

САША РАДОЈЧИЋ

ДВА ПОЧЕТКА

Када се обраћа аутору обимног, разноврсног и окончаног дела – а такво је укупно дело Миодрага Павловића – читалац има привилегију која се састоји у томе што може да направи избор, сопствену селекцију, да се усредсреди на неку унутрашњу нит коју препознаје или му се чини да је препознаје, и да тако, накнадним радом лектире, образује један посебан лик тог дела и тог аутора, неку врсту његовог портрета насликаног индивидуалном читалачком палетом, из одређеног угла, и под непоновљивим светлом, не више ауторове већ сопствене историјске позиције. У том случају се целина једног дела различитим читаоцима указује сваки пут другачије, па и сама та целина, пошто се потврђује актом читања, постаје променљиви збир различитих фацета, динамична и жива чак и када је на њен даљи раст стављена коначна тачка. Из игре са тим различитим облицима извире задовољство читања. Али ту је још једна могућност – и управо њу остварује Павловићево дело – која се састоји у постојању јасног ауторског програма, из чије визуре се појединачне етапе индивидуалног уметничког рада и раста телеолошки сажимају у једну раван. Читалац тада треба да свој хоризонт приближи овој равни – што је бесконачан задатак, а читаочево задовољство има извор у игри приближавања и одмицања. Први вид целовитости, дакле, успоставља се у реконструкцији, док је други конструисан, могло би се рећи и: програмиран. Тако дело Миодрага Павловића, који се остваривао у поезији, прози, драми, есејистици, превођењу, не на последњем месту и као антологичар, своју жижу, па у извесном смислу и свој крајњи разлог и оправдање, налази у песништву, конкретније, у

песничком програму велике културне синџезе,¹ реконструкцији најважнијих развојних етапа духа једне заједнице, језиком одређеног духовног простора.

У овом огледу ћу пажњу посветити питањима о *почетку* тог програма, и то у двоструком смислу: као почетку Павловићевог индивидуалног стваралачког напора, и као почетку у једном општијем значењу, почетку песме (певања) као универзалног човековог стваралачког одговора свету. Први аспект обрадићу разматрајући песникову прву збирку, *87 њесама*, а други анализирајући његове ставове о пореклу уметности, изнете у есејима, пре свега у књизи *Поетика жривеног обреда*.

* * *

Да би се барем оквирно сагледао Павловићев песнички програм, по ширини и амбициозности захвата јединствен у српској књижевности, неопходно је да се означе његове карактеристичне тачке, односно релативно заокружене симболичке целине које се могу довести у хронолошки низ (који се, наравно, не подудара са хронологијом песникове библиографије). При томе изгледа да морамо да прихватимо једно ограничење и да из оквира тог програма изузмемо песникове ране радове, без обзира на њихове самосталне вредности и књижевноисторијски значај, почев са књигом *87 њесама*, којом је Павловић ушао у књижевност, био оспораван и брањен, књигом која је била узимана као сигнал почетка једне од наших модерности. Пројекат *културне синџезе*, по тој ограничавајућој сугестији, почиње тек са збирком *Млеко искони* из 1962. године,² и наставља се низом песничких и есејистичких књига, у којима је иницијални симболички круг грчке антике песник све

¹ За ознаку основног карактера тог програма, овде одређеног као *културна синџеза*, коришћене су бројне међусобно сродне формулације. Тако, на пример, Славко Гордић види Павловића као песника који на модеран начин реинтерпретира „систем митске и религијске мисли”: Славко Гордић, „Песник повести и културе”, у: Миодраг Павловић, *Изабране њесме*, Рад, Београд 1979, 158; Љубомир Симовић, позивајући се на један Павловићев есејистички текст, користи израз „велика интеграција”: Љубомир Симовић, „О поезији Миодрага Павловића”, *Дуило дно*, Стубови културе, Београд 2001, 355; Јован Делић говори о песничкој тежњи „за цјелином слике свијета”: Јован Делић, „Уз поетику Миодрага Павловића”, у: *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, Јован Делић (уред.), Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, Београд 2010, 51.

