

КОНСТАНТИН ФИЛИПОВИЋ

„ДЈЕВИЦА БЕЗ ГРИЈЕХА ЗАЧЕТА” РУЂЕРА БОШКОВИЋА ИЗМЕЂУ БАРОКНОГ МАРИЈАНИЗМА И КЛАСИЦИСТИЧКОГ АКАДЕМИЗМА

САЖЕТАК: У раду се песма „Дјевица без гријеха зачета” дубровачког полимате и књижевника Руђера Бошковића (1711–1787) тумачи као одраз поетичких тензија између барока и класицистичког академизма. Указује се и на шире унутрашње тензије у оквирима католицизма и западноевропске културе од барока до епохе просветитељства, као културноисторијској позадини кључној за изнето сагледавање „Дјевице без гријеха зачете”. Коначно, како би се потцртао у извесној мери есејски и интуитивни карактер тумачења, указује се на сродности „Дјевице без гријеха зачете” и једног најизглед веома диспаратног дела, постмодерне филмске адаптације Вагнеровог *Парсифала* (1982) режисера Ханса Јиргена Зиберберга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Руђер Бошковић, барок, класицизам, академизам, маријанска побожност, космологија, Ханс Јирген Зиберберг

„Песников дух је, у ствари, нека врста посуде у којој се скупљају и гомилају безбројна осећања, фразе, слике које ту остају све док се не окупе сви чиниоци који могу да се сједине и образују нову сложенницу”, наводи Т. С. Елиот;¹ но ово се може рећи и за личне системе и мреже асоцијација кроз које доживљавамо уметничка дела, а усудили бисмо се рећи и за генезу овога рада. Наш се интуитивни доживљај о необичности песме Руђера Бошковића „*Virgo sine labe concepta*”, тј. „Дјевица без гријеха зачета” у хрват-

¹ Т. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, prev. M. Mihajlović, u: *Teorijska misao o književnosti*, ur. P. Milosavljević, Svetovi, Novi Sad 1991, 473.

ском преводу, нашао у раскораку са оним што је до сада о њој писано и што би се о њој „објективно” могло рећи: да је настала у миљеу аркадског класицизма, да представља одраз нововековног култа Безгрешног зачећа Маријиног, да у оквиру Бошковићевог књижевног опуса представља пример побожне песме. Овај рад стога иде трагом историзовања тог интуитивног доживљаја.

У раду настојимо да протумачимо песму „Дјевица без гријеха зачета” осамнаестовековног дубровачког полимате, физичара, астронома, математичара, геодете, архитекте, дипломате, универзитетског професора, књижевника и исусовца Руђера Јосипа Бошковића (1711–1787) као одраз поетичких тензија између барока и класицизма, односно унутрашњих тензија католицизма у доба просветитељства. При томе се ослањамо на разнородна теоријска разматрања барока (превасходно она енглеског теоретичара Гарија Волера) и на приступе блиске иконографији, историји идеја и историји сензибилитета.² Задржавајући извесну дозу есејске скепсе према централној тези рада, истичемо како нам је пре свега циљ да укажемо на *једно од моћућих* читања песме и притом понудимо скицу за анализу ширих културних сензибилитета. Како бисмо потцртали овај у извесној мери есејски карактер, односно интуитивну полазницу тумачења, на самом крају рада указујемо на примећене сродности „Дјевице без гријеха зачете” са једним наизглед веома диспаратним делом – постмодерном филмском адаптацијом Вагнеровог *Парсифала* (1982) режисера Ханса Јиргена Зибберберга – које додатно посветљавају нашу тезу о Бошковићевој песми.

Доминатна књижевна струјања у дубровачкој књижевности XVIII века представљају „претрајавање” барока,³ (аркадски) академизам, просветитељски енциклопедизам и класицизам. Будући да су академистичка и класицистичка настојања највећим делом била артикулисана управо у експлицитној опозицији према пое-

² Волер истиче како је оно што би „старији” историчисти, хегелијанци и историчари књижевности углавном окарактерисали као „дух епохе” у новијим дискурсима опстало као предмет интересовања, али често под термином „структура осећања” (Gary Waller, *The Female Baroque in Early Modern English Literary Culture: From Mary Sydney to Aphra Behn*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, 19–20) – идеолошких, емотивних и перцептивних „потки” које анимирају одређене културне појаве и тенденције. Промислити, дакле, о „духу епохе” одраженом у Бошковићевој песми, о „структурама осећања” и барокним и потоњим за које можемо спекулисати да су утицале на њено обликовање, односно о сензибилитетима које сматрамо да отеловљује, јесте циљ овог рада.

³ Злата Бојовић у њега убраја и разне хибридне тенденције, као што су „барокни медијевизам, барокни класицизам, барокни романтизам”, истичући како се дубровачки барок конституисао „у већој мери по идејној вертикали” него формално или жанровски (Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2019, 250).

тици барока, а да је Руђер Бошковић (као члан римске Аркадије, који је своја књижевна дела стварао искључиво на латинском језику) био њихов поборник, потребно је прво рећи понешто о темељним поставкама ових тенденција, а затим испитати њихов суоднос са иконографијом барокног маријанизма и барокним „структурама осећања” у песми „Дјевица без гријеха зачета”.

