

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ

ЗАГОНЕТКЕ БОГОРОДИЦЕ СОКОЛИЧКЕ

I

Мраморни кип Богородице са Христом у крилима, који се налази у малој, неугледној цркви Соколица, на Косову и Метохији, једна је од најлепших загонетки српске културе.¹ Најзначајни писани споменик овом кипу подигао је Растко Петровић текстом „Света сељанка на Косову”. Кип Богородице се у Растковом животу појављује као загонетка нечега што постоји, али је истовремено остало невидљиво за људе културе: „Онда ми извесни познаници обратише пажњу да се на висоравни што је међ гребенима, налази један манастир из времена немањићког и једна Богородица коју сматраху чудотворном. (...) Ваљда ниједан још културни човек није био походио задужбину, те бејаш сав узбуђен и на помисао да бих ја можда могао бити први.”²

Расткова екстатичност коју изазива осећање да ће бити први културни човек који ће видети Богодицу из Соколице ипак није заснована на тачној претпоставци. У *Годишњаку Скойског филозофског факултета* из 1938. године наилазимо на текст Францеа Месеснела под насловом „Скулптура Богородице у Соколици”. У њему се Месеснел на једном месту у фусноти позива на путне белешке по Старој Србији Тодора П. Станковића, које су објављене

¹ Хтео бих да се на овом месту захвалим професору Славку Гордићу и госпођи Мири Маринковић који су ми у разговору уз кафу указали на овај текст; сем тога, госпођа Маринковић ми је уступила значајан део литературе о овој теми из архиве њеног мужа, професора Боривоја Маринковића, на чему јој се посебно захваљујем.

² Растко Петровић, *Путићиса*, Сабрана дела, књига V, Нолит, Београд 1977, 60.

1910. године у Београду.³ Полемички однос између Месеснелове и Расткове перцепције кипа Богородице ипак није утемљен питањем првенства виђења, већ у различитом концепту перцепције. То постаје видљиво када се уоче два питања која Месеснел поставља у вези са кипом Богородице. Прво је јасно формулисано и оно гласи овако: „Одакле ова скулптура у православној црквици, у забаченом брдском селу?”⁴ Друго је неизговорено, али се може разазнати из композиције његовог текста чији завршетак даје одговор на имплицирано питање колико је у естетском смислу вредна Богородица Соколичка.

На прво питање Франце Месеснел даје прилично убедљив одговор: он сматра да је у Соколицу кип Богородице доспео из манастира Бањска, задужбине краља Милутина коју су Турци похарали још пре Косовске битке. Месеснел даје овакав опис Бањске, који преносим у нешто ширем обиму како би читалац стекао утисак и о некадашњем значају манастира, о његовој величини као и о величини његове пропасти: „Од дивне грађевине данас постоји само конструктивна костра, са нешто мермерне оплате на апсиди у јужном зиду и са фрагментима веома богате скулптуралне орнаментације, чији су делови разбацани по читавом дворишту касније турске тврђаве, узидани у њене зидове и у зидове сеоских кућа. Један лав, некадашњи постамент порталне колонете, узидан је у северни део тврђаве, до улаза, а други је био дуго време у башти касарне у Косовској Митровици, одакле је пренет у Скопски музеј. И један фрагмент мермерног стубића старог иконостаса, нађен је у калдрми касарне у Митровици, неки фрагменти чак и у Вучитрну. Приликом разорења манастирске цркве у Бањској, која је према сачуваним профилованим мермерним довратницима, имала исто тако скулптурално украшен портал, као Студеница, Дечани или Свети Арханђел, могао је дакле кип Богородичин, за који претпостављамо да је првобитно красио тимпанон западног портала, бити пренесен у Соколицу, која није далеко од Трепче и Митровице.”⁵

Друго, имплицитно питање је питање вредности кипа: Месеснел ово питање тематизује на крају свог текста. И овога пута ће цитат бити нешто дужи, како би читалац стекао увид не само у ауторово мишљење већ и у његову аргументацију: „Ако упоредимо студеничку Богородицу са соколичком, видимо да је прва у стилу драперије, осетила утицај оне велике стилске струје, која из Француске прелази у Италију, у XII и XIII стол. Ако бисмо

³ „Скулптура Богородице у Соколицу”, *Годишњак Скопског филозофског факултета*, књ. II, 1938, 58.

