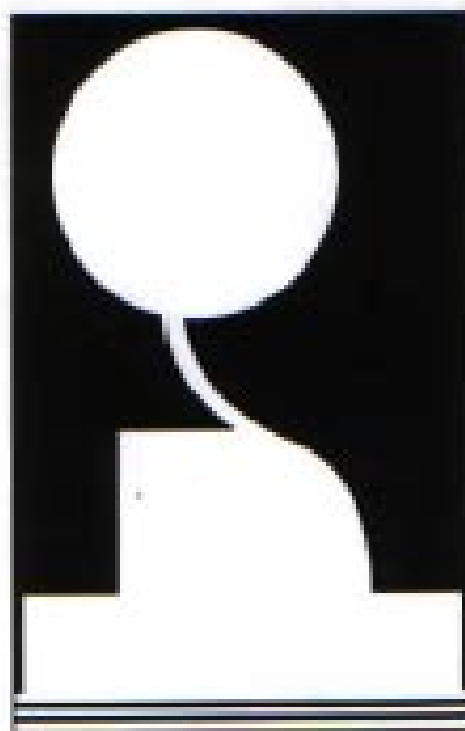


СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

ТАЧКА ОСЛОНЦА



► С А Д Р Ж А Ј



2004

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

ТАЧКА ОСЛОНЦА

Рецензенти:

Проф. Др Лука Шекара

Мр Ранко Попочић

Директор и главни и одговорни уредник

Ранко Батинић

Уредник:

Сања Терзић

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ

ТАЧКА ОСЛОНЦА



Завод за уџбенике и наставна средства
Српско Сарајево, 2004.

Вињета на корицама: Бранко Ве Пољански, Из књиге *Тимбе*

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту
Историја српске књижевне периодике у Институту за
књижевност и уметност из Београд

ТАЧКА ОСЛОНЦА

У сваком опису или призору, без обзира на њихову дужину (они могу бити од три реченице или три стране), има увек једна једина фраза, на којој тај опис цео почива, а која је у њему изгубљена и невидљива као оплођујућа семенка. Писац мисли често данима, недељама како да један психички покрет или један необичан приказ изрази и прикаже.

За читаоце је цео тај текст једновит и сливен сав из једног комада, али писац при сваком пречитавању осети и позна оне две-три надахнуте речи. Он их види (и само он!) као мали узидани динамо који оживљује и покреће целокупну мртву масу реченица и ставова.

(Иво Андрић: Белешке за писца)

Кад год и колико год пута се враћамо на неко дјело, чинимо то са намјером да видимо има ли у њему нешто што до тада нисмо видјели и уочили. При томе и не размишљамо да ли је то последица нашег новог искуства и промијењеног укуса или је у питању нешто што је у дјелу објективно постојало, а што раније нисмо примијетили, као што и иначе при сваком новом читању увијек остане нешто што је измакло нашој пажњи. У првом случају нов и другачији поглед на дјело произлази из начина његове рецепције, а у другом се тиче његове изворне и аутентичне структурне устројености. Иако дјело као структуру саму по себи и за себе, и његову рецепцију као нешто промјенљиво и извањско, срећемо у стању међусобне “судбинске” и неразлучиве повезаности и условљено-

сти, то још увијек не значи постојање сигурне, поуздане и трајно важеће равнотеже између дјела и процеса у коме се динамички, перманентно успоставља свијест о њему. Стварање те равнотеже трајни је идеал чије је достизање крајње неизвјесно.

Сваки нови сусрет са дјелом истовремено значи и промјену “фреквенције” и “канала” на коме се остварује комуникација са њим и зато се увијек ради о сасвим новом и другачијем облику условљености и прожимања изворног структурног устројства дјела и рецепције која га прати. При томе посебно треба истаћи да то није само нека корективна промјена у односу на раније читање – поновљени сусрет са дјелом подразумева потпуно ишчитавање из почетка које укључује тотални аспект дјела и цјеловитост успостављања односа према њему.

У сваком новом сусрету са дјелом трагамо за једном замишљеном тачком ослоњања која у статичком погледу држи на себи читав терет његове сложене конструкције и свих значењских слојева, који се одатле распоређују и просљеђују дубоко у структуру дјела, гдје их прихватају динамично размјештене, мање примјетне упоришне тачке његове сложене архитектонике. Функционисање тако замишљене књижевне структуре остварује се сталном покретљивошћу и измјеном положаја њених упоришних мјеста сведених на једну тачку ослоњања, које трају у латентном стању захтјева за сопственом синхронизацијом, другачије оствареном у сваком новом читалачком сусрету са дјелом. У тој, сталној, динамичкој покретљивости и премјештању тежишних тачака дјела, налик дешавањима у невидљивој структури атома у односу на његово језгро, или галактичким кретањима небеских тијела којима се конституише устројство космоса, препознаје се снага покретачког, стваралачког принципа уграђеног у свеколико искуство постојања човјека и свијета. То је прва и основна претпоставка универзалности умјетничког дјела из које даље произлазе и сви други аспекти на којима почива та његова особеност.

Ослонац, тежиште, тј. упориште о коме се овдје говори као о статичком обиљежју и карактеристикама дјела, не одговара појму тачка гледишта који је настао у подручју рецепције дјела. Овако схваћени појмови тачка ослонца и тачка гледишта чине два различита пола умјетничког дјела на заједничкој оси, међусобно везана трајном потребом и тежњом да се уравнотеже. Што се тачке гледишта тиче, она се формира у простору књижевне културе читаоца којом су условљена његова очекивања од неког дјела: читалац заправо тражи упоришну тачку у дјелу за оно што од њега очекује. У самом дјелу он, дакле, мора наћи ослонац за оно што у њему тражи. Али ту тачку ослонца очито не би било могуће наћи да она, као она Андрићева “оплођујућа семенка”, не постоји у дјелу на оном мјесту одакле крећу и даље се у структури дјела развијају и разрастају сва његова значења. Њен значај је утолико већи што то мјесто није статично и заувјек фиксирано - она се активно помјера, премјештајући тежиште дјела с једне на другу тачку упоришта. Ради се, дакле, о способности дјела да динамички мијења сопствену статику и преусмјерава је на тачку упоришта на којој очекује најинтензивнији “притисак” читаоца.

При томе се подразумијева да се то не односи само на сваког новог читаоца, него и на читаоца који враћајући се неком дјелу у више наврата у њему увијек налази другу упоришну тачку, на исти начин као што се, по оној древној мудрости, сваки пут када загазимо у ријеку и запливамо у њој, купамо у другој води. То на најбољи начин свједочи о виталности дјела: у његовој способности да истраживачу, у сваком новом сусрету, пружа увијек другу тачку упоришта, крије се цјелокупно богатство књижевне комуникације и тајна опстанка књижевног стваралаштва. Чињеница да у поновном читању дјела, због његове неисцрпности, нисмо нашли оно што смо већ знали или претпостављали, у сразмјери је с његовом природом, али и са његовим укупним умјетничким думетима. То, на другој страни, значи да једнодимензионалним дјелима, у

којима доминира једна и јединствена, непомична тачка ослоња, одговара уска и ограничена књижевна комуникација - адекватна његовим скромним умјетничким вриједностима. Посебно треба имати на уму да од аутора свјесно одабрано, по статичким карактеристикама унапријед замишљено структурно устројство дјела, не даје увијек очекиване и жељене резултате, док се, на другој страни, статичка упоришна мјеста сведена на јединствену тачку ослоња често моделују на иманентан начин – у виду реализације универзалног стваралачког принципа као покретача свих механизма умјетничког стварања. Колико год водио рачуна о свјесно замишљеној и плански оствариваној архитектоници дјела, аутор, наравно, никад не може да је држи под контролом: спонтани стваралачки принцип ту му увијек квари статичке “прорачуне” и даје коначан печат дјелу, односно његовој структурној устројености.

Архитектура и статика дјела објективно, извана гледано, представљају непромјењиве категорије, али у свјетлу изнесеног схватања ствари ипак стоје другачије. Не ради се, наравно, само о симулираним промјенама које изазива динамички схваћена рецепција дјела него и о промјенама и помјерањима у структури дјела до којих долази због сталног усавршавања и развоја нових књижевних поетика и поступака. Начин на који се, на примјер, статика дјела сведена на замишљену тачку ослоња указује у једном постмодернистичком дјелу, посредно дјелује и на начин како ћемо је уочити и затећи у једном класичном реалистичком дјелу.

При томе треба имати на уму да су очекивања читаоца за која тражи тачку упоришта у дјелу ипак само латентна и недовољно јасно уобличена и исказана. Као таква, она се у сусрету са дјелом на својеврстан, само томе читаоцу својствен начин, поступно артикулишу и при томе се преображавају или обликују у другачијем виду од оног с којим је читалац у форми неке предспреме или предрасуда приступио дјелу. Све то генерише се управо из те замишљене статичке тачке дјела која

као онај Андрићев “мали узидани динамо” (...) “оживљује и покреће целокупну мртву масу реченица и ставова”.

Све ово, међутим, не значи необавезан начин откривања упоришних тачака дјела и њиховог произвољног свођења на јединствену тачку ослонца. Тај поступак пресудно је условљен извјесним, одраније познатим и у људској култури релевантним системима вриједности у којима су садржана досадашња искуства о смислу човјека и свијета, а на исти начин, истовремено, овако схваћена тачка ослонца није замислива изван општепознатих књижевних закона и утврђених поетичких образаца.

Када говоримо о рецепцији дјела, треба имати на уму да је то нека врста права на сопствени поглед на дјело, али да је без упоришне тачке, односно тачке ослонца у њему, то право суштински неискористиво или се злоупотребљава, што се дешава, не баш тако ријетко, када се у дјелу проналази нешто чега у њему заправо нема. Указивање на тачку ослонца која се тиче статике, као и на потребу њеног уравнотежавања са тачком гледишта која се тиче рецепције дјела, битно је управо због судова који нису примјерени дјелу, а који су израз немоћи да се с дјелом комуницира на прави начин. Примјери тако искориштеног рецепцијског “права” без ослонца у дјелу срећу се на сваком кораку. Од неко доба није га поштеђен ни сам Андрић у односу на кога постоји читава једна рецепцијска линија која се тиче његовог наведеног негативног односа према исламу и Муслиманима¹. Начин рецепције у сваком случају је вид обогаћивања и проширивања дјела, али може бити и начин његове редукције, поједностављивања, банализације, па самим тиме и осиромашивања и докидања његових стварних естетских домета. Они који тако тумаче дјело, у ствари настоје да битно утичу на његову архитектонику и да промијене

¹ Више о томе у моме раду “Национални аспект рецепције дјела Иве Андрића”, *Динамика српског књижевног простора*, Бања Лука, 2000, стр. 183-243.

његову статистику, покушавајући да савладају или изиграју у дјело уграђене заштитне механизме против идеолошке, моралистичке или неке друге произвољности.

Ауторово настојање да пронађе једну, дотад неуочену упоришну тачку из које је могуће цјеловитије сагледати смисао и значење књижевног дјела или питања којим се бави, заједничко је свим текстовима у овој књизи. Књига је настала као резултат ауторовог бављења одређеним књижевним питањима и темама које су му саме собом биле "задате" на основу значаја и актуелности што су их имале у одређеним ситуацијама и приликама у којима су му се наметнуле. Неовисно од повода и значаја који је свака од тема ове књиге имала у одређеном тренутку, све оне међусобно имају неку везу већ и саме по себи, али и као јединствена преокупација аутора, чији избор књижевног предмета којим се бави и начин како се њиме бави, ипак нису случајни.

I

ДВА ВРХА СРПСКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ -
БОРИСАВ СТАНКОВИЋ И ПЕТАР КОЧИЋ

I

И за Б. Станковића и за П. Кочића, мада за Кочића у нешто већој мјери, важи мишљење да су у неку руку парцијални писци. То подразумијева да су свијет и човјека којим су се бавили цјеловитије успјели да освијетле и покажу само из једног аспекта и у оквиру једне исто тако парцијалне наративне стратегије. И поред тих “недостатака” то су два најочљивија врха српске приповијетке на крају једног у развоју новије српске књижевности изузетно важног периода, а с обзиром на нашу дотадашњу приповједачку традицију и два практично најзначајнија српска приповједача све до Андрића који је дао коначну мјеру српске приповијетке и засновао највиши, свјетски стандард прозног стваралаштва на нашем језику. Зашто тј. по чему ова два приповједача имају такав значај и у којој мјери је њихово наративно искуство и умијеће било препознатљиво у даљем развоју српске приповијетке?

Чини се да је ситуација са Б. Станковићем и у погледу његовог значаја у тренутку када се јавио и у погледу његовог мјеста у континуитету даљег развоја српске приповијетке некако извјеснија и јаснија од Кочићеве. Станковић је по општем увјерењу дубљи и слојевитији приповједач и представа о њему као таквом у основи се није битније мијењала. То је заправо она општепозната карактеристика овог писца с којом он улази у фонд и континуитет српске приповијетке гдје заузима једно од најистакнутијих мјеста све до данашњег дана. Прво мјесто међу српским приповједачима тога доба дао му је

и Скерлић у својој *Историји*¹ који, уз то, каже да је Станковић по свом елементарном силном лирском темпераменту “можда најјачи приповедачки таленат који је икада био у српској књижевности”². Има, међутим, нешто, истина не баш толико битно, по чему је и Кочић “најјачи” у цјелокупној дотадашњој српској књижевности: он је, наиме, “уметник који је планину описивао свежијим и јачим бојама но ико пре њега”. Много је важније оно по чему он “стоји над свима сувременим приповедачима српским”, што значи и над Станковићем. То је језик Његоша и Љубише, свјеж, горштачки језик, “пун снаге, полета и сликовитости”. Кочић је уз то, како каже Скерлић, “борбен дух и оштар сатиричар каквог нема данас у српској књижевности”³. Све ове предности Кочићеве у односу на остале приповједаче произилазе у ствари из основне особености овог писца за кога Скерлић каже да је “песник младости и здравља, животне енергије и националне снаге”⁴. На таквој, заиста ласкавој Скерлићевој оцјени почива, са ријетким изузецима, готово цјелокупна рецепција Кочићевог дјела до данашњег дана и са таквом попутбином ушао је он и у континуитет српске приповијетке у коме се његово мјесто такође није битније мијењало. Управо те његове особености највише и најбоље се препознају и код његових сљедбеника, најчешће епигона које Станковић у тој мјери ни приближно није имао. Ипак двије особине овог приповједача некако су задуго остале по страни, а управо по њима он заправо знатно дубље и темељније живи у континуитету српске приче, што досада чини се није у довољној мјери уочено. То је, прво, језик, али не онако како га је, импресионистички, схватао и дефинисао Скерлић, него језик у каснијем десосировском схватању. И то је, друго, луди-

¹ “Међу најновијим приповедачима српским прво место заузима Борисав Станковић”, *Историја нове српске књижевности*, Просвета, Београд, 1967, стр. 456.

² Исто, стр. 459.

³ Исто, стр. 462.

⁴ Исто, стр. 461.

стички концепт умјетности о коме поводом Кочића до данас није било довољно говора или је примјећиван и третиран парцијално, уско и функционално, онако како се то чинило Скерлићу који је ту карактеристику Кочићевог дјела идентификовао тек као сатиричарски дар којему је истина дао највећу оцјену, а о коме су и касније у истом контексту и значењу говорили и други. Прва особеност Кочићевог дјела подразумијева да се наративни поступак зачиње на самом дну језика, у подручју гдје се догађа прво именовање и знаковно кодирање свијета које у случају овог приповједача представља исходите нарације од кога све полази и коме се све враћа. Нема довољно времена да се о томе сада каже нешто више, тим прије што је аутор на ту тему већ говорио на овом истом мјесту прије осам година¹; зато ћемо се у овој прилици задржати само на лудистичком карактеру и схватању Кочићевог дјела.

Та особеност његовог дјела уочљива је већ у првим приповијеткама, на исти начин како су и битне карактеристике дјела Б. Станковића дошле до изражаја на самом почетку његове књижевне каријере. Погледајмо како то изгледа на конкретним примјерима. У првој реченици Станковићеве приче “Нушка” на исти начин као и у првој реченици Кочићеве приче “Ђурини записи” јасно се наговјештава не само оно што свака од тих прича садржи, него и готово све оно што ту двојицу приповједача одређује у цјелокупности њиховог дјела. “Већ увече и којекако”, прва је реченица Станковићеве приче. “На полу-отвореним вратима стоји човјек, једном ногом у соби, а другом с ону страну прага”, прва је реченица Кочићеве приче. У Станковићевој реченици латентно се садржи неко тешко и компликовано емотивно или психолошко стање које ће се, очито је, даље све више увећавати и нарастати: кад је већ увече тако како ли ће тек бити касније. И заиста кад потом у ноћи мјесец засија “као растопљено олово”, Нушка по-

¹ Станиша Тутњевић, “Поријекло приповједачког поступка Петра Кочића”, Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, 1993, 23/1, 143-150.

чиње да се гуши у снажној надлазећој плими дјевојачке узнемирености, чежње и пробужене страсти. Ток приче, наравно, и даље се одвија у том смјеру: у атмосфери топле јужне вечери обасјане чудном нестварном мјесечином, под утицајем пјесме, свирке и весела са свадбе у сусједној авлији, развија се снажно и узнемирујуће стање емотивне и чулне врућице која обухвата и као вихор врти и витла младо биће, одузимајући му равнотежу и измичући му тло испод ногу, стално се појачавајући и тражећи начин да се испољи и испразни. Читава замицао приповијетке је у томе да се једним непосредним наративним захватом практично упадне у то експанзивно и експлозивно људско стање које се са лица мјеста изравно и непосредно преноси у структуру приповијетке са успут и на брзину припремљеном, приручном, неразвијеном фабулом која је присутна тек толико да се силна емотивна енергија садржана у читавој тој ситуацији уз нешто може да одржи да се не би распала. Кулминација и растерећење долази када Нушка понесена том ситуацијом сама за себе у авлији почиње да игра (“Снага јој се крши и вије као змија”) и у тој игри се ослобађа и растерећује.

Игра је, међутим, у овом случају само саставни дио једног, напетог и узбудљивог људског стања, односно коначни облик његовог исказивања и истовременог ослобађања енергије акумулиране у том стању. У таквом облику и на такав начин она се среће на многим мјестима у дјелу Б. Станковића. Могло би се чак говорити о изузетном значају који она има, о чему би се могла написати и посебна, инспиративна и интересантна студија, чији закључак би се, међутим, свео углавном на то да игра у случају овог писца не излази из оквира јединственог значења усмјереног исто тако јединственој и истој функцији: она је врхунац и највиша мјера емотивног стања, када оно нараста до екстазе и тражи другачији сношљивији облик испољавања, материјализујући се у покрет у коме то стање постепено почиње да сплашњава и постаје могуће. Као таква она остаје изван Станковићевог концепта

схватања умјетности, а самим тиме и изван његове наративне стратегије.

Сасвим је другачија ситуација са Кочићем. И у првој реченици његове приче “Ђурини записи” (“На полу-отвореним вратима стоји човјек, једном ногом у соби, а другом с ону страну прага”) наговјештава се извјесна ситуација обликована по форми игре. Одмах је, међутим, видљиво да би то могла бити сасвим друга врста игре, а у даљем току приче видјећемо да се ради о игри која се тиче Кочићевог лудистичког концепта умјетности и која је истовремено и најважнији инструмент његове наративне стратегије. Неодлучност младог удовца Ђуре на прагу пишчеве собе (једном ногом је унутра, а другом вани) није ствар стидљивости и превеликог сељачког уважавања господског пишчевог изгледа и статуса, него први, почетни облик његовог претварања којим он прикрива своје стварне намјере - да задобије свештенички благослов пишчевог оца за вјенчање са удовицом Ђурђијом. Ђурина стратегија да дође до свога циља, замишљена у виду дуге, исцрпљујуће игре са сталним одлагањима да се покажу њена права сврха и њен коначни циљ, истовремено је и облик пишчеве наративне стратегије која се остварује на лицу мјеста већ и тиме што је један од учесника те игре и сам писац, али и цјелокупним начином вођења приче. “Ђурини записи” је тек друга Кочићева приповијетка по редосљеду објављивања, али је он већ и у својој првој причи “Туба” на велика врата увео концепт игре, прво као облик изражавања људских односа и стања, а потом и као наративно средство којим се на најбољи начин остварује оно што је причом замишљено. Ако кажемо да је читаво једно поглавље те приче посвећено казивањима Давида Штрпца сељанима пред кнезовом кућом како и зашто је тужио јазавца, онда неће бити тешко закључити да је Кочић већ од самог почетка имао до краја изграђену замисао о смислу, сврси и могућностима приче засноване на игри које је касније само развијао и усавршавао.

II

Вратимо се сада поново Б. Станковићу и нешто потпунијем дефинисању његовог схватања приповиједања и умјетности. Према свједочењу Станислава Винавера Б. Станковић често је говорио да је “писати горе него орати”¹. У нашим приликама поређење неког рада са орањем доста је познато и мада је већ постало конвенционално и на први поглед истрошено, још увијек је препознатљиво и добро функционише. У њему је садржано памћење на једну општепознату, сада већ фолклорну цивилизацијску ситуацију која се од давнина у пуној мјери односи на наше просторе и људе и која је као таква богато заступљена и у нашој књижевности, постајући једна од њених веома честих тематских преокупација. Наслов приповијетке “Прва бразда” М. Глишића на парадигматичан начин указује не само на значај ове теме, него и на готово култни, обредни карактер те радње, у односу на који Станковићево поређење добија и дубљи смисао. Као први, примарни и уз то најтежи у једном циклусу оплодње, рађања, бујања и обнављања живота, од кога зависи живот и опстанак човјека и којим је човјек трајно постао саставни дио једног бескрајног општег кретања у природи, овај чин такво мјесто заузимао је и у људској свијести, обликујући се у архетипски образац са јасним значењима и мјестом у његовој култури, па и у књижевности. Мучан, тежак, неизвјестан и због тога судбоносан с обзиром да од њега зависи функционисање поменутог циклуса и опстанак човјека у њему, чин орања, указује се као општа битна тачка људског искуства која се у поређењу са другим човјевим напорима и искушењима, поготово у симболичном или метафоричном смислу, не потеже без крупног разлога и пуног оправдања. Посебно функционално дјелује поређење тог, по

¹ “Шта ми је пута Бора говорио: 'Писати је горе него орати'“ (Станислав Винавер, “Бора Станковић и пусто турско”, Борисав Станковић, *Стари дани - Божји људи, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1970, стр. 43).

мјерилима вишевијековног искуства најтежег физичког људског посла са тешким умним и духовним напорима, међу којима је неспорно и књижевно стварање.

У том погледу поређење Боре Станковића није ни ново, ни прво, ни посљедње. Оно се неодољиво наметало свакоме ко је икада, имало узео перо у руке, а није мимоишло ни онога који овдје покушава да уочи и формулише његово аутентично значење карактеристично само за Б. Станковића. Свакоме је писцу, углавном, писање тешко као орање, али се ни код кога у нашој књижевности, ни прије ни послије Станковића, то тако јасно и дословно не види као на његовом дјелу. Читаво његово књижевно дјело од самих почетака доима нас се као тешко орање и по томе је оно било препознатљиво и онда када је настајало, а по томе га препознајемо и данас. То се уочава и у првом, језичко-стилском слоју о коме је у досадашњим написима о Станковићу било довољно говора. Због некоректног, “макадамског” стила Бора је, усталом можда и заслужено, већ од самог почетка од уважених књижевних ауторитета и присталица нормативне поетике добијао по прстима да би његов немушти приповједачки метод коначно ипак, без уступака и са једне стране, био општеприхваћен и именован као “муцавост генија”. “Његови резултати, који стоје на самим врховима наше литературе, постигнути су ‘голим рукама’”¹, каже увијек досјетљиви и најчешће поуздани Милан Богдановић, а посљедице таквог, мучно и напорно ствараног дјела у случају овог писца видљиве су на сваком кораку.

Тај први, лако уочљиви слој Станковићевог дјела, међутим, ипак је само посљедица нечег много дубљег. Цјелокупно његово књижевно дјело изнутра изгледа као *тек завршено орање*, када се пуши, грчи и пулсира изненада отворена влажна матерична утроба земље, снажно и опојно мирише луче-

¹ Милан Богдановић, “Реализам Боре Станковића”, Борисав Станковић, *Стари дани - Божји људи, Сабрана дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1970, стр. 65.

ње сокова плодности који неконтролисано навиру са свих страна, а све обузима и прожима стихија и топла плива животног елана и енергије. Тај оштри, тренутни, изненадни и болни зарез у ткиво живота, без припрема и стилизација, који нужно повређује ситне животне капиларе што интензивно крваре док се постепено не обнове и зацијеле, ставља пред нас, изворни, аутентични, свим чулима изложен и доступан пресјек егзистенцијалне људске збиље, са свом дубином њене трагичности и снагом изненадне и неминовне радости.

По том начелу функционише заправо и свијет Б. Станковића, сведен на сирови и свјежи исјечак живота, у коме нема нити може бити посредника ни у садржају ни у форми којом се тај садржај излаже и износи на свјетлост дана. Изузетно осјетљиве сензоре, које није показивао ни један српски писац до њега, он је спустио у срж живота, и одатле црпио изворне сигнале о смислу људске егзистенције, прије свега оне о болним и трагичним недосегнутостима живота с којима човјек не може и не жели да се мири и због тога неизмјерно пати. Његово дјело почива на густим, нефилтрираним емоцијама које настају и развијају се непосредно, без усмјерења према унапријед утврђеним замислима, без свијести о узроку њиховог настанка, о поријеклу или коначном циљу до кога ће довести. На такав начин се и саопштавају: као у заносу, задихано, да се што прије и непосредније рекне, често и непотребно понови оно што се писцу чини као битно, без потребе да се марљиво провјерава и повезује са претходним или уравнотежава са оним што ће послје доћи. Писац напросто као да грца, муца и мумла, саопштавајући своје сензације у тренутку и на начин како се јављају, без стилизација и конзерванса. То обично и нису неке одређене јасно омеђене емоције, него тешко схватљиво, неизрециво емотивно стање чији смисао и јесте једино у томе да нараста, кваса, кипти и одржава се на ивици вулканске ерупције која само што се није десила.

Док настају, развијају се и све више добијају на интензитету те сензације, међутим, не одвијају се по поступности

која је у сразмјери с разлозима умјетничког поступка, него се дешавају изван јасне, унапријед припремљене наративне стратегије и мимо њој примјерене наративне процедуре. Евидентна елементарна снага овог приповједача, на којој сви инсистирају од његове појаве до данашњих дана, можда и јесте управо у томе што на тако непосредан начин, “голим рукама” како рече М. Богдановић, успијева да до највишег степена уздигне и ту задржи одређено стање људске душе. Може се слободно рећи да је он писац који је стигао до краја и до дна нечега што се могло изразити на такав начин. Даље се није могло. Стање људских емоција он је довео до врхунца и сваки даљи покрет и непромишљени потез довео би до безграничне експанзије када емоционалне тензије само од себе почињу да сплашњавају, или чак до неке врсте емоционалне експлозије у којој би емоције сагорјеле, а све се распало, нестало и изгубило свој првобитни смисао и потребу да се изрази. У сваком случају то више не би могла бити препознатљива приповијетка Б. Станковића по којој је он постао познат као најистакнутији српски приповједач једног времена.

