена открива у певању и кроз њега. Миодраг Павловић је у поетском пореклу апокалипсе, у амбигвитету песничке речи као такве, управо видео немогућност коначног одређења самог појма апокалипсе, те сматра да је „идеја о завршетку који све онестварује, иреализује [...] производ прегрејане маште која вишеструко саму себе превазилази. Но она произилази вероватно из самог доживљаја речи као такве: она евоцира и стварно и нестварно, и показује да нестварно и одречно може да савлада оно стварно и потврдно” (Павловић 1986: 139).

Иако су „стихови лоши”, јер непрестано губе биће долазећег, које хоће да сместе у себе, они ипак „говоре о нечем истинском” (Душко Новаковић, *Начин*). Стихови, дакле, нису истина, већ празни одсјај истине, и

они једино могу говорити, не истину, већ о њој, као што 'сужњи певају о слободи' (Бранко Миљковић, *Поезију ће сви писати*), која се управо зато што је негде другде дешава у певању. Истина се, као некакав апсолутни и објективни садржај, никада није уселила у свет – а дато уселење било би друго име за смрт – те се зато певање непрестано „окреће око своје смрти” (Бранко Миљковић, *Тин*), „кружи око меке нуле” (Ана Ристовић, *Око нуле*), непрестано додирује биће истине и биће смрти, те је сваки певачки додир њихових бића заправо моме-нат дешавања апокалипсе у певању. Истина тог откривања, рекао је Дерида (1995: 57), јесте истина истине, којој се биће певања, као својој *кући*, непрестано враћа (Радмила Лазић, *Кућа*). Међутим, сваки пут када се певањем отворе врата куће песме, човека, бића, откриће се *празна соба*, са још једним вратима, јер је оно, што је у датој соби било, негде другде, као што је и „садашњост негде другде” (Драган Јовановић Данилов, *После краја њесме*). Певањем открити песму у соби поезије, открити истину у соби истине или Бога у соби Његовог божанства, певањем открити другог, било би „свршетак и инстанција страшног суда” (Дерида 1995: 57), те певање *јесте* само док има лутања и залута-лих (Војислав Карановић, *О читању поезије*), односно, живот *јесте* само док „с друге стране гроба жива звезда куца” (Бранко Миљковић, *Тин*).

Књижевност, схваћена као језичко истрајавање које се одупире смрти, у нашем конкретном случају, оне песме, које простор свог бића испуњавају клицама апокалиптичног сентимента, пренасељене су ката-клизмичким представама<sup>37</sup>, те ће Хилис Милер (2017: 36–37) рећи да „књижевност не само да задовољава жељу за уласком у виртуелну реалност већ и да те виртуелне реалности настоје да оживе ма како при-кривено, приступ хиперболичком насиљу смрти,

37 У том смислу парадигматично је песништво Новице Тадића.

сексуалности и субверзијама скривеним у ирационалностима језика”, али, истовремено, књижевност нас „штити од тог насиља”. Следствено томе, сам концепт апокалипсе јесте такав да она уједно представља и потпуно страдање, које ће у песми *Просјор поезије* Карановић одредити као „успенушани ужас”, али и надање да дато страдање није коначно, те је стих „простран / довољно да у њега станеш ти”. Стих је „пружена рука”, наставља у истој песми Карановић, те поезија своје биће пружа у оба смера апокалиптичне трасе.

Моћ апокалипсе над реципијентом, коју стиче захваљујући песничком моменту, јесте моћ опијања: „Књижевност ме хвата и односи на место на коме се задовољство и бол удружују. Када кажем да сам 'очаран' виртуелним реалностима у које ме књижевна дела преносе, заправо сам ублажио реченицу да сам опијен читањем тих дела. Књижевна дела су, на један или други начин, дивља. То је оно што им даје моћ да занесу” (Хилис Милер 2017: 36–37). Јасно је да би одговор на питање: 'Која је најдивљија песма српске књижевности?' био вишеструк, међутим, одговор овог рукописа јесте јединствен: „То, то! Умрети; никада више не живети! Никада!”. Јер, може ли се поднети апокалиптично-литерарно *дивљаштво* песме Растка Петровића *Са свешћим пољупцем на уснама?* Може ли се ишта рећи о том 'часу јединства у дрвећу', о 'дну идућег дана', о 'небу расветљеном', о 'самој даљини', о 'светлом пољупцу на уснама'?

Занетост апокалиптичношћу саме поезије и песничког језика није спољашња, она се рађа унутар песме, песме која љуби смрт и чији пољубац светли с друге стране смрти: „О, како чудно и дивно то дође!...” Здруженост задовољства и бола<sup>38</sup> није тек поетска око-

38 Слично искуство сусрета са бићем песме налази се у Тадићевом *Песнику пакла*. Лирски субјекат „на пустој обали риђе реке” среће човека „који је / Потмуло хучао док је говорио //

сница Расткове песме, но се њоме оцртава додир времена и вечности, додир простора и безграничности: свако коначно биће пролази кроз метаморфозу метафизичке светлости, све се премеће у другост сопствене смрти. Како је за Филона Александријског светлост „од свих бивствујућих најбоља” (Шијаковић 2013: 258) и како се светлост по својој онтолошкој природи јавља као самоизворна, тако поезија, померена у најудаљеније човековог бића, постаје управо откривењски простор метаморфозе самог субјекта, који „узбуђен, незнаног часа, широких зеница у бескрају”, не види тек Бога, не види 'очинску светлост' (Дионисије Аеропагит), но одлази даље у односу на исихазам, одлази у простор у ком сама светлост престаје, у ком певање престаје, стиже у простор који чека управо њега како би започео *догађај речи*, догађај стварања поезије, догађај стварања светлости, догађај рађања. Тако светлост постаје разарање светлости („Па небо кад буде расветљено, што већ би расветљено”) и поезија постаје разарање саме поезије („Кад и даљина буде сама, што је вечито била сама”). И поезија и светлост јесу апокалиптичне, зато се оне исписују, како ће поводом *Ошкривења Јовановој* рећи Андреј Кесаријски (1998: 59), „узвишеним цртама и божанским изразима”. 'Узвишене црте' прате линију тела, које тоне „у смрт из бескраја”, док 'божански изрази' покушаји су изречења „ове безразложне љубави”.

„Апокалипса је можда највеће поетско дело створено на Земљи”, додаје Тарковски (2013: 663), „то је феномен који у суштини изражава све законе који су човеку дати одозго”, те „Апокалипсу није могуће тумачити. Зато што у Апокалипси нема симбола. То је

---

Све његове реченице и речи / И све друго што је изговарао /  
причињавало ми је снажан бол // Наподношљив бол праћен  
севањем / као да хиљаде светлих игала / Пробадаху тело и  
дух мој смућени // Беше то песник пакла, утвара / Дошла да  
ми о рају надуго прича”.

слика. У том смислу што ако је симбол могуће интерпретирати, онда слику није. Симбол се може дешифровати, тачније, из њега се може извући одређени смисао, одређена формула, док слику не можемо да разумемо, него можемо да је доживимо и примимо, јер она има бесконачан број могућности за тумачење". *Са светлим њољуицем на уснама* песма је апсолутне слике, метајезичке, метастварне; слике вечности; слике потпуне и недодирљиве трансценденције; она не припада овоме свету, нити језику, она се налази негде другде у односу на сваку потенцијалну материјалну тачку; *Са светлим њољуицем на уснама* јесте есхатолошка слика.

Андреј Кесаријски (1998: 57–58), слично поментом Оригеновом ставу, сматра да апокалиптични текст сачињавају три дела: телесни, који се односи на 'слова' и 'само приповедање', душевни, који подразумева метафоричност, односно његовим речима 'сликовитост израза, који узносе од чулног ка мисаоном', и духовни, односно 'указивање и сазерцавање оног најузвишененијег и будућег'. Телесно се одвија у 'закону', у историји, душевно у 'благодати', док духовно у „стању блаженства у коме царује дух, потчинивши све плотске помисли и кретања". Немогућност анализе откривењско-пикторалног искуства, о ком говори Тарковски, наћи ће се и код Кесаријског: „Зато и ми приступамо објашњавању виђења блаженог Богослова не као они који су достигли дубину духа скривеног у њему јер се не усуђујемо, па чак немамо ни у виду тумачење свега у дословном смислу, него желимо једино да пружимо прилику уму да се у својим даљим тежњама вежба у презирању садашњости као несталне и да жели будућност као вечну; савршено познање овога препуштамо Божанској премудрости, која познаје и она времена у којима ће се испунити предсказано, а чије су нам испитивање апостоли забранили" (Кесаријски 1998: 58).



Испуњавајући празан простор измештене трансценденције, *свешка ноћ* формира се као бездан у ком се налазе трагови одбеглих богова: „У епохи светске ноћи бездан света мора да се искуси и издржи. А за то је потребно да постоје они које сежу у бездан” (Хајдегер 2000: 210). Песник јесте управо то биће које силази у дубину, његова поезија постаје вербализација потраге за траговима одбеглих богова, те ће песник рећи да је једино „близу Тебе”, Бога, онда када „паклена је ноћ у мом срцу, и звезде трепере, и у бездан падају” (Новица Тадић, *Молишва жалостливо*). Тадић скривено и архитектстуално упућује на псалмски стих: „бездан бездну призива гласом слапова Твојих” (Пс 43, 8), те уместо слапова Божијег гласа, бездан насељавају дисовске бежеће звезде.

У таквом смислу песма се формира као светлосни отисак Бога у ноћи, који је, ако се тако може рећи, *сшoidalом додирнуо шексшуално шкиво шесме, напушшајући свеш*. Стални и једини сигурни амбијент Тадићевог литерарног света јесте ноћ, док светлост постаје предмет жеље и пророчки песников позив у спасење: „Убиће те светске разоноде, сине ноћи. / Окупај се у сунчевој светлости.” (*Ноћ у Б.*), додаће са друге стране Растко Петровић: „Гледај, ево сунца!” (*Са свешлим шолушцем на уснама*).

Катастрофичност савременог друштва, где напредак и назадовање паралелно теку, импликује формирање урбаног као простора неизбежности, понирања, нестајања, чак поистовећивања субјекта са градом. Первертујући стари песнички образац инвокације, Тадић ће за своју музу одабрати *Хисшерију* (*Јушарња шесма*), која постаје „шифра хомогенизације свих елемената [...] у једно: у урбану масу, или гомилу” (Владушић 2018: 61), једном речју, у ништа. Управо се бодлеровска могућност песниковог самоконституисања и самоиздвајања поништава, те постмодерни песнички

субјекат „не може да се конституише и он сам остаје утопљен у урбану масу” (Владушић 2018: 59–60). Општи ниво хистеричности негира могућност било каквог издвајања, те је и сама муза означена као ’општа муза’. Постмодерно певање, та „жеља за песмом без песника” (Бранко Миљковић, *Свесни о њесми*) јесте певање иако више нема песме, песника, лирског субјекта, поезије уопште. Зато ће се на посебном Тадићевом песничком удару наћи управо фигура лирског субјекта, те ће се у песми *Јунак* он датој фигури иронијски обратити: „Шта данас ради мој јунак? Да ли је мој јунак добро свануо? Да ли је устао, доручковао, прочитао новине? Да ли је мој јунак кисео? Да ли је мој јунак покуњен? Млатара ли моја узданица? Да ли је мој јунак под барјаком? У шта се заветује, шта смера, куд је нагрнуо? Заговорите га још који тренутак, напричајте му што год, док ја не дођем. Ево, долазим.”

Поред лирског субјекта, у Тадићевом певању открива се још једна, независна, фигура, те Слободан Владушић (2018: 62) даје „један термилошки предлог: можда би извор песме код Тадића, управо услед описаног момента десубјективизације песничког гласа, требало повезати са идејом песничког гласа, а не са идејом песничког субјекта. Песнички глас, наиме, боље одговара сфери парадоксалне неодређености” песничког ја. Песнички глас, а не субјекат, приказује апсолутно обезличење певања као таквог, обезличење поезије без лирског субјекта, певање после субјекта, што ће бити уобличено у стиховима: „Нисам ја тај о ком говориш и / певаш. После свега, лако куцни / изнад песме иницијал. Сирото / словце, горе, изнад празног неба” (Новица Тадић, *Нисам ја џај*).

Може се рећи и то да је један од врхунаца песничке апокалипсе управо откривање немогућности опстанка песничког субјекта у поезији, јер је апокалипсу као такву немогуће посведочити и саопштити, иза ње

остаје тек глас, као што каже Бранко Радичевић: „Ње више нема, то је био глас” (Бранко Радичевић, *Туџа и ойомена*). Такође, песнички глас омогућава апсолутну метаморфозу оног ентитета у песми, који је перципиран као лирски субјекат. Он ће се, конкретно код Тадића, кретати од Јована Лествичника до Шарла Бодлера, те се може рећи да Тадић програмски укида песничког субјекта и претвара га у песнички глас (в. Владушић 2018: 67). Владушић, такође, напомиње да издвајање песничког гласа не доводи до његове субјективизације, но управо песнички глас постаје објекат, што је сасвим оправдано становиште, јер ће Тадић непрестано себе постављати у покајнички положај и захтевати од Бога да управо он буде кажњен, како због сопствених, тако и због грехова свог окружења.

Говорећи о аудио-поезији, Драган Бошковић ће рећи да је „будућност поезије повратак њеној основној форми: гласу” (Бошковић 2016б: 67). Поезија напушта писмо, подлогу, графему, те постаје вокална, аудитивна, враћајући се речима пророка Давида, који пева: „Гласом мојим завапих ка Господу, гласом мојим ка Господу се помолих” (Пс 141, 1). Тадићево осамостаљивање песничког гласа унутар саме песме јесте спона са Бошковићем, за ког ће поезија бити „с оне стране краја света, с оне стране језика” (Бошковић 2016б: 67). Сопственим бићем осећајући смрт човека и света, поезија се „повлачила у себе и сопствени симболистичко-виртуелни облик, и дошла до свога краја”. „Ево мојих песама, а мене нема” (*Тужно убоштво моје*), певаће Тадић, док за Бошковића залог писања поезије значи „изложити себе до краја, раскрити до крајњих граница расточени субјект, не скривати се иза поезије, изговорити оно ништа себе и песништва” (Бошковић 2016б: 68). У том смислу, поезија осим што је апокалиптична, такође јесте и постапокалиптична. Смештена са друге стране, она уједно носи у себи оба искуства:

постапокалиптично, које се из будућности кроз поезију пројављује у садашњости, и где се свака дата пројава осећа као нова, апокалиптична.

Један од доминантних тонова апокалитичног певања биће управо молитвени<sup>39</sup>, те ће Тадић осетити да људски дух бива „данас експониран, страшно експониран” (*Борхес је одушао*), што ће Бошковић (2016: 68) коментарисати: „Оголити себе значи оголити своју песму, поезију саму, а то је, како је одувек и било, тако лако и тако болно”. Отуда оголеле тополе, али и бол у Карановићевој песми *Молишва*: „Боже, дај ми снаге [...] / Да бол што се и у моју / Душу увлачи / Никад не назовем уљезом / Ни гостом”. Молитвени бол, настао у молитвеном грчу језика и откривености празнине молитвеног чина спрам одсутног Бога, раскрива, односно, експонира унутрашњост песниковог бића, експонира – из-носи на видело ‘неонске светлости’ (Војислав Карановић, *Тракшаи*) – глас самог бола, који је близак Тадићевим стиховима: „Као да сам неко коме светлост смета, / по ведром дану не одлазим / на градски трг” (*Као да сам неко коме светлости смета*). Изнова унутар себе постављајући питање да ли му је Бог завичај, песник ће, такође, осећати да припада негде другде, свету толико радикално другачијем од Бога, који није пакао, већ простор „тамне позадине неба”, где је све „то толико стварно, / Да мора бити у мени” (Војислав Карановић, *Молишва*). ‘Тамна позадина неба’ није неко друго небо, не односи се на небеса, но подразумева другост неба као таквог, другост језика, смрти, песме, те ће песник, једним делом свога бића бити у Богу, јер: „Погледај горе: видећеш да је муња / Прамен косе онога који све то разуме, / И зна зашто тресе главом у гневу. / Кома и ти нешто

39 У том смислу, певање Драгана Бошковића раније смо одредили као *певање вером* (в. Ђурђевић 2019: 27).

значиш.” (Војислав Карановић, *Ришам*), док ће другим делом, будући „ничији син и ничији брат” (Новица Тадић, *Вилине воде*), живети у другости свега; живети уједно са обе стране апокалипсе.

Зато, сведочи Карановићева песма *Поезија настајаје* „’Свака песма настаје / На неки начин постхумно’”, те, налазећи се са друге стране смрти и друге стране живота, песник изнова „пише писмо / На адресу непостојеће особе”. Песник жели да саопшти истину поезије, међутим, постапокалиптични језик није једнак језику пре-апокалипсе, те иако „грозничаво чека на одговор”, он „зна да га неће добити”. Тренутак када буде престао „чекати на твоје поруке” (Драган Јовановић Данилов, *Нејослајша писма*), тренутак је када је, наставиће Данилов, „зора скинула све велове и оставила ме / огољеног, више не умирем за тобом, умирем себи”. Песник ће доживети апокалипсу сопственог бића, бића сведен у нулту тачку сопственог постојања, одакле ће се чути једно 'nadzvučno m' (Драган Бошковић, *pentakost*). 'mmmmmmmm' ће саопштавати несаопштиву истину певања и истину поезије, саопштавати да је дошао крај и певању и поезији – то развучено, „и brišućem letu mmmmm” (Драган Бошковић, *pentakost*) биће вечни рефрен краја, који „главни јунак црне песме” (Новица Тадић, *Нејознаји човек*), уместо последњег издаха, испушта из себе.

Међутим, када све света, заједно са последњом жељом о будућности, буде догоревало у последњем угарку себе самог, „на ниској столици, гле, књига се сама отворила. / Пухнуо однекуд ветрић, Дах Господњи” (Новица Тадић, *Књија, сан*). Човека неће бити да прочита последњу песму, „читаће је анђели”, рећи ће Бошковић (2016: 69). После потпуног нестанка свега, после сваког краја, после свих смрти, у оном тренутку када прах човечијег тела буде светлуцао ваздухом, поезија ће се, слободна свега, сусрести, изнова

са Богом. Међутим, како, берђајевски, „Бог нас жели заједно да би био Бог” (Драган Бошковић, *bog nas želi zajedno da bi bio bog*), поезија неће наћи потпуно задовољење у том сусрету, те ће и Бога оставити, и отићи, како је то видео Црњански: „У Слободу, куд над нама гране језде / у прах мирисан, куд липе распу звезде” (*Ја, ти и сви савремени ѧарови*).



# ДИЈАЛЕКТИКА АПОКАЛИПТИЧНОГ

## НА ГРАНИЦИ СМАКА И СВЕТЛОСТИ

Апокалиптични дискурс сав је окренут ка ојезикотворењу катаклизмичког смака света, може се рећи и то да је апокалиптични дискурс заправо универзални начин (пред)уобличавања и предстварења краја. Формиран из будућности према садашњости, он постаје тежња ка постварењу самог краја, међутим, *реално* апокалипсе као такво остаје привилегија будућности, односно *реално* самог краја неће моћи да буде исказано у говору. „Нешто се видик смрачио”, певаће Сигма (*Варка воде (облици воде)*), што управо оцртава позиционираност певања у односу на *реално* апокалипсе. Оно га не исказује, већ сведочи смрачивање и сужавање песниковог света, чиме се он концентрише и усмерава ка оној тачки будућности, у којој лежи разрешење. „Нека све друго оде”, додаће Карановић, „развеје се, / Изгуби” (*Светлости*). Изгубљеност свих ствари у свеопштој смрачености, песника упућује да потражи ослобађајућу светлост, која као таква стоји негде даље у односу на песника. „Само светлост”, наставља Карановић, „Да је ту, благим оком / Да ме гледа. / [...] / Само



да гледам, у њој / Да се изгубим". Светлост као потенцијално *реално* апокалипсе постаје жеља певања, док се поезија остварује у свеукупности како жеље песника да допре до датог *реално*, тако и саме одлажуће природе откривењског *реално*.

Будућа светлост, као простор истинског песничког постојања, у којој се остварује пунина његовог бића, бива све даља у односу на песника, што Карановић у песми *Реакција* уобличава: „Далеко си свете, далеко / Од мене. / [...] / Тек, одвајамо се свете, једно / Од другог." Празнина између песника и његовог света простор је у који се смешта биће поезије. Она се из песника извија према будућности у покушају да додирне *реално* апокалипсе, које ће се налазити у пукотинама и на граничним обрисима самог језика, те ће и поезија и апокалиптични говор бити окренути ка оној истини која „припада оном што није још ту, или оном што је било, али као нешто што никада и само није било ту, не као потпуно, до краја, као присутност, као презент" (Милић 2003: 15). Откривање апокалиптичне истине бива одложено у будуће, те Новица Милић (2003: 15) апокалипсу одређује као „склоп открића и истине у њиховом темпоралном обрту, који заобилази презент и који се може репрезентовати кроз прихватање илузије као стања из којег се говори о будућем сусрету истине као открића и открића као истине". У том смислу, садашњост постаје одраз будућности, слика будућег реалног, икона будућег Царства Божијег, али уједно и привид, те је садашњост одсутна и измештена стварност. Карановићев песнички коментар у песми *Пажња* тицаће се управо описаног искуства: „Где је живот, питаш. / Као опао листак, / Одуван, у ваздух / Разређен толико / Да је боље не мислити". Поезија неће поставити питање о месту самог живота, дато питање долази споља у односу на песму, али она није без одговора. Живот, попут 'листка', није утемељен и привезан

за корен – прошлост, или стабло – садашњост, већ са грана пуштен у даљину-себе, те попут монаде плута празнином будућности. „Али пази”, наставља Карановић, „живот је можда / Баш ту. У овој песми / [...] / Можда је све ово стварно, / И стварније не може бити. // А нама, да бисмо опстали, / Можда треба мање стварности”. Уколико се садашњост не би одлагала у будућност, она би била затворена тамница без излаза, у каквом ће искуству песник рећи: „Знам да живот не постоји. / Знам то поуздано. (Војислав Карановић, *Слика*). Померај садашњег ка будућем одражава спремност садашње стварности да се претметне у другост себе, и да „тврди мрак” постане „све порознији” (Зоран Пешић Сигма, *Како старим*).

Празно место одложене стварности постаје плодно тло за развијање апокалиптичног говора, те Милић (2013: 15) сматра да апокалипсу треба разумети „у модусима наратије”. Апокалипса постаје наративна стратегија људског рода у осмишљавању релација непостојеће садашњости и будућности, те *Апокалипса Јована Божослова*, архитект европске апокалиптичне мисли, „приповеда и кроз своју причу открива истину краја, истину почетка и истину будућности, а садашњост је препуштена овој причи или повести у којој садашњост остаје илузија, сан, транс или смрт”. Јованова 'испуњеност Духом' (Отк 1, 10) означава његову пуну партиципацију у наступајућим догађајима, чиме он бива футуристички измештен из своје просторно-временске средине, што му управо омогућава да себе одреди као сведока коначне апокалипсе (Отк 22, 18). Његово измештање у сам крај времена бива праћено повлачењем садашњости пред будућношћу, те апокалипса, осим што говори крај, јесте и „говор открића, инвенције будућег и заобилажења времена које се поклапа са собом” (Милић 2003: 15). Налазећи се на граници историје, апостол Јован, осим што говори

о световном крају, подједнако говори са друге стране времена и историје, са друге стране човекове егзистенције, из оног простора у који је садашњост измештена. У том смислу, апокалипса захвата историју али јој и измиче, она се дешава у времену, али се управо у апокалипси време и укида и бива прекомпоновано у вечност. „Кад се буде догодила”, сматра Милић (2003: 15), апокалипса се неће „догодити у садашњости”, те ће „собом донети време које се од нашег времена (времена садашњости која јесте, која је била или која ће бити) коренито разликује. Њеним новим доласком и време почиње изнова, из почетка”.

Уколико се апокалипса одреди као откривање апсолутне стварности, односно апсолутне истине времена, онда се Карановићеви стихови: „Не желим више привиђења, / Слатке маштарије иза којих / Остаје горак укус на уснама” (*Та слика*), уобличавају као апокалиптична жеља самог певања да привид стварности буде развејан. Песник жели бити другде у односу на себе, те потенцијалну будућност он замишља кроз стварање апокалиптичних слика: „Хоћу слику, праву и снажну. / Сliku моћну као удар грома, / Дубоку као љубавни зов. // Сliku што ће, као комета / Ноћним небом, да пролети / Кроз таму мог тела”. Будућност постаје еруптивни простор остварења песникове жеље за животом, празнине садашњости пуне су будућности (в. Рајичић Перић 2015: 179), док стварност постаје све нејаснија и несхватљивија. Стварност ће се насмејати смртницима, рекавши: „Тако ме, дакле, замишљају / Смртници!’ Рече то онако, / Више за себе.” (Војислав Карановић, *Зов*). Сама стварност више не осећа себе као простор човекове егзистенције, те све бива апокалиптични прожето и померено у будуће.

Неизвесност форме, коју ће будуће *иоси* време имати, несазнатљивост *иоси* живота *иоси* човека *иоси* апокалиптичне *иоси* историје – једном речју, у времену

неостварива апсолутна другост свега што познајемо, постаје управо она клица, која голица сам апокалиптични говор, која га изазива и започиње, повлачећи развијање и разбуктавање поетско-апокалиптичних слика, ширење визуелних представа како саме катастрофе и свеукупног пропадања, тако посебно и оних тајанствених пространстава, било просторних, било временских, који ће после катастрофе уследити – онога што апостол Јован назива *ново небо* и *нова земља* (Отк 21, 1). Управо су ново небо и нова земља простор остварења *истине* апокалипсе и простор постојања њеног *реалног*, али су они као такви на земљи и у времену немогући.

За Љубомира Симовића, испрва „доћи ће време без хлеба и соли, / кад ћемо по гробљима коприву сејати, / доћи ће време кад ћемо се голи / корењем хранити, пепелом грејати. // Доћи ће хладно време снега и дима, / кад ће ти ђаво бити бог, / гавран побратим, а гуја посестрима, / док ти ураста крило, а расте рог” (*Дрући јагац*). Кретање ка будућем 'новом небу' и 'новој земљи' започиње у потпуном разарању и свеукупном поништавању човека као таквог. „Време без хлеба и соли” време је бљутавости живота, врхунац целокупне кризе и пропасти, где анђеоско крило, као ознака божанске присутности, уступа место зверињем рогу. Од ангелизованог бића човек се премеће у дијаболичку бестију. Поезија, такође, трпи дату промену, те уместо његошевског цвећа, на гробљу расте коприва, а човек наг, необучен у Бога и поезију, враћа се у Адамово постеденско искуство. Новица Тадић у том тренутку зауставља своје певање: „Кад прођу сви нараштаји / Кад истекне време / И куцне тамни час // Стајаће сам човек у пољу / Као страшило / Које никог и ништа не брани // Стајаће последњи човек у пољу / Кукавица / Кукавица јер је починио зло” (*Кукавица*). По окончању његошевских 'будућих поколења', у

тренутку када се коначна апокалипса, тај 'тамни час', буде десила, она неће захватити последњег *Агама*. Он ће бити сам, што ће бити апсолутни врхунац пропасти једног бића. Симовићево 'хладно време снега' налази своје песничко уобличење у Даниловљевој песми *Снег у мојим очима*: „А када ћемо говорити о снегу / ако не после Шумарица?” Страховито се зло догодило, те „снег је засигурно послат на Шумарице / да би нас ослободио страха да саосећамо / са свима које су убили.” Међутим, како је показао Тадић, снег неће моћи да прекрије све. И док „нас нема / а из нас букте слова” (Драган Јовановић Данилов, *Каг невине душе одлазе*) у потпуној белини простора стоји „сам човек”, који попут некаквог знака или слова исписује себе на белој површини, која је, попут палимпсеста, добијена прекривањем зла. Тај човек, тај последњи словни знак људског рода, извија се у „речи које тишина не може / издржати у свом окрутном памћењу” (Драган Јовановић Данилов, *Снег у мојим очима*).

Постојање управо тог једног преосталог слова, рађања нових речи и нових песама, омогућава песнику да „после оне свеопште погибије” (Љубомир Симовић, *Ваведене*) каже: „Дуга је наша прича / иза нас је крвав роман / не суспрежи се / брзници у плач с главом у шакама / исплачи се и обнови / пред последњим налетом неодољивог” (Новица Тадић, *Гриве, лудости*, 3). Тадићев субјект више не може да бежи, његов је лавиринт постао потпуно бела и једнолична пустиња и свако кретање, сваки бег, постају немогући. Налазећи се у апсолутној белини, он више нема свест да се креће, јер свака референтна тачка изостаје. Међутим, сваки додир стопала по белој подлози оставља по један знак, што није ништа друго до 'налет неодољивог', неодољивости самог певања, поезије, те песник, премда кажњен и осуђен на самоћу, добија последњу прилику да својим певањем поново исцрта свет, да створи

будућност, која му је била ускраћена. Садашњост је нестала, преобразивши се у белу подлогу. Будућност је добила прилику да буде исписана, а дата могућност поверена управо поезији.

## БУДУЋИ НОВУМ

Жеља за крајем и стремљење у будућност зарад новог, неисписаног живота огледа се и у структури саме *Библије*. Целокупна библијска књижевност кулминира управо у *ошкривењу*, у споју трагања за истином и њеног остварења – у *Ошкривењу Јовановом*, тој 'махнитој рапсодији' (Фрај 1985: 175), најдинамичнијој, најпоетичнијој, најметафоричнијој, најсимболичкијој, најлапидарнијој библијској књизи. *Ошкривење Јованово* не налази се на крају једне књижевности која је трајала више од миленијума, зато што оцртава њену смрт, њен крај. Налазећи се на крају, она га као таквог негира, одлажући га у будуће, уједно проговарајући из позиције новог почетка. Пророци су тек најављивали будућност и зато пророчанства и пророци остају у прошлости, у прошлости Старог савеза. Новозаветни крај смештен је и одвија се у будућности и може се рећи да је *једини крај онај који је смештен у будућности*. Крај је у садашњости немогућ, као што човек не може да потврди своју смрт. Услед тога целокупна се литература управо формира око тог празног места човековог живота: формира се око немогућности изрицања смрти, као што се и апокалиптични говор уобличава над немогућности човековог искуства краја. Литература постаје говор над неоствареном, недогађајном смрти, у чему се управо оцртава њен апокалиптични аспект. „За апокалипсу нема сведока”, рећи ће Новица Милић (2003: 14), те се о њој „може говорити само унапред, али као да се већ догодила, па говоримо уназад;

сравњивање, поклапање ова два времена није могуће”. Уколико не би било испуњености Светим Духом и премештања у будућност, апостол Јован не би могао бити сведок апокалипсе – из садашњости се апокалипса не може говорити.

Савременом песнику управо интервенција треће божанске ипостаси бива онемогућена, те Миљковић песму о Тину завршава стиховима „Нека ниче цвеће из проклетога тла” (*Тин*), што је одговор на Његошевог владикау Данила: „Нек ад прождре, покоси сатана! / На гробљу ће изнићи цвијеће / за далеко неко покољење” (*Горски вијенац*). Међутим, док је за религиозног романтичара цвеће заиста могло једног дана да израсте, што потврђује језик који констатује чињеницу будућности, двадесетовековни одговор бива резигнирани императив непостојеће а проклете садашњости, те ће апокалипса оцртавати оно искуство савременог човека, које се односи на немогућност сведочења како сопствене садашњости, тако и следећу будућности. Апокалипса рачуна на постојање оне будућности која бива радикално другачија у односу на саму садашњост, али и на човекову перцепцију долазеће будућности. Она бива оно реално и неисказиво непредстављиве и неочекиване будућности.