⁴ Исто, 59.

⁵ Исто, 68–69.

хтели показати директни извор њене пластике, долазимо до уверења да је можемо само у општим потезима везати уз италијанску скулптуру XII стол., са извесним особинама мајстора Вилхелма у Модени и скулптуре у Јужној Италији. У стилу соколичке Богородице нестаје ритма и оживљене хармоније ма да остаје општи утисак снажне фигуре. Ако је студеничка скулптура продукт колонизованих италијанских или приморских вајара, може бити соколичка група рад једнога локалнога мајстора, који ради добрих сто година касније, а чија је текстура рустифицирана велика уметност, некада импортирана са запада. На граници обеју култура она је остала без живе везе са струјом западног развитака, па зато није остала само стилски конзервативна, него је и под утицајем строгог спиритуализма источног хришћанства изгубила чак и смисао за оне пластичне особине које су у XII стол. инаугурисале западни реалистички развитак. У источну сферу спада не само њен иконографски тип него и површински орнамент на престолу.

Српски терен није погодан за развитак религиозне фигуралне скулптуре; она живи од појединих импорта, који инспиришу домаће радионице, а чим престаје веза са западом, у другој половини XIV стол. она више не ствара значајнијих пластичних дела.”⁶

Није тешко видети да је ова Месеснелова процена вредности Богородице Соколичке у суштини поразна. Она је заснована на узимању ренесансног мерила („западни реалистички развитак”) као основног критеријума процењивања, како би се потом вредности пластике у Студеници, као и кипа Богородице у Соколици, одредиле према блискости, односно удаљености, од западног ренесансног узора. Не треба бити велики стручњак за постколонијалну критику па схватити да је вредновање појединих дела на основу вредности које су страни култури у којој настају гест културног империјализма. То се посебно односи на оне случајеве када научник раполаже свешћу о разлици која дели његове критеријуме и вредности културе у којој настаје дело чије вредности жели да процени. Месеснел свакако *јесће* такав научник. То се добро види из следећег примера: описујући неправилно тело детета (Христа) који седи на крилу Богородице, он ће написати да „сама поза наглашава натприродни *значај* Исусов.”⁷ Курзив припада самом Месеснелу: из те прецизне напомене може се наслутити да је њему јасно да уметничка поетика заснована на начелима православља није инсистирала на реалистичком, већ на спиритуално-симболичком ефекту, те да је то њена особеност, не тек мањкавост. Ако

⁶ Исто, 72.

⁷ Исто, 70.

се то има у виду, онда је јасно да је научни дискурс Месеснеловог текста утемељен на једном геополитичком ставу који је сам по себи ствар избора или одлуке, а не процене која уважава вредности културе из које дело потиче.

Из тога, наравно, не следи да је нужно довести у питање критичарев суд у погледу веће вредности кипа Богородице Студеничке у односу на ону из Соколице. То посебно важи када се зна да сличан став има и Милан Кашанин. Он га износи у тексту „Манастир Студеница”, у коме се износи вредносни суд који, слично Месеснеловом, даје предност Богородици Студеничкој: „Погодан за фасаде, студенички мрамор је био још погоднији за декоративну пластику. Ретко где је племенитији материјал послужио за стварање племенитије скулптуре. Прва њена врлина је дискретност – дискретност и у количини и у орнаментици. Техничко извођење је прворазредно. Доцније у XIV веку, у цркви Светог Стефана у Бањској, у Пантократоровој у Дечанима, у Св. Арханђелима код Призрена, скулптура ће бити обилнија и разноврснија, али неће превазићи студеничку по лепоти рада.”⁸

