

Радомир В. Ивановић

ЊЕГОШЕВА КОСМОГОНИЈА И КОСМОЛОГИЈА

„Машта заиста није друго до начин памћења ослобођен устројства времена и простора, и осветљена је и уобличена тим искуственим феноменом воље коју ми изражавамо речју и збор“.

Т. С. Колриџ

У надахнуто писаној монографији Његошу књига дубоке оданости (1951) Исидора Секулић не инсистира толико на несвакидашње снажној и проницљивој медитативности („Манијачкој медитативности“ која све „преображава у мисленост“, како сама каже) колико на поетској космогонији, јер типу интерпретатора коме она припада више одговара расправа о „драми стварања“ него о „драми мишљења“. На то опредељење она непосредно упућује дијелом монографије посвећеним *Лучи микрокозма*, у чијем поднаслову стоји — „Покушај једног тумачења“, чиме дозвољава могућност и другачије заснованих тумачења. За нас је драгоцјена њена децидна тврдња: „Милтон је писао *Изгубљени рај* на врсти дебатне основе за једну хришћанску доктрину, и на основи критике хришћанских догми. Владика је писао *Лучу* да би целу васиону и вечност приказао као једну величанствену, вечно обнављану драмску поему (...) Милтон дакле види на почетку доктрину, а Владика види визију од сáмог почетка“.¹

¹ Веома образована, И. Секулић овде мисли на обимну Милтонову књигу *De Doctrina Christiana* (О хришћанској доктрини) која је написана на латинском језику и била припремљена за штампу непосредно пред Милтонову смрт. Књига је објављена тек 1825. Неки од савремених аналитичара тумаче Милтонов спјев *Изгубљени рај* као „другу Библију“.

Видјети значајну књигу Душана Пухала *Милтон и његови трагови у југословенским књижевностима* (Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 1966), посебно одјељак „Милтон и Његошева „Луча микрокозма““ (стр. 300—327.)

Посједовање стваралачке визије представља основну премису Његошеве психологије стварања, док се, са друге стране, у његовој филозофији стварања посједовање визије може тумачити као континуирано пјесничково настојање да усагласи помирљиве и непомирљиве противурјечности узроке и посљедице, по одавно усвојеном принципу *Post hoc ergo ante hoc*. У равни поетолошке експертизе, било да се ради о поетици, ауторској поетици или метапоетици, посједовање визије а *posteriori* показују и илуструју најуспјелија Његошева поетска дјела, у којима врхуни његова креативна, интуитивна и интелектуална енергија. Захваљујући несумњивој даровитости и разноврсним енергијама, писац је у стању да се ухвати у коштац са сложеним проблемима преегзистенције, егзистенције и постегзистенције, било да се ради о најширим, метафизичким релацијама (када је у питању макрокосмос), било о покушају да се оне сведу на физичко-метафизичке људске релације (када је у питању микрокосмос), с обзиром на то да је човјек у Његошевој филозофији природе посматран као синоним за космичка збивања.

При употреби синтагме „драмска поема“ Исидора није мислила на генолошко одређивање Његошевог пјесмотвора него више на ону велимировићевску категорију — „драма васионе“ или, како би се данашњим поетолошким речником рекло, митопоему, јер би се она у том погледу сагласила са мишљењем оних теоретичара и аналитичара који су ово дјело дефинисали као „филозофско-религиозни спјев“, док смо га у претходним радовима дефинисали као „поетско-алегоријски еп“ романтичарске провенијенције. Као што се види, Исидора употребљава синтагму „драмска поема“ у најширем метафоричном значењу, као ознаку којом дјело увелико премаша уску генолошку одредницу и утврђени круг референци, сагласна са теоријском поставком, да се аутохтона дјела својм природом одупиру разноврсним покушајима дефиницијâ и категоризација.

1.

Нови рецептивни модел који нудимо читаоцу, када је у питању *Луча микрокосма* (1845), подразумијева хронологију настајања појединих пјевања (I—VI) и „Посвете“, те се посљедњи по редосљеду настајања дио („Посвета“) у таквом моделу читања мора схватити као *епилог*, а не као *пролог* епа. У том случају долази до извјесне промјене односа парадигматских и син-

тагматских оса,² до нове структурације епа, односно до новог односа семантичког и морфолошког склопа, и, на крају, до другачијег тумачења и разумијевања и интенционалног и лингвистичког лука.

Схватимо ли у таквом моделу читања првих стотинак стихова Првог пјевања“ (тачније стихове 1—110) као „топос почетка“ (exordium), тада постаје очигледно да се Његош у огромно пространство неиспитаног и комплексног свијета, као и свијета сопствених креативних могућности, морао упустити описујући најприје „драму стварања“, као пут одгонетања „драме живљења“ и „драме космоса“. За разлику од свезнајућег и свемогућег демијурга, из кога извиру и у кога се сустичу сва знања и умјења, пјесник као земаљски демијург свједочи о неизвјесности читавог подухвата у првој децими Првог пјевања, специфично структурираним десетерцима, чиме оставља утисак ритмичке и графичке стабилности:

„Тешко ли се у полет пуштати
на лађици крилах распетијех,
без кормила и без руковође,
у бескрајни океан воздушни,
ђе су сунца само капље св’јетле,
а мирови једва видне искре;
ђе ужасне буре господствују,
ока смртну отвори не дају,
већ га гоне у мрачно жилиште,
Бог зна каквом судбом назначено“,

односно о човјековој вјечној упитаности пред тајнама васионе на које не добива отвјета, у једном од опседантних записа из доцније објављене *Биљезнице*:

„Рапшта нијесам ја видио, када су прве зраке вјечне облаке таме на нашем истоку зажегле; рапшта не знам тајну онога сијатеља, којему на нашој земљи зрна падају, а на друге се цвјета и вјечни плод производи?“ (стр. 138).

За разлику од хомеровске, вергилијанске или неке друге врсте инвокације,³ Његошева инвокација у *Лучи микрокосма* не

² О њиховом односу писали смо у огледу „Парадигматска и синтагматска оса у поезији Славка Јаневског“, објављеном у часопису „Прилози“ Македонске академије наука и умјетности (Одјељење за лингвистику и науку о књижевности) у Скопљу, XIV/1, 1989, стр. 145—155, у коме смо дефинисали шта све подразумевамо под категоријама *парадигматика* и *синтагматика*.

* У првом издању *Луче* (у Београду, Књажевства српскога књигопечатном 1843) Његош је Прво пјевање назвао „П’СНА 1“, а потом је стављао само бројеве (2., 3., 4., 5. и 6.). Прво издање износи 81+(1) страницу.

³ О „топосу почетка“ и другим топосима познатим из старе грчке књижевности, примијењеним на књижевни опус Г. С. Прличева, писали смо опширно у огледу „Топика у књижевном делу Прличева“, објављеном у нашој књизи *Григор Прличев у светлу романтизма* („Багдала“, Крушевац, 1990, стр. 39—52).

представља само уобичајено призивање надахнућа, припрему за опис догађаја и низање реминисценција, него је истовремено драмски надахнут и импресивно епско-лирски обликован увод (*in medias res*) природној кореспонденцији „драме стварања“ и „драме васионе“. При томе је, још у инвокацији, епско-лирски дискурс од почетка до краја посвећен суштини проблема — *фотогонији* као глобалном симболу романтизма или активном принципу поетског и космичког стварања, што ће, током и на крају епа, пјесник инвентивно разградити у низовима неочекивано разбокорених пјесничких слика.

Није случајно, отуда, што је пјесников путовођ (или „руковођ“, како сâм каже) — „зрака сјајна огња бесмртнога“, јер зрака потиче из више егзистенције, вишег и трајнијег сазнања коме стреми пјесников дух, будући да, како исправно тврди Нортроп Фрај, „духовно тело је најдубље потиснут елеменат искуства“. Док Т. С. Колриџ пише о машти као ослобођеном искуственом феномену воље, о чему свједочи мото овом раду. На крају, а требало је на сâмом почетку расправе о *фотогонији*, навести и мишљење самог Његоша, који о поетском настојању не свједочи само у епско-лирском дјелу него и у прозним записима, што значи да је за одгонетку космоса био заинтересован и у поетској и у егзистенцијалној сфери:

„Да ми се са земље попети уз Даничине зраке, у Даницу, а из Данице к ономе свјетилу уза зраке које их њој дава, и тијем начином путујући уза зајмне зраке, мога бих доћи на извор зраках, али ће је смртноме лакоћа зраке! Ох, зраке, да умијете мислити и говорити, бисте чудније не сте много биле. Али бадава, ви себе сожигете на обшту жртву у великоме храму свеславија божјега.