О несазнатљивости будућег новума, као и усхићености пред њиме, говори Иринеј Лионски (1998: 28), који каже да ће се, по окончању наше историје и по започињању Царства Небеског, животиње поново повиновати човеку, те да ће лавови јести пшеничну сламу: „То да ће се лав хранити сламом, указује на неко друго, а не на наше време”. Свестан тога да су лавови месоједи, он ће се запитати: „Ако се лав храни сламом, каква ли ће тек бити пшеница од које се добија таква слама, која је погодна да буде храна лавовима”. Та ће, пшеница, дакле, бити потпуно нова, па и потпуно другачија у односу на ону која постоји у

нашем искуству. Близак ставу Иринеја Лионског јесте завршетак текста „О структури, знаку и игри у дискурсу хуманистичких наука”, где се поентира управо на ономе „што се још не да именовати, што се оглашава и може то да учини, као што је то неминовно сваки пут кад дође до рађања, само у виду неке врсте не-врсте, и у безобличној, немој, детињој, и стравичној форми чудовишта” (Дерида 1990: 154). Иринејева пшеница будућности, дакле, јесте не-пшеница нашег времена, апсолутни апокалиптични новум, као такав у садашњости немислив и немогуће именован. Било да је реч о лаву или чудовишту, пшеници или цвећу, апокалиптични новум постаће епистемичка ознака оне структуре мишљења коју једна епоха, смењујући претходну, собом доноси. Код Лионског пшенична слама као лавља храна управо бива таквом ознаком. Какав је механизам датих смена можда најбоље илуструје синтагма 'дамар случаја' из Попине песме *Белушак*, којим биће будућег новума затрепери у будућности, те „песак се развејава и свако се зрно истаче / у белу капљу” (Зоран Пешић Сигма, *Entrance*). Будућност се распршује у садашњост, те песме постају сенке оних ствари, преко којих су беле капље пале. 'Дамар случаја' јесте нечујан говор будућности, несазнатљив узрок измене садашњости, сила која покреће певање. 'Дамаром случаја' садашњост се приближава будућности, и кроз њега се будућност рађа у садашњости, али и обрнуто: садашњост се рађа у будућности.

Апокалипса постаје, како се на примеру Христовог рађања у времену примећује, потпуно преобликовање постојећег облика бивања, материје, односно „слама се претходно тумачење ствари узетих здраво за готово. Откривају се нове историјске могућности, довољно јаке да подрију нормално опажање стварности за оне који обитавају у њој, чиме воде људе ка новим начинима понашања, начинима који искачу



из њихове свакодневне рутине” (Хол 2013: 41). Апокалипса постаје апсолутни модернитет, апсолутни новум, који као такав никада не може бити представљен у потпуности, никада до краја исцрпљен у језику.

## ОД САВРЕМЕНОСТИ ДО СВЕВРЕМЕНИТОСТИ

Апокалипса не мора нужно бити ознака краја као таквог и оних искустава која после краја следују. Посебно честа и готово свакодневна употреба појма апокалипса све више подразумева говор о катастрофама, са којима се човечанство као никада у историји непрестано сусреће. Или је пак то привидно осећање човека 20. и 21. века, што имплицира још једно питање: Могу ли се апокалиптична осећања различитих епоха уопште упоређивати и мерити? Осећај и очекивање Другог доласка далеко је било интензивније у првим вековима хришћанства или током средњег века, док парусијски моменат у искуству савременог човека у великој мери изостаје. Није ли пад Римског царства био означен управо као апокалиптично прекомпоновање до тада постојећег светског поретка? Посреди су, како је већ речено, измене епистемичких структура различитих епоха, не дешавање апокалипсе као такве.

На основу тога, може се доћи до закључка да апокалипса постоји као начин мишљења, који се односи на „крај света какав познајемо”, екстремно друштвено и културно раздвајање у којем драматични тренуци најједном преобликују везе многих људи са историјом” (Хол 2013: 41). У истој осцилацији фигурира и појам *револуционарна есхатологија*, чија је појава фреквентна и настаје као „одговор на рушевни друштвени поредак, пад у беду, болест и рат” (Нојс 2013: 171).

Осећање тренутне кризе, дакле, пре је особина сваке епохе, или боље речено, саставни део човекове перцепције света, те апокалиптично искуство задобија

метапозицију у односу на конкретне епохе, културе, језике. Апокалипса, отуда, може бити одређена и као функција у мишљењу, прихваћена кроз усвајање различитих културолошких и религиозних образаца, како би се уопште исказали и осветили одређени драматични колапси унутар самог друштвеног поретка. Колико су Старозаветни Јевреји били загледи у долазак Месије, а (први) хришћани у Његов Други обећани долазак, толико је апокалиптично ишчекивање будућег постало саставни део мапе функционисања човековог бића, али и целокупне европске, јудео-хришћанске цивилизације.

„Не једном”, певаће Карановић у песми *Дах ствари*, „чекао сам / Да тама испуни / Овај простор. Да ствари / Скину боју, утону / Саме у себе”. Певање, као начин ишчекивања апокалипсе, формира се услед својеврсног осећања тескобности у времену, те се апокалиптично осећање може одредити и као покушај превазилажења саме човекове позиционираниости у историји – у просторији, коју попуњава тама. Тренутак потпуног одсуства светлости постаје тренутак у ком привид боја нестаје, те се свака ствар, свако биће објављује у сопственој нагости. Међутим, будући у тами, они се не могу видети, те се егзистенцијална тескобност, настала због привида постојећег, преображава у тескобност услед немогућности виђења откривених бића. Рећи ће Хол (2013: 40) да „апокалипса као откровење указује на аспекте људског стања или садашњег историјског тренутка који се пробија кроз баријеру”. Зато ће Тадић у песми *Ноћ*, лежећи с тугом и тишином у мраку, прекрштених руку на грудима, рећи: „’Још није стигла тама крајња’”, и она, као таква, никада неће стићи. Није посредни олакшавајућа околност, јер „ћемо увек мислити да смо нешто / пропустили, заборавили или предвидели. / Имати болно осећање да нисмо испуњени / Довољно, да смо

празни” (Војислав Карановић, *Ришам*), што само интензивира искуство тескобности.

Осећање баријере уједно може бити и индивидуално и колективно. Израил у Старом завету више пута живи дато искуство, те је Мојсије тај који сликовито отвара Црвено море, отвара и пробија баријеру, изводећи Израил из Египта. Савле живи баријеру човека који убија, те му је управо потребан Христос, који ће унутар Савловог бића отворити небеса, омогућивши му измену, односно *излазак* у новог човека, у охристо-вљеног Павла. И Израил и Савле живе са осећањем да „човек постоји на ивици / Провалије / И да не може да одступи: / Јер се амбис и иза њега налази” (Војислав Карановић, *Дис*). Немогућност корака унапред или уназад не значи да је сваки померај укинут. Корак на горе постаје корак бића певања, којим се песник уздиже из окружујућег амбиса.

Искуство тескобности и баријере паралелно се развија са осећањем да време достиже *'кришичку пре-кретницу'*, те да „садашњи тренутак има своју јединствену важност, јер се природа ствари, управо сада, мења у нешто сасвим другачије” (Бергер 2013: 29). У истој парадигми мишљења, Месија се оваплоћује онда када се *'испунило време'* (Мк 1, 15).

Апокалипса настаје као говор жеље за изменом савремености, жеље за миром<sup>40</sup>, али, како је онај катастрофички део апокалипсе увек присутнији, тако апокалипса уједно постаје и трауматично искуство. Стално

40 Отуда ће се у поезији Драгана Бошковића рефренски јављати стихови „мир вам”. Било да је посреди „mir, mir Blažene, mir Device” (*Ave Maria!*), или мир „хладних, мирних вечери / када се могло чути како звезде дишу” (*Писала би ми усред ноћу*), и иако су „reči, i taj mir, i ta ljubav, odlazili od mene...” (*Џај од липе*), поезија је, ипак, улазак „u mir, u nju, ljubav, / sve mirnije i tiše, / u tebe, / sebe, Trinity...” (*Pisati kao ljubavnik (Nešto)*).

одлажући будуће јутро<sup>41</sup> и изнова продужавајући све неиздржљивију садашњост, апокалипса постаје болна, неподношљива, неиздржљива, што уједно само повећава осећање да се она управо дешава. Ватра, коју ће звер сасути са неба (Отк 13, 13), у дословном смислу бива остварена у двадесетом веку. Било да први хришћани страдају под лавовима у Колосеуму, или Јевреји под гасом у Аушвицу, ужасно се страдање и ужасна смрт дешавају<sup>42</sup>.

Међутим, увек се оно потоње зло развија са искуством претходног, те у себи акумулира свако пређашње искуство. У том смислу, ваљаније је говорити о *малим апокалипсама*, које, попут оргазма, означавају експлозивни завршетак једне епохе и једног искуства, привремену транзитивну посусталост и умор бића, пре но што се оно поново уздигне и започне нову епоху, ново искуство. Питање је докле је дато акумулирање могуће – да ли је експлозија у облику велике печурке 1945. била управо пуцање једног гигантског мехура, који је у себи вековима таложио зло? Искуство после 1945. показује да дати мехур у себи још увек има превише слободног простора и колико год био пуњен новим искуствима увек ће у себи имати довољно простора за нова, неочекиванија и окуптнија.

Услед таквог поретка ствари, могу се артикулисати два увида:

- 
- 41 Мотив одлажућег јутра један је од најдоминантнијих у Бошковићевом песништву, те су у том смислу парадигматични стихови песме *Jutro moje Bogorodice tek dolazi*: „Не jutro Bogorodice nego jutro grada, / ne jutro koje dolazi, ni koje traje veoma dugo, / tek refren jutra, kontraritam pesme”.
- 42 О овом болном искуству пева Данилов у песми *Госїодги, засади рашни савеш у ушроби вејровој*: „Ускоро, кажу, стижу нови пилоти, свежа крв, / да спале свог љутог непријатеља – девојчицу на ноши.” Небројена деца, убијена током Другог светског рата, на крају другог миленијума, добијају само једно име – *Милица Ракић на ноши...*

1. Апокалипса ће се увек дешавати и никада догодити, односно испунити у својој целовитости;
2. Апокалипса се већ догодила.

## АПОКАЛИПСА СЕ ДЕШАВА

Текст *Откривења* апостол Јован започиње осећањем сопствене смрти, павши пред анђeosким ногама „као мртав” (Отк 1, 17). „Извесна апокалипса”, прметиће поводом овога Новица Милић (2003: 14), већ се „догодила, у облику привремене смрти, како би се испричала друга, за савременике или потомке важнија апокалипса, она о крају света и новом почетку”. За Милића нису посреди две (мале) апокалипсе, но „једна али раздвојена у себи, подељена на своје пре и после којима се оснива и одржава” (Милић 2003: 14), те овако схваћена, апокалипса постаје наративни ланчани низ једне цивилизације, где сваки беоцуг бива својеврсно заокружење одређеног искуства, ознака уједно и последњег времена, као и припреме за оно будуће. Сваки беоцуг, с једне стране, јесте последњи, јер се ланац може потенцијално прекинути, уједно преносећи иницијални апокалиптични дискурс првог беоцуга и повећавајући свој интензитет кроз сваки следећи, те коначна апокалипса бива резервисана за последњи беоцуг. Међутим, он још увек није досегнут. Говорећи о апокалипси апокалипсе, Дерида ће указати на то да апокалипса постоји само као одсуство апокалипсе, као крај без краја, као одсуство краја. У деконструисању идеје апокалипсе, он ће се приближити патристичко-богословској мисли. Један од кључних патристичких појмова у промишљању апокалипсе, преузет од апостола Павла<sup>43</sup>, јесте *ὁ κατέχων*.

43 У *Друјој посланици Солуњанима* (2, 7), апостол Павле казује: „Јер тајна безакоња већ дјeјствује, само док се уклони онај

Концепт катехона подразумева да унутар апокалипсе дејствују (не)одређене силе, које задржавају остварење у њеној апсолутности, већ је непрестано одлажу у долазеће време, те нпр. за Тадића Божија „подигнута блага рука / задржава ватру и тутњаву / многих огњева” (*Твоја њодигнута блага рука*). „Pet sekundi, pet sekundi za odluku” (Драган Бошковић, *Њristen*) јесу катехонско време, време дешавања певања и време одлагања божанске апокалипсе и смртног краја. Певање, дакле, постоји само донде докле постоји одлагање, јер иза његове границе, односно „после краја песме, снег сипа / на пећинско моје лице” (Драган Јовановић Данилов, *После краја њесме*). Апсолутна, хладна, мртва белина и апсолутно прекривање трагова јесу смрт, која по прекиду певања наступа, те је катехон, у поетској апокалипси, одржавање певања и одлагање његовог краја.

Катехон – „kotrljajući refren” певања, „kada-kada-kada-kada-kada-kada-kada-biiiiiiiiiih, / kada-kada-kada-kada-kada-kada-kada-bih-kada-bih- / -kada-biiiiiiiiiih” (Драган Бошковић, *Када бих био њесник (Угри њај дубањ, Алфонсо!)*) – постаје итерабилно место у бићу апокалипсе, а, које, премда код апостола Павла недефинисано, непрестано бива испуњивано различитим новим садржајима: тако се апокалипса очекивала после пада Западног ромејског царства (нпр. код Јована Златоустог), или се нпр. под катехоном подразумевала благодат Светог Духа (Јован Златоусти, Теодор Критски, Фотије Цариградски), односно проповедање јеванђеља (Јефрем Сиријан и Јован Дамаскин) (в. Сисојев 2000), Први, Други или Трећи Рим, потом појединачни мислиоци, те на крају савремено социјално уређење. На основу таквог поимања хришћанске историје, Карл Шмит (2006: 60) са правом може рећи да не

---

који сад задржава (курзив Ђ. Ђ.)”.

верује „да би било који историјски концепт осим катехона био могућ за изворну хришћанску веру”. Катехон постаје сила која успорава и одлаже Христов долазак; песнички катехон јесте Дисово *можда*, Црњансково *ал кад се не сме*, Попино *да није*, Павловићево *шреба*, Миљковићево *узалуд*, Карановићево *могао бих*, Бошковићево *кад бих био* итд. Што је посебно битно, на одређени начин катехон формулише апокалипсу и као неоствариву у садашњем времену, те оно што називамо апокалипсом ипак *није* и не може бити апокалипса, чиме се курсор поново враћа Дериди.

Како један од превода тетраграма YHWH – бићу као онај који ћу бити ту – показује, сам Бог поставља себе у долазећу будућност, јер да би Бог био *сада* он се морао одложити у будућност, те управо кроз такву реалност „до изражаја долази Божја присутност, његова динамична егзистенција, наочност, збиљност, дјелотворност, самоочитовање што све не допушта никакво објективирање, утврђивање, учвршћивање” (Кинг 1987: 572). Да би Стари завет уопште *био*, он се морао *одложити* у Нови, Адам у Христа, Ева у Богородицу, пророци кроз Месију у апостоле, потом Нови завет у Царство небеско, Христос у Свој Други долазак итд. Тиме се не укида њихова ововремена реалност, већ се она чува од исцрпљивања и смрти, при чему време и историја, на овај начин, задобијају, по речима Георгија Флоровског, типолошку вредност, која подразумева да је садашњи догађај тип – лик – икона долазећег, будућег, односно – идентитет садашњег пројављује се кроз будуће. На тај се начин биће времена отвара – *ошкрива* – ка есхатону, односно одлагање апокалипсе омогућава да апокалипса уопште *буде*. Било да је есхатолошки тренутак последњи тренутак у историји, или да је као такав изван историје, он се не може упоредити ни са једним тренутком у времену, а ипак, сваки тренутак времена и историје јесте потенцијално есхатолошки.

И док Војислав Карановић сматра да је „измицање [...] облик постојања” (*Песма без средишта*), кроз речи апостола Павла: „Ноћ поодмаче, а дан се приближи” (Рим 13, 12), есхатологија постаје трансцендентна радикализација садашњости.

У истом контексту Христос казује Самарјанки: „Али долази час, и већ је ту” (Јн 4, 23). Будући *часом који је већ дошао*, Нови завет јесте „суштински испуњење Царства” (Флоровски 2008: 138), али, ипак, ни кроз Нови завет хришћанска есхатологија није се остварила у свом тоталитету, нити се догодио крај свештене историје. Зато, Флоровски говори о *нашуйајућој есхатологији*, што је, по његовим речима, права библијска дијагноза. Крај времена и крај историје већ се налазе у времену и историји, иако се још увек нису у потпуности десили – „Царство је већ успостављено, али још није испуњено” (Флоровски 2008: 138). На основу тога, у животу означеном као „комос”, односно, као „метафизички трик”, биће могуће уједно рећи „Ћг је дошао” и „*ide Ћг*” (Драган Бошковић, *Ћristen*). Певање је, дакле, увек певање будућег, апокалипса је увек апокалипса долазећег, есхатон увек јесте само зато што ће бити.

Апокалипса је уједно и страх и надање (в. Милисављевић 2010: 25), међутим *double bind* апокалипсе можда не треба превасходно тражити у искуству бежања од апокалипсе и воље и жеље за њом, већ у томе да она и јесте и није, и да се дешава и да се не дешава, да је *шу* и да није *шу* – да је свезана са садашњошћу, подједнако и са будућношћу. Катехон, такође, уноси још један веома важан моменат у реализацију апокалипсе. Како је катехон „величина која је одговорна за одуговлачење са довршењем историје у последњем суду, а самим тим и за одлагање спасења”, тако „са *katechonom* се појављује и једна нова опасност: могућност да се Христов обећани „други долазак” претвори у заувек одгођени догађај – догађај који увек пада тек



у будућност” (Милисављевић 2010: 26), а што је поезија, такође, детектовала: „jer i ti nisi, i doći ćeš” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). Дато искуство проистиче из павловско-патристичког концепта катехона, а што је уједно, у другачијем маниру, основна теза Деридиног текста *О айокалийшичном шону усвојеном недавно у филозофији*.

Идеју о непрестаном одлагању трансцендентне инстанце налазимо у појмовима *диастима* и *ејекшасис* Григорија Ниског. Људска душа, али и човек као целина, налази се на вечном и бескрајном путу (диастима) узрастања сопственог бића, узрастања које подразумева вечно напредовање ка Богу као циљном извору. На датом путу, душа непрестано узраста, те је епектасис „стално стремљење душе ка Богу и стална немогућност да га сазна” (Цветковић 2013: 276). Григорије Ниски, дакле, подразумева да се испуњење творевине и њено пуно остварење дешава према бићу које је као такво несазнатљиво и недохватљиво, које увек измиче души која, никада се не заустављајући, за Њим лети: „Grigorije Niski toliko žuri / (Dodaj taj gas, Grigorije, gas, gas, gas...!” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*).

„Стално напредовање ка Богу представља не само процес духовног усхођења, већ и плод тог усхођења, јер жеља да се достигне Бог се стално задовољава и никада не бива задовољена већ увек води ка већој жељи за Богом.” (Цветковић 2013: 290) Тако се идентитет трагалачке душе формира кроз *kinesis* – непрестано кретање – која, услед све веће брзине свог трагања напред задобија карактеристике мировања – *statis* – те је „Мојсије задобио оно за чиме је чезнуо самим тим што је његова жеља остала незадовољена. Утврдивши се у жељи да достигне Бога он је задобио мировање које је истовремено и задовољавало и повећавало његову жељу да настави кретање” (Цветковић 2013: 284). Фундаментално несазнатљив, Бог постаје извор сталног

напредовања, односно извор безбројних почетака. Диастима јесте *уш почетака*, на њему не постоји крај, на ком ће песници „појурити / за неком новом сликом” (Војислав Карановић, *Ви, ојолеле шойоле*). Душа непрестано задобија нове почетке, што најбоље илуструје апостол Павле (Фил 3, 13–14): „Браћо, ја за себе не мислим још да сам то достигао; једно пак чиним: што је за мном забораваљам, а стремим за оним што је преда мном, И трчим према циљу ради награде небескога призвања Божијега у Христу Исусу”, што ће бити две хиљаде година касније уобличено у стиховима: „toliko mi se žuri, žuri, praštajte, molim vas, praštajte / još samo malo” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). Даниловљеве ће песме за себе рећи „Ми смо деца и увек журимо негде. / Ево где нас је одвео судњи час – заспали смо у пози тркача” (*Говор деце с неба*).

Дакле, диастима подразумева непрестана откривења будућности – непрестане почетке стремљења и узрастања бића као таквог. Дата откривења еротички призивају душу у уподобљавање према Ономе који је по Својој природи неуподобљив, те, у таквом искуству, „живот нешто ново носи, / а душа нам значи један степен више, / небу, што високо, звездано, мирише, / ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све, / ђаво носи” (Милош Црњански, *Пролог*).

На крају „појам епектасиса као и дијастиме ће бити трансформисан од ограничавајућих карактеристика створених бића, у бесконачну могућност створених бића у њиховој интеракцији са Творцем” (Цветковић 2013: 292), што би одговарало деридијанском концепту неконтролисане и неограничене игре. Исусово „долазим убрзо” (Отк 22, 20) уместо да затвори Библију, открива је ка будућем, и уместо да учврсти игру, распршује је у бесконачно. Увек одлажући себе у близину себе и у будуће себе, Бог постаје центар који није непокретан и умирујући сигуран (Дерида 1990:

132), већ се центар формира као динамично место апсолутне игривости, које заводи структуру. Уколико би се апокалипса уопште десила, на основу овакве поставке, она се никада не би могла десити у структури, у језику и поезији, те би 'права' апокалипса била „трнутак када се језик на својим границама руши и сва бића су без речи присутна и отворена једна другима, трнутак када су све артикулирајуће разлике превазиђене” (Френк 2009: X–XI). Међутим, немогућност апсолутне јединице и једнакости, немогућност поклапања ознаке и означеног, немогућност превазилажења разлике, увек, како божанско биће, тако и његово откривење, држи увек испред, рекло би се, надихват самог субјекта, те ће Иринеј Лионски (1998: 24) поводом Авраама рећи: „Дакле, ако земљу коју му је Бог обећао у наследство није добио за свога живота, онда он и потомство његово, тј. они који се боје Бога и верују у Њега, треба да је добију о васкрсењу мртвих”.

Исусово „долазим” или „доћи ћу”, па и „дошао сам” – „ту сам” и „бићу ту”, „био сам” – надилазе граматичка одређења времена, она су као таква изван датих категорија. Исусово „долазим” и „доћи ћу” јесу наступајуће присуство у садашњости, односно „*Ја долазим* значи: ја ћу доћи, ја сам долазећи у неизбјежности једног 'доћи ћу', 'ја управо долазим', 'само што нијесам дошао'” (Дерида 1995: 59). Граматичко одређење, отуда, постаје непотпуно, или пак нетачно, време једино може бити увек долазеће, као што су и Бог и песма увек долазећи: „Покушавам често да се сетим оне лепе, / ненаписане песме, / обликоване у мени пре мог зачећа, / [...], /коју понекад осетим под језиком / и чекам да дође у реч, / а која се скрива у себе саму, / бљесне и нестане, / па је после дуго тражим” (Драган Бошковић, *Читашти поезију*). Говорећи о љубави, Силуан Атонски (2011), тражи Бога кроз песму, или пак кроз Бога тражи песму: „О, ко би запевао ону

песму, коју сам од младости толико волео, о томе како се Господ вазнео на небо и како нас много воли и жељно очекује. Ту бих песму са сузама слушао." За том песмом, „једном, белом страницом више" (Драган Бошковић, *Чишати поезију*), ненаписаном и неотпеваном, дубински уроњеном у биће песника луталице, монаха пустињака, оних који чекају и пале свеће „(оном несталом или непостојећем)" (Драган Бошковић, *Чишати поезију*), за том изгубљеном песмом апсолутне поезије, у апофазу свог језика, песник извија сопствено певачко биће. Песник жели апокалипсу и све док апокалипса постоји као оно немогуће и нествариво жеље, песник може да пева и да постоји. Тако апокалипса кроз поезију постоји као трагање/лутање, постаје жељено откривање изгубљене песме.

Такође, апостолско „Амин, дођи" (Отк 22, 20), или песничково: „Dodi mi, brzo, brzo, dođiiiiiii!" (Драган Бошковић, *Ave Maria!*), јесу ознаке жеље, међутим, они су и више од саме жеље, њихов је тон афирмативан. Оба *гођи* потврђују да *нешто долазеће* стоји надохват њихових језика и испружених руку.

Са друге стране, једно сасвим другачије *гођи*: „О, немој доћи кад те зовем. [...] О, немој доћи" (Милош Црњански, *Беле руже*), поставља питање може ли се поднети реалност апокалипсе. Реалност Исусовог „долазим" измиче, губећи се управо у реалности тог долазећег. Међутим, „немој доћи" поставља питање може ли се апокалипса уопште доживети, може ли апокалипса уопште бити освешћена, може ли песничково *гођи* уопште бити *реално*, односно да ли се после њега уопште нешто може догодити.

## АПОКАЛИПСА СЕ ДОГОДИЛА

„Савремени дискурс апокалипсе”, рећи ће Пре-драг Крстић (2009: 16), сасвим је „анахрон – јер се апокалипса већ увелико и додуше неприметно, некако изнутра и, старим речником би се рекло, на фарси-чан начин догодила”. Присутност апокалиптичног дискурса у мишљењу управо је довела до засићења апокалипсом, чиме се стиче утисак да се биће апока-липсе остварило и завршило, те се постмодерна мисао управо разрачунава са његовим преживелим утварама и преосталим сабластима, 'страшним створовима у трку' (Новица Тадић, *Из лојора*). Налазећи се у логору, Тадић ће певати о 'Божијем свету', који чине „Нака-зно дрвеће / Зградуринае у ваздуху вечерњем / Непоз-ната игралишта / Цистерна која из предграђа одвози крв” (Новица Тадић, *Из лојора*), те апокалипса постаје наличје Генезе (Павловић 1986: 140), а постмодерни 'Божији свет' первертовани Еден. И док Дрво живота и Дрво познања добра и зла постају хадско паклено дрвеће, песник постаје „нико”: „Смућен и замрачен / У сјајним пръама пролази нико / Деца зла / на раскршћу цртају децу дивовску” (Новица Тадић, *Из лојора*). Веле-лепност спољашњег изгледа прати унутрашњу пустош, те, апокрифски, људе наслеђују зомбији, 'деца дивов-ска' – управо изобличења човека као таквог.

Стварност бива претворена у кошмар, у магбетов-ско неспавање, у „изобличени простор чија смо / поло-мљена ребра / из чијег камена чудовишне птице вире” (Бранко Миљковић, *Дис*), те глас песничког субјекта „више не дозива / просторе изгубљене које поседују сунца” (Бранко Миљковић, *Тин*).

„Размишљања о декаденцији цивилизације стара су као и сама њена идеја” (Кемпбел 2013: 157), што се може уочити у античким митовима о златном,

сребрном и гвозденом добу<sup>44</sup>. С једне стране, технолошки, научни, социјални или неки други напредак, у стопу бива праћен свешћу да сами људи, као носиоци цивилизацијског, назадују. Уколико се дате линије прате, двадесети век постаје место њихове најрадикалније удаљености. Двадесетовековни „свет је божански / празан простор / мрачно ждрело”. Дискурс природних наука постаје свепрожимајући, те у последњој, ненасловљеној песми Тадићеве збирке *Ждрело* Бог постаје „огромни вечни инсект / који / крилца и подкрилца / исукује и склапа / склапа и исукује”, што чини да се поезија гаси и „мртве звезде круже”, те песникове душа „лебди плаче лебди / уснива мирно / у последњој строгости / свега што јест и јест и јест”.

С једне стране, технолошки напредак постаје еволутивно незауостављив, док духовно-душевни развој човекове стварности доживљава потпуни крах. Осећање декаденције налази своје место у темељу апокалиптичног дискурса, те говор о пропасти и крају света и цивилизације подразумева да – сада већ у наслеђеном хришћанском поретку – апокалипса долази као својеврсна казна услед умножених грехова. Певајући о страдању у Шумарицама 1941. године, Данилов ће се запитати: „А, ако је смрт казна за ваш тешки грех / што сте деца, шта онда следи крвнику?” (*Овде иде живице миришу дивље*). Казна, дакле, постаје неизоставна, те ће Данилов у истој песми закључити да свет није друго „до јава оних / што тек у рушењу налазе спокој”.

44 Или, нпр. у *Књизи пророка Данила*, пророк Данило обраћа се цару Навуходоносору, тумачећи му сан: „Ти си она глава златна. А након тебе настаће друго царство, мање од твојега; а потом треће царство, мједено, које ће владати по свој земљи. А четврто ће царство бити тврдо као гвожђе, јер гвожђе сатире и троши све, и као гвожђе што све ломи, тако ће и сатрти и поломити” (Дан 2, 38–40).

Ипак, веома дуго пролонгирање коначне казне импликује претпоставку о извесном засићењу апокалипсом на крају двадесетог века, о тзв. испарењу апокалиптичних нагона и страхова, о умору од апокалипсе, те је посреди „широко распрострањен догађај да се апокалипса, на известан начин, већ одиграла” (Бергер 2013: 28). Опијеност и оптерећеност катастрофичним последује у резигнацији и губитку воље унутар самог субјекта, при чему се он у потпуности препушта валовима апокалиптичних пропасти. Зато ће Фонда (2013: 215) говорити о тзв. *синдрому кашастрофе*, под којим подразумева „стање у коме људи остају запањени, повучени у себе, пасивни, поводљиви, са искуствима која су им умањила ментални капацитет и са тешкоћама у правилној перцепцији стварности”.

Веома осетљива на дати синдром, поезија у себи акумулира катастрофичне слике, те ће Тадић узвикнути: „Шта све не пламти у овим / проклетим рупама” (*Вражје рује*), док „пожари који овог часа напуштају / Своје искричаве љуштуре, / [...] / Убеђују нас у то да постојање / Није уз нас прионуло глатко, / Мирно и до краја” (Војислав Карановић, *Пожари који овог часа*). „Огњеви се таласају”, наставља Тадић у истој песми, „трепери јара, / падају угарци с неба. // Ђаво улази и под моју кожу, / и све трпа на једну ломачу”.

Масовна страдања током Другог светског рата, нова оружја и нови начини убијања људи, геноциди, еколошке пропасти, урбане пустиње, омогућавају Бергеру (2013: 29) да закључи: „Ми знамо како изгледа крај света. Знамо јер смо га видели, а видели смо га јер се одиграо”. Дати ставови почивају на претпоставци о својеврсном исцрпљивању нових могућности, на које се зло као такво може десити. Катастрофа Другог јесте продужетак Првог светског рата или било ког претходног, као што је и Хитлер продужење Наполеона, Кублај-кана, Цезара, Александра Македонског или

Агамемнона – на исти начин као што после црвене аждаје у *Апокалипси* долази звер из мора, која своју власт предаје звери из земље (Отк 13), итд.