Дајући предност скулптури Богородице у Студеници у односу на пластику из српских задужбина из XIV века, па тако и оној из Цркве Светог Стефана у Бањској, из које Богородица Соколичка изворно потиче, Кашанин се неће повести за блискошћу студеничке пластике са ренесансом колико за њеном аутентичном вредношћу: лепотом њене израде и њене дискретности. Такав Кашанинов суд треба довести у везу са његовом напоменом у погледу тога шта јесте специфична лепота цркава. „Лепота цркава се”, каже Кашанин, „састојала првенствено у фрескама, у иконама, у одежама и утварама, у служби, у појању.”⁹ Ово је изванредно важан став Милана Кашанин, на који ћу се још вратити. За сада, треба подвући само то да се у њему наслућује једно посебно, самосвојније разумевање лепог које је потпуно другачије од Месеснеловог, иако и овај, попут Кашанина, даје предност Богородици Студеничкој у односу на ону из манастира Соколица.

Пишући 1938. године о Богородици Соколичкој, Месеснел помиње у свом тексту два Расткова цртежа Богородице, али не и текст „Света сељанка на Косову” из 1924. године. Иако Растков текст није децидно поменут, цео Месеснелов текст се може читати као полемика са врло високом оценом вредности Богородице Соколичке која се налази у поменутом тексту. Растко, наиме, пише:

⁸ Милан Кашанин, *Камена ошкрића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 82.

⁹ Исто.

„Сродна сличним кировима који бејаху тесани од дрвета у Падови, око XII столећа, превазилазише својом уметношћу и њих и све бизантске скулптуре које су дотле виђене.”¹⁰ Месеснел је видео Богородицу Соколичку 1933. године, а текст о њој објавио је пет година касније: то ћутање имплицитно сведочи о Месеснеловој хладној рецепцији кира. Његов текст, оптерећен научном апаратуром и ерудицијом, као да има намеру да *рашчара* Растков сусрет са киром Богородице.

Читалац овде мора да се замисли: у чему је тајна Растковог одушевљења лепотом фигуре Богородице Соколичке? То питање се може схватити и другачије: на који је начин овај кир леп?

II

Путопис Растка Петровића „Света сељанка на Косову”, објављен 1. септембра 1924. године у часопису *Време*, изненађује нас својим насловом, али и својом композицијом. Наиме, има смисла питати се шта је писац сугерисао насловом у коме се реч „сељанка” очигледно односи на Богородицу. Да ли је поистовећивање Богородице и сељанке тихи *наставак* авангардне побуне у коме се хришћанске светиње blasphemично доводе у питање?¹¹

Да бисмо одговорили на ово питање, ваљало би размислити о загонетној композицији текста: киду Богородице Соколичке посвећено је свега неколико реченица, на самом крају тексту. Самом сусрету са киром претходи подужи увод, који започиње пасажем у коме писац изражава глад и жеђ за властитом земљом након боравка у даљини.¹² Перцепцију кира Богородице потребно је, дакле, сагледати у контексту жеље за домовином, као и узбуђености у додиру са њом. Тада ће нам постати јасно да је текст компонован по законима градације узбуђења, поетике екстазе, које започиње узбуђењем које у песнику изазива његова домовина у њеној свеукупности, да би то осећање свој врхунац доживело у сусрету са киром Богородице.

¹⁰ Р. Петровић, *Путописи*, 63.

¹¹ Овде имам на уму познати случај са жанровски поливалентним текстом „Споменик”, објављеним почетком 1922. године у часопису *Путописи*. Као што је познато, овај текст је изазвао реаговање самог Патријарха СПЦ, кога је погодио начин на који је тематизован Христ. Више о овој теми у изванредно документованом тексту Гојка Тешића „Случај *Споменика* Растка Петровића” у књизи *Српска књижевна авангарда*, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд 2009, 281–294.

¹² „Одмах после рата, стигавши из даљине у земљу, и још сав уздрхтао од радости што је могу видети, лутах дугих месеца по горама и шумама: лежећи под звезданим небом, близу њених колиба, купајући се у скоро свим њеним рекама.” Р. Петровић, *Путописи*, 59.