² „Од *Млека искони* Павловић ће доследно и одговорно своје песничтво темељити на промишљању различитих цивилизацијских пресека и природи људске судбине унутар њих, творећи тако симболичке моделе који и фрагментарно, али нарочито у контексту његовог укупног песничког опуса, обликују један вид истинске антрополошке запитаности колико над појединачним и

више проширивао, на словенске и српске теме, симболизам хришћанства, посебно светогорског, кругове европске културе и кругове свести архајског човека.

Говор Павловићеве песме је у том кретању могао да се ослони на говор његових есеја, или да их постави као оруђе имплицитне аутоинтерпретације. Иста идеја, развијена у песми, има другачији потенцијал него када је развијена у есеју. Код Павловића можемо да пронађемо велики број примера у којима се идеје премештају из песме у есеј и обратно, и при томе постају богатије и нијансираније. Такви примери и читаоцу дају драгоцене сигнале.

Развој и нарастање хоризонта који је захватала Павловићева културна синџеза укључивао је уношење и стваралачку обраду разноврсне симболичке грађе, пореклом из уметничких и књижевних дела, представа митске свести, историографије, филозофије, теологије и антропологије. То је Павловићевој поезији омогућило да ступи у дијалог са бројним слојевима значења претходно обликованих производа културе.³ Отуда је прихватљиво одређење овог песника као песника културе, како то чини Славко Гордић. То одређење се, додуше, може унеколико релативизовати позивањем на неке песникове аутопоетичке изјаве.⁴ Но, пошто за интерпретацију ауторове намере имају мањи значај од значења самог дела, и пошто Павловићево песничко дело заиста јесте такорећи импрегнирано културним симболичким садржајима, нема довољно разлога да се напусти до сада преовлађујући интерпретативни образац.

Један важан аргумент у прилог мишљењу по којем почетак Павловићевог песничког пројекта може да се маркира књигом *Млеко искони* јесте околност да непуне две године по њеном објављивању (1964) излази Павловићева *Анџологија српског ђесништва*, која обухвата временски опсег од XIII до XX века, и која је, осим што је проширила схватање о трајању српске песничке традиције за пуних шест векова, требало да послужи и као инструмент

посебним, толико и над универзалним аспектима човекове ситуације”, Ђорђе Деспиаћ, *Порекло ђесме*, Агора, Зрењанин 2008, 38.

³ Овде скрећем пажњу на то да се већ уобличени производ културе схвата као повлашћени предмет управо – есејистичког начина мишљења; в. Ђеђи Лукач, „О суштини и облику есеја”, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973, 45.

⁴ То духовито чини Александар Јерков, који одсечне формулације критике сучељава са могућношћу једног другачијег погледа на Павловићеву поезију, али истовремено одбија да се изричито определи за тај другачији поглед. Он указује на то да је сам Павловић у поговору књиге изабраних и нових песама своју поезију повезао са оргијастичко-еротским основама природе; в. Александар Јерков, „Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрага Павловића”, у: *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, 162. и д.

ситуирања самог приређивача и његове поезије у сугерисани лик националне књижевне традиције. Такве књиге се не састављају у неком кратком периоду, и стога са добрим разлозима може да се претпостави да су *Млеко искони*, *Анџолоџија српског њеснишћива*, али и есеји о песницима које Павловић у то време пише (између осталих, о Дучићу, Бојићу и Дису), израсли, ако не баш из једног те истог корена, а оно сигурно из сродне атмосфере, блиских поетичких приоритета и заједничког индивидуалног трагања.