Отуда је разумљиво зашто су и пророк Данило и апостол Јован 'видели' крај света, описавши га. Модернистичком субјекту дате представе нису довољне, те „сећање на историјску катастрофу Првог светског рата створило је потребу замишљања неке још веће катастрофе која би довршила посао. Али та друга, замишљена, несрећа била би апокалиптична на начин на који прва, историјска, никад не би могла, и то стога што би била откровење: открила би, управо исто онако како је заборавила, пуно значење цивилизацијских неуспеха” (Бергер 2013: 30). Уместо да оконча оваква модернистичка очекивања, Други светски рат их је заправо само распршио, те постмодерна мисао, рећи ће Бергер (2013: 30), доживљава апокалипсу као ретроспекцију: „Свет, знао он то или не, сада је рушевина, остатак<sup>45</sup>. Може бити још уништења али би оно било само још више истог. Ништа више се не може открити. Сва последица, постапокалиптична деструкција била би апсолутно без значења, просто понављање.” Колоне мртвих у Тадићевој песми *Време вајше* управо упризорују смрт која се већ догодила, те мртви, налазећи

45 Слично искуство налази се у постапокалиптично представљеном свету поеме *Ламенї над Београдом*, где, између осталог, Црњански казује: „Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави, / него неке рушевине, авети, и стећци, / што остају за нама на земљи, и у трави.” Иза катаклизме остају расути гласови, којим се она самообјављује: 'nada', 'ничего', 'Leiche!', 'Cadavere!', „прах, пепео, смрт је то”. Налазећи се са друге стране катаклизме и друге стране певања, Београд, профилисан као апокалиптични Нови Јерусалим, постаје рефренски знак жеље за простором где „нема бесмисла, ни смрти”, међутим, доћи у такав простор, једино је могуће кроз смрт: „А кад и мени одбије час стари сахат Твој, / то име ће бити последњи шапат мој”.



се са друге стране смрти, јесу само продужење првог умрлог: „Мртавац који ће те заменити / већ се у даљини слуги. За њим / и други мртви у сусрет ти кренули”.

Синдром катастрофе бива усађен у дубину човековог бића, те „ово је време ватре и врелог пепела”, пева Тадић, и „ово је место свих мука” (*Време вајре*), међутим, с друге стране, човек, сматра Фонда (2013: 215) непрестано спекулише о будућности, те „ако не деконструирамо свет и радикално ревитализујемо мисао, онда предвиђамо једну нову синтезу, нови поредак који ће ублажити сву нашу неизвесност, ургентност и тескобу”.

Човек непрестано замишља нове перспективе, рећи ће Карановић (*Чуго*): „Сви ишчекујемо некакво чудо”, нове будуће крајеве, што имплицира двоструко питање: да ли су они уопште могући и да ли ће их човек уопште моћи прихватити? Апокалипса се дешава мимо човекове воље и звер мимо човека дела и расте и сваки онај тренутак који би се учинио последњим, пре је најави следећег и још страшнијег. Осећај да човечанство сопствену судбину не може контролисати својим рукама, као и инфлација искустава катастрофичног, непрестано одржавају и уверљиво освежавају апокалиптични дискурс, те се он изнова јавља као нешто ново, оригинално, својствено датом историјском тренутку, те тиме и *истини*то. Страх људи, који у трећој деценији 21. века умиру од вирусне инфекције, продужетак је страха људи услед масовних умирања током епидемије куге у 14. веку. И једни и други налазе се пред истим усудом, посредни је оно што ће Тадић именовати као „жалост без почетка и краја” (*Завеса, гимна*).

Средњовековно уздање у Бога или савремено уздање у медицину не добија одговор. Епидемија црне смрти увелико је утицала на прекомпоновање дотадашњег света, те се он управо *прејородио* кроз хуманизам и ренесансу – на основу таквог искуства оправданије

је питање у шта ће се савремени свет преобликовати после актуелне епидемије од питања да ли ће он уопште постојати. Посреди је, рећи ће Бела Хамваш (2017: 128), „вечити дух кризе у модерном изразу: апокалиптична традиција која се данас, као последица преовладавања цивилизације новина и књиге, претворила у једну врсту хистерије”, те „ово данашње доба није изузетно кризно, није више кризно него било које друго доба историје”.

## ПОСТАПОКАЛИПТИЧНО КАО ПОСТХУМАНО

Смањење природних ресурса, као и освешћавање тога да су они коначни, поставља питање да ли ће будућност као пролонгирана садашњост, на коју смо навикли, уопште бити могућа. Потрага за до сада неупотребљиваним изворима енергије показује спремност човека, не тек да прихвати радикално другачију будућност, но пре да је сам креира, те Нојс (2013: 171) примећује: „У том случају апокалипсу не ствара нека спољна надмоћна трансцендентна визија већ иманентне тенденције садашњице”. Еколошка криза бива тесно повезана са енергетском, што храни потрагу за оним просторима који могу обезбедити наставак функционисања људске врсте, односно који могу осигурати продужетак самог човековог постојања. Планета Земља постаје недовољна да одговори на такве захтеве: „Уместо послушног, невидљивог и бескрајно прилагодљивог материјала друштвеног развоја, земаљски дом се чини шкртим и варљиво привлачним” (Кафенцис 2013: 87). Насељавање у космосу и коришћење до сада непознатих енергетских горива прати осећање велике тескобности услед пренасељености, те ће Бела Хамваш (2017: 185) рећи да је један од показатеља постојања кризе и то „што човек који живи свестан кризе зна да се налази у особеној кобности”. Несигурност,

немир, напетост, уздрхталост самог човека показују да границу бића његовог живота непрестано угрожава и сабија коб, те, наставиће Хамваш (2017: 185): „Ово осећање кобности није ништа друго до субјективна страна есхатонске ситуације.” Нови таласи изумирања целокупног живог света неће заобићи ни човека, еколошке катастрофе дубински ће преобразити урбано лице планете, те Фуреди (2013: 225) примећује да „данас немамо само четири јахача Апокалипсе, већ читаву коњицу предзнака блиске пропасти”.

Жеља за напуштањем земље жеља је човечанства да задржи даровану му будућност, јер она земља, коју је првостворени 'чувао' (Пост 2, 15), више не постоји. Савременом Адаму преостаје једино чување будућности, у коју је *савремени Еден* потенцијално измештен. Чување нечега што је по својој природи неизвесно парадоксално ескалира у бесомучном трошењу саме планете. Разлику између еденског и савременог Адама можда најбоље одређује измена из *чувања у трошење*, те „сваки од данашњих сценарија страшног суда – било да је у питању миленијумска буба, потрошене залихе горива, глобално загревање, птичји грип, било уништење биолошке разноврсности – наглашава умешаност човека” (Фуреди 2013: 226). Еденско чување природе променило се у последњим столећима у, испрва позитивно оцењен, процес почовечења природе, међутим, данас је осећање сасвим другачије: „Идеја цивилизације представљена је као сила еколошког уништења” (Фуреди 2013: 227).

Отуда и енвиронменталистичка негативна критика антропоцентризма, где човек бива означен као онај који, осим што производи сопствену пропаст, утиче и на пропаст целокупне околине. Гашење природе може последовати у гашењу свеукупног планетарног биодиверзитета, те људи постају „страни негативни елемент”, „паразити планете”, односно, „'вирус' који је

инфицирао тело Земље” (Фуреди 2013: 227). Изворни Адам није имао такав однос према природи, при чему је сматран врхунским међу створеним бићима, што није била ознака власти, но пре саучествовања у створеном и његовом одржавању. Роза Брајдоти (2016: 118) сматра да поменута енвайронменталистичка критика, проблем глобалног загревања и милитаризација простора „своде све врсте на нивое рањивости који се могу поредити. Ова позиција је проблематична зато што, упркос флагрантној противречности у односу на експлицитно постављене циљеве, промовише потпуну хуманизацију окружења. Налазим да је то репресивно, и да подсећа на сентименталност романтичарских етапа европске културе.”

Да је човек саставни део природе, дословно да је животиња, говорили су Григорије Богослов, Григорије Ниски, Јован Дамаскин, Максим Исповедник. Први међу поменутима одређује човека као *zoon*<sup>46</sup> *theoumenon*, што подразумева да се човек-животиња „на земљи само припрема, а потом се пресељава у други свет и кроз своју тежњу ка Богу задобија обожење” (Богослов 2020), Григорије Ниски говори о *zoon logikon* – ‘словесном

---

46 Поменути аутори употребљавају грчку лексему *zoon*, која може бити преведена (како је у коришћеним преводима и учињено) као ‘живо биће’, међутим, Максим Васиљевић истиче да је управо превод ‘животиња’ аутентичнији и правилнији, те да одређење Григорија Богослова јесте својеврсни опозитни пандан Аристотеловој представи о човеку као друштвеној животињи, те да је „човекова органска веза са животињским и биљним светом” нужна „како би он могао бити посредник између њих и Бога” (Васиљевић 2020). Григоријево именовање човека, за разлику од Аристотеловог дефинисања човека у хоризонталној равни, „имплицира вертикалну, есхатолошку перспективу антропологије” (Васиљевић 2020). Васиљевић ће, такође, упутити на наставак употребе светоотачких термина и код савремених теолога, те ће указати на Калиста Вера, који говори о човеку као ‘евхаристијској животињи’.

живом бићу, човеку' (Ниски 2020: 18). Ниском су блиски Максим Исповедник и Јован из Дамаска, при чему је потоњи далеко директнији: „Човек је животиња” (према Васиљевић 2020). Међутим, за Свете Оце то што је човек делом своје природе близак животињи потпуно је секундарно у односу на плирому човечијег бића, јер „човеков положај је усправан и стреми ка небу, и он мотри ка врху. Тиме се означава његово старешинство и царско достојанство” (Ниски 2020: 18). 'Царско старешинство' никако не подразумева тиранију над нижим бићима, но управо бригу о њима. У потсхумано-постапоцентричној ери долази до брисања разлике између 'обожујуће' или 'рационалне животиње' и животиње као такве, што је последица, рећи ће Брајдоти (2016: 104), постојања „дубоко прожимајућег *zoe*-егалитаризма између људи и животиња”. Губитак патристичких идентитетских префикса ознака је рађања *новој човека*, ослобођеног од „вертикалних апсолута и небеских граница”, који „свој дом налази у секуларном и привременом свијету, човјек који може бити и без цркве и без свих облика религијских или метафизичких апсолута. Он је слободан за повијест која ће представљати стално искушавање нових могућности” (Алвес 1996: 33). Живећи ничеанску слободу Смрти бога, нови човек постаје постчовек.

Четири су степена, сматра Бела Хамваш (2017: 130), постепеног пада у кризу, односно губљења божанске ипостаси унутар самог човека: „окретање од цркве (реформација), од догме (просвећеност), од Бога (материјализам) и коначно од морала (цинизам)”, те поентира да тамо „где нема Божјих принципа, ту нема вредности, где нема вредности, ту нема морала... крах хришћанства следи крах идеализма и њега крах морала”. Близак Хамвашевом мишљењу може бити и Тарковски, који говори о романескним јунацима у Достојевског као о својеврсним парадигматским

обрасцима човека потоњег века, а у којима се управо преиспитују 'проблеми обездуховљености'. „Његови јунаци”, рећи ће Тарковски (2013: 667), „пате јер не могу да верују. Они желе, али су изубили тај орган којим се верује. Атрофирала је савест.”

Еколошке катастрофе, посебно оличене у глобалном загревању, кулминираће – или већ кулминирају – у наступајућем (глобалистичко-идеолошком) *йошйоу*, који ће све прекрити, унутар ког ће све нестати без трага, у ком ће све потонути. Оно по чему ће се овај потоп разликовати од старозаветног јесте то што се први десио изненадно, неочекивано, насилно, дошавши као Божија казна. Са друге стране, апсолутни потоп, лишен тео-димензије, дешава се лагано и постепено; иако човек бива свестан отапања огромних ледених површина и све већег раста океанског и морског нивоа – управо лагано и, уколико не би било научних и новинарских усклика, потпуно тихо уздицање воде ипак у човеку ствара утешну претпоставку да се датом потопу може измаћи. Претпоставка – *има времена* – знак је малаксалости и посусталости савременог Адама да дела, те је у том смислу Божја казна ирелевантна – Ноје не постоји.

Осим што је посредни „показатељ да је завршена ера стабилне климе у којој је људска цивилизација цветала хиљадама година” (Каваја 2016), наступајуће еколошке катастрофе више су од транспозиција старозаветних наратива о пошастима и страдањима људи, као што је поменути апсолутни потоп радикалнији од нојевског. Савремене катастрофе наступају у секуларизованом постапокалиптичном искуству.

У тренутку када је заједница Бога и човека нарушена и напуштена, развија се тзв. специјесизам, близак енвайронментализму, који „уздицање човечанства изнад осталих врста” одређује као *трех* (Фуреди 2013: 229). Управо што човечанство губи Бога, као

референтну тачку своје егзистенције, односно као изворишта свог христоликог / боголиког идентитета, човек – животиња губи атрибуте, којим су хришћански теолози упућивали на специфичан положај човека у односу на друга жива бића, као и у односу на Творца. Човекова медијална позиционираност бива неодржива и неважећа, те човек бива спуштен у хоризонтални поредак, где се закључује да „људи нису ништа бољи од осталих облика живота” (Фуреди 2013: 229). Лишен Бога, човек постаје уједно и самодеструктивно и деструктивно биће. У том смислу, енвиронментализам и специјесизам заправо јесу покушаји сачувања природе од човека, који је немилице уништава, паралелно с тиме, доводећи у питање и сопствени опстанак, те ће Фуреди (2013: 233) рећи: „Сав говор о људском опстанку изражава кризу вере у човечанство – и због тога право питање данас није то да ли ће човечанство преживети 24. век, већ да ли уопште може преживети наша вера у њега.”

Детеологишући се, човек се анимализује, услед чега ће се у Тадићевој *Јушарњој џесми* појавити „човек-ћуран”. Паралелно са овим процесом, животиња се хуманизује, те „виталност њихове повезаности почива на заједничком планетарном простору, територији или окружењу који више нису у тој мери јасно хијерархизовани, нити самоочигледни. Услед ове виталне везе, квалитативни обрт узима маха, удаљавајући однос између људи и животиња од специзма, тј, простог разликовања врста, а у правцу етичког поштовања према ономе што тела (хумана, животињска, друга) могу да учине” (Брајдоти 2016: 104).

Док се као једна од алтернатива човековог постојања јавља фраза 'радна животиња', тако, с друге стране, „експерименти вршени над животињама се све чешће посматрају као злочин, а граница која дели људе од животиња све је порознија” (Фуреди 2013: 230).

Говорећи о капиталистичком друштвеном уређењу, Кафенцис (2013: 88) примећује: „Апокалипса није случајност. Кад год наступајући модел експлоатације постане неодржив, капитал има наговештај смртности у виду краја света. Сваки период капиталистичког развоја имао је своје апокалипсе.” Отуда апокалипса постаје *функционално корисна*, те апокалиптични начин говора може постати перфидно поље злоупотребе другог, поље развијања дискурса манипулације, а који делују у интересима политичке моћи и 'незаинтересованог' знања (в. Хачион 1996: 305). Говорити апокалиптичним тоном, кроз страх или удварање, уцењивачки или уверљиво, значи у другоме отварати простор за задобијање сопствене користи. Дати дискурс формира за себе сцену, контекст, имена, лица, формира један апсолутни апарат моћи и застрашивања, који попут некакве справе за мучење, макар симболички, одсеца главе закопаном у *йеску*, као што је то представљено нпр. у филму Тинта Браса, *Калиџула* (1979). Идеолошка премреженост апокалиптичног говора подразумева говорничково присвајање права саопштавања истине, односно права власти и контроле над истином као таквом. Капиталистички се поредак храни управо таквим поставкама, те користи апокалипсу како би она „створила снове или кошмаре о једном свету 'очишћеном' од човечанства” (Нојс 2013: 171).

Отуда је главна бојазан и стрепња за Рози Брајдоти сигурност да ли смо ми уопште више људи, односно запитаће се: „Да ли човек заиста има будућност?” (Брајдоти 2016: 35), при чему одговор на постављена питања задобија звук рефренског трења између два кључна појма: *постживош* и *живош*, или, како Брајдоти чешће казује, *зое*. Европска цивилизација је антропоцентрични универзум (в. Брајдоти 2016: 89). Индивидуа је та на којој се заснивају све европске етичке вредности, међутим, уколико се тај универзум сруши,



тима што се *anthropos* помери из центра, нужно долази до питања: „Шта долази после антропоцентричног субјекта?” (Брајдоти 2016: 90) Постхуманизам поставља питање како човек може постојати на маргини, или другости, себе самог, те се постхумано искуство јавља као последња тачка *пост-пост-пост*, оличене у мноштву дискурса, који кроз префикс пост- (постмодернизам, постструктурализам, постфилозофија, постисторија и др.) оличавају дубоку епистемолошку-аксиолошку кризу, а која се завршава у деконструкцији просветитељско-картезијанске концепције човека и свођењу целокупне филозофије на два задатка: 1. Како развити критичку мисао после потреса онтолошке несигурности? 2. Како успоставити осећај заједништва? (уп. Брајдоти 2016: 35).

Постхумани субјект јесте *човек после човека*, човек који полемише са сопственом дискурзивношћу, у оквиру које се, током историје, (само)обликовао. Из таквог се искуства отвара поетика збирке *Елијсе* Владимира Перића, у којој лирски субјекат своје певање остварује кроз период од тридесет година. Свака година живота бива литерарно уобличена једном песмом-дневником. Премда стилски различите, дате песме сублимирају приватна и општа искуства (в. Рајичић Перић 2015б: 47), те у том смислу певање постаје самополемика. Полемисање са самим собом јесте нова човекова онтологија, а она има за циљ „дестабилизацију имплицитног хуманизма у марксизму, конкретније, хуманистичку ароганцију континуираног настојања да се Човек смести у само средиште светске историје” (Брајдоти 2016: 53). Перићеве песме групишу се око жеље да што дубље изразе лирског субјекта, међутим, он се у збирци налази тек као празно место саме жеље певања, празно место поезије.

Специфична карактеристика постхуманог субјекта јесте та што се он утемељује у критичком

промишљању саме фигуре (историјског) човека: „Постхумани номадски субјекат је вишеструк и релациони субјект, концептуализован унутар монистичке онтологије” (Брајдоти 2016: 227). Насупрот историјској (хришћанској) фигури човека, постхумани субјекат свој идентитет не задобија у релацији са другим људима, кроз заједницу, већ кроз индивидуалистичко издвајање од других. Ову идеју Брајдоти (2016: 232) поткрепљује и следећим: „Постојање постхуманим јесте процес редефинисања осећања привржености и везе са заједничким светом, територијалним простором: урбаним, друштвеним, психичким, еколошким, планетарним”. Предуги процес одвајања човека од Бога, започет у Едену, завршио се у двадесетом веку, док је двадесет први век у ком је „човечанство изнова креирано, али као негативна категорија” (Брајдоти 2016: 274), јер „технологија заправо ствара нови тип човјека који постаје једнодимензионалан и млистав захваљујући добрима која производи технолошки сустав. Човјек више није у прилици да напросто користи технологију, он је сада само дио тоталног технолошког сустава. Према томе он је учињен неспособним за критичко мишљење и дјеловање, он је без будућности и ахисторичан, удомаћен у суставу који је сада његов дом и његово непромјенљиво сутра” (Алвес 1996: 34).

Човек се (само)истрже из центрираности рационалистичког и индустријализованог света, те „постхуманистичка перспектива почива на претпоставци историјског слабљења хуманизма, али иде и даље у испитивању алтернатива, не западајући у реторику кризе Човека. Напротив, постхумана перспектива усмерена је ка елаборацији алтернативних начина на које се може концептуализовати хумани субјект” (Брајдоти 2016: 68). Дато настојање захвата и поезију, те Перићеве песме *нису* песме, већ *песмоиди*. Један од нај-успелијих песмоида јесте *HDBK (Хекса-дека-бинарни*

конвертор или симулација у конвенцијама римованој сџиха), којим се испитују „границе еластичности песничког језика, смештајући га у математички бинарни систем, стварајући рачунарску симулацију песме – истовремено један вид комбинаторичке компјутерске поезије али и коментар на језик и његову фонетску моћ” (Рајичић Перић 2015б: 49). Позивајући се на Дону Харавеј, Брајдоти истиче да је *киборі* окосница постхуманог искуства живота, а како је киборг „кибернетички организам, хибрид машине и организма, творевина друштвене реалности и фикције” (Харавеј 2020), постхумани човек мора пронаћи протетичког-другог, који, најчешће, уопште није човек. Зато, на пример, животиња постаје „нужан, познат и веома драгоцен други *anthropos*” (Брајдоти 2016: 100), што је последња етапа дугог процеса укидања трансцендентне основе и есхатолошке усмерености човека као таквог. Животиња постаје протеза.

Човеку најближа животиња – она „са којом гледамо ТВ” (Брајдоти 2013: 101) – кућни љубимац постаје вишеструки сурогат, супституција непостојећих чланова породице и заједнице, лажно место (псеудо)љубави, или пак привид њеног постојања. Њиме се попуњава празно место додира између два човека, јер свака интеракција међу људима, „која укључује емоције, физикалност или сексуалност окарактерисана је као потенцијално зостављачка” (Фуреди 2013: 232). Није ли подметање кућног љубимца уместо детета управо одузимање права човеку на сопствену човечност, односно чин насиља система над хуманим субјектом?

Како сматра Дона Харавеј (2020): „Киборг је наша онтологија”, а на истом је трагу и Брајдоти (2016: 135) када каже: „Ризикујемо да изнова успоставимо трансценденцију путем технолошке медијације и да понудимо неоуниверзални машински *ethos*”. Међутим, технологија није техника, већ, рећи ће Рубем Алвес

(1996: 33), „исходиште новог типа хуманизма”, те „језик технологизма је у ствари нови језик нове врсте месијанизма: повијест ће бити ослобођена у технолошком друштву и помоћу њега”.

Постхумани субјект губи право на смрт. Иако Брајдоти проговара о врстама смрти, ипак закључак њеног размишљања јесте тај да смрти нема. Уколико киборг умре, умире органски део његовог тела/бића. „Постхумана витална политика помера границе између живота и смрти и, према томе, не бави се само управљањем животом него и праксама умирања” (Брајдоти 2016: 145). Између живота и смрти нестаје граница. „Поред компјутерских и других вируса, умножавају се генетски модификоване биљке и животиње, док нас беспилотне летелице и борбена земаљска возила на даљинско управљање свакако суочавају са новим начинима умирања” (Брајдоти 2016: 225).

Док поезија открива празнину између живота и смрти, апокалипса без трансценденције показује голо тињу изгнаног песничког бића – „Најзад сам довољно мртав ништа ме не боли” (Бранко Миљковић, *Тин*). Као што је сваки апокалиптични говор самртничка проповед (в. Велш 2000: 156), тако и поезија постаје самооплакивање песничког субјекта. Међутим, као што бити „довољно мртав” не значи умрети, и као што Настасијевић „радосно, у погреб себи, / запоје опело. // Мрењем све живљи, / старошћу све дубље млад” (Настасијевић, *Радосно опело*), тако поезија неће зауставити себе у оној тачки у којој ће се бестрансцендентна апокалипса зауставити. Можда, на крају, спас неће бити у религијским откривењима, већ управо у поезији, јер „због поезије нама изгледа да муње / имају мање оштра сечива. И да грмљавина / тоне у мук” (Војислав Карановић, *О чишању поезије*).

Постхуманизам оцртава постапокалиптично искуство, које почива на укидању и нестајању оног

света, који је почивао на хуманистичким премисама. (Не)могућност изналажења нових путева, јер „сваки пут до овога света је погрешан” (Драган Јовановић Данилов, *Хор нерођених*), као и оптерећеност свеопштим теоријским промишљањем, оштру опозицију *хуманизам/антихуманизам* ублажава тако, не у корист једне стране, већ се решење налази у алтеритету, у *дру-јосџи* онога што већ постоји.

Алтеритет човека јесте постчовек, а другост живота – постживот.

## НАДА – АПОКАЛИПТИЧНО НЕГИРАЊЕ

Постживот је временски једнодимензионалан; остварен у постапокалитичном искуству, он постоји у апсолутној садашњости, вечном *saga*, којим се укидају перфекатске и футурске категорије. Ослобођен или лишен њих, човек губи могућност негирања сопствене садашњости. Уколико је садашњост вечна, она се као таква не може променити, односно једина могућа негација такве стварности јесте њено потпуно уништење. У том смислу, човек бива осуђен или да живи у стварности, која му не одговара, или да не постоји<sup>47</sup>. Постдруштво живи дијалектику клонирања, умножавања, копирања, те „радије умрети него постати стандардизиран, надомјестив и безначајан” (Алвес 1996: 25), због чега ће чин негирања датог друштва, услед радикалности последица, изгледати као безсврсисходан. Међутим, управо „зато што је повијесно болна и

---

47 Процес деонтологизације паралелно тече са деесхатологизацијом, те како је есхатон „трансцендентално значење свих тренутака” (Гибелини 1999: 286), односно „могућност, понуда у вјери да се сваки тренутак постојања преобрази у есхатолошки тренутак” (Гибелини 1999: 280–281), тако човеков живот бива сотериолошки угашен, сведен на биолошке обресе тела.

стога дехуманизирајућа”, рећи ће Рубем Алвес (1996: 29), „садашњост мора бити негирана. Насупрот томе, нада није изведена из ахисторијске идеје о савршеном друштву: она би се прије могла описати једноставно као позитиван облик који поприма негација негативног и нехуманог у садашњици”.

Иако будућност може бити укинута, апокалиптични дискурс ипак у себи задржава наду за будућност. Есхатолошки, апокалиптични дискурс поседује могућност трансцендентирања саме стварности, чиме је човеку „понуђена онтичка могућност новог, есхатолошког постојања” (Гибелини 1999: 280). Утицај је постхуманог искуства такав да је постсвет завичај постчовека, ипак, поезија се томе опире. Како горе цитирани Даниловљеви стихови показују, субјекат се налази на погрешном путу, док ће Карановић рећи: „Одвикао сам се од света, / А свикао на мисао / Да ће ме напоље позвати / Тек када буде време/ Њих да напустим” (*Соба (разледница за Кавафија)*). ‘Одвикавање од света’ унутар песника устројава апокалиптични набој да ступи у простор изван света, да се свет, који живи, отвори, попут отварања Нојеве барке, и да својим очима угледа нову земљу. Песниково певање привикнуто је управо на тај други свет. Тадићев ‘изгубљени завичај’ јесте „све даље мило светло. / Трептај у ноћи” (Новица Тадић, *И шреће је шу*). За разлику од ових стихова, где се трептајем наговештава изгубљени завичај, маријанско *шрей* Драгана Бошковића из поеме *Ave Maria!* представља песнички врхунац апокалиптичне објаве Богородице<sup>48</sup> – наступажућег

48 „Последње *Trep!* јесте најпровокативније место целе поеме, апокалиптични залог остварења самог певања, песничког постојања, преображаја, поновног рађања и ослобођења од језика, објава љубави и завршни сегмент певања вером. Последње *Trep!*, осим тога, у себи крије мистерију, *хришћанско чуго*, оно јесте место завођења, место у ком нас

песниковог завичаја: „*Trep!* припада Богородици и јутру које с њоме долази, што је моменат када „Бошко-вић *заиста*, *заиста* постаје песник, јер апокалипса постаје услов унутрашњег рађања, услов постојања као таквог” (Ђурђевић 2019: 32).

Налазећи се између два трептаја, једног, које долази из изгубљене прошлости, и другог, којим се јавља долазеће „златно јутро” (Војислав Карановић, *Ток*), песниково тело потања у елиотовску Темзу, реку, која протиче између две трептајске обале. Кроз песниково тело, заједно са реком, песма је „као брод, само прошла између њих, оставивши за собом речи, да лебде ваздухом” (Војислав Карановић, *Разјасница: Песма The Ship Brog*). 'Лебдеће речи' постају мехурови несталог песника, који, кроз апокалиптично препуштање току певања, напушта овај свет. Настале трећем две обале, мехурасте честице означавају песникову наду, да с једне стране изнова оживи изгубљени завичај, односно да се насели у поменутом јутру. Управо у том расцепу наде расту мехурови будућности.

Како је 'сваки пут до овога света погрешан', дати стихови собом представљају могућност негирања човеку неподобног света, при чему не негирају могућност постојања 'другог света', који би човек изабрао, те у поретку постојања садашњости као коначне и потенцијално променљиве, „свијест се тада пројцира у будућност, рађајући наду” (Алвес 1996: 26). У таквој констелацији ствари и искустава<sup>49</sup>, апокалипса

---

метафизика затиче у збуњености и побеђује” (Ђурђевић 2019: 33).

49 Обећана од пророка преко Христовог оваплоћења, васкрснућа и вазнесења, „будућност праведности, живота, краљевства Божјег и слободе човјека” (Гибелини 1999: 287) раствара се и распршује у садашњости. Будућност, одређена као 'футурно-стварна' узрокује да сама садашњост постане 'адвентно-стварна', долазеће-стварна, чиме се доспева „од будућности до доласка, од будућности, која још није дошла,

постаје апсолутна могућност афирмативне негације неодговарајућег света. Постчовеку бива укинута могућност негирања, укинута искуство кретања кроз време, есхатотипско идентитетско утемељење, док „само као биће које није потонуло у збиљу, као нетко тко је слободан од постојећег стања ствари – он је у прилици да негира” (Алвес 1996: 34).

Има нечег одвише људског унутар самог концепта апокалипсе, нечега што је за човека фатумски неизбежно<sup>50</sup>. Било да се човеков живот одвија на апокалиптичној позорници, или да је сам живот еротички опијен апокалипсом, у њој бива похрањена нада о постојању апсолутног човековог завичаја. Исто осећају Тарковски (2013: 665), који каже: „Ми живимо у погрешном свету”, и Хамваш: „Испоставило се да свет није одговарајући” (Хамваш 2017: 76). Исто осећање износи и поезија: „Свет је изгубљени завичај” (Новица Тадић, *И шреће је шу*).

У том смислу, управо је нада знак дубинске жеље самог субјекта да завичај негде другде – попут *Неумируће земље* – ипак постоји и да је могуће доћи до њега, а то је оно што чини апокалипсу прихватљивом и подношљивом. Апокалиптични дискурс сав извире управо из осећања наде<sup>51</sup>. Не пристајући на изгубљеност зави-

---

до будућности, која је већ дошла, од наде до вјере, од теологије ускрснућа до теологије крижа и, дакле, од будућности откупљења до садашњости помирења” (Гибелини 1999: 288).

50 Тарковски ће поводом *Ошкривења Јовановој* рећи да је апокалипса „на крају крајева, прича о судбини. О судбини човека који је нераскидив између себе као личности и друштва” (Тарковски 2013: 667).

51 Розино Гибелини (1999: 283), говорећи о Молтмановој теологији наде, сматра да се есхатологија односи на свеопшту и радикалну будућност, те управо због тога нада постаје неизоставни део апокалиптичног дискурса. Свеопшност будућности подразумева да она није ексклузивна, већ се „проширује на све народе”, док радикална будућност „није



чаја, поезија ће рећи: „Могло је и другачије бити.” (Војислав Карановић, *Избор*) Зато ће говор о Будућем Царству бити увек говор светлости, јер га рађа дискурзивност саме наде.

Са друге стране, управо зато што је дискурзивна, она неће донети завичај у садашњост, он ће остајати у будућности. Премда се налази у будућности, Бога „не можемо [...] сусрести ни као реалног 'унутар свијета' ни као реалност 'изван свијета'” (Алвес 1996: 65), те човеку једино преостаје да живи активну наду, којом, стремећи и ишчекујући будућност, успева да надвлада неподношљиву стварност<sup>52</sup>.

---

само у појмовима побједи над глађу и сиромаштвом, над понижењем и над увредама, над ратовима и над многобоштвом, већ будућност која се проширује – као *non plus ultra* као *novum ultimum* – с оне стране крајње границе постојања: будућност с оне стране смрти”.

Есхатолошки моменат, симбиотички спојен са концептом наде, радикализује, акцелира, наоштрава саму стварност, те она, све више, жели измичућу будућност, сопствени крај.