Као епоха, стил, сензибилитет и књижевни поступак, барок је хиперболичан, грандиозан, театралан, хибридан, еклектичан, пун контраста, склон кончету, склон алегорији и отворен ка спајању наизглед супротстављеног. Барок је уједно меланхоличан и компулзиван, чак неуротичан, у свом односу према Апсолутном – осцилује између спуштања Апсолута у чулно натуралистичко окружење и хиперболичних слика екстатичне узвишености. Ове екстатичне слике често се указују (директно или подтекстуално) обојене меланхолијом и духовном несигурношћу, било због осећаја личне пропадљивости, неодрживости екстазе и недостижности вечности, било због осећаја о самим узлетима духа као театру, илузији и маскаради, тј. страху да иза хиперболизованих слика лежи празнина. Дијалектика неретко разнородне, контрадикторне и страствене барокне поезије почивала је на „човековом тражењу места између вечности и овоземаљске пролазности”.⁴ Гари Волер као неке од основних карактеристика за дефинисање барока предлаже и театралност, хиперболу, меланхолију и *plateauing*,⁵ чему ћемо се вратити при анализи „Дјевице без гријеха зачете”; конкретно, кроз ову таксономију ћемо указати на „подземно” присуство барока испољено у „нерешеним” елементима песме, али и на фундаменталну *нерешивост* ових питања у оквирима католичке космологије и европске културне климе Бошковићевог доба.

Следећи афоризам Сузан Сонтаг, која наводи како сензибилитет стврднут у систем постаје идеја,⁶ односно идеологија, барок сагледавамо пре свега као сензибилитет, а аркадски академизам, класицизам латиниста и просветитељство као идеологије. Наиме, иако је и уметност барока пристајала уз извесне идеологије (пре свега уз програмске тежње контрареформације и уз монархизам),

⁴ Исто, 250.

⁵ Уп. Gary Waller, нав. дело. Термин *plateauing* овде се односи на подривање логоцентричне концепције климактичног, натчулног, трансцендентног Апсолутног, односно одраз већ поменуте „духовне несигурности” барока и његове склоности ка чулном, лично доживљеном, интензивном, потресном и сл. Уместо уредне хијерархизованости увиђамо „платое” (Волер преузима делевски термин), кроз које се провиди нестабилност апсолутистичких слика и концепција.

⁶ Susan Sontag, „Notes on 'Camp'”, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, 276.

сматрамо да се у њеним оквирима ипак отворио простор за изражавање низа емоција, душевних стања, контрадикција и религиозних доживљаја на које не наилазимо у поезији потоњих тенденција. Тако класицизам римске Аркадске академије (чији је Бошковић био члан, под пастирским именом Нуменио Анигрео) у својим тежњама ка једноставности и прочишћењу израза, повратку на склад класичних узора и прописан метар, односно у противљењу патосу и барокној театралности, свакако заступа јединствен идеолошки програм, тј. нормативну поетику, о томе како би књижевност требало да изгледа, односно о чему би и на који начин требало да проговара. Аркадија је истицала и свој дидактичко-педагошки карактер, сматрајући „ширење доброг укуса” за један од својих главних циљева.⁷ Аркадски академизам је, међутим, песнику додељивао готово занатлијску улогу, као „произвођачу” пригодних похвалница, еклога, побожних стихова, пасторала и др. (већ према потреби и догађају); ово се упадљиво коси са концептом личног агона, односно песништва као проблематизације унутрашњих доживљаја, имплицитног у великом делу барокног стваралаштва, а свакако у домену религиозне поезије.

Просветитељство ван сваке сумње представља идеологију, која почива на вери у светлост разума и залагању за свеопште „прочишћење” мисли, културе и културног живота. Упркос његовом немонолитном карактеру, препознатљиве су најчешће просветитељске идеје и склоности: величање науке и образовања, енциклопедизам, антиклерикализам, вера у могућност друштвеног прогреса, противљење опскурантизму свих врста итд. Илустративну слику просветитељског односа према „гротескном” и барокном дао је Волтер у *Храму укуса*, где се замишља утопијска библиотека у којој је васцела књижевност руком музе сведена на њену корисну суштину, па тако нпр. од Раблеових *Гарјаније* и *Панђајруела* остаје свега једна осмина;⁸ иако је овај Волтеров спис сатиричног карактера, наведена мисао јесте парадигматична за однос просветитеља према барокној уметности и религиозности.

Сусрети просветитељских културних миљеа (често преплетених – књижевних, масонских, и др.) и католичког клера били су често турбулентни,⁹ али питање њиховог суодноса је сложено.

⁷ Elisabetta Graziosi, „Revisiting Arcadia: Women and Academies in Eighteenth-Century Italy”, *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, eds. P. Findlen, W. W. Roworth & C. M. Sama, Stanford University Press, Stanford 2009, 107.

⁸ Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković, Nolit, Beograd 1978, 133.