Овој слици, која је опште место критичких текстова посвећених поезији Миодрага Павловића, на први поглед изгледа да нема шта да се дода, утолико пре што се песничке и есејистичке књиге које је овај аутор објављивао од раних шездесетих година прошлог века наовамо лако уклапају у назначени песнички програм – *Велика Скипџија*, *Књиџа сџарсловна* и *Дивно чудо* у слој који реактивира теме и представе српске средњовековне историје и усмене књижевности, *Певања на виру* у слој представа архајског човека, *Хододарје*, *Светили* и *џамни џразници*, *Есеј о човеку*, *Улазак у Кремону* у слој хришћанских представа, а све заједно у преплетене слојеве песничког истраживања светог. Али шта је онда са збиркама које су претходиле корацима песникове *кулџурне синџезе*? Јесу ли оне део неког започетог па обустављеног тока? Рукавац који се нигде не улива? – Не мора да буде тако. Постоји бар један угао тумачења којим се Павловићеви рани радови могу довести у извесну везу са његовим песничким програмом, а да се не оспори широко прихваћена теза да остваривање тог програма, који највероватније и није био одмах уобличен у свим битним детаљима, почиње збирком *Млеко искони*. Окренимо се најпре питању о књижевноисторијском месту Павловићеве прве књиге.

Уживајући плодове данашњег поетичког разногласја, које на једној страни сведочи о богатству изражајних могућности поезије нашег времена, а на другој се разводњава у крајњу вредносну индиферентност, обично и не помишљамо на песнике и њихова дела, који су, не толико давно да би то било одгурнуто у предисторију, оно што данас такорећи подразумевамо и саморазумљиво прихватимо морали да стекну као меру сопствене – а самим тим и наше – уметничке слободе. То сазнање би морало да нас води посебно када је реч о модернистичком лику песништва и уметности, који се никада не добија као готов поклон, који се не може преузети већ унапред завршен и заокружен, него изискује непрекидан напор задобијања. У историји српске поезије, током последњих стотину година, напор да се буде модеран се стално понавља, стално изнова почиње, и то без дефинитивног успеха. 87 *џесама*, прва песничка

књига Миодрага Павловића, учествовала је у једном од тих модернистичких почетака.

Уколико обратимо пажњу на то која песничка имена су се са својим првим књигама појавила у периоду 1950–1958, имаћемо утисак да се ради готово о златном добу српске књижевности! Раичковићева *Дейињсџива* из 1950. отварају низ (у коме Раичковић учествује са још три књиге), а следе: Павловићевих *87 њесама* (1952), Попина *Кора* (1953), Христићев *Дневник о Улису* (1954), *Бивши дечак* Ивана В. Лалића (1955), Радовићеве *Поеиичносџи* (1956), Миљковићева *Узалуд је будим* (1957) и Симовићеве *Словенске елеџије* (1958). Читане из данашње перспективе, ове прве књиге најзначајнијих песника поратног српског модернизма нису само обелоданиле будуће кључне песничке фигуре. Ове књиге су биле у извесном смислу речи откривалачке, а мета њихове хеуристике је, у најкраћем, лик још једне (нове) српске књижевне модерности, чија ће се специфичност ускоро испољити у посебном односу према књижевној и културној традицији. Способност да се традиција прихвати и у сопственом делу оживи, а да јој се притом ни у једном тренутку не подлегне, тај елиотовски императив, улази у главне одлике песништва које је своје црте почело да слаже педесетих година прошлог века.⁵ У свом првом појављивању, то песништво углавном још није могло да у јасним обрисима оцрта доминантне симболичке кругове који ће се касније развити у индивидуалним песничким доприносима; већ и саме различите стваралачке и људске судбине поменутих песника овде искључују могућност неког схематског односа.

Код Миодрага Павловића је потребно да се узме у обзир још једна, обухватнија димензија. У дугом песничком животу, Павловић је стваралачко усвајање традиције у свом програму уобличавао, како је речено, као реконструкцију неких од главних линија развоја српске духовности. Његова поезија се постепено развила у песништво епохалне свести, што је у сагласју са захтевом за самопреиспитивањем, карактеристичним за модерну субјективност. Својим даљим консеквенцама, Павловићева обновитељска амбиција се може разумети као израз чежње за изгубљеном целином постојања, свакако не као њено поновно стицање у изворном облику – што је немогуће – већ као њено призивање, као нека

⁵ О поетичким и естетичким специфичностима српских „елиотоваца” писао сам у једном ранијем огледу; Саша Радојчић, „Т. С. Елиот и српски неосимболизам”, у: *Српски језик, књижевност и култура у процесу европизације*, зборник радова, Милош Ковачевић и Драган Бошковић (уред.), Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2014, 185–198.