- 52 Рубем Алвес ће у књизи *Теологија људске наде* као један од начина превазилажења кризе понудити концепт *полийичкој хуманизма*, чији је језик „језик наде. Он негира али није негаторски. Он гледа према будућности и чезне за могућностима које би могле постати повијесне ако човек прихвати изазов да буде стваралац повијести” (Алвес 1996: 29). Политички хуманизам има двоструки извор: с једне стране, ту је човекова жеља да стварност коју живи претвори у *дом*, с друге, свест да *дом* у таквој стварности није могућ. Политички хуманизам јесте својеврстан концепт наде, где се човек узима као биће 'отворено за будућност', као 'homo creator', „као неко тко има 'моћ' да своју трансцендентност уклопи у простор и вријеме”, што му омогућава да „ствара ново омогућујући тако помирење између егзистенцијалног и објективног, будући да сутрашњица треба носити биљег човјекова негирања и наде. Политички хуманизам жели стога егзистенцијалистичку чежњу за аутентичним животом и визију таквог живота довести до крајњих могућности. Он жели видјети аутентични живот, слободни субјективитет, стварање новог сутра, новог времена, новог свијета” (Алвес

Осетљива на описану поставку, поезија ће наду живети кроз ненадање: „Људи који се читаву вечност / Нису видели, и сада, / Видно узбуђени, // Уживају у томе / Што су се поново срели, / Нашли на једном месту, // Људи блиски толико да / не морају да говоре / Да би се разумели – // Јер једно друго осећају / Чак и када су раздвојени – / Ти људи личе на песму // Док се ствара. Ненадани сусрет / И речи песме остављене без даха, / У немом загрљају” (Војислав Карановић, *Поезија насџаје*). Сусрет, ослобођен језика, у вечности, или, чак, после ње, у немој глосолалији загрљених изгубљених, приказује новог човека, који је „ослобођен из тамнице онога што јест и учињен слободним да размишља и да се понаша у складу с могућностима које нису иманентне његовом свијету” (Алвес 1996: 66). 'Ненадани сусрет', у ком настаје поезија, расветљава важан моменат у дијалектици саме наде а то је да је (хришћанска) нада „стваралачка нада” (Гибелини 1999: 296). Човеку је дата могућност не да пасивно прихвата и ишчекује будућност, већ да активно учествује у њој, да преброди стварност несусретања, да тражи „звук, жагор, / додире. Празнину између речи”, у 'ненаданим тренуцима мира и тишине', при чему је насмејани Бог „мени (песнику, Ђ. Ђ.) захвалан / на томе што осећам захвалност, / и што уживам у тим тренуцима” (Војислав Карановић, *Захвалности*).

---

1996: 53). Бунтован, анархичан према идеолошким структурама, тај нови човек ствара сопствену будућност, и „открива нове димензије и критерије хуманости”, при чему се ова нова врста хуманизма „не заснива на апстрактној дефиницији човјечје бити, него на његовој слободи да наново преобликује свој свијет и самога себе, према властитом избору” (Алвес 1996: 29).



# ТАСОВИ

## ГРАД

„Боље је за мене да умрем него да  
живим.”  
(Јон 4, 3)

\*

„Који часзначи  
У који ћемо живи сићи у Шеол?  
Који је то дан у који ће  
Бити уништена тврђава прекрасна?  
Који је то тачно дан  
После ког нећемо постојати?  
Које то доба у ком ће  
Нас обузети страхоте?”  
Мемра Мар Јефрема благословеног О  
Ниниви и Јони

## МЕГАЛО-НИНИВА

Када Новица Тадић запише стихове: „Полако  
полако упознајем / злоћу и жуч и беснило / Полако  
полако упознајем Град у коме ћу / завоleti Змије”  
(*Сийино црнило*), он, сведочећи стадијум апсолутне и  
катастрофичке дехуманизованости, коју је *Град* у себи

и собом достигао, упризорује биће саме песме као оног простора кроз који се дата искуства разоткривају. Уколико се зло дешава, истина датог дешавања биће управо у поезији откривена, те песник може да каже: „Видим тамна бића / како скачу и пиште. Духови злобе / криве мој рукопис. Не могу / да прочитам што напишем” (Новица Тадић, *Наојако ми било*). Зло усељава себе и своју свиту у певање и песму, те поезија постаје „врста откровења, тј. тренутни запис о несрећи демонијаштва у људском свету” (Негришорац 2014: 12). Писање поезије постаје опитно исписивање света, ком бива ускраћена светлосна, божанска, сотериолошка могућност.

Апокалиптична визија урбаног у постмодерној поезији двоструког је порекла. С једне стране, она се, *архејски*, уписује у библијске наративе о градовима, који су, услед велике концентрације зла у себи и одсуства мисли на присутност Бога, збрисани са Земље, док се са друге, *есхајојски*, уписује у песничко ишчекивање парусије, као оног момента који ће радикално изменити постојеће устројство света и садашњости. Отуда се Тадићеве песме могу поделити у две грубо оцртане скупине: оне у којима се исписује искуство радикалног присуства зла, изгубљености, помрачености, лутања, одсуства пута, и оне у којима ће преовлађавати исихастички, молитвени, хришћански, анахоретски, парусијски моменти. На основу овога, може се закључити да Тадићева поезија у себи оцртава оба аспекта апокалиптичног искуства: катастрофички и постапокалиптични. Како је први аспект посведочен песничким очима, он ће бити уобличен кроз различите апокалиптичне слике, које ће нпр. често подразумевати упризорење различитих хтонских животиња, архитектсуално уписаних у лик звери и аждаје из *Ошкривења Јовановој*, док ће постапокалиптични *нови-живој* бити оприсутњен кроз веома снажан молитвени тон одређеног броја Тадићевих песама.

Епизеукса 'полако, полако' цитиране Тадићеве песме остварује искуство лирског субјекта, у коме се оцртава природа самог зла: оно *полако* и неконтролисано нараста, *полако* захвата целокупни *Град*, постаје прозирно, док ће *змија* бити његово материјално, и, у хришћанском кључу, идентитетско изображење. Како цела планета постаје један велики, апсолутни град, и како се дати град изједначава са самим космосом (в. Владушић 2018: 53), утолико је присутност *змије* неизбежнија и више поражавајућа. Иста *змија* налазила се у библијским градовима, Содоми, Гомори, Ниниви, Вавилону, те се оправдано може успоставити паралела између савремене катастрофе Европе, света уопште и библијских предложака. Библијске катастрофе и пропадања били су апсолутни, катастрофа захвата целокупни људски род, или, како ће поводом страдања Нинивљана испевати Јефрем Сирић: „Убеђени бејаху пак у томе / Да је пропаст заједничка, / Ако су другима узрок саплитања, / Ни они се неће спасти” (Сирић 2018: 123). Праведни Ноје или Праведни Лот, те пророци Јона, Језекиљ, Јеремија и др. постају појединачни гласови коју освешћују дата дешавања. У савременој катастрофи, уместо пророка и патријараха јављају се песници, као они који у свом певању још увек носе траг *сећања на Боја* и божанске присутности: „Стога неумесно није / ни оно поређење / тебе, остарели песниче, / са рибарима славним / слугама Христовим” (Новица Тадић, *Каг реч*). Постмодерни песник постаје апостол одсутног божанства и сувише болне поезије, те ће Драган Бошковић певаће у поеми *Ave Maria!* започети управо у таквом искуству: „*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 skrušenost*”.

Тадић се, такође, може означити и као песник покајања, чиме се његова поезија увелико приближава поезији Јефрема Сирина. Сиринова мемра (ритмичка беседа) о Јони и Ниниви<sup>53</sup> имала је „за циљ да покаже како пост и покајање треба да изгледају, као и које су њихове последице” (Ерић 2018: 115), док Тадићева поезија увелико сведочи *унушариградско* искуство и потребу за покајањем, нпр.: „Боже мој, помози / да раширим крила, / да се покајем” (*Молишва у јагу*).

Град Нинива, коме се пророк Јона обраћа, Јефрем Сирин означава као „град незнабожаца” (Сирин 2018: 118), што твори подударност са многим Тадићевим стиховима. Може се рећи и то да је *Граг* у Тадићевој поезији увелико у себе укључио не само Ниниву, већ и остале библијске огреховљене градове – Тадићев *Граг* јесте мета-град, он настаје после апокалиптичних искустава везаних за урбане просторе у библијским наративима. Како „у цркви није било никога” (Новица Тадић, *Камени преси*), и како „поред мене / свећа не гори // поред мене / капље / чесма сатанина” (Новица Тадић, *Смрш ме сирема*), тако живот у незнабожачком граду постаје „пепео и ништа” (Новица Тадић, *Зајлушен, идем улицом*) и неко непознат и неименован „однеће у пластичној кеси / све што ми је најдраже, / а у врећици платненој / цео мој живот” (Тадић, *Огнеће*). Како би се дато зауставило, Јефрем Сирин громогласно ће представити силину и важност Јонине проповеди: „Ускомеша се сува земља када проповедаше. / Умири се море молитвом, / А тако и сува земља покајањем” (Сирин 2018: 118).

На сиријском језику, град се означава речју \*mdita, или речју \*karka, која се од прве разликује по томе што означава опасани град, тврђаву. Међутим, посебно важно може бити то што реч \*karka стоји у етимолошкој повезаности са сиријском речју за *свишак* (в. Ерић 2018:

---

53 Не Нинивљанима, но граду Ниниви!

117). У том смислу, када Јефрем Сирин започне своју мемру о томе како пророк Јона „у тврђаву уђе моћни, / гласовима страшним узнемири је!” (Сирин 2018: 117), те уколико одмах успоставимо паралелу са Тадићевом песничком проповеди у *Граду*, може се закључити да колико пророк – песник уздрмава темеље утврђеног града, града утврђеног у сопственој пропасти и самоскривљеној катастрофичности, толико песник<sup>54</sup> – пророк уздрмава сам *свиџак*, само писмо, поредак знакова, рукопис којим је зло себе исписало преко Божанског писма. Међутим, двадесетовековна прозирљивост, неуочљивост, радикализација зла последују у његовој нечитљивости, те ће Тадић, поводом читања 'брошура у којима је описано спасење', рећи: „Али, заборавио сам наочаре у стану, / те тако ми и данас умакну / оно о чему најмање мислим / и чему се најмање надам” (Новица Тадић, *Ловци на душе*).

Апсолутност савремене катастрофе утолико је већа што је, наспрам живог присуства у пророчким речима, Бог у савременој поезији присутан тек као сопствени одсјај, као сопствено одлагање, као сопствена празнина, или како ће то песнички уобличити Војислав Карановић: „И као што је Бог узмицао, / уступао место сину, / телу у којем је још жив бол, // тако се у тим представама све / оно што живи преображавало / у оно што стално / нестаје, а увек је ту” (*Моћ представљања*). Савремена поезија, дакле, осветиће искуство Бога као оног ко вечно настаје, непрестано измичући у сопствени нестанак и који, на такав начин, јесте *џу*. Постмодерно певање, смештено на рубу времена и историје, над којим се надвија фигура радикалног зла, с каквом се човечанство још увек

54 У истом контексту *Ave Maria!* бива завршена ауторовом напоменом да је „*napisana* на језику *kitova*”, чиме се упућује на Јонин боравак у утроби кита и изнова актуелизује веза овог старозаветног пророка са постмодерним песником.



није упознало, постаје певање-бдење, које своје литерарно биће отвара ка анатеизму и теопоезици, односно ка оној пракси читања и разумевања књижевности као простора у ком је могуће изнова открити Божанску близину. Може се рећи да је књижевност управо покушај ојезикотворења *ма̀личас̀ше*, *и́енас̀ше* близине Другог, или како пева Маларме: „Ништа, чедни стих и пена / да назначе сјај пехара” (*Здравица*). Књижевност, у теопоеетском смислу, бива схваћена као детектовање, пројављивање и вербализовање *близине* Другог, који као такав непрестано измиче. На то опомиње апостол Јован у *Ошкривењу*, где је ‘време близу’ (Отк 1, 3; 22, 10), Стефан Деспот у *Слову љубве*: „Бејасмо заједно”, тако што смо били „један другоме близу”, или посебно Еурипид у *Баханџкињама*, где Дионис, претварајући се у не-себе, Пентеју за себе говори: „Он (*Бої Дионис*, Ђ. Ђ.) је близу. И сад види све што трпим”. Бог бива смештен у сопствену близину, тачније речено, Бог постоји као близина празног места свог божанства. Јованов записивач и први читалац, Прохор, или Дионисов саговорник Пентеј, испред себе имају близину трансцендентног уместо саме трансценденције: управо се кроз дату близину пројављује апсолутна другост. Никада се, дакле, не открива други, већ само његова близина.

Искуство близине постаје искуство процепа у бићу, еротичке близине друге половине, другог пола – јер близина другог, ипак, није исто што и тај други. У таквом контексту „*smrt je uvek tu, bliža nam od nas samih*” (Драган Бошковић, *Grčka*), и „*evo ga, kraj je, kraj je blizu*” (Драган Бошковић, *Into my arms*), те апостол детектује и записује близину времена, трагичар близину Бога, песник близину смрти. Отуда, апокалипса постаје трансцендентни услов поетског дискурса, кроз који се сама трансценденција појављује и ком измиче. Како је дестинација певања повезана и испреплетана са дестинацијом апокалипсе, тако

поезија носи и открива „kartu za nešto tako blizu, tako daleko”, на путу који води у нигде (Драган Бошковић, *Road to nowhere*). Међутим, путовање празнином није празно путовање, путовање у нигде није бесциљно – његов се циљ уобличава управо као дато путовање: путовање-певање, путовање-откривање, јер апокалиптични дискурс, ипак, показује да је субјекат „у вољи да изрази нешто, а то нешто јесте истина коју открива или тајна о свршетку” (Вукашиновић 2010: 70). Превој, који одмах за датом вољом следује јесте катастрофично-катаклизмички, вавилонски, зверски – „У чамцу / запомажу / рашчупане жене // Вихор / злурадних ноктију / дави мртаце” (Миодраг Павловић, *Пробудим се*). Апокалипса се пак не задржава у крају, она жели нешто друго него сам крај. Иако „dolazi ledeno doba”, ипак, паралелно или одмах за њим „sunce se približava” (Драган Бошковић, *London calling*), те жеља субјекта, односно, жеља апокалипсе, јесте жеља за светлошћу, за богом сунца, за Христом, за Другим доласком, Небеским Царством, оргазмом, међутим, „ускоро / о томе / ништа се неће знати” (Миодраг Павловић, *Пробудим се*), јер крај као такав бива несаопштив.

Дата катастрофа, рећи ће Бела Хамваш (2017: 68), није историјске, већ космичке природе, те катастрофа „није историјски, није природни, није душевни процес. То је ствар Бога и Човека”, те наставити да је Бог „дигао руке од овога човечанства. Судбина му [човечанству, Ђ. Ђ.] не може бити другачија него Атлантидина. Катастрофа се већ оглашава стотинама знакова. Европа ће се запалити, букнути и изгорети – затим ће се испод ње отворити пакао и она ће потонути у мору” (Хамваш 2017: 69). Са друге стране, змију у библијском искуству разоткрива пророчки глас, док, како је речено, њега у савременој поезији замењује песников глас: песник својим певањем зауздава, успорава, одлаже Божју казну. Може се рећи и то: све док певање

*јесте*, катастрофа и зло не могу се догодити у сопственој апсолутности, што ће условити и саму апокалипсу, која се не може у својој целости одвити, те ће катастрофа непрестано нарастати, додирујући оно „више него што се то могло поднети” (Војислав Карановић, *Авешински траг*). Постапокалиптични *нови-живош*, показује Тадић, биће могућ једино кроз језичко-молитвени моменат: „Четрдесет хиљада демона / у ваздуху су, на земљи и под земљом. / Толико је и твојих мучитеља, / толико тамних последника. // Кад име Господње поменеш, / сви као дим нестану. // Зацвиле, запиште као слепи / мишеви” (*Четрпгесет хиљада*). У последњој строфи цитиране песме, Тадић оцртава мисао Исидора Пелусиота (2020): „Тамо где се именује Бог, тамо ће несумњиво добро уследити”, међутим, код Пелусиота означено – *Боі* – суштински је присутно у самом језичком знаку, док је у модерној поезији – од Бодлера до Тадића – та веза разбијена. Песник ће непрестано покушавати да допре до Бога и Божанског лица и биће убеђен да иако „Господа нема, биће га. / Шапну ми ноћ” (Новица Тадић, *Покуда*) и да Бог „једини зна све путеве, / и како се из бездана / на врх планине излази” (Новица Тадић, *Стривалењ у иројасті*). Одлагање утемељујућег Бога у будућност прати неизвесност постапокалиптичног *новоі-живоша*, што последује у запитаности шта ће се на врху планине – на врху мојсијеовско-давидовско-таворске свете горе угледати, односно шта ће сам субјект у том тренутку бити: „Али, и кад би доспео тамо / где желиш, ко би био ти? / Некакво невиђено чудовиште, / или анђеолова крила, ко?” (Новица Тадић, *Стривалењ у иројасті*). Отворена и потпуно неизвесна будућност сама по себи постаје извор осећаја застрашујуће егзистенцијалне тескобности. Колико год субјект желео да постане 'анђеолова крила', толико ће могућност метаморфозе у 'невиђено чудовиште' постајати све

ближе и реалније истини субјективног идентитета. У таквом контексту, човек почиње да се остварује на основу сопственог *есхатoишија*. Упућеност људског постојања у будућност (нпр. хришћанина у Небеско Царство), отварање овоземаљског живота ка вечном животу, форме понашања (од литургијских обреда до непрекидних молитава и евхаристије), којима се предображава и у времену исцртава будућност, сећање на Други долазак Христов<sup>55</sup>, идентитет који долази из будућности – једном речју, *сећање на будућност*, оцртавају есхатотипски карактер самог човека. Исто тражи и Миљковић: „Дај нам будућност ко сећање” (*Доголе*), те „истина постојања је у будућем, тога се треба надумно, онтолошки сетити, томе певати” (Николић 2018: 41).

## ПИРОВАЊЕ

Загледаност Новице Тадића у демонско, дијаболничко, гротескно, ружно, нејуродиво лудо, постаје једно од његових најдоминантнијих песничких начела, услед чега се стиче утисак да његова целокупна поезија заправо јесте само један дугачак текст, једна дугачка поема, физички раздвојена у више збирки, док

55 У евхаристијској молитви анамнезе (присећања), свештеник казује: „Сећајући се [...] свега онога што се ради нас збило: крста, гроба, тридневног васкрсења, вазнесења у небеса, седења с десне стране и другог и славног доласка” (Шмеман 2011: 106). У том смислу, евхаристијски моменат у себи збира уједно догађаје и прошлости и будућности и то тако што је будућност дата „у прошлости, да би могла постати сама садашњост – сами живот Цркве, њено сада” (Шмеман 2011: 104), те, колико садашњост настајала из искуства прошлости, толико – можда и више – она бива икона долазећег. Хришћанска будућност, такође, постаје диманична реалност, и она „може означавати оно што се зове *parusia, adventus*. Будућност тада значи оно што долази, *Zukunft* као *Ankunft*. Таква се будућност спознаје *предугеонишћивом* (антиципацијом), кад јој нешто ново навјешћује долазак” (Гибелини 1999: 287).

суштински оцртава исто искуство: „Из свега што се / данас збило / неки ће се враг излећи // Имаћу / о чему да пишем // Поема се наставља // О нечастивом фрагменти / пристижу / из отворене дубине // Сваки у венцу / Нађе своје место” (Новица Тадић, *О нечастивом*). Тадићево песничко искуство карактерише сатански реализам и урођеност у урбану хтоничност, односно веома снажна хришћанско-песничка религиозност, те „бог о којем је певао до последње деценије живота био је бог виђен из језе и ужаса, бог грозног човека, ’ничијег сина и ничијег брата’, демонског бића, бог становника Содоме и Гоморе” (Бабић 2014: 106). Управо такав бог и јесте хришћански Бог, који је ради спасења грешника и дошао у историју. Било да се ради о десном разбојнику, који је прва особа, која је за Христом ушла у Небеско Царство, блудници, која Исусу својим сузама пере ноге, хришћаниноубици Савлу, који постаје апостол Павле, или нпр. Марији Египћанки – управо због њих Бог долази. Тадићева песничка молитва и песничко ишчекивање и призивање Бога једино се могу десити у *Граду*, јер „и граду су један човек и један Ур” (Драган Бошковић, *Њистен*). *Граг*, иако на себи носи жиг змије, јесте простор у ком ће се Бог појавити: као што се у једном граду и родио, надамак другог умро и васкрсао. Отуда је песник „савијајући новине у трубу, / ишао [...] тргом / и гледао околу” (Новица Тадић, *Песма са шрџа*), чиме, осим што се архетипски понавља диогеновски гест потраге за Човеком, овај пут, песник трага за белезима одбегле трансценденције. Ноћ градске пустиње постаје апсолутни лавиринтални амбијент песничког трагачког кретања: „Као збркане мрачне душе / да злоторимо махнитома / кроз сумрак благи и још више / кроз ноћно безумље / Ноћни Звек” (Новица Тадић, циклус *Земљојис сулудој*), те непрестана ноћ „још увек траје”, „у подземном пролазу, / у очима зликовачким /

где се пале звезде, / [...], / у центру града, на Тргу слободе” (Новица Тадић, *Јушарња ђесма*).

Пробудивши се „у потпуној тами” (Новица Тадић, *Излећ, сан*), песник у *Граду* сведочи бодријаровско пировање: „Светина на умивеним улицама / безмерно се весели” (Новица Тадић, *Шкољке, сан*). Како ће то рећи Бодријар (1994: 7), модерна се управо завршава искуством снажног пировања, фазом апсолутне распуштености и ослобођености знаковног, политичког, сексуалног, социјалног, производног, психолошког, уметничког, док постмодерна као таква долази после искуства пировања и њено је питање: „Шта радити после пира?” (Бодријар 1994: 7). Сасвим слично питање поставља и Јефрем Сирин (2018: 122): „Обед краљева прекину се / И гозба главешина. / Ако су одојчад лишена млека, / Ко ће наредити славље?” И Јефрем Сирин и Бодријар упућују на истоветно осећање празнине, које наступа у самопознању сопственог пада и невиђења пута којим се из сопствене клонулости може изаћи. Дубоко осећање пада ствара грозан осећај очајања: „Очајање је тешка туга / која је заборавила / на разрешења, и сузе.” (Новица Тадић, *Тријих шамни*). Очајање постаје простор безизлазности, постаје опредмеђена паклена празнина, која уједно негира и живот и смрт.

Тражећи пут, којим се од 'умивене улице' може ослободити, пут, којим се може ослободити од умивања – испирања сопственог хуманог идентитета, и његовог поистовећивања са идентитетом *Града*, Новица Тадић изнова ће актуелизовати своју хришћанско-пророчку позицију и рећи: „Одврати поглед од њих. / Немој да их гледаш; / немој да их слушаш. // Зли су и дебели. / Тањире су / дигли изнад глава. // Тупастим прстима / ударају бубњеве / својих пуних трбуха. // На гнусној гозби / Богу певају / лажљиви празнословци. // Кроз раздрти предео / ветар им / раздрте гласове витла” (Новица Тадић, *Гнусна јозба*). Песма *Гнусна јозба* стоји

у интертекстуалној повезаности са песмом Љубомира Симовића, *Поћлед на свети*, у којој се налази мотив, не тек дебелих људи, но мотив дебелог бога: „А горе, у шаши на облаку, / с једном голом женом у крилу, / и с две на рукама двема, / после много вина певуши / дремајући, дебели бог! // Око њега лете / вране његови анђели” (Љубомир Симовић, *Поћлед на свети*, песма 2). Дебели бог бива повезан са фигуром *дебелка*, једним од кључних лирских субјеката Симовићеве поезије, који у опсег читања дозива искуство пантагруелизма. Дебели бог није тек иронизовано-гротескни хришћански бог, нити пак реинкарнација одређеног паганског дионизијско-еротског божанства, већ раблеовски демон, који гута и прождире телесни и духовни свет, чије чељусти ништа не пропуштају, или, како пева Симовић, он „једе, / непоколебљиво једе, / једе, једе, једе, / до побједе!” (Љубомир Симовић, *Балачко војвода*). Бесомучно прождирање хране доводи до тога да „онај који се прејео / пуниће и даље свој стомак. / Он има распусну нарав песника. / Али, он не зна шта је поезија. / Никада за њу није чуо” (Новица Тадић, *Онај који се љрејео*). Пировање, на крају, осим што производи немогућност познавања поезије, ствара и немогућност познавања – познања Бога. Оскудност Тадићевог лирског света и осећање да „евоцирани исечци стварности не склапају ни полупразну мозаичку слику, већ изгледају пре као ретки остаци опустошеног света” има за последицу да се тај свет „и не види, већ искрсавају само његови фрагменти, мање или више препознатљиви, и то као пуки остаци после неке велике стихије, попут апокалипсе. Заправо, мање су то остаци и трагови протутљале апокалипсе, већ пре они њени живи изданци на опустелом хоризонту стварности” (Ђорђевић 2007: 415). Управо је песнички задатак да својим певањем и својом имагинацијом поново створи одсутну реалност – да у свету поново види и проговори Бога, како би уз

Његову помоћ освестио постојање звери: „Чудовиште се увило у старину, / светли се сунцу, трчи и стење, / за собом просипајући свој пород. // Нико га не види сем мене и Господа” (Новица Тадић, *Чудовиште се увило у старину*). Кроз дате стихове, Тадић се изнова интертекстуално уписује у стихове Јефрема Сирина (2018: 133): „Постави се знак у творевини / Тако да га виде они који гледају. / Благодат потом проповедаше / Да је виде они који слушају. / Покајање се приказа / у творевини / Да га виде грешници.”

## УРБАНИ МОНАХ

Новица Тадић јесте песник града, песник молитве, песник урбаног исихазма. Библијску пустињу заменивши градом, он је песник-отшелник, чија поезија постаје непосредно сведочанство пројава апокалиптичног. Он ће се монаху обратити са „најближи рођаче” (*Писмо*), чиме ће актуелизовати већ успостављену паралелу између фигура пророка/апостола и песника. Њихова заједничка карактеристика, поменута у истој песми, јесте то што „живимо у ужасу // крв нам је на очима”, те је усамљеништво, покајање, самопосрамљење, као и одсуство гордости, једини пут „да би видео Бога”. Услед свега тога, Тадићев лирски субјекат себе ставља на исту путању, те ће у смирењу рећи: „Примићу све жигове / што их људе творе. // Нека их на мени, / трпељивом. // Нека их на мени, / скрушеном. // Још годину-две, још неко време / које Господ одреди” (*Примићу све жигове*).

Иако ће се он стално налазити у мноштву људи, који око њега непознатим путевима хитају на различите стране, не успевајући да види њихова лица, као што му и лице Господње непрестано измиче, песник постаје анахоретски сам у безбројној *јомили*. Његова



везаност за град, *Град*, град Б., *Београд*, открива се „из доњег, сниженог ракурса, погледом према земљи, на улазу у подземни пролаз” (Пантић 2014: 19). И овде ће Новица Тадић следити мисао Силуана Атонског о непрестаном држању сопственог ума у аду. Погледа упртог у паклену стварност сопственог града и света, загледан и у пакленост сопственог бића<sup>56</sup> и властитог заборава на Бога, Тадић ипак у молитви, кроз молиствене стихове, успева да надвлада сопствени положај. Од збирке до збирке, хришћанска топографија бива све чешћа у Тадићевој поезији, те „теме из хришћанског живота почињу да преовладавају и, кроз суочавање његовог лирског субјекта са грехом, испаштањем, очајањем, тражењем милости и молитвеним обраћањем Господу, постају доминантне” (Јовановић 2014: 61).

Тадић у свом песништву активира бодлеровску фигуру модерног песника, који је уједно шетач и доколичар, те Тадићев „опус сведочи о трагању, лутању, болу и страдању обезбоженог човека” (Негришорац 2014: 13), боље речено, човека који преживљава дубоку кризу односа са Богом. Тадићево искуство може се освестити кроз Хамвашево читање Ничеове идеје о смрти бога. По његовом мишљењу, за Ничеа једино је религија дискурс достојан критике, те ће рећи (2017: 135): „Модерна криза је религиозна криза”, односно „Религија је најдубља тачка сваког бића: трансцендентни врхунац живота из којег извире смисао живота, циљ, лепота, богатство, а она управља и економијом [...]. Религија је инспирација човековог живота”. На основу тога, Ничеово критиковање хришћанства, те одбацивање цркве и религије није тек знак анархичности, но последица дубинског осећања „потресне нерелигиозности у какву се сурвала Европа. Ниче није разорио религију, у његовој критици

56 Нпр. „Баво је фараон. / Ти си његова пирамида” (Новица Тадић, *Баво је фараон*).

се најдубље осећа потпуна бесплодност и неодрживост живота без религије” (Хамваш 2017: 135–136). Тадићеви стихови: „Кад прођу сви нараштаји / Кад истекне време / И куцне тамни час // Стајаће сам човек у пољу / Као страшило / Које никог и ништа не брани // Стајаће последњи човек у пољу / Кукавица / Кукавица јер је починио зло” (*Кукавица*) приказују последњег човека, последњег човека Европе, цивилизације, последњег човека човечанства, можда Ничеовог надчовека, који живи апсолутну усамљеност. Без Бога, који га од њега самог, од његовог зла и пристајања на зло – што Тадић означава као ‘кукавичлук’ – може ослободити, човек-страшило постаје страшило самоме себи, постаје знак празне смрти и празног живота. Колико је човек изгубио Бога, толико је више човек нестало из Бога, те „Ниче види да се за човечанство изгубило дубинско схватање хришћанске религије, али истовремено, чак и више, човечанство је изгубљено за хришћанство” (Хамваш 2017: 137–138). Безрелигиозност постаје кључно место нихилистичког искуства, што у човеку ствара трансцендентно слепило, унутрашње осиромашење, ирелигиозност, те настају „рушење држава, друштвени немири, привредна криза, обезвређивање морала, то подгрева модерну технократију, терористичке јединице државе, корупцију, равнодушност, нестрпљење и расуло. Средиште је модерне апокалипсе: религиозна криза” (Хамваш 2017: 137).

Један од знакова религиозне кризе може се открити и у томе што у Тадићевој поезији управо песник-монах постаје централна фигура: Тадић бодлеровску фигуру надграђује, те се уместо доколичарског, сплинског момента јавља монашки, услед чега се може рећи да је Тадићева фигура песника: песник-монах, прецизније речено, песник-исихаста, који је, „одолевши демонском, и сачувавши своју душу, спреман да жртвује своје тело и одрекне се свог телесног обличја, он показује своје непристајање на зло у себи и у свету”

(Јовановић 2014: 66). Песнички исихазам у Тадићевом стваралаштву обилује мноштвом различитих мотива светлости, јер је у светлости управо похрањена анти-демонска сила, снага којом се може изнова осветлити град, и протерати звер: „од чистог ваздуха и светлости / склањају се чудовишта” (Новица Тадић, *Од чистој ваздуха*). Како је по Симеону Новом Богослову Бог светлост и „почива у неизрецивој светлости”, тако онај „ко постиже с Богом заједницу, причешћује се од Његове вечне светлости постајући сам светлост. То се постиже кроз веру и врлину, од којих је исихија најсавременија; остале врлине су пут који њој узводи” (према Танасијевић 1995: 24). Мотив светлости Тадић, оцртавајући исихастичко искуство, повезује са мотивом тишине, где ће посебно важни бити следећи стихови: „Док сам се борио с очајањем, / свлада ме дубок сан... // Све оставих, свему окренух // леђа, да бих дошао у живу / тишину свете шуме, непознате” (Новица Тадић, *Док сам се борио*). Бодлеровска шума симбола јавља се као песнички ехо, међутим, дати стихови бивају посебно важни због мотива 'живе тишине', у којој се одвија најинтимнији разговор са Богом, у којој човек успева да се ослободи свепржималућег зла, те ће Тадић, попут пророка Јоне, опоменути: „Приљуби се уз тишину” (*Воли божанске речи*). Зато су, по Исаку Сирину, речи „орган овог света, а ћутање тајна будућег века” (Танасијевић 1995: 25), те се управо у неговорењу, у неизговарању, у суздржавању од језика, у тиховању, апофатизму, поезија у својој апсолутности одвија. Гласност, бучност, силаина говора не могу саопштити оно што је иза њих похрањено, те, „тек оно што је / шапатам изговорио [дрхтави старчић, Ђ. Ђ.] // било је / поражавајуће за свет” (Новица Тадић, *У ојшшој јурњави*). Сама апокалипса десиће се у потпуној тишини, као што током отварања последњег печата „наста тишина на небу око пола часа” (Отк 8, 1).