Ту се заправо на прави и најбољи начин завршава и један вид драгоцјеног и непоновљивог наративног искуства у цјелокупном развоју српске приповијетке која тиме до краја исцрпљује једну могућност и у основи је напушта, наравно ако се изузму непродуктивна, периферна подражавања која слиједе сваког великог писца. То не значи неке битне промјене у лирском карактеру и емоционалној подлози српске приповијетке послје Б. Станковића, него подразумијева да се такав садржај и интензитет људских емотивних стања више није могао на овај начин наративно одржавати и обнављати. Иманентан начин структурирања приповијетке искуством Б. Станковића доживио је свој врхунац који касније нико није успио помјерити и проширити. Бора Станковић је сублимација тог искуства, доказ високих могућности тог наративног модела. У новом времену послје Првог свјетског рата српска приповијетка више се, углавном, не ослања на то искуство, него на ис-

куство млађих писаца из предратног, Бориног времена као што су Вељко Милићевић, Исидора Секулић, Милица Јанковић, Станислав Винавер, итд. који су искорак направили на тај начин што су конституисали нову, унутрашњу људску стварност која је подразумијевала и другачију наративну стратегију. То не значи да је Станковићев нараторски поступак био анахрон и традиционалан. Напротив, он је у то вријеме у најбољем смислу ријечи био и остао модеран писац и зато је и предњачио у односу на остале приповједаче своје генерације¹, писац који је, као што је већ речено, досезао најтананија стања и најдубље слојеве људске психе. Он је напросто био посљедња мјера наратије у оквиру једног, до тада преовлађујућег схватања стварности којом се унутрашњи човјеков живот сагледава у оквиру сложених и слојевитих психолошких механизма, а не инсистира на посртању и батргању психотичних ликова и ситуација, што је честа карактеристика сљедеће генерације млађих, поменутих приповједача.

Мада и по томе што се бави недетерминисаним, скривеним, најдубљим и најзагонетнијим слојевима људских стања и расположења, и по иманентном, “сировом”, неповезаном и неиспосредованом начину њиховог преношења у структуру приповијетке умногоме подсећа на наративни модел који су увели и касније канонизовали модерни односно авангардни писци пред Први свјетски рат, а посебно између два рата, било би погрешно тражити и успостављати континуитет између Б. Станковића и тога тока српске приповједачке традиције. Јер, Станковићево приповједачко искуство у основи је ипак засновано на конструкцији, колико год она била спонтана и због тога чудна, недоследна и готово анархична, док је модел

¹ “Неосетни прелази из једне временске равни у другу, из објективног у субјективно приповедање, из говора у трећем лицу у говор у првом, нарочито су значајни и танани у прози Боре Станковића” (Слободанка Пековић, *Српска проза почетком двадесетог века, Формално-стилске и тематске иновације*, Просвета, Београд, 1987, стр. 118.

авангардне прозе заснован на свјесно изабраној и досљедно спровођеној деструкцији, и у сагледавању механизма који покрећу скривене и дубоке слојеве људског бића, и у начину како се они посредују у структури приче.

Станковићева аверзија према поетичким нормама, па чак и према класици, а о класицистичком робовању форми да и не говоримо, није мотивисана разлозима авангардиста, него је реакција једног аутентичног писца који је, не ослањајући се на књижевне узор и технике, сам спонтано проналазио најбоље начине како да да најнужнију, често готово само привремену форму снажним, елементарним, сировим и нетакнутим емоцијама и стањима људске душе која тиште и боле и императивно траже да се изразе. Само тиме може се тумачити нетипична ситуација да је човјек Мештровићеве епохе и савременик генерације која је управо у Мештровићу видјела сопствени идеал, за Мештровићеве статуе говорио да су од њих бољи “и сами лицедерски колачи са срцем и огледалом”. Винавер који је као млађи колега двадесетих година Бору Станковића пратио у стопу и упијао све што је овај у слободном разговору изјављивао свједочи да је он “стихијски мрзео законодавца наше књижевности Богдана Поповића”¹, да је мрзио “глатке статуе, и глатке и равномерне хексаметре грчког пеништва” и да је у то вријеме волио једино “модернисте”, посебно Раку Драинца, коме је једном код “Три шешира”, упркос годинама које су их дијелиле и сопственом књижевном угледу, у знак признања чак “и руку пољубио”².

Када се говори о мјесту Б. Станковића у континуитету развоја српске приповијетке нужно је размотрити и питање његових претходника и сљедбеника. На први поглед он је само најизразитији примјер једног типа приповједача каквих је било и прије њега, и у његово вријеме и после њега, који су у погледу амбијента, сензибилитета и једне специфичне, сна-

¹ Станислав Винавер, "Бора Станковић и путо турско", Исто, стр. 45.

² Исто, стр. 49.

жне емоционалне основе приповијетке лако препознатљиви по богатим често и дословним оријенталним утицајима и на-носима. То се првенствено односи на преокупације интимним, најчешће еротским, страсним, чулним сензацијама порије-клом из источњачке филозофије уживања. Та особина постала је једна од уочљивих карактеристика наше приповијетке, као нека врста обавезног декора, а на њој је очито и заснована Ду-чићева подјела наших приповједача “само на две категорије: приповедаче источњачке, по свом колориту људства, и јужња-ке, скоро по свим духовним навикама и личним наравима сво-јих лица”¹. То је, међутим, ипак само спољна карактеристика коју наша приповијетка вуче још од романтичарске “турске новеле”, а која касније у нешто већој мјери долази до изражаја код босанских приповједача, почев од Ћоровића прије Првог свјетског рата до једне значајне групе приповједача из БиХ на челу са Андрићем, јавности први пут представљене у зборни-ку *Са страна замагљених* 1928. са Кршићевим предговором. У случају Б. Станковића то је, ипак, препознавање на први по-глед, односно спонтано импресионистичко, приручно поређе-ње које се прво нашло под руком, него стварно аутентично именовање цивилизацијске, духовне, људске и емотивне вер-тикале Станковићевог човјека. Јер, ма колико се темељна, ду-бока људска стања код Станковића исказивала са емотивним набојем и у препознатљивом амбијенту севдалинке на коју су упозоравали и Скерлић и Дучић, то су ипак и другачија и ду-бља осјећања, која ни по врсти ни по интензитету никада ви-ше у нашој књижевности нису досегнута.

Њихов тешко докучиви густи садржај одређен је стра-хом, патњом, страдањем, гријехом, неизвјесношћу и слутњама трагичних исхода и суноврата. Када у себи осјети забраћену љубав за другог Цвета из приповијетке “У ноћи” то дожи-

¹ Јован Дучић, “Борисав Станковић”, *Стари дани - Божји људи, Сабра-на дела Борисава Станковића*, књига прва, приредио Живорад Стојко-вић, Просвета, Београд, 1970, стр. 15.

вљава не само као нешто непознато, него и као нешто са онога свијета, непојмљиво, незамисливо, неименовано (“ово”), опасно, несавладиво и уништавајуће, нешто од чега нема спаса и одбране: “Боже мој, Господе!... Господе Боже, света Богородице... Господе.... Боже, шта је ово! - шапташе она, дршћући од страха и кријући поглед од светлости”. Чак и онај чувени Борин “жал за младост” у основи није само чежња за прохујалим, лијепим данима младости, ни само жалост што младост није вјечна, нити снажни, носталгични осјећај пролазности живота уопште, него и нешто знатно веће и више од тога: дубоко трагична спознаја о неиспуњености и вјечној недосегнутости пуноће живота, жалост за оним што се није остварило, што се заправо уопште и не може остварити, никада и никако - ни у младости. Ради се о темељним, егзистенцијалним питањима људског живота, знатно дубљим од потпуне тренутне испуњености неким емотивним садржајем или вулканске чулне надражености која се одржава на ивици неконтролисане ерупције. Није код Станковића у питању вредносна скала или квалитет односно интензитет испољавања емоција, него њихово универзално значење и утемељеност у смисао људске егзистенције.

У сагледавању мјеста Б. Станковића у континуитету српске приповијетке, нужно је извршити упоређење и са Андрићем. Сличности о којима је говорио Дучић очито су вањске. Сам Андрић имао је о Станковићу веома високо мишљење. “То је наш највећи и најоригиналнији писац којег сам више пута читао и студирао”, каже он у једном интервјуу Синиши Пауновићу. На истом мјесту каже и то да између њих “има пуно сличности, и у животу и у литератури”¹, али то претежно

¹ Интервју је објављен после Андрићеве смрти 1986. године у Пауновићевој књизи *Бора Станковић и Бранислав Нушић иза завесе*. Овдје се цитира из књиге Иво Андрић: *Писац говори својим делом*, приредио и поговор написао Радован Вучковић, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, 1994, стр. 169.

поткрепљује сличностима у животу. “И као писци, у погледу мотива и типова и стила имали смо доста сличности”¹, вели Андрић, а онда додаје сличност и по томе што су “обојица регионалном мотиву дали свељудску боју и психологију”. Све су то, осим стила, ипак сличности општег карактера, па их Андрић стога и не помиње у контексту неког свога књижевног дуга или захвалности чувеном писцу и старијем колеги. То је још лакше схватити када се узме у обзир Андрићево мишљење да је међу њима било и огромних разлика и да су они истовремено и као људи и као писци били “умногоне сасвим антиподи”. Кад у даљем образлагању тих разлика каже “моја педантност и моја шкртост у језику - сасвим су нешто друго”², Андрић умногоне поништава и раније назначену сличност у стилу, једину сличност која би се могла сматрати суштинском. Ипак има једно подручје у коме су ова два писца направили највеће захвате и продоре у српској књижевности. У питању је схватање и однос према жени на коме се управо на најбољи начин може видјети не само разлика међу њима него и на прави начин сагледати она тачка у развоју српске приповијетке до које ју је изнио Б. Станковић, а о којој је овдје ријеч.

“Станковић, мој пријатељ, говорио ми је некад и у обичним младићким разговорима тако језиво и уплашено о жени, као што се говори само о земљотресима и о поморима”, каже Дучић³ и нама се чини као да заправо говори и о Андрићу или као да то Андрић заправо говори сам о себи. “Заборавио сам да жена стоји, као капија, на излазу као и на улазу овога света”, говори Алидеде из Андрићеве приче “Смрт у Синановој текији” у посљедњој минути свога живота и тиме на најбољи начин потврђује сву сложеност и дубину Андрићеве опсједнутости женом која представља једну од битних ка-

¹ Исто, стр. 170.

² Исто, стр. 171.

³ Дучић, Исто, стр. 11-12.

рактеристика читавог његовог дјела. О разликама у схватању жене, које произилазе из наративних модела у оквиру којих се сваки од њих као приповједач остварује, могла би се написати читава студија, а овдје се морамо задовољити само напоменом да су оне произашле из особености двају различитих, књижевних епоха, пресудних за развој новије српске књижевности, којима су ова два писца припадала. Сваки од њих, истовремено, остварио је најкомплекснији, најузбудљивији, најдраматичнији и естетски најдјелотворнији опис жене у својој књижевној епоси и у оквиру сопственог наративног обрасца, при чему се, као што је речено, Станковићево искуство изравно не преноси и не наставља, него остаје као завршна тачка једне дионице у развоју српске приповијетке. Живо и животно стање трагичне, дубоке патње, трпљења и осјећања страха и гријеха под чијим теретом гине жена код Б. Станковића завршава се у простору гдје се потпуно исцрпљује један вид испољавања духовних и емоционалних људских стања, и гдје се природно намеће потреба да се она сада искажу на други начин. Стога је Андрићев доживљај жене морао бити измјештен на метафизички план, гдје се њен опет трагични, али сада разорни фаталистички статус појављује у окриљу нових негативистичких филозофија о схватању човјека и свијета и, наравно, у таквом концепту примјерене наративне стратегије.

III

За разлику од овако схваћеног Станковићевог приповједачког концепта Кочићев концепт заснован на игри, онако како ју је са становишта антрополошких и цивилизацијских значења први дефинисао Јохан Хојзинга у свом дјелу *Хомо луденс* или како ју је касније уз многе друге описивао Роже Кајоа у књизи *Игре и људи*, показао се знатно виталнијим и “прилагодљивијим” изазовима и захтјевима којима је касније у свом развоју била изложена и које је са успјехом савладавала српска приповијетка све до данашњих дана. Тиме се може тумачити да осим код оних приповједача који су, махом епи-

гонски, слиједили ону здраву, “скерлићевску”, националну, патриотски и социјално ангажовану линију Кочићевог дјела, мање видљиве, директне или индиректне али зато знатно дубље трагове Кочића налазимо и код неких каснијих највећих српских приповједача. Док Станковић, нажалост, није оставио свог враћанског сродника и насљедника Кочић је имао знатно више среће са својим крајишким литерарним потомцима - довољно је поменути само Бранка Ћопића. Мање је, међутим, позната сродност између Кочића и Андрића. Андрић је у једној прилици изричито рекао да никако не вјерује “у пресудне утицаје”¹, и таквих у случају овог писца заиста није ни било, али то не значи да његово мјесто у континуитету српске приповијетке није условљено и оним што је прије њега стварано. Уз сличности са Станковићем на начин како их је и сам Андрић дефинисао, он се, можда још и у већој мјери и на широј основи, али такође више у општим, спољним обиљежјима, надовезује на Светозара Ћоровића, који истина “регионалном мотиву” није успио дати “свељудску боју и психологију” што Андрић сматра својом и Станковићевом особином. Мада се ни у Кочићевом случају ни приближно не може говорити о “пресудном” утицају на Андрића, слободно се може рећи да главну копчу у континуитету српске приповијетке Андрић ипак остварује преко Кочића, а може се, чак, говорити и о неким јасно уочљивим мада не тако битним сличностима па и утицајима Кочића на Андрића, више индиректним, али понегдје малте не и дословним.

Уз Његоша и Вука Андрић је посебан интерес показивао за Кочића. Познато је да својевремено педесетих година студентима књижевности на Филозофском факултету у Београду држао предавања управо о овом писцу која је потом и објављивао. Линија српске књижевности од Вука и Његоша коју касније преузима и врло успјешно остварује и Андрић до њега долази управо преко Кочића. У континуитет аутентичног

¹ Писац говори својим делом, стр. 134.

изворног народног приповиједања и непревазиђене вуковске прозе Андрић улази тек након што је у њему најзначајније мјесто до тада претходно већ био заузео Кочић. Андрић је, као што се зна, ту најчистију наративну линију на српском језику преузимао већ на њеном извору, од Вука и из усмене књижевности, али је видљиво да је изузетно уважавао и Кочићева искуства према тој традицији, преузимајући их без ограда и резерви. Оно што у ту линију уноси Кочић јесте, прије свега, схватање приче и причања у контексту лудистичког концепта умјетности. Прича је у његовом случају једна непрекидна и неизвјесна игра којом су истовремено активно обухваћени и писац као приповједач и читаоци којима се он обраћа, и ликови његових приповједака чији је однос такође заснован на принципу приче као игре. Причање као игра у Кочићевом случају појављује се заправо као антрополошка чињеница и као такво реализује се у свом првобитном облику култне радње. На начин као што је некад примитивни човјек сједећи око ватре послје успјешног лова, причом савладавао и помјерао сопствену људску стварност измишљајући нове, другачије свјетове у којима нема препрека и искушења, тако и Кочићеви ликови окупљени око казана, причом проширују, мијењају и по свом укусу обликују своју животну ситуацију, напуштајући је по сопственом нахођењу и враћајући се у њу када им се то чини zgodним. Нико до Кочића, а могло би се чак рећи ни послје њега у српској прози није тако деликатно, с таквом лакоћом и тако изнијансирано демонстрирао моћ и учинак приповиједања и слојевитост игре у оквиру које се одвија наративна активност. Овдје нажалост нема довољно времена да се о томе каже нешто више, јер хитамо да покажемо како је управо том својом особином Кочић препознатљив и активно присутан у даљем развоју српске приповијетке. О каквом квалитету се ради најбоље свједочи Кочићев траг који налазимо код Андрића, писца највеће наративне снаге и дисциплине у српској књижевности коме није могло промаћи ништа што је било изван његове брижљиво његоване и строго контролисане

књижевне самосвијести. Кочићевска игра код Андрића одговара, наравно, профилу једног сасвим другачијег типа писца, али је и те како видљива и дјелотворна. Она се, на примјер, суптилно води у лику фра Марка који је конципиран као двојник: у њему се истовремено налазе и на начелу игре-борбе дјелују, односно смјењују два практично сасвим нова, различита и међусобно супротстављена лика, од којих је један утемељен на захтјевима хладне латинске духовничке дисциплине, а други живи у складу са начелима здравог, сељачког односа према животу. Ту лик-близанац строгог, богу оданог фра Марка стално упада у људски простор фра Марка сељака, ометајући га у господарским пословима за које је задужен у манастиру, на исти начин као што и лик-близанац фра Марка сељака са својим свакодневним бригама око манастирске економије упада у духовни простор фра Марка духовника, повремено искрено обузетог својом хришћанском мисијом. Нијансе те игре достојне су само таквог мајстора наратије као што је Андрић, али овдје нема довољно времена да се на њих укаже нешто потпуније. Зато ћемо нешто исцрпније указати на готово дослован кочићевски облик игре који срећемо у причи "Проба". Већ и сама замисао приче потпуно је идентична Кочићевим рјешењима. На исти начин како су затвореници у Кочићевој *Суданији* тајно организовали пробно суђење у затвору да би се увјежбали за оно што их стварно очекује, тако је и фра Грго у овој Андрићевој причи организовао једно пробно сијело да би провјерио како ће се на правом сијелу које намјерава организовати за угледне госте и представнике власти, понашати непоуздани и недолични фра Серафин, који би као шерет, хедониста и бекрија, могао нешто да поквари. Фра Серафин ту игру прихвата, занесено и страсно као и Кочићев Симеун. Бак прича своје догодовштине поништавајући границе између стварног и могућег, причом дограђује оно што је недостајало у стварности, и на исти начин увлачи у причу и своје слушаоце. Бирајући и тако усмјеравајући догађаје о којима прича да за госте предвиђеног званичног сијела буду што

непријатнији, он свјесно иде у сусрет фра Гргиној намјери да провјери какво ће бити његово држање, а онда када је изгледало да је сврха пробе потпуно постигнута и оправдана, он се казује (на исти начин као и у швапског генерала прерушени Кочићев Симеун Ђак) и открива да је и сам већ био одлучио да се уклони. Неки догађаји о којима фра Серафин прича као да су дословно парафразирани из Кочићевог *Јазавца пред судом*. Кад аустријски чиновник-шпијун пита овог народског фратра шта о нечему мисли, он потпуно у стилу Давида Штрпца одговара: “Вала ако ћеш право да ти кажем, господине, не мислим ништа”. Чиновник на исти, кочићевски начин покушава да игру продужи и свој циљ постигне: “Не може то бити, такав човјек и таква памет, па да не мисли ништа!”. Андрићев Давид Штрбац у мантији помало као оклијева, али игру ипак продужава: “Па ето, мислим, мислим тако нешто, али неугодно ми је да кажем да вас не бих увриједио као царског чо’јека и чиновника”. Прича се, наравно, и даље одвија у истом стилу и у истом смјеру да би том чиновнику на крају отворено у лице било речено да је шпијун. Неовисно о томе што се ради о мање познатој приповијести и што нико, па ни Кочић, ни издалека није “пресудно утицао” на Андрића, на тој причи се овдје инсистира због тога да би се показало у којој мјери је чак и велики, ригорозни и стриктни Андрић, понешто од Кочића пропуштао без неког великог опреза и зазора. То само значи да је Кочић био писац од кога се имало шта научити, мада се видови његове накнадне присутности у континуитету српске приповијетке, па чак и у цјеловитом Андрићевом дјелу, понајмање идентификују на овај начин.

И у поређењу са Андрићем, као најпоузданијим оријентиром, Б. Станковић и П. Кочић, нам се, дакле, указују као два најзначајнија српска приповједача с краја деветнаестог и на почетку двадесетог вијека. Они су били и трајно остали два чврста и поуздана стуба, постављена на кључном и преломном мјесту новије српске књижевности, преко којих се успјешно премоштавају два вијека развоја српске приповијетке.

ПОРИЈЕКЛО ПРИПОВЈЕДАЧКОГ ПОСТУПКА ПЕТРА КОЧИЋА

I

Прича о Кочићу или почиње или се завршава причом о језику. “Понекад човеку изгледа”, каже у једној прилици Андрић, “као да је и само Кочићево дело, цело целцато, лежало негде у дубинама тога језика, а он га је ископао као кип, изнео на светлост дана и пред поглед света”¹. С тим у вези може се довести и његова мисао да је Кочић “био од оних писаца који у себи носе готову и унапред формирану слику света”². То је похвала из правих уста која се овако или онако изговорена повлачи од првих критика о овом писцу до данашњих дана. Мада се увијек радило о похвалама његовом језику овим је Кочићу донекле нанесена и неправда – стално се у ствари сугерише да је он узео нешто већ *готово* и унапријед формирано и да се његова умјетност садржи у умјешности да то што већ негдје *постоји* открије и на привлачан начин примијени и покаже. Да у ствари вјешто и лако врши цитирање из неке већ постојеће, затечене текстуалности према којој се испољава извана и са стране. Ради се, међутим, о живој и активној ситуацији коју изазива и у сталном покрету одржава сам писац. Исправно закључује Зденко Лешић да се Кочић “са свијешћу модерног приповједача, усмјерио на језик као на медиј своје умјетности”³, као што је интересантна и опаска Тараса Кермаунера да

¹ Иво Андрић, “Земља, људи и језик Петра Кочића”, *Уметник и његово дело*, Есеји II, *Сабрана дјела*, Сарајево, 1986, стр. 162.

² Исто, стр. 156.

³ Зденко Лешић, “Петар Кочић: умијеће приповиједања”, *Приповједачи*, Сарајево, 1988, стр. 85.

језик код Кочића још није систем, већ “заједница живих ријечи што су попут живих бића”¹.

Да није тако не би постојао само један Кочић са мноштвом епигона него би се писци Кочићевог домета и значаја јављали много чешће.

Због тог глобалног неспоразума може се пратити континуирана уздржаност према овом писцу као према заробљенику фолклорне и епске наративне свијести коју затичемо у опозиционом односу према модерном и авангардном схватању књижевног посла. То је ваљда због тога што је слика свијета коју је он *створио* и коју су његови епигони стално умножавали, одвећ препознатљива, па се стиче утисак као да је већ постојала и готова преузимања и уграђивања у његове приповијетке. Дошло је у ствари до инверзије – пишчева слика свијета проглашена је свијетом животне реалности што је онда даље представљало темељну сметњу за њен опстанак. Траг пишчеве “заслуге” за ово изравно води у језик у коме се тај свијет остварује и обликује. Не, међутим, на начин коме је кумовао Скерлић² - Кочић наводно пише свјежим и сочним народним језиком о елементарном планинском начину живота у коме су главни актери ћудљиви и преки типови и карактери израсли у амбијенту сурове и хероизирани природне стихије. Ту упадљиву сразмјеру између језика и свијета који се тим језиком исказује, не би било згорег данас мало провјерити с циљем да се види колико се ради о једном изузетно успјелом споју, а колико је можда у питању стереотип и опште мјесто рецепције овог писца којим је он остао трајно прикован за

¹ Тарас Кермаунер, “Кочићева животност (Порука модерној држави и кодифицираном језику)”, *Зборник радова о Петру Кочићу*, Сарајево, 1979, стр. 169.

² Скерлић је приказао све три Кочићеве збирке *С планине и испод планине*. У приказу прве каже да му је језик “као суза чист” (Ј. Скерлић, *Књижевне критике*, Београд, 1986, стр. 177), поводом друге вели да је то “одабран, чист, тачан, звучан народни језик” (стр. 180), а у вези с трећом помиње “кристалан језик, тачан и занимљив детаљ” (стр. 182).

традиционалистички облик естетске свијести фолклорног и епског типа. Резултати би сигурно били интересантни.

Док нам пред очима промичу толико истицани призори и слике из “Мргуде” који могу послужити као парадигма за устаљену представу о елементарности Кочићева свијета, из прикрајка чекају на ред смирена, блага и тиха планинска чељад попут Благог из “Тубе”, Вука из “Вуковог гаја”¹, Мије из “Гроба Слатке Душе”. Мржња, пакост и злоба у које је огрезао напрасити Мрачајски прото, те грубост и настраност у комуникацији са свијетом којом се те његове особине реализују, такође су изван елементарне планинске плаховитости и нису ограничене и условљене природним амбијентом. Треба ли и напомињати да лукави и препредени Давид Штрбац из “Тубе” и “Јазавца пред судом”, Симеун Ђак из циклуса прича о Симеуну Ђаку или, рецимо, Ћико из “Суданије”, такође не спадају у типове са карактеролошким цртама преких и ђудљивих планинских нарави.

Ипак, језик је у свим случајевима углавном исти, чак и ако се има на уму његова претежна двојна, односно тројна идиомска устројеност (фолклорни, епски, административни). Питање се поставља само по себи: ако свјежи и чисти народни језик очито одговара само једном од ових идиома, онда се саобразност између Кочићевог језика и његовог свијета и не остварује на начин како се то обично мисли и говори.

То је због тога што се та саобразност ствара у дубинама језичког памћења, а не у горњим слојевима гдје се он јавља већ организован у облику идиома. Ту је и настао неспоразум у вези са Кочићем. Обично се мисли да он *користи* готове, најчешће идиомске, језичке обрасце и готову већ формирану слику свијета која је у њима похрањена. Такав стваралачки поступак се често среће и најчешће је свјесно одабран. Њиме успешно могу да се служе и писци који само добро познају један или више идиома. С Кочићем очито није такав случај или је

¹ “Био је тих и смирен као овца”, *Сабрана дела*, Београд, 1961, стр. 256.

такав само дјелимично, када на примјер пародира административно-судски језик. Колико је он у тим приликама испод своје мјере ваљда није ни потребно говорити. Његов језик је исти и кад пише причу о патријархалном задружном животу, и кад приповиједа о епским подвизима и зулумима Симеуна Ђака и у “Јазавцу пред судом” и “Суданији”, и у чланцима о другим писцима, и у саборским говорима, и у приватним писмима супрузи Милки. То свакако није случајно и очито се тиче његовог индивидуалног учешћа у стварању колективног језичког памћења, а не преузимања у језику већ запамћеног. Кочић је у ствари у епицентру тог процеса, он га поспјешује и изазива, и, као изразито маркиран и даровит појединац, предњачи у осмишљавању колективног искуства у језичкој свијести.