Композиција текста има још једну функцију: Растко одлаже сусрет са кипом Богородице јер инсистира на моменту њене недоступности. У реченицама које одишу толеранцијом, Растко обавештава читаоца да брђани (Албанци) прече одлазак сељака (Срба) у (Соколичку) цркву. Та информација нема за циљ да развије опозицију између националне групе којој припада аутор текста и странаца који јој прече пут ка светињи: интонација текста није таква, садржај текста није такав. Напротив, Растко инсистира пре свега на самој недоступности кипа и зато кип окружује исказима који инсистирају на његовој невидљивости: културни човек до сада није видео кип, мирни сељаци не могу да посете Соколичку цркву од када су Арнаути узели власт у тој области, а и сам игуман, чувар манастирских кључева, „годинама већ чека у граду час када ће се смести вратити храму свом.”¹³

Зашто је та недоступност толико важна Растку? Можда ће нам одговор на то питање бити ближи уколико се присетимо разлике између култне и изложбене вредности уметничког дела. На ову разлику указује Бењамин у свом познатом тексту „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”: „До примања уметничких дела долази са различитим акцентима, међу којима се истичу два поларна. Један од њих лежи на култној вредности, други на изложбеној вредности уметничког дела.”¹⁴ Разлика између култне и изложбене вредности уметничког дела била би у степену изложивости: за дело које учествује у култу важније је да постоји него да се види, док је за дело које има пре свега изложбену вредност важније да се види, односно да буде приступачно. Говорећи о смислу уметничког дела у доба повећаних моћи техничке репродукције, Бењамин заправо говори о лаганом нестанку култне вредности дела, које постаје свеприсутно уз помоћ до сада неслућених могућности њене репродукције. Репродукција утиче на губитак ауре дела, односно на губитак оне јединствене даљине која је присутна у уметничком делу, при чему та даљина јесте и одлика култа.¹⁵

Инсистирајући на неприступачности кипа Богородице, Растко имплицитно подвлачи њен култни статус. Њена доступност је врло ограничена, али сви знају да постоји. На самом кипу Богородице виде се трагови његовог култног статуса, који се препознаје у оделу и накиту „којим је претрпаше сељани, уповавајући је тако кроз дуги низ година у своја народна богатства и машту, да би јој захвалили на добротинствима и да би је обожавали.”¹⁶ За

¹³ Исто, 60.

¹⁴ Валтер Бењамин, *Есеји*, прев. Милан Табаковић, Нолит, Београд 1974, 124.

¹⁵ Исто, 122.

¹⁶ Р. Петровић, *Путићиса*, 63.

сељане кип Богородице има, дакле, културну вредност: зато они и не теже да је виде као уметничко дело, па стога могу да је украшавају, како би је обожавали.

На први поглед, изгледа као да Растко, поистовећујући свој поглед са погледом културног човека, експлицира разлику између своје културе перцепције кипа и перцепције сељана. Држећи се Бењамина, изгледало би да је разлика у томе што култура омогућава да се кип сагледа у његовој естетској, изложбеној вредности, која се као таква супротставља његовој култној вредности. То би била позиција Месеснела, који прави јасну разлику између естетске и културне вредности уметничког дела, при чему га ова потоња не занима. Међутим, иако такође полаже право на културу, то није Расткова позиција: инсистирајући на недоступности Богородице Соколичке, он сугерише да је њена лепота садржана и у њеној недоступности, дакле у њеној вези са примордијалним, а то је управо њена културна вредност која претходи модерној естетско-изложбеној вредности уметничког дела. Инсистирање на примордијалном и културном треба читати у контексту Расткових размишљања о концепту лепоте која искључује објективан суд, већ у себе укључује субјективизацију доживљаја лепог, једну посебну компоненту лепог која се дакле развија у самом начину сусрета са лепим, у несводивој субјективности додира са лепим. На једном месту Растко то и експлицира: „Извесни пејасажи нису лепо само својом обојеношћу, разноликошћу и величанством, већ и јачином којом нам се заувек уплету у живот. У свакодневној шетњи кроз извесну шуму, наши су се погледи расчишћавали и отада цело то схватање живота што смо га тада стекли као да је надахнутом бојом и свежином те шуме, а сама та шума као да је један део нашег новог поимања живота: њена лепота није само општа, већ има један лични и трајни значај.”¹⁷