Приближавање песничког дискурса молитвеном, чак проповедничком<sup>57</sup> поставља питање да ли је уопште могуће два дата дискурса раздвојити. Непрестано стремићи светлости и светлост узимајући за меру сопственог бића, Тадић се, ипак, и то не контраста ради, определио за живот у мраку, чиме биће песника постаје хранилица или песничка ризница светлости у двадесетовековном мраку. Захваљујући томе, потпуни мрак ипак неће наћи своје место у песми – „Ово је град са пригушеним светлима” (Новица Тадић, *Град у ноћи*). Колико год, дакле, катастрофичност и катаклизмичност, једном речју – зло буде притискало и давило поезију, она ипак неће у потпуности остати без светлости. Та светлост неће бити еденска, преображењска, средњовековна или романтичарска, она ће бити мала ствар светлости, „умерена светлост”, која мени „служи као средство којим ћу видети и подносити Божју светлост” (Богослов 2020), њен нулти степен, при чему песник „заправо покушава / да разгрне тај / нанос светла, / да види оно што је / испод ње, оно што / светлост скрива” (Војислав Карановић, *Аутобиографски запис вршком свешлосној зрака*).

У њеној дубини наћи ће се празнина, те празна светлост јесте та која одржава тињање поезије, одржава песника, који је изгнан из живота, „изгнат за врата чудесах” (Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма*), и која ће омогућити да „та тврђава [свишак, Ђ. Ђ.] не буде уништена, / Већ да тврђава буде обновљена” (Сирић 2018: 121).

Молитва, плач, покајање, вера у Бога, такође, у поезију, песнику пружају утеху и смирење, те „јутарња светлост / власт има / над птицама и песмама. //

57 Нпр. у стиховима: „Моли се и пости / стражу држи / и добру се надај // Бог ће те видети / и ти ћеш видети / светлост Његову // Бог ће ти помоћи / и ти ћеш помоћи / сам себи” (Новица Тадић, *Нешто да ти разјасним*).

Почивај у мору, / мој животе, / бар у овом часу. //  
Навалиће ускоро / војске непознате, / и почеће грозна  
битка” (Новица Тадић, *Јушарња свећлост*).

Препуштајући се молитвеном тиховању, молитвеном боравку у Богу, Тадић ипак не прихвата пасивну улогу, те иако исихија „буквално значи мир, мировање, тишина”, она ипак „представља огромни духовни напор и борбу против страсти које су праизвор целокупне људске расејаности и разбијености” (Танасијевић 1995: 25). Тадић постаје активни борац против демонијаштва, међутим, упитно је да ли је потпуна активност и потпуна партиципација у Богу могућа.

## ЕВХАРИСТИЈА

„Ја сам Божја пшеница,  
па нека ме измељу зуби зверова,  
те да постанем чисти хлеб Божји.”  
Свети Игњатије, *Посланица Римљанима*

## ДИСКОНТИНУИТЕТ

Питање да ли је евхаристија могућа у 20. и 21. веку – да ли је могуће певати евхаристију, певати евхаристијски, да ли је могуће да певање уједно буде и божанско хваљење и захваљивање – питање је истине зла, које се идентитетски открива у самом певању. Питање о злу нужно имплицира и питање о самом човеку, боље речено, његовом онтолошком положају и трансцендентној (не)утемељености, што Љубомир Симовић у песми *Небески знаци изнад Беотрага* песнички коментарише: „Ми у граду, у цркви, појемо псалме, / с мирисом тамјана / вазноси се појање наше торжествено / у небо препуно гузица! // Ма какво небо? / Које је то небо? / Отвори, бре, очи, осврни се мало, / ово небо није небо

/ већ земљино огледало!". Модернистички пробуђене, попут Миодрага Павловића у песми *Пробудим се*, отворене очи Симовићевог лирског субјекта сведоче двоструку олују, двоструку силу зла: ону спољашњу, која, запоседајући евхаристијски канон, запоседа сам однос човека и Бога, и ону унутрашњу, којом се само човеково искуство Бога преобликује<sup>58</sup>. Симовићев позив за отрежњење знак је жеље модернистичког песничког гласа за превазилажењем „онтолошке одсечености од извора живота, односно егзистенцијалне усамљености у просторима историје” (Радуловић 2017: 212), чиме он постаје песник који жели заједницу, жели Бога у њој, који, тиме, сакрално доживљава свет, боље речено, својим певањем дати свет сакрализује. На тај начин жуди – такође у модернистичком руху – да свет поново буде духовно обновљен и уздигнут<sup>59</sup>. Чин записивања искустава заједнице није тек сведочанство искустава једног времена<sup>60</sup>, већ песнички запис постаје простор у ком

58 Са друге стране, постмодерни песник неће се будити, већ „тамне ствари отварају моје очи” (Новица Тадић, *Тамне ствари*). Магбетовско укидање простора сна и стална будност радикализују модернистичко искуство сведочења зла, граница између постмодерног субјекта и зла не постоји, те су 'тамне ствари' „далеко и близу / [...] / Ноћ је њихово царство, / а дан који свиће / огртач од светлости. // Нема снаге која их може поништити, / разрешити или објаснити. // Оне остају тамо где су. / У грудима, у срцу из кога шуморе”.

59 Као пример модернистичког поетског дискурса „Симовићева поезија је сталан и жив напор на поновном успостављању прекинутог, и увек угрожаваног, културног континуитета, који је у исто време и сећање и осећање учествовања у живој заједници са својим прецима и потомцима. У том смислу Симовићева песма је саборног карактера – она увек изнова преживљава и актуелизује искуство заједнице која се њоме оглашава” (Радуловић 2017: 211), те је, у том смислу, погодна и за преиспитивање статуса евхаристијског искуства.

60 Оног времена у ком, како ће Тадић касније певати: „Ђаволове реформе успевају, / цветају, доносе плодове” (*Ђаволове реформе*). Неизбежност ђавољих реформи подразумева

се дата искуства формирају<sup>61</sup>, односно дешавање зла у изванпоетском свету оставља своје трагове у песми<sup>62</sup>, те поезија у оквиру граница свог поето-дискурзивног бића ствара својеврсну визију о статусу зла у свету. У том смислу, песнички текст постаје нужан за разумевање, у нашем конкретном случају, дијалектике самог зла, те на крају заједнице човека и Бога, а чије је постојање – изван жеље самог субјекта – упитно.

Када у песми *Тражење речи* Симовић постави аутопоетско питање: „Како да нађем реч у коју могу да посадим / Дрво или жито [...] Реч која није само глас”, он оцртава жељу самог песничког гласа да из поезије изађе – у пуну реч, јеванђеоски *λογος*<sup>63</sup>. Међу-

---

поновно активирање псаломског мотива 'непријатељских мрежа' (нпр. Пс 9,15; 10, 9; 31, 4; 35, 7, и др.): „У ђавоље мреже упадну / народи у племена, / градови и села, добри / и зли људи” (Новица Тадић, *У ђавоље мреже*), а које стоје наспрот рибарским мрежама Новог завета (нпр. Мт 4, 20; Мк 1, 16). У новозаветном искуству било да означавају Царство Небеско (Мт 13, 47–48), било да сам Исус помаже рибарење (Лк 5,6; Јн 21, 6), мреже носе позитивну, односно сотериолошку конотацију. У Давидовом и Тадићевом искуству оне подразумевају хтонско-дијаболичко премрежавање света, одакле је немогуће исколебати се.

- 61 Док пред собом гледа „тамна бића / како скачу и пиште”, Тадић казује да „духови злобе / криве мој рукопис. Не могу / да прочитам што напишем” (*Наојко ми било*). Зло се сопственим писмом исписује преко песничког.
- 62 Дати мотив може се пронаћи у стиховима Тадићеве песме *Још долазе од ње*: „Познајем јој рукопис. Изгледа да ју је зло сасвим преправило, страх, љубомора, све и ту нема разговора.” Налазећи се другде у односу на песника, *она* – жена, песма, поезија – постаје празан простор, у који се зло насељава.
- 63 Налазећи се на трагу средњовековних песника, Симовић „васелену разумева Логосно, као еманацију Речи” (Радуловић 2017: 225). Из Божанског Логоса извиру песнички гласови, док Симовић жели да доспе у саму Реч, у сам Логос, да буде на *извору*, међутим, како је извор „или почетак који смо оставили за собом или почетак које непрестано почиње” (Зафрански 2005: 15), тако ће се дати Логосни

тим, *трансцендентно неодређене* песничке речи *дрво* или *жито* једино могу бити посађени управо у поезији, те монах Пахомије Срб у песми *Пахомије „сеје црна и црвена слова”* и „сања како из тих слова ничу // пшеница и вино”.

Жељена заједница не може постојати изван поезије, јер су *шамо-извана*, како показују примери из Симовићевог песништва, „разваљена кола, бачве, противколци, / пун коњске и људске мокраће и газе // зави-чај; и пламте још амбари пуни / жита и мишева” (*Шлемови*) и „књиге и житнице заједно с храмом сажегоше” (*Прах и ѿејео*). Она једино постоји кроз питање-жељу песничког гласа: „Каж ми да ли је истина / да се горе у пљусак зумбула претвара / оно што овде беше пљусак стрела!” (*Лази Косѿићу у часу кад ѿа сѿазих у небу изнад манасѿири Крушегола*). Међутим, како се *шамо-извана* догодило нешто што се у поезији види кроз то што је „црквени звоник [постао] митраљеско гнездо” (*Окуѿа-ѿија Ужица*), тако „сејач бежи са поља и звезда са звезданог пута”, јер „чему труд / кад пламен / за трен све стиже / и гута” (*Оѿњени дан*). Зато, песнички глас не зна да ли је истина да се пљусак стрела *нејде-ѿоре* претвара у пљусак зумбула, али зна зашто сејач и звезда беже и не тражи да му истина тога буде потврђена.

Истина зла не бива доведена у питање, истина о Богу (п)остаје нејасна.

Ставови Светих Отаца о злу<sup>64</sup> превасходно су важни због тога што упућују на саму природу зла, где

---

извор увек налазити негде другде у односу на песниково трагање и жељење.

64 Говорећи о томе како се зло као такво не може прибројати ничему што је Богу могуће, Преподобни Исидор Пелусиот у *Писмо Теофилу* (Пелусиот 2020) сматра да само именоване или називане Бога недвосмилено имплицира настанак *доброј*, које је као такво опозитно злу. Следујући цара Давида (Пс 15, 4) и апостола Павла (Рим 5, 6), зло ће одредити као немоћ самог субјекта, док ће помисао да зло на било који



зло не постоји као некакво засебно, целовито, самодовољно биће, већ настаје унутар самог субјекта и услед његових специфичних активности, конкретно, његовог слободног одступања од пуноће савеза са Богом зарад савеза са самим собом, те се закључује да „тврдоглави самооднос води изван те пуноће и да је стога издаја трансценденције оно најгоре што човек може себи да учини, самолишавање, сурвавање у бесконачни недостатак у бићу” (Зафрански 2005: 40).

Иако би кључније питање било шта одређује опозитне вредности појмовима 'добро' и 'зло', и колико је ова бинарна категорија уопште способна да представи етичко-(тео)антрополошко-социјалну комплексност у

---

начин потиче из Бога окарактерисати као нездравоумно. На основу поставке да како „живот не рађа смрт, тама није почетак светлости, болест није сарадница здрављу” (Велики 2020), те тако ни Бог не може бити извор зла, Василије Велики ближе одређује зло не као живу и одуховљену/одушевљену суштину/биће, већ као стање душе, које као такво бива опозитно врлини и настаје као одбацивање добра и одвајање од Бога, или, како казује Јован Златоусти (2020): „Зло није ништа друго до неповиновање Богу”. Зло, дакле, јесте у празном простору, који настаје човековим одступањем од Бога, или како тај простор назива Ридигер Зафрански (2005: 11), у црној рупи егзистенције.

Не постоји „некаква исконска зла природа”, казује Василије Велики (2020), већ сам субјекат потенцијално постаје извор зла. Бог, као такав, допушта зло, али га никада не узрокује. По мишљењу Иринеја Лионског, зло има одређену васпитну вредност, јер, рећи ће он, „човјечанство је дијете; и ум му није зрео; и стога је заводник лако преварио човјечанство” (McGrath 2007: 291). Како би човек узрастао у Богу, њему је, дакле, потребно уједно искусити и добро и зло. Међутим, Блажени је Августин држао до тога да зло настаје из човекове злоупотребе сопствене слободе, с једне стране, односно услед неодољивог сатаниног искушавања (в. McGrath 2007: 292). У оба случаја, дакле, човек бива окривљен за постојање зла, било да је ствар у томе да се зло слободном вољом бира, било да се слобода избора добра злоупотребљава у корист одабира зла.

чије име иступа, Карл Барт ће променити извор самог зла у односу на светоотачку теодикеју, сматрајући под злом „тајанствену силу 'ништавила' која своје темеље има у ономе што Бог *није* желио у чину стварања. 'Ништавило' је оно што протурјечи Божјој вољи. То није напросто 'ништа', већ је то оно што пријети *редуцирати* на ништа, представљајући тако пријетњу Божијим нау-мима у свијету” (Мекрат 2007: 293). Ова је позиција много ближа искуствима, представљенима у истраживаним песмама.

Симовићеви стихови: „Скочањеним рукама пригр-ћући / ћебе око промрзлих рамена, / с ногама у мојим цокулама, / неки се бог крај наше пећи греје” (*Госћи из облака*), приказују радикални дисбаланс између оног бића именованог као Бог и оног ентитета означеног као зло. Утисак је такав да Бог више није тамо где су и није такав какав су Свети Оци веровали, а тиме и знали, да он јесте, те да је зло задобило толике размере да је чак и самоме Богу у свету хладно. Међутим, уколико применимо поменути ('трансцендентно опредељени') исказ Исидора Пелусиота: „Тамо где се именује Бог, тамо ће несумњиво добро уследити” на цитирано Симо-вићево именовање Бога: *неки бої*, откриће се дубинско непознавање, или чак немогућност препознавања и откривања Бога као таквог. Искуство дисконтинуитета између човека и Бога има за последицу дато именовање, чиме се показује да Бог бива радикално непознатљив и умањен, присутан тек као празни знак себе самог. Тиме, зло постаје нешто више од самог појма – постаје искуство, у ком се сведочи апсолутна способност мета-морфозе и прилагодљивости зла свакој ситуацији, чиме се открива његова суштинска природа – оно је протејско, измичуће, флуидно. У таквом амбијенту човеков животни ход, наспрам нпр. доситејевског *преокружно-околної*, постаје, не тек тумарање, но кривудање, у ком се огледају „расути сигнали о дејству зла у модерном

искуству слободе” (Ломпар 2011: 617). Модернистичко кривудање, непрестано кружење – или како би певао Настасијевић: *шестипарење*, док са „рујних лица штије лобање коб” (Момчило Настасијевић, *Осама на шпрџу*) – у Симовићевом певању поетски бива оснажено апокалиптичним сегментима. Тако, нпр. „На свим тим путевима / оклопници осванули! // Ујахали у твоја жита! / у твоју постељу! / у твоју цркву!” (*Клејве*, песма 3). Умртвљено кривудање непрестано бива пресецано хтонским, апокалиптичним јахачима, што ће бити и један од кључних мотива песме *Бишка на Церу*: „– Какви су им оно коњи – Штрајцери / – Ено претрчавају кроз ону пшеницу”. Сам простор у ком модернистички субјекат *кривуда* биће представљен у песми *Појлава*: „Куд год коракнеш – блато, / вода га носи и меси, / шта год дотакнеш – клупу, огњиште, хлеб, – / најежиш се од студени и плесни”. Старозаветна, нојевска, или новозаветна, откривењска, поплава радикализује искуство кривудања – оно постаје плутање, субјекат почиње да се дави и тоне у злу.

Тадић ће у неколико својих стихова разрађивати дати мотив. У песми *Молишва заблудело*, субјекат упућује своју песму-молитву Господу: „И мене, заблуделог, упуту како знаш. Јер неће се знати ко су ми отац и мајка, ни на којем ће ми ветру летети прах.” Тумарање садашњошћу настаје у парадигми тумарајуће потраге за сопственим идентитетом, како оним који долази из прошлости (родитељи), тако и оним из будућности, везаним за смрт. *Сахрањено у вешру* песниково спаљено тело остварује оно што живо није могло: оно захвата све правце и смерове: тумарање простором доживљава свој врхунац – никаква тачка причвршћивања више не постоји.

Несмиреност, односно немогућност постојања у једној тачки, сведоче стихови песме *Пејлово ћеро*, у којој песник очима лута 'уоколо'. У песми *Хоћу што да зайишем* субјекат казује: „поваздан лутам, идем никуд”. Да циљ кретања не постоји јасно казују и стихови: „Идем

никуда, никоме" (*Игући по трагу*). Управо је одсуство материјалне тачке кретања онај узрок који тумарање покреће. Песник својим певачким бићем непрестано трага за Другим, међутим, не налази га. Поменуто доситејевско *преокружнооколно* кретање у Тадићевом лирском свету бива первертовано кроз хифенску метафору: „човек вртлог" (*Обиће шрицуша*). Кружење временом и простором постаје све брже, те субјекат на крају постаје биће које се претвара у само лутање.

Уколико се цитирана Исидорова реченица преобрати у свој негатив: *Неименовање Бога имплицитно описујућење зла*, може ли се поставити питање није ли управо такво, на основу управо изнетог, искуство модернистичког субјекта? Међутим, поезија ће се одмах успротивити позитивном одговору, те ће песнички глас поставити једно другачије питање: „Да ли за њим [Светим Николом који се искрада из иконе, Ђ. Ђ.], путем кроз огњено жито, / или за лађом, коју сам огањ води?" (*Љубомир Симовић, Расписница*). Трансцендентно означено у оба случаја бива представљено као оно које измиче певању, док трагалачки простор проласка бића певања јесте ватрен, апокалиптични. Пробијајући се кроз ватру, кроз прождируће зло, поезија, свесна зла у себи и око себе, ипак, жели да изнова дозове и именује Бога, жели да задржи потенцијалну евхаристичност сопственог бића.

## ПОКУШАЈИ

Светоотачки, личосни однос према Богу, Богочовеку, који је именован и историјско-временски потврђен, у 20. веку не може се рећи да бива укинут и избрисан, већ постаје тешко остварив, недокучив, измештен. Иако је животно искуство модернистичког лирског субјекта Симовићеве поезије блиско

нихилизму<sup>65</sup>, ипак ће он кроз себе оцртавати извесну сотериолошку жељу, исказану нпр. кроз стихове: „Има ли игде пута, који води / из ове таме / до облака, пуног Бога / истинога? // Има ли макар сна, у ком се сања / крило које носи / из пепела дома мога / на праг дома небескога?” (*Са зіаришша*).

Исти тај субјект, као знак своје жеље држаће пред собом „на столу хлеб и вино, и јеванђеље”, међутим – одмах је ту свеприсутно, пратеће зло – „под столом стрижу, гамижу, гребу, / рогови, зуби, канце, рачвасти језици, / бркови, репови, пипци, чекиње, шапе!” (*На столу хлеб и вино*). Апокалиптични моменат у датим стиховима исцртан је кроз додир сакралног и насилног, застрашујућег. Песник непрестано сведочи да сакрално постаје слабашно, недовољно или неотпорно у односу на зло. Уплашен да и евхаристијске залог може заразити зло, песник примећује: „Мртве ли земље! / У води пуној трулог воћа и сламе / растачу се бродови, добро грађени. // А горе, у шаши на облаку, / с једном голом женом у крилу, / и с две на рукама двома, / после много вина певуши / дремајући, дебели бог! // Око њега лете / ране његови анђели” (*Појлед на свети*, 2). Небо постаје земљино огледало<sup>66</sup> (*Небески*

65 Нихилистичко додирује искуство апсурдности, што се може наћи нпр. у следећим стиховима: „И сав живот да живиш на њиви мањој од гроба. / И сузу да пушташ, да мрву земље не однесе. / И све да ти буде борба и тескоба. // И кисне зид, твој коштац и загрљај с ветром. / Зар после толико муке и снаге дође најмањи посао: / кратка жетва на њиви мањој од гроба” (Љубомир Симовић, *Последња земља*, песма 4).

66 Детрансцендентација и деонтологицизија света пролази кроз неколико фаза, о којима говори Бела Хамваш: „У свести човека место божанском заузме хумано: тако уместо трансцендентне религиозне везе настаје најпре религија саосећања и милосрђа, потом религија братства, религија једнакости, тојест божанска религија постаје људска, тако се небо претвара у земљу, сакрално у социјално, мудрост у науку, поезија у филологију, уметност у виртуозну атракцију,

знаци изнад *Београда*), чиме се первертује аеропагитска хијерархија, али и цело устројство света. Губећи тачку ослонца, човек постаје (п)лутајућа монада, која се нема за шта причврстити и тако сачувати. Осим тога, свакој од тих причврслних тачака (Бог, песма, традиција, хлеб) прети опасност да буде заражена злом и уништена, а тиме поништена још једна сотериолошка могућност.

У Симовићевом поетском свету хлеб, заједно са пратећим мотивом соли, јесте „једина сила која се може супротставити злу, једина сила коју поседује обичан човек” (Матицки 2011: 240), те хлеб постаје вишеструки апотропеј, вишеструка одбрана од зла. Хлеб – срж испуњења духовне човекове егзистенције – апотропејски конципиран, постаје песнички мотив у који се уписују како знаци изванкњижевне милитаризоване и дехуманизоване стварности, тако и вера и сотериолошка нада модернистичког субјекта, да се у свет изнова дозове Бог, чије је тело човеку дато управо кроз хлеб. Како „темељно осећање немоћи ухлебљења значи и осећање одсуства Бога” (Матић, Николић 2019: 45), тако се хлебом оцртава дубински однос човека и Бога, чиме он задобија анатеистички и теопоетски статус, представљајући сублимацију неизреченог а прећутно траженог. Пелусиотово *именовање Боја као ојрисушњење Боја* немогуће је. Да ли дато потиче из тога што се сам Бог променио, питање је на које упућује денотативни слој песме *Поћлед на свети*. Поред такве запитаности, песнику остаје тек именоване, које се непрестано продужава, непрестано одлаже у себе само, док се Бог као такав не објављује. Иза необјављеног Бога остаје хлеб, као знак празне трансценденције. Хлеб постаје именоване Бога и жеља за њиме али не и његово оприсутњење. Хлеб бива 'заражен' услед божанског

---

'ариа' у шудру, човечанство у масу. То је 'варварство одоздо'” (Хамваш 2017: 143).

одсуства и ђаволског присуства, услед тога што се место анђела јављају вране, што је небо земљино огледало, те само зло може населити хлеб (нпр. означено кроз мотив длаке која израста из хлеба у песми *Вечера*).

За Миодрага Павловића у песми *Вечера шајна* евхаристијски је хлеб „упреден / у конач / што пролази / кроз тела // Бићеш прошивен светлошћу / што иде за тобом / од почела”. Павловићева слика није митологизација евхаристијског чина, при чему би 'светлосни конач' био својеврсни мотивски упут на 'златну жицу из ведра неба' (народна песма *Повила се злайна жица из ведра неба*), но се њиме упућује на христолошко-светлосни моменат саме евхаристије, којим се расути свет повезује у целину, јер у евхаристијском искуству „целокупни свет – космос јесте једна литургија, 'космичка литургија', која целокупну творевину 'уноси' [...] пред престо Божји” (Зизиулас 1997: 211). Кључни предуслов постојања евхаристије јесте постојање заједнице, јер је евхаристија увек евхаристија заједнице. Важно је поменути да је литургија изворно означавала „функцију или службу човека или групе у корист, тј. на рачун целе заједнице”, односно, „радњу кроз коју група људи постаје у заједници нешто више од збира њених делова” (Шмеман 2011: 89). Павловићев светлосни конач јесте сам Христос који држи заједницу у целини, али се њиме увезује у текст песме и евхаристијско искуство.

Међутим, Павловићева песма значајна је због проблематизовања 'евхаристијског почетка'. Литургија се завршава свештениковим отпустом: „У миру изиђимо”, док народ одговара: „У имену Господњем”, што ће Шмеман (2011: 110) надахнуто протумачити: „Ми не смемо остати на Таворској гори; иако знамо да је добро тамо бити, враћамо се”, „морамо и отићи и отпочети мисију Цркве, без краја. Евхаристија је била *крај* путовања, *крај* времена. Сада је поновни *почетак*, а

ствари које су биле немогуће поново су нам откривене као могуће". *Вечера шајна* тај поновни почетак види као својеврсно враћање „сопственој мрви и свом болу”, те Павловићева песма приказује суштинску неоствареност искуства евхаристије, субјект је њој присуствовао, био је прободен концем Христове светлости (попут Терезе Авилске коју пробада копље анђела), међутим, искуство које са евхаристије односи са собом јесте искуство бола – и то не у смислу Сиорановог називања Христа 'Дон Жуаном бола' – но пре, ако се може рећи, бола услед разочарања пред неостваривошћу евхаристијом, чак разочарања неостваривошћу Христа.

Зато ће ова песма почети стиховима: „На столу / хлеб / и мамац један / тамно црвен // отпиј ову чашу / док се о крвништву прича”. Она чаша, која је за пророка Давида била „чаша Твоја напајајућа [...] као најјача” (Пс 23, 5), која носи Новозаветну Крв (Мт 26, 28), у искуству песника двадесетог века постаје 'мамац', односно празан знак евхаристије као такве.

У Симовићевој песми *Бројаница*, уместо причешћа „на језику [су] мрве хлеба из пепела”, док песма *Други јадац* заједницу пребацује у један апокалиптично-катаклизмички амбијент: „Доћи ће време без хлеба и соли, / кад ћемо по гробљима коприву сејати, / доћи ће време кад ћемо се голи / корењем хранити, пепелом грејати. // Доћи ће хладно време снега и дима, / кад ће ти ђаво бити бог, / гавран побратим, а гуја посестрима, / док ти ураста крило, а расте рог”. Оно *болно* што саопштава Симовићева поезија јесте то да је евхаристија постала пука радња, пуки обред.

Веома су блиски Симовићевом искуству стихови Петра Матовића: „Лакше прихватам брезе које шуште / иза олтара, у јесен, кроз полупани / прозор цркве него речи што извиру // тако проповеднички, по природи / посла” (*Из дневника оца А. Шмемана*). 'Полупаност црквеног прозора' прати полупаност евхаристијског



прозора, при чему се она своди на сопствену обредност и укида се њен суштински карактер, а то је јеванђеоска велика радост; рећи ће Шмеман (2011: 88): „Хришћанство објављује немогућом сваку радост, коју смо раније сматрали могућом. И у овој немогућности, на самом дну таме, оно објављује и буди мисао о новој, свеобухватној радости и са њом оно претвара крај у почетак.”

Лирски субјекат Матовићеве песме, 'отац А. Шмеман', налази се у истој нултој тачки таме, о којој говори Александар Шмеман, међутим, „како знак рибе постоји још само на / конзервама”, тако „Радост / стиже од шалтера кад на одложена / плаћања пристане: *нека шако буде!* // То је још једино од евхаристије. / Амин”. Евхаристија се первертује, своди у малу ствар себе, чак, деевхаристизује, постаје евхаристија без евхаристије, додаће Шмеман (2011: 87): „Овај свет је одбацио Христа. [...] Он је био жила куцавица света, а свет га је убио; али, у овом убиству умро је и сам свет”. Како показује Матовићева песма, као и Симовићево песништво, чин евхаристије не утемељује се у јеванђеоским изворима, нити, пак, у обећаном Царству, те се „човек претвара у биће које само себе уништава” (Радуловић 2017: 207).

Врхунац самоуништења, тиме и саме заједнице, јесте рат. Фонолошка подударност сугласника м-х-л јеврејских имена за хлеб и рат (в. Јовановић 2010: 101) оцртава архетипску повезаност хлеба и људског опстанка, а што у Симовићевим песмама наилази на различита поетска уобличења. У песми *Шлемови* „ко отац, пре пола века, / сад син, док пада ноћ, / због мириса хлеба и млека, / на пушку ставља нож”, мотив хлеба оцртава оно суштинско Симовићеве поетике – заједницу која се разбија, која је разбијена, која се лишава и која је лишена евхаристије. Хлеба нема, баш као што је и Житна пијаца у Ужицу „без иједног јединог / зрна жита”, док су „о четири конопца / обешени, јака, / један геометар / и три сељака. // Над престрављеним

женама, / у зраку, / две цокуле, / шест опанака” (Љубомир Симовић, *На Житној њијази у Ужицу*). Условљеност постојања хлебом и условљеност опстанка ратом, хлеб из евхаристијског помера у милитаристички регистар – њиме се пуне топови (у песми *Подела хлеба*), пшеницом се пушке набијају (у песми *Балада о обичном човеку*). Лирски субјекат *Родољубиве њесме* биће избушен као сито, док ће његов коњ, парип, пасти у жито (Љубомир Симовић, *Родољубива њесма*). Хлеб постаје катаклизмичка икона.

Милитаристички контекст, у ком се појављује хлеб у Симовића, бива проширен бестијаријумским комплексом, те се у песми *Вечера* оприсутњују длакава чудовишта, којих се лирски субјекат решава, међутим, иза њих остаје једна длака, која расте „све већа, све гушћа / све брже, на наше очи, / из јабука, из вина, из хлеба”, док у песми *Семејство синегдоха* ’десница на јабуци седла’ успоставља се као „у крљушт обрасла шапа аждаје”, као „десница куге, / десница глади, десница дима”. Дате представе интертекстуални су упути на *Ошкривење Јованово*, док су објаве четири јахача апокалипсе предтекстуални импулси за креирање слике коњаника и његове деснице у Симовићевој песми.

## СА ДРУГЕ СТРАНЕ РАДОСТИ

Опијајуће су Шмеманове речи (2011: 102): „Евхаристија (благодарење) је стање савршеног човека. Евхаристија је рајски живот. Евхаристија је једини, прави и потпуни одговор човека на Божије стварање, искупљење и дар небески”, у Христовој „евхаристији и кроз њега сва твар постаје оно што је увек требало да буде, а није успела да буде”. Може ли субјекат, који живи реалност гореописаних стихова бити судеоник Шмеманових речи?

Десакрализација евхаристије десакрализује хлеб, те он, као потеницијална овоземаљска кућа божанског бића, постаје празни *дом*<sup>67</sup>, у који се субјекат не може уселити. Хлеб као ознака најављеног, долазећег Бога, постаје празан знак неукусне будућности, док поезија остаје апокалиптични будна.