⁹ Антиклерикалне просветитељске идеје су понегде имале великог утицаја на владаре, као нпр. током владавине „просвећеног апсолутисте” Јозефа II,

Из једне визуре, просветитељи су се замишљали као својеврсна космополитска, наднационална, слободна и прогресивна „република људи од пера“, супротстављена мрачним средњовековним снагама клерикалне тираније и превртљивости, док су им тако имажиниране групације попут језуита (често виђених као папина десна рука, у складу са својом изразито проватиканском оријентацијом) горљиво опонирале у јавним полемикама и понегде сузбијале ширење просветитељске литературе.¹⁰ С друге стране, просветитељска „република људи од пера“ била је умрежена у апсолутистичке мреже моћи и махом економски зависна од патроната владара и аристократије,¹¹ миљеа чији су класни интереси били нераскидиво везани уз институцију цркве (у појединим су случајевима чак уживали патронат и самих кардинала и папа), док су језуити представљали истински глобалну организацију чија се културна делатност није исцрпљивала на пољу религије, будући да је из њихових редова изашао огроман број научника готово свих замисливих дисциплина, који се уопште нису устручавали да се служе најновијим научним достигнућима, методама и теоријама. Стога се линије разграничења између просветитеља и католичког клера чине далеко порознијим него што су сами просветитељи често настојали да их прикажу.

На ово, свакако, указује и пример самог Руђера Бошковића, који се бавио готово свим оновременим актуелним питањима астрономије, математике, физике и других дисциплина, који је артикулисао сопствену атомистичку теорију на размеђи између Њутнових и Лајбницових поставки,¹² антиципирао потоња научна открића (попут звезда патуљака), те пропутовао Европу уздуж и попреко, бивајући при томе биран за члана више краљевских академија и

који је спроводио фебронијанске „чистке“ контемплативних редова и дела клера, под геслом борбе против опскурантизма, овешталог ритуала и друштвеног паразитизма монашких редова.

¹⁰ Ово је била политика и дубровачких језуита конзервативне латинистичке оријентације, у чијој се гимназији Бошковић образовао као младић: „Као професори имали су непосредан утицај на васпитавање и свести и укуса младих, али и савременика уопште, па су чак и спречавали ширење француских књига јер су оне, по њиховом ригорозном ставу, биле у несагласности са 'светом вером'“ (Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2019, 434). И дубровачки сенат је цензуришао ширење књига, између осталих, Волтера и Монтескјеа (Đivo Bašić, *Jezuit Ruder Bošković i mason Voltaire, Hrvatski fokus: tjednik za kulturu, znanost i društvena pitanja*, 2021).

¹¹ Маја Солар, „Русо у чвору књижевног и економског“, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 52 (107), 2020, 114–116.

¹² Синтезу управо ова два мислиоца настојала је да оствари и математичарка, филозофиња и Волтерова дугогодишња љубавница Емили ди Шателе, што је пројекат коме се Волтер противио због предложеног стапања физике и метафизике.

крећући се у монденским и дворским круговима. О Бошковићу као отеловљењу космополитског језуитског духа речито говори и пример преписке коју је имао са Волтером, за кога се чак куртоазно заложује да буде примљен у римску Аркадију.¹³ Прилагодљивост,¹⁴ предузимљивост и прилежност биле су *sine qua non* језуитског етоса; по томе нису представљали опозит већ пандан највиђенијим просветитељима. Ако су просветитељи, термином Маје Солар, претежно „*hommes de lettres* срасли с *hommes du monde*”,¹⁵ онда се за урбане језуите XVIII века може рећи исто то, само уз додатак *hommes d'église*.

Ово, дакле, представља скицу поетичких и културолошких прилика које су у извесној мери утицале на књижевно стваралаштво Руђера Бошковића. Што се тиче питања католичке маријанске побожности, зенит њене нововековне узаврелости – исказане у посвећењу небројених цркава и манастира, оснивању низа братовштина, ширења молитве крунице и литанија, и др. – можда нигде није толико видљив колико у барокном култу Безгрешног зачећа Маријиног, чијом је иконографијом испуњена песма „Дјевица без гријеха зачета” коју у раду разматрамо. Догмом Безгрешног зачећа Богородица се проглашава не само безгрешном (и тиме једином таквом, поред Исуса, у читавом људском роду) – у шта се, уосталом, веровало од најранијег средњовековља и успона цркве – већ се наводи како је, у предвиђању и по антиципацији будућих Христових искупитељских заслуга, Марија посебном Божјом милошћу у утроби Свете Ане била зачета без трага кварљиве и злу склоне људске природе, коју су наследили сви људи након Адамовог и Евиног пада (у оквирима постављеним августиновском доктрином источног греха). Ова доктрина формулисана је још у средњем веку, те је, иако није била званично проглашена црквеном догмом до 1854. године, ипак изнедрила прилично виталан култ, који се налазио под покровитељством бројних краљевских породица и који је био посебно жив на тлу Шпаније и централно-европске Хабзбуршке монархије.

Иконографија Марије као Госпе од Блаженог зачећа која је установљена у доба барока – девојчица или девојка на полумесецу

¹³ Đivo Bašić, Jezuit Ruder Bošković i mason Voltaire, *Hrvatski fokus: tjednik za kulturu, znanost i društvena pitanja*, 2021.

¹⁴ Језуитском реду је делање на тлу Француске било забрањено због дугогодишњих тензија између секуларне и црквене власти управо у тренутку док је Руђер Бошковић тамо боравио 1764. године; чак и након потпуне забране делања реда коју је 1773. под интензивним притисцима прогласио папа Климент XIV, Бошковић је постао управник новоосноване службе за поморску оптику у Паризу.

¹⁵ Маја Солар, „Русо у чвору књижевног и економског”, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 52 (107), 2020, 125.