врста духовне потраге за пореклом, која се у једном тренутку преобразила у археологију светог.

Но, у књизи *87 њесама* на делу је једно другачије модернистичко начело, које на први поглед изгледа да стоји у супротности према чежњи за целином: у питању је неуморни рад на фрагментацији говора о свету, који је и сам препознат као незалечиво ломан и нецеловит. Ознаке тог света су „изгубљени дани”, „развејана сунца”, „охлађени човек” или „похаран мир”, ознаке које, без изузетка, укључују негативан вредносни предзнак. Несумњиво једним делом исход болног искуства ратних страдања и разарања, ове слике *џусије земље* су исто тако плод увида у обележја стварности и свести целе једне епохе. Рат је био само катализатор процеса који би се ионако одиграли и разложили старе слике света. Сличан однос између „спољашње” и „унутрашње” историје развио се у читавој Европи, после Првог светског рата, у широку критику културе и грађанског оптимизма. Ужаси Другог светског рата, а готово масовна, технички усавршена и *џланска* страдања небројених анонимизованих појединаца, продубљују сумњу у човека, не само у једном одређеном историјском лику, већ стављају знак питања над сам идеал човечности. Павловићев песнички инстинкт је „превео” ову епохалну драму на план индивидуалног искуства суоченог са разарањем и расулом, злом и судбинама које само умирући могу да напусте такву стварност.⁶ Апокалипса је смак личности колико и смак света. Песников позив да „треба поново пронаћи наду” није ни обећање ни утеха, посебно не утеха која би могла лако да се задобије (за ту спознају песник користи слику у којој смемо да препознамо Христа: „утехе нема без врха од копља”). Стишаност стихова о нади требало би упоредити са интонацијом стихова о смрти, како бисмо наслутили да, у време када пише *87 њесама*, Павловићев поетски хоризонт још увек не садржи идеје о реконструкцији духовности и светој вертикали постојања, која једино може да наговести, па и да обећа искупљење. Начело фрагментације је још увек било јаче од чежње за целином. Чак и самим неутралним насловом књиге – *87 њесама*, насловом који се унапред одрекао амбиција да сугерише било какав основни симболички ток, иако би тај могао да се пронађе у току самих стихова, Павловић је привржен концепцији представљања ужаса напуштеног,

⁶ У већ цитираном огледу Љубомир Симовић за *87 њесама* каже: „Најчешћа драма у овој књизи је смрт, најчешћа сцена те драме је мрак”, Љ. Симовић, нав. дело, 282. За Драгана Хамовића, „у језгру те слике света лежи осећање страха, не само због глобално дехуманизованог амбијента егзистенције, него и као сведочанство човекове духовне регресије, пада”, Драган Хамовић, „Између човека и Творца”, *Песничке сивари*, Филип Вишњић, Београд 1999, 50.

нецеловитог, болног света, света-вихора, чији су псалми испуњени речима смрти.