Ипак, лирски субјекат Симовићеве поезије *радо-стиан* је док, доситејевски<sup>68</sup>, умаче „залогаје хлеба у жуманце” (*Бої олује у Луїарници*). Дати моменат – моменат радости, идентитетски кључан за евхаристију – неодољиво привлачи почетну недоумицу: зашто присуство радости приликом умакања хлеба у жуманце

67 У том смислу, Тадић ће певати: „Жуђени доме далеко си / Спасење моје нема те” (*Златне су речи божије*). Ричард Керни (2010: 13) поводом Хајдегеровог читања Хелдерлина казује да нас „поетика, укратко, чини странцима на земљи како бисмо на њој могли сакраменталније да се задржавамо. Јер, као што показује Хелдерлин, уколико прво не иску-симо непријатан осећај бескућништва (*Unheimlichkeit*), не можемо започети пут повратка кући (*Heimkommen*); путовање које никада није повратак фиксном пореклу (*Heimat*), већ скретање према дому који увек тек треба доћи (*Heimkunft* as *Ankunft*). Без растављања, нема доласка. Без одузимања дома нема повратка. У том смислу, анатеизам се може читати као одлазак, толико и као понављање, одисеја која нас одводи од куће и назад. Најкраћи пут од чуда до чуда је губитак”. Зато Тадићев певајући глас станује у „празној кући, под пауковом мрежом” (*Глуво доба*, 2), док ће за Карановића зидове „нашег дома” чинити „дани и ноћи, ноћи и дани” (*Дани и ноћи*).

68 Доситејево „напуштање тиховања и ступање у *веселост*, а која ипак није пуко и банално негирање подвижничог тиховања као таквог, означава да је унутар самог Доситејевог бића дошло до промене у перцепцији стварности, да се Доситејево биће отворило за искуства другачија од оних која је проналазио у хришћанској литератури, отворило за искуство откривања окружујућег света” (Бурђевић et al 2020: 155). Доситејевски свет није свет зла, међутим, између њега и Симовићевих стихова прошло је више векова: Симовићева епоха живи пораз доситејевског света, приказујући га немогућим.

и зашто одсуство радости у евхаристијском канону? Било да је умакање хлеба у јаје ознака новог живота (преко симбола јајета) или пак насилна десакрализација света (преко деонтологизације хлеба), оба питања сведоче одсуство Бога, те поезија мора да се избори са следећим: Шта чинити услед Божанског одсуства? Може ли поезија бити поезијом уколико Бога нема? У том смислу она постаје поприште укрштаја епистеме зла и епистеме Бога, сведочи човеково огрешење о трансценденцију<sup>69</sup>, али, пре свега, функционише као трансцендентно неодређени евхаристијски опит.

Апокалиптичност евхаристијског уступа место апокалиптичности поетског, те се њиме стиже до 'друге реалности', а која подразумева препознавање Христа и улазак у радост Његове присутности (в. Шмеман 2011: 92). Мрвицу те 'друге реалности' тражиће Тадић у песми *Безвредне њохвале*: „Безвредне похвале заклањају славу Божју. / Дај ми мрвицу, Господе, и исцели ме”, док ће Карановић у песми *Захвалности* певати о узајамној захвалности, коју песник осећа према Богу, због 'ненаданих тренутака мира и тишине', „када свака ствар нађе равнотежу”, и коју осећа Бог према песнику, због тога „што осећам захвалност, / и што уживам у тим тренуцима”. Међутим, стваралачки набој евхаристијског чиниће да „након извесног времена, / поново тражим звуке, жагор, / додире. Празнину између речи”, што у Богу поновно ствара осећај захвалности, те „осмех, акробата на зраку сунца, / прелази преко његовог лица”. Матовићеве 'речи по природи посла' нису речи, којим се казује евхаристија, то је, како показује Карановић, поезија. Поезија не

69 Због тога ће Тадић бити изричит: „Не забадај њушку / у хлеб, у Тело // Не забадај њушку / у вино, у Крв // Не прелази светињи / без покајања и суза // Са страхом Божјим / дочекај / и испрати сваки дан // Не забадај њушку у небеса” (*Не забадај њушку*).

показује тек немогућност евхаристије и не задржава се у празном простору божанске одсутности, нити пак језичким симулирањем евхаристије, сакраметалном естетизацијом и теопоетском стилизацијом покушава да упризорни Бога и евхаристију. Поезија је по том питању крајње отворена, као што су многи наводи из Симовића показали: немогуће је дозвати Бога у поезију. Међутим, управо у томе крије се једна лукавост поезије – Бог се не може дозвати у њу, већ се путем ње до Бога може доћи. Поезија, отворено признајући божанску неприсутност и евхаристијску немогућност, упућује на простор пре њих – на простор пре одсуства. То, опет, није простор заједнице, већ простор *огабира*. Поезија постаје анатеистички „позив да се ревидира оно што би се могло назвати примарном позорницом религије: сусрет са радикалним Странцем којег изаберемо или не изаберемо да зовемо Бог. Оно што откријемо у оваквим сусретима, наравно, подложно је бесконачним модулацијама. Тренуци епифаније увек су уклопљени у услове културе и увек захтевају представљање и читање” (Керни 2010: 7). Дати префикс *ана* постаје ознака за повратак у саму основу (не) веровања, али и певања, и, управо кроз могућност да се путем поезије поново дође до Бога, поезија може да буде поезија, те она постаје својеврсна „вера изван вере у Бога изван Бога” (Керни 2010: 9). Евхаристија се кроз поезију дешава.

## ЗВЕР

Почетак *Горског вијенца*, у ком песник певањем сопствено биће извија пред свепрождирућом немани и у ком се императивом позива на освешћење о присутности *враћа* у конкретном времену, остварује се кроз архетипску парадигму односа према хтоничкој

звери, успостављену, како у старозаветним текстовима (попут *Књиге пророка Данила* или *Књиге пророка Исаије*), тако, посебно и у *Апокалипси Јована Божјослова*. Ставши „на песку морском” (Отк 13, 1), на подножно-порозној граници два света, пророк, апостол или песник, пред собом сведочи излазак и објаву звери у њеном погубном и застрашујућем облику, те ће, с једне стране, пророчко-апостолске речи оцртавати искуство епохе у ком се дата звер објављује, док ће песничке речи исписивати трагичну погубност у унутрашњем животу субјекта у сукобу са хтонском силом. Од морске немани у *Књизи пророка Исаије*, четири животиње у *Књизи пророка Данила*, визуелно уобличиће звери своју кулминацију добија у последњој библијској књизи, где су посебно важне црвена аждаја (Отк 12, 3), звер из мора (Отк 13, 1), звер из земље (Отк 13, 11). По мишљењу Андреја Кесаријског, црвена аждаја собом оцртава антислику божанских закона, исказаних у *Писму*, где њених седам глава стоје као ознаке било „седам најлукавијих сила, супротних анђелским силама” (Кесаријски 1998: 127–128), било седам духова, о којима говори Исус у *Јеванђељу од Луке* 11, 25–26, било седам гадова или помисли из *Прича Соломонових* 26, 25, рогови представљају первертованих Десет божијих заповести, док се круне уобличавају као изругивање победничких венаца мученика (в. Кесаријски 1998: 128). Он ће наставити у даљем тумачењу визуелне звериње представе, те ће у црвеној аждаји рашчитати фигурацију Сатане, у звери из мора скривеног антихриста, док ће звер из земље представљати лажне пророке. У последње две звери Павел Евдокимов (2009: 337) видеће „два демонска својства која имају огромну разарајућу силу: о неограниченој власти која личи на власт тоталитарне државе над живима и о лажним пророштвима”. На сличан начин ће и Јуриј Кузњецов (2013: 245) говорити о симболичком значењу

четири звери из *Књије пророка Данила*, где ће у њима рашчитати представу људске похлепе, власти система, ратничке и следе агресивности.

На основу оваквих тумачења, може се закључити да је звер вишеструка представа, како самог друштвеног поретка и његових феномена, тако и спољашње уобличице унутрашњег субјективног стања.

Стихови Жарка Миленковића (*Црнило*): „Из мрачног угла / мрачни створ / посматра” и „гаси моје Сунце / Сиса моју Светлост”, нису тек иницијални стихови песничке збирке *Крхошине леџа*, но се њима на (ауто) поетском плану раскрива однос поезије и библијско-апокалиптичне звери. Поезија, осим што је простор који, како сведоче стихови, још увек задржава у себи 'Сунце' и 'Светлост', превасходно се образује око свети да се управо дате онтолошке ознаке губе из песничке перцепције и да бивају немогуће самог певања. Контраст између нарастајућег 'мрачног угла' и губеће 'Светлости' ствара тензију унутар певања, али и унутар песничког бића. Иако се може претпоставити да постављена опозиција мрак – светлост последује у опозицији звер – песник, дата прерасподела није одржива.

У песми *Свети Архангел Михаило 2015*. Бојана Стојановић Пантовић пева о поменутом архангелу, под чијом заштитом се песникиња више не налази. Архангел изостаје као религиозно-откривењски сигнификант, што стоји насупрот његовој функцији у *Апокалипси Јована Богослова* (12, 7–9), где је означен као предводник небеске војске, који ће збацивати црвену аждају. Архангела Михаила савремене поезије песникиња види у тренутку „како се блатњав вуче по Улици цара Душана” и како му 'очупано крило' „пада на мокре и склиске трачнице у кругу двојке”. Уместо негдашњег пламеног, у његовим се рукама налази „патрљак од мача”, те постаје раван 'просјаку', 'гутачу ватре' и 'циркузанту'. Како је Јован Богослов у архангеловој

фигури исписао пунину жеље за победом над Сатаном, тако се у поменутој песми архангел претвара у испражњени хришћански знак, у чију се празнину уписује идентитет поезије, која бива лишена трансцендентог ослонца и изворишта.

Како последњи стихови цитиране песме сведоче, (савремени) песници јесу напуштена архангелова 'верна војска', те се профилишу као анђели одсутног арханђела, као свештеници Речи одсутног означеног.

Празнина трансцендентног упоришта постаје плодно тло за бујни развој звери: „у тој пустоши гуштер је добар гост” (Зоран Пешић Сигма, *Ружан сан*), те поезија, ипак, неће бити оаза за склањање од зла, већ начин осмишљавања не тек ко-егзистенције са њиме, но пре начина, на који се поред њега до будућности без зла може доћи. Поезија ће се одвијати са пуном свешћу о постојању зла, и колико једно око певања било упрто у покушај идентитетског разобличења звери, толико ће оно друго желети да види простор изван зла и катастрофичне стварности, оно место о коме говори Морис Бланшо (2012: 78) као извору певања и поја сирена, предео који Јован Богослов види као „небо ново и земљу нову” (Отк 21, 1), Миленковићев простор Сунца и Светлости, Дисово „изван сваког зла” (Владислав Петковић Дис, *Можда сјава*), отвореност неба „разапетог између прстију” (Бранко Миљковић, *Узладуг је будим*) – да види и пева пространство „којим би некуд даље, са овога света. / У Слободу, куд, над нама, гране језде. / У прах мирисан, куд липе распу звезде!” (Милош Црњански, *Ја, ти и сви савремени њарови*), да се пробуди у вечности и узвикне: „Гледај, ево сунца!” (Растко Петровић, *Са свешћим пољупцем на уснама*).

Поезија, на крају, жели да види, боље речено, да упозна и дотакне саму себе, те ће она своје лирском субјекту рећи: „Требало је да се упознаш. / Упознао се ниси. / Са собом ниси разговарао” (Ранко Рисојевић,



*Обраћај се мени, себи*). Међутим, сваки покушај поетског саморазговора постаје болно искуство, јер сваким додиром *ирстии* поезије нужно пролазе кроз *звериње крзно*, које од Симовића, преко Тадића, врхунац добија у Сигмином стиху: „Свет обраста длакама” (Зоран Пешић Сигма, *Смртоносна жеђ*).

Савремена поезија изнова ће актуелизовати давнашње парадигме, међутим, фигура звери у њој неће бити кључно препознатљива по спољашњим, физичким карактеристикама, но из простора визуелног она прелази у невидљиво, неодређено, али ипак осетно и присутно. Иза ње остају трагови, расути у тексту песме. Када Новица Тадић 'смућен, преварен' у песми *Сила је твоја велика* запише: „на све то заборавих. / И као да се ништа није десило, / на прагу храма демонског / гравирам врагу плочицу” (Новица Тадић, *Сила је твоја велика*), он заборавом на зло које се десило не поништава зло као такво, већ је посреди покушај изопштавања себе из зла, које се непрестано дешава. 'На све то заборавих' означава и песниково искључивање из поменутих библијско-романтичарских парадигми. Песникову резигнираност мотивише и промена у фигурацији саме звери – она не стаје пред њега и не плаши га изгледом свога бића. Она ће се нпр. у ненасловљеној песми збирке *Ја и моја ираиња* појавити као 'змијица': „Однекуд је дошла међу нас / змијица, чедо нечије. // Назива ме оцем и мајком / док се склупчава на мојим грудима. // Моје је срце огавни оброк / Спремљен за њу, зготовљен у злу.” Иако се и у наративу апостола Јована границе између светова нарушавају, ипак је могуће одредити где је извор зла, односно, одакле производи звер, и док ће он опстојавати на страни праведника, толико је у савременој поезији поменути 'песак морски', граница између светова потопљена и прекривена, те је свака од могућих страна несигурна, нарушена, непостојећа. Порекло звери, сведочи

Тадићево певање, више не долази извана у односу на песника, нити му је оно познато. Звер ће дато незнање (или немогућност знања) искористити, себе одредивши као песниково чедо ('Назива ме оцем и мајком'), чиме постаје саставни део песниковог бића, изнутра хранећи се њиме и у њему стварајући празнину, као место свог постојања.

Поприште сукоба између песника и звери постаје празнина унутар самог субјекта, те је звер неизоставни ентитет његовог живота. „Свуда их има”, певаће Жарко Миленковић у песми *Познајши сџраници*, те ће се звер непрестано јављати у *трагу*, на *улици*, у *другом човеку*, у *осмеху*, који је „пун зуба, длакав, изнад досетке злобан” (Новица Тадић, *Досејка*). Она се више неће објављивати у граничним тренуцима времена и историје, какав је случај у *Апокалипси* и *Горском вијенцу*, већ ће постати свакодневно присутна: „Уморан сам уморан / јер цео боговетни дан / за мном иде те иде протува / отворених уста округлих / избачена језика” (Новица Тадић, *Рујало*), те се човек као такав више неће препознавати као нешто супротно од саме звери: „Буди оно што јеси // буди човек / буди звер” (Жарко Миленковић, *Човек : звер*), док ће код Данилова она у потпуности испунити само песниково биће: „желим да се отцепим од тебе, аждахо. Узалуд, / у огледалу су увек гледајући и угледани” (Драган Јовановић Данилов, *Свети Данилов убија аждају, а онда и сам постојаје аждаја*).

Колико сам песник био 'уморан', звер ће, толико, бити све знатижељнија, те 'увек', она „приупита како сам”, иако „увелико зна да сам лоше, али хоће да испита још неке нијансе” (Новица Тадић, *Вештак велики*). Постмодерна апокалиптична звер, дакле, више неће уживати у томе да „реп њезин вуче трећину звезда небеских и баци их на земљу” (Отк 12, 4), да „испусти за женом из уста својих воду као реку, да би је река однела” (Отк 12, 15) нити пак у томе да говори „охоле

речи и хуљења” (Отк 13, 5), да „ратује са светима и да их победи” (Отк 13, 7), јер јој то није потребно. Она се храни ’нијансама’ трагичности човековог бића; може се рећи и то да се преселила у малу ствар зла – од космичко-библијских размера она се спушта у песничко ’лоше сам’. Међутим, док је „svaki tren sve gori i gori”, у поље сукоба човека и звери ступиће поезија, и, попут мајке, рећи: „ali sve će biti u redu, / biti u redu, / u redu...” (Драган Бошковић, *Skočila kroz prozor*). Одлагање тог ’u redu’ у бесконачност, означава да се оно на овоме свету неће десити, што је искуство које сведочи и Григорије Богослов у песми *О природи људској*: „По магли густој ја тумарам тамо и овамо, не могу / да досегнем оно за чиме жудим, чак ни у сну” (Богослов 2012: 57). Међутим, сама песничка спознаја да ће се мир тог ’u redu’ десити барем у будућности, довољно му даје снаге да промуца: „Dobro sam sad, baš dobro, / smirio sam se, dobro...” (Драган Бошковић, *Skočila kroz prozor*).

И поред тога, како ниједно коначно одређење, коначна успостава равнотеже, није могуће, тако ће у Тадићевој песми *Црвени скакавац* на мотивском плану доћи до снажног прелома зверињег у песничко. „Тамо пак”, пева Тадић „тамо / по крововима градским трчи / огромни црвени // скакавац који ће јој / као последњу траву земље / сву косу исећи”. Очекивани мотив месеца, који се, од народне и романтичарске поезије до нпр. лунарне симболике у поезији Милоша Црњанског, сели преко кровова, Тадић не може да пева. Старозаветна пошасна звер не тек што ће супституисати мотивски комплекс месеца, већ ће сопственим чељустима загристи и саму поезију. Песник који је будио своју драгу, због ’краја света’ и ’росе на трави’ (Бранко Миљковић, *Узалуд је будим*), који буди своју песму „с круном косе и у коси цвет” (Владислав Петковић Дис, *Можда сјава*), сада пева како ће скакавац „као последњу траву земље / сву косу исећи”. Управо још толико мало

времена песник има, колико је футуру, у ком се стихови остварују, потребно да се праметне у прошлост. Тада певања већ неће бити, јер ће чељусти скакавца у потпуности уништити и певање и поезију. И док скакавац 'трчи', хита ка уништењу поезије, толико ће се она осигуравати у сопственом језику, у граматичности, у футуру, као што је то случај код Тадића, или потенцијалу, карактеристичном за Бошковића. На такав начин, поезија задржава апокалиптичну позицију: она је мртва, тако што ће бити мртва, али, такође, она није мртва, тиме што ће тек бити мртва.

Постмодерно певање о свеприсутности звери приказује у себи хорде зомбираних, неодређених, неименованих, ни мртвих, ни живих, тек присутних. Били они „људи који без чела и имена пролазе улицом” (Бранко Миљковић, *Узалуд је бугим*), „закукуљене прилике / црне повите”, које „около крстаре” (Новица Тадић, *Родни крај*), „сенке, напасти, људска длакава / темена” (Новица Тадић, *Јушарња њесма*), „10.000 miliona stanovnika u Njujorku” (Драган Бошковић, *kada bih bio pesnik*), посредни су, дакле, људи, којима је потпуно овладао звер, чији је сваки корак 'уморан', безвољан, који без икакве запитаности корачају уз зло, док „бич витла, севају копита / усред родног града” (Новица Тадић, *Ојеті неки*). Објективни узроци настанка катастрофе, на којима инсистира апостол Јован, више нису сазнатљиви, и као такви, неинтересантни постмодерном певању, те ће Кузњецов (2013: 241) рећи да „основни разлози погибије људи јављају се у виду некаквог хипнотичког пренебрегавања опасности, губитка перцепције простих очигледности, 'деаксија' (лат: de – одсуство и грч: ахіота – очигледност)”. Услед одсуства свести о догађајном злу, као и због промене у појавној природи звери, те начинима на који се она бори против човечанства, људи, како илуструју цитирани стихови, постају скупине, несвесно окупљене

око нематеријалне (идеалне) суштине (Кузњецов 2013: 243), суштине, која и не била зла, увек јесте идеолошка, самим тим опасна. Унутар такве заједнице људи губе свој првобитни идентитет – „ови једно мишљење имају, и своју силу и власт дају звери” (Отк 17, 13), те задобијају оно што је у *Апокалипси* названо 'жиг звери' (Отк 13, 16 – 17), односно преко испражњеног места њиховог идентитета, исписује се име самог система. Андреј Кесаријски (1989: 139) рећи ће да се поменути жиг урезује како људи „не би имали снаге да чине добро”, односно њима се одузима воља као таква, они ступају у искуство 'умора', како је речено у горњим Тадићевим стиховима, ступају у искуство очајања, које је „тешка туга / која је заборавила / на разрешења, и сузе” (Новица Тадић, *Тријшних шамни*). Међутим, како „не пева очај / онај који је стварно очајан” (Војислав Карановић, *Аушолоешика*), тако ће очај зомбираних остајати као неисказиво певања, као нешто чија се трагичност не може изрећи језиком. Зато „ветар доноси / мумлање рику / и влажан ваздух се љуља” (Новица Тадић, *Родни крај*), у чему као да одзвањају речи пророка Исаије: „Сва ће се земља љуљати као пијан човек” (Ис 24, 20). Очајно искуство зомбираних својом неисказивошћу представља толико болно место у самој поезији, те је све „неудобно, тесно, влажно. / Круне се зидови, отпада / малтер, сипи песак, / Стварају се крпице у угловима” (Новица Тадић, *Нужни смештај*). Искуство опште тескобе паралелно тече са искуством апсолутне присутности звери и њеног неконтролисаног ширења. Звер постаје карцином, у човековом телу, у човековој души, у друштву, у религији, у уметности, поезији. Звер постаје вирус, који продире у човеково тело, вирус, који човек дише, од ког је немогуће склонити се. Звер је систем, који гута човека. Звер је идеологија, којој се човек приклања. Звер се може одредити и као (не)видљиво уобличење идејне суштине заједнице

зомбираних. Интерес звери, односно „интереси система (роја, стада, крда, чопора, јата итд.) нису збир интереса чланова система, већ нешто потпуно друго, засебно” (Кузњецов 2013: 243). Како индивидуе као личности и појединачни идентитети унутар система не постоје, тако постоји идејна – боље речено, идеолошка – суштина која их окупља, односно – „и сва земља дивећи се пође за звери” (Отк 13, 3). Чељусти црвеног скакавца постају огромна црна рупа, која оштрином своје паклене празнине сече све пред собом. Звер је, такође, на пример повезана са економским системом, који је у *Апокалипси* приказан кроз „жену која седи на црвеној звери” (Отк 17, 3). У Симовићевој песми *Муве и цвеће*, јавља се „девојка у црвеном”, која „стазом кроз раж, / брезовим путем бесно откида главе / светитеља, претворених у цвеће”, што је директна алузија на вавилонску блудницу, што се „опија од крви светих и од крви сведока Исусових” (Отк 17, 6). Звер, осим што запоседа оне који живе изван времена, тако господари и животом оних у времену. У Тадићевој песми *Луга сџаногавка* упризорњује се лик *сџаногавке*, бића у женском обличју, које „као звер од светлости чека”, „прстом од сребра” упирући у песника. Уместо 'књиге живота' (Отк 3, 5) спрам ње налази се 'црна књига', те песник саветује: „боље би било да не долазиш / спавај негде / стојећи”. Како звер заузима сам песников дом, тако ће један од мотива у поезији Драгана Бошковића бити управо мотив изнајмљених и неукњижених станова, којима је потпуно завладала звериња хладноћа, те су „bez грејања” (*The Clash*) и зомбији – „ljudi se raspadaju u stanovima” (*bog nas želi zajedno da bi bio bog*), што чини да у њима суштински „ne stanuje niko” (*usta puna zemlje*).

На основу датих стихова, апокалипса не приказује тек дешавања у будућности нити наговештава крај света, но се, рећи ће Кузњецов (2013: 244), профилише као „свеобухватна теорија стварања катастрофа”, која

приказује „општи историјски процес, или боље, општи закон који је деловао, делује и деловаће увек, у симболичкој, појавној форми”. Отуда фигура звери није карактеристична за само једно време, једну епоху. Томе је близак став Иринеја Лионског (1998: 17), који сматра да ће у лику звери бити „обновљено свако зло и свако лукавство, како би цела богоодступничка сила, сабрана и скривена у њему (Антихристу, Ђ. Ђ.) била гурнута у пећ огњену”. Звер, дакле, није новитет, но *обновљење* већ постојећег зла, познатог у искуству. Карактеристична и за старозаветна и постмодерна времена, она се као таква није исцрпила, док спремност њених 'рогова да се боду са Анђелом' (Новица Тадић, *Раширио си носнице као крила*) приказује њену готовост да се у свакоме времену објави и да – докле буде постојало време – постоји и она.

## РАТНИК ЗА СВЕТЛОСТ

Из непрегледног мора зомбираних лица иступа песник, који „на улици једног јутра” среће Сатану (Жарко Миленковић, *Пролазник*).

Одабир јутра као несумњиво апокалиптичног времена, у ком звериња ноћ попушта пред 'звездом јутарњом' (Отк 2, 28), постаје и време самог певања, те поезија „долази / понекад, у млад јутарњи час” (Војислав Карановић, *Поезија насњаје*), односно рећи ће пророк Давид, Бог ће „ујутру [...] услишити глас мој” (Пс 5, 4). Карановић своју песму-молитву упућује Господу да „брзо прође ова ноћ / у којој осећам како ништа није моје” (Војислав Карановић, *Псалам*), чиме се он приближава пророку Давиду, који у 29. псалму пева: „Увече ће се настанити плач, и ујутро радовање” (Пс 29, 6), док ће се посебна јутарња симбиоза молитвеног и песничког огледати у следећим псаламским стиховима: „Устани, славо моја; устани псалтиру и гитаро, устаћу зајутра

(рано)" (Пс 56, 9). Тренутак буђења, односно тренутак измене ноћне конфигурације у јутарњу, тренутак је у ком се биће поезије уздиже и извија у додиру са трансцендентном светлошћу, док певање постаје дрхтање песниковог бића, које за собом оставља мрачну и демонску околину и које бива заслепљено, али и опчињено, самом зором, новоступајућим Сунцем.

Песник себе одређује као биће које суштински не припада простору мрака. Отуда ће његово лице, коме се суза „на лицу запалила" (Новица Тадић, *Два зайиса*), постати сјајно и на њему ће сијати светлост поменуте 'звезде јутарње'. На песниковом лицу, загледаном у простор иза смрти, оцртаваће се светлост, која неће моћи да буде изречена језиком. Песник ће јутро са светлошћу, била она паламистичко-исихастичка или светлост самог бића поезије, препознати као оно „у коме ће ми се чинити / да је све моје" (Војислав Карановић, *Псалам*), те је песников завичај управо јутро, јутарња светлост. Песник се може одредити, следећући Бојану Стојановић Пантовић и Војислава Карановића, као ангелизовано биће јутарње светлости.

Са друге стране, Сатана, песников антагониста, из Миленковићеве песме *Пролазник* бива толико изједначен са другим 'пролазницима', да једино песник успева да га препозна, по томе што „одало га је црно лице". Лица, „ти валови који ништа не заклањају" (Драган Јовановић Данилов, *Свети Данилов убија аждају, а онда и сам постоје аждаја*), постају носиоци есхатотипске ознаке, јер се њима упућује на простор кретања и загледаности у претпостављени циљ самог субјекта. Тадићеви стихови: „изађох из града, напустих куле саздане од / туђих речи. Напустих све" (Новица Тадић, *Два зайиса*), приказују радикалну промену у смеру песничке локомоције. Померајући се из места и тренутка певања, поезија покушава да се помери што даље у будућност, што даље од традиције



и њу управо дати померај и дата урођеност у будуће идентитетски одређују. Како су сузе траг светаца (Сиоран 1996: 5), запаљена суза на песниковом лицу не подразумева архетипску репетицију хришћанског светитеља у савременом песнику, но је посреди показатељ да се и некадашњи светитељ и садашњи песник налазе на истом ходу – дати ход би Миодраг Павловић одредио као *хогогарје* – на истом ходу ка будућности, у којој, обојици „камен у [...] грудима прошапта Твоје Име” (Новица Тадић, *Два зајуса*), име 'мајчице Богородице'. Фигура Марије Богородице налази се у будућности, те се у Њу и светитељ и песник есхатотипски уписују и према Њој одређују. Слично мариолошко искуство налазимо и у песми *Santa Maria della Salute*, где „Богородица представља негацију танатолошког искуства, те кроз химнографски мотив отварања небеских двери, Богородица постаје залог изласка из смрти, изласка из гроба, на крају, изласка из храма у љубав” (Ђурђевић 2019б: 538).

Између будућности, коју обасјава 'светлост Јагњетова' (Отк 21, 23) и садашњости, у којој звер „обмањује оне који живе на земљи чудесима” (Отк 13, 14), поезија ће поставити фигуру светог ратника, који, борећи се са звери, стиче право на партиципацију у јутарњој светлости, у светлости небеског Јерусалима, на крају у светлости Небеског Царства. У датој фигури – од 'Сина Човечија' из *Књиге пророка Данила* (7, 13) и бога Мардука, који у вавилонском епу *Енума Елиш* убија змаја Тијамант, Гилгамеша, који побеђује Хумбабу, преко хришћанског Светог Георгија (в. Кузњецов 2013: 245–246), Беовулфа и његове борбе против Грендела, Марка Краљевића из бугарштица и десетераца, где убија демоноликог Мусу Кесецију, до Тадићеве дрвене статуе витеза у песми *Изложба*, Даниловљевог *Свештої Данилова који убија аждају, а онда и сам постојаје аждаја* и Бошковићевог Самураја Цека, – препознаје

се апокалиптични постмодерни јунак, који би се борио „за разинституционализацију традиционалних друштвених здања, подривао традиционални ауторитет и донео ново и савршеније друштво” (Фонда 2013: 218).

Како је библијски концепт времена линеаран и сукцесиван, те историја започиње Стварањем а завршава се у Другом доласку, „можемо закључити да је западни, хришћански поглед онај који се заснива, барем делимично, на апокалиптичној визији коју симболише јунак-победник над хаосом и васпостављач стварности”, док у фигури ратника који убија змаја „можемо наћи одраз и постмодерног и апокалиптичног начина мишљења, односно, тенденцију да се ратује са прошлим чудовиштима, као и визију стварања новог и бољег света” (Фонда 2013: 218). Оживљавање и проживљавање митолошких матрица, дакле, постаје секундарно, уступајући место наступајућем јутру, наступајућем Дану са ненаданим тренуцима „мира и тишине. / Када свака ствар нађе равнотежу” (Војислав Карановић, *Захвалности*), тренутку када ће Божији осмех упућен песнику, 'акробати на зраку сунца', из цитиране Карановиће песме, постати ознака временске и просторне другости у односу на Тадићеве оновремене длакаве зубе.

Песник жели да његово певање постане еквивалентно копљу Светог Ђорђа или магичној катани Самураја Џека, те ће Бошковић изјавити: „biću Samurai Jack: Džeki, bebe!” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*), како би поезијом постигао револуцију (в. Драган Бошковић, *Њристен*), која настаје као коначан обрачун са оном силом зла од Еденске змије до Акуа, „the shape-shifting master of darkness” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). Даниловљев стих „Почео сам тако што сам завитлао мачем / и одсекао аждаји главу” (*Свети Данилов убија аждају, а онда и сам постојаје аждаја*) управо показује

песника, који потеже своју песму као оружје, док је почетак певања уједно и почетак борбе против зла.

Аку свог противника избацује у будућност, будућност у којој је зло једина власт. Међутим, иако Самурај Цек успева да се врати унатраг у прошлост и победи демона Акуа, и иако човек може кроз Христа да се врати унатраг и обнови своју палу адамовску природу, упитно је да ли је дата могућност резервисана и за песника – да ли он остаје затворен у будућности. Песник, „изгнат за врата чудесах” (Петар II Петровић Његош, *Луца микрокозма*) разликује се и од хероја Цека и од човека тиме што у будућности остаје. Или је одговор такав да ће песник својим певањем из будућности и о будућем успети да измени конфигурацију зла, сачињену у прошлости. Како је „апокалиптични постмодерни јунак оптимиста и идеалиста” (Фонда 2013: 218), он ће изнова позивати на револуцију, на песничку револуцију, јер ће само њоме хтонски осећај хаоса бити побеђен: „jer želim da čujem revolution, braćo, / želim da čujem našu revoluciju!!!!” (Драган Бошковић, *Ūristen*).