Ту се заправо и зачиње његов наративни поступак и остварује саобразност између језика и свијета који језик у себи садржи. У том процесу, чији је Кочић актер, наталожено животно искуство једне једне заједнице у вези са неком ситуацијом којом је сваки њен појединац био или могао бити обухваћен, запамћује се у језику у виду извјесног система знакова. На другој страни, тај систем устројен је на начин да се под одређеним претпоставкама, односно накнадним активирањем тога система, цјелокупан смисао дате ситуације може изворно поновити, односно саопштити или, да идемо још даље, *исприповиједати*. Кочићев приповједачки поступак подразумијева да се тај чин енкодирања и декодирања обједини, тј. да се свођење одређених животних ситуација на систем језичких знакова одвија у истој равни, док се истовремено и паралелно с тим на другој равни врши “ослобађање” значења похрањених у језичком знаку и њихова дистрибуција у структури приповиједања. При томе се умијеће да се у свеопштем немуштом животном искуству један приказ оживи и путем језичког знака “архивира” налази у координирајућем односу са стваралачком способношћу да се информације унесене тим знаком у

структуру приповијетке повежу и изведу на разину свих њених (могућих) значења.

И у случају тог умијећа и у случају те способности, као и у случају њихове адекватне координације Кочић се испољава као активни субјект и стваралац који није заробљен и подређен фолклорном наративном моделу, као што на први поглед изгледа, него је остао отворен и за накнадно актуелизирање у оквиру богате наратолошке културе све до данашњих дана.

Кочић није урбан писац, али је и те како модеран писац¹, што је за наше књижевне прилике мали парадокс, јер је

¹ Овдје се има на уму читава скала односно историјат схватања појма модерно, а у оквиру тога и неки текстови аплицирани на Кочића. Након свеобухватног поређења са значајним приповједачима из свих југословенских земаља с краја деветнаестог и почетка двадесетог вијека Бранко Милановић, на примјер, указује на Кочићеву позицију у односу на значење које је тај појам имао у свом "матичном" периоду и на књижевно искуство које му је претходило (Б. Милановић, предговор *Сабраним дјелима* Петра Кочића, Глас, Бања Лука, 198). Имајући на уму културни контекст и дух епохе у коме се јавио Предраг Палавестра закључује да је код њега "с dobrим разлозима нађено мноштво елемената који га чине писцем модерне књижевне школе и човеком нове културне епохе" (*Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892-1918.*, Српска књижевна задруга, Београд, 1986, стр. 363). У последње вријеме појавиле су се двије изврсне студије о Кочићу у којима се овај писац посматра са становишта најновијих књижевноисторијских и теоријских спознаја. Једну, раније већ поменућу, "Петар Кочић: умијеће приповиједања", написао је Зденко Лешић који је Кочићево приповједачко умијеће потврдио са становишта савремених наратолошких теорија (Зденко Лешић, *Приповједачи*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1988). Аутор друге студије "Модерност дела Петра Кочића" Радован Вучковић Кочићеву опредјељења види у складу "са генералним ставом тадашње авангарде" (Р. Вучковић, *Од Ђоровића до Ђопића*, Ослобођење, Сарајево, 1989, стр. 84). Вучковић је, наиме, темељно доказао између осталог и анализом Кочићеве библиотеке односно лектире, да је дух модерне ушао у његово дјело у вријеме његовог школовања у Бечу, који се тада нашао "у кругу оних европских градова који су крајем XIX и почетком XX

на основу тога већ унапријед добијао етикету фолклорног писца са значењем које уз то код нас најчешће иде. При томе је остало незапажено да се ради о једном изузетно сложеном и потпуно аутономном и довршеном систему језичког означавања једног исто тако слојевитог и самоузрочног свијета, што се такође може сматрати специфичним видом урбанизације на једној другој равни. Мада се ради о једном локално ситуираном и за нека схватања парцијалном свијету, мјера људске заступљености, потребна за његов унутрашњи опстанак и за његово несметано функционисање, универзална је и у сразмјери са стваралачким могућностима писца да је на прави начин предочи и реализује. А Кочићеве могућности у том погледу су значајне.

II

1.

Његов систем енкодирања је свеобухватан и слојевит, и креће се од на први поглед неуоченог означања неких глобалних ситуација с цивилизацијске разине на којој се Кочићев свијет појављује до најситнијих знакова у којима су у виду савршено изведених знакова похрањене свеукупне релације тога свијета унутар самога себе и у односу на глобални свијет око себе.

Примјер једног таквог шире изведеног знака срећемо у причи из наших читанки “Вуков гај” која иначе не спада у боља уметничка остварења овог писца. Био сам у прилици да слушам како данашња дјеца одговарају на прозаично питање како је настао и добио име Вуков гај. Спонтано и без двоумљења одговарала су да је Вук, чувајући овце постепено годинама *садио* и *узгајао* шуму која је онда по њему тако и названа. Мало ко би примијетио да тај одговор није тачан, мада за даљи ток и разумијевање приче у ствари и није битан.

века определили за нове естетске и уметничке вредности, стварајући нову варијанту модерне" (стр. 64).

Вук је, наиме, “уза се носио сикиру и поткресивао младе буквиће и јавориће у шикари изнад Босанчића кућа. То је радио од малена, неуморно и непрекидно, из године у годину, и од закржљале шикаре, која је била свачија и ничија, издвајао се лагано и неосјетно гај с високим и витким буквама и јаворима, висећи и ширећи се”. Сама чињеница да је дошло до малог неспоразума може бити врло рјечита. Језички код у коме је похрањена ситуација какао је настао Вуков гај садржи у себи информације о свијести и искуству с којим је располагао човјек за нас једног сасвим другог времена. У том искуству је аутентичан начин савладавања отпора и увођења људског поретка у оно што човјека окружује. Овдје се, у ствари, ради о изворном сусрету човјековог стваралачког порива са стихијом природе која је његов примарни амбијентални оквир. Ширење тог оквира примјеном људског критеријума на њега у пропорционалном је односу са стваралачком потребом и снагом човјека који се у њему стијешњен нашао. Природна стихија у експанзији и ширењу је заправо нека врста сировог необрађеног “материјала” у коме се крије мноштво разноврсних могућности и заробљених облика које треба ослободити и на прави начин привести неком смислу и сврси. У језичком коду о настанку Вуковог гаја имамо “причу” о једној таквој ситуацији.

На другој страни искуство и свијест данашњег човјека, исказано у одговору дјете да је Вук свој гај *садио* и *узгајао* енкодирано је на бази сасвим другачијих информација. Ту више нема неке безобличне материје и потребе да се разбуде у њој заспали облици нити стихије коју ваља обуздати и свести на људску мјеру него се ради о извјештају из сасвим супротне пост-индустријске ситуације. Ту се човјек нашао на еколошки испражњеном простору што се сада попуњава већ “припремљеним” елементима који по траговима претходног људског труда у себи, и по већ познатом начину њиховог распореда, човјекову потребу за складом и хармонијом унапријед чине извјесном.

У једном малом неспоразуму око тога да ли шума настаје тако што се *раскрчује* постојећа шикара или изнова *сади* енкодиране су двије сасвим различите међусобно супротстављене и удаљене ситуације које су прича свака за себе, али прича која настаје на истом принципу, неовисно о томе што се реализује на сасвим различитој разини цивилизацијског памћења. За нас је овдје битна само она прва која је садржана у причи, док је она друга, настала у подручју рецепције, значајна утолико што прву потврђује.

Битно је и ово: на исти начин како је раскрчујући од свачије и ничије шикаре Вук створио свој гај, а Давид Штрбац добио “ни Давидову, ни царску, ни спа’ијску” њивицу, и Кочић се носио са разуђеном стихијом језика у којој су, још изван смисла, спутана чекала скривена значења. Он је писац који је предњачио обдареношћу да ту немушту немаан присили да проговори смислом и та значења оживи, дајући им облик језичких кодова којим су се она преносила и разлагала у структури приповијетке.

Док су они глобално постављени и више отворени кодови мање уочљиви, они у којима су похрањене микро ситуације и непримјетне мијене Кочићевог свијета искрсавају на сваком кораку у његовим текстовима свих врста. За ову прилику не морамо ићи даље од приповијетке “Вуков гај” о којој је већ било ријечи: “Странац кад видје ненадну и наглу усплахиреност Станкову, поблијеђе и поизмаче се за неколико воловских пружљаја од њих”. Исто је и у причи “Код Марканова точка”: “Преко пута, за један пружљај волова од мене, прелетје зец”. У први мах се чини да је пружљај волова само упадљива фолклористичка шара стављена из маниристичких разлога – да би се задовољио захтјев књижевне моде. Ради се, ипак, о језичком коду у коме се, веома сажето, налазе информације у успостављању просторних релација начином у коме се садржи цјелокупно искуство с једне цивилизацијске равни. Ова се раздаљина могла изразити на разне друге начине, а готово устаљеним апстрактним системом мјера, али бисмо у

наративном погледу у том случају добили неутралну ситуацију и просторно оскудно ситуирану у неразвијену слику. Размјештај и покретљивост појединих елемената ове слике у сразмјери која је већ изворно реализована у простору и одатле у цјелини преузета, омогућава уравнотеженост и пуну аутентичност призора који се пред нама одвија.

2.

На који начин може да се енкодира читав један вриједносни систем у коме се налази неизмјерно искуство живљења, и при томе истовремено постигне активна наративна ситуација свједоче и слједећи наводи из прве Кочићеве приче “Туба”: “Његов отац био је човјек доста могућан и живолазан. (...) Имао је два плуга волова, седам осам крава, а држао је и нешто ситне стоке, те је могао лијепо живкарити”.

Савладајмо, за почетак, отпор и покажимо спремност да коначно, бар за тренутак, подигнемо оклоп стереотипа о фолклорном језику и типу приповиједања који нас неумољиво притиска, јер ће нам се указати могућности за сагледавање овог писца и на сасвим другачијој, да не кажемо “вишој” разини.

Прави је подвиг саставити двије реченице са толико ријечи које у себи већ имају запамћену неку “причу”. Још импресивније дјелује повезивање тих ријечи – прича у систем уобличен по принципу језичког кода из кога се значења похрањена у њега просљеђују у нове комбинације кодова и дистрибуирају у све разуђенији ток наратије. Смисао поруке у изводу из Кочићеве приче који третирамо као један такав код, доста је једноставан и уобичајен: она садржи информацију да је један човјек богат и доказе односно чињенице којима се то потврђује. Међутим, у начину како је саопштена садржи се сав њен претходни живот односно читаво једно субјективно животно и цивилизацијско искуство смиреног, уравнотеженог и срећеног живота у коме богатство није објективно мјерило већ стање и не може се исказати апстрактним мјерама него се

тиче културе живљења исказане равнотежом. Отуд се овдје и не каже да је отац Тубиног момка био *богат*, *имућан* или *моћан*, јер то у себи већ садржи мјеру. Каже се *могућан* што је знатно блаже и неодређеније, а да и тај појам не би био коначан вели се *доста могућан*, па се не зна тачно ни колико је то. Рецимо тек толико колико је потребно. При томе треба имати на уму да би се у појму *могућан* могло налазити и нешто што баш и не мора значити богатство и имуће. Поготово у споју са ријечју *живолазан* коју би било врло тешко замијенити ријечју *живахан*, јер она више вуче на карактерну особину и не подразумијева постојану и устаљену ситуацију која је један од предуслова за равнотежу. Могућан и живолазан могао би бити и крепак, здрав и покретљив човјек, а како је и то својеврсно богатство, ситуација о којој говоримо још помало живи у сјећању и на то значење.

Прелазимо сада на чињенице којима се богатство исказује. Начину како је дефинисано богатство у првој реченици очито не би одговарали докази у виду апстрактних мјера. Отуд “два плуга волова” није опште мјесто фолклористичке прозе као што смо склони помислити у први мах. Тиме се прави отклон од означавања богатства на институционалан¹ начин и избјегава апстрактна мјера која је у темељу тако схваћеног и именованог богатства.

Након што је на својеврстан начин дефинисан појам богатства и након што су у складу са таквом дефиницијом представљени и докази о њему долази информација како је оно реализовано. Каже се, наиме, да је отац Тубиног момка тако “могао лијепо живкарити”. Да је “речено лијепо живјети” то би била довршена ситуација која је због сталне употребе

¹ О институционализацији, постваарењу, односно реификацији, појмовима који су шездесетих и седамдесетих година веома много били у опцију, у Кочићевом дјелу, видјети: С. Тутњевић, “Текст о Петру Кочићу”, *Ради свога разговора. Огледи о приповједачима Босне*, Сарајево, 1972, стр. 40-68.

већ институционализована и добила вриједност апстрактне мјере. Да је речено “лијепо животарити”, асоцијације би отишле према преживљавати, односно таворити, а то се очито није хтјело рећи већ и због тога што није могуће “лијепо” преживљавати односно таворити. Ријеч “живкарити”, и то лијепо, да би се избјегла помисао на животарити у смислу преживљавати, једина је и права ријеч за ову ситуацију и нема алтернативе¹, јер ни у њој нема примјеса довршене и апстрактне мјере. Између дефиниције богатства, доказа којима се оно изражава и начина како се реализује успостављена је, дакле, пуна сагласност и равнотежа.

Ово су само неки од примјера како се чин језичког памћења и означавања свијета који се у језику остварује дешава у епицентру наративног процеса, одакле потиче и у виду посебне процедуре се одвија даљи ток нарације. У том погледу Кочић још увијек није довољно прочитан писац.

¹ Да јој нађу замјену потрудили су се аутори *Речника српско-хрватског књижевног и народног језика* САНУ (Београд, 1968, књ. V) гдје се њено постојање потврђује и поткрепљује са пет примјера, од којих је један и овај из Кочића. За објашњење њеног значења упућује се на појам “животарити”. То значи да јој права замјена ипак није нађена, тим прије што ни један од преостала четири примјера у којима се помиње ријеч “живкарити” нема никакву атрибутску одредницу, док је она код Кочића веома јасно маркирана: “врло лијепо живкарити”. А то је ипак нешто друго него “животарити”.

ДРАМСКА ТЕНЗИЈА У ПРИЧИ “МРГУДА” ПЕТРА КОЧИЋА

1.

Кочићева прича “Мргуда” има уочљиву драмску структуру и снажну унутрашњу драмску тензију, а и по многим другим, и формалним и суштинским особинама изгледа као драмски текст, и то не само као текст спреман за извођење, него и као текст који се доживљава као да се већ изводи¹. Чак и наративни слој приче, повлачећи се из спољне неутралне позиције према унутрашњем језгру радње, одакле потичу импулси за конфликтан исход њеног даљег тока, непримјетно почиње да поприма особине драмске функције.

Прича почиње из далека препознатљивим маниром наративног дискурса: “Мргуда упрти рубине и пође на перило”. Али већ у следећој реченици, у којој очекујемо прецизније обликовање те слике и њено даље развијање и смјештање у простору, одмах се активира њена унутрашња динамика и наговјештава даља експанзија у том смјеру: “Нешто јој се стеже око срца, кад изиђе с бременом из зграде”. С тим бременом Мргуда заправо на видјело износи и неко много теже унутрашње бремене с којим ће се, видјећемо, у даљем току радње херојски борити, улажући у ту борбу и сопствени живот. Та њена узнемиреност објашњава се наредном реченицом: “Има већ неколико недјеља како се у селу само о њезиној матери, а још

¹ Говорећи о артизму Кочићевих приповиједака, које је написао у Бечу након његовог првог приповједачког остварења “Туба”, а у које спада и “Мргуда”, Радован Вучковић, између осталог каже и ово: “Све су оне, наиме, драмски конструисане, дијалошки мајсторски вођене, ослобођене детаља и сувишности” (Радован Вучковић, “Модерност дела Петра Кочића”, *Од Ђоровића до Ђонића*, НИШРО Ослобођење, Издавачка дјелатност, Сарајево 1989, стр. 104).

више о њој, говори”. Али то што се о њој и њезиној матери прича по селу, колико год и само по себи могло бити извор неке конфликтне ситуације (могуће да су се прочуле по злу гласу), још увијек је тек само наговјештај или евентуално посљедица нечег другог, што почива на много снажнијој и комплекснијој драмској тензији. Мргуда је свјесна те силе у себи, којом не може да господари, и чува се прилика у којима би могла да се пробуди и отргне од контроле.

Као што видимо наговјештава се извјестан унутрашњи конфликт који вуче коријене из нама још непознате унутрашње црте отреситог планинског чељадета. Тиме је заправо извршена функција којом се остварује експозиција драмске радње. Саме по себи из сјећања нам се пробијају Хајнеове ријечи када је говорио о експозицији Шекспирових трагедија: “Ма како ведро било небо над нама, оштро око већ може да предвиди олују која се спрема”¹. Неки облаци, у нашем случају, као што смо видјели, већ су на видику - олуја је, у даљини, већ кренула.

Након тога прича се одвија у седам условно омеђених драмских слика које се сасвим јасно уобличавају као посебне сценске цјелине структурно међусобно повезане не само на принципу нарастања драмске тензије него и по препознатљивим и устаљеним правилима драматургије, што се потврђује и податком да је малтене половина текста дата у форми дијалога.

У тексту “Шта је драмска ситуација. Студија о елементарним појмовима драмских дела” Стен Јансен каже, између осталог, и ово: “Ако се један драмски текст/представа може раздјелити у драмске ситуације то значи да постоје и границе између тих ситуација, дакле, места на којима се прелази из

¹ Хајне, “Експозиција Шекспирових трагедија”, Зденко Лешић, *Теорија драме кроз столјећа II*, Свјетлост, Сарајево 1979, стр. 445.

једне ситуације у наредну ситуацију”¹. Чини се да у случају овог Кочићевог текста то уопште није спорно што ће се, надамо се, у даљем току овог излагања јасно показати. Прилика је да се да и најминималнија назнака шта се подразумејева под драмским ситуацијама. У свом чувеном спису *Двије стотине хиљада драмских ситуација* Етјен Сурио каже да је драмска ситуација структурална форма коју, у датом тренутку радње, оцртава систем сила. За објашњење Суриових гледишта послужићемо се компетентним коментаром Мирјане Миочиновић: “Ми видимо ситуацију као сегмент радње, видимо и повезаност ситуација, другим речима, њихову међузависност; јасно нам је да свака од њих поседује извесну тензију што настаје из односа међу лицима, као што нам је јасно и то да је ситуација не само јединица радње већ и принцип њеног организовања, да је увек процес и сам разложив на чиниоце”². У једној другој прилици Сурио вели и ово: “Драмска ситуација јесте посебан облик међуљудске и микрокосмичке напетости у одређеном сценском тренутку. Читаво позориште садржано је у тој наизменичној игри језгра сила које час иду паралелно, час се једна о другу опирају да би биле гурнуте напред, у будућност, у којој ће поново образовати различите фигуре; а у њима засветлети тако рећи нуклеарним напоном, предодређене да се опет акцијом вину у будућност. Овде је све драматично, било да се тај динамизам остварује у напредовању ка другим тренуцима, било у унутрашњој напетости тренутка”³. Готово је непотребно истицати колико је све ово, а посебно посљедња реченица примјенљиво на Кочића, што се посебно јасно види баш у овој причи.

¹ Стен Јансен, “Шта је драмска ситуација. Студија о елементарним појмовима драмских дела”, *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд, 1981, стр. 178.

² Мирјана Миочиновић, “Предговор”, Исто, стр. 34.

³ Е. Сурио, “Шта је драмска ситуација”, *Књижевна критика*, 1978, бр. 4, стр. 35.

Сажето у једну реченицу нит драмске радње у “Мргуди” састоји се у следећем: под теретом неидентификованог унутрашњег биљега којим се не може владати, Мргуда срља у љубавни гријех, рада копице и прихватајући консеквенце патријархалног морала диже руку на себе. Највише наративне енергије, јер никако не треба сметнути с ума да је ово ипак прича, писац је уложио у обликовање тог унутрашњег печата, у коме је акумулирана готово сва драмска тензија, која се исказује у поступцима достојним такве концепције драмског лика.

2.

У откривање погубне унутрашње обиљежености овог припростога дјевојчета иде се поступно из једне у другу драмску ситуацију, а прво се почиње изолова, карактеризацијом њене мајке. То се остварује у првој сценској цјелини овог текста. Она почиње кратким назнакама карактерних црта Мргудиног лика, које одговарају обиљежјима наративног дискурса, а овдје обављају функцију дидактика: “Мати јој је немирна. Једнако трчкара од куће до куће. Некад и омркне у селу, а свијет ко свијет: свашта испреда. Човјек јој се жалио и попу”.

Мада ће се из дијалога који ће се потом водити с попом, односно пред попом, сасвим јасно видјети под каквом је “маном” та његова жена, с наговјештајем да се то преноси и на њену кћерку, треба имати на уму да је та особина на специфичан начин већ именована ријечју *немирна*, те да се у дијалогу који слиједи на исти такав начин реализује. Кочић је прави мајстор да лукаво изабере привидно неутралну и безазлену ријеч или синтагму, која на први поглед изражава нешто сасвим обично и прозаично, а у ствари у себи крије читаву једну малу, сасвим нову, неочекивану причу, о чему ће бити ријечи касније.

Након овог прва сценска цјелина одвија се по устаљеним сценским правилима, у виду дијалога пред попом.

У претпостављеној наративној реализацији ове слике подразумевао би се тајни одлазак забринутог и повријеђеног домаћина попу и дискретно тражење од њега да својим угледом утиче на вијоглаву и немирну жену, а тек потом неки попин очински разговор насамо с њом или, пак, с обома. Све је то у овом случају изостало и сажето тако да се смирена исповијест човјека истог тренутка претвара у свађу пред свештеним лицем, са женом које ту раније уопште није било. Изостављањем наративног ткива, којим је било могуће повезати ове ситуације, па тако и жену довести пред попу, Кочић непримјетно на лицу мјеста из наративног прелази у драмски начин говора, а наративну ситуацију претвара у драмску ситуацију. Муж који се обраћа попу, говори смјерно и околишно, избјегавајући да ствари назове правим именом, како то и прилици у таквим околностима. Али док је драматичност повода због кога се ови ексцеси дешавају у мужевљевој жалби попу вјешто измјештена, разблажена и прилагођена субординацији саговорника, у реплици која одмах иза тога слиједи, жена дрско, изазовно каже шта је на ствари називајући мужа старом, сакатом, сипљивом и чакарастом кљусином?! Тек сада постаје јасно шта све у себи крије појам *немирна* жена и шта значи кад се она *нешто приијети*, па за неколико побјегне од мужа.

Ова суптилна игра изврсно функционише и сама за себе, али је она истовремено и почетна драмска ситуација којом почиње знатно сложенији заплет. То је тек само први наговјештај и први слој у формирању унутрашњих конфликтних тензија Мргудиног лика.

Поменуто особину Мргуда је “повукла” од мајке, и она се потпуније дефинише у слједећој, другој по реду сценској цјелини. Ради се о слици сеоског оговарања када сакривена иза једног лиснатог грма Мргуда слуша женски разговор о себи и својој мајци, а у том разговору и сама учествује, осорно за себе коментаришући злураде примједбе на свој рачун. Ова сценска слика у потпуности је драматуршки припремљена: позорница је простор “више Влајића тора”, кључни сцено-

графски реквизит “један лиснат грм”, а актери (лица) су двије сеоске жене и Мргуда. На “позорници” су двије жене које нешто брбљају, затим наилази Мргуда, послушкује те гласове и скрива се иза грма.

У дијалогу који слиједи овдје се већ открива она унутрашња црта Мргудиног карактера која ће бити основна полу-га појачавања драмских тензија и усмјеривач даљег тока драмске радње (“Јесте, драга моја, крв! Жестока крв је томе крива”, каже једна од жена). Каже се и то да је она “копилског соја”, што значи статусни положај који дозвољава неки драматичан гест или испад какав друге, мирне и смјерне дјевојке, не би себи могле дозволити. Али ту спада и нешто много “опасније”, што може имати само такво чељаде: нека кобна, запретана унутрашња чулна еруптивност којој се не може знати вријеме, облик, ни смјер којим ће ударити. Та притајена вулкански опасна енергија именује се, видјели смо, као “жестока крв”.

3.

Тако је у прве двије сценске цјелине и статусом и по унутрашњим, нагонским императивима Мргуда већ умногоме припремљена за чин којим ће се сврстати мимо осталог свијета и због кога ће излаз морати тражити у смрти. Али тај чин је још далеко. У наредној трећој сценској цјелини драмска тензија се појачава и тако стварају нове претпоставке за љубавни гријех који ће се касније догодити. То је она ситуација када Мргуда долази на перило, разодијева се, узгрће кошуљу до изнад кољена, улази у воду и у општој раскоши природе изговара реплику на живу, узбудљиву слику зеленила, жубора и одсјаја сунца на води: “Само нек сам ја Мики драга, па нек свијет говори што год 'оће”. То је и једино што је у читавој овој слици исказано у дијалошкој драмској форми, али је истовремено и најмање драматично. Напротив, том се репликом практично врши пражњење раније већ накупљене драмске енергије која се зачала у почетку када је Мргуда осјетила да јој се

“нешто стеже око срца”. То, међутим, не значи да је драматика у овој сцени одсутна. Напротив, и она је изузетно драматична, неовисно од тога што се то исказује наративним средствима. То је заправо претпоследња степенница до које је Мргуда дошла на свом путу до љубавног гријеха. Ту се врши додатно нагомилавање мотива и стварају нови предуслови за оно што јој је намијењено, за гест који ће послије свега тога *морати* учинити. Овдје се тај догађај, прије свега, припрема у амбијенталном смислу. Читав тај простор чулно је оживљен и припремљен да се у њему тако нешто деси. Припрему за “то” уочавамо и у опису Мргудиног чулног лица. Сва та чулност напосто драматично тежи да се ослободи и реализује. А да ће све даље у том смјеру и ићи свједочи напомена одмах послије тога: “Осим *свега тога* (подвукао С. Т.) Мргуда је, што су у народу каже, слатке крви - слатке преслатке!”

Зашто *осим свега тога*? Зато што се тиме до чулности оживљен простор у коме се радња одвија и чулни изглед Мргудиног лица (прије тога је већ узгрнула “кошуљу до изнад кољена”) доводе у функционални однос са оним унутрашњим неухватљивим и неконтролисаним поривом који се именује као “слатка крв”, а који ће ту чулност покренути и неминовно одвести у страст¹. Овдје се треба присјетити да се у претходној сценској цјелини та унутрашња енергија или како смо је још назвали тај унутрашњи биљег, помиње као “жестока крв”. То није случајно, зато што се тиме на то загонетно еруптивно језгро скреће већа пажња и тиме стварају драмске претпоставке за чин који слиједи, а и због тога што одмах долази сљедећа, четврта по реду сценска цјелина у којој почиње реализација овог очекиваног, претходно добро припремљеног догађаја.

¹ Овдје је zgodно присјетити се једне Фрајтагове (1816-1895) расправе у којој, између осталог одговара на питање шта јест, а шта није драматично. Ту се помиње и страст: “Не приказивање неке страсти по себи, него страсти која води ка делању, јесте задатак драмске уметности” (Фрајтаг, “Техника драме”, Зденко Лешић, наведено дјело, стр. 464). Непо требно је истицати да је Мргудина страст те врсте.