То је ваш закон“ (стр. 138—139).

Настојања стваралачког духа огледају се у примјени два глобална принципа у Његошевој филозофији и психологији стварања. Први се односи на процес непрекидног кретања/збивања, јер је тај принцип општеважећи за сваку врсту стварања, оп-

стојања и промјене,⁴ с обзиром на то да само кретање није само резултат него и предуслов стваралачке хармоније (хармоније сфера, на примјер). Други глобални принцип односи се на реверзибилни процес — *речју/словом* је започето и довршено стварање свијета, а *речју* се и одржава, јер ријеч у ареалу патријархалне културе обавезује и врховног демијурга, те је природно што се тим истим путем и начином оно може, захваљујући стваралачком духу, поново реконструисати. Не исписује случајно тим поводом Његош једну реченицу у *Билежници* коју због специфичног ритма можемо сматрати стихом — „Слово је божје зачало минове у просторе“ (стр. 137). Коначно сазнање Његош метафорично назива „небесним вратима“, а до њега се може допријети само уз помоћ првоначалног елемента — *свјетлости*.

Импонује Његошева творачка способност да поетски истовремено или наизмјенично, уобличи појаве и процесе конкретног свијета, као и свијета апстрактних збивања (имагинарног свијета), што је незамисливо без особито изражене стваралачке имажинације и контемплације. Импонује, такође, и пјесникова способност сажимања значења и истовременог транспоновања више идеја на уском простору невелике пјесничке цјелине. Након што

⁴ Бројни полемички интонирани пасажки уводног дијела Првог пјевања у *Лучи микрокозма* чешће су саопштени у виду опште рефлексije о неизмјењивостима, а рјеђе су тумачени као вишом силом одређене законитости. Такви су стихови 5—10 уводног пјевања:

„ће су сунца само капље свјетле,
а мирови једва видне искре;
ће ужасне буре господствују,
ока смртну отворит не дају,
већ га гоне у мрачно жилиште,
Бог зна каквом судбом назначено“.

Са друге стране, о истој проблематици, често у виду интерогативног модела поетског говора, са позицијом поетског реторичношћу, Његош сопствени бунт против ограничавајућих виших сила и људске немоћи сасвим исповедно боји, тако да се на тим мјестима смањује дистанца између стваралца и читаоца. Таквом интонацијом одзвањају стихови 27—30 Првог пјевања:

„Бог убио ту беспутну силу
која твоје шопире законе,
која пуни мраком и ужасом
наш оризонт и нашу судбину!“,

јер се то с подједнаком снагом односи и на пјесникову свакодневицу.

О том настојању пјесник свједочи и у пјесми „Љетње купање на Перчању“ (вјероватно написана 1844, а први пут објављена 1861), из које издвајамо два стиха са издигнутим значењем, у којима је елабориран овај принцип:

„да полетим мало физически,
ка што летим ваздухом морално“

(тј. духовно — прим. Р. В. И.).

је земаљским и космичким силама саопшти потребу за упознавањем виших космичких, а то значи и духовних пространстава, након што се мушки храбро и људски искрено, прометејски и патнички побунио против ограничавања сазнања, против „беспутне силе“, коју својим стваралачким духом жели да сузбије, — пјесник ступа у надахнути и непосредни дијалог са сопственом душом, као средиштем нове, космичке реалности, чији је она дио.

Новоосвојена стваралачка слобода ставила му је на располагање бројне могућности симболичко-метафоричке пројекције и интимног и спољњег свијета (он их остварује у виду визуелних, менталних и синестетичких пјесничких слика) да их је тешко сасвим прецизно и без остатка анализovati, јер за њих важи закон књижевне опализације или опалесценције. Као што исправно тврде неки филозофи и естетичари, симболично-метафоричка пројекција омогућава дијалектичку повезаност егзистенције и трансценденције,⁵ те је сада таква врста пројекције много схватљивија и разумљивија (узмимо за примјер само три симбола из Првог пјевања: „свијетла идеја“, „зрачица идеја“ и „срећни дух небесни“). Најопштије речено, проблем трансценденције значења чини основну парадигматску осу *Луче микрокосма*.

Захваљујући енормно уложеној енергији рационалним и ирационалним компонентама, стваралачки дух успијева да продре у „просторе и мирове“, одакле ће убједљивије саопштити сопствену космогонију и космологију. Од првих стихова постаје очигледно да пјесник жели, себи и другима, да открије до тада сакривене законитости егзистенције и преегзистенције (микрокосмоса и макрокосмоса), односно да интуитивним путем продре до саме суштине (до есенције), чему и тежи стваралац свом екстатичном занесеношћу некога ко, и поред сумњи, вјерује у остваривост неостваривог (!?) етичког и естетичког идеала. Да би у томе успио, пјесник најприје вјерује у постојање латентног свијета, као што вјерује у сопствену, латентну енергију поетског говора (без те вјере не би успио да током пет-шест недјеља марта и априла 1845. године напише 2210 стихова), јер се необични свијет може једино *ре-креирати* само уз помоћ онеобичајеног поетског говора. Нигдје у другом примјеру Његош није успио, а вјероватно није ни настојао да успије, да тако комплексно и сликовито оваплоти сопствена хтијења, односно да тако маштовито интегрира слику конкретног и визију имагинарног свијета, било да брани теорију о постојању узастопних свјетова, било теорију о постојању паралелних свјетова. У том духовном узношењу Њега највише интересују вјечно важеће истине (*ainois*), тако да не представља никакво чудо што је сâм почетак поетско-алегориј-

⁵ О том односу занимљиво пише Мирко Зуровац у књизи *Умјетност као истина и лаж бића* („Матица српска“, Нови Сад, 1986). У дијелу посвећеном естетском систему Карла Јаспера он тим поводом бљежи: „У симболима пребива реалност трансценденције“, док сâм Јаспер тврди да симбол представља „скривеног водича сваког садржајног живота“.

ског епа посвећен двама синонимима глобалног симбола *дух* — *ваздуху* и *свјетлости*, о којима инспиративно пише Нортроп Фрај.⁶

У посебне домете Његошове поетске рефлексije треба убројати његово поимање и тумачење *процеса* и *процесуалности*, чак и у оним случајевима када те појаве више констатује него што је у стању да их категоријално разлучи. Такав примјер налазимо у стиховима 108—110 Првог пјевања. Саображавајући се са законима новооткривених пространстава и новим сазнањима, стваралачки дух почиње да слиједи сопствене интенције:

„и ја, пламтећ величеством неба,
подобно сам њима урадио:
некакво ме својство дигло тамо,
некакав ме свети магнет тегли“,

чиме наново и изравно свједочи о способностима пјесникове трансценденције и непрекидне стваралачке еволуције.

Преображавајући се и уживљавајући се у ново стање духа, до кога је доспио прије интуитивним него емпиријским сазнањем, пјесник сада, са новодосегнуте „тачке гледишта“, тј. са становишта позуданог „космичког свједока“, пошто је читаоца сасвим придобио за стваралачку игру коју му нуди (по принципу *ludens in orbe terrarum*), он говори колико о завршеним процесима толико и о могућности „цикличног повратка“, јер је том идејом одушевљен. При томе он има у виду дијалектичке законе природе, што се изражава у својеврсном његошевском лирском пантеизму. Поетски субјект се при томе понаша по узусима које сугерира Библија, јер се Бог у „Старом завјету“ само *чује*, док се у „Новом завјету“ и *види*, а у Његошевом епу, као у новој Библији, преузима и улогу учесника и свезнајућег наратора, у протеклом и садашњем животу. О свеважећој визији „цикличног повратка“, при чему стваралачки субјект има у виду повратак људског рода из смртности у бесмртност, пјесник се децидно изражава у стиховима 115—120 Првог пјевања:

„Да, искра је свјетлост породила,
океан су капље саставиле;
свети творац величеством сјаје
у искрама како у сунцама,
у смртнима кâ у божествама —
све му скупа свемогуће слави!“

⁶ Видјети књигу Н. Фраја *Велики код(екс) — Библија и књижевност* („Просвета“, Београд, 1985). О саображавању човјека и природе Фрај пише: „Пре модерних времена постојао је осећај саобразности или сродности између човека и природе, осећај чији је најимагинативнији израз можда био доктрина о микрокосмосу, претпоставка да човек садржи у малом сву стварност, будући да је пола дух а пола физичка супстанца“ (стр. 107).