или облаку окруњена звездама – надахнута је сликом жене која се појављује на небу окруњена са дванаест звезда из Откровења Јовановог; притом се налази и у додиру са ширим спектром иконографије женског девичанства, рецимо са понеким оновременим приказима богиње Дијане (по наглашеној младоликости и присуству полумесеца на композицији).¹⁶ Шпанске варијанте композиције су најиспуњеније детаљима и „нагомиланим” симболима чи стоће, па се на њима око окруњене Марије у облацима јавља читава екстраваганца бистрих земаљских кугли, путија, разноврсног цвећа, венаца, палминог лишћа, белих трака и сл. Збирно, барокни контрареформатски култ Безгрешног зачећа наглашава Маријину чистоћу милитантним интензитетом који неретко залази у рејон чисте хиперболе и непојмљивих апстракција, далеко у томе надмашујући већ постојећу иконографију и девоционалије (у којима је Марија већ била виђена као безгрешна и као мајка свег човечанства); на примеру „Дјевице без гријеха зачете” видећемо како је Бошковић као аркадски песник класициста приступио обликовању ове иманентно хиперболичне теме, која притом није потицала из домена митологије већ католичке побожности коју је и лично упражњавао.

За сагледавање барокног култа Безгрешног зачећа илустративне су и визије Марије Агредске, шпанске калуђерице из реда концепционисткиња и дописнице и дугогодишње саветнице краља Филипа IV; њено у пуном смислу барокно дело *Мистични траг Божји*,¹⁷ које се протеже на око две хиљаде страница, писано је већим делом у форми директних навода Богородичиних речи. Како наводи Марија Агредска, Блажена Девица јој је лично, као својој изабраници,¹⁸ у дугогодишњем низу објава открила визије које између осталог приказују космолошку историју и структуру васцелог универзума (укључујући и средњовековне сфере), али и свако доба и етапу Маријиног живота, уз екстравагантно исцрпне детаље. *Мистични траг* написан је лиричним језиком барокне хиперболе и побожности, али осетне су и многобројне ноте једног другог израза – инструменталног, канонског и монархистичког легализма. У визијама Марије Агредске Божји двор је конципиран и осликан као једна врста великог, минуциозно хијерархизованог

¹⁶ Упоредити нпр. *Безгрешно зачеће* (1656) и *Дијану у лову* (1658) Ђованија Франческа Барбијерија – Гверчина.

¹⁷ *Mística Ciudad de Dios*, 1670.

¹⁸ Марија Агредска у делу наступа уз топос женске скромности, присутан и у аутобиографским делима нпр. Свете Терезије Авилске. Ипак, и овај топос је у њеном перу унеколико хиперболизован, па тако и сам постаје део поетике барокног ексцеса *Мистичног трага*.

апсолутистичког двора; Марија тако описује како су јој, од зачећа па све до успења и окружења као краљице Неба, прогресивно додељиване све веће почести, ингеренције, задужења, надлештва и повластице. Стога је *Мистиични ѓрад Божји*, који је штампан у десетинама издања и циркулисао широм Европе¹⁹ и у шпанским колонијама, у извесном смислу врхунац барокног двојног култа монархије и Марије, негованог у хабзбуршким земљама.²⁰ Максималистички космолошки модел приказан у *Мистиичном ѓраду*, који између осталог егзибира средњовековно наслеђе, претендује на емпиријску сигурност и литераризује разне иконографске слике, укључујући и призоре из Откровења (не остављајући готово нимало простора за њихово симболичко посматрање или тумачење), стоји такорећи у односу непомирљивости према струјањима нововековне науке и филозофије – коперниканизму, атомизму, детерминизму, механизму.

Нелагодан се однос успоставља и између ране модерне мисли и католичких космолошких слика уопште (са њиховим особеним феудалним резидуалом), као и монархистичке иконографије. Већ за време барока, култ двора као идеалног платонистичког локуса – изражен и кроз поетику нпр. алегоријских дворских маски и шарених плафонских апотеоза, а негован широм Европе – све се више чини анксиозним; у западној Европи се све упорније инсистира на апсолутистичком трансцендентализму, на божанском праву краљева, на светости и на космичком значају државног поретка, али друштвена реалност и културна струјања и потреси све мање конгруирају са овим етосом, а његове грчевите, грандиозне афирмације чине се све пољуљанијим. Како истиче Волер, „на нивоу идеологија, различита лица апсолутизма, било црквена или државна, могу барем накратко пружити блиставу илузију трајности. Канфилд посматра барок као прикладан за последњу фазу феудалне аристократије, манифестовану у апсолутистичким режимима и 'најватренију и најекстравагантнију док је на смирају'”.²¹ Из оваквог се стања рађају барокна меланхолија, несигурност и „осећај пролазности”, често имплицитно или подтекстуално присутни и

¹⁹ Позната је и анегдота Ђакома Казанове, забележена у његовим мемоарима, како је читао визије Марије Агредске током свог боравка у венецијанском затвору 1755. године те како су му оне изазвале фантазмагоричне снове (Jacques Casanova de Seingault, *The Memoirs of Jacques Casanova de Seingault, the Prince of Adventurers*, vol. I, Chapman and Hall Ltd., London 1902, 219–221).

²⁰ Атмосферу узавреле хабзбуршке маријанске побожности „ухватио” је и карикирао и Милош Црњански у роману *Сеобе*, у коме бискуп на вечери екстатично испева Богородици пеан, па се затим акростишки поиграва именом царице Марије Терезије (Милош Црњански, *Сеобе*, Лагуна, Београд 2015, 31–34).