Највећа снага стихова из збирке *87 њесама* је у њиховим јаким, живим сликама, које ни после више од шест деценија од првог објављивања нису изгубиле на изражајној свежини. Смењивање слика у којима „крива улица пузи уз брдо”, „развејана сунца” се „ко мртви облаци / даве у реци” или „жута свећа пљује у подрум” док овај „тоне све дубље / под влажне зидове”, давало би снагу и некој збирци песама писаној ових дана, и још више, ставило би јој у изгледе сродство са високим захтевима модерности, с којима наше време, за разлику од златних педесетих, не успева лако да се доведе у склад. *Наица* модерност је угрожена вредносном дезоријентацијом коју олако прихватамо као пратећу појаву „постисторије”, и захтева одбрану снагама не мањим него што су их уложили песници „поратног модернизма”, предвођени аутором *87 њесама*. У игри није мање-више конвенционално питање хоћемо ли остати на висини напора и дела својих претходника; у игри је данас сам начин постојања, не само уметничког већ и моралног, а вредности о којима је реч нису само естетске већ су и вредности заједничког живота. И са *џом* идејом коначно видимо у какву интерпретативну везу са потоњим ауторовим пројектом могу да се доведу Павловићеве рани радови: они заступају становиште субјективности која је целовитост изгубила, а којој је целовитост потребна. То је становиште које претходи захтеву за *културном синџезом*. Ако се у историји заиста понављају тенденције и општи обрасци, онда су нам потребна оба лика модерног – како онај који ће именовати садашње безбројне слике света, тако и онај који ће пројектовати нову, јединствену слику.

* * *

Почетак у другом назначеном смислу, почетак човековог стваралачког односа према свету, Павловић испитује у надахнутим и смелим огледима *Поетике жртвеног обреда*, као и других књига (*Обредно и говорно дело* и *Говор о Ничем*). Са темама жртве и жртвовања он повезује и друга питања човековог односа према свету: схватање елемената, настанка и функције храма, преображења, мита и стварања.⁷

⁷ Павловићеве погледе на овај низ повезаних питања уверљиво систематизује Милан Радуловић, „Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића”, у: *Песничтво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, 135–159; в. такође Ђорђе Деспих, „Храм и преображај кроз митско-антрополошку мисао Миодрага Павловића”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, 37 (2012), 35–46.

Основни проблем модерног човека у критикама културе, од Шилерових *Писама о естетском васпитању* наовамо, артикулише се као губитак јединства човековог бића, као „раздвајање људског феномена на поједине функције”. Оно што при томе чуди, истиче Павловић, јесте то што је човек такође изгубио однос према елементима. „Јер преко елемената прави однос према сопственој целини могао је остати сачуван, што би му гарантовало и целину света са којим кореспондира самим својим животом.”⁸ Реч је о она четири стара елемента преко којих су пресократовци могли да мисле о целини света као нечему живом. Елемент земље је више-струко учествовао у животу и представама људског рода – човек стоји на земљи, гради на њој и у њу сахрањује; али из земље такође ниче и расте једном положено семе: земља је плодна. У многим културама су се јављале магијске радње којима је та плодност требало да се подстакне, а таква радња је, наставља Павловић, било жртвовање, испрва чин, а не реч. „По својој немости, жртвовање је предрелигиозна радња”,⁹ закључује он, наизглед парадоксално, јер и сам примећује да се жртва приносила на одређеном *свештом* месту. Смисао тог израза је у томе што за жртвени обред није неопходно да постоји божанство којем се приноси жртва; она може да буде упућена и елементима или самом Животу.

Из повезаности жртвеног обреда са елементима, његове *елементарности*, Павловић изводи једну од основних теза своје књиге и свог схватања човековог односа према светом: „Жртвовање је прва и основна ритуална радња коју је човек створио и вршио. Та радња доводи у везу човеков свет, делове живе природе, биљне или животињске, елементе у природи (земљу, воду, ваздух, ватру) и успоставља свет симболичних односа и бића око ритуалне радње и обредног места.”¹⁰ Та радња, додаје, може да има инстинктивни мотив. По њему, „постоји инстинкт за приношење жртве, за одавање почести нечем већем од себе, да би се то веће указало, позвало у близину, умилостивило, одужило сличним и већим ударјем”.¹¹ Смисао жртвовања се не исцрпљује у тој магијској размени добара са оностраним – Павловић мисли да „у основи жртвовања лежи метафора плођења и стварања новог живота”.¹² Сама жртва у том односу симболизује *семе*. Отуда и највреднија жртва мора бити људска жртва.

⁸ Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Нолит, Београд 1987, 12.

⁹ Исто, 17.