Сукцесивност развијања одређене поетске идеје, од позитивног до негативног пола, односно развијања позитивне и негативне утопије, показале Његош у тзв. пандан-сликама. Такав бинарно-опонентни пар чини слика свјетлопада (стихови 240—250 Првог пјевања):

„Из њега се луче бесамртне
на све стране р’јекама сипаху.
Кô кад творац могућијем словом
нашу земљу у вјетар развије
и у тренућ земни океани
кад се проспу сребрним струјама
у пропасти бѣзднѣ мраковите —
тако теку изобилно луче
са добротом својом бесамртном
у просторе опширнога бића“,

с једне стране, као и слика мракопада, којој су посвећени стихови 121—130 Четвртог пјевања:

„У тренуће ока лаганого
сва божества с престолах падоше,
сви стрмоглав мири полећеше,
сви се хуком стравичном скрушише
на жртвеник мрачне владалице.
Позоришта тога престрашнога
сви умови представит не могу:
кад итаху к погребу шарови,
један другог у лет раздрабљаху,
на комате лећаху к безднама“,

с друге стране, што значи да је у опису процеса стварања свијета помоћу свјетлости Његош подједнако водио рачуна о свакој појединости новоствореног умјетничког свијета (истински демијург пребива само у свијету сопственог дјела), као и о распореду књижевних ефеката, што упућује читаву дискусију на нова тематска поља (о односу асоцијативних, интерпретативних или догађајних низова, на примјер).

2.

Фотогонија као стваралачки принцип доминира у сáмом процесу континуираног стварања, с једне, као и у љепоти и смислености оствареног, с друге стране, што свједочи о наглашеним пјесниковим амбицијама. Када је у питању креативна сврха коју пјесник жели да оствари у епу, тада нам се чини мање релевантним његово бјекство од егзистенцијалне тјескобе у широке васионске просторе, мада они могу бити подстицајни у интенцио-

налној фази, од ствараоачеве жеље да освоји највише просторе духовности. На тако концептиран процес *фотогоније* упозоравао је још и Џон Милтон у Трећој књизи *Изгубљеног раја*, у којој ствара нову химну свјетлости и тим поводом исписује сљедеће стихове:

„Јер Бог јесте свјетлост и он од вечности
није обитав’о никад сем у светлу
недокучивоме, обитав’о, дакле,
у теби, о светли изливе од светле
и несатворене есенције!“⁷

Као што смо већ истакли, Милтон разликује двије врсте свјетлости (божанску и земаљску), при чему, у његовом тумачењу, прва од њих представља вишу форму свјетлости, форму у којој тријумфује божанска потенција, те Милтон, досљедан таквом одређењу, исписује стих са издигнутим значењем:

„Nail holy light“
(„Поздрављан те, божанска свјетлости“),

док Василије Томовић у трећој глави уводног дијела књиге *Рат богова и титана* — „Стварање свијета“ (стр. 65—75) разликује три врсте свјетлости у Милтоновом епу *Изгубљени рај*:

„Посебно обиљежје Царства Небеског је свјетлост. Проблем свјетлости се често расправља, али увијек на доста неодређен начин. Свјетлост је створена из Хаоса, у којем она није била још образована, премда ни Хаос није без икаквог трага свјетлости. Царство Небеско је освијетљено нарочитом свјетлошћу која је по својој структури другачија од свјетлости Адамовог свијета, иако је са њом истог поријекла. И механизам освјетљења Свемира је нарочит. Испред Божје планине налази се пећина у којој наизмјенично бораве свјетлост и мрак, који, својим сталним смјењивањем, проузрокују на Небу пријатну слику дана и ноћи“ (стр. 73—74).⁸

Однос према свјетлости истовремено указује и на Милтонов и Његошев однос према материји, уопште узевши. У Мил-

⁷ Стихови су цитирани према издању: Џон Милтон — *Изгубљени рај* (Narcourt, Brace & Worldly, Inc., New York), које је превео Милован Ђилас.

Видјети и Ђиласову књигу *Његош — Пјесник, Владар, Владика* (Издавачка кућа „Зодне“ и аутор, Љубљана — Београд, 1988), посебно одјелак „*Луча микрокосма*“ (стр. 331—382).

⁸ Томовићеву књигу *Рат богова и титана* издала је титоградска „Побједа“ 1987. Аутор у њој расправља о Хезиодовој *Теогонији*, *Махабхарати* и Милтоновом *Изгубљеном рају*. Посебну пажњу заслужује додаток књизи — „О метафизици космогоније *Луче микрокосма* Петра Петровића Његоша“ (стр. 373—404).

тоновом тумачењу не постоји ништа што не би представљало својеврсну материју, тако да се и бестјелесни анђели, као „синови свјетлости“, представљају, *in ultima linea*, као бића која су састављена од неке специфичне материје коју је тешко дефинисати. У том контексту посматрано, јасно је што постоји материјална и иматеријална природа свјетлости. Код Његоша, у дијалогу дематеријализованог пјесника и њему одговарајућег саговорника — анђела, од стиха 171. надаље (Првог пјевања), потврђује се већ позната способност и стваралачког и анђеоског бића да воде бесконачне распре (познато је у тумачењима Библије да су анђели склони полемици, без обзира на постојећу хијерархију).⁹

У стиховима 199—200 Првог пјевања Његош изричито двоји духовно од материјалног, јер је ова пјесничка слика заснована на познатој антитетској основи, те не доноси никакву новину:

„духовни је живот на небеси,
материје — у царству гњилости“.

Међутим, не треба се тако лако и без провјере препуштати пјесниковој сугестији, исказима саопштеним у виду дихотомија, јер Његошев однос према материји није нимало једноставан, посебно не овако упрошћено изложен, као у двама наведеним стиховима. Пјесник је дубоко свјестан сложености односа дух — материја. У каснијим пјевањима (нарочито у Другом и Шестом) овај однос ће бити представљен у много сложенијем виду. То се, између осталог, види и по устројству шест „коловитних небеса“ и пет „небесах неподвижних“, јер се углавном мијења материја која је у кретању, мада тај процес, у овако конципираној пројекцији зависи преваходно од божанске потенције, у пјесниковом тумачењу њему непојамних процеса, зависно до тајновите и људском уму такође непојмљиве Судбине.

Какву симболичну и метафоричну мрежолитост значења ствара Његош илустративно показују стихови 241—250 Првог пјевања, којима је остварио најсугестивнију слику процеса *фотогоније*, али је притом у ту слику инкорпорирао поетску идеју о стварању свијета помоћу свјетлости божјом промишљу, која се исказује новим глобалним симболом — *Слово* и које заслужује посебну пажњу:

„Кд кад творац могућијем словом
нашу земљу у вјетар развије“.

⁹ Према Дионизију Аеропагиту постоји трострука хијерархија анђела (свака са по три хора): серафими, херувими, престоли, власти, силе, кнежевства, арханђели и анђели.

Том проблему посветио је пјесник своје интересовање у још неколико случајева. Најприје у стиховима 253—256, а потом и стиховима 337—340 Трећег пјевања:

„Мене ли се стиди чувствовати
којино сам могућијем словом
шар велики неба блаженога
утврдио на лакој воздухи?“,

односно:

„не зна да је ланац миродржни
свемогуће слово створитеља,
које простор пуни мировима,
а минове сретним ангелима!“

Истовјетну идеју елаборира и у стиховима 131—133 Петог пјевања:

„Свето слово премилосна оца
нас с пранице вјечне погибије
свемогућом вољом заустави“,

као и у стиховима 144—150 Шестог пјевања:

„Божествену моју душу њежну
забољеће судба човјеческа:
ја ћу слово моје возљубљено
у плот људску послје облачити.
послати га да изави људе
и законом свете моје правде
помрачене освјетли умове“.

Није на одмет напоменути да је о овој идеји оставио и прозни запис у *Биљезници*:

„Од како је могућим словом Створитеља отежала као-
сом пространа ноћна утроба; од како су правилни вихорови
развијали кристалну праšину околу престола лучезрачно-
га; од када бисерни облук млијечнога пута украшава људ-
ску колијевку“

(стр. 138), што непосредно указује на припреме у писању епа.