То је она слика која почиње тиме што у ту тишину и Мргудину интимност с природом грубо упада Мика, с друге стране воде. Драматичност ове ситуације није само у томе што се тиме створила прилика да се догоди очекивани догађај, него и у изненадности и неочекиваности те прилике због које се Мргуда нашла затечена.

Остатак слике одвија се у њиховом дијалогу. У нагомилавању разлога за оно што ће се десити ова слика учествује на двострук начин. Први се тиче самог Мике и његове једносмјерне сконцентрисаности на овај чин. Ово није његова драма, већ мушка “дужност” која се подразумева у оквиру схеме патријархалног морала, а на коју је осуђен и други учесник у овој љубавној игри. Ипак, у оквиру такве једнодимензионалне улоге¹ потребно је наћи повод или оправдање да се реализује Микин мушки его: “право” да тако изненадно засретне Мргуду на перилу он налази у њеном тобожњем пристајању да је Лујо Крстанов пресреће у јелику. Међутим, ту је сада и онај други битнији начин којим се још више увећава драмска тензија и припрема њено коначно ослобођење у љубавном гријеху. Ту се ради о начину како Мргуда разувјерава Мик у његовим сумњама, истовремено исказујући своје симпатије и склоности према њему и његовој мушкости. Поредиши њега који је снажан, плећат и висок са Лујом Крстановим који кад иде клима као какав старац, она заправо поново оживљава и ставља у драмску функцију ону сцену на почетку приче у којој њена мати грубо одбија њеног оца, јер је као стара, саката, сипљива и чакараста кљусина. Тако снажна подршка мушкости у овој ситуацији очито није случајна; она је само још један

¹ Он заправо доживљава љубав “у њеним себичним видовима када неко жели добро за себе. То је само једна врста љубави. Опште својство љубави је да жели добро *за некога*. (Етјен Сурио, “Драматуршке функције”, *Модерна теорија драме*, стр. 61). Таква љубав “резервисана” је за Мргуду.

додатни подстицај и предуслов догађаја према коме је усмјерена драмска радња.

4.

До тог догађаја, односно до наглог пражњења и слабљења драмске тензије, долази у слjedeћој, петој по реду сценској цјелини, која почиње након што Мика “прескочи преко воде” и дође у непосредну близину Мргуде. То је централна слика и најдраматичнија ситуација у читавој причи, у којој драмска тензија долази до врхунца: силе које су све више нарастајући ишле једна према другој ту се коначно сударају изазивајући пражњење и смањујући напетост драмске радње. То је она чувена сцена када Мргуда ножем засијеца мишицу да би тако Мики доказала своју љубав (“Душе би' ти дала! 'Оћеш душе?! А у чему је душа? Је л' у крви?”).

Оно што је тако дуго припремано и са свих страна подупирано и одгађано све док не буде неминовно, коначно се десило. При томе се најдраматичнији тренутак и одсудни гест Мргудин одвија под изравним потиском и налогом оног раније помињаног унутрашњег биљега који је, то се и овдје показало, господарио њеном судбином, а да она на то није могла утицати. Сада у овој сцени када приврженост Мики хоће да докаже и суштином свога бића - душом, испоставља се да се душа налази у крви, чиме се поменута унутрашња обиљеженост Мргудина још дубље и темељније заснива. Интересантно је примијетити да се Мргуда и у претходној и у почетку ове сценске цјелине Мики обраћа са “brate”, с чим је у вези и њен драматични гест засијецања мишице који је заправо нека врста овој ситуацији прилагођеног обреда побратимства. Касније, када јој се Мика приближи (да би јој завио рану) и кад почне да је грли и љуби (да ли зато што му послјије свега тога постаје бескрајно драга или да би искористио “прилику” и обавио своју мушку “дужност”?!), она ће како је страст буде све више обузимала почети да се брани другачијим ословљавањем, које представља префињени, деликатни начин пристаја-

ња (“Јој, јој! Немој, очи моје!”; “Немој, зеницо моја!”). Темелјни разлог због кога се она одупире Микином миловању (“не ваља се прије вјенчања”) а који се генерише из неприкосновених правила патријархалног морала, већ унапријед је уграђен у епицентар драмског заплета и такође стално нараста истим интензитетом као и потреба да се љубавни гријех оствари. До ове сценске слике та тензија се јавља у индиректном виду, њеним стидом и страхом да остане насамо са мушкарцем, а овдје се и директно именује. Треба још поменути и оно због чега Мргуда у овој љубавној игри моли Мику да јој не ставља руку у њедра (о нечему другом још није ријеч): “Јој, јој! Немој очи моје, ја сам *шкакљива*” (подвукао С.Т.). И то је једна од оних ријечи које је Кочић употребио поводом Мргудине мајке, тј. да је *немирна* и да се с времена на вријеме *нешто пришјети*, у којима се крију далеко већа значења, у овом случају се ради о љубавном узбуђењу, него што се то на први поглед чини. Напросто, стално се ради о једној мјери и истој равни на којој се деликатно одвија ова љубавна игра која ни у једном тренутку не пада у баналност, него, напротив, одише поетичношћу и народском стидљивошћу. У овој сценској слици драмски и наративни говор се међусобно надопуњавају и омогућују, а драмска тензија готово још и потпуније се остварује наративним путем. У том погледу она је парадигматична не само за ову причу него готово и за читаво Кочићево дјело.

5.

Прича, а и драма која се у њој оформила овим још није готова. Сљедећа, шеста по реду сценска цјелина одвија се временски касније, па је већ и тим хронолошким фактором даља драмска тензија смирена, а коначни расплет радње одгођен. У претходној сценској слици пражњење сучељених нагомиланих супротности извршено је интензивним остварењем “првог дијела” гријеха. Тиме драма још није готова, главна особина Мргудина да је “копилског соја” још се није до краја реализо-

вала. То се дешава касније, а тај догађај обухвата сценска слика у којој Мргуда грозничаво ишчекује Мику последње ноћи пред његов одлазак у војску, дуго после сусрета на перилу. Драматичност и ове слике постиже се претежно наративним средствима, док се драмска форма испољава у четири Мргудина монолошка исказа.

То што је хронолошки и по мјесту догађања ова слика знатно удаљена од претходне има посебан значај, тиме што се љубавни гријех одвија у двије фазе обезбијеђено је да се он не догоди као посљедица неке тренутне “слабости” - када емоције и чулност неконтролисано склизну у страст. Због тога он није анималног поријекла већ је заснован на дубоко хуманим разлозима. На коначан чин пресудно је, дакле, утицала превелика љубав, а чулна предодређеност је само средство њене реализације.

Са таквом, у претходној, петој сценској цјелини већ доказаном снагом своје љубави и новим поводом, односно искушењем, садржаним у Микином одласку у војску, и уз све оне који су постојали још од раније, а у овој слици се само резимирају, предуслови да се одсудни потез са далекосежним посљедицама повуче, готово је неминован.

И овдје се сада поново, као и на перилу, ствара посебна драмска ситуација и амбијент у коме ће се “то” догодити. Све се одвија у дрвеној згради гдје Мргуда сама спава. Драмска тензија истовремено се развија и нараста у њој самој, али и у некој чудној активної слутњи у природи изван зграде. Опијена мирисом сувог босиља, девесмиља и црвених увелих ђулића она је сва као у ватри: мисли на Мику, уз образе јој удара врео пламен, облива је врућ зној и дрхти цијела набрекла снага.

У том тренутку потиснуте су примисли о гријеху и она је сва само у једном питању: “Боже мој, 'оће ли доћи?”. Потом замишља његов изглед:

“Изиђе јој пред очи снажан, ведар, насмијан¹. Она нешто грјешно помисли и од те се помисли стресе.

-Не ваља, што сам помислила! То је грјешно и Богу драгом мрско. Боже, што си ме 'ваку створио? Што ће ми ова снага и ватра? Проклета крви што ме тако мучиш?!”

Ту су, дакле, сведене све оне силе које воде ка гријеху, а које су нам отприје познате, укључујући и ону кобну унутрашњу обиљеженост посебном врстом крви, (овдје се именује као проклета)² као и оне посредоване из патријархалног морала да је то нешто од Бога забрањено. Нечему слути и мјесечина што се види кроз јелова брвна на “жутом, скореном блату око стаја”, а та се слутња појачава и вјетром изван зграде који “трга и просипље суво, свенуло лишће”.

Очекивало би се да ће се Мика појавити управо тада када је њена чежња за њим на врхунцу. Али све се поново одлаже, коначни гријех ни сада не смије постати резултат тренутног усхићења и драматичне пробуђености чула. Напротив, Мргуда је горјела, дрхтала и тихо у сузама заспала. Потпуно, на дистанци припремљено одлучујуће смирење драмске тензије у чину љубавног гријеха сада коначно може да почне и да се до краја реализује. Али ни овај пута немамо силовите, чулне експлозије, ни баналних манифестација страсти, него се све то измјешта на другу раван и одвија у непојмљивој драматичној тајности стишавања:

¹ Тек овдје коначно се види последњи домет оне сцене са почетка приче у којој Мргудина мати бјежи од њеног оца, јер јој изгледа као матора кљусина. То што јој на ум пада грешна мисао управо када га види тако снажног, а имајући на уму и оно шта је о њему раније говорила (снажан, плећат, висок), и те како је у вези са оним зашто њена мати “бијежа” од њеног оца.

² О учешћу овог мотива за љубавни гријех свједочи и коментар старог Чочорике, на крају приче, када се сазнаје да је Мргуда родила копице и зато се објесила: “Мргуда је погријешила, крв је занијела, ама и гријех свој окајала”.

“На згради шкринуше врата, за планине заде мјесец,
вјетар утоли, и све се утиша.

Иза даљине хуји ријека. На млинским лакомицама шуми вода и пада у бадањ. Кроз примамљиво шумење и слијевање воде чујеш, као да неко шапће. Окренеш се - не видиш ништа. Само чујеш, како ријека уједначено хуји и осјећаш, како тешко дише ледена, јесенска ноћ”.

Све се ово збива посредно и у наговјештајима и још увијек није јасно да се то догађа љубавни гријех за залогом смрти; тај поетски чин управо и јесте такав да би га што мање било могуће обезвриједити хероизмом смртног залога.

Посљедња, седма сценска цјелина, у потпуности остварена у форми дијалога, која на готово класичан начин врши функцију епилога драмске радње, стога и јесте хронолошки веома удаљена од тачке обиљежене љубавним гријехом. Та слика одвија се неутрално и незаинтересовано, у виду сељачког ћаскања о невољама које их сналазе, из кога посредно сазнајемо да је Мргуда родила копиле и објесила се. Драмска енергија је већ одавно потрошена, олуја драмске тензије такође се одавно смирила, а овдје се са одстојања и без великог узбуђења уочава већ готово залијечена пустош коју је за собом оставила.

ЖАНРОВСКА ФЛЕКСИБИЛНОСТ КОЧИЋЕВОГ ДЈЕЛА

I

Још од времена када се појавио, о Кочићу је створена представа као о писцу народног бунта и националног здравља коју је, као што је познато, засновао Јован Скерлић. Он је, истовремено, високо цијенио и истицао Кочића као сатиричног писца. У дугом једностолетном искушењу којем је било изложено његово књижевно дјело, све до данашњих дана, такав глас о Кочићу неоспорно је доприносио актуелизацији овог писца. На другој страни, опет, тај стереотип потискивао је у други план поетичке карактеристике и способност тог дјела да задовољи честе промјене књижевних теорија и драматичне мијене књижевног укуса током двадесетог вијека. Ту првобитну представу која је задуго само репродукована, разрађивана и обогаћивана новим нијансама, допуњује такође скерлићевска слика о Кочићу као о писцу здравог, једрог, сочног народног језика. У вези с тим оформљена је слика о њему као о фолклорном писцу, али не у смислу у коме се данас у књижевности схвата и разматра питање фолклора, него у смислу који се првенствено ослања на миметички карактер умјетности. Кочић је, напросто, посебно у схватањима која су била инспирисана модерним и авангардним књижевним концептима пред Први свјетски рат и непосредно послје њега, све до најновијег времена, третиран као фолклорни, сељачки писац на начин који је најчешће индиректно и прикривено подразумијевао негативну конотацију. (Она је из пијетета обично артикулисана опрезно и условно).

Развојем нових наратолошких теорија, новим и другачијим, десосировским схватањем језика и структуралистичког схватања и анализирања књижевног дјела, пост-модернистичким концептом умјетности, као и најновијим фолклористичким теоријама, у другој половини двадесетог вијека стварају

се сасвим нове, повољне претпоставке за оживљавање Кочићевог дјела изван устаљених, стереотипних представа о њему. У неким радовима о Кочићу то је у пуној мјери већ дошло до изражаја¹, али очито још увијек не у довољној мјери и у складу са оним што овај писац нуди.

У таквим околностима раније није довољно могла доћи до изражаја ни спознаја о жанровској флексибилности његовог дјела, која је очито била резултат модерног схватања књижевног чина и због тога се не уклапа у поменућу слику о овом писцу. Динамичка жанровска структурираност Кочићевог дјела, међутим, не би требала бити изненађење с обзиром да се он школовао у Бечу, гдје је имао могућности да прати савремена књижевна збивања у Европи и да се упозна са новим, модерним књижевним струјањима и техникама.

1.

Примјере Кочићеве поетичке ажурности у односу на модерна књижевна збивања у европској и српској књижевности тога доба на плану жанровских особености започећемо указивањем на његове кратке лирске форме које данас устаљено именујемо као *пјесме у прози*. Иако историјат њеног настанка и у европској² и у српској књижевности почиње раније, слободно се може рећи да ту прозну-пјесничку форму са пуном оствареношћу у значењу које она данас има, затичемо у вријеме модерне, и то као једну од њених иноватних особености жанровског карактера. На једној страни може се слободно рећи да “већ од самих почетака песма у прози израста као жа-

¹ Зденко Лешић, “Петар Кочић: умијеће приповиједања”, *Приповједачи*, Сарајево, 1988; Радован Вучковић, “Модерност дела Петра Кочић”, *Од Ђоровића до Ђопића*, Ослобођење, Сарајево, 1989.

² Обично се узима да се пјесма у прози као посебан жанр први пут јавља у дјелу *Гашипар ноћник* (Gaspard de la nuit) А. Бертрана, 1842, а под утицајем тога дјела Бодлер је написао своје *Мале песме у прози* (Petits Poèmes en prose), 1862.

нр модерне књижевности”¹, док на другој страни, када се говори о *српској* модерни “која осцилира између националне и европске књижевности”, треба имати на уму да је она можда “управо овим жанром најближа кретањима у Европи”². Кочић се са својим кратким лирским прозама ове врсте јавља истовремено и упоредо са осталим најзначајнијим српским писцима тога доба (Јован Дучић, Милан Ћурчин, Милутин Ускоковић, Исидора Секулић, Ранко Младеновић, Станислав Винавер, итд.)³.

Посебно је интересно упоређење Кочића са Дучићем који је високим умјетничким донетима ову алтернативну лирску форму дигао на највишу разину и тако значајно допринио њеном утемељењу у српску књижевност. Податак да је 1903. године у престижном и доминантном *Српском књижевном гласнику*, који је имао значајне заслуге за афирмацију и рецепцију пјесме у прози, Дучић објавио два рада те врсте (“Мала принцеза” и “Сунце”), а Кочић чак три (“Јелике и оморике”, “Кроз маглу”, “Кроз свјетлост”) и сам по себи довољно говори. (Прије тога, у претходне двије године, радови ове врсте у *Гласнику* се не срећу). Тај податак још више добија на значају када се има на уму да је Кочић све три поменуте пјесме у прози објавио у својој првој збирци *С планине и испод планине* (1904), у чијој су веома повољној оцјени значајно партиципирале и поменуте лирске прозе, а да је, на другој страни, обије поменуте Дучићеве ствари Богдан Поповић унио у своју чувену *Антологију новије српске лирике* (1911). Све то у најужој је вези са чињеницом да се неке од битних

¹ Душица Поттић, “Песма у прози у *Српском књижевном гласнику* 1901-1914”, *Традиционално и модерно у српским часописима на почетку века 1895-1914*, зборник радова, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1992, стр. 192.

² Исто, стр. 197.

³ О генези развоја и именовања (по Змајевом термину “прозаиде”) овог жанра у српској књижевности видјети у предговору антологији Бојане Стојановић Пантовић *Српске прозаиде*, Нолит, 2001.

претпоставки за пуну афирмацију овог жанровског облика стварају “са појавом *Српског књижевног гласника* и афирмацијом једне нове естетичке и поетичке концепције засноване на модернистичком индивидуализму и субјективизму”¹, при чему је лако уочити да управо те претпоставке на прави начин задовољавају и Дучићеве и Кочићеве поменуте лирске прозе².

Кратким лирским прозним формама Кочић је, дакле, значајно допринио процесу “жанровске демократизације” новије српске књижевности у кључном периоду њеног развоја. Али ако се пажљивије осмотре ове његове кратке лирске творевине неће бити тешко уочити да у неким од њих, осим што саме по себи представљају један иновативан облик жанровског прожимања у једном периоду развоја српске књижевности, постоје и додатне нијансе жанровског поријекла.

Неке од њих, наиме, имају и додатну жанровску “адресу”, односно идентификацију. Чак четири, на примјер, (“Тежак”, “Тавновање”, “Жалобитна пјесма” и “Кмети”) интонацијом и садржајем дате су у облику *тужбалице*. Све ово, наравно, није случајно, јер се интонацијом и функционално и лирска проза “Слободи” може именовати као *ода*, док се пјесма “Молитва” на исти начин лако идентификује у сопственој жанровској нијанси сугерисаној њеним насловом (у њој

¹ Бојана Стојановић Пантовић, “Раскорак између стваралачке праксе жанра песме у прози и њене критичко-теоријске рецепције у *Српском књижевном гласнику* (1901-1904)”, *Сто година Српског књижевног гласника*. Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003, стр. 133).

² Успјех поменутих лирских проза учинио је да Кочић није остао само на њима: већ идуће 1904. године у *Политици* срећемо три његове ствари те врсте (“У магли”, “Пјесма младости” и “Јајце”) које улазе у другу збирку *С планине и испод планине*, објављену наредне, 1905. године. Њима се по редосљеду објављивања даље придружују: “Тежак” и “Молитва” (*Отаџбина*, 1907), “Тавновање” (*Политика*, 1907), “Жалобитна пјесма” (*Политика*, 1909), “Кмети” (*Отаџбина*, 1911), “Слободи” (*Отаџбина*, 1912).

пјесник *моли* Бога да му подари крупне ријечи којима ће исказати, тугу, бол и невољу свог народа¹.

2.

Када се говори о жанровској динамичности и флексибилности Кочићевог дјела посебно треба узети у обзир његову реторичку прозу, односно његове особене и нетипичне говоре које је држао као посланик у Босанском сабору. Већ и по томе што их држи познати књижевник могло би се очекивати да Кочићеви говори имају књижевни карактер. И заиста, они се у пуној мјери могу сматрати књижевним текстовима. Такви су првенствено по реторичкој вјештини која и сама по себи подразумева одређене умјетничке, односно књижевне квалитете, али и по сврсисходном начину вођења и композицији реторичког текста и његовог законитог усмјеравања на задати циљ. Књижевним их идентификујемо и по сликама и метафорама које аутор посуђује из књижевности, а неријетко и из сопственог дјела, али и по инкорпорирању у реторички текст за дату прилику срочених књижевних производа, па чак и оних раније већ објављених.

Ево и примјера. У говору, одржаном 4. јула 1910. године који се библиографски евидентира и именује насловом “Шумско сервитутско право” Кочић је за разлику од својих предговорника који су се оборили на шумаре, устао у њихову одбрану. Нас овдје не интересује зашто писац који је у својим белетристичким дјелима шумаре као царске чиновнике исмијавао и критиковао за малтретирање сељака, у овој прилици иступа у њихову корист, него начин како он то чини. “Шест шумара, вели писац, послали су ми сада *стиховано писмо* (даља подвлачења С. Т.) и замолили да се заузмем код високог Сабора за њих. Дозволите да прочитам, нећу цијелога, него

¹ “О боже мој велики и силни и недостижни, дај ми језик, дај ми крупне и големе ријечи које душмани не разумију а народ разумије, да се исплачем и изјадикујем над црним удесом свога народа и Земље своје”.

само шта се односи на њихову невољу. Ово ће *писмо* све статистичке податке г. Барона Бенка унеколико побити. То писмо гласи:

*'Здраво Кочо од Крајине љуте!
Срби су ти прокрчили путе
Да нам сједеш до високе владе
Па да за нас лугарске органе
Испослујеш какве боље дане.*

*Још у Тебе једина је нада
Да ће за нас испливати правда.
У твом свјесном и српском говору
Предложи нас високом Сабору'.*

Ја их предлажем (аплауз)”¹.

У другој прилици, у говору од 25. јула 1910. године (“Критика аустријске управе у Босни”) у коме се, између осталог, говори и о тешком положају сељака, Кочић поступа на истоверан начин: “Ја ћу бити слободан високом Сабору прочитати ово *писмо* (подвлачења С. Т.) , па се надам да ће по прочитању овога *писма* и они који нису имали љубави за сељака стећи више љубави и предусретљивости према њему. *Писмо* гласи (чита)”:

Оно што Кочић потом прочита није ништа друго него његова, већ поменута тужбалица “Тежак”, објављена у *Отаџбини* 1907. године². Пјесма је прочитана без икаквих измјена, али је у загради, што за нашу расправу није без значаја, назначен начин како реагују остали посланици (*смијех*, у три наврата) и предсједавајући. “(Упозорен од предсједника Сабо-

¹ Петар Кочић, *Сабрана дјела*, III, Бесједа, Бања Лука; Ars libri, Београд, 2002, стр. 15-16.

² Тада је Кочић, као што је познато, због те пјесме лежао у затвору с образложењем да су он и Васо Кондић “настојали раздраживати пучанство на презирање и мржњу против управе ових подручја и земаља”: Помињан је и стих из те пјесме: “Сваком је докундисала ова црна укупација и црна суданија”.

ра да даље не чита Кочић је наставио): Само још тренутак (*смијех – чита*):”. Потом Кочић наставља гдје је и стао, завршава пјесму и даје завршну напомену: “То је једна кратка стварчица, *писмо* једно”¹.

Као што видимо, унутар оба ова реторичка текста, тј. у оба Кочићева саборска говора, појављује се *писмо* као жанровско именовање једног њиховог, уметнутог дијела. У првом случају, очито је, аутор је на лицу мјеста и само за ту потребу стиховао захтјев шумара, а у другом се послужио својом раније већ објављеном пјесмом у прози у којој писац, тј. његов тежак, као што знамо, кука, односно *тужи* над својом горком судбином. Видимо, дакле, да се у форми саборског *говора*, као специфичног реторичког књижевног текста појављује интерполирана нова књижевна форма која се по функцији коју врши у формалном смислу идентификује као *писмо*, а суштински је заправо *тужбалица*. И у једном и у другом случају садржи нијансе жанровског карактера.

Треба имати на уму и поменуте посланичке реакције и напомене везане за интервенцију предсједника, јер се тиме не мијења само реторички дио текста у који је пјесма интерполирана, него и текст саме пјесме, с обзиром да се ради о реакцијама насталим у тренутку док се пјесма чита, евидентираним унутар текста саме пјесме. Те упадице на једној страни свједоче како текст на лицу мјеста функционише, али на другој страни представљају и неку врсту дидаскалија које, као такве, производе извјесна, привремена или могућа, жанровска помјерања унутар текста. На другој страни то је очито и нека врста инструмента за смиривање патетичних, реторичких драматичних тензија и као начин њиховог спуштања и превођења на прихватљивију раван.

Све ово, узимајући у обзир и оне метафоричке и сликовне позајмице које реторичком тексту долазе из осталих Кочићевих дјела, упућује на поступак којим се остварују извје-

¹ Петар Кочић: *Сабрана дјела* III, стр. 26-29.

сне жанровске мутације и симулације којима се основни текст у жанровском смислу помјера и преусмјерава у правцу и на начин који најбоље изражава оно што је писац имао намјеру да каже.

У цјелини то изазива ефекат једне специфичне, вјешто и лукаво вођене игре којој писац прибјегава као једино могућем начину да доскочи једном огромном бирократском систему против кога другачије, тј. његовим оружјем, не може ништа постићи. Начин вођења и домети те игре у *Јазавцу пред судом*, а посебно у *Суданији*, као што знамо, далеко су комплекснији и суптилнији.

II

Игра, иначе, у Кочићевом дјелу има нарочито, централно мјесто и она посебно долази до изражаја у приповијесци и у драмским текстовима, као жанровским облицима које је овај писац најчешће практиковао. Она је битна и када се ради о жанровској устројености Кочићевог дјела.

Управо на Кочићевом примјеру веома лако се уочава да игра и жанр имају доста заједничког. И једно и друго имају одређена правила, односно конвенције. И у једном и у другом случају дословно поштовање конвенција онемогућава слободно исказивање унутрашњих значења која стоје иза тих правила. Циљ, односно сврха или резултат по сваку цијену у оба случаја умањују изворни, почетни импулс и смисао онога што се игром хтјело постићи или неким конкретним жанровским обликом изразити. Претјерана строгост у игри, као и у жанру, води ка институционализацији, окоштавању и несврховитом формалном савршенству. Послије одређене границе формално савршенство и у случају игре и у случају жанра на исти начин почиње да прераста у манир и постаје само себи сврха. Одступање од жанровских конвенција и помјерање граница игре у оба случаја најчешће доносе повољан исход, али и то подлије-

же ризику – свако претјеривање на том плану такође прелази у сопствену супротност,

Све ово води ка закључку да феномен игре значајно утиче на жанровско уобличавање Кочићевог дјела.

1.

То је очито и на примјеру *Суданије*, жанровски веома флексибилног текста који је већ у почетној замисли ситуиран као игра, као уигравање, тј. проба пред право суђење. Уобичајено је да се *Суданија* у жанровском погледу сматра приповијетком која истовремено садржи и неке одлике драмског текста. За разлику од *Давида Штрпца* и драмске слике *Низ друм*, јединих Кочићевих дјела са спољним, на први поглед видљивим обиљежјима драме, *Суданија* има форму приповијетке, карактеристичне по томе што је заснована на догађају који се одвија у облику драмске представе. Са становишта жанровских карактеристика ово дјело већ и по томе заслужује извјесну пажњу, мада сам по себи тај податак не мора да значи бог зна шта.

Кочић је по свему “рођени” приповједач. То потврђује и чињеница да тему односно догађај којим се бави, а који се и сам по себи одвија у драмској форми, није књижевно уобличио као драму, него као приповијетку. Ситуација постаје још интересантнија ако се има на уму да је управо драмска тензија једна од најзначајнијих особености већине његових приповиједака. Већ и сам почетак *Суданије* има изразито наративни карактер, и по томе што се као актер наратије појављује писац, и по томе што се, као и у већини Кочићевих приповиједака, изравно улази у чин приповиједања и почиње казивање о догађају који слиједи: “Наједанпут се ненадно отворише врата, и у ћелију моју улетје *пуцер* Коста, сав задихан и уплахирен”. Али већ и у тој изразито наративној експликацији садржан је наговештај неког неочекиваног и динамичног догађаја: врата се као што видимо *ненадано* и очито нагло *отворише*, у складу с тим у ћелију *улетје* (а не уђе!) *пуцер*

Коста, док његов изглед (*сав задихан и уплахирен*) недвосмислено открива драматичност збивања која слиједе. У даљем слиједу приче, видјећемо, драматично је то што се у сред затвора, иза леђа стражара и затворске управе, организује суданија, односно проба правог суђења, док је драмска структура и тензија самог тога чина односно догађаја, садржана у самом њему као таквом.