¹⁰ Исто, 49.

¹¹ Исто, 50.

¹² Исто, 51.

Занимљиво је видети како из досадашњег тока размишљања Павловић прави двоструку везу жртвеног обреда и уметности. Успостављање те везе је најхрабрији и најнеобичнији закључак његове антрополошке имагинације, упошљене на откривању приступа мишљењу архајског човека. Прву од тих веза он излаже готово као нешто по себи разумљиво. Оглед „Жртва и стварање” из *Обредног и говорног дела* почиње речима: „Изгледа очигледним да је стварање нечег новог везано за жртву. И песме и искуство, не само митско него и историјско, показују да је жртва потребна да би се нешто саградило, родило, добило.”¹³ Уколико је уметност облик стваралаштва, онда и она захтева жртву. Али какву? Шта жртвује један песник? Себе, свој живот? Поезија би онда била оруђе једне технике екстазе.

Друга веза је још смелија. Павловић, наиме, објашњава порекло уметности као сублимацију жртве и жртвеног обреда. Он увиђа да је жртва, поготово људска, морала изазивати одбојност и отпор. Из тог отпора рођена је уметност.

Рана појава уметности доказ је да од вајкада човек није волео хладнокрвно комадање живих бића. (...) Зато је, да би изашао у сусрет оној логици која је то ипак захтевала, врло рано почео да истражује облике и могућности уметничког стварања, као и рационално организовање живота заједнице, по којем приношење таквих жртава више неће бити потребно.¹⁴

Не само уметност него и облици човекове заједнице почињу, дакле, претварањем ужасног обреда и његове енергије у прихватљивије активности. Уметност, али и поредак, супституишу човекову елементарну обредну радњу. Утолико је тежи човеков каснији губитак везе са елементима.

* * *

Павловићевом схватању се могу поставити бројне замерке, почев са начелним методолошким приговором да о представама архајског човека ништа не можемо да знамо, већ само да нагађамо. Тек о епохама које користе симболичко посредовање (не нужно, али најчешће писмом) постаје могуће какво-такво знање, мада је оно и тада далеко од тога да буде поуздано. Херменеутички закон

¹³ Миодраг Павловић, „Жртва и стварање”, *Обредно и говорно дело*, Просвета, Београд 1986, 7.

¹⁴ М. Павловић, *Поешика жртвеног обреда*, 37.

објективације објашњава могућност разумевања – у овом случају мишљења и погледа на свет човека ранијих времена. По том закону, неки духовни садржај може да се трајно очува једино уколико постоји његов материјални носилац, а да би се тај садржај реактивирао неопходан је учинак онога ко га прима (нпр. чита), знајући како да га дешифрира на основу сачуваног материјалног носиоца. Најједноставнији случај је када постоји запис, који одгонетамо уколико познајемо писмо и језик записа. Што даље идемо у прошлост, записи су све ређи, док коначно не стигнемо до епоха без писма. Не и немушних: археолози су се оспособили за дешифровање и таквих материјалних остатака, са којима није био интенционално повезан симболички садржај: оруђа, грнчарије, облика и изгледа станишта и гробова. Своје интерпретације (нагађања) они граде на основу низа посредних података и познавања контекста, који обухвата разноврсне аспекте (нпр. технолошке, еколошке, генетичке итд). Што се једна таква интерпретација боље уклапа у овај контекст, утолико је прихватљивија. Применимо ли сада критеријум *кохеренције* на Павловићево схватање жртвених обреда, мораћемо да признамо да је реч о веома кохерентном тумачењу, читавом мисаоном систему.¹⁵ Али – да ли је то кохерентност једне реконструкције, или конструкције?