Дијалектику мишљења и дијалектику стварања најбоље показује процес трансфигурације значења појединих симбола. Најчешће је трансфигуриран симбол *фотогонија*, јер се ради о средишњем процесу оваплоћеном у овом симболу. *Фотогонија* је трансфигурирана у симбол *мудрост* оведржитеља, захваљујући којој постоји *свемирска хармонија, бесмртност и доброта*. Они су, такође, оличени у *слову*, које опет означава бројне друге симболе, као што смо већ раније истакли: *стварање, створење, ред, поредак, законитост, божју вољу* и многе друге. При томе је Његош посебну пажњу поклањао бинарним опозицијама: ми-

крокосмос — макрокосмос, — ред — хаос, мрак — свјетлост, појединачно — опште, добро — зло, анђео — ђаво, тако да су увелико проширивани простори значења обухваћене тематике и мотивике, као и круг референци поједине лексеме (које пажљиво одабира), синтагме, симбола и идеје. Неке од пишчевих интенција препознајемо током анализе формалног устројства поетско-алегоријског епа, као што је, на примјер, одабрани метар и структурираност строфа. Избор дециме указује на познато питање грегоријско тумачење броја 10, који означава општу хармонију. Другачије врсте интенција откривамо у начелима на којима међусобно комуницирају поједине, уже или шире пјесничке цјелине.

Неке од суштинских одговора пјесник не саопштава одмах након постављеног питања, него у цјелинама које слиједу (чак и у „Посвети“). Постављање питања у једној и пружање одговора у наредној пјесничкој цјелини доказ је више Његошеве способности „систематског писања“, држања на окупу оних пјесничких слика које одлагањем одговора добијају на значењу, јер захтијевају претходна тумачења. По правилу, ради се о оним питањима до којих је пјеснику највише стало, било да се ради о спонтаном писању, било о свјесном распоређивању или ритмичком саопштавању имагинативних записа до којих се доспијева током самог писања као облика усавршавања и стварања и мишљења. Један од одговора на раније постављено питање дат је у стиховима 271—280 Првог пјевања. У овом примјеру Његош је прибјегао хијерархизацији свјетлости: најприје она постоји као антитеза „мрачним њедрима“, на једној, док се на другој страни новостворена четири сунца крсте у трећу врсту свјетлости — „бесмртну свјетлост“ и бивају окруњена „свјетлошћу вјечитом“, што представља истинску свјетлосну константу. Култ сунца, као што је познато, пагански је култ, а Његош тај култ подржава и у стваралачкој и у егзистенцијалној сфери као поклоник свјетлости, о чему најбоље свједоче стихови 251—260 Шестог пјевања:

„О невини синови природе,
о мудрости проста најсјајнија!
Да рођења св'јета истинога,
ви пресретни поклоници сунца!
Ви сте вјерни небесни синови,
вас свјетила луче животворне
носе к творцу, лучах источнику;
луч је сјајна богословија вам,
луч вам жртву у небо уводи,
луч вам творца освјетљава душу!“

Четири сунца иду на све четири стране свијета као нови емисари, што асоцира на обухватност новоствореног пространства, потом на крст, као и на митолошки космички модел, с обзиром на

чињеницу да је број 4 број свијета, односно његове стабилности.

Да је Његош стваралац који у *Лучи микроkozма* подједнаку пажњу поклања и глобалној идеји и свакој појединости свједочи 148. стих Првог пјевања:

„и на десно круг полета сави“,

јер људска душа, као оличење божанског промисла, скреће само удесно, као што то чине анђели у Милтоновом *Изгубљеном рају*, јер се добро, у библијском смислу тумачења, увијек налази на десној страни. Водећи рачуна о таквој интерпретативној схеми, у стиховима 281—290 истог пјевања анђео говори пјесничковој души о лијевој страни, која представља зло, односно станиште ђавола, које се описује са разумљиве дистанце:

„Гледај — каже на лијеву страну,
те шар види онај поголеми
те пружаје црнокраке луче.
Он једини у простору св'јетлом
у црну је облачен порфиру;
зла свакога најљуће крајности
под једном су у њ круном сабрране;
он катедру мрачну сочињава
позоришта сваког ужаснога!“

За разлику од *бијеле свјетлости*, која означава афирмативни принцип, *црна свјетлост* означава деструктивни принцип. У том свјетлу лакше је схватити космолошку тезу о планети Немезис, (која означава покушај успостављања равнотеже, тумачена са етимолошког становишта) или о примјени Планкове теорије кванта (на метафоричном плану ријеч је о симболу Црно Сунце).¹⁰ Овај податак смо истакли стога што је Његош иначе склон двојпаној слици и што у свом поетско-алегоријском епу покушава да успостави, макар и привидну равнотежу међу супротностима. У ствари, права конструкциона схема има тројну основу, јер и поједине пјесничке цјелине и еп у потпуности увијек садрже три дијела: тезу, антитезу и синтезу, говорећи у метафоричном смислу значења. Прво пјевање, као заокружена пјесничка цјелина, завршено је оним чиме је и започето: распром о „драми стварања“, тако да се стиче утисак примјене композиционог прстена. Стиховима 301—310 овог пјевања направљена је паралела између душевних/стваралачких немира и узнемиреног мора. То поређење, познато још из грчке књижевности,

¹⁰ У већ спомињаној књизи Василије Томовић тим поводом тврди: „Макс Планк је открио приликом рјешавања проблема зрачења црног тијела да се електромагнетно зрачење дешава у појединачним пакетима које је назвао квантима. На овом конкретном резултату је изграђена квантна теорија и квантна механика која је данас владајућа физичка теорија и у коју више не сумња ни један физичар“ (стр. 22).

пјесник веома често користи и у различитим ситуацијама, те се може тврдити да се ради о опседантном мотиву, односно о симболу који изузетно лако трансфигурира сопствена значења, било да је у питању процес конкретизације, било апстрахирања звучења и значења, јер се он користи у својству претекста (у том погледу карактеристичан је стих бр. 7 Првог пјевања — „ђе ужасне буре господствују“).

Истовјетан поредак запажамо и у односу оптимистичке и песимистичке визије живота у епу. Пјесников песимизам добија на снази на сâмом крају Првог пјевања, јер је пјесник свјестан да аподиктичких одговора на основна онтолошка и гносеолошка питања нема, тако да се не може избјећи истина да тражење сваког дефинитивног одговора води у још дубљу скепсу и песимизам. То је Његош показао у агностицистички обојеној децими:

„Судба наша отрова је чаша;
вјечне судбе свети су закони,
ц'јела бића њима су покорна.
Види човјек своје заточење,

„Стога смртни најсјајни поете
с вратах неба у пропаст падају“

(стихови 341—350 Првог пјевања)

у којој се стваралац побунио не само против човјекове кратко-вјечности (није случајно Његош присно усвојио Ламартинов стих „Човјек је минута бића, а вјечност ништожности“) него и против краткотрајности и несигурности свега што човјек оставља као наслеђе свијету, било конкретном, било имагинарном.¹¹ На немогућност добијања аподиктичких одговора упозорио је и у стиховима 41—50 „Посвете“ на неуобичајен начин, као наивно људско настојање на које свезнање одговара само подругљивим смијешком:

„Нó времена питателница ми,
окићена цвијетним временом,
окруњена сунчаним зракама

на сва моја жарка љубопитства
смијехом ми одговара њеним“.

¹¹ Када је већ ријеч о судбини, занимљива је хијерархија коју предлаже Милтон у *Изгубљеном рају*. Он *Судбину* ставља као прву категорију, а тек потом следе: *Бог*, *Анђели*, *Људи*, *Животиње*, *Виљке* и *Обликована материја*.

Занимљиво је навести и мишљење о четири ступња смрти: први — због Адамовог гријеха, други — представља духовна смрт (због губитка Бога), трећи — смрт тијела и четврти — вјечна смрт.

Његошева визија свијета креће се сљедећом путањом: она почиње оптимистички интонираним стиховима у Првом пјевању, потом се излаже скептична визија, са много знакова питања, да би сав тај узлет духа завршио резигнантно изложеном меланхолијом у завршном акорду:

„Стога смртни најсјајни поете
с вратах неба у пропаст падају“.