Ту се има на уму чињеница да је суђење само по себи структурно организовано по одређеним правилима која одговарају правилима игре на једној и законима драмске радње на другој страни. Нарацијом се у овом случају само омогућује (не: описује!) и “испомаже” тај чин. Игра односно драмска радња о којој је ријеч одвија са под окриљем наратије и без ње, касније ћемо видјети, не би ни могла да опстане. При томе стално треба имати на уму да се под игром овдје не подразумева изигравање суданије, односно проба суђења, него структурно обликовање и слијед одређеног збивања по правилима игре. На начин како се у игри на основу унапријед задатих и познатих правила пролази кроз одређене перипетије и коначно долази до исто тако унапријед замишљеног циља, тако се у чину односно поступку суђења, такође по унапријед познатим мјерилима и узусима, одвија ток догађаја који зависи од тих правила и начина њихове примјене лавирају с ову или с ону страну правде као унапријед замишљеног идеала коме је подређена сврха тога чина. Исто то дешава се и у слиједу драмске радње која пролази кроз одређене фазе нарастања драмске тензије, њеног врхунца (кулминације) и коначног пада и разрјешења задате ситуације.

Све ово, наравно, није без значаја, јер да је у питању неки други догађај, а не суђење, он очито сам по себи унапријед не би био одређен драмском структуром, као што је случај у овој прилици: стандардни, унапријед познати драмски заплет и његово разрјешење (оптужба, одбрана, пресуда) очито латентно у себи носи напетост карактеристичну за драму. Да је у питању другачији догађај он би био *испричан*, и ма колико

у себи носио драмске тензије, не би се радило о ономе о чему је овдје ријеч. Овдје се тај догађај не препричава - он се *дешава* сам по себи, по сопственим унутрашњим унапријед дефинисаним законитостима – иманентно својој унапријед задатој драмској структури.

Кочић досљедно слиједи ту структуру, па се суданија коју конструише одвија по једном унапријед познатом току односно драмском заплету. На једној страни тај заплет подразумева актере који су носиоци јасно дефинисаних активно међусобно супротстављених начела (оптужени, државни тужилац, председник суда, присједници (поротници, људи из народа), бранитељ, перовођа, жандари). На другој страни ту је и варијабилно, сам по себи противурјечно позициониран садржај драмског заплета (оптужба, одбрана, пресуда). Драматично сукобљавање начела, чији су носиоци овако именовани актери, аплицирано на дати садржај, с циљем да се он обликује и преусмјери у складу са сопственом улогом, Кочић води с неизвјесношћу која траје до посљедњег тренутка. Колико год је ова игарија вођена с извјесним циљем, писац је сасвим “праведно” и веома изнијансирано реализовао улогу сваког од поменутих актера, степенујући је не само у односу на идеализовани модел правде, него и у односу на нарастање и кулминирање драмске радње. Потпуно реализовање драмске структуре и тензије овог догађаја због тога се и могло остварити само у сучељавању бездушног и бахатог државног тужиоца, преплашеног, али лукавог оптуженика, објективног, али ипак оптуженом мало наклоњеног председника, народски пристрасних, али од стране суда маргинализованих присједника, вјештог браниоца, неспретног перовође, заглупљених жандара и активне публике која својим реакцијама читава ту представу држи у шапи и под контролом. Није тешко уочити да је Кочић ову своју суданију водио у корист оптуженог ситног сеоског лопова, а на штету строге и бездушне аустријске бирократске управе, и да је стога исход суђења могао бити доста предвидљив. У том смислу може се рећи да је овај “судски процес”

у неколико и морално проблематичан, јер су затвореници свјесни оптуженикове кривице (као уосталом и своје!), али га стално и громко подржавају и за њега навијају тако да Ћико напосто није “смио” бити проглашен кривим и осуђен.

Али, ствари ипак не стоје тако. Јер, Ћико на крају јесте ослобођен кривице, али не зато што је *није крив* (да је више крив него прав мисли и објективни и наклоњени му предсједник суданије), него због недостатка доказа! Тиме је драмска напетост на двострук начин трајала све до самог краја. С једне стране немилосрдна, туђинска управа и бирократија (сви актери суданије су дошљаци, куфераши) и очигледни “докази” крађе, упркос лукаве одбране, драматично су водили ка осуди, док је с друге стране пишчева пристрасност у вођењу суданије “гарантовала” ослобађајућу пресуду по којој би Ћико постао невин и тако била “побијеђена” аустријска власт. У коначном расплету десило се, као што видимо, нешто треће.

Све у свему може се рећи да драмски карактер Кочићеве *Суданије* није условљен евидентном драмском тензијом као једном од карактеристика коју садржи већина његових приповиједака, него драмском структурираношћу догађаја (суђења) о коме се у њој говори. Ово треба јасно потцртати због тога што таква, драмска структурираност догађаја сама по себи не би морала много да значи изван начина како се остварује. Јер управо од тога зависи како и до које мјере ће се испољити и изразити драмски карактер збивања која су у епицентру приче. Зато што имамо такву - познату и практично непромјењиву структуру догађања као што је суђење, са унапријед номинираним актерима и њиховом јасно омеђеном улогом из које се не може далеко и не “кажњено” изаћи (тужилац не може бити бранилац, оптужени не може бити судија, и сл.), - била је потребна извјесна покретачка снага за оживљавање и стављање у покрет драмских претпоставки које се у свему томе крију. Није тешко уочити да одлучујућу, активну, покретачку улогу овдје играју управо наративни аспекти овог дјела.

Иако далеко највећи дио “текста” у приповиједи излази “из уста” њених актера прави простор гдје се обликују њихове карактерне, психолошке, моралне и људске особености не налази се на томе мјесту и не произлази из тих њихових декламација. Јер, њихове реплике и нису замишљене тако да се помоћу њих откривају личне, људске карактеристике оних којима припадају, него су подређене карактеризацији типова отуђене и репресивне туђинске, аустријске администрације. Нијансирањем језичке деформације у оквиру већ искривљеног туђинског административног језичког идиома Кочић мајсторски степенује значај, учинак и агресивност сваког од припадника те отуђене, бесмислене државне чиновничке хијерархије (на швапску, природно, највише заноси “државни”, тужилац), док се евентуалне људске и карактерне особености сваког од њих веома тешко пробијају испод те љуштуре. На другој страни, међутим, пуну, раскошну људску индивидуалност сваки од ових ликова добија на другом мјесту – у наративној равни. Иако су веома кратке, успутне нараторске опаске (ремарке, тј. дидаскалије) о појединим ликовима и њиховим поступцима на лицу мјеста визуелно оживљавају и покрећу живописне и разуђене ликове и карактере дајући њиховим репликама пуну људску оправданост и драмску сврсисходност. У њима Кочић демонстрира дар расног приповједача, уочљив у његовим најбољим приповједачким остварењима.

Могао је писац, наравно, све те успутне напомене конципирати и као класичне дидаскалије, односно као неутралне упуте о сценографији, атмосфери, спољном изгледу ликова, њиховим гестикулацијама, и сл. Резултат позоришне илузије у том случају очито би био скромнији и мање убједљив. На овај начин, тј. наративним путем он је постигао да се актери суданије у много већој мјери уносе, саживљавају и поистовјећују са ликовима које изигравају. До које мјере је то саживљавање потпуно свједочи чињеница да му не одолијева ни сам писац – наратор. Ево како он описује тренутак кад почну да улазе ак-

тери суданије: “У соби настаде гробна тишина, а оптуженик несвјесно задрхта и проблијеђе као крпа у образима. Сироммах!”. Својим (неко би рекао и сувишним!) сажаливим коментаром оптужениковог уплашеног изгледа (“Сироммах”!) писац очито свјесно настоји да подстакне и подигне илузију његовог јадног положаја и изгледа и тиме још више драматизује ток “суђења”.

Ови ситни наративни пасажии који у овако конципираном драмском тексту врше функцију дидасталија до те мјере су успјешни да би сами по себи у умјетничком смислу лакше опстали него амбициозно засноване дуге реплике ликова путем којих се реализује драмска структура овог Кочићевог дјела. За нас је, међутим, овдје најбитније да ове двије функције у *Суданији* нису одвојене једна од друге, него су доведене у пун склад и равнотежу и да се на природан и функционалан начин условљавају и допуњају. Оно што сваки појединачни лик ове приповијетке у остваривању драмске радње говори као неку врсту реплике, свој прави смисао добија и на прави начин почиње да функционише тек са свјежим и кратким оснажењем на наративном плану: сви ликови ове приповијетке претходно су успутно, али врло сликовито и живописно скицирани приповједачким средствима, па као такви сасвим успјешно могу да уђу у ток драмске радње садржане у симулацији суђења.

Иако је већ и именовањем његове функције и улогом у суђењу сваки од актера суданије довољно маркиран да можемо претпоставити даљи смјер у коме ће се развијати његов лик, пуну животност и праве људске карактеристике, односно предуслове за даље учешће у драмској радњи сви ликови ове приповијетке, дакле, добијају тек након што прођу кратку наративну припрему и “предспрему”, односно процедуру. Колико је наративна функција значајна, могло би се чак рећи и пресудна за Кочићеву *Суданију*, свједочи и утисак да је то заправо у књижевном смислу успјешнији и бољи дио приповијетке: главне особености ликова много лакше долазе до изражаја ка-

да се дају кратким наративним потезима, упадицама или коментарима, него “живим” и активним учешћем актера у радњи – говорном и мимичком артикулацијом сопствене унапријед замишљене карактерне, психолошке, моралне и људске димензије.

Наративне функције *Суданије* тиме се, наравно, не исцрпљују. Посебно треба скренути пажњу на то како Кочић наративним средствима разбија и оживљава једноличност дугих реплика у којима се излажу оптужба, оптуженикова и бранитељева одбрана, образложење пресуде, и сл. Моћ приповиједања указује се као коначна истина, као мјера успјешне одбране, а самим тиме и правде. Није без разлога оптужени Ћико добио овакав савјет: “Кад највећу лаж говориш, претвори се и угоди тако да ти бешједе истинито од срца теку, да ти из очију, из чела, из грла и из свију твојије ријечи бије истина и само, што но веле, истина!...”. Јер, он ће у тренуцима надахнућа заиста и измислити/испричати једну истински узбудљиву и сликовиту причу по којој сир није украо него га је отео од јазавца. Опис ситуације када се у дубокој ноћи, обасјаној мјесечином, нашао сам на дрвету, “лицем у лице” са накостијешеним и агресивним јазавцима - крадљивцима, потпуно разбија монотонију суве, формално-правничке одбране: “Мене обузе ледена језа и смртно дрктање. Стеже ме у грлу, капа ми стаде на глави играти и перчин расти. Нешто ми се навуче на очи, и учини ми се да јазавци почеше гребсти и пењати се уз грабић. Цвокоћући зубима, у смртном страху викну, колико ме грло доноси: ‘Натраг злотвори’“. Одјек његовог престрашеног гласа у ноћној тмини, врева паса код торова, тишина кад се послије тога све утиша и смири и дубока ноћ до дна испуњена језом ишчекивања, одједном престају бити у функцији његове измишљене одбране и прерастају у амбијент неког драматичног, праведничког подвига у борби против тамо неког тешког (јазавичијег) зулума, подвига равног подвизима Симеуна Ђака. Није случајно што ту Ћикину одбрану - *приповијест* као такву прихватају и остали ученици суданије: “при-

ватни оштећеник” Лука Ћулум (“Лијепа ти је, Ћико, приповијест, нема вајде крити”), и државни тужилац Глигорије Злојутро (“Данашња одбрана оптуженика јест само једна лијепа приповијест којој не море нико паметан вјеровати...”).

Сличну функцију има и она прича о јазавцима што су избили на славу Стојану Гатарићу из Локвара, инкорпорирана у одбрану младог браниоца с циљем да се разбије једноличност и досада те његове експликације¹.

Преплитање и поистовјећивање драмских и наративних слојева срећемо и у другачијим нијансама. Навешћемо један примјер гдје се види како се драмска и наративна функција приче непримјетно на функционалан и креативан начин сажимају у једној наоко безазленој слици у којој јањећа кожа постаје крпа, а одмах потом се та иста крпа поново и непримјетно појављује као јањећа кожа: Слика почиње да се остварује у драмском дискурсу - репликом (“Да ли то јест *јањећа кожа* (подвлачења: С. Т.) коју ви јесте купили и која јест код вас законито углављена?”), и у складу с тим, а имајући на уму и дотадашњи ток суђења, драмска илузија по којој је обична затворска крпа постала јањећа кожа, дјелује врло увјерљиво и функционише без икаквих сметњи. У другом дијелу исте реченице слика се проширује у наративном дискурсу – ремарком (“пита предсједник суданије, дижући са стола једну *крпу*, која је лежала пред судом као *corpus delicti*”), а у складу с тим долази до наглог, прозаичног пада те илузије. Одмах у сљедећој реченици којом се такође наставља наративна линија приче (“Послије одужег загледања и завиривања *кожице* са свију страна, свједок слеже раменима”) видимо

¹ Стално понављање истих ствари у читавој приповијести (генералије оптуженог, садржај оптужнице, параграфи “кажњеног закона”, и сл), у свим фазама судског поступка (оптужба, одбрана, пресуда) има сврху да подцрта формализам, испразност и бесмисленост аустријске администрације. На другој страни то прераста у манир, бива једнолично и умногоме нарушава умјетнички квалитет приповијетке.

како *крпа* поново непримјетно постаје *јањећа кожица*: једноставно, брзо и без икаквих посљедица спајањем драмских и наративних функција, премоштава се јаз између илузије и стварности, и представа несметано може да се настави. То је заправо један од уобичајених начина како Кочић води ову сложену игру: позоришна, драмска илузија с времена на вријеме се преиспитује, оспорава или враћа на обичну, сурову, свакодневну затвореничку стварност, а онда се поново, одмах у сљедећем кораку, уздиже и враћа у илузију која као таква неометано функционише у даљем току радње. Није ваљда ни потребно напомињати да само драмским или само наративним средствима то не би било могуће постићи тако лако и успјешно. При томе треба имати на уму да ово није усамљено и случајно мјесто гдје се преплићу наративна и драмска функција *Суданије*; то је у случају овог Кочићевог дјела више правило него изузетак.

ШАБЕТАЈ АЛХАЛЕЛ - НАРАТИВНИ ДВОЈНИК
ИСАКА САМОКОВЛИЈЕ

I

1.

Шабетај Алхалел - Самоковлијин двојник у приповијеси “Гавријел Гаон”, један из групе људи који с узбуђењем саопштавају писцу језиви догађај о смрти вешарице Хануче и њене кћерке, конципиран је тако да час из реалности прелази у фикцију, а час из фикције у реалност. Ту игру прелаза писац стално држи у тензији драмског заплета, а коначна јој је сврха да се лик преузет из реалног живота оспособи за преузимање улоге наратора, који би водио даљи ток приче. Први наговјештај његове такве позиције може се уочити већ у слици људи који “више покретима руку и ужасом разрогачених очију него ријечима” причају о посљедњој вечери вешарице Хануче; један између њих, наиме, издвајао се и понашао атипично: “Међу њима био је неки Јеврејин који је тада сједио немирно. Чело му бијаше намрштено. Ћутао је и само понекад потрзавао руку, као да је и он хтио нешто да каже или нешто да објави”. Тај човјек већ овдје непримјетно као да излази из групе успаничених људи, диже се на разину имагинације и почиње да опсједа и прогони писца као крунски свједок тог страшног догађаја, захтијевајући да и он каже о њему своју ријеч.

Преображај од обичног свједока до приповједачевог двојника постигнут је измјеном и мијешањем планова његовог положаја у реалном животу и његовог статуса у приповијеси која се ослања на догађај из живота. Његова почетна позиција је реална: он је један из групе људи који причају о језивој смрти једне вешарице и њеног дјетета, али извјесне особине и поступци овог човјека више нису само ствар свакодневног појединачног људског карактера, темперамента или начина пона-

шања. Док је међу тим људима сједио *немирно*, с *намрштеним* челом и *ћутао* (управо по томе се разликовао од њих), он још увијек није излазио ван граница реалног и свакодневног. Кад, међутим, узмемо у обзир да је уз то “понекад потрзавао (...) руку, као да је и он хтио нешто да каже или нешто објави”, ситуација се мијења и он нам се указује и као могући субјект наративног чина којим се објављује животна трагедија једне праље и њене кћерке. Превођење тог реалног лика (чија му се слика јавља у сјећању) у фиктивну личност с којом почиње да се дружи, писац врши непримјетно, на начин како и иначе у умјетничком процесу свакодневна животна реалност прераста у нову самосвојну и самосталну умјетничку реалност.

“Лик тога Јеврејина назирао сам све јасније у свом сјећању, каже писац. Испрва сам га видео тачно онаквог какав је онда био кад је потрзавао руку, а тада је био мучан, нерасположен и намрштен”.

“Касније, јављајући ми се чешће и чешће и проводећи читаве сате са мном, док сам ја размишљао о Ханучи, његово лице ведрило се све више и нека се благост просипала по њему”.

Одмах је уочљиво да писац с тим човјеком већ проводи сате и сате, иако се с њим никад није срео и видео - реално он постоји једино у његовом сјећању по необичном понашању међу људима који су причали о судбини вешарице Хануче. Из преокупираности тим човјеком, непримјетно израста једна, да тако кажемо, реална фикција. Уочљиво је затим да је у том тајанственом процесу преображавања човјека из свакодневног живота у сопствену фикцију која дјелује по мјери реалног живота, тај лик доживио битне промјене: у првом случају он је био *мучан*, *нерасположен* и *намрштен*, а у другом се његово лице *ведрило* све више и нека се *благост* просипала по њему.

Треба ли уопште говорити да се то извјесно олакшање, ослобођење и продуховљење овог лика појавило иза грча у коме је била напета потреба да се исприча своја прича о вешари-

ци Ханучи, грча који се обликовао и у спољном изгледу тог човјека. Да заправо та тиха промјена није ништа друго него умјетнички чин којим се сирови животни податак преводи у естетску чињеницу, добијајући ново, поново створено, фиктивно лице, са новим смислом и значењем. Ослобађајући тог човјека грчевите напетости и натмурености, коју смјењује изглед светачког блаженства, писац га разрјешава обавеза, обзира и законитости свакодневног, реалног живота и успоставља као фиктивну креаторску фигуру, која би му касније могла постати одмјена у даљем току приповиједања. До тога кључног тренутка он писца нијемо слиједи у његовим размишљањима, сједа за његов сто и скупа с њим ћути: као пупчаном врпцом везани су они причом о судбини вешарице Хануче, прате се и међусобно траже да се растерете и подијеле одговорност за ту причу.

Али да би писац на увјерљив начин функцију наратора могао предати своме двојнику, чинило му се неопходним да сусрет с њим оствари и на плану реалности - зато га поново враћа у свакодневни живот гдје с њиме може наставити контакт и ту му мисију повјерити. У стваралачкој муци и неизвјесности која је с њом у вези и која се пројигура на причу о Ханучи, писац се наизмјенично сучељава час са реалним човјеком из свога сјећања а час са његовом фикцијом, настојећи да их међусобно помири и поистовети и тако створи и имагинативне и реалне услове неопходне да би наративну функцију могао предати своме двојнику.

Од тога је направио читаву малу драму идентификације: човјек из његовог сјећања, који је већ прерастао у нестварну личност оспособљену за приповједачку функцију, може ступити у акцију тек када га писац поново нађе и препозна у свакодневном, реалном животу. Тако ће он са атрибутима свједока једног догађаја и са атрибутима изграђеног наратора моћи да исприча праву причу о том догађају. Њихово сучељавање и поистовећивање писац постиже тако што особине “свог”, имагинарног Алхалела Шабетаја, по којима се он иска-

зује као нека врста мудраца или пророка, преиспитује и идентификује у односу на оног “правог”, кога се сјећа и за којим трага.

Већ у самом изгледу и понашању “правог” Шабетаја Алхалела, чији је глас једном идентификовао у општем жамо-ру на улици и од тада га почео пратити, писац наговјештава човјека који је опхрван вишим неземаљским стварима или бар другачијим виђењем земаљских ствари. Он то чини на начин који снажно сугерише и спољни изглед умјетника и умјетничко доживљавање стварности. Са штапом којим редовно неколико пута куцне прије него што крене, он пророчки хода увијек *замишљен*, као *неприсебан* гледа у земљу, разговара *сам са собом*, а на поздрав одговара *мирно* и *свечано*. При томе он је без занимања, чита *старе књиге* живећи као *благослов* у кући свога брата. Чак и онај *презир* којим је гледао око себе, како се писцу првобитно чинило, није био његова особина, јер су они који су га добро познавали говорили да је “добар човјек, врло добар”. И спољним изгледом, и мјестом у свакодневном животу, и начином осјећања живота и свијета он је, као што се види, више пророк, мудрац или умјетник него обични човјек из гомиле која је узнемирено причала о смрти вешарице Хануче. Тако је он и тиме предодређен да може постати пишчева одмјена у даљем току приповиједања. А тиме су истовремено створени и услови увјерљиве идентификације и поистовећивања “правог” и пишчевог Шабетаја Алхалела.

2.

Као посредник у том препознавању и стапању у једну личност писцу је послужио његов глас и начин како разговара. Мада је нестварни Шабетај Алхалел увијек ћутао, он је знао да је његов глас “јасан, звонак и помало узбуђен”, те да он “говори важно и да се понекад мијеша неки подсмјех у његов глас”. *Јасан, звонак и помало узбуђен* глас писац ће ускоро драматично почети препознавати у свакодневној вреви пролазника. Такав глас (писац га стално именује на исти на-

чин) он ће у једној прилици заиста и чути, помислиће да је коначно пронашао човјека кога тражи, али ће обесхрабрен ускоро видјети да то ипак није “његов” Шабетај Алхалел. Први подстицајни импулс тиме је ипак створен; зато он и даље прати тог човјека, среће се и поздравља с њиме. Једном ће га ипак затећи у разговору и тако открити да и тај човјек говори *важно*, да се у његов глас понекад мијеша *подсмјех* и да му је глас *јасан*, *звонак* и *мало узбуђен*. Идентификација “његовог” Шабетаја Алхалела и оног “правог”, који је био у групи људи што је узбуђено причала о смрти вешарице Хануче, у једној равни тако је већ остварена.

Али, тиме још увијек није све готово; писац је пронашао и идентификовао свога могућег замјеника, али овај још увијек није спознао да ће му тај задатак бити повјерен. Напокон, једне вечери док је сједио и гледао преда се обузет причом о Ханучи, писцу се одједном причинило да је још неко крај његовог стола, ко ту већ дуго сједи и гледа у њега. Помислила да је Шабетај Алхалел напокон дошао, хоће да погледа на ту страну да своју мисао потврди, али никако не може да откине “погледа од једне безначајне стварчице која је случајно лежала” на столу. По томе што му се *принишло* да је неко за његовим столом и по томе што у својој одсутности и обузетости једном обичном ситницом не може да погледа на ту страну, сугерише се, у ствари, још један њихов сусрет на имажинарном плану. То се на први погледу учини и писцу: “То није Шабетај Алхалел, то је онај други’ кажем и тргнем се”. Поступак идентификације није завршен ни када се њихови погледи коначно сретну, а Шабетај Алхалел изјави да је заиста дошао да исприча праву причу о вешарици Ханучи. Тек када се открије да му је глас *јасан*, *звонак*, и *мало узбуђен* и да говори *важно* и са *подсмјехом* идентификација је снажно узнапредовала: створени су фиктивни и реални услови да пишчев двојник преузме даљи ток приповиједања.

Али то писцу као да није довољно - улогу наратора и даље задржава за себе, јер му се степен идентификације изгле-

да још увијек не чини довољним. Кључни моменат препознавања имагинарног Шабетаја Алхалела у реалном а реалног у имагинарном, он сада преноси у један сложени ланац симболизације везан за његове руке. Пишчев, фиктивни Шабетај Алхалел имао је руке са *дугим прстима*. Такве руке могао је имати и онај “прави” Шабетај Алхалел, који као занесени мудрац живи у кући свога брата читајући старе књиге. Централни детаљ у понашању “правог” Шабетаја Алхалела, који писац у неколико наврата и на више мјеста у причи чини актуелним, садржан је у гесту потрзања руком којим исказује своје нестрпљење и жељу да нешто каже о Ханучиној смрти. Када писац касније каже да се “његов” Шабетај Алхалел разликује од “правог” и по томе што су “правом” *руке биле згрчене* (у његовог су биле са *дугим прстима*), та могућност се интензивира и драматизује: од потрзања руке којом се исказује нестрпљива жеља да се нешто каже, до згрчене руке у којој се та потреба интензивира и најављује као неминован чин, очито је савладан извјестан простор којим писац Шабетаја Алхалела води ка позицији свога двојника. И коначан смисао увођења Шабетаја Алхалела у наративни процес, односно разлог због кога и он и писац желе да се објави и његова прича о Ханучи и њеној посљедњој вечери, исказује се у оквиру симбола о згрченој руци. “Дошао сам да вам кажем истину о Ханучи и њеној посљедњој вечери, говори он писцу, јер треба да се око разведри, а згрчена рука отвори...” Потрзање руке и грч у њој очито су у функцији исказивања природе стваралачког чина, уз који се веже осјећај ослобођења, растерећења, блаженства и озарености.

Иако је, као што смо видјели, идентификација “правог” и фиктивног Шабетаја Алхалела извршена већ на разини истоветности њиховог гласа (*јасан, звонак и мало узбуђен*) и начина говора (*важно и с подсмјехом*), право и коначно стапање у једну личност врши се међусобним суочавањем и претапањем симбола згрчене руке, што је обиљежје “правог”, и лијепих дугачких прстију, који припадају руци имагинарног

Алхалела Шабетаја. Видјели смо да и након идентификације помоћу гласа Шабетај Алхалел још увијек не преузима функцију наратора иако открива свој идентитет, намјеру да исприча своју причу о вешарици Ханучи, па чак и разлоге због којих треба чути истину о том догађају. Када се, међутим, одмах након тога укаже његова рука у којој почиње да попушта грч и појављују се лијепи дугачки прсти, идентификација је потпуна и коначна: “Рука Шабетаја Алхалела, која је згрчена лежала на мом столу, мало се пружи и препознах на њој лијепе дугачке прсте”. Напетост нагло попушта, драма идентификације је завршена, фиктивни и реални Шабетај Алхалел коначно су се стопили у једно - створен је пишчев двојник, који одмах преузима дужност наратора и причу наставља даље.