Друга врста приговора иде за одређењем жртвеног обреда као најстаријег и најважнијег израза човекове тежње да ступи у додир са подручјем светог, односно тезе да је уметност у основи сублимација жртвеног обреда. Такви приговори супротстављају своје интерпретације Павловићевим, или оспоравају закључке које Павловић изводи. Рецимо, против тезе о изворности, односно временском примату жртвеног обреда, може се поставити теза по којој жртва игра улогу у човековој *размени* са светим, односно да је чинилац једног економског односа, који се уопште појављује тек у развијенијем облику људских заједница. Такође, само издвајање сфере сакралног и диференцирање те сфере од осталих видова света и живота захтева одређени степен развијености човекових представа, те не може бити примаран. Зашто не бисмо претпоставили да је првобитни обред био – не жртва (и то људска), него нека врста похвале свету? Постаје ли човек религиозан када схвати да је смртан, или када се радује животу? Жртвени обред је, осим тога, исувише сложен да би био на почетку; почетак је, вероватније, био у певању или плесу као чистом испољавању виталности. Не борба против смрти, већ афирмација живота, који има свој почетак и свој крај. Идеја о бесмртности и њено везивање уз представу оностраног

¹⁵ В. М. Радловић, нав. текст, 135–138.

божанског су резултати каснијег развоја. Човеков видокруг је испрва био сав у границама овог света, овај свет и овај живот били су први објекти човековог религиозног нагона. – Наравно, све ово су пука нагађања, али она нису мање оправдана од Павловићевих.

Што се тиче идеје о уметности као сублимацији жртвеног обреда, из чега следи да се може препознати извесна његова *йое-йика*, изгледа да постоји снажнији приговор. Његова суштина је у томе да се прихвати постојање техничког, али не и естетичког аспекта те поетике. Регуларност, типични чиниоци и процеси жртвеног обреда се не оспоравају, али се оспорава да у њему има ичега лепог. Тај обред је онда техника ужаса. – Овде ћу се послужити једним опсежнијим наводом.

Тврдњом да обред приношења људске жртве у свом изворном облику не садржи готово ништа што би могло изазвати естетски доживљај, најпре указујемо на познати естетички редослед појава: *йприродно (живојино) – есйейско – умейничко*. Опис поменутог обреда у етнографској литератури, наиме, показује да је он, без обзира на церемонију која га у одређеном смислу оправдава, у основи насилан поступак лишавања живота једног људског бића, који у нама изазива више револт него неку естетску емоцију. Истовремено, показује се да су неки други обреди, пре свега они везани за природне појаве и збивања, без људске жртве, несумњиво догађаји који садрже естетске елементе (свадба, различити обреди везани за годишња доба).¹⁶

На крају, зашто извор, или један од извора уметности не би био у човековој потреби за украшавањем (која је, опет, у вези са потребом за маскирањем)? Онда се нит која везује сакрално са лепим може продужити у прошлост људског рода бар колико и веза сакралног са ужасним. Предрасуда човека новијег доба је да ужасно има већи уметнички потенцијал од лепог.

Трећи ниво могућих приговора Павловићевим схватањима жртвеног обреда односио би се на појединачна тумачења, или делове тумачења. Пошто пише есеј, а не научну расправу, Павловић често скраћује аргументацију, води се имагинацијом, узима као чињеницу оно што тек треба потврдити... Али баш зато што не пише научну расправу, него есеј, који увек пружа субјективну слику предмета коме се обраћа, он би могао да допусти многе од

¹⁶ Милослав Шутић, „Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу”, *Лед и йламен*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2002, 27.

изречених приговора, а да при томе не угрози свој песнички програм; јер, напор да се уживљавањем допре до могућих представа архајског човека даје песничке резултате без обзира на „истинитост” тих представа; осим тога, изнети приговори не могу да докажу ни њихову „неистинитост”.

Још један разлог оправдава целину Павловићеве интерпретације жртвеног обреда. Она је неопходан и веома важан корак у извођењу програма *културне синтезе*. Ако је апокалиптичко збивање завршетак епохалног обухвата те синтезе, онда је њен почетак у жртвеном обреду. Понављајући у свом књижевном делу најистакнутије етапе у развоју човекове духовности, Павловићу је било потребно да захвати и у сам почетак. У оба почетка.