У наредним пјевањима пјесник заступа исту конструкциону схему, односно већ изложену концепцију стваралачке визије, без обзира на то колико стваралачким чином сам Његош негира или јој датим одговорима умањује значај. Евидентно је да из пјевања у пјевање Његош остварује значењима тако сложен текст да бисмо за најуспјешније пасаже у њему могли оправдано тврдити како они имају карактеристике *гლოსалије*, односно текста који оствареним степеном духовности упућује на „концентрат бивствовања“, те је управо стога лакше појмљив врховном него земаљском демијургу.¹²

3

Анализирајући начин структурације поетско-алегоријског епа *Луча микрокозма*, његову композициону схему, утврдили смо да је пјесник досљедно тежио ка примјени принципа хармоније у њему. На то је скренуо пажњу Никола Банашевић констатацијом да нумеричку основу овога дјела чини бр. 6. *Луча* садржи 6 пјевања, потом поетски субјект прелијеће 6 покретних, као и 5 непокретних минова. Међутим, тврди Банашевић, не ради се о пет него о шест минова, јер се шести мир подразумејева. То је онај на коме се налази трон Сведржитеља, а он је несавладив,

¹² Овај проблем на неуобичајен начин елаборирао је недавно преминули књижевник Лоренс Дарел (у једном од бројних разговора које је водио) тврдећи да ко год инсистира на коначном одговору о животу у цјелини за сва времена може да очекује само мрачан одговор, што сасвим оправдава Његошеву песимистичку визију свијета, која је лапидарно саопштена у стиховима 54—60 Шестог пјевања:

„Њихово ће кратко заточење
бит им тужно непостојној души:
са плачем ће на земљу падати,
са плачем ће на земљи живити,
са плачем се у вјечност враћати,
мучитељ ће један другом бити,
сваки себе пособ највећи,

или у стиховима 139—140 „Посвете“:

„ми смо искра у смртну прашину,
ми смо луча, тамо обузета“.

будући да представља панкосмички центар, о чему је више било ријечи у претходно објављеном раду.¹³

Разматрањем односа семантичког и морфолошког склопа анализираног епа долазимо до нових сазнања, особито када се ради о положају поетског субјекта. У неким од пјевања (Првом и Трећем) он се интериоризира, док се у другима екстериоризира (у Другом и Четвртм највидније). Од интензитета процеса интериоризације или екстериоризације субјекта зависио је начин остваривања креативне сврхе, а то у великој мјери значи и — остваривање естетског домета епа, јер процес интериоризације доприноси увођењу динамичких, а процес екстериоризације увођењу статичких мотива, чиме, бројним дескрипцијама, нарочито обилује Друго пјевање. Успостављањем или укидањем епско--лирске нарације, исказивањем става према предмету књижевне елаборације, Његош непосредно показује и емотивни и интелектуални однос, нарочито уколико имамо у виду процес генерирања поетске идеје и књижевног текста, који представља услов без кога се не може у утврђивању тзв. архитектонског принципа (овом процесу посветићемо посебну пажњу у наредном одјељку).¹⁴

Структурирацију епа *Луча микрокозма* карактерише, прије свега осталог, кохерентност композиције, на чему Његош свјесно и дословно инсистира, избјегавајући у највећој могућој мјери проширивања тематике и мотивике која му се штедро нуде. С тим у вези, луцидна Исидора Секулић је тврдила да је *Луча*

¹³ Тумачења Библије и нумерологије показују колику важност имају облици и бројеви у тумачењу конкретних и имагинарних свијета (питагорејци су тврдили да је свијет састављен од бројева „а Платон је трougао сматрао најважнијим геометријским обликом). Број 3 је Вожји број, 4 — број Свијета, 7 — пуноће, савршенства мира и Вожјег благослова у „Откровењима“ су 7 звијезда, 7 анђела, док 7 свијећњака представљају 7 цркава), 8 — довршености, вјечног блаженства, бесконачности, 9 — светости, 10 — потпуне хармоније, 1000 — незмјерности и сл. Занимљиво је да се бр. 6 у библијском тумачењу схвата као несавршен број, поготову уколико је више пута наведен (666, на примјер).

Свети Аугустин је тврдио да је Бог свим стварима одредио број, тежину и мјеру, те је тумачење бројева преносио у теолошку сферу. У роману *Име руже* Умберта Ека један од јунака о бројевима размишља на следећи начин: „А нема никога тко не би видио дивни склад толиких бројева, међу којима сваки упућује на танан духовни смисао. Осам је број савршености сваког четворокута, четири број Еванђеља, пет број дијелова свијета, седам број дарова Духа Светога“.

¹⁴ Видјети дио огледа „Генерирање поетске идеје и књижевног текста у Његошевим прјесмотворима“, као и три претходно објављена рада о истој проблематици: „Поетски првенац Аце Шопова и проблем генерирања књижевног текста“, „Глобални симболи и проблем генерирања књижевног текста у поезији Блажа Конеског“ и „Генерирање књижевног текста у Костићевој поезији“. Први је објављен у штипском часопису „Дело '74“, год. XIV, бр. 6, 1987, стр. 511—532, други и трећи у нашим књигама *Поезија Влажи Конеског* („Универзитетска ријеч“, Никшић, 1988, стр. 82—99) и *Од ријечи до ријечи* („Универзитетска ријеч“, Никшић, 1989, стр. 112—133).

незавршено дјело, односно да је нагло завршено Шестим пјевањем, тј. да је преобимно Пето пјевање (које садржи 510 стихова) „угушило“ драмску поему, нарушило предвиђене пропорције и неочекивано је скратило, по свему судећи, обухватније замишљену цјелину епа, По нашим мишљењу, и само „угушење“ епа свједочи о пјесниковом настојању да еп искаже што лапидарније, као да се Његош придржавао познате Соломонове апофтегме — „Обилје ријечи не бива без гријеха“.

Будући да по библијском вјеровању ријечи које говоре о светом и саме садрже атрибут светости, за *Лучу микрокозма* бисмо могли рећи да она на специфичан начин припада „сапијанцијалној литератури“, односно да је аутор имао највише тешкоћа у избору оне врсте поетског говора која би била лишена тривијалности асоцијација свакодневног говора, а самим тим он се удаљавао од основних карактеристика природног говора и принудно предност давао вјештачком говору. Оправдање за такав поступак није налазио у избору тзв. „вишег стила“, него у логичкој кореспонденцији глобалних идеја и њиховом значају за савременост, тако да је, у крајњој линији, читав стваралачки подухват обиљежен пјесниковим настојањем да се огледа у најтежој области литерарне тарнспозиције тема и мотива, а да при томе не изгуби ни онај тако неопходни егзистенцијални ангажман који краси свако његово књижевно дјело. То опредјељење досљедно је спроведено од иницијалне фазе до потпуног остварења на начин којим је у потпуности Његош био задовољан (и једино овим епом је био у потпуности задовољан), јер се у њему бавио једним од етиолошких предања, те због тога, једним дјелом, поетско-алегоријски еп припада етиолошкој књижевности (познато је да се она бави истраживањима праузрока, настанка и промјене).¹⁵

Пишчев интенционални лук нарочито је видан у Првом и Трећем пјевању, као и у „Посвети“, која у овом моделу читања долази на крај епа. Њима није само исказана ауторска поетика него и метапоетика, с обзиром на то да се у њима Његош обраћа источницима са којих се напајао: Космосу као најглавнијем, о чему у *Биљежници* пише на више мјеста, потом Богу, са којим као демијурга лако успоставља комуникацију и чини га једним од литерарних јунака у дјелу (његова објашњења Судбине и описи Пакла иду у ред најсугестивније остварених пасажа

¹⁵ Баузингер пише да је предање једнозначна прича која „оставља стварима њихове тајне“.

О предањима видјети тематски број новосадске ревије „Поља“ — „Предања — архаични облици и савремена причања“ (год. XXXIII, бр. 340, јун 1987) који је приредила Зоја Карановић. Од страних аутора у избор су уврштени: Биљем Васком, Карл фон Сидов, Олдрин Сироватка, Кирил В. Чистов (занимљив је његов прилог „Проблем категорија усмене прозе ненаративног карактера“), Макс Лити, Луц Рерих, Линда Дег и Ина-Марија Гревверус.

епа) и Сими Милутиновићу Сарајлији, који га је први упутио у пјесничке, митске и научне тајне космогоније и космологије.¹⁶ При томе је, свакако, Његош имао и друге учитеље, јер је позната његова огромна интелектуална радозналост (при томе мислимо на Џона Милтона, Хердера,¹⁷ Атанасија Стојковића и ње-

¹⁶ У *Његошевој биљежници* коју је in extenso објавио Историјски институт, Цетиње, 1956, стр. 209+(9), 8°, постоји много парцијалних записа Његошевом руком који свједоче о пјесниковој опсесији космосом, стваралаштвом, посебно фантазијом. О опсједнутости космосом свједочи следећи запис:

„Рашта нијесам ја видио, када су прве зраке вјечне облаке таме на нашем истоку зажегле; рашта не знам тајну онога сијатеља, којему на нашој планети зрна падају, а на друге се цвјета и вјечни плод производи“ (стр. 138).