На крају приповијетке, међутим, када пишчев двојник испуни свој задатак, истим ланцем симболизације - али овај пут скраћено и без драматизације - писац га поново враћа реалном животу, сада још и даље: до његовог правога имена - Гавријел Гаон. Она битна клица из које се развила његова предиспозиција за лик осамостаљеног и сувереног наратора и у овом случају је видљива: “Погнут над великом старом књигом, био је задубљен у читање и сигурно није чуо ни да сам ушао. Његова рука са дугим прстима држала је грчевито лијеви крај књиге, а друга је лежала опружена на пожутјелом листу, који је управо био прочитао!”

II

1.

Оволике припреме за сопствену одмјену писац очито није чинио без разлога, што се добро види из начина како у структури приче функционише улога његовог двојника. Јер, он није само пишчев помагач коме се због предаха или задржавања пажње читалаца повремено уступа вођење приче без права на самостални наративни приступ; он је његов двојник са свим “овлашћењима” и пуном иницијативом. Он није само наратор-свједок што добија прилику да исприча неки догађај

који га се тиче, унапријед омеђен заданим временским, просторним и логичким оквиром и мјестом у структури приче; он је, чак и у већој мјери, приповједач-стваралац који наступа самостално, јер сам креира структурно устројство приповијетке и међусобне односе и углове испољавања појединих њених слојева. Он је суверени умјетник-чудотворац, који значење и смисао догађаја о коме је ријеч познаје изнутра и унапријед, па на тој основи и може вршити исправку оних који о њему говоре као извањски учесници и свједоци. Он није, попут слушкиње Мазалте, као свједок присуствовао откривању тог страшног догађаја, али зна праву истину о њему, јер је у његовом стварању и сам учествовао: “Ја нисам видио то, али ја сам напипао својим прстима¹ вешаричино срце и осјетио сам како се то срце грчило од ужаса кад су се чули кораци Мазалтини у ходнику, а касније кад је Хануча легла и кад је привила Бочку на своја прса, тад сам и очима својим видио и ушима својим чуо како је радост куцала у њему”.

Кад касније детаљно крене са својом причом о том догађају, он је истовремено и непосредни учесник онога што се збива, али и стваралац којему није нужа налазити се на мјесту догађаја да би знао његов коначни смјер и смисао. Као такав он суверено влада приповједачким поступком, успјешно премјештајући и замјењујући планове у погледу времена, простора и логичког тока збивања. Тако, на примјер, о првој посјети вешарици Ханучи и ситуацији коју је код ње затекао, он свједочи као обични човјек који се стварно затекао у њеној кући, али ту причу наставља као да је и даље присутан на мјесту догађаја, иако је већ одавно изашао на улицу. Не ради се ту о приповједачкој заборавности него о свјесном наративном поступку: описујући загушљиву собу у којој су Хануча и њена кћерка “дисале тешко”, он каже да је и њега “нешто гушило”,

¹ Лијепим дугачким прстима, видјели смо, он се легитимише као стваралац, а овдје се тим симболским знаком као стваралац и доказује.

стварајући илузију да је ту присутан иако је на сасвим другом мјесту: “Застао сам доље у сокаку на ћошку да одахнем. Овдје је ваздух био свјеж”. На више мјеста у причи Самоковлија свога двојника Шабетаја Алхалела ставља у позицију приповједача-творца, који током наратије суверено диригује час се издижући изнад а час се спуштајући у саму матицу догађаја, час управљајући радњом извана а час се дискретно умећући у њен ток.

У том погледу веома добар примјер је његово казивање о сломљеном цилиндру на лампи, који се помиње на више мјеста у причи. Тренутак када и како је напукао цилиндар на лампи пишчев двојник саопштава наративним потезом који не подразумева његово присуство датом призору: “Рано ујутро напукао је цилиндар на лампи”. У том тренутку он заиста и није присутан на мјесту догађаја. Стога и очекујемо да ће тон казивања и откривања тог призора и даље остати дистанциран; али приповједач се одједном умеће: “Чуо сам како је кврцнуло.” Било је могуће тај детаљ дати и у оквиру започете неутралне наративне равни (“Чу се како је кврцнуло”, на примјер), тим прије што реченица која слиједи (“На чађавој страни указала се танка сјајна жилица”) на исти начин прихвата значење и првог и другог наративног рјешења, али ово повремено директно уплитање приповједачевог помоћника у ток приче није без ефекта: њиме се врши стална актуелизација његовог творачког статуса, који повремено почиње да се губи у неутралној приповједачкој равни, и истовремено драматизује наративна процедура.

Све то Самоковлија чини свјесно, стално бринући да не падне у манир, истовремено настојећи да одржи континуитет изабраног наративног поступка и да у њега унесе што више разноврсности и слојевитости. О вјештини којом га обогаћује врло добро свједочи наративно рјешење везано за плач пожаром преплашене и промрзле Ханучине кћерке Бочке, који је провалио у тренутку када се одлијепио и срушио залијепљени комад оштећене пећи. Није ништа необично што се

прича о том догађају нормално одвија, иако Самоковлијин двојник Шабетај Алхалел у том тренутку није на лицу мјеста, али тај стечени легалитет једног наративног поступка постаје једноличан и писац га премјешта у подручје директног извјештаја са лица мјеста - улазећи са улице у Ханучину кућу, он чује да “Бочка још плаче” иако не зна да је уопште и почела плакати, и тиме у исти ниво ставља два различита плана приповиједања; овим, наравно, његов приповједачки поступак добија на разноврсности и атрактивности. Такве особине овај наративни поступак не стиче, међутим, само вишезначним и вишеслојним односом приповједачевог двојника према предмету приповиједања; и учесници догађаја о којима он прича с времена на вријеме постају активни субјекат приповиједања тиме што и сами приповједачевом двојнику саопштавају своја осјећања. Ни то, међутим, не би завређивало посебну пажњу да му се они не обраћају и у његовом одсуству. Такво је, на примјер, оно Бочкино усхићење новим снијегом које исказује Шабетају Алхалелу, иако њега у том тренутку поред ње нема ни као актера у догађају ни као субјекта који тај догађај препричава. И ово је један од доказа да је пренос сопствене наративне функције на свог двојника Шабетаја Алхалела Самоковлија извршио успјешно и потпуно, јер се он у тој улози сналази и исказује изразито самостално и креативно, у складу са поимањем најсавременијег приповједачког поступка.

2.

Прича о вешарици Ханучи и њеној кћерки Бочки која почива на једном истовремено баналном и бизарном трагичном догађају остварена је у складу са оваквим схватањем приповједачког чина. Казивање како су се смрзле двије јадне и сиромашне особе, само по себи, изван овако слојевите и креативне наративне процедуре, тешко би могло бити нешто више од моралистичке дескрипције једног драстичног догађаја. Овако, том процедуром се надвладава натуралистичка нападност коју тај догађај сам по себи има. Она је видљива већ и у

начину како Самоковлија, у оквиру назначеног наративног чина повјереног двојнику, поступно открива истину о вешарици Ханучи и њеној кћерки. Његов двојник креће од самог имена: име Хануча носе многе жене у јеврејској заједници, али ниједна није сиромашна као она; ту њену животну позицију затим детаљније уобличава живим, филмичним, калеидоскопским слиједом и распоредом слика које ситуира у комшијске разговоре о њој. Њен социјални статус насликан је најцрњим бојама, са натуралистичком атмосфером и декором познатим из дјела социјалне литературе, чији је траг у неким слојевима ове приче евидентан, што никако није без значаја, јер је у најужој вези не само са објашњењем узрока смрти него и са парадоксалном тезом да се та смрт остварила у радости. И основну информацију - да су оне једног дана нађене мртве и да их је открила слушкиња Мазалта, Самоковлија опет саопштава из уста свог двојника, који и у овом случају даљи ток причања децентрализује и демократизује: након што је запрепаштена затеченим призором “као луда излетјела из тамног собичка”, њој није дата прилика да као субјект приповиједања и као први и на најнепосреднији свједок открије околности ове ужасне смрти, него је закратко остављена по страни, а људима из сусједства, привученим њеном паничном реакцијом, као носиоцима нове разине приповиједања, додијељена је улога да изврше “увиђај на лицу мјеста” и читаоцу саопште најбитнију информацију - да су се вешарица Хануча и њена кћерка Бочка у својој биједи и неимаштини дословно смрзле. Тиме је дат само торзо догађаја, али и наговијештено да ће процес његовог даљег попуњавања и оживљавања пратити сложена и слојевита наративна процедура у којој ће бити заступљено више субјеката приповиједања.

Прву информацију, дакле, да су сиромашна вешарица и њена кћерка нађене мртве Самоковлија препушта своме двојнику, који затим “шаље” на лице мјеста слушкињу Мазалту, али оно најбитније - информацију под којим околностима су се смрзле ипак препушта сусједима привученим њеном ре-

акцијом; њу укључује тек касније - када су основне контуре догађаја назначене.

Али то није основна функција Мазалтине приче: као прича у причи, донекле самостална и самоузрочна, казана теч-но и атрактивно, а осјенчена извјесним гротескним оквирима, она у структури приповијетке има значајније мјесто. У њу је писац уградио неке детаље који имају двоструки задатак: прво - да прихватају и одржавају логичну везу у оквиру структуре, и друго - да служе као предложак за праву, “истиниту” верзи-ју догађаја с одређеном тезом, коју ће након тога испричати Шабетај Алхалел.

Затворени, шифрирани знакови уграђени у Мазалтину причу биће отворени и разложени на одређеним мјестима у верзији догађаја коју износи Шабетај Алхалел, гдје ће добити своје право значење и гдје ће се увидјети њихово право мјесто у структури читаве приповијетке. Такве знакове представљају, на примјер, одваљени комад пећи, окрњени цилиндар на лам-пи, начин како је Хануча дочекала слушкињу Мазалту - “била је подигла руку да се од нечег одбрани”.

Окрњену пећ прво су примијетиле комшије које су се сјатиле у Ханучиној соби након Мазалтине паничне реакције и за њих је тај детаљ сигнал да су се она и њена кћерка смрзавале и умирале у страшним мукама. У Мазалтиној причи тај детаљ добија друкчију функцију - њиме се најављује теза Ша-бетаја Алхалела да оне нису умрле на начин како се свима чи-нило и на све стране препричавало. Њиме је, наиме, Мазалта подстакнута да на брзину купи угаљ и распали ватру у пећу-рици и тако подгрије чорбу и колико-толико смлачи собу. Стога је и могуће да тај, за све остале јасан и логичан догађај, на крају Мазалтине приче постаје несхватљив и чудан: “Ја не знам како су се смрзле. Вјерујте, ја не знам. Ја сам затворила врата, кунем вам се, и прозор сам застрла. И пећурицу сам метнула на пећ. Вјерујте, ја не знам шта је то с њима било”.

Наратор и те како добро памти које детаље са окрње-ном пећи и пећурицом ситуира у Мазалтину причу, а које ка-

сније у сопствену верзију догађаја, посебно водећи рачуна о њиховом међусобном односу, али и о примарној функцији коју имају у оквиру верзије којој припадају. У Мазалтиној причи пећурица је каква-таква залога да није могло и морало доћи до овако страшне смрти, а у верзији коју износи Шабетај Алхалел дјелимично се ипак ствара могућност и за смрт у таквим околностима. “Слабо ће нам пећурица раскравити прсте на ногама”, каже Хануча у једном тренутку двоумљења да ли да пробуди кћерку коју чека топла вечера. Али пошто се овдје ради о разлозима који су само један неопходни спољни предуслов који, као што се види, писац такође поставља вишеслојно, на њему се даље не инсистира, јер он за суштину тезе о смрти у радости нема битнијег значаја. С времена на вријеме отвори на пећурици, као ватрене рупе и ужарене очи, постају активни пратиоци психолошког стања, као нека врста садистичких дијаболичних церекала која јој се ругају, подсјећају на њене несреће и тјерају да учини нешто што превазилази њене могућности и води у тамне провалије неизвјесности. Али ту се већ ради о оним дубљим егзистенцијалним процеси-ма који се осамостаљују од сопственог повода и његовог животног оквира и тек такви улазе у комбинацију одређене нараторске тезе.

3.

Овдје је можда потребније скренути пажњу на начин како се одређени детаљ из једне верзије, у овом случају из Мазалтине приче, похрањује у нараторско памћење, а потом подразумијева у верзији коју износи Шабетај Алхалел. Тиме се остварује извјесна редукција и рационализација нараторског поступка, којом се постиже атрактивнија структура приче изражена већом покретљивошћу и измјенљивошћу појединих њених слојева. У верзији Шабетаја Алхалела, на примјер, детаљ са окрњеном пећи и пећурицом нигдје не садржи информацију о замјени њихових функција, нити назнаку ко је и како ту замјену извршио. Окрњена пећ и распаљена пећурица

на њој напосто у тој верзији већ постоје и функционишу: “Комади ћумура које је Рахелина слушкиња бацила на ватру потпаљују се”, неутрално прича наратор Шабетај Алхалел своју верзију догађаја, а да нигдје у тој верзији не спомиње да је угаљ купила и ватру у пећурици претходно наложила Мазалта. Ту он као приповједач очито рачуна да је те детаље саопштио у Мазалтиној причи, коју такође држи у својим рукама и на адекватан начин дистрибуира у остале слојеве приче.

Све ово потврђује у којој мјери је Самоковлија слојевито структурирао причу: свој нараторски задатак преноси на двојника, овај у оквиру својих потпуних нараторских овлаштења уводи новог наратора који му својом причом олакшава сопствене замисли, прије свега тиме што је он први наговјештава, а затим и извјесном нараторском солидарношћу и одговорношћу за њен коначан исход.

Из овог детаља, а слична је ситуација и са осталим, видљив је сложени статус Мазалтине приче у односу на ширу, “истиниту” верзију коју саопштава Шабетај Алхалел: и оно у чему су ове двије приче подударне, и детаљи у којима се разликују, више је у функцији једног сложеног суставног јединства приче него уопштеног освјетљавања истог догађаја из два различита угла. Неке назнаке из Мазалтине приче очито су предзнак оног што ће се јавити у верзији пишчевог двојника, неке су опет посљедак оног што се на другом мјесту у приповијести тек има десити, а неке се подразумевају и узимају у обзир у логичној конструкцији приче Шабетаја Алхалела, замјењујући у њој намјерно изостављени податак да се не би више пута понављао.

Случај са окрњеним цилиндром на лампи то најбоље показује. Према Мазалтиној причи, лампа коју је запалила убрзо се утрнула “јер је цилиндар био крњав”, и то је прво мјесто гдје се тај детаљ помиње. Ту дакле срећемо готову слику која, практично, већ функционише, а тек касније, и на сасвим другом мјесту, наилазимо на одвојен процес њеног настанка који почиње дан раније: “Хануча је угријала лонац рас-

куханог граха (ни на пећи још није одваљен ћошак!, С. Т.), застрла је прозор старом сукњом, запалила је лампу”. Тек сутрадан, рано ујутро “напукао је цилиндар на лампи”, а у једној од сљедећих сцена видјећемо Ханучу како “држи у руци разбијени цилиндар”. Интересантно је, међутим, да је у даљем току приче Шабетаја Алхалела лампа ипак исправна, а у неким случајевима, чак, даје јој се и одређена функција у опису топле домаће атмосфере (“Свечано гори лампа”). У уобличавању ове слике очито је остала непопуњена једна празнина изнад које лебди питање када и како је замијењен разбијени цилиндар. Ту празнину писац је, наравно, свјесно створио а за читаоца који је није примијетио, постоји чак и упозорење на њу у ријечима Ханучине кћерке Бочке: “А ко је купио нов цилиндар за лампу?”. То питање, опет, тако је ситуирано (дато је у низу са другим питањима које Бочка “говори као у себи”) да у приповједачком смислу на њега на лицу мјеста не би било оправдано одговарати. Међутим, када се мало боље погледа, на њега је дат одговор раније и на другом мјесту, у Мазалтиној причи о овом догађају. На тај начин самостална и самоузрочна прича Шабетаја Алхалела може да одржи свој логички систем захваљујући наративном памћењу положеном знатно раније у причу слушкиње Мазалте о истом догађају. Обје ове приче у структури читаве приповијетке нису сувишне; штавише, оне једна без друге нису ни могуће. С друге стране, да би драж откривања ове мале празнине била већа, њено разјашњење није само премјештено из једне верзије догађаја у другу, него је и ту одговор дат посредно. Пошто је био одваљен ћошак пећи, а лампа се гасила због окрњеног цилиндра, очито је требало купити угља за пећурицу којом би се замијенила пећ, а за лампу донијети нови цилиндар. Мазалта, међутим, вели да ће отићи да купи “гаса и ћумура”, а након што је купила “што је требало”, запалила је лампу и разгорјела ватру у пећурици; то значи да је купила и нови цилиндар, иако се то у причи нигдје не каже. Ту очито није у питању пишчева заборавност него сложен процес повезивања дијелова приче по мето-

ду модерног приповједачког поступка, у коме се губе и мијешају временске, просторне и логичке границе збивања, поступка који је у међуратном периоду евидентан у искуству европске, а умногоме и наше књижевне продукције.

При свему овоме стално треба имати на уму да и Мазалтину и сопствену причу, и статус ових прича у односу једне према другој а и у односу на остале дијелове приповијетке, креира Шабетај Алхалел у функцији Самоковлијиног двојника, што је још један од доказа у којој мјери га је писац успешно изградио и оспособио као универзалног и сувереног наратора.

Иначе, кад се говори о знаковима посијаним у Мазалтиној причи, који своје пуно значење добијају касније у верзији Шабетаја Алхалела, ту посебно треба истаћи онај инстинктивни покрет којим је вешарица Хануча дочекала Мазалтин улазак у њен собичак: пошто је сигурно чула како неко тапка у мрачном ходнику и спотиче се о труле даске, очито је према вратима пошла сва уплашена и зато “подигла руку да се од нечег одбрани”. На први поглед овако реаговање ни по чему није необично, али када се погледа његово мјесто у односу на оно што се даље збива, видјеће се да оно у ствари представља окосницу читаве приче. Касније, када пишчев двојник буде износио своју верзију догађаја, овај гест ће већ донекле имати и своје објашњење: “Хтјела је да се исправи па да боље види, те је, стојећи пред самим вратима, подигла мало и руку. Можда се рука подигла и сама или је можда Хануча хтјела да се тако одбрани од неког новог ненаданог ужаса, тежег него што је био онај јутрошњи, свирепијег, који се сада јављао онако тихо тапкајући по вратима”. У међувремену, једним сложеним системом наговјештаја већ се даје до знања да се овим гестом несретна вешарица у ствари несвјесно брани од несрећа које су обавезно биле праћене оваквим посјетама сажаљења, а најављиване тапкањем пред вратима и звекетом суђа у коме је била топла кокошија јуха. Њена слутња да предстоји нова несрећа почиње са кифлом коју је неко дао Бочки док је чекала

на снијегу, а која јој се на “прљавом сиротињском капутићу њеног дјетета” била учинила “као неко страшно знамење”. Слутње ће све више опсједати несретну Ханучу, а њен страх да ће се и овог пута на вратима појавити сињора Рахела и њена слушкиња Мазалта показао се оправданим.

4.

Све до овог мјеста у причи, комбиновањем више верзија и виђења овог догађаја на различитим разинама, уобличава се и попуњава слика о једном страшном догађају, а теза да вешарица Хануча и њена кћерка Бочка нису умрле на мукама, што за све друге изгледа нормално, у приповједачком смислу само је припремана. Грчевито, наднаравно се опирући вечерама у којима се сажимала сила несрећа које су јој се дешавале, вешарица Хануча је у једном тренутку свим својим бићем била сконцентрисана да те страшне знакове од себе отклони. То је постало егзистенцијално питање њеног живота и у његовом успјешном савладавању налазила се једина залога смислености постојања уопште. Оно је законито пред њу искрсло приликом једног пожара који је почео донекле да се тиче и њене судбине јер је, опет, по раније устаљеном обичају, навело сињору Рахелу да јој пошаље вечеру. И усред пораза који јој је донијела та вечера, у њој се јавља одсудни изазов и искушење: у питању њене кћерке Бочке -”А знаш ли, мама, кад ће сињора Рахела опет послати вечеру?”, открива се опомена да ће се ланац несреће и даље продужавати и да томе нема краја. Све око ње се изобличује и захтијева одговор на то питање, у том одговору је заправо садржана судбина њене мисије и разлог њеног даљег опстанка у животу. Од ње се тражи да пристане на стални пораз и излишност. Начин како савладава тај свој егзистенцијални проблем, односно како коначно одстрањује ту сталну опасност, садржи у себи врхунац приповједачке вјештине коју је Самоковлија подарио своме двојнику Шабетају Алхалелу, а која је опет могућа само као последица чињенице да је свога двојника моделирао као лик савршеног, су-

вереног наратора са свим ингеренцијама које из тога произлазе. Хануча на крају херојски побјеђује, али без било каквог херојског геста и чина: “Да се дијете не би престравило, не смједо Хануча ни руком да се одбрани, али се зато снажно одупрла једним својим раменом том ужасу. Пружена тако с уздигнутим раменом, а држећи дијете у загрљају, дође сама себи као препорођена, као преображена у другу Ханучу, велику, усправну, са здравим кољенима, јаким бедрима и широким раменима”. Тај преображај из кога ће се на крају извити пркосни узвик - “Не треба нам више ваших вечера, не треба!” - објављује се овдје снагом умјетничке истине прије свега зато што је извршен овако непримјетно, без неких крупних идејних, моралних, социјалних и сличних конотација које се уз такав узвик природно намећу, а чије посљедице овако конципиран лик не би могао понијети без велике штете по сопствени интегритет. Свој егзистенцијални проблем вешарица Хануча разрјешава на својој разини и у јединој животној околности у којој га као таква може ријешити. А та околност се заправо стекла на међи живота и смрти, у заносу умирања у коме се битна животна питања могу указивати и разрјешавати само у свом есенцијалном, чистом виду.

Кључно, иако сасвим банално питање њеног практичног живота пренесено је овдје на разину гдје добија нови смисао и већи значај; разрјешавано на тој основи, оно се природно одваја од свог повода и може му се вратити само посредно. Отуд је и могућа нараторска теза да вешарица Хануча и њена кћерка Бочка нису умрле у мукама него у радости. Јер, та радост јавила се на метафизичком плану и не би се могла поистоветити са овоземаљским осјећањем задовољства проузрокованог личним превладавањем неког кључног момента, макар се оно јављало и у тренутку смрти, тим прије што би се у таквом тумачењу овог наративног рјешења одмах указала декларативна и патетична ситуација која би објективно нарушавала дотле на другачији начин грађен сустав приче.

Теза о радосној смрти овдје је, дакле, могућа само у повратној реализацији једног осјећања осамостаљеног од свог повода, а доведеног до метафизичких размјера, при чему је, што у овом случају и јесте најважније, поријекло тог осјећања “познато” једино наратору кога је писац до краја оспособио за тај задатак, али не и осталим свједоцима овог догађаја чије је мјесто у причи опет креирао сам наратор. Због тога увођење наратора, пишневог двојника који ће као аутономни творац унапријед имати у рукама све конце приче и може имати смисла и оправдања. На другој страни, опредјељење за овако сложен приповједачки поступак - уколико се он посматра у директној функционалној вези са артикулисањем двије опречне тезе о Ханучиној смрти и њиховим сучељавањем и резултатом тог сучељавања у коме “побјеђује” она о радосној смрти - не би се могло сматрати сврсисходним.

Поготово ако се те двије тезе схвате рационално и ставе у контекст литерарних тенденција у вријеме када је прича настала и ако се узме у обзир чињеница да се у њој лако могу уочити трагови социјалне литературе, чија поетичка начела Самоковлија очито није свјесно примјењивао у својој литерарној пракси. Ако се при томе, условно, теза о смрти у мукама која би, узгред речено, по својим идејним и моралним посљедицама могла бити образац за дјело такве литерарне оријентације потискује тезом о смрти у радости, а тиме индиректно врши и извјесно пишнево другачије поетичко опредјељење, онда овакав модел приповиједања губи на значају, јер би био у служби одређене тезе неовисно о томе за коју се писац у датом тренутку определио. Но ако се те тезе у структури приче не схвате рационално, указаће се и другачија могућност тумачења: љепота и значај ове приче управо и јесте у богатој и атрактивној наративној процедури самој по себи, чији је главни протагонист Самоковлијин двојник Шабетај Алхалел, а не у евентуалној њеној сврси да исказује опозицион однос двију теза, поготово у ситуацији ако се даје предност једној од њих.

ЋОПИЋЕВА ВЕДРИНА У СУМОРНА ВРЕМЕНА

I

1.

Књижевно дјело Бранка Ћопића утемељено је на јединственом схватању свијета које се испољавало посебном животном филозофијом његових ликова пониклих у живописном локалном амбијенту са вишевијековним памћењем и искуством. То искуство засновано је на тешким животним приликама и оскудици, а то памћење подсјећа на трајну борбу за опстанак и очување свога људског, вјерског и националног идентитета и достојанства у условима туђинске власти и неутијешно антагонистичких, међусобно супротстављених, неизмјерно удаљених и исто толико блиских свјетова, формираних на различитим цивилизацијским исходиштима, какви су могли да се појаве и одрже само у замршеној и несретној историјској стварности Босне. Ћопићев човјек дубоко је урођен у ту стварност, а његов опстанак у њој условљен је трајном, готово судбинском напетостју, којом та стварност постоји и стално се репродукује. Међутим, у његовом случају напетост о којој је ријеч осјетно слаби и попушта или се преноси на други, прихватљивији план, те тако долази до лагодне опуштености чији је резултат једна ведрa, прозрачна, увијек препознатљива, слободно се може рећи ћопићевска слика живота и свијета.

Иако умјетничко дјело није само пуко пресликавање стварности, него једна сасвим нова, сопствена, самоузрочна стварност, Ћопићев свијет ипак није изникао ни из чега, него је и те како мотивисан и условљен стварношћу у којој је писац живио, а чијем изгледу је, посебно својим књижевним дјелом послије ослобођења 1945. године, и сам значајно допри-

носио. Нова људска стварност, заснована на новим вриједностима и узбудљивом, често противурјечном начину њиховог достизања заправо и јесте основна Ћопићева преокупација, још од ратних година, па све до краја његовог књижевног вијека. У том погледу постоји готово потпуна хомологија између стварности живота којом се Ћопић бавио, у којој су одрастали и своју слику свијета, па и свој књижевни укус, формирали његови читаоци, и умјетничке стварности његовог дјела. Због готово потпуне подударности та два по своме карактеру ипак сасвим различита вида стварности, али и начина како је свакодневну животну стварност Ћопић сагледавао (лирска прозачност, хумор, сатира, трагика, драматичност, трагикомичност, и сл.) било је и могуће да се “хоризонт очекивања” огромног броја читалаца и визија свијета у дјелу Бранка Ћопића поклапају до те мјере да је он у једном доста дугом периоду био наш најчитанији и најпопуларнији писац.