²¹ Gary Waller, нав. дело, 41.

у делима која нису нимало критичке оријентације – несигурност се појављује као наличје тријумфалистичке хиперболе (рецимо у Агредином рају, чији се становници служе терминологијом шпанског двора). Тако, до времена кад Бошковић пише већ је увелико дошло до једне врсте метафизичког краха,²² захваљујући коме тријумфални средњовековни космолошки модел незауостављиво замире, али остаје неизвесно питање на који би начин могао бити замењен, будући да у католичкој цркви XVIII века нема основа и отворености за реформу и за грађење нових артикулација, синтеза, сензибилитета, релација;²³ изражено Грамшијевим речима, „старо умире, а ново се не може родити”.

На самом почетку песме „Дјевица без гријеха зачета” – у којој лирски субјект доживљава на ноћном небу кроз низ сцена визију Маријине тријумфалне улоге у историји спасења,²⁴ након чега му анђео заповеда да о ономе што је видео пронесе реч – појављује се њена једина слика која није директно преузета из канонске иконографије, такорећи једини оригиналан мотив: телескоп. Лирски субјект, како саопштава, по обичају посматра ноћно небо из свог телескопа, након чега кроз њега угледа на небу блиставу, окрућену Деву; јукстапозиција упечатљиво модерног предмета и панорама жене на небу која је истоветна оној из Откровења испрва као да упућује на некакав снажан кончето, попут оних из песама Џона Дона.²⁵ Ипак, ова песничка слика која кроз телескоп спаја астро-

²² Роберто Каласо кроз своју монографију о Ђамбатисти Тјеполу (Roberto Calasso, *Tiepolo Pink*, transl. A. McEwen, Penguin, London 2020) постулира постојање и једне јединствене духовности рококоа која је „заобишла” ове тензије, будући обележена неусиљеном трансценденталношћу, лакоћом, прозирношћу, неоптерећеношћу и, кључно, *нивелисањем* нагомиланих седимената историје, религије и мита. Каласо у овој духовности проналази езотеричан доживљај „чисте” и директне епифаније, сасвим различит и од барокне драме, неурозе и патоса, и од „озбиљне” хришћанске искупитељско-апокалиптичке космологије, и од романтичарске екстазе; читалац се не мора нужно сложити са његовим закључцима да би им признао елеганцију и заводљивост.

²³ Сматрамо да XVIII век највећим својим делом није био век снажне католичке имажинације. Седамнаести век је са својим грандиозним и компулзивним барокним визијама то свакако био, баш као и реакционарни XIX век са својом снажном ултрамонтанистичком побожношћу, грчевитим антисекуларизмом и тријумфалистичком помпом (над којима ће „лустрацију” спровести тек Други ватикански сабор, који је заседао 1962–1965). Осамнаести век није произвео никакву нову и упечатљиву парадигму у оквиру католицизма, већ је био век флука, где су се час враћали старији модели побожности, час антиципирали потоњи, али где није било ни „кровног етоса”, ни парадигматичног генија, ни интензивног реформишућег импулса који је као струја био присутан у цркви барем од позног средњовековља, доба Дантеа и Свете Катарине Сијенске, па до противреформације.

²⁴ Може се рећи и економија односно домострој спасења.

²⁵ Нпр. *A Valediction: Forbidden Mourning*, која приказује двоје љубавника као два крака шестара.

номско истраживање и интимно сагледано барокно маријанско приказане – мотиве на које смо кроз ранију културолошку анализу указали као потенцијално супротстављене – управо ту се и завршава, не претворивши се ни у какав кончето. Мотив телескопа, помало неконгруентно, ту остаје да „виси у ваздуху”, а песма прелази у чисту формулаичност,²⁶ од које потом не одступа. И сама позиција субјекта-визионара, који сведочи космолошкој и есхатолошкој историји приказаној у малом, остаје на почетном нивоу, односно нивоу оквира; не прате је ни, рецимо, очекивани топоси скромности и сопствене ништавности, нити осећај нуминозног, чији би патос био готово неизбежан у бароку. Истина, лирски субјекат пред сам почетак указања наводи како су му узете „свиес и памет”, али и ово се у светлу даљег избора речи и песничких слика не чини интернализованим. О фокалној позицији субјекта-визионара као оквирној, неинтериоризованој и формулаичној говори и то да се такорећи ниједан елемент песме не би морао прилагођавати када би јој се почетак и сам завршетак уклонили. Рецимо, опис положаја планета у часу указања није спојен са остатком дела или у некој форми пренесен на план указања; сфере су стриктно одвојене – изостаје барокни импулс ка њиховом премрежавању, или проблематизовању њиховог суодноса.

Поводом самих слика којима је дочарана ноћна визија, износимо неслагање са тенденциозном тезом Павла Кнезовића²⁷ о песниковом надахнутом избору поетске слике, вештој употреби симбола, упечатљивом контрасту итд. Симболи и мотиви којима је приказана визија искључиво су схематизоване иконографске природе: ђаво, јабука из Еденског врта, Марија као Нова Ева, Маријино безгрешно зачеће, долазак Спаситеља кроз Маријину утробу, борба анђела на небесима итд. Све ове слике рефрактоване су кроз призму култа Безгрешног зачећа, са њему својственим наглашавањем Маријине чистоће и њене улоге као својеврсне „искупитељке”, али сав њихов контраст већ је инхерентан иконографији самог култа, са њеним библијским, барокним и другим коренима; Бошковић у њих не уноси никакве интерполације или иновације.²⁸

²⁶ Стих је у изворној латинској верзији, *Virgo sine labe concepta*, знатно дужи и „статичнији”; динамичнији хрватски превод скраћује стих, понегде убрзава ритам, и „понародњачује” извесне изразе (тако нпр. „pater aeternum” постаје „ћаћко вишњи”).