О стваралаштву пише тако да у виду логије изједначава стварање и свјетлост: „Струне су моје лире зраке сунчане и свијех свјетилах“ (стр. 137). На фантазију се односи следећи запис:

„Ти, који си бесмртнима лампама украсио простор, подножје Твојега престола, Ти, који си укочио и завитлио миријаде мировах у воздуху, Ти, који си дао равновјесије свјетовима, Ти, који божественом магическом вјештином вежеш зраке за свјетлости и сијеш зраке из свјетлости.

Душа је без надежде што и олтар без кумира.

Храм је без лампе, или адска антикамара, душа без љубави.

Геније је зраке, које свуда падају, него се само на свијетлим стварима купе и играју“ (стр. 143—144).

Приликом рада на књизи *Његошев поетски говор* несебичну помоћ су ми пружали Милован Ивановић и Радосав Милић, директор и библиотекар Народне библиотеке „Радосав Љумовић“ у Титограду, на чему им најсрдачније захваљујем. Посебну захвалност дугујем и вишем библиотекарку Добрилу Аранитовићу који је савјесно приредио „Био-библиографију Петра II Петровића Његоша“.

¹⁷ Глобалном симболу *свјетлост* Његош је у Трећем пјевању (стихови 124—126) додао и симбол *љубав*:

„тад ће мири и простори страшни
слаткогласном грмјет армонијом
вјечне вреће и вјечне љубави“.

Занимљиво је овом приликом упоредити Његошеву *Лучу* и Хердерове приче „Светлост и љубав“ („Licht und Liebe“), која је објављена као Змајев дјело („Источна разматрања“), а у ствари је само Змајев превод Хердера, на што је упутио Јевто М. Миловић у књизи *Јован Јовановић Змај и њемачка књижевност* („Универзитетска ријеч“, Никшић, 1986, стр. 25—26), и „Дан и ноћ“ (Nacht und Tag), стр. 27—28. У Хердеровом тумачењу *свјетлост* представља првотну енергију, а *љубав* способност оживљавања, о чему свједочи средишњи и крајњи дио ове приче:

„Све се сад маче у мрачној дубини тежећи к рођењу. Ту се појава првенац света: блага, мила свјетлост,

Гиздава свјетлост здружила се са матерњом љубављу; они су се винули небу, ту откаше златну планину (...)

Бог је видео и одобрио; јер свуда је текла, све је обгрлила увек моћна свјетлост и његова кћи, сама оживљавајућа љубав“.

гову тротомну *Фисику*, астронома Јохана Бодеа¹⁸ и многе друге).

Расправа о ограниченим људским моћима, започета у Првом пјевању, пренесена је на виши ниво расправе на почетку Трећег пјевања, с обзиром на то да је у другом случају ријеч о свемоћном демијургу, који представља биће по себи, као што то објашњава потанко сам врховни демијург у стиховима 142—145:

„Ја сам — каже — сам по себе био,
бит по себе већ ништа не може,
јер је против закона природе,
која печат мој на лице носи“.

Оваквим ставом Његош асоцира на учење рајнских пијетиста (*Shir ha — Yihud*) који су о свеprisутном божанству исписали следеће редове:

„Ништа се не склања и не крије од Тебе
Прошлост и будућност су једно за Тебе
Ти обухваташ све ствари и испуњаваш све
Ти си све и Ти си у свему“...

У креативном и интелектуалном напору да дефинише вјечни промисао врховног демијурга, на начин који се једним дијелом разликује од неких савремених теозофа, Његош цјелокупно демијургово дјеловање проглашава „творителном поезијом“. При томе пјесник и творење и поесис схвата, у најширем могућем значењу, као првотне, синкретичке покушаје, као метафоричну

¹⁸ Како нас обавјештава Вуко Павићевић у коментарима *Луче микрокосма* (Трећа књига Његошевих *Целокупних дела*, „Просвета“ — „Обод“, Београд — Цетиње, 1975, стр. 365), одакле су преузети сви цитати у овом раду, чланак „Посмотреније вселене“ познатог астронома Јохана Бодеа (1747—1826) штампан је у „Сербском народном листу“ 1844. године, у коме је Његош сарађивао. На тај податак је својевремено скренуо пажњу и Алојз Шмаус. Илустрације ради, навешћемо само један пасаж из Бодеовог чланка:

„Може бити да се усред овог прегрдног простора видимог созданија божијег какво место налази на које сва собранија неподвижни звезда или млечни путова опште одношеније имају. Тко би знао не блиста ли се у том средоточију какво више него земно сунце и није ли ту гдигод у највећем сијанију престол свемогућства божијег? Може ли се из тог средоточија сви општи закони природе целоме царству дјејателности прописују и да се одатле коло движенија у дјејствије поставља. Може бити да је одатле изобразила десница превечнога у почетку свију твари на она сунца с њиовим сферама која се на његов миг у неизмерно широким круговима тисућу милиона година окрећу. Одатле, се, може бити, сва сунца, системе светове и млечни путева у највеличанственијем поретку обдржавају и одатле се, ваљда, чува да се части не распу и цело да се не поремети“.

Његош је осим опште религиозности мјеста посебну пажњу придавао и оној проблематици за коју је, као што се види, постојало опште интересовање.

ознаку за настајање свих појмљивих и непојмљивих космичких процеса и појава:

„Свемогући на трон сједијаше,
таинственим украшен порфиром,
творителном зањат поезијом;
к престолу му св'јетломе мирови
из мрачнога царства изницаху,
ка у ноћи од страшног пожара
кроз облаке од густога дима
што ројима избјежају искре
к своду дивну неба плаветнога,
презирући несносну стихију“

(стихови 1—10 Трећег пјевања).

Могућа су три вида тумачења стварања свијета помоћу свјетлости. Први подразумијева потпуно апстрактна значења овог глобалног симбола, јер је Бог гностички (као код Оригена, на примјер) представљен као чиста апстракција (пречишћена мудрост). Будући да се ради о апсолутној трансфигурацији значења одређеног симбола, можемо закључити да се уједно ради и о оном тајновитом црпљењу значења из резервоара латентног поетског говора и преношењу у облике конкретног говора, јер врховни демијург и јесте адекватан синоним за неизречено, за латентно стање и *свијета*, који представља, и *говора*, који би могао бити исказан (дакле, и постојећег и непостојећег). Ријеч је о томе да синтагма „творителна поезија“, као и многе друге синтагме у епу, већином текстуалних, контекстуалних и надтекстуалних значења припада сфери ејдетског начина мишљења, а само мањим дијелом сфери логичко-дискурзивног начина. То значи да она не подразумијева само три наведене врсте значења него истовремено и вантекстуалне садржине, на начин који је примјерен књижевној умјетности, начин којим се шири круг асоцијација и сазнања њима проузрокованих (тај начин смо назвали поетском и поетолошком апоретиком).

¹⁹ Веома често Његош користи метод интроспекције и ретроспекције, а на појединим местима и проспекције. Такав примјер налазимо у стиховима 111—120 Трећег пјевања, у коме је обновљена демијургова свјетлосна визија:

„Начелниче густијех редовах,
сјајно сунце међу бесмртнима!
Кад пламови зраках свијетлијех
ноћне масе и њезино лице
сажде огњем својим свијетлијем
и расплачу у свијетле зраке,
мрачне тачке кад нигде не буде
до предјелах нити за предјеле,
кад јој облик прегнусни погине,
кад сви краји зампламте свјетлошћу“.