Данас када су из свакодневне животне стварности Ћопићевих читалаца нестали заправо најбитнији потпорњи вриједносни системи на коме је почивала стварност за коју је овај писац војевао и којом се у свом дјелу бавио (а с овога свијета нестали су или убрзано нестају и читаоци који су ту стварност имали у своме свакодневном животном искуству) поставља се питање да ли с њима почиње да губи на значају и дјело Бранка Ћопића, чији умјетнички свијет је заснован на тим истим вриједностима. Ишчезла је идеологија југословенства на националном и државном плану, а с њом и идеја братства и јединства, национално-вјерске толеранције и међусобног зближавања, елементи грађанског (браторубилачког) аспекта НОБ тумаче се на другачији начин, комунистичка идеја о социјалној правди као резултат у рату извршене социјалистичке револуције, уступила је мјесто социјалном раслојавању енормних размјера, док је епска традиција српских ослободилачких ратова поражена, понижена и оскрнављена до граница националне трагедије.

Шта у тим суморним околностима има да тражи и очекује један такав писац? Када се ствари овако поставе и доведу до посљедње консеквенце, одговор би морао да буде обесхрабрујући. Ипак, уз сва оспоравања идеолошких и моралних основа свијета који је нестао и свега што је он у општем историјском и обичном људском смислу значио, и уз пуну свијест о Ћопићевој улози у његовом стварању и популарисању, овај писац се ипак не доводи у питање. Како и зашто је Ћопићево дјело преживјело стихију нихилизма која се сручила на тај свијет и оне који су га стварали и одржавали?

Прије свега треба имати на уму да тај свијет, заснован на престижним моралним и идеолошким претпоставкама о социјалној правди, историјским слободарским традицијама и национално-вјерској равноправности и зближавању, не постоји изолован сам по себи и сам за себе, него је саставни дио свакодневног општег људског искуства и као такав функционише у контексту свих других, универзалних моралних, идеолошких и хуманих вриједности.

Осим тога постојале су и примисли да Ћопић у суштини и није био “њихов”, јер је веома рано са постојећом државно-партијском номенклатуром дошао у сукоб управо због своје књижевне дјелатности. Другим ријечима сугерисано је да Ћопић није ни припадао поменутој (“југословенској социјалистичкој”) стварности, јер се у односу на њу понашао деструктивно, подривајући је, поричући и извргавајући руглу у својим књижевним дјелима. Распростирала се примисао да је и његова трагична смрт била посљедица сувог зулума који је због тога над њим вршен и да је заправо представљала посљедњи чин његовог учешћа у тој стварности којим ју је и својим животом платио и порекао. У свему овом посебно мјесто давано је Ћопићевим збиркама прича из међуратног периода које у коначном билансу његовог опуса заузимају веома значајно мјесто, а којима је у овим примислима давана улога противтега у односу на дјела са тематиком из НОБ и социјалистичке револуције.

Ствари, међутим, ипак не стоје тако једноставно и имају доста значајну и узбудљиву историју.

Боље познавање Ћопићевог животног и књижевног пута показује да је он заиста не само у ово вријеме, него и много раније, у сасвим другачијим условима, водио борбу за сопствени морални, идеолошки и књижевни интегритет, али и то да је паралелно вођена тиха, мање или више прикривена борба и за њега. Један од значајних датума хајке на Ћопића почео је, што данас можда није баш довољно познато, од његовог предавања студентима Грађевинског факултета у Београду 8. новембра 1954. године и чланка који је десетак дана после тога објављен у *Народном студенту*¹. Још мање је, изгледа, познато да је један од најранијих неспоразума у вези са Ћопићевим односом према комунистичкој идеологији повучен такође у студентској средини, осамнаест година прије тога, дакле 1936. године, када је његова правовјерност доведена у сумњу из сасвим другачијег, супротног разлога. Тада је, наиме, опет у студентском гласилу, у тадашњим *Студентским новинама*, објављен чланак под насловом “Не тим путем, Бранко Ћопићу”. (Ћопић је у то вријеме објављивао приче у *Политици*, али је још далеко био од сопствене збирке приповиједака). Ту непотписани аутор позива младог писца да се окани “лошег” друштва, што се у овом случају односи на Јована Поповића и Авду Хуму с којима је читао своје радове на једној књижевној вечери. Зашто су ова два писца “лоше” друштво за изузетно успјешног и перспективног слѣдбеника кочићевске приповиједачке традиције није тешко закључити ако се имају на уму њихова левичарска књижевно-политичка опредјељења. У хронологији развоја тог књижевног тока између два рата посебно мјесто заузимао је Јован Поповић који је 1928. године био главни организатор и издавач познате *Књиге другова* због које је неколико младих писаца под опту-

¹ “Шта хоће Ћопић”, *Народни студент*, 17.11.1954, бр. 22.

жбом да шире забраћену комунистичку идеологију доспјело на суд. Оптужба није доказана и они су пуштени на слободу, али је тај умјетнички скроман алманах социјалне поезије младих југословенских пјесника добио важно мјесто у развоју једног књижевног тока подржаваног од Комунистичке партије (социјална литература, нови односно социјалистички реализам, књижевна лјевица) који је имао значајног одјека и успјеха у међуратним књижевним и политичким збивањима. Да је у питању управо та адреса потврдио је и сам аутор овог студентског чланка: “кад прође ова снобовска зараза и тешка марксистичка магла која не да да се сагледа стварност”, каже он, “од свих тих успеха ни камен на камену неће остати”. Чим осјете праве вриједности каже он даље “марксисти их опкољавају својим јавним и тајним агентима”¹. Већ тада је, дакле, почела борба за Ћопића и у њој су учествовале све политичке и књижевне групације, настојећи да тог младог, талентованог писца привуку у своје редове.

То је јасно видљиво и у пријему на који су наишле предатне Ћопићеве збирке приповиједака.

У центру пажње критике нашао се социјални ангажман његове прозе, али су у оцјени те карактеристичне црте његовог приповиједања постојале извјесне разлике које у основи нису биле поетичке него идеолошке природе: спор се заправо назирао око тога да ли социјалну и људску угроженост Ћопићевог човјека треба прихватити такву каква је сама по себи или је неопходно имати на уму и одређеније, у овом случају чак и класно поријекло његових невоља - једни су говорили да умјетничка увјерљивост слике босанског крајишког сељака произлази отуд што је дата иманентно, док су други сматрали да би ближе животној и умјетничкој истини одговарало да је писац јаче подвукао узроке због којих се тај човјек нашао у таквој ситуацији. То на први поглед изгледа безазлено и безначајно, али ако се пажљивије сагледају узроци због којих

¹ “Не тим путем Бранко Ћопићу!”, *Студентске новине*, 1936-37, 54, 5.

једни истичу ове, а други оне разлоге лако ћемо уочити да се већ тада замеће једна дуга борба за Ћопића која је практично трајала до краја његовог живота.

Наведимо прво примјер критичара који су сматрали да је Ћопићева проза између два рата успјешна управо због тога што није стварана у кључу тзв. социјалне литературе. Мирко Жежељ, на примјер, вели да нису на мјесту приговори који се Ћопићу дају у вези са његовом идеолошком неутралношћу и индиферентношћу из које произлазе песимистички однос према свијету и судбинска помиреност са својим удесом. “Није према томе оправдан онај прекор који се г. Ћопићу чини због идеализовања безизлазне и проповедања филозофије трпљења, јер је то трпљење само од невоље и привремено а кроз сав филозофски песимизам напред снажно пробија вера у народ, у расу”¹. У оквиру поставке да Ћопић изравно не трпи ничије утицаје Радмило Димитријевић каже да то посебно не може бити “утицај данашњих савремених носилаца и стваралаца 'социјалне' литературе” и њихових “нових гледања на живот и човека”². На која нова гледања на живот се мисли, наговјештава се и у критици Милутина Деврње који каже да је Ћопићева проза “надахнута дубоким социјалним осећањем пишчевим”, али да то осјећање “није онемогућило Ћопића, као друге наше 'социјалне' писце, за уметничка исповедања над стварношћу којој тренутно до уметности није стало”³.

Према подацима да се између два рата кретао и наступао у левичарским круговима и да је јавно упозораван да их се клони, а поготово ако се узму у обзир његово учешће у НОБ и наглашени књижевни ангажман после ослобођења, могло би се очекивати да је Ћопић дијелио књижевна убјеђе-

¹ Мирко Жежељ, “Кратка приповетка Бранка Ћопића”, *Српски књижевни гласник*, н.с., 1940, LX /3, 209.

² Радмило Димитријевић, “Бранко Ћопић: *Под Грмечом*”, *Јужни преглед*, 12/1938, 6-7, 290.

³ М(илутин) Деврња, “Бранко Ћопић: *Под Грмечом*”, *Нова смена*, 1/1938, 4, 225.

ња са љевичарима и да је у својој књижевној пракси слиједио поетичка начела тзв. социјалне литературе, односно социјалистичког или новог реализма како је та књижевна доктрина касније називана. Међутим, увид у његове предратне збирке приповиједака то изравно не потврђује, а да се млади писац од самог почетка није дао укалупити у оквиру заданог идеолошки ограниченог поетичког обрасца, свједочи и рецепција његове прозе међу љевичарима. У овој прилици поменућемо приказе Ћопићевих књига које су дали Милорад Гајић, Авдо Хумо и Михаило Лалић. Сва тројица у основном о њему пишу као своји о своме, хвале га, предвиђају му лијепу књижевну будућност, истичу социјалну ангажованост његове прозе, али му истовремено дају и неке, практично сасвим исте примједбе. У бити оне се свode на приговор да млади писац довољно јасно не уочава разлоге социјалне биједе својих ликова, тј. да његово становиште још увијек није довољно идеолошки изоштрено и објашњено класним критеријумима. Милорад Гајић је у часопису *Живот и рад*, објавио приказ прве Ћопићеве збирке *Под Грмечом*. Он истиче да Ћопић “увјерљиво слика свакодневне сељачке патње и невоље” и да је “вјерно оцртао босанско село неуго, сиротињско, празновјерно, и заостало”, али му замјера што “не иде даље, не открива”, и тако кроз субјективни доживљај прикаже “битне и карактеристичне односе који су се формирали по неумољивим законима друштвеног развитака”. Ћопић је, вели Гајић, “посматрао село изолирано од свих социјално-економских фактора” и због тога и “запао у ћорсокак и песимизам”¹. Није тешко уочити да млади љевичар и књижевни почетник Милорад Гајић овдје демонстрира и у то вријеме већ окоштали и непродуктивни инструментариј поетике социјалистичког реализма, који ћемо срести и у чланку Авде Хуме, објављеном у љевичарском часопису *Наша стварност* 1939. године. И Хумо Ћопића критикује

¹ Милорад Гајић, “Бранко Ћопић: *Под Грмечом*”, *Живот и рад*, 1938, 10-11, стр. 77.

због песимизма који, према њему, долази отуд што се у његовим причама социјална збивања и положај човјека у њима приказују статично. Због тога је, каже Хумо, Ћопић “остао на идеализацији и мукотрпности, биједе, и немогућег излаза”¹. Идуће 1940. године, у часопису *Млада култура*, у коме је један од уредника био управо А. Хумо, овакве и сличне примједбе још више је изоштрио Михаило Лалић. Он сматра да је Ћопић подлегао компромису, јер његови сељаци нису бунтовни, него пасивно прихватају своју судбину, чиме се стварни проблеми босанског села избјегавају или свјесно замућују. Лалићев чланак посебно је важан због тога што се у њему изричито открива мотив због кога се љевичари баве Ћопићем. “Покушај да се Ћопић, с оним што је досад дао, прокријумчари као 'напредни', 'социјални', итд. - очигледно представља јалов посао”², каже он. (Интересантно је да Лалића као Ћопићевог критичара са идеолошких позиција срећемо и касније на једном поратном партијском састанку на коме се неповољно изразио о његовој причи “Избор друга Сократа”).

Све у свему може се рећи да када је у питању Ћопићева позиција у односу на комунистичку идеологију између два рата, он није баш “невин”: осим што га повремено затичемо у љевичарским књижевним круговима, и социјални карактер његових приповиједака на извјестан начин, индиректним путем, подупире њихове политичке и књижевне програме. Критике које су му они тада упућивали нису биле усмјерене на *одбацивање*, него на *придобивање*. Оне су биле замишљене више као неспоразуми и мале чарке у породици, мада у то вријеме Ћопић још увијек није био “пуноправни” и “законити” члан “породице”. Борбу коју су за њега водили они су са неког аспекта гледано касније били добили, али је већ тада било

¹ Авдо Хумо, “Један млади писац о Кочићевој Крајини”, *Наша стварност*, 1939, 17-18, стр. 142.

² М(ихаило) Лалић, “Бјегунци Бранка Ћопића”, *Млада култура*, 1940, 7, стр. 72.

јасно да он своја књижевна схватања и свој књижевни рад не жели подредити уским идеолошким оквирима и циљевима. Такав је остао и касније, када је то било много теже, јер се у неким приликама радило о захтјевима да се подреди још ужим, партијским схватањима књижевног рада, и то у ситуацији када је та партија једина била на власти.

II

1.

И у периоду после 1945. године Ћопићеве свађе, неспоразуми и сукоби са Партијом, били су ствар унутрашњег “кућног реда” и поретка. Била је то борба за Ћопића у приликама када је он већ био један од угледних, али “несташних” и у свему не баш послушних чланова породице. Била је то истовремено и грчевита борба самог Ћопића за сопствени морални и књижевни интегритет, борба коју је на срећу успјешно добио, али којом су у коначном исходу добили и они с којима ју је водио, као што су је добили и његови читаоци и цјелокупна српска и југословенска књижевност тога времена. У свјетлу таквог исхода треба схватити и оне доста познате ствари о Ћопићу: када и како је примљен у Партију, како је и зашто био критикован, саслушаван и прислушкиван, када је из ње избачен и поново примљен, а поготово које су критике биле упућене његовом књижевном раду од “Јеретичке приче” коју је осудио и сам Тито, па надаље, упркос чему је стално био штампан и читан, заступљен у школским програмима и добио највећа државна и књижевна признања и награде свога времена.

Претпоставке да Ћопић и није био “њихов”, те да стога зато данас може бити “наш”, тј. жив и савремен писац, у примислима о којима је било ријечи ослањају се и на критички карактер његовог дјела у односу на систем вриједности једне нове и боље стварности за коју се борио и о којој је писао, а која се у много чему била претворила у сопствену супротност. Нажалост, слободно се може рећи да управо у тим дјелима он

више није у пуној мјери жив писац и то из истих разлога из којих то више нису ни она његова дјела у којима је с великим ентузијазмом и оптимизмом давао ружичасту слику тога свијета. И у једном и у другом случају, наиме, издвајао се и од осталих слојева дјела осамостаљивао тај његов у једном случају афирмативан, а у другом критичан став. Ћопић напосто није био “проблемски” писац у смислу да је имао способност свеобухватног сагледавања једног социјалног, идеолошког или животног аспекта из угла појединачне људске судбине. Његов роман *Глуви барут* који је својевремено на једној страни изазвао подозривост, а на другој похвале, у оба случаја не баш с убједљивим разлозима, најбољи је примјер за то. Метафором “Глуви барут” писац је покушао да изрази мање познату и видљиву, свјесно прикривану унутрашњу борбу у оквиру партизанског покрета (црвени терор или лијева скретања, прелазак са ослободилачког на класни карактер борбе, тј. на социјалну револуцију, раслојавање народног отпора на партизански и четнички покрет и претварање спонтаног отпора у свијест о организованом отпору под руководством Партије, и сл.), али је и поред смјелости да књижевним путем покрене нека осјетљива питања и забрањене теме, па и значајног напретка у модернизацији свога књижевног израза, ипак остао на разини доктринарног романа, коме недостаје пуна умјетничка убједљивост исказана дубоким личним, људским дилемама, проживљавањима и судбинама. Неовисно о томе што је неке од тих ствари писац лично искусио на Козари, неки дијелови романа доимају се књишки - по замислима и карактеру он је више давичовски и лалићевски него ћопићевски, мада у неким партијама лирског и хумористичког карактера (ликови Јовандеке Бабића и Веселице, и сл.) препознајемо аутентичног Ћопића који и данас може лако и радо да се чита. На неки начин то се односи и на роман *Осма офанзива*: ту се Ћопић подухватио да у форми романа анализира неке социолошке аспекте изградње новог друштва и живота, као што су сналажење бивших бораца пред изазовима новог, идеалистички

схваћеног свијета, ерозија идеала на којима је он заснован и сукобљавање личног интереса са захтјевима новог колективног морала, сучељавање различитих културних искустава, прилагођавање фолклорних модела живота урбаним условима, и сл. У дијеловима у којима је то “проблемско” сагледавање новог живота његових крајишких земљака лирски обојено или дато у хумористичком тону (лик Пепе Бандића, и сл.) Ћопић је и у овом случају достигао праве, аутентичне умјетничке вриједности достојне својих најбољих страница.

Осим овог, нешто амбициознијег, “озбиљнијег” критичког преиспитивања новог свијета и поретка са становишта изневјерених идеала, на његове свакодневне недостатке Ћопић је изричито указивао и у својим сатиричним причама, због којих је, као што је познато, био критикован и опомињан и са највишег мјеста. Све то, међутим, не значи да је он порицао основни смисао и карактер тога свијета. Критички и сатирички однос према томе свијету није био срачунат и усмјерен на његову унутрашњу деструкцију и рушење, него на његово оздрављење и враћање првобитном идеалу. Његов књижевни напор није био усмјерен на то да руши тај свијет него да га поправља и враћа своме аутентичном значењу. При томе, општи значај и мјера умјетничког успјеха таквих дјела нису у пропорционалном односу са обимом и изоштреношћу критичко-сатиричке компоненте његовог дјела, него уравнотежености са осталим слојевима у њему. С обзиром на то да лиричност и хумор, као “најбезазленије” особености неког дјела, у мањој мјери од других трпе идеологизацију и морализам, сасвим је и разумљиво да се данашњем читаоцу препоручују управо она дјела која су заснована на тим карактеристикама, а у мањој мјери га се дотичу она у којима идеологизација и морализам под окриљем критике и сатире заузимају веће и значајније мјесто у структури дјела. То, да сумирамо, значи да Ћопићева актуелност данас не зависи од карактера и “квалитета” свијета у чијем стварању је учествовао и који је својим дјелом афирмисао или дограђивао, кориговао и “поправљао”,

него од тога да ли је његов умјетнички свијет усмјераван и контролисан у идеолошком, моралном, социјалном, националном, политичком или неком другом смислу, неовисно о томе да ли се ради о усмјеравању и контролисању са позитивним или негативним предзнаком.

Чак и да је могуће успоставити узрочно-последичну везу између “квалитета” тога свијета и данашње актуелности Ћопићевог дјела утемељеног на томе свијету, чињеница да се он тако трагично урушио сама по себи још увијек му не даје ни позитиван ни негативан предзнак. Сваки свијет носи у себи неке унутрашње противурјечности које му у датим околностима на крају дођу главе. До сада су пали толики свјетови, овакви или онакви, бољи или гори од Ћопићевог (поготово од овог на који смо сада осуђени), али то само по себи није у заборав повукло и умјетност прошлих времена, по којој најчешће и реконструишемо њихов изглед, карактер и смисао. О томе какав је то свијет заправо био коначно ће ваљда своју ријеч рећи историја, мада нам најсвјежија искуства говоре да ни у њу не треба имати превелико повјерење. Јер, могуће је, чак, да ће се све ово завршити представом о једном узалуд потрошеном времену и једном сатанском свијету израслом на хумусу тога времена, представом која нам се данас све више покушава усадити у главу и која ће на тај начин у свијести будућих генерација освајати све више простора што се од њега будемо више удаљавали и што више буду нестајала жива на њему заснована људска искуства која понекад упућују на помишао да је то можда био један од бољих свјетова који смо уопште имали. При томе посебно треба имати на уму утопијско устројство тога свијета којим он, када се занемари и постепено почне да губи на значају идеолошко поријекло те утопије, почиње да функционише на универзалан општеприхватљив начин, као пожељна парадигма за изражавање универзалних, најдубљих људских значења, којима зраче права умјетничка дјела.

Ово је, наравно, само један, ванредан, неочекиван, додатни аспект сагледавања претпоставки на основу којих се може говорити да ли је и у којој мјери Бранко Ћопић још и данас жив писац.

2.

Међутим, неовисно од оваквих, нетипичних околности које утичу на већи или мањи интерес за неког писца, Ћопић је, као и сви други писци трајно био изложен промјенама у развоју књижевног укуса заснованог на сталним поетичким иновацијама и другачијем схватању књижевног чина. Не треба заборавити да је у тзв. сукобу између модерниста и реалиста у нашој књижевности педесетих година Ћопић више држао страну овим другим, а да се у међувремену у развоју књижевне технологије отишло још даље тако да се сада већ сасвим легитимно може говорити о постмодернизму као доминантној поетичкој оријентацији нашег времена. Све те мијене и сталне провјере књижевног укуса Ћопићево дјело је умногоме издржало. На исти начин како аутентична лирика и изворни хумор као универзалне, вјечне категорије нису погодни за манипулације идеолошког и моралистичког карактера, може се говорити о неподложности њиховог посредовања и са становишта модернистичких и авангардистичких поетика. Стога је сасвим разумљиво да се данашњем читаоцу препоручују управо она Ћопићева дјела у којима доминирају лирски и хумористички елементи на које промјена укуса и књижевна мода најмање утичу.

Ћопић је словио као “неозбиљан” писац, што је обухватало и хумористички карактер његовог дјела. У томе је, међутим, била садржана и оцјена његовог хумора у вези с којим су постојале примисли да је површан, плитак, народски прост, без дубљег смисла и значаја, укратко да је сам себи сврха. Ћопићев хумор чини се до сада није баш превише “озбиљно” узиман. Међутим, што вријеме више одмиче невиност и наивност тог хумора све више долазе до изражаја и по-

казује се да та његова особина није нимало безазлена. Том особином изражава се његов изворни карактер и потврђује аутентичност једног доживљаја свијета који се другим средствима не би могао адекватно изразити. Ћопић је писац који неоспорно уочава сву драматику и трагику људског живота, и оног свакодневног, и посебно оног што га доносе тешка ратна и превратничка времена чији је свједок био, али је исто тако свјестан и добро зна да је једно нешто добро познавати и снажно осјећати, а сасвим друго то исто знати и моћи умјетнички изразити. Он зна, такође, да је и сам читалац много мање спреман да се подвргне тмурним и напрегнутим расположењима што их доносе спознаје о драматичности и трагици људске егзистенције, него да их сазна посредним, ведријим и прихватљивијим начином. Отуд он честе ситуације људске бијезде, немоћи и незнања ставља у хумористички контекст у коме их читалац лакше схвата и прихвата. Када би се све оно што овај писац у причама из међуратног периода говори о скућеном, оскудном и понижавајућем животу босанског сељака, изједначеног са живинчетом с којим, на примјер, живи и спава у истој просторији, покушало изразити на неки други начин, очито бисмо добили књижевну творевину у којој би све то дјеловало као патетична, папирната трагика или драматични, декларативни вапај над људском несрећом који би као такав тешко стигао даље од предворја читаочевог правог, аутентичног доживљаја те ситуације. Овако дата са хумористичког аспекта таква једна слика односно животна ситуација постаје знатно прихватљивија и упечатљивија зато што је таква сама по себи, али и због тога што је у њој истовремено садржана и човјекова самосвијест о себи и свијету у коме живи, самосвијест којом је на иманентан начин та сопствена ситуација на могућ начин већ обухваћена, савладана и превазиђена.

Слично је Ћопић поступао и у оним својим дјелима у којима срећемо његову најчешћу и најомиљенију тему која се односи на смјену свјетова изазвану ратом и револуцијом, која сама по себи нуди обиље људских ситуација испуњених недо-

умицама, страховима, неспокојством, траумама, драмама, личним и породичним трагедијама, итд. Код Ћопића, као што знамо нема ничега од тога, али су узбудљиве промјене што их у живот крајишког сељака уноси искуство новог и радикално другачијег, револуцијом одређеног живота и свијета, цјеловито и у свим својим нијансама обухваћене и уз то веома упечатљиво дате. То је било могуће првенствено зато што су пренесене на план хумора, гдје с обзиром на амбијент, искуство и културни модел актера који у тим ситуацијама учествују дјелују прихватљивије и умјетнички увјерљивије, при чему треба имати на уму да се ради о животним ситуацијама које су по начелу супротног очекивања већ и саме по себи саобразне дефиницији комике.

Што се лирике тиче постоји општа сагласност да је то заправо највећи квалитет Ћопићевог дјела у свим фазама његовог књижевног развоја. Њено присуство читује се на иманентан начин, она се обично подразумијева, па због тога и није разматрана и истицана као посебан аспект његовог дјела. Ћопићев умјетнички свијет превасходно је лирски, на исти начин у романима и приповијеткама као и у поезији за одрасле или за дјецу. У вези с тим постоје примисли да је он писац скромних могућности за дубље, мисаоно сагледавање свијета и човјековог мјеста у њему. При томе се губи из вида да је видљива пишчева потреба да изрази неку мисао о људском животу, први знак његове стваралачке немоћи која се надокнађује извањским начином. Мисао о животу и свијету коју садржи Ћопићево дјело производ је потпуног доживљавања цјеловитости живота, а не размишљања и домишљања о њему. Спознаје о смислу људске егзистенције изражене Ћопићевим начином нису скученије или мање потпуне од оних које налазимо у дјелима чувених писаца од формата познатих по мисаоности свога дјела. Ћопићева мисао о животу је непосредна, унапријед већ проживљена и тако провјерена, па је због тога читаоцу прихватљивија од оне која му се сугерише под окриљем високоумних расправа у оквиру компликованих књижев-

них поступака из којих посредним путем треба докучити мисао свега тога. Поводом Ћопића може се говорити о лирској мисаоности: мисао је згуснута и импрегнирана у лирском језгру његовог дјела и није подложна за изолована разматрања у оквиру задатих и унапријед познатих мисаоних конструкција и система. То је напросто једно до дна проживљено људско искуство које функционише само за себе и опире се разлагању на рационалне, од раније познате, међусобно субординиране спознаје о смислу људске егзистенције.