Код Растка је инсистирање на култури и примордијалном повезано са јачином деловања кипа Богородице на њега, дакле са субјективним значајем тог кипа. Код Месеснела тога нема, јер је кип не само одаљен од простора у коме се налази већ и од његове културне вредности. Док Месеснел покушава да научним стилем покаже како кип Соколичке Богородице није толико вредан, читалац схвата да он успева да покаже само то да кип није вредан за њега самога. Насупрот том сувом научном стилу Франца Месеснела, који јасно показује у какав се жалостан привид истине претварају хуманистичке науке превише загладане у домен природних наука,

¹⁷ Р. Петровић, „У славу Светог Наума”, *Путописи*, 30. Види и: Бојан Јовић, *Поетика Раска Пејровића*, Народна књига – Институт за књижевност и уметност, Београд 2005, 80–85.

Растков стил сведочи о уметничком мајсторству првог реда, јер управо његов стил виртуозно сугерише присуство примордијалног и култног. Тако, на пример, у тексту „Света сељанка на Косову” велики значај има имперфекат, који не само да упућује на радњу која је трајала у прошлости већ такође плени својом примордијалном језичком архаичношћу. Свесно избегавајући помен топонима, националног идентитета јунака, па чак и њихових имена, сем једног¹⁸, Растко интенционално обликује један аисторијски простор древности. Такав простор има своју аналогију у култној улози уметничког дела, које претходи модернијој, естетско-изложбеној вредности дела. Стилске карактеристике „Свете сељанке на Косову” тако упућују на синтезу примордијалног и древног, јер сам стил као да представља неку врсту временске рупе која увлачи у себе драматизованог приповедача, нежно сенчећи и затомљујући модерност из које он потиче. Модерност није укинута, јер постоји с једне стране временска ознака (после рата) која указује да се посета Богородици Соколици дешава у пишчевој савремености, док с друге стране синтагма „културни човек”, којом се приповедач самоидентификује, упућује на његово припадништво модерним временима. Међутим, сам стил текста не дозвољава судар модерности и древности, већ пре модерност *увлачи* у простор древности, чиме долази до једне оригиналне, изненађујуће синтезе.

Додир Растка са кипом Богородице поседује у себи *исцјовремено* и осећање за култ, за оно примордијално, и осећање за естетску вредност, и то је оно што га потпуно разликује од Месеснела, који је слеп за култ. Тиме Растко имплицира став да култно и естетско нису нужно у односу супротстављених полова, или пак вредности које се међусобно удаљавају, без икакве могућности или макар жеље да се оне синтетизују. Управо то удаљавање естетског од култног јесте особеност културе Запада, коју репрезентује не само Бењамин експлицитан став о култном и естетском као супротностима већ и процес дехристијанизације лепог који започиње у XIX веку¹⁹, а наставља се у *замени* хришћанског култа, култа Лепог: пишући

¹⁸ Растко спомиње „чувеног Ису Бољетинца” коме је припадала кула чији се остаци виде у близини манастира Соколица. Помен Исе Бољетинца има, међутим, легендарни призвук, пошто он сам припада свету прошлости. Његово име је дакле одјек једног готово легендарног времена, које је прошло, а које Растко у свој текст уноси на начин карактеристичан за почетак легенди: „Прича се да су у то доба наши сељани, у време манастирске славе, могли ићи њој у поноћи, ненаоружани, са тепсијама златних дуката на глави, а да их нико не нападне, толико је била васпостављена од новог самодршца строгост старих обичаја и куртуазиа”, Р. Петровић, *Пућојиси*, 62.