Другим начином тумачења врховни демијург се представља као физичка и метафизичка енергија која непојамним путем (вољом, ријечју, мишљу), ствара „свјетлосне мирове“, који отргнути од царства мрака, улазе у нови свјетлосни поредак и надаље обављају мисију освјетљавања и повезивања свјетлосног свијета и елемената у њему, односно потискивања царства мрака све до последње мрачне тачке (што као дефинитиван циљ саопштава врховни демијург у дијалогу са архангелом Гаврилом, у стиховима 111—120 Трећег пјевања, у изванредној, митски заснованој слици посвећеној пансвјетлосној визији.¹⁹

Трећи вид тумачења се односи на међусобно помагање и одржавање, на иницијацију већ постојеће енергије свјетлости, јер процес стварања свијета помоћу свјетлости, из непознатих разлога, у тренутку у којем воде разговор демијург и архангел, не само да није завршен, него је тешко претпоставити да ли ће и када ће бити завршен, будући да то превасходно зависи од воље космичке Судбине (космичког Логоса), чији је, по свему судећи, демијург само извршни инструмент, чак и онда када представља крајње Сазнање (оличено на иконама у Сведидећем оку, те, да парафразирамо Бориса А. Успенског, озбиљност разговора о овој теми представља такође један од атрибута светости).²⁰ Његошев врховни демијург и сâм инсистира на бесконачности и повратности процеса и процесуалности (у томе се крије његова снага и потреба за његовим постојањем). На тај начин се изражава и динамичност и драматичност стваралачког процеса. Истовремено, дијалог Бога и архангела Гаврила представља увод у опис боја Божјих и Сатаниних легиона, тако да се на крају може закључити како је теоријска расправа послужила као илустрација онеме што ће се веома брзо збити у космичкој пракси. Управо у овом одјелку епа сажето је саопштена Његошева космогонија и космологија, којој у основи лежи трагање за етимоном и настојање да ријечи енормно велики број постојећих апорија.

Да би исказе својих позитивних јунака лишио једнозначности, а тиме и стилске и језичке монотоније и монохромije, Његош у објашњавању истрајности борбе Хаоса и Космоса прибјегава, као што је већ речено, стварању пандан-слика. Док вр-

²⁰ У књизи *Семиотика иконе*, код нас објављена заједно са књигом *Поетика композиције* истог аутора („Нолит“, Београд, 1979, преводилац и писац предговора Новица Петковић), Борис А. Успенски, пишући о семиотици иконе, тврди да је на њима *тело* мање важан семантички елемент од *лица*. Имајући непрекидно ту истину на уму, пјесник Његош сву пажњу обраћа на *лице* врховног демијурга као *говорно лице* (једини спољњи детаљ је порфир). На значај *лица* упућује својим говором и сâм врховни демијург. Он као стваралац свијета Царство мрака оваплоћује у *лицу Ноћи*, у стиховима 111—120 Трећег пјевања, тако да се стиче утисак како се он служи антропоморфном визијом:

ноћне масе и њезино лице“,

при чему се синтагма „њезино лице“ односи на *лице Ноћи*.

ховни демијург као биће само по себи, слави већ постојећи утврђени поредак и афирмише принципе космичких/стваралачких закономјерности, које он сам ствара и оличава, дотле се његов опонент Сатана позива на сасвим супротне, али непрецизно дефинисане категорије, што је пјесник могуће и свјесно чинио, јер је Сатанину побуњеничку психологију могао психолошки убједљивије мотивисати. Насупрот већ цитираним стиховима 143—145 Трећег пјевања, Сатана излаже архангелу Михаилу сасвим супротну теорију о настанку Космоса, односно о преегзистенцији Космоса, покушавајући да унесе сумњу и смутњу у архангелову безграничну вјеру. У стиховима 84—90 Четвртог пјевања Сатана излаже архангелу „теорију случаја“:

„тајни случај наш је отац био;
 навлаштито нас је сатворио
 да правило бићу сачинимо
 и гордости метнемо границу,
 да с гордијем влацем небеснијем
 дијелимо владу и могућство,
 да имамо сви једнака права“.

Мада то звучи префорсирано, сматрамо да је врховни демијург у Његошевој елаборацији проблема много поузданији тумач, ближи одрживој пројекцији космичких збивања, то је он ближи, условно речено, некој врсти псеудо материјалистичких тумачења, као прихватљивијем облику, док Сатана брани чисто идеалистичке позиције (као што су: *тајна*, *случај* и *слијена судбина*).

Иако бесмртан, као потпуни фаталиста, коме је Судбина намијенила улогу вјечног губитника, будући да је и он њен инструмент, Сатана не одступа нити од лако предвидљиве Судбине, нити од својих увјерења, у свијетлом и мрачном простору, што је много подробније описано у Милтоновом *Изгубљеном рају*, спјеву готово пет пута обимнијем од *Луче микрокосма* (Милтонов спјев садржи XII књига или 10.585 стихова). Доцније Сатана, у стиховима 131—136 истог пјевања, свједочи о претходним космичким катаклизмама, које су се десиле незнано када, али по истом, њему непојмљивом закону, те је управо стога његово теоријско објашњење дато доста магловито, са мноштвом непознаница. Од свих постојећих свјетова у тадашњем космичком пространству само један је, неким чудом, остао „невредим“. Као биће које не располаже крајњим Сазнањем или Свезнањем, али и као вјечни свједок и судионик свих збивања, коме увјерење надокнађује знање у његовој дјелатној филозофији, Сатана сав тај минули процес поткрепљује теоријом „слијепе судбине“:

„Сви мирови с опширна простора
 к погибији вјечној одлећеше;
 један само што невредим оста

по некаквој слијепој судбини,
на коме се горди престол висји
противника мога ужаснога“.

Тиме Сатана, макар и индиректно, признаје Судбину као надређену категорију, али, вјероватно, њеном вољом, ни послјије пораза (тродневног сурвавања његових црних легиона у Пакао) он неће одступити од својих увјерења, а то на још једном плану илуструје пјесникову идеју о незавршености процеса стварања свијета. Када се укаже потреба за динамизацијом и драматизацијом свих асоцијативних и догађајних низова, Његош на кратко одступи од дијалектичког поимања процеса у природи/космосу, те у борби сила мрака и свјетла свјетлост као симбол процесуалности, мудрости и добра на тренутак застаје, и сама у недоумици, постаје оличење статичне енергије, у стиховима 377—380 Петог пјевања:

„док свакоје небесно свјетило
теченије своје заустави
и свјетлости своје половину
свако врати под пламену круну“.

Водећи рачуна о глобалној идеји, процесу генерирања идеје и текста, као и о хронологији збивања, појачавајући интензитет и драматичност збивања, Његош тек касније, у стиховима 441—444 истог пјевања, не одступајући од априорне замисли и досљедно поштујући већ примијењене стваралачке поступке, као оличење побједице принципа стваралаштва (добра) над принципима деструкције (зла) поново на сцену враћа свјетлосни процес и користи га двојачко: као потврду вјечних законитости (а) и као метафору/сценографију за славље побједника, јер је све доведено у претходни поредак:

„Заигра му круна над престолом
у цијелој лучесипној слави,
и остала небесна свјетила
са живошћу новом узиграше“,

јер је, послјије одиграних догађаја (четвородневне битке) у космичкој пракси потврђена, и теоријска и примијењена ваљаност принципа стварања за које се безрезервно определијелио врховни демиијург.

При томе је, опет ради одржавања драматичности епа, Његош користио и елементе апокрифне литературе, с обзиром на то да су они у дуговјекој дамаскинској традицији (од списа Јована Дамаскина, 675—753, и његовог главног дјела *Извор сазнања*) представљали оне пасаже црквених списа који су мамили највеће интересовање слушаца и читалаца, онајприје својом необичном фантастичношћу и несумњивом литерарношћу. На о-

снову оваквих пасажа може се закључити да Његош није водио рачуна само о теоријској равни расправе међу опонентима (Богом и Сатаном, архангелом Михаилом и Сатаном) него истовремено и о литерарности дјела, која се огледа у начину заплитања и расплитања „драме васионе“. У опширном и са много сликовитих детаља опису Стикса (стихови 220—330 Петог пјевања) показује се на још једном плану колико је пажње пјесник посвећивао појединостима и одбиру детаља, мада је слика Пакла у Милтоновом спјеву дата са много више и много сликовитијих детаља. При томе, Његош је морао да води бригу о унутрашњој пропорцији епа, с једне, као и о три врсте читалаца, с друге стране. Током писања он је непрекидно мислио на читаоце из реда православне цркве, особито оне који су припадали црквеној цензури. Она је у то вријеме била веома строга, тако да је лако доносила забране, чак и онда када се радило о преводима црквених списа, дјела светих отаца. О томе свједочи случај књиге *Утјешеније грешним* свештеника Кирила Пејчиновића, чије дјело забрањује црквена цензура мада је средства за објављивање обезбиједио лично српски књаз Милош Обреновић. Потом он рачуна на читаоце које занима само примарни слој значења (асоцијативно-догађајни низови), који читају без икаквог удубљивања у комплексну проблематику. На крају и о читаоцима вишега реда, како би рекла Исидора Секулић, до којих му је највише стало, које интересује и универзална тематика и начин естетске елаборације.