²⁷ Pavle Knezović, „Pjesme Rudera Boškovića o Blaženoj Djevici Mariji”, *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, 50 (5), 1995, 465–466.

²⁸ „Док непрестано притиска ногама змијину главу, Марија мирно шути, а змај се непрестано копрца и на све могуће начине настоји измакнути се [...]. Потом Руђер, као врстан pjesnik, тој и таквој садашњости супротставља опис оног прадавног догађаја из раја земаљског, када је тај исти враг у лику змије преварио нашу прамајку Еву” (исто, 465–466). Ово је типичан поступак безброј-

По питању контраста, мишљења смо да ни најсамосвојнији мотив у песми – телескоп – није истински инструментализован у сврху његовог постизања, будући да је текст лишен било проблематизовања доживљаја сопствене ништавности, било осећаја космичке несагледивости. Штавише, управо супротно је случај, будући да телескоп оптички приближава небеску визију, након чега се у песми нивелише перспективну раван. Као у луткарском позоришту или у пројекцијама чаробне лампе (присутним од XVII века), догађаји у „Дјевици без гријеха зачетој” нижу се у деперспективизираном простору, без осећаја протежности; на плану динамике, упркос свему што се у визији „издешава”, над њом доминира извештај осећај замрзнутости. Ради се о томе да је Бошковићево указатељ приказано на начин најмање двоструко омеђен – поетиком класицистичког академизма с једне стране и установљеном иконографијом званичног култа с друге која (будући да нисмо у бароку) не може бити онеобичена – па се визија конституише као махом статична, а њени се актери налазе екфрастично замрзнути у својим позама, као слике из књига амблема; у тренуцима њихове смене, имамо утисак да присуствујемо промени сцена у *tableau vivant* приказу пре него у живој визији космичких размера.

За овакво разматрање песме од значаја је и питање односа вере и космолошких модела, на које је раније у раду указано. Бошковић, чији је научни рад директна претеча савремене теорије атома и антиципира квантну теорију и теорију релативности,²⁹ свакако је свестан тензија које производи раскорак између староставног католичког космолошког апсолутизма и увида новог века о природи космоса и материје; је ли, дакле, његова високо схематизована песма о Марији, која опрезно приказује небеску визију кроз табло без осетне перспективе,³⁰ у неку руку одраз свести о неодрживости грандиозног католичког космолошког модела који је управо и изнедрио специфичну иконографију Безгрешног зачећа? То не можемо са сигурношћу тврдити, будући да дискурс кроз који би правоверни католик изнео таква питања у историјском тренутку којим се бавимо није постојао – „а оно о чему се не може говорити, о томе се мора ћутати”.³¹

них проповеди, химни и икона; песничка слика коју Кнезовић описује могла би такође бити екфраза.

²⁹ Уп. Милан С. Димитријевић, „Руђер Бошковић и нове књиге о њему: Поводом 300 година од рођења”, *Зборник Матице српске за класичне студије*, 13, 2011, 319; Dragoslav Stojković, „Ruder Bošković utemeljivač savremene nauke”, *Polimeri*, 32 (1), 2011, 17–22.

³⁰ Подсећамо да је песник астроном, математичар, геодеза, архитекта и физичар.

³¹ У међувремену је, а посебно захваљујући Другом ватиканском сабору, простор за таква испитивања и те како развијен и отворен; упућујемо нпр. на

Овом нашем предлогу може се замерити указивањем на већ констатовану условљеност песме (као и остатка Бошковићевог књижевноуметничког стваралаштва) поетиком класицизма и академизма, што треба преиспитати. С једне стране, свакако да ова нормативна поетика утиче на схематизацију израза, који тако ни при обради епифаничких искустава не исказује ентузијазам или екстатичност; с друге, може се рећи да ови схематизовани елементи делују далеко „конгруентније” у неким од Бошковићевих других дела него у „Дјевици без гријеха зачетој”. На пример, из пророчко-посланичке перспективе написана је и Бошковићева посвета Лују XVI која претходи дидактичком спеву *Помрчина Сунца и Месеца*,³² с тим што се тај формализовани наступ – у маниру „пророка златног доба”, у развојној линији која се протеже од Вергилијеве четврте еклоге, са великим бројем ренесансних и барокних манифестација – чини складнији, не остављајући за собом отворена питања. *Помрчина Сунца и Месеца* састоји се од низа схематизованих фантастичних и алегоријских слика, махом преузетих из класичне митологије, али се у контексту дела као спева епског карактера са бројним класичним рефлексима оне ипак не чине нимало необичнима; стога је уочљива чињеница да су најинтимнији моменти историје спасења везани за лик Богородице – при томе тобоже непосредно доживљени у небеској визији – приказани сличним маниром као и класични, митолошки мотиви.