¹⁹ Овде имам на уму Гадамерово подсећање да се „у току деветнаестог века појавило нешто битно ново што је одредило даљи развој уметности. Био је то крај велике саморазумљивости хришћанско-хуманистичке традиције. Тиме

о Бодлеру, Верлену и Малармеу, Баура тврди како је „ткиво њихових хришћанских веровања било унакажено или подривано и осећајући место за јеванђељем које ће заузети његово место, они су у Лепом пронашли нешто што је сједињавало њихове активности и давало циљ њиховом делу.”²⁰ Не може се рећи да је Лепо овде прожето хришћанским култом, колико да Лепо замењује култ, постајући култ Лепог, што уопште није исто што и лепота Култа.

Оно што се ту догодило може се објаснити Деридањим појмом суплемента: Дерида полази од тога да западним мишљењем влада идеја о центрираној структури „утемељене игре засноване на једној темељној непокретности и умирујућој сигурности која је изузета из игре.”²¹ У центру структуре налази се средиште које је изузето из игре значења унутар структуре. Дерида даље тврди да је „целокупна историја појма структуре (...) мора бити мишљена као један низ замена средишта средиштем (...)”²² У том смислу, уметности ће хришћански култ, или фигуру Бога, као средиште система, током друге половине XIX века надоместити фигуром Лепоте када се фигура Бога, али и култа који је са њим повезан, покаже као празна. Надомештање фигуре Бога фигуром Лепоте, служи томе да се одржи илузија да средиште структуре постоји, да некакво присуство организује игру значења унутар структуре. По Дерида, прелом настаје када „структуралност структуре постаје предмет мишљења”²³, када се у том надомештању препозна интервенција која прикрива истину о празнини у средишту структуре, истину о њеној неутемељености.

Међутим, у тренутку када фигура Лепог замени фигуру Бога још увек имамо посла са надомештањем/испуњавањем празнине, што ће рећи да култура и уметност Запада више није у стању да у култу види средиште уметности, већ мора да га замени „култом” Лепог. То потврђује и Рилке када каже да „*Анђео* из *Елегија* нема ничег заједничког са анђелом хришћанског неба...”²⁴ Раскид, дакле, мора да се подвуче и експлицира, јер да би лепота постала Лепо она мора да се очисти од примеса култа.²⁵

се изгубио свима-заједнички мит”, Ханс-Георг Гадамер, *Евројско наслеђе*, прев. Божидар Зеџ, Плато, Београд 1999, 44.

²⁰ Сесил Морис Баура, *Наслеђе симболизма*, прев. Душан Пувачић, Нолит, Београд 1970, 11.

²¹ Жак Дерида, *Бела митологија*, прев. Миодраг Радовић, Братство–јединство, Нови Сад 1990, 132.

²² Исто, 133.

²³ Исто.

²⁴ Рајнер Марија Рилке, *Девинске елегије, Сонети посвећени Орфеју*, прев. Бранимир Живојиновић, Рад, Београд 1969, 83.

²⁵ На сличан, премда не истоветан начин, као што и само замењује фигуру Бога у тренутку када се она претвори у празнину, Лепо ће у тренутку када се

У Растковој „Светој сељанци на Косову” такође се помиње анђео, и то на почетку текста у вези са мотивом средњег века који прати жеђ за домовином. Тиме се симболички најављује отвореност писца за искуство кипа Богородице, које је отворено за лепоту фигуре, али притом не искључује њен култ. На крају текста појављује се сцена која то потврђује, истичући симболичко, *есѿејѿско-кулѿино* зрачење кипа: „Сводови, покривени фрескама XIV века, свецима, који пројахиваху кроз звездане долине, лучили су за ову Сељанку једно чудно и зачарљиво небо.”²⁶ Естетско и култно се овде додирују и спајају. Отуда у наслову овог путописа нема ничег blasphemичног. Растко нема потребу да каже како фреске и свеци немају ништа заједничко са хришћанским фрескама и свецима, јер та веза постоји: она је резултат Расткове моћи да види лепоту у култу, да види везу између лепог и примордијалног које симболизује колико народна књижевност толико и српски средњи век.