Доктринарну мистерију предања о настанку Космоса и поетску елаборацију тога процеса успио је Његош да надогради на тај начин што је много пажње посветио актуелизирању етичких проблема, истине, људске и космичке правде, мада због сложености идеје и изабране тематике и мотивике ово дјело није имало рецепцију какву је имао *Горски вијенац* (1847). То постаје још видније уколико у средишту нашег интересовања поставимо два нова глобална симбола: *правду* и *неправду*, у стиховима 91—100 Шестог пјевања. На самом крају епа, у децимама 251—260 и 271—280, објављена је завршна химна свјетлости, којом стваралац жели да одједном отклони сумње које је мјестимично изражавао током епа:

„О невини синови природе,
о мудрости проста најсјајнија!
До рођења св'јета истинога,
ви пресретни поклоници сунца!
Ви сте вјерни небесни синови,
вас свјетила луче животворне
носе к творцу, лучах источнику;
луч је сјајна богословија вам,
луч вам жртву у небо уводи,
луч вам творца освјетљава душу!“

Извјесне дециме обављају функцију интермеца (такав примјер представљају стихови 111—120 Првог пјевања), док неке могу имати и сасвим другачије функције од очекиваних, као што је то случај са химном Створитељу на крају епа да би се испунио хоризонт читалачког очекивања (стихови 270—280 Шестог пјевања). Њоме као да пјесник елиминира хипотетичне примједбе, као да се правда за сувишну радозналост коју је показивао, излажући се опасности да заборачи, као духовно лице, у сфере забрањеног, као и за понекад наглашено антропоморфно тумачење космичких процеса, односно за доста слободно поетско тумачење космичких процеса земаљским мјерилима, не увијек у потпуној сагласности са црквеном догмом. Њима је, по нашем мишљењу, увелико доприносио хуманизацији свих садржаних порука, С тим у вези није на одмет још једном напоменути да еп *Луча микрокозма* није значајан само ако покушај одгонетања његошевске космогоније и космологије него и његове стваралачке космогоније.

Оно што је на почетку поетско-алегоријског епа било саопштено само у назнакама — глобални симбол *искра* у Првом пјевању — доцније је добило своју потпуну филозофску и поетску разраду и објашњење (у стиховима 81—85 Шестог пјевања и стиховима 140—145 „Посвете“).²¹ Његош је на врхунцу сопствених стваралачких моћи мајсторски овладао и монтажним поступком и умијећем креативне елаборације одабране тематике и мотивике, као и психолошком мотивацијом. Истовјетан поступак примијенио је пјесник у теоријском образлагању и поетском обликовању глобалне идеје о Богу као врховном демијургу и пјеснику као демијургу у малом, инвентивно инкорпорирајући ову идеју у сљедећих дванаест стихова „Посвете“, чији потпун наслов гласи — „Посвећено Г. С. Милутиновићу. (На Цетињу, 1. маја 1845)“:

²¹ Спајање симбола *свјетлост* и *љубав* показао је Његош на специфичан начин, у симболистичкој пројекцији средишњег симбола — *искра*, највидније у квинти Шестог пјевања (стихови 81—85):

„Лице смртно на земљи човјека
прилично ће бити ангелскоме,
само теке једну искру малу
вдохнут ћу му небесне љубави
у његову земноме плођењу“,

као и у катрену „Посвете“ (стихови 140—143):

„ми смо луча тамо обузета.
О свевишњи творче непостижни!
У човјека искра беспредјелног
ума твога огледа се свјетла“.

„Свемогућство светом тајном шапти
само души пламена поете.

Све дивоте неба и небесах,
све што цвјета лучем свештенијем,
мирови ли ал' умови били,
све прелести смртне и бесмртне —
што је скупа ово свеколико
до општега оца поезија?
Званије је свештено поете,
глас је његов неба влијаније,
луча св'јетла руководиатељ му,
дијалект му величество творца“

(Стихови 169—180)

Нима претходе десет завршних стихова (271—280) *Луче микрокосма*, те се ових 22 стиха могу сматрати јединственом пјесмом.²² Инспирисан али и ограничен с једне стране библиј-

²² У новом моделу читања стихови 271—280 представљају завршни акорд и Шестог пјевања и читавог поетско-алегоријског епа:

„О преблаги, тихи учитељу,
слатка ли је света бистра вода
с источника твога бесмртнога!
Од твога су свјетлога погледа
уплашене мраке ишчезнуле.
од твога су хода свештенога
богохулни срушени олтари;
воскресењем смрт си поразио,
небо твојом хвалом одјекнује,
земља слави свога спаситеља!“

а са стиховима 171—180 „Посвете“, који слиједе одмах након завршетка акорда Шестог пјевања, чине јединствену пјесничку цјелину, поетски и логички надахнут резиме читавог епа и једну од најљепших химни испјеваних на српскохрватском језику.

На крају, треба ипак напоменути да нумеричку основу *Луче* не чини бр. 6 него бр. 7, јер се „Посвета“ мора третирати као Седмо пјевање, у којем се резимирају многа значења епа и расправљају многи од поетолошких и метапоетолошких проблема.

Већ је речено да је Његош у епу примјењивао принцип хармоније дјелова и цјелине, што се, јединим дијелом, види и из податка да су свих седам дјелова релативно пропорционални. Прво пјевање садржи 350 стихова, Друго — 320, Треће — 340, Четврто — 210, Пето — 510 и Шесто — 280, што са „Посветом“, састављеном од 200 стихова износи 2.210 стихова, уз напомену да је један стих (стр. 280. Трећег пјевања) — „што и наравни у сну не снила“ — дописао Сима Милутиновић Сарајлија и о томе оставио следећу забиљешку:

„У овој строфи десетог стиха нејма, и овај сам ја додао, који, ако не ваља и не приличије, то да се мени припише, а ја молим за опроштење, тко зна боље, широко му поље.
— Свуд и вазда, па и овди сада С. М. С.“

ским предањем о прамисконском гријеху Адамовом као претекстом, Његош је на префињен креативни начин успио да га актуелизира и проблематизира, да да маха сопственој стваралачкој фантазији, за што је било потребно не само много дарovitости него истовремено и много стваралачке и грађанске храбрости. Као што је познато, Његош је у доброј мјери лишио *Лучу микрокозма* „доктринарне мистерије“ и остварио аутентично дјело у чијем су средишту суштаствена питања егзистенције. Њиме се Његош, ван сваке сумње, уврстио у ред аутентичних стваралаца у корпусу европске и свјетске књижевности XIX вијека.

Radomir Ivanović

LA COSMOGONIE ET LA COSMOLOGIE DE P. P. NJEGOŠ

— Résumé —

Vues sous l'aspect de la vision créatrice, la cosmogonie et la cosmologie de P. P. Njegoš doivent être interprétées aussi bien dans le cadre de la philosophie du poète que dans celui de sa psychologie créatrice, puisqu'il s'agit d'un des plus réfléchis créateurs et penseurs à la première moitié du XIXe siècle au sein de l'expression serbocroate. Dans l'étude ci-présentée la cosmogonie de Njegoš est considérée comme «le drame de la pensée», et sa cosmologie est traitée comme «le drame de la création» (ou bien «la poésie créatrice») /»tvoritelna poezija«/), selon le propos du poète même, employé dans le contexte du discours poétique et de symbolisme complexe de sa poésie. Selon l'opinion du poète, le sujet épique est situé constamment au cœur du «drame cosmique», soit qu'il est en question sa projection métaphysique (macrocosmique), soit qu'il s'agit de son projet réel (microcosmique) des procès et des phénomènes. Cela étant, son drame entier s'exprime principalement par le moyen de la transformation et de la transfiguration globales des symboles *photogonique* dans un ensemble des symboles et des procès bien différents qui suggèrent immédiatement le panthéisme poétique propre à Njegoš.

L'étrange univers des événements réels et imaginaires est *récréé* dans l'oeuvre de Njegoš au niveau esthétique très élevé grâce à son authenticité poétique incontestable. Le poète Njegoš opère des expériences et des connaissances subjectives et intersubjectives, empiriques et intuitives à la fois. D'où cette épopée poético-alégorique issue d'origine romantique — *Luča mikrokozma* (Le Rayon de microcosme) (1845), constituée de prologue et de six chants. Cette épopée est plus particulièrement susceptible d'une analyse ingénieuse et complexe comme l'exemple offrant la découverte des choix philosophiques, esthétiques et poétologiques du poète. En même temps, l'épopée de Njegoš est susceptible d'être interprétée du point de vues des approches poétologiques altérées et bien différentes.