У овом смислу, истичемо како је Руђер Бошковић био припадник језуитског реда који је редовно упражњавао духовне вежбе Светог Игнација Лојоле, усредсређене на визуелну медитацију над детаљно, реалистично и чулно замишљеним библијским призорима; овој духовној позадини, чији фундаментално барокни карактер потцртава Гари Волер,³³ нема трага у песми, чији су сви епитети и описи канонски и формулаични. Уколико сва ова запажања ипак треба пре импутирати тенденцијама класицистичког

студију *Theology After Wittgenstein* доминиканског теолога Фергуса Кепа (Fergus Kerr, *Theology After Wittgenstein*, SPCK Publishing, London 1997). Чини се, међутим, да су телеолошки била неопходна два века упоредне секуларизације друштва и католичке реакције против модерности како би се тај простор отворио.

³² *De solis ac lunae defectibus*, 1760.

³³ „Око је, пише Кристин Биси-Гликсман, ’централни физички орган барокног система’, надахнута Игнацијевим страственим уверењем да је вид најмоћније чуло, интензивна медитација над тајнама вере постала је кључни метод по коме су призори, звуци и осећаји побожне сцене или свете личности смештени у центар личне и колективне побожности. Нигде барокна опсесија интензивном визуелношћу, са својим неспорно скопофилним тенденцијама, није очигледнија него у игнацијевској медитацији” (Gary Waller, *The Female Baroque in Early Modern English Literary Culture: From Mary Sydney to Aphra Behn*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, 23).

католицизма него Бошковићу као припаднику тог ареала, свакако остаје отворено питање „занатлијског” академистичког стваралаштва као погодне форме за опевање верског доживљаја и искуства. Поезија класицистичког академизма и латинизма централне догађаје историје спасења опева, наизглед, по истом моделу по коме приступа и стварању песама на митолошке теме, панегирика и идила; овај метод као да одише духом умереног и пригодног, али шаблонског староримског *religio*. По томе се, међутим, налази у раскораку са контрареформатском побожношћу – укључујући и раскорак са намерама самих Лојолиних *Духовних вежби*, које инститирају на сусрету са живо предоченом светом сликом.

Дакле, барокна меланхолија, духовна преиспитивања и страствени узлети, осећај краја и пролазности нису нашли места у поезији коју су Аркадија и њен класицизам пропагирани – док је, с друге стране, просветитељство са својим утопијским хоризонтом и вером у снагу разума такође гајило непријатељски однос према овом сензибилитету. Структура осећања епохе је стога таква да извесне важне верске емоције остају ван домена описивог у ерудитском верском делу – а можда, дало би се спекулисати, за поједине из тог миљеа и ван домена доживљеног. Све ове нерешене тензије у погледу модела побожности, као и немогућности изражавања одређених верских емоција у класицистичким оквирима, прелиће се у „дуги” XIX век, где ће (такође услед бурних друштвенополитичких потреса) тас у католицизму превагнути у корист ултрамонтанизма и наглашеног пијетизма.

Било да имплицитни осећај метафизичког краха и смене космолошких модела и приказа посматрамо на плану Бошковићеве песме, било у контексту поетике епохе, извесно је да књижевно-уметнички модел формализоване и пригодне побожности исказан на примеру песме – који притом није остављао простора да се ови контрадикторни осећаји изразе, као у бароку – није могао на дуге стазе служити као подлога за живу и динамичну побожност, што је историографија и потврдила. Што се тиче формализованости, истичемо и како „Дјевица без гријеха зачета” није била пука песма испевана за потребе девоционалија неке братовштине или конгрегације, о чему сведоче пре свега њена дужина и нехимнични карактер, а затим и њен оквир са телескопом и пророчким наступом лирског субјекта; стога се висока формулаичност и неинвентивност не могу приписати оној врсти побожне књижевности писане за „директну употребу”, каква би се хипотетички могла очекивати од, на пример, некаквог парохијског свештеника. Коначно, имајући у виду спутаност песничког израза поетиком и одсуство патоса или исповедног елемента, сматрамо да се не може на текстуално заснован

начин покушати са сврсисходном психоанализом позиције лирског субјекта, стога се овом приликом задовољавамо указивањем на извесне дискрепанције у односу „Дјевице” према другим делима Бошковићевог опуса и према питању његове научне мисли и метафизике, које сам аутор није директно сучелио.

Иако је „Дјевица без гријеха зачета” по својој суштини класицистичка песма, она је ипак уједно одраз култа чија је иконографија рафинирана и уобличена у доба барока. У складу са аполонијском поетиком класицизма, енергија призора из песме је зауздана, окамењена, иконизована и статична; ипак, сматрамо да су рефлексии претходних поетика присутни испод површине. Овде се враћамо на таксономију Гарија Волера и његове кључне одреднице за анализу барокне књижевности: хиперболу, театралност, меланхолију и „платое”; све четири су, према нашем мишљењу, у неком облику присутне у песми. Хипербола је инхерентна самој поставци песме, са небеским указивањем најважнијих догађаја историје спасења виђеним кроз телескоп; догађаји су лирском субјекту приказани у облику који и сâм анђеол гласник на крају описује као позоришни, а поменули смо и личну асоцијацију на у оно време популарно позориште лутака и пројекције чаробне лампе коју је подстакла перспектива песме. На метатекстуалном нивоу, меланхолија би се могла сагледати као одражена у образложеним тензијама везаним за тријумфалистички, апсолутистички космолошки модел и грандиозну барокну иконографију; „платои” су пак оличени у наслућеним несигурностима поводом репрезентацијских модела, као и у непотпуној интериоризованости екстатичне визије од стране лирског субјекта. Стога, уваже ли се изнете поставке, песму „Дјевица без гријеха зачета” могли бисмо сагледати у сложенем, поливалентном односу према ентузијастичној барокној побожности и доживљеној поетици којом су се у бароку углавном приказивала духовна искуства, али и према ширим феноменима епохе, односно тензијама западноевропске културе у доба просветитељства. Међутим, свесни смо да би се наше читање и доживљај песме – у којима се универзум чини упражњеним, Марија је као холограм, тријумфалистички средњовековни космолошки модел је на измаку, Бошковићеви астрономски и метафизички увиди „новог доба” бивају сасвим одсутни, крајња формулаичност превлада чим се песма удаљи од мотива телескопа и пређе на небеске визије, а екстатична поза с краја песме о надахнутости божанским огњем у циљу проношења гласа о вишњим отајствима бива неуверљива и у раскораку са реалним остварењем песме – могли окарактерисати као у некој мери учитано, или као производ личне историје, сензибилитета и асоцијативних мрежа; одатле произилази доза