Можда та синтеза култног и естетског и јесте особеност српске књижевности и културе, односно бар једне њене значајне гране, која Растка неочекивано повезује са Иваном В. Лалићем²⁷, на пример. Док култура Запада напушта култ да би га заменила Лепим, настављајући тако низ надоместака који ће на крају уметност поново преобразити у занат, а све вредности уметничког дела свести на његову профитабилност, српска култура ће у својим изузетним примерцима задржати моћ да култу присаједини лепоту, чиме ће игру надоместака/суплемената заменити идејом једне

препозна као празнина бити надомештено читавим низом сродних естетичких импулса авангардне провенијенције, попут брзине, динамичности, промене, побуне. Називам их импулсима јер ниједан од њих нити може нити жели да постане средиште система уметности као што је то била фигура Лепог. Ту се припрема оно осећање прелома у структури уметности, па самим тим и књижевности, када у постмодерним временима уметност лагано прихвати Профит као своје доминантно мерило. Тада се књижевност поново лагано преображава у занат, релативно добро плаћен занат, али ипак занат који уступа уметничком праву на експресију економско-политичком комплексу.

²⁶ Р. Петровић, *Лутѿојѿи*, 63.

²⁷ У једном интервјуу који је дао пред смрт, 1995. године, Иван В. Лалић брани елиотовско схватање традиције на следећи начин: „Ви не можете почети писати, ако немате свест о томе да су пре вас писали такви песници као што су Лаза Костић, Јован Дучић, или један Растко Петровић, на пример” (И. В. Лалић, *О ѿезији*, Сабрана дела, IV, Завод за уѿбенике и наставна средства, Београд 1997, 288). Не би требало олако прећи преко ових Лалићевих речи, јер оне ипак слуте да између песника као што су Костић, Дучић и Растко има нечег блиског, а да то није само чињеница да су били значајни песници. Или другачије: шта је то што чини да се Лалић присети Растка иако је, поетички гледано, немогуће замислити песника који би био даљи од његове основне литературе из домаће песничке традиције – *Анѿолоѿије новије срѿске лирике* Богдана Поповића? Да ли можда ово Лалићево помињање Растка упућује на то да Лалић види и помиње једног другачијег Растка, који му је по нечему ближи од оног Растка каквог ми имамо у виду?

велике синтезе. У том контексту постаје јасније и Кашаниново мишљење да се лепота црква „састојала првенствено у фрескама, у иконама, у одежама и утварама, у служби, у појању.”²⁸ Кашанин тако жели да каже како лепота цркве није одвојена од богослужења које се у њој одвија, односно да њена лепота садржи и њену култну компоненту. То је потпуно другачије разумевање категорије лепог од западног које инсистира на Лепом које може само да постане култ, тек онда када се потпуно одвоји од култа који му претходи.

Самим тим, западно обожавање Лепоте у себи садржи нешто карикатурално: жртвовати живот за уметност је метафора која своју озбиљност темељи на истинском и дословном жртвовању живота за веру или научну истину, или за народ. Устајући против дословног значења жртвовања живота, жртвовање за уметност, за Лепу, очишћено од свега поред чега би велико слово Л морало да постане мало, и сама Лепота постаје смешна и ограничена на нешто ускогрудно и у суштини врло себично.²⁹ Но, можда сваком уметничком покрету који се изолује од света, или у крајњем случају радикално негира свет, прети ова ускогрудост и себичност, у блажем облику, или политички опортунизам који се одражава и као себичност политичке групе којој писац припада.

Можда у смислу превазилажења те себичности треба читати и Растково настојање да у тексту „Света сељанка на Косову” по-

²⁸ М. Кашанин, *Камена ошкрића*, 82.