У расветљавању песничког уобличиња фигуре ратника светлости, те деконструкције идеје о начину његовог постојања, посебно важне песме јесу Тадићева *Изложба* и Даниловљева *Свети Данилов убија аждају, а онда и сам постојаје аждаја*. Тадић ће инсистирати на повезаности песника и самог ратника, док ће Данилов отићи даље, где ће се у нескривени амалгам песника и ратника уписати сама аждаја.

Код Тадића ће ратник светлости бити представљен као изложбена статуа „у савременој галерији” (*Изложба*), међутим, његова је позиција секундарна у односу на „ковану авет на постољу”, исклесану у „најтврђем камену”, која је „уловљена сабласт птицолика // неко непознато чудовиште / на једној нози стоји / савијајући врх репа у уста”. Заокружено самопрождирање представљене звери знак је затворености

времена и историје песникове егзистенције, времена које је закопчано у самоме себи и које, као такво, бива лишено развоја у будућност. Звер овиме окружује и сужава поезију, те је поезији потребан унутрашњи импулс, како би се дати круг разбио и како би се она отворила према будућности. Тако уоквирена, поезија у себи акумулира потенцијалну енергију сопствене апокалиптичности, јер, усмереној на будуће, њој се управо остварење у будућем укида. Уколико дате унутрашње енергије не би било, поезија би се угасила у зверињем ковитлацу и постала „уловљена сабласт птицолика”, односно, преобликована, расута и доведена до непрепознавања – до стадијума 'непознатог чудовишта'. Звер покушава да у себе усиса поезију, како би сама поезија такође постала звер.

Тадићев ратник светлости бива сачињен од слабијег – али, ипак, живог – материјала, од дрвета, на чијем је лицу „урезан мој плач / којим се први пут / у свету огласих” (*Изложба*). Заробљен у будућности а морен катастрофичном садашњошћу, Тадић преко лица ратника, које би требало да буде заглавано у очекивану светлост, исписује сопствени плач – посебно је важно, плач песника детета, те преко фигуре ратника успева да додирне место прошлости – место првог плача. Самурај Цек, дакле, постаје матрица преко које песник из будућности у прошлост уписује своју песму, те песма постаје поменуто копље Светог Ђорђа, односно Цекова магична катана, којом ће засећи у звер. Међутим, „од металних отпадака”, наставља Тадић, „вitez / подигао мач зарђали да ме брани”. Насупрот модерничког простора чисте кристализације (Бранко Миљковић, *Анђео на зигу*), постмодерна песма, тај зарђали мач<sup>70</sup>, настаје од металних отпадака, те Тадићев ратник светлости постаје кихотијански наоружан

70 Јефрем Сиријанец у поменутој мемри рећи: „Глас Јонин као мач.”

и испражњен знак некадашњег хришћанског ратника, а како се управо у донкихотијанској фигури „довршава стара игра сличности и знакова” (Фуко 1971: 111), ратник светлости постаће носилац реализоване потенцијалне апокалиптичне енергије саме поезије.

Међутим, питање могућности постојања такве кинетичке енергије доводи у питање Данилов, који каже: „а онда сам и сам / постао аждаја – ето, нисам био довољно / еластичан и брз и аждаја се утиснула у мене, / па сад руши идилу у историји књижевности” (*Свети Данилов убија аждају, а онда и сам постојаје аждаја*). Зверине одузимање воље у субјекту има за последицу и умртвљење самог песниковог покрета, те се песникова воља налази негде другде у односу на њега: „Ја немам снаге, снаге има водопад / који се обрушава, снаге има свет који је / божији и у коме се стално нешто дешава.” Поменуто даје аждаји могућност да се усели унутар песника. Поље аждајиног интересовања није тек појединачни песник, већ га користи као медијум, кроз који запоседа свеукупну историју књижевности, те ће Данилов рећи: „Све што сам рекао крајње је проблематично. / Предао сам све што је пролазило кроз мене / и сад немо посматрам оно што се родило.” Звер покушава да раздвоји песника од певања и поезије, да га изопшти из ’снаге водопада’ и ’божијег света’, те да себе обуче у његово одело и да собом супституише место песниковог бића.

У таквом искуству звер је недвосмислено победила.

Борба са звери, као нечим спољашњим у односу на субјекта, бива неплодотворна јер, како мит о Химери показује, место одсечене главе плодно је тло за раст нових, те ће сваки такав покушај побеђивања звери доживети крах, уједно је ојачавајући. „Беспредметно је бунити се против система, подизати револуције, устанке – резултат је увек да једну ’главу’ смени друга” (Кузњецов 2013: 245). Међутим, уколико се смер борбе

преокрене и уколико се уместо звери као некаквог спољашњег ентитета раскрије звер као унутрашњи део самог субјектовог бића – што поменуте песме покушавају да саопште – онда ће песничка револуција бити могућа. Самурај Цек биће трансформисан у „uragan 5000 жаћа од роћана”, а њихов снажни поклич „rohiiiiim!!!” претходница је 'тиhog glasa' (Драган Бошковић, *Úristen*) било Бога, било поезије, гласа оне беле светлости која ће обасјати Самураја Цека у тренутку када буде задавао последњи ударац Акуу.



# АНАТЕИЗАМ

„О, ко би запевао ону песму, коју сам од  
младости толико волео,  
о томе како се Господ вазнео на небо  
и како нас много воли и жељно очекује.  
Ту бих песму са сузама слушао.”  
Силуан Атонски, *О љубави*

\*

„Сунца, што сијасте кроз мене у  
толика сванућа:  
Да један час сам вечит, сред ове без-  
разложне љубави,  
Пронесете и сједините кроз мене неба  
вечито путујућа;  
Па нек се веже најзад све што би у  
телу, ненадмашно у гласу,  
И нек се изврши најзад та Жудња,  
једина верна овом Часу!  
И нека умрем већ једном, нек прева-  
зиђе та мисао,  
Сувише жедна да зна који би нов сан  
да остави...  
Толико добре тишине дође из ноћи  
коју сам дисао,  
Мир, срце; и тај Час даћу, за један још  
час љубави! “

*Са свештим пољупцем на уснама*  
Растко Петровић



## 'ДРУГИ БОГ'

Поезија чува сећање на *ништа* сусрета Бога и песника, сусрета који се догодио у будућности, на оно *ништа*, које настаје у светлосној дисперзији датог сусрета, у расипању границе језика и брисању линије тела, те поезија у себи носи „страст необичног обележја” (Дерида 1992: 123), услед чега ће, налазећи се већ са друге стране, песме „*postati nevidljive i lepe, / slova će se ispisivati na svetlu, vetru, krilima anđela*” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). У том смислу, биће литерарног постаје откривењско подручје обостране размене. Међутим, одгођеност сусрета у будуће чини да нас литература, развејавајући догматску окошталост, заробљеност у традиционализму и омилитичку топику религијског дискурса, изнова враћа у нулту тачку знања о Богу, јер, рећи ће Ричард Керни (2010: 5): „Само ако неко призна да практично ништа не зна о Богу, може почети да опоравља присуство светости у поретку уобичајеног постојања”. У том смислу, књижевност постаје пре „могућност за Бога, за Другог, отварање реалном, недокучивом, чудовишном” (Бошковић 2015: 176), но оприсутњење Бога као таквог, те је у идентитету књижевности „било уписано пражњење вечности и световности, понор ништавила, да би се, у ничеанском смислу, живот објавио” (Бошковић 2015: 175).

Лази Костићу песма „из црног мрака дивна [...] свану” (*Santa Maria della Salute*), за Растка Петровића умираће и „почетак ове мисли” (*Са светилим њољуицем на уснама*), док ће поезија настојати да стигне до „бескраја ништа” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*), због чега Морис Бланшо (2012: 78) поставља питање: „Али кад се доспе дотле, шта се могло десити? Какво је то место било?” Оно је место извора самог певања, али уједно и место његовог прекида и ишчезнућа.

После схватања да „нема излаза, / кад више нигде ништа, нигде никог / нисмо у мраку ни видели, ни чули” и у тренутку када се „све угаси, / кад све занеми и нестане – и Богови, / и они који Богове славе и хвале, / и они који на Богове хуле” (Љубомир Симовић, *Нулта џесма*, 1), у тренутку трајања полчасовне тишине по отварању седмог печата (Отк 8, 1), када је поезија додирнула ништа себе и спознала се радикалност човекове усамљености и још радикалнија удаљеност божанског, чује се „дисање из нуле”. Дато дисање апокалиптични је знак. Катаклизма се догодила, певање се догодило, зло је учинило своје, не зна се да ли ће Бог поново доћи. 'Дисање из нуле' постаје дисање самог ишчезавајућег. Обраћајући се управо таквом простору, Бранко Миљковић ће рећи: „Анђеле горки празнине и снаге” (*Ариљски анђеол*), те потентност саме празнине чини да 'дисање из нуле' постане ознака нове могућности. *Сећајући се на будуће*, поезија је сачувала могућност поновног удахњивања самог Бога, доводећи до поновног сусрета са њиме, те књижевност постаје „самоприкривајуће присуство човека и Бога у лицу текста” (Бошковић 2015: 176).

У анатеистичкој перспективи посматрања литерарног текста, дато место 'црног мрака', 'умрле почетне мисли' или 'бескраја ништа' јесте место одабира. Префикс ана- у појму *анатеизам*<sup>71</sup> ознака је оног религиозног искуства које се изнова враћа, изнова поставља, започиње, враћа на почетну нулту тачку. Она се не налази у прошлости, но се открива у садашњости и као таква представља отварање садашњости према будућности. Анатеизам је изнова порађајуће искуство Бога, изновно извијање будућег сусрета, те покушај поновног враћања Богу после његовог одсуства. Налазећи се са

71 Појам припада Ричарду Кернију и представљен је у његовој књизи *Anatheism, Returning to God After God*, Њујорк, 2009.

друге стране теизма и атеизма и славећи „плодну напетост међу њима” (Керни 2010: 56), анатеизам настаје из споја вере и сумње, прихватања и одбијања, те једино у таквом поретку, анатеизам означава покушај враћања човека у искуство контакта са Богом. Анатеизам се не намеће и не долази споља у односу на субјекта – у том смислу је анатеизам (само)порађајући. Како „избегава телеологију колико и археологију” и како се „одупире савршеном пореклу и крајевима” (Керни 2010: 6), близак је апокалиптизму, јер интензивира и акцелира садашњост, упућује биће на будуће, раскрива и огољује религиозно искуство, уједно га негира и афирмише. Започиње у тренутку „дубоке дезоријентације, сумње или страха када више нисмо сигурни тачно ко смо или куда идемо” (Керни 2010: 5), додаће у истом духу Тадић: „Све време нешто банално, бесмислено” (*Окујација*). У том смислу, анатеизам настаје у својеврсном постапокалиптичном искуству, као жеља за новом апокалипсом. Зато га Керни (2010: 57) одређује и као ’посттеизам’, којим се ревидира статус сакралног услед доминације секуларног. Како поетика апокалипсе открива *нишџа* сусрета Бога и човека, тако апокалиптични анатеизам, преиспитујући то *нишџа*, покушава да погледа са друге његове стране. Анатеизам није гарант да иза *нишџа* постоји *нешџо* – он је тек могућност поновног погледа ка другој страни. Међутим, управо постојање такве могућности, анатеизам враћа у апокалиптичну позицију, на основу чега се он може одредити и као непрекинути низ откривењских прожимања и размена између песника и Бога. У свакој новој апокалипси, анатеизам се потврђује, нараста у празнини између човекове садашњости и божанске будућности, те ће у истој песми Тадић додати: „а из свега тога / понека искрица кресне, пробије се, / блесне ту и тамо” (*Окујација*). Анатеистичка се искрица јавља у „’светој несигурности’ радикалне отворености

за страну” (Керни 2010: 5), те, као такав, анатеизам означава субјекта у непрестаном искуству бдења и ишчекивања појаве *радикалној страници*. Поезија, пратећи субјекта, насељава се у истој позицији, те кључа од потентности апокалиптичног у себи. Поглед преко границе *ништа* постаје „врхунски изазов о којем се стално мора песнички говорити” (Јерков 2010: 207), дати поглед објављује се као знак са друге стране тајне и ћутања, он тражи настајање новог говора, новог језика, нове поезије, или како ће певати Настасијевић: „Или од зрачна недира / у златну маглу да пресахнемо / за нове златне облаке?” (*Грозг*). Откривање нове празнине открива постојање нових песама, те је анатеизам „друга реч за другачији пут тражења и озвучења оних ствари, које сматрамо светим, али у које никада не можемо потпуно проникнути, нити их потврдити” (Керни 2010: 3). Дато искуство освешћују стихови Бошковићеве поеме *Ave Maria!*: „Да, oduvek me je zanimalo / kakva će biti ta melodija svitanja, himna dolaska, nebesa, / i uvek sam je osećao u speed-u, trash-u”. ‘Мелодија свитања’, та „песма славља у зорин свит” (Лаза Костић, *Santa Maria della Salute*) јесте мелодија *бугућеи* свитања, мелодија садашњости јесте мелодија будућности, мелодија оног ко је дошао јесте мелодија онога ко ће доћи, мелодија оног који јесте, мелодија је оног који ће тек бити.

Апокалипса раскрива поезију, која целокупношћу свога бића бива прожета погледом ка другој страни смрти, живота, постојања, ништавила, те постаје: „Нова и изненађујућа божанственост које се враћа у трену, тамо где смо били а да то нисмо знали. Вечност у епифанији сваког тренутка. Понављање, призивање, враћање, изнова и изнова” (Керни 2010: 5).

Када Растко Петровић позове: „Један се једини пут ипак пробудити у вечности, / Не живети опет, већ час само своје очи отворити, / Под небом препуним птица,

под таласима младим светлости” (*Са свешћим њољуицем на уснама*), и Драган Бошковић узвикне: „put је tu, ide Ur, korak po korak, bog po bog, / по пјему корацајмо, брацо, по пјему!” (*Úristen*), анатеистички постављена, поезија помера себе изван теизма и атеизма, она постаје *шрећи њуш*, који означава „позив на нову акустику прилагођену присуству светог у месу и крви. То је amor mundi, љубав према животном свету као отелотворење бесконачности у коначном, трансценденције у иманенцији и есхатологије у садашњости” (Керни 2010: 166). У том смислу развија се и Петровићева ’безразложна љубав’ (*Са свешћим њољуицем на уснама*) и Бошковићева љубав ’која се види’ (*Ave Maria!*). Љубав долази из будућности, али, уједно, љубав твори саму будућност: било је да посреди љубав Бога Оца, Бога Сина, љубавника, родитеља, или љубав саме поезије, она расте заједно са растом будућности. На тај начин поезија насељава будућност у садашњост, те ће Карановић певати: „Видео сам, сигуран сам, // ту сенку, што клизи, измиче, / и светлост у налету / како обасјава, зари све пред собом, / све у себи” (*Video сам*). Парусијска светлост укинуће сенку бића, јер се неће задржавати на његовој површини. Та светлост љубави пролазиће кроз тела: „Сунца што сијасте кроз мене у толика сванућа” (Растко Петровић, *Са свешћим њољуицем на уснама*), све испуњавајући својим присуством. Љубав ће непрестано цветати кроз пупљење будућности и будућност ће ницати, сазревати, руменити у плод, који ће љубав брати. У таквом поретку, вера „није само уметност немогућег, већ уметност бескрајне херменеутике” (Керни 2010: 14), док, наставља поезија, желети плод будућности значи „бити коштица, утонула / У зелено месо плода / [...] / Чекати да прсне / Плава покорица. [...] Надати се / Светлом лицу другог Бога” (Војислав Карановић, *Шљива*). Плод будућности управо јесте она фигура, коју поезија освешћује именовањем ’други

Бог', јер „тренутак поетске вере не подразумева нужно 'другу веру' у божанског Другог” (Керни 2010: 14). Песнички 'други Бог' не изискује другу конфесију. Она је, како у првом реду показују певања Новице Тадића и Драгана Бошковића, изворно хришћанска, и као таква се у песништву не укида. Новица Тадић временом ће се, на плану лексике и стила, све више приближавати хришћанском молитвеном изразу; код Драгана Бошковића хришћански сентимент биће увелико проширен оним концептима (нпр. рок и панк музика), који се у традиционалном искуству препознају као страни хришћанству. Међутим, управо такво настројење изнова, како је рекао Керни, озвучава стварност, даје односу поезије и Бога нови звук, нови тон, нову мелодију, ослобађа хришћанство наметнутих, ограничавајућих идеолошких матрица. Бошковићев певајући глас настаје у искуству афирмације самог хришћанства, ако се може рећи, његово певање покушај је теопоетског освежења хришћанског искуства. Отуда ће 'Богородичино јеванђеље' и 'апостолат' бити „*poezijom zavetovano*” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*), те поезија заветује хришћанство, заветује Бога, друкчије речено, поезија чува и сачувава Бога, чува и одржава хришћанство. У том смислу, поезија остварује свој завет откривањем истог тог Бога, те је Бошковићева поема *Ūristen* јеванђеоска објава српске поезије, а сама фигура Уристена – Оца нашег – управо тај 'други Бог', анатеистички *радикални сѝраниац*, који је по свом пореклу хришћански Бог. Атрибуција 'други' означава другост њега самог, ону другост, коју после његовог одсуства проналазимо у поезији, то је онај други, који „није баш тако други / како су нас учили” (Војислав Карановић, *Тренућна*). 'Други Бог' постаје, с једне стране, остатак хришћанског Бога у поезији, али и матрица за његову поновну ревитализацију. Бог се, после своје смрти, изнова открива кроз поезију, док се у телу песме открива и његово тело. 'Други Бог'

није нови, нама непознати Бог, њега не креира поезија, то остаје хришћански Бог, међутим, потреба за њиме толико је велика да се он једино може назвати као 'други' – други, као живи и присутни Бог у односу на мртваг и неприсутног Бога. Атрибуција не оцртава промену Бога, већ промену односа између субјекта и Бога, а што ће дубински бити постављено у Тадићевим стиховима: „Други Боже / зар ћеш се и ти / бавити стварањем” (*Парамѿарчаг*). Тадићево питање јесте апсолутно апокалиптично питање: Да ли уништено дозвољава ново стварање? Да ли је ново стварање уопште могуће? Или, да ли је човеку после уништења потребан нови створени свет, који, на основу искуства са пређашњим, такође, може бити уништен?

У том смислу, за Симовића Бог постаје откривање онога што се не види: „Подигните поклопац, слепци, и погледајте: / долази Бог, висина која сија! // Сетите се Бога, ког сте заборавили, / вратите се Богу, кога сте напустили! // Бог је у свему, Бог је све” (*Главе ѿод ѿоклојцем, ѿлаве у ѿошоју, и ѿлаве ѿод баражном ваѿром*), те Бог бива основа грађења новог света, који по свом квалитету постаје опозитан пређашњем, подложном уништењу и злу.

За Тадића ће пак парусијски моменат у песми *Дошао си, стѿрашни сине...* бити далеко проблематичнији. У амбијенту постпарусијске неостварености самог парусијског обећања, Бог Син именован је као 'страшни син', док песниково биће остаје испод његовог погледа. Стојећи „у вратима, у сјајној одежди / на једној ноzi”, Бог живи апсолутност своје другости у односу на песника. Песниково се биће профилише као изгнано, као оно које неће проћи кроз 'врата' Бога Сина, те песник вапије: „Готов сам, готов. / Крвник отвара / враташца. / Смеши се. / Смеши се / као снег”. Песник се, дакле, налази у простору између Божанских и крвничких врата, те како се парусијско испуњење одлаже,

тако 'враташца' постају све ближа и све већа. Уплашеност да 'страшни син' може затворити своја врата и иза њих вечно сакрити своје лице далеко је већа од уплашености да се злокобна враташца у потпуности отворе. Зато ће Керни (2010: 14) рећи да „нас духовна уметност тако може научити да се божански странац никада не може узимати здраво за готово, не може се свести на колективну тековину, већ га треба тумачити изнова и изнова”. Постојање Тадићевог певајућег бића у описаном простору ствара апокалиптичну атмосферу ишчекивања и откривања измичуће божанске близине. Уколико би песник прошао кроз врата Бога Сина, песма ипак одбија да именује шта би се иза тих врата налазило. Зато, *када/ако* Бог буде дошао, питање је може ли поезија поднети прелаз самог Бога у постојање на *овој* страни његове близине. Симовић ће у поменутој песми *Главе њог њоклојцем...* рећи: „Добро, / примићемо тог вашег Бога, / наћи ће се кашика и за њега, / само нам кажи: / на шта ради тај Бог, / на дрва, / или на струју?”. Поезија неће знати шта са Богом у себи чинити, како га именовати. Зато, „*ако знаш да пишеš песме, / нећеš их ваљда писати на српском*” (Драган Бошковић, *The Clash*), те, који је то језик, којим се Бог може поздравити: латински или хрватски (Драган Бошковић, *И ојетш, и још једном, и заувек*), енглески, црквенословенски, или било који други? Апостол Павле, са *оне* стране близине (1 Кор 13, 1), додаје да је једино љубав та којом се Бог може говорити. Љубав постаје укидање језикā, док апокалипса у поетском захвату поставља питање: Како љубав постаје метајезик поезије, односно, шта је то љубав-поезије, која настаје као песнички поздрав упућен Богу? Налазећи љубав у најскровитијој тачки сусрета Бога и песника, песнику су оностране речи „чудне речи девојке, добре невезане речи” (Растко Петровић, *Са светлим њољујцем на уснама*). Оне иницирају да се Растко у истој песми обрати својој песми:



„Срце, паметно срце моје, заборави!“. Истина је љубави овога света да живи, заборављајући љубав са друге стране живота: „Заборави све, све, боје јутра и воћа, болне усне док јечи“, те, вратимо се, уколико би се Бог населио у поезији, посредни би био знак заборављавања Бога у вечности, поезија би изгубила биће свог сећања. Зато поезија у себи жели тек Божије име, не и његову суштину. Дерида ће у тексту *Осим имена*<sup>72</sup> (1993), заузимајући апофатичку позицију, тврдити да истинска жеља за Богом „претпоставља одређено колебање између атеизма и теизма“, да се Бог као друго име за жељу „у пустињи суочава с радикалним атеизмом“ (Керни 2010: 63) и да је једини начин спасавања Бога, прецизније, божанског имена, управо одбијање одређења његовог садржаја (в. Керни 2010: 63). Колико је Дерида близак паламистичкој претпоставци о недостижности божије суштине нека остане отворено. У овоме тренутку, важно је напоменути то да поезија жели Бога као празан знак, знак ослобођен свог означеног, јер је то заправо начин у ком Бог као такав не трпи насиље интерпретације и идеологизације. Божија означитељска неодредивост, односно његово неступање на ову страну постојања, чува њега самог, док поезија, паламистички, живи енергију ознаке. У истом смислу, наставља Дерида, „ако не пустимо Бога као власништво и поседовање, не можемо сусрести Другог као радикалног странца“ (Керни 2010: 63). Зато Бог постоји као сопствено одлагање и поезија гради своје биће на изнова створеној празнини. Дато отвара еротски – рећи ће Керни (2010: 63) ’тео-еротски’ – процеп

72 Иван Миленковић (2013), поводом емитовања одређених делова ове књиге на Радио Београду 1, у вези са самим насловом казује: „Наслов Деридине књиге је *Sauf le nom* и он је, строго узев, непреводив. Француска реч ‘*sauf*’ значи ‘осим’, ‘изузев’, али у њој се може чути и глагол ‘*sauver*’, спасити, те би се наслов књиге могао разумети и као ‘спасите име’.”

унутар саме поезије. Таква еротска празнина изнова жели да буде испуњена одлажућим Богом и зато је Бог, који бива поезијом откривен, увек 'други Бог', одложено биће свог божанства. На тај начин, анатеизам, колико рачуна на теизам, толико потребује и атеизам, јер свако пуко пристајање на понуђени поредак, дати поредак уништава, уместо да га афирмише. Празнина постаје апсолутна афирмација постојања као таквог, те Дерида „скреће пажњу на тренутак радикалне пријемчивости који назива месијанским – тренутак када се напуштају све наслеђене извесности, претпоставке и очекивања (укључујући и верска) како би се субјект отворио за радикално изненађење и шок долазећег Другог” (Керни 2010: 63). Зато поезија унутар себе непрестано артикулише апокалиптични сентимент, може се рећи и то да је поезија болесна апокалипсом. Апокалипса постаје унутрашњи механизам поезије, њена нерватура, физиолошки тракт, који гута стварност, време, историју, дискурс, који их у себи преображава и, попут пчеле, враћа назад. „Да л' смрти оставих жеђ за дно идућег дана?” питаће се унутрашњост Расткове песме *Са светлим њољуицем на уснама*. Жеђ песме припада жељи самог апокалиптичног бића да објави апсолутну оголелост стварности, времена, историје, дискурса. Заражена овим апокалиптичним синдромом, поезија губи биће песме, песма губи песника, лирског субјекта, песме постоје без игде икога, без игде ичега, долазе после трага, без трага, са оне стране трага, голе и босе до невидљивости, странци у свом непостојећем дому, померене у будуће себе, слободне од себе и мртве за друге. Апокалиптични дискурс кулминираће у само једној речи, коју је поезија Бошковићеве збирке *život i ja sto kvit! viberpunk poezija* осветлила – *квит*. Свако будуће певање као истину сопственог бића носиће само једно *квит*. *Квит* постаје врхунац апокалиптично-поетске сценографије, врхунац певања, уједно

његов крај, његов последњи глас, извијен у реч. *Квиџ* је знак смрти поезије, која се преселила у не-себе, из језика у речи, у говор, артикулисан стикерима, кратким, рефренским, ритмизованим и брзим порукама, отишла у не-себе и тамо жели да остане, после своје смрти, као поезија. Живети, можда и оживети поезију тамо где она није, односно, где се она не види, значи да – како то приказују Даниловљеви шумарички анђели, Карановићев брод, Тадићев урбани монах или Бошковићев панкер – поезију треба живети радикално, интензивно, ризично (в. Бурђевић 2020б: 224–225). Живети је до пуцања сопствене коже, сопственог тела, живети је у апокалиптичном подвигу. Отварати властито биће за поезију у једном тренутку постаће отварање истог тог бића за пријем анатеистичког радикалног странца, за хришћанског Бога, који нас, не може прећутати поезија, „*želi zajedno da bi bio Bog*” (Драган Бошковић, *bog nas želi zajedno da bi bio bog*).

## ТРЕП! ДАЛЕКЕ, ЗЕЛЕНЕ ЗЕМЉЕ

Уколико видети Божанско лице значи умрети, да ли певати Бога, такође, значи умрети? – „*Pripitomili smo je, braćo i sestre, pripitomili, / vidite, kao maće je smrt*” (Драган Бошковић, *Ūristen*), одговор је поезије. Поезија ће живети у попришту сукоба са смрћу, где ће у распону од Лазе Костића и Растка Петровића до Драгана Бошковића, поезија желети љубав, ту „другост самог умирања” (Николић 2018: 39). Победник датог сукоба остаће неименован, међутим, најскривеније што поезија може урадити управо јесте припитомити смрт, на тај начин што ће реално песниковог *гођи* испунити будном отвореношћу за *голазеће*. Речи писца *Ошкривења*: „Пробуди се и учврсти остало што беше на умору” (Отк 3, 2), показују једну специфичну ангажованост поезије,

која се огледа у следећем: „Поезија осветљава поредак ствари у целини и утиче на наше разумевање циљева због којих постојимо, циљева које бисмо и ми и читав космос тежили да постигнемо” (Френке 2009: 203). Дато одређење поезије није позитивистичке или социолошке природе, већ се поезија уобличава као мета-биће целокупног створеног. Она је простор у који се излази, у који се долази, она је подручје позива и остварује се песниковим прихватањем датог позива. „*Trep!*” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*) поезије, *шреј!* је књижевности, која припитомљује песника, која умирује његово трагичко биће, која неприметно уводи смрт у његово биће, *шреј!* је смрти која је већ ту, *шреј!* је љубави, коју песник удахњује заједно са смрћу, док *шреј!* Бога или Богородице остаје у јутру, којим се открива увек долазећи дан, што је „моменат пуцања ембриона певања”, али и „моменат унутрашњег рађања песме и песника” (Ђурђевић 2019: 32).

У том смислу, поетика датог *шреј!* раскрива његову позиционираност у празнини, која се налази „између кризе и изласка из ње” (Хамваш 2017: 149). *Треј!* је тачка у којој катаклизма доспева у свој врхунац, али, уједно, и онај последњи фрагмент дате тачке, у којој се јавља нови позив са друге стране, те је крај једног искуства уједно назначење новог.

*Треј!* је апокалиптичка тачка измене постмодерне епистеме у модернистичку, јер „мистификације краја су нам тако блиске, али када буде дошао крај ми ћемо бити с оне стране себе и њега, захваћени бићем, именујући неки нови свет, бићемо ствараоци неког новог модернизма” (Бошковић 2016б: 69). Апокалиптичка захвата поезију управо у тренутку дате измене: апокалипса је утолико постмодернистичка што жели крај и укидање историје, традиције, – утолико модернистичка, јер жели нови почетак, нови наратив, нову митологију, ново стварање, жели „неке нове очи, ново

писмо, што нас увелико превазилази” (Бошковић 2016б: 69). У том смислу Дису из очију „беже звезде” и стварају „небо и свод овај сада / И простор, трајање за ред ствари свију” (*Тамница*).

Позив поезије у анатеистичку револуцију и питање упућено другима „*da li će sahranjivati mrtve ili će biti put*” (Драган Бошковић, *Úristen*) поставља једно од последњих питања теопоетике апокалипсе: Може ли *sacrum* кроз поезију *заиста* поново бити откривен? Теолошки део теопоетике свакако ће бити потврдан, док онај други, поетски, неће дати свој одговор, јер је поезија обазрива и свесна тога да је дата пракса, такође, *мешафизички шрик*, из ког изласка нема. Има само одлагања, и хитања у сусрет – у *иразан зајрљај* – оном долазећем. Тај карановићевски загрљај, „у коме нема никога” (*Зајрљај*), објумљује дисовске бежеће звезде, хвата „котрљање звезда низ небо”, док се све одвија у „мрачној кутији”. По отварању датог апокалиптичног простора, чују се Деридине речи (1992: 123):

„Ти чујеш да долази катастрофа. Од тада, директно утиснута црта, која је дошла из срца, жеља смртника буди у теби кретњу (противснажну, добро ме пратиш, двоструку присилу, апоретичну принуду) да се сачува од заборављања та ствар која се, у исти мах, излаже смрти и штити се – једном речју, вештина, повлачење јежа, као на аутопуту животиња склупчана у лопту. Хтели бисмо да је узмемо у своје руке, да је сазнамо и разумемо, да је сачувамо за себе, уз себе”.