есејске скепсе о којој је било речи на почетку рада, и потцртавање читања као тек једног од могућих.³⁴ У складу с тим, након овог закључка пружамо – у виду *post scriptum*-а – поглед на једно дело наизглед сасвим диспаратно у односу на „Дјевицу без гријеха зачету”, кроз чију је призму, међутим, обogaћено и усложњено наше сагледавање песме.

У питању је *Парсифал* (1982) режисера Ханса Јиргена Зиберберга, филмска адаптација Вагнерове „*Bühnenweihfestspiel*” опере. Технике којима се режисер већ служио у својим филмовима *Лудвиг: реквијем за девичанској краља* (1972) и *Хиџлер: филм из Немачке* (1977) у *Парсифалу* су поновно примењене и усавршене: брехтовско сценско отуђење, метатеатралност и упадљива артифицијелност филмског простора, сликовне пројекције у позадини радње, нагомилавање симболички значајних предмета у згуснуте таблое, стилизованост и сведеност глумачког покрета (посебно усклађене са ритмом Вагнерове споре и медитативне опере), интерполиране сцене луткарског позоришта. Доба у коме овај филм настаје и технике којима се служи непогрешиво га смештају у постмодернизам – свет је десакрализован, хијерархије децентриране и урушене, културна грађа је разбијена у низ фрагмената. Али, слично као и у нпр. Елиотовој *Пусиој земљи*, управо из ових руина и фрагмената се помаља једна нова, неухватљива и сублимна трансцендентност. Опсесивно посллагани симболи, фрагменти, ефигије и талисмани (код Зиберберга махом, али не искључиво, из домена немачке културе XIX и XX века), у констелацији обликованој јединственим филмским језиком, почињу да зраче новом енергијом. Метапоетички, циљ филма није инсценирање краха и апокалипсе (који су се, имплицитно је, већ одиграли; ово је још очигледније у Зиберберговом *Хиџлеру*), већ управо супротно – будући да се духовно нема више шта изгубити,³⁵ иде се путем опрезне ресакрализације.

Овај филм нам је искристализовао доживљај Бошковићеве песме у новом светлу; метафизички крах и немогућност живог задржавања религијских слика у апсолутним оквирима савршено

³⁴ Указаћемо, коначно, на барем два могућа правца за тумачење песме која се могу схватити и као комплементарна, али и као донекле опречна нашем, зависно од угла посматрања: (1) телескоп као мотив је напуштен зато што је послужио као својеврсни *vanitas*, а лирски субјект имплицитно претпоставља небеска отајства узалудности, лимитираности и пролазности својих земних бављења, супротстављених непроменљивој слици вечности; (2) телескоп као мотив је напуштен зато што је представљао само *witticism*, досетку, инкорпорирану алузију на самог песника, који притом можда намерава да истакне како претпоставља своје верске афилијације научним.

³⁵ „Ниси се могао родити у бољем времену од садашњице, када смо изгубили све” (Simone Weil, *Gravity and Grace*, transl. E. Crawford & M. von der Ruhr, Routledge, London – New York 2003, 177).

уређене средњовековне космологије сагледали смо у елегичном тону. Зибербергово осећање о урушавању немачке културе у лажној апотеози нацизма има својеврсни пандан у погледу који лично гајимо о католицизму XVIII века – католицизму свесном да је данима његове тријумфалистичке феудалне космологије „истекао рок”, али који је и даље далеко од изналажења нових модела односа према вери, те на овакво стање пружа разне одговоре (одговоре врло сродне онима које Зиберберг пружа у свом опусу): меланхоличне, опсесивне, реакционарне, високо формализоване, мистичке и сл. Дакле, усредсређене на канонске слике чистоће, скројене поетиком ригорозног формализма, и „Дјевица без гријеха зачета” Руђера Бошковића и *Парсифал* Ханса Јиргена Зиберберга рву се са духовним питањима свога доба, испуњавају својеврсну посланичку улогу сведочењем о њима, и „држе се” слика сакралних отајстава и у тренуцима када се иконографски, осећајни и идејни системи који су их изнедрили налазе вишеструко пољуљанима.

Константин Н. Филиповић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Одсек за енглески језик и књижевност
Основне академске студије
mravawishes@gmail.com