²⁹ То није промакло Ериху Аuerбаху: „У документима као што су Флоберова *Прејиска* и *Дневник* браће Гонкур, задивљује чистота и неподмитљивост уметничког морала, богатство прерађених утисака, оплемењивање чулне културе, али истовремено осећамо (...) нешто сужено и притиснуто у тим књигама. Оне су пуне стварности и духа, али су сиромашне хумором и унутрашњим миром. Оно што је само литерарно, чак на највишем ступњу разумевања уметности и усред највећег богатства утисака, ограничава суд, осиромашује живот и искривљује каткад поглед на појаве; док се држе надмено и огорчено на одстојању од политичке и привредне вреве, док живот увек вреднују само као књижевни предмет, док се држе надмено и огорчено на одстојању од великих практичних проблема, да би сваког дана поново, често веома напорно, постизали естетичку изолацију за свој рад – ипак им се пракса намеће у хиљаду ситних облика: испољава се љутња на издаваче и критичаре, јавља се мржња према публици коју упркос томе што недостаје темељ заједничког осећања и мишљења треба освојити; каткад има и новчаних брига и скоро непрекидно нервозне пренадражености и страха за здравље. Но пошто они, ипак, у целини, воде живот имућних грађана, удобно станују, добро се хране, привржени су сваком задовољству више чулности, пошто њихова егзистенција никада није угрожена великим потресима и опасностима, јавља се као резултат (...) необично ситничаво општа слика егоцентричног, за свој естетички комфор забринутог, нервозног, невољама мученог, манијакалног буржуја; само што се манија у овом случају назива ’књижевност’”, Ерих Аuerбах, *Мимесис – приказивање стварности у западној књижевности*, прев. Милан Табаковић, Нолит, Београд 1968, 513. Слично тумачење везе између естетичког глорификовања лепоте ради лепоте и себичности наилазимо и у Кишовој *Мансарди*.

веже естетско и култно, хришћанско: као настојање да се авангардно слављење негације и бунта против традиције замени акцентовањем потребе за синтезом. Разлику између „Споменика” (1922. година) и „Свете сељанке на Косову” (1924. година) требало би можда промишљати у светлу дубље динамике Расткових поетичких али и филозофских ставова. У том смислу, одлука Бојана Јовића да Расткове поетичке идеје посматра и хронолошки, упућујући на време када су се појавиле, јесте потпуно исправна и хвале вредна.

Сумирајући годину 1924. у развоју Расткових поетичких начела, Јовић пише: „Посебна пажна поклања се примитивној фази у развоју, односно утицају хришћанства.”³⁰ Пада у очи да је година у којој настаје текст „Света сељанка на Косову” истовремено и година у којој изгледа као да се Растков авангардни однос према хришћанству унеколико мења. Прецизнија анализа односа између Растка и хришћанства³¹ сугерисала би да би разлике између Растка из доба „Споменика” (1922. године) и Растка из доба „Свете сељанке на Косову” (1924. године) требало једном заиста отргнути од злогласне надреалистичке рецепције, која писцу замера да је те 1924. године, одласком у дипломатију, постао конформиста.³² Можда би требало у неку руку озбиљније прочитати/разумети пишчево оправдање поводом спорног места у у тексту „Споменик” из 1922. године, и то не да би се расправљало о томе да ли је Растко заиста био хришћанин или не, већ можда зато да би се показало како у Растковој поезији расте моменат воље за синтезом.³³ А тада би хришћанство и култ били пре елементи те синтезе него мете за авангардни одстрел.

³⁰ Б. Јовић, *Поеџика Расџка Пејџровића*, 117.

³¹ Види: исто, 105–112.

³² Г. Тешић, „Случај *Сџоменика* Растка Петровића”, 256.

³³ Разуме се да ова идеја није промакла тумачима Растковог стваралаштва. Гојко Тешић у цитираном тексту тврди: „Можда би се, с разлогом, могло рећи да је Растко Петровић творац авангардног синтетизма у српској књижевности” (252). Тешићево запажање свакако представља добру полазну тачку за разматрање синтетизма код Растка. Оно што би требало да уследи у будућим читањима Растка јесте, можда, анализа у којој мери и на који начин се та синтеза у Растковом делу остварује или не остварује.