Исти онај звук који ће Толкин из Неумирућих земаља повући и уписати у срце, тако велико срце, Семвајса Гемција, *директно* је *ушиснућа црша*, којом срце-поезије отвара себе, којом срце-поезије љуби другог, вечно долазећег другог. Она је и уобличење границе среће и несреће. За Тадића „нема сретнијег на Земљи створа / од оног који поје / у славу Бога” (*Нема срећнијег*), док ће Карановић рећи: „Не верујем у

срећан исход. Није живот / Филм, па да се заврши слатким / И дугим пољупцем” (*Музеј живих фигура*). Растко ће дати *цршу* повући преко смрти, и тамо „можда бити несрећан ко некада” (*Са светлим пољупцем на уснама*). Међутим, управо из можда-несреће видеће „кружна сливања”, то топљење *црше* и њено сливање у пепео бића, отишлог на другу страну, видеће „кружна сливања” како „покрећу / и ову уморну моју усну” (*Са светлим пољупцем на уснама*), како покрећу певање и љубљење. Једним стопалом закорачивши у катастрофу, песма, другим својим стопалом, вођена утискивањем *црше*, у срце уписује ритам новог живота: „ovaj svet će nestati, nestaćе materijalni svet, fijuuuuuuuuu! / i doći ću, она će doći, бржа od brzine svetlosti, zuuuuuuum” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). Маријанско откривање будућности долази са друге стране среће и несреће, с оне стране „када и радосћу и сазнањем све буде натопљено” (Растко Петровић, *Са светлим пољупцем на уснама*), са оне стране „куд липе распу звезде” (Милош Црњански, *Ја, ти и сви савремени џарови*). Зато је песма увек болно, ишчекујуће искуство, и „нема песме без несрећног случаја, нема песме која се не отвара као рана, али која, такође, није и рањавајућа” (Дерида 1992: 123). Без истог тог бола нема ни апокалипсе, као ни лица Божијег. Било „под таласима младим светлости” (Растко Петровић, *Са светлим пољупцем на уснама*) или „na talasima nebeskog hardcore-a”, поезија открива „kako vam se mit o apokalipsi ruga, / izneveravajući vaše očekivanje karakterističnog dekora, / jezivi galop smaknuća i akustični bekgraund: / Blaženi, kao Cohen, samo tiho odu!” (Драган Бошковић, *Ave Maria!*). Страх пред апокалипсом постаје жеља за апокалипсом као жеља за тим, тако тихим, одласком, у будућност, тако пуну љубави.



# ЛИТЕРАТУРА

## ИЗВОРИ

- Богослов 2012: Григорије Богослов, *Одабране њесме Св. Григорија Бојослова*, избор, превод, предговор и објашњења Челица Миловановић, Београд: СКЗ.
- Бошковић 2013: Драган Бошковић, *Ошац*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Бошковић 2016: Драган Бошковић, *The Clash*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Бошковић 2018: Драган Бошковић, *Ave Maria!*, Београд: Самиздат (Драган Бошковић).
- Бошковић 2019: Драган Бошковић, *Breaking The Waves*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Бошковић 2020: Драган Бошковић, *Úristen*, Београд: Самиздат (Драган Бошковић).
- Бошковић 2020б: Драган Бошковић, *život i ja smo kvit! viberpunk poezija*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Гете 1958: Јохан Волфганг Гете, *Фаусџ*, Београд: Народна књига.
- Данилов 2010: Драган Јовановић Данилов, *Моја шачна љри-виђења*, Београд: Архипелаг.
- Данилов 2011: Драган Јовановић Данилов, *Каг невине душе одлазе*, Крагујевац: Спомен-парк Крагујевачки октобар.



- Данилов 2018: Драган Јовановић Данилов, *Ум њодивља ле реке*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Дис 2003: Владислав Петковић Дис, *Поезија*, прир. Новица Петковић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Зорић 1999: Павле Зорић (прир.), *Српско религиозно њесништво двадесетог века*, Београд: Просвета.
- Карановић 2020: Војислав Карановић, *Зајрљај у ком нема никој: изабране њесме*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, Народна библиотека Србије.
- Костић 1981: Л. Костић, *Santa Maria della Salute*, у: Петар Милосављевић, *Живош њесме Лазе Косићића Santa Maria della Salute*, Нови Сад: Матица српска.
- Лазић 2003: Радмила Лазић, *Срце међ зубима: изабране и нове песме*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга.
- Матовић 2017: Петар Матовић, *Из срећне републике*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Миленковић 2019: Жарко Миленковић, *Крхошине леша*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Миљковић 1997: Бранко Миљковић, *Вајра и нишћа*, прир. Јован Делић, Подгорица: Завод за уџбеника и наставна средства.
- Настасијевић 2012: Момчило Настасијевић, *Седам лирских крујова*, прир. Петар Милосављевић, Сремски Карловци: Каирос.
- Његош 1996: Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, Београд: Нолит.
- Павловић 1991: Миодраг Павловић, *Књија старословна*, Београд: СКЗ.
- Перић 2015: В. Б. Перић, *Елијсе*, Крагујевац: Студентски културни центар.
- Петровић 2012: Растко Петровић, *Песме*, прир. Никола Грдинић, Сремски Карловци: Каирос.
- Попа 2001: Васко Попа, *Сабране њесме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Вршац: Друштво Вршац лепа варош.

- Радичевић 2005: Бранко Радичевић, *Туџа и ојомена*, Београд: Политика, Народна књига.
- Рисојевић 2018: Ранко Рисојевић, *Мала вјечност*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Ристовић 2019: Ана Ристовић, *Изабране њесме*, Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије,
- Сигма 2012: Зоран Пешић Сигма, *Варка*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Симовић 1990: Љубомир Симовић, *Сабране њесме, Књига прва*, Београд: Стубови културе.
- Симовић 1990а: Љубомир Симовић, *Сабране њесме, Књига друга*, Београд: Стубови културе.
- Сирин 2018: Јефрем Сирин, *Мемра Мар Јефрема блајословеној: О Ниниви и Јони*, превод Бошко Ерић, у: *Годишњак – Часопис Богословског факултета Св. Василије Острошки*, свеска 4, бр. 17, Фоча: ПБФ „Свети Василије Острошки“.
- Слаткопојац 2020: *Свети прейодобни Роман Слаткопојац* (Житије), <<https://www.crkvenikalendar.com/zitije.php?id=JIV>>, 25. 3. 2020.
- Стојановић Пантовић 2017: Бојана Стојановић Пантовић, *У обручу*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Тадић 1981: Новица Тадић, *Ждрело*, Београд: Просвета.
- Тадић 1990: Новица Тадић, *Ноћна свиња*, Никшић: НИП „Универзитетска ријеч“
- Тадић 1994: Новица Тадић, *Пошукач*, Београд: Време књиге.
- Тадић 1999: Новица Тадић, *Непошребни сајушници*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Тадић 2003: Новица Тадић, *Тамне сивари*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Тадић 2006: Новица Тадић, *Незнан*, Београд: Завод за уџбенике.
- Тадић 2008: Новица Тадић, *Ђаволов друј*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Тадић 2011: Новица Тадић, *Ту сам, у шами*, Београд:

Архипелаг.

Тадић 2011а: Новица Тадић, *Ја и моја праиња*, Београд: Завод за уџбенике.

Црњански 2009: Милош Црњански, *Суматра*, прир. Данило Јокановић, Београд: Граматик.

## СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Абрамович 2019: Марина Абрамович, *Инијервју иешком – Марина Абрамович: О 47 година паузе од Београда, поли-  
тици, болу у перформансу и младима на Балкану*, раз-  
говор водила Марија Јанковић, <[https://www.bbc.com/  
serbian/lat/balkan-49610788](https://www.bbc.com/serbian/lat/balkan-49610788)>, 29. 12. 2020.

Алвес 1996: Рубем А. Алвес, *Теологија људске наде*, преводи-  
лац Нада Брнардић, Загреб: Напријед.

Бабић 2014: Душко Бабић, Демонско и христолошко у пое-  
зији Новице Тадића, у: *Оћено ћеро Новице Тадића:  
зборник радова са научној скуја*, ур. Драган Лакићевић,  
Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гим-  
назија, 103–126.

Бергер 2013: Џејмс Бергер, Апокалипса двадесетог века:  
предвиђања и последице, у: *Апокалипса, теорија,  
пракса и естетика пројаси свеша*, прир. Горан Стан-  
ковић, Београд: Службени гласник, 27–37.

Бланшо 2012: Морис Бланшо, Пој сирена, у: *Поља, месечник  
за уметности и културу*, Нови Сад: Културни центар  
Новог Сада, год. 57, бр. 473 (јан.-феб), 78–82.

Богдановић 2008: Димитрије Богдановић, *Јован Лествич-  
ник у византијској и старој српској књижевности*, Бања  
Лука: Бард-фин.

Богдановић 2020: Димитрије Богдановић, *Јефрем Сирин  
– свеша пророк ћокајања*, <[http://www.eparhija-  
sumadijska.org.rs/item/970-јефрем-сирин---свети-  
пророк-покајања](http://www.eparhija-sumadijska.org.rs/item/970-јефрем-сирин---свети-пророк-покајања)>, 12. 9. 2020.

Богослов 2020: Григорије Богослов, *Реч XXXVIII, На Боћо-  
јављење или на Рождество Сјасишељево*, <[https://  
svetosavlje.org/sabrane-besede-2/40/](https://svetosavlje.org/sabrane-besede-2/40/)>, 24. 11. 2020.

- Бодин 2020: Zackry Bodine, *Toward a Theopoetics of Poetry*, Indiana, Fort Wayne: Department of English at Purdue Fort Wayne.
- Бодријар 1994: Жан Бодријар, *Прозирнось зла: оїлед о крај-носним феноменима*, с француског превео Миодраг Радовић, Нови Сад: Светови.
- Бојовић 2002: Драгиша Бојовић, *Песник будућеї века: О поезији Димитрија Канѿакузина*, Лепосавић, Косовска Митровица: Институт за српску културу, Приштина: Филозофски факултет.
- Бојовић 2003: Драгиша Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевносћ*, Београд, Ниш: Центар за црквене студије, Косовска Митровица: Филозофски факултет.
- Бојовић и др. 2011: Драгиша Бојовић, Дарко Крстић, *Премудросћ у Светом писму и српској књижевносћи*, Ниш: Филозофски факултет.
- Бојовић 2004: Драгиша Бојовић, *Српска есхатолошка књижевносћ*, Ниш: Центар за црквене студије; Косовска Митровица: Филозофски факултет.
- Бошковић 2015: Драган Бошковић, *Заблуде чишћања*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић 2016б: Драган Бошковић, Интервју за анкету „О поезији будућности”, у: *Летойис майице српске*, књига 498, свеска 1–2, јул–август.
- Брајдоти 2016: Рози Брајдоти, *Посћхумано*, прев. Мирјана Стошић, Београд: Факултет за медије и комуникације.
- Василије Велики 2020: Святитель Василий Великий, *2-ая беседа. О том, что земля бе невидима и неусщроена* (Быт. 1,2), *Творения, Беседы*, Ч.1, <<https://svyatye.com/chitat/Sviatitel-Vasilii-Velikii-Tvoreniia-Ch-1-Besedy/11678/>>, 24. 4. 2020.
- Васиљевић 2020: Максим Васиљевић, *Да ли је човек живошћа у сщремљењу ка обожењу?*, <<https://www.eserbia.org/sa-culture/views/1189-da-li-je-covek-zivotinja-ustremljenju-ka-obozenju>, датум преузимања>, 24. 11. 2020.
- Ваханијан 2014: G. Vahanian, *Theopoetics of the Word, A New*

- Beginning of Word and World*, United States: Palgrave Macmillan.
- Велш 2000: Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, прев. Бранка Рајлић, Сремски Карловци: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Валдер 1976: Amos Niven Wilder, *Theopoetic, Theology and Religious Imagination*, Philadelphia: Fortress Press.
- Владушић 2018: Слободан Владушић, *Орфеј и зајушач (Ујушство за ујошребу поезије након Елиота и Валерија)*, Нови Сад: Академска књига.
- Вукашиновић 2010: Желимир Вукашиновић, Приповједачка структура субјекта и апокалипса апокалипсе или прича је оvdје изгубила крај, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, прир. Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, год. VII, бр. 16, 65–73.
- Гибелини 1999: Rosino Gibellini, *Teologija dvadesetog stoljeća*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost. Дерида 1990: Жак Дерида, *Бела митологија*, избор и превод Миодраг Радовић, Нови Сад: Братство-Јединство.
- Дерида 1992: Жак Дерида, Шта је поезија?, у: *Поља, месечник за уметност и културу*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, год. 38, бр. 399, 123.
- Дерида 1995: Жак Дерида, *О апокалиптичном тону усвојеном недавно у философији*, Подгорица: Октоих.
- Дерида 2001: Жак Дерида, *Вера и знање: век и опроштај*, Нови Сад: Светови.
- Ђорђевић 2007: Стојан Ђорђевић, *Апокалипса која не престаје*, Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 480 (3), Нови Сад, 415–420.
- Ђурђевић 2018: Ђорђе М. Ђурђевић, Фигура анђела у књижевности, Проблем научног приступа књижевној ангелологији, у: *Кораци, часопис за књижевност, уметност и културу*, година LII, свеска 10-12, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић.
- Ђурђевић 2019: Ђорђе М. Ђурђевић, Певање вером: Маријанска поетика поеме *Ave Maria!*, Драгана Бошковића,

- у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 91, год 2019, ур. Александар Костадиновић, Ниш: Нишки културни центар, 27–35.
- Ђурђевић 2019б: Ђорђе М. Ђурђевић, Теопетски 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, 2019, 531–540.
- Ђурђевић et al 2020: Ђорђе М. Ђурђевић, Никола Пеулић, Доситејев анђео хедонизма – монашка трпеза од Светог Саве до Доситеја Обрадовића, у: *XIV међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност*, Научни округли сто *Брендери у књижевности, језику и уметности* (Крагујевац/Топола, 27. 10. 2019), 145–158.
- Ђурђевић 2020: Ђорђе М. Ђурђевић, Поезија и постмодерне политике апокалипсе, у: *Doomsday: Седми печат*, ур. Драган Бошковић, Марија Лојаница, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020, стр 335–348.
- Ђурђевић 2020б: Ђорђе М. Ђурђевић, Певање све ближе животу (Драган Бошковић, *живот и ја смо квин!* *viberpunk поезија*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2020), у: *Поља, месечник за уметност и културу*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада, бр. 525, година LXV, септембар – октобар, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Евдокимов 2009: Павел Евдокимов, *Православље*, Београд: Службени гласник.
- Ерић 2018: Бошко Ерић, Мемра Мар Јефрема благословеног: О Ниниви и Јони (увод, превод са сиријског оригинала и коментари Бошко Ерић), у: *Годишњак – Часопис Богословског факултета Св. Василије Острошки*, свеска 4, бр. 17, Фоча: ПБФ „Свети Василије Острошки”.
- Жижек 2013: Славој Жижек, Верзије апокалипсе, у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројаси света*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 7–26.
- Зафрански 2005: Ридигер Зафрански, *Зло или грама слободе*, превод Саша Радојчић, Београд: Службени лист СЦГ.

- Зафрански 2011: Ридигер Зафрански, *Романтизам, једна немачка афера*, Нови Сад: Адреса.
- Зизиулас 1997: Јован Зизиулас, Евхаристијско виђење света, у: *О лиџурџи: зборник текстова*, Београд: Мисионарски и духовни центар манастира Хиландара Тројеруџица, 211–220.
- Јевтић 2020: Атанасије Јевтић, *О лиџурџи*, предавање доступно на <<https://www.youtube.com/watch?v=CQf1YbbrA58>>, 24. 7. 2020.
- Златоусти 2020: Святитель Иоанн Златоуст, *Полное собрание творений, Том 7, Часть 2, Толкование на святого Матфея евангелиста*, <<https://svyatye.com/chitat/Sviatitel-Ioann-Zlatoust-Polnoe-sobranie-tvorenii-Tom-7-Chast-2/327/>>, 24. 4. 2020.
- Јерков 2010: Александар Јерков, *Смисао (српској) стиха, Књига прва, (Де)констиџуција*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Јовановић 2010: Бојан Јовановић, Обедни и обредни хлеб, у: *Традиционална естетска култура – хлеб*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу.
- Јовановић 2014: Бојан Јовановић, Молитва и антимолитва у поезији Новице Тадића, у: *Оћено ћеро Новице Тадића: зборник радова са научној скупа*, ур. Драган Лакићевић, Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 59–68.
- Каваја 2016: Јелена Каваја, *Ниво мора може да нарасте 1,3 метра до краја века, Полиџика*, <<http://www.politika.rs/scc/clanak/350003/Ниво-мора-може-да-нарасте-1-3-метра-до-краја-века>>, 25. 11. 2020.
- Капуто и др. 2021: Џон Д. Капуто, Кетрин Келер, *Теолоџика/Теолоџика*, прев. Гордана Ђирић, <<https://teologija.net/teopoetika-teopolitika/>>, 10. 2. 2021.
- Кафенцис 2013: Џорџ Кафенцис, *Криза рада/енерџије и ајокалијса*, у: *Ајокалијса, теорија, пракса и естетика пројасџи свешта*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 87–155.
- 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.
- Керни 2019: Richard Kearny, *God Making, Theopoetics and Anatheism*, p. 3–28. <<https://richardmkearney.files.wordpress.com/2019/03/god-making-theopoetics-and-anatheism.pdf>> 5. 2. 2021.
- Кемпбел 2013: Колин Кемпбел, Ужас, у: *Ајокалијса, тхеорија, ѿракса и естетика ѿројасѿи свеѿа*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 157–170.
- Кесаријски 1998: Андреј Кесаријски, *Тумачење ајокалијсе, у: Ајокалијса, Тумачење Оѿкровења Јовановој*, превод Антонина Пантелић, Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Кинг 1987: Ханс Кинг, *Постоји ли Бој?: Огѿовори на ѿишање о Боју у новоме вијеку*, Загреб: Напријед.
- Киф Пери 2009: L. V. C. Keefe-Perry, *Theopoetics: Process and Perspective*, in: *Christianity and Literature*, Vol. 58, No. 4, p. 579–601. <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/014833310905800404>> 5. 2. 2021.
- Кнежевић 2016: Рафаило Кнежевић, *Шта значи биѿи монах?*, <<https://teologija.net/sta-znaci-biti-monah/>> 5. 2. 2021
- Кнежевић 2016б: Микоња Кнежевић, *Њеѿош и исихазам*, Београд: Универзитет, Православни богословски факултет, Институт за теолошка истраживања; Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини.
- Колинс 2010: John J. Collins, *The apocalyptic imagination: an introduction to Jewish apocalyptic literature*, Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Кончаревић 2015: Ксенија Кончаревић, Уз питање о основној јединици теолингвистичких испитивања (Инвентаризација теонема и методолошки приступи њиховом проучавању), у: *Зборник радова научној скуѿа Српска тхеолоѿија у двадесетом веку – истраживачки проблеми и резултати* – (Православни боѿословски факултет, 5. децембар 2014.), књ. 17, прир. Богољуб Шијаковић, Београд: Православни богословски факултет, 144–160.



- Колинс 2015: Џон Колинс, Књига Енохова, у: *Интердисциплинарни период: студије из библијске науке*, прев. Предраг Ракић, Београд: Издавачка фондација Српске православне цркве Архиепископије београдско-карловачке.
- Крстић 2009: Предраг Крстић, *Постапокалиптичка – ничему више филозофија, као и досад –*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, Албатрос плус.
- Кузњецов 2013: Јуриј Кузњецов, Закон *Титаника* (теорија катастрофа), у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројаси света*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 235–252.
- Лионски 1998: Иринеј Лионски, Царство светих и царство Антихриста, у: *Апокалипса, Тумачење Ошкровења Јовановој*, превод Антонина Пантелић, Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Ломпар 2011: Мило Ломпар, О противљењу злу у српској култури, у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, год. 187, књ. 487, св. 4 (април 2011), 617–630.
- Матавуљ 1939: Симо Матавуљ, *Биљешке једној тисца*, у редакцији и с предговором Марка Цара, Београд: Српска књижевна задруга.
- Матицки 2011: Миодраг Матицки, *Источнице* и начела поетике Љубомира Симовића, 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.
- Матић, Николић 2019: Александра Матић, Часлав Николић, Митско-религијска симболика хлеба у роману *Дан шести* Растка Петровића, у: *Брендови у књижевности, језику и уметности*, Зборник радова са Научног округлог стола, одржаног у Крагујевцу/Тополи, 3. 11. 2018, ур. Никола Бубања и др, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Мекграт 2007: Alister E. McGrath, *Uvod u kršćansku teologiju*, прев. Zoran Grozdanov, Rijeka: Ex libris, Zagreb: Teološki fakultet „Matija Vlačić Ilirik”.

- Миленковић 2013: Иван Миленковић, *Негaтивна теологија – Жак Дерида: Осим имена*, <<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1451339/negativna-teologija--zak-derida-osim-imena.html>>, 18. 1. 2021.
- Милисављевић 2010: Владимир Милисављевић, *Задржавање апокалипсе: catechon и Велики Инквизитор*, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, прир. Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, год. VII, бр. 16, 21–36.
- Милић 2003: Новица Милић, *Истина апокалипсе, књижевност и филозофија на „последњем суду“*, Чачак: Градац.
- Негришорац 2014: Иван Негришорац, *Осмех Новице Тадића: искушења песничког аскетизма*, у: *Ођено ђеро Новице Тадића: зборник радова са научној скупи*, ур. Драган Лакићевић, Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 9–18.
- Николић 2010: Часлав Николић, *(Не)подношљивост и (ни)шта света: Светковина, траума и/или афазија прелаза*, у: *Наслеђе, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, прир. Јасмина Теодоровић и Желимир Вукашиновић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, год. VII, бр. 16, 113–122.
- Николић 2018: Часлав Николић, *Ритам доласка или Блажени само тихо оду*, у: Драган Бошковић, *Ave Maria!*, Београд: Самиздат (Драган Бошковић), 37–45.
- Ниски 2020: Свети Григорије из Нисе, *О стварању човека*, превела Антонина Пантелић, <<https://www.scribd.com/doc/66581752/Grigorije-Niski-Stvaranje-Coveka>>, 24. 11. 2020.
- Нојс 2013: Бенцамин Нојс, *Апокалипса, тенденција, криза*, у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројасни свешта*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 171–188.
- Ориген 1899: Ориген, *Творения Ориџена, учитеља александрийскојо, в руском ђереводџе*, Выпуск I. *О началах (с введџением и ђримечаниями)*, Казань: Казанская Духовная Академия. доступно на: <[http://www.odinblago.ru/origen\\_o\\_nachalah/#4](http://www.odinblago.ru/origen_o_nachalah/#4)>, 12. 2. 2020.

- Павловић 1986: Миодраг Павловић, *Айокалийса и књижевно предање*, у: *Геолошки погледи: двомесечни верско-научни часопис*, Београд: Архиепископија београдско-карловачка, год. 18, бр. 3–4, 139–142.
- Пантић 2014: Михајло Пантић, *Анахорет у Београду (Поезија Новице Тадића)*, у: *Огњено јеро Новице Тадића: зборник радова са научној скупи*, ур. Драган Лакићевић, Београд: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија, 19–26.
- Пелусиот 2020: Преподобный Исидор Пелусиот, *Письмо Феофилу, Письма*. <<https://svyatye.com/chitat/Pisma-Prepodobnyi-Isidor-Pelusiot-Pisma-Kniga-I-prepodobnyi-Isidor-Pelusiot/818/>>, 24. 4. 2020.
- Прњат 2012: Александар Прњат, *Апокалипса без откривења: Светозар Стојановић о могућности самоуништења човечанства*, у: *Theoria: часопис Филозофској друштва Србије*, Београд: Филозофско друштво Србије, год. 55, бр. 4, 113–128.
- Радуловић 2008: Милан Радуловић, *Књижевност и теологија: прилој заснивању теолошке књижевне теорије*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Источно Сарајево: Православни богословски факултет Св. Василија Острошког.
- Радуловић 2017: Марко Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послерајном модернизму (Васко Поја, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Рајичић Перић 2015: С. Рајичић Перић, *Миљковић у светлу антиципираног плагијата, празнине пуне будућности*, у: *Научни скуп Бранко Миљковић, ново читање: зборник радова*, приредила Данијела Поповић Николић, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 179–192.
- Рајичић Перић 2015б: С. Рајичић Перић, *Елијсе – Путовање у месту*, поговор у: Владимир Б. Перић, *Елијсе*, Крагујевац: Студентски културни центар, 47–52.
- Речник 2020: Online Etymology Dictionary, <<https://www.etymonline.com/>> (13. 12. 2020).
- Силуан 2011: Старац Силуан, *О љубави*, <<https://svetosavlje.org/starac-siluan/31/>>, 6. 12. 2020.

- Сиоран 1996: Емил Сиоран, *Сузе и свеци*, Нови Сад: Светови.
- Сисојев 2000: Даниил Сисојев, *Бојословскиесоблазнымонархическојодвижения*, <<http://www.blagogon.ru/articles/72/>>, 13. 4. 2020.
- Стојановић 2012: Драган Стојановић, *Енерџија сакралној у уметности*, Београд: Службени гласник.
- Танасијевић 1995: Архимандрит Пајсије Танасијевић, *Исихазам*, Приштина: Народна и универзитетска библиотека Нови свет.
- Тарковски 2013: Андреј Тарковски, Слово о апокалипси, у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројаси свешта*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 663–670.
- Таталовић 2019: Владан Таталовић, *Основи егзегезе сјиса Свештој Лована Бојослова*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Институт за теолошка истраживања, Библијски институт
- Убипаровић 2014: Србољуб Убипариповић, *Хлеб и вино као евхаристијска жртва*, Православни богословски факултет, Универзитет у Београду, докторска дисертација.
- Флоровски 2008: Георгије В. Флоровски, Откровење и тумачење, у: *Теолошки погледи: двомесечни верско-научни часопис*. Београд: Архиепископија београдско-карловачка, год. 38, бр. 2/3 (2008), 127–139.
- Фејбер и др. 2013: Roland Faber, Jeremy Fackentha, *Theopoetic Folds: philosophizing multifariousness*. New York: Fordham University Press.
- Фонда 2013: Марк Фонда, Постмодерност и апокалипса: студија жанра, у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројаси свешта*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 217–224.
- Фуко 1971: Мишел Фуко, *Ријечи и ствари, археологија хуманистичких наука*, Београд: Нолит.
- Фуреди 2013: Френк Фуреди, Суочавање са новом мизантропијом, у: *Апокалипса, теорија, пракса и естетика пројаси свешта*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 225–234.

- Фрај 1985: Нортроп Фрај, *Велики ког(екс)*, Београд: Просвета.
- Френк 2009: William Franke, *Poetry and apocalypse: Theological Disclosures of Poetic Language*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски њушеви*, Београд: Плато.
- Хамваш 2017: Бела Хамваш, *Историја и ајокалијса*, превод Сава Бабић, Београд: Драслар.
- Харавеј 2020: Дона Харавеј, *Манифест киборија*, прев. Бранка Арсић, <[http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)>, 10. 9. 2020.
- Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: Историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.
- Херити 2015: Dave Harrity, *The Theopoetics of Literature, An Aesthetic Statement, Part II*, p. 10–15. <<https://static1.squarespace.com/static/59a5a34bb8a79b5f57c99046/t/59e4d64590bcce17f91cd945/1508169285696/02+Harrity+-+The+Theopoetics+of+Literature.pdf>> 5. 2. 2021.
- Хилис Милер 2017: Џон Хилис Милер, *О књижевности*, прев. Наташа Марковић, Београд: Службени гласник.
- Химелфарб 2010: Martha Himmelfarb, *The Apocalypse, A Brief History*, Indiana: Wiley Blackwell.
- Хол 2013: Џон Р. Хол, Апокалипса на дуге стазе: размишљања о великим поређењима у студији модерности, у: *Ајокалијса, теорија, ѡракса и естетика ѡройаси свећа*, прир. Горан Станковић, Београд: Службени гласник, 39–71.
- Холанд 2013: Scott Holland, *Theopoetics is the Rage*, in: *The Conrad Grebel Review*, Vol. 31, No. 2, p. 121–129, <<https://uwaterloo.ca/grebel/publications/conrad-grebel-review/issues/spring-2013/theopoetics-rage>> 5. 2. 2021.
- Цветковић 2013: Владимир Цветковић, *Бој и време, учење о времену Светиој Григорија Ниској*, Ниш: Центар за црквене студије.
- Шијаковић 2013: Богољуб Шијаковић, *Присушности ѡрансценденције: хеленство, хришћанство, философија историје*, Београд: Службени гласник, Православни богословски факултет.

- Шимић 2020: Крешимир Шимић, Теопоетика: генеалогичка и перспектива, у: *Diacovensia*, бр. 28 (2), 247–270, доступно на <<https://hrcak.srce.hr/240320>> 5. 2. 2021.
- Шмеман 2011: Александар Шмеман, *Евхаристијско бојословље*, Београд: Отачник.
- Шмит 2006: Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*, Telos Press Publishing.



## БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Борђе Ђурђевић (Крагујевац, 1994) запослен је као истраживач-приправник на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где похађа докторске студије србистике. На истом факултету завршио је србистичке основне и мастер студије (тема мастер рада: *Фиџура анђела у српској књижевности*). Објавио је двадесетак научних радова, више приказа, преводе са пољског и енглеског језика, учествовао на међународним и националним научним скуповима. Током летњег семестра 2017/2018. изводио је вежбе на предмету *Realizacja*, 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.





## САДРЖАЈ

УВОД	11
ТЕОПОЕТИКА	11
АПОКАЛИПСА	50
ПОЕТИКА АПОКАЛИПСЕ	67
ДИЈАЛЕКТИКА АПОКАЛИПТИЧНОГ	79
НА ГРАНИЦИ СМАКА И СВЕТЛОСТИ	79
БУДУЋИ НОВУМ	85
ОД САВРЕМЕНОСТИ ДО СВЕВРЕМЕНИТОСТИ	88
АПОКАЛИПСА СЕ ДЕШАВА	92
АПОКАЛИПСА СЕ ДОГОДИЛА	100
ПОСТАПОКАЛИПТИЧНО КАО ПОСТХУМАНО	105
НАДА – АПОКАЛИПТИЧНО НЕГИРАЊЕ	116
ТАСОВИ	123
ГРАД	123
МЕГАЛО-НИНИВА	123
ПИРОВАЊЕ	131
УРБАНИ МОНАХ	135
ЕВХАРИСТИЈА	140
ДИСКОНТИНУИТЕТ	140
ПОКУШАЈИ	147
СА ДРУГЕ СТРАНЕ РАДОСТИ	153
ЗВЕР	156
РАТНИК ЗА СВЕТЛОСТ	166
АНАТЕИЗАМ	175
'ДРУГИ БОГ'	176
ТРЕП! ДАЛЕКЕ, ЗЕЛЕНЕ ЗЕМЉЕ	186
ЛИТЕРАТУРА	191
ИЗВОРИ	191
СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА	194
БЕЛЕШКА О АУТОРУ	207



**Ђорђе Ђурђевић**  
**ТЕОПОЕТИКА:**  
**О апокалиптичном дискурсу српске поезије**

Лектура и коректура  
*Александра Машић*

Ликовно-графички и технички уредник  
*Стефан Секулић*

Издавач  
*Филолошко-уметнички факултет*  
*Јована Цвијића б.б.*  
*34000 Крагујевац*

За издавача  
*Декан Зоран Комадина, редовни професор*

Штампа  
*Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац*

ISBN  
*978-86-80796-78-9*

Тираж  
*150*

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-1  
821.163.41.09-1  
821.163.41.09:81'42  
82:2

ЂУРЂЕВИЋ, Ђорђе, 1994-

Теопоетика: О апокалиптичном дискурсу српске поезије / Ђорђе Ђурђевић. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2021 (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 207 стр. ; 20 см. - (Библиотека Црвена линија / [Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац]. Колекција Теорија, књижевност, култура)

Тираж 150. - Белешка о аутору: стр. 207. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 193-205.

ISBN 978-86-80796-78-9

а) Српска поезија -- Мотиви -- Апокалипса б) Српска поезија -- Анализа дискурса в) Књижевност -- Религија

COBISS.SR-ID 37785353