На крају, оно по чему је Бранко Ћопић и данас жив писац свакако је његово књижевно стваралаштво за дјецу. При томе посебно треба имати на уму веома значајно Ћопићево мјесто у развоју овог жанра у цјелокупној српској књижевности: све од Змаја до Ћопића наша књижевност за дјецу није озбиљније успијевала да се одвоји од педагошке, односно поучне функције. Иако се и Ћопићеве књиге за дјецу и омладину (ове друге у нешто већој мјери) најчешће остварују у оквиру истог идеолошког обрасца који одређује читаву његову слику свијета, овдје су ограничења која намеће тај образац мање изражена. Већ и по природи књижевности за дјецу та ограничења не дјелују као у случају дјела за одрасле у којима се афирмативан или критичан став према свакодневној људској стварности, уређеној према том обрасцу, често појављује као кључна тачка Ћопићевог поетског свијета. Партизанско-пионирска иконографија овог дијела Ћопићевог књижевног стваралаштва ипак није само пуко пресликавање и преношење са више на нижу раван једног већ постојећег схватања и доживљавања свијета. У овом случају пресудне су игра и машта као темељне одреднице поетике дјечије књижевности: Ћопићеви дјечаци првенствено играм и маштом учествују у крупним збивањима и ратним догађајима који их окружују, пресликавајући их по мјери дјечијег свијета и поретка ствари. Играм и маштом они непримјетно савладавају често и сурову стварност у којој живе и тако стварају нове, живописне, фантастичне, немогуће свјетове у којима је све дозвољено и у којима је све

могуће и гдје се живот одвија по наивном и невином устројству дјечије збиље у којој све тешкоће и захтјеви свакодневног живота нестају као руком однесени. У омладинским, “адолесцентским” романима ведрина и хумор Ћопићевих “магарећих година” и недосегнутост орловских висина повремено постају унапријед препознати по општим мјестима, обрасцима и узорима чувених свјетских романа о мистерији одрастања и авантурама дјечијих дружина. На другој страни, у прозним и пјесничким остварењима за мањи дјечији узраст аутентична, ћопићевска, необуздана игра и машта разрастају се до неслућених граница, освајајући све нове и нове, непознате просторе дјечије радости, без краја и изгледа да се икад и игдје заврше. По томе је Ћопић наш прекретни писац за дјецу од кога заправо почиње модерно схваћена, дидактички неоптерећена и маштом и игром одређена наша књижевност за дјецу (М. Данојлић, Д. Радовић, Љ. Ршумовић, и многи други). Иако управо књижевност за дјецу послије Ћопића представља онај дио наше књижевности која је у прошлом, двадесетом вијеку напредовала више него било шта друго, најбоља Ћопићева дјела из ове области још увијек су жива и актуелна, јер садрже отворен позив на игру и маштање свакој новој генерацији наше дјеце.

Они који данашњу актуелност Ћопићевог дјела покушавају да сагледавају са становишта поетичке ажурности у искушењу су да закључе како је он традиционалистички писац који није био у стању да прати модерна књижевна струјања чак ни у своје вријеме, те да стога пред данашњом читалачком публиком и не може имати неких већих изгледа. При томе се губи из вида да стално настојање за модернистичким и авангардистичким иновацијама у књижевности, колико год доприносило њеном развоју, има границу од које књижевно дјело почиње да губи комуникацију са читаоцем тако да оно што је у књижевности у једном тренутку модерно самим тиме није и естетски увјерљиво и за читаоца прихватљиво. Осим тога, оно што је у једном тренутку модерно у другом то више није, и то су разлози што су толика дјела и толики писци из

прошлости остали актуелни и у каснијим временима. Ћопић спада међу ријетке писце који су још за живота постали класици, што значи да су у своме дјелу на прихватљив начин помирили све захтјеве у односу на које се формирао постојећи књижевни укус њиховог времена. Ћопићев квалитет да се лако и са занимањем чита подједнако вриједи и данас, као што је то било и у вријеме када је његово дјело настајало. Данас се, међутим, у вези с тим може говорити и о једном додатном квалитету: док је савремена књижевност опсједнута потребом да у оквиру процедуре настанка дјела истовремено пројектује и ниво поетичке свијести на коме се оно реализује, и тако се заправо умногоме бави сама собом, - Ћопићево дјело зрачи изворним, ведрим и прозачним људским садржајима. То је заправо оно што нам у овом суморном времену понајвише недостаје.

ИСТОРИЈСКА СВИЈЕСТ И ЉУДСКА СУДБИНА У РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА*

I

О појму и схватању историје досада су написане читаве библиотеке. Стога није чудно што се у свему томе нашао и један спис са бизарним насловом: *О користи и штети историје за живот*. Његов аутор је, ко би то очекивао, нико други него Фридрих Ниче. Бизарна су и његова почетна разматрања о филозофији историје. “Посматрај стадо које пасе поред тебе: оно не зна шта је јуче, шта је данас”, каже се ту. А онда се, на истом мјесту, та мисао развија у овом смјеру: “Када би човек једном упитао животињу: зашто ми не причаш о својој срећи и само ме посматраш? она би одговорила и рекла: то бива стога што увек одмах заборављам шта сам требала рећи - но ту би већ и заборавила овај одговор и заћутала”¹.

Ова замишљена сцена у Ничеовом спису непримјетно се нашла на једној обали моје пажње у истом тренутку када се с друге стране, као из негатива, постепено почела развијати њој по нечему слична једна слика у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Та слика почиње детаљом када Ахмед Нуредин, ошинуто првом слутњом искушења која му предстоје, стоји поред оgrade изнад ријеке, ослушкујући тешко дисање ноћи и њене чудне звукове, “јасне и пречишћене, као да су се одбијали од стакла”². Изузетност тог доживљаја наш јунак

* Један прилог поетици историјског романа.

¹ Фридрих Ниче, *О користи и штети историје за живот*, II издање, превео Милан Табаковић, Графос, Београд, 1986, стр. 7.

² Обилежавање цитата из неког, посебно општепознатог белестристичког дјела које је предмет анализе, очито има смисла само ако су ти подаци, у оквиру цјелокупног истраживачког поступка, једна од претпоставки да се дође до очекиваног резултата. Овдје то није случај, па се

препознаје по томе што му се тако нешто догађа “вјероватно једини пут у животу”. А дешава му се да тајанствене шуме и гласове ноћи доживљава као оно што стварно јесу: да му се указују као знак и објава ствари изван његовог искуства. Он их слуша и гледа “издвојен, неумијешан, без туге и без радости, не кварећи их и не поправљајући”. Они живе сами, без његовог учешћа и неизмијењени његовим осјећањима: “Тако самостални, истинити, непретопљени у моју мисао о њима, остављали су помало равнодушан утисак, као туђа непрепозната ствар, нешто што се дешава, што бива мимо свега, залудно и непотребно”. Из тог доживљаја развија се у њему спознаја о трагичности чулних утисака заробљених “насиљем мисли”, спознаја која га враћа у дјетињство и “заштићено блаженство топлог и тамног праизвора”. Све то прераста у чудну визију која се простире прогресивно уназад, до тренутка када ријека почиње да тече назад према извору, када камен са њеног дна као риба бијелог трбуха испливава на површину, а ситни набори воде оковани сребром мјесечине одједном постану непомични.

То заустављање збивања и њихово покретање уназад, према почетку, важан је путоказ за разматрање овог романа са аспекта који је назначен у наслову овог текста. Онако како су збивања и догађаји запамћени на филмској траци, и могу се заустављати и помјерати унапријед или уназад, тако су и у овој визији Ахмеда Нурудина догађаји и сензације човјековог живота обухваћени људском мишљу којом се даље стављају у покрет у складу са сврхом и смислом на који се у овом случају не може утицати и који се не може контролисати. Спознаја да је кључни, трагични тренутак у свему томе управо онај када ствари из своје невиности и чистоте бивају покренуте збивањем из кога излазе као мисао о себи, истовремено је и почетак драме Ахмеда Нурудина, коју прихватамо као доминира-

стално понављање информација о издавачу, мјесту и години издања и страницама са којих се цитира, чини излишним.

јуће значење овог романа. Над сликом ријеке која тече уназад Ахмед Нурудин постаје свјестан гдје је и у чему је проклетство које ће га пратити и с којим ће се носити до судњег дана: “Тада ми је дошло до свијести да то оживљава моја мисао, почињући да преобраћа оно што видим и чујем у бол, у сјећање, у неоствариве жеље. Испијеђени сунђер мога мозга почео је да се натапа”.

Меша Селимовић на овом мјесту у свом роману говори о једном изнимном тренутку појединачног људског живота, а Ниче у свом спису који смо на почетку цитирали, сликовито указује на тачку из које се развијају први обриси историје - када човјек почиње да се сјећа, а оно што му се догодило претапа у мисао о том догађању и тако постаје дио искуства свеколиког људског живота. У поређењу ове двије слике не само да не осјећамо несразмјеру између безмјерности историје и једног људског тренутка у њој, него их затичемо практично на истој разини. За животињу, јединку из свог стада Ниче каже да “живи *неисторијски*: јер се рађа у садашњици, као нека бројка”¹, то јест “појављује се сваког тренутка у потпуности као оно што јесте”². Звукови ноћи које Ахмед Нурудин послушује такође су се “јављали као оно што јесу”. Доспјели смо, дакле, до прага преко кога у једном случају прелазимо улазећи у предворје гдје почиње историја, док се у другом случају затичемо у повлаштеном тренутку када ствари свакодневног човјековог живота драматично почињу да нас се тичу, прелазећи из чистог и невиног вида постојања у неки облик супериорног и неправног партнерства у односу на људску јединку.

Почетни импулс и у једном и у другом случају је исти. Исти је и принцип како се тај почетни догађај даље развија: у оба случаја он се претапа у мисао о оном што се десило и тако репродукује у сопствени, отуђени, институционализовани вид

¹ Ниче, стр. 7.

² Ниче, стр. 8.

постојања, са погубним повратним дејством. О каквом се дејству ради свједочи и оно што слиједи, и у једном и у другом случају. Ничеово претпостављено питање јединки из стада што пасе, која како он каже живи неисторијски, гласи: зашто ми не причаш о својој *срећи*? На другој страни, јунак из Селимовићевог романа почиње схватати како се оно што гледа и слуша поред оgrade изнад ријеке мишљу преобраћа у *бол*, у *сјећање* и *неоствариве жеље* - све оно што је на супротној страни од спокојства и среће. Линија која дијели простор среће од простора у коме се одвија оно чиме се срећа изневјерава и угрожава, прелази се на оном мјесту и у оном тренутку када се из неисторијског прелази у историјски вид егзистенције, тј. када ствар престаје бити оно што је сама по себи и почиње да добија сопствену “историју”, улазећи у систем посредних односа и веза у којима се губи њен првобитни идентитет. (У свакодневном животу човјек све то не осјећа, не примјећује или, што је најчешће, напосто не идентификује). Тај процес, још увијек апстрактан када је у питању схватање историје, поприма другачије карактеристике и размјере када се одвија у простору романа, гдје се као у свом природном амбијенту најпотпуније исказује и драматично заоштрава. У Ничеовој слици ради се о зачетку поменутог процеса и слутњи његовог исхода, у Селимовићевом роману је у питању повратак унатраг према његовом почетку, након што се драма одиграла, да би се с те тачке јасније могле видјети посљедице и искушења која тај пут доноси.

Наговијестили смо већ, овим, како основни смисао и значење Селимовићевог романа *Дервиш и смрт*, коинцидирају са одређеним схватањем историје, у овом случају пренесеним на људски план. Разматрајући однос митског и историјског мишљења у свом тексту *Митови и историја*, у коме се иначе ослања и на наше народне умотворине, говорећи посебно о Марку Краљевићу, Мирча Елиаде између осталог говори о одбрани “пред терором историје” и могућности човјека да “се супротстави историји” на једној, односно “да се склони у

подчовечанској егзистенцији или у бекству”¹, на другој страни. У поређењу са оном безазленом Ничеовом сценом у којој се све то наговјештава, овдје су ствари очито већ стигле предалеко: историја се указује у неочекиваном и нежељеном значењу. Такво схватање историје, од тренутка када и гдје се зачиње, па до комплетне аргументације која га оправдава или оповргава, не би се могло лако изложити ни на далеко већем простору - овдје ћемо, зато, само у пар реченица, приручно и угрубо рећи на шта се ту заправо мисли.

Ради се о поимању историје као једном облику отуђене човјекове свијести о себи и своме мјесту у животу и свијету. Као што је већ наговјештено, по том схватању већ оног тренутка када се нешто догоди и пређе у наше памћење, оно више није онај догађај, већ свијест о њему, у којој тај догађај више није могућ у свом изворном облику. Не ради се ту, дакле, о некој манипулацији и искривљивању истине (догађај је истинит само у тренутку док се догађа), него о процесу, без кога памћење и свијест о том догађају не би били ни могући. У питању је, дакле, суштински принцип историје који се касније све више развија и ојачава, почињући да ради за свој рачун, подређујући оно што се збива сопственим законима и ограничењима садржаним у његовој природи. У том смислу историја се указује као затворени систем или у најбољем случају као динамична структура са доста извјесним дометом распрострања у подручје апсолутно схваћене слободе. У строжије формулисаној верзији тог схватања историја је осамостаљени облик људског мишљења о свијету у коме се тај свијет не осјећа комотно и природно, него се мора скупљати и прилагођавати једном унапријед смишљеном калупу у који се не може смјестити сва његова суштина. Историјска свијест се тако указује као лимитирана, чак лажна свијест, као репресивна свијест, свијест терора и тираније, једном ријечју као отуђена свијест

¹ Мирча Елиаде, “Митови и историја”, *Мит, традиција, савременост*, Нолит, Београд, без године издања, стр. 274.

која свијет препознаје по сопственим мјерилима и артикулише га сопственим отуђеним језиком. У питању је, напросто, једна безнадежна ситуација: историјска свијест се указује као нека врста посуде у коју се смјешта садржај који се сам по себи не би могао одржати и остати смисленим, нити он, тај садржај, може мијењати облик те посуде и прилагођавати га сопственом стању и изгледу.

Таква позиција историјске свијести потврђује се и у обратном смислу - када се она указује као прибјежиште и мирна лука у коју се стиже након бурних догађаја, који тек ту добијају своју коначну мјеру и прави смисао. Историја се ту схвата као завјетрина у коју се човјек склања пред потјером несталних и несигурних захтјева и мјерила свакодневног живота. У њој су догађаји и збивања ухваћени и сведени на линију која чини границу иза које се назире вјечност постојања. Та њена вјечна мјерила у овом случају се појављују као топло гнијездо уточишта које се обликује у некој накнадној перспективи усмјереној на простор изван, или боље речено, мимо живота. Али и као таква она не губи свој отуђени карактер, него га напротив још једном потврђује.

Носилац те идеје у роману је хафиз Мехмед који је живот проводио “нагнут над пожутјелим књигама историје”, као да је постојало само вријеме које је прошло и као да је и оно вријеме у коме живи заправо само вријеме које ће проћи. Живећи тако “срећно искључен из живота”, он је “могао да пише само филозофију историје, безнадну филозофију нељудских размјера, равнодушан за обичан живот који траје”. А с обзиром да је ово уточиште ипак само посљедица потребе да се од нечега бјежи, његова *безнадност* и његове *нељудске* размјере поуздан су показатељ да је историјска свијест и у овом случају отуђена и да као таква захтијева од човјека подређен и поданички положај.

Свој такав статус историјска свијест одржава одређеним институцијама, инструментима, категоријама и начелима као што су држава, закон, власт, вјера, морал, итд. Као глобал-

на свијест која се слојевито и увијек на другачији начин тим инструментаријем преноси и примјењује на појединца, а онда у те категорије поново враћа обогаћивајући их додатним нијансама, она показује своју виталност и способност трајног обнављања. С обзиром да није од Бога дата, нити је дошла сама од себе, него је у њено моделовање и одржавање увијек укључен појединац, њена отуђеност и погубно дјеловање на човјека путем поменутих инструмената и категорија дјелују још апсурдније: то човјек себе заправо подвргава тортури начела која је прво сам измислио, а онда их трајно штити и одржава примјењивањем на себи.

II

Вратимо се сада на Селимовићев роман *Дервиш и смрт*, гдје сасвим јасно видимо како се овако схваћена структура историјске свијести на импресиван начин просљеђује у структуру романа, дотичући у његове најудаљеније дијелове и прожимајући све његове слојеве, истовремено се загријавајући до усијања и прерастајући у пламен у коме као добровољне, самопринесене жртве изгарају његови ликови. Тиме се остварује основно поетичко начело историјског романа. Напријед поменуте категорије и инструменти којима се одржава и реализује историјска свијест темељна су ограничења у оквиру којих се на узбудљив начин оформљује људска ситуација Селимовићевог човјека. Ту би, ваљда, прије свега, требало тражити разлоге на основу којих би се ово дјело могло сврстати у категорију историјског романа¹. А по томе што се одвија

¹ Појам историјски роман, као што је познато, првобитно се успоставља у вези са именом Валтера Скота. “Такозваном историјском роману пре Валтера Скота недостаје управо оно што је специфично историјско: мотивисање особености јунака историјским својствима њиховог времена”, каже Лукач (Ћерђ Лукач, *Историјски роман*, Култура, Београд, 1958, стр. 9). Историјски роман се, међутим, “принципијелно не разликује од романа уопште; он не представља никакву посебну врсту или подврсту. Његов специфични проблем, приказ људске величине у протеклим вре-

у једном удаљеном историјском времену овај роман је можда и понајмање историјски¹. Његови ликови су жртве отуђених, институционализованих начела, али на начин који је саможртвовање, јер се указује као свјесни избор, као настојање да се та начела ватрено бране и по њима живи.

менима, мора да буде решаван у границама општих услова романа” (Исто, стр. 118).

¹ “Историјско време, само по себи, то је неважно. Важна је сама прича, њен унутрашњи простор (...) где се прича одиграва” (Предраг Палавештра, “Дух побуне у књижевном делу Меше Селимовића”, *Књижевно дјело Меше Селимовића*, зборник радова, Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, Институт за језик и књижевност. Институт за књижевност, Сарајево, 1990, стр. 17). “Могућно је, дакако, исконструирати неки век и неко место где се овај роман збива - рецимо седамнаести век у Сарајеву, у чаршији, у текији смештеној недалеко од Миљачке и њених гудура, с бунама у Посавини у даљој позадини. Али да ли је заиста о томе реч? У сваком случају, прича и карактери нису у свом зачетку у том веку и на том месту поникли” (Светозар Кољевић, “Апстрактна историја у *Дервишу и смрти*”, *Дјело Меше Селимовића у књижевној критици*, Ослобођење, Сарајево, 1986, стр. 89). Да су “проблеми који пред нама стоје” универзални и да “уопште нису повезани за Сарајево XVII стољећа”, како се чини на први поглед, сматрају и други критичари (Ј. Анинскиј, “Меша Селимовић и његова књига о човјеку” (*Критичари о Мешу Селимовићу Са аутобиографијом*, приредила Разија Лагумџија, Свјетлост, Сарајево, 1973, стр. 148). Тиме се и може објаснити чињеница да је писац одбацио “некритички постулат имитирања језика епохе” и да начин мишљења који “приписује својим јунацима, није тесно повезан са епохом” у коју је смјештена радња романа (Збигњев Флорчек, “Велики Селимовићев роман”, *Критичари...*, стр. 142). “Селимовић се с љубављу побринуо за веродостојност једне кулисе, која је строго функционална као кулиса, и ништа више” (Иван Лапић, “Роман о човеку и смрти”, Исто, стр. 113).

Што се времена тиче, у које је роман смјештен, мада је оно заиста небитно, понегдје се спомиње и 18. вијек, али се чини да се радња заправо одвија тридесетих година 19. вијека. Тада су се, наиме, у роману сасвим препознатљиви, дешавали познати догађаји у вези са побуном босанског беговата против централне турске власти коју је предводио Хусеин капетан Градашчевић.

Човјек Меше Селимовића огрезао је у борби између слободе и начела, али то није ни борба за слободу, ни борба за начела, него разапетост на крст непомирљивости ових категорија од којих је свака узор до кога се не може стићи због препреке коју представља она друга. Главни лик романа Ахмед Нурудин стално је заправо над провалијом која се отвара између та два принципа, у трајном падању низ њену празнину, као кроз вакуум, без изгледа да икад стигне до дна. Јер дна и нема, нити га може бити све док та два начела дјелују једно наспрам другог, а дјеловаће све дотле док човјек буде имао потребу да сопственом животу даје неки смисао¹.

Парадигма таквог човјековог статуса упечатљиво се указује у једној слици, опет везаној за ријеку изнад које се налази дервишова текија, у којој Ахмед Нурудин препознаје своју судбину: “Рјечица је слична мени, бујна и плаха понекад, а чешће тиха, нечујна. Криво ми је било кад су је загатали испод текије и јарком натјерали да буде послушна и корисна, да кроз бадањ тјера воденични точак, а радовао се кад је, набујала, разрушила уставу и потекла слободно. А знао сам да само укроћена меље жито”. Све заправо и јесте у томе. Сама по себи људска слобода могућа је само као апстрактни идеал, као неки замишљени простор у коме се човјек креће неким мјесечарским кораком који се ничега не тиче и никога не обавезује, чак ни њега самога. Чим се у том кораку осјети тежина, намјера и сврха, он више није слободан и себи довољан, јер га обавезује неки смјер и циљ. Читав овај роман саздан је на том принципу, а његов неоспорно трагични карактер произлази из те чињенице. Примјера за то има толико и они су тако импре-

¹ “Ако је у поетској философији Меше Селимовића садржана нека целовита визија живота и човека, - а јесте - онда та визија почива на сазнању да ни Бог, ни морал, ни култура, ни судбина, ни било који апстрактан смисао живота нису дати пре личности и нису реалности изнад личности” (Милан Радуловић, “Историјски и културолошки контекст у приповеткама Меше Селимовића”, *Књижевно дјело Меше Селимовића* ..., стр. 103).

сивни да би напосто било неправедно издвајати их или рангирати. Јер, сви они потврђују само једно и увијек исто: трајна човјекова тежња за слободом угрожена је и оптерећена сопственом сврхом и својим коначним смислом. А како се коначна сврха и смисао слободе у ствари исцрпљују у тежњи за њом, тај круг се непрестано и увијек испонова исписује, при чему се човјек појављује као талац који узалудност тог чина плаћа свим својим бићем¹.

Непосредни подстицај за овај роман био је један трагични догађај у Селимовићевој породици када је писац изгубио брата, који је негдје пред крај 1944. године био стријељан, због тога што је наводно прекршио партијску дисциплину. То је парадигматична ситуација у којој осамостаљени и отуђени морални и идеолошки захтјеви, постављени у име глобалног човјековог спаса и избављења, на индивидуалном људском плану воде у пораз и пропаст. С обзиром на универзалну важност и смисао ове ситуације, њу је било могуће смјестити у било које доба, због тога што су структура отуђене историјске свијести и начин њеног функционисања универзални у свим временима. Перипетије кроз које Ахмед Нурудин пролази да би спасио брата што се губи и тоне у глиб институционализоване власти и њене идеологије, на први поглед немају ништа заједничко са оним што се дешавало са пишчевим братом Шефкијом у једном сасвим другом времену, али се ради о истом принципу и истом резултату. (Разлог премјештања те ситуације из једног нама блиског и препознатљивог времена и амбијента у друго вријеме и другачије прилике није тешко до-

¹ “Тешка искушења у којима човек мора да употребљава своју слободу да би изабрао између живота и смрти и између добра и зла могу се исто тако истинито описати као изазови који долазе од Бога и кушања која долазе од ђавола” (Арнолд Тојнби, *Истраживања историје*, том II, Просвета, Београд 1971, стр. 217).

кучити и тиче се дистанце без које би све то било много теже увјерљиво и сугестивно испричати)¹.

Напријед назначене особености и структура историјске свијести у саобразности са једним препознатљивим схватањем људске слободе подједнако се могу односити на било које вријеме². Али та ситуација у сваком периоду не би била овако лако уочљива нити би на овај начин снажно дјеловала. Тиме се може објаснити зашто је радња романа смјештена у једну удаљену провинцију турске царевине, у Босну, и у вријеме у коме су институције и инструменти заштите владајућег поретка били јасно изражени и строго спровођени. Држава, власт и вјера као државна идеологија, били су у том периоду касног феудализма неприкосновене институције у оквиру којих се конституисала и из којих је потом ригорозно контролисана историјска свијест тадашњег човјека. Оне на репрезентативан начин артикулишу принцип ограничавања људске слободе помоћу отуђених категорија које је као темељне вриједности установио и створио сам тај човјек. Држава, власт и једна партија, чија је идеологија истовремено и државна идеологија из времена у коме је писац живио, на истовјетан начин су учествовали у стварању структуре историјске свијести и на начин њеног функционисања као и у времену у коме се одвија

¹ “Кад сам чуо да је Шефкија стријељан, доживио сам шок. Лежао сам, немоћан да ишта схватим, и непрестано плакао” (*Критичари о Мешу Селимовићу Са аутобиографијом...*, стр. 341). Много касније, кад се у хоризонту пишевог интелектуалног и књижевног искуства све то смирило и стишало, били су сазрели услови да се о томе напише роман. “Све је било измедитирано, претворено у могуће опште искуство, као однос и сукоб између идеологије и позлијеђеног појединца” (Исто, стр. 349). Потом је у релативно кратком периоду за настанак тако капиталног дјела (од 1962. до 1966. године) тај роман и написан.

² У том погледу мишљење да је механизам репресивних принуда, уобличен у систем, појава модерног доба, унеколико ипак подлијеже провјери (Миодраг Петровић, *Романи Меше Селимовића*, Градина, Ниш, стр. 89). Може се, додуше, рећи да је та савремена појава уочена и темељно дефинисана тек у новије вријеме.

радња романа. У оба случаја ради се о идеологији вјерника која у име човјека врши репресију над њим, при чему се нема на уму вредновање ни једног ни другог система уређења друштва одвојено или у поређењу једног с другим, већ о принципу настајања и функционисања одређене историјске свијести; она је на исти начин, у истој мјери, али на мање уочљив начин, отуђена и у грађанском друштву. Уосталом, проблем реификације (постварења) или отуђења, као снажна преокупација извјесних интелектуалних кругова у Европи¹ управо у вријеме када је М. Селимовић доживљавао пуну интелектуалну и књижевну зрелост, потврђену управо овим романом, и није настао као питање идентификације људи у феудалном или у социјалистичком систему, него као последица кризе западно-европских демократија у којима су људска слобода и човјеков идентитет били угрожени преорганизованошћу привредног и друштвеног живота у коме су неконтролисану моћ над људском јединком преузели отуђени технолошко-технички и информатички системи. У том погледу овај Селимовићев роман је изузетно савремен, јер артикулише зебњу и немоћ европског човјека тог времена, заробљеног и угроженог нарастањем отуђених институционалних сила које дјелујући у његово име и за његову корист угрожавају изворни смисао његове слободе и партиципације у креирању сопственог мјеста у животу и свијету. Због тога је овај роман наишао на изузетно добар одзив читалаца не само код нас него и у свијету.

¹ Ради се о снажном интелектуалном напору неомарксистичке европске левнице, посебно у Француској и Италији, која је на изузетно продуктиван начин, тумачећи Маркову категорију *фетишизам робе*, покушавала да критиком савременог западноевропског грађанског друштва и темељном ревизијом дотадашњег тумачења Маркса у социјалистичким земљама, дође до једног новог, прихватљивог схватања људске слободе. С обзиром на специфичности развоја социјализма у Југославији, сасвим је разумљиво да је тај напор био веома добро примљен код слободоумнијег дијела југословенских интелектуалаца, међу којима је неспорно био и Меша Селимовић.

II

ДУЧИЋ У КОНТЕКСТУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ КЊИЖЕВНОСТИ*

I

1.

Прави домет књижевног дјела Јована Дучића тешко је сагледати и измјерити уколико не узмемо у обзир контекст књижевних збивања на Словенском Југу на крају деветнаестог и у првој половини двадесетог вијека. То се посебно односи на српско-хрватске књижевне прилике тога времена¹. При томе треба имати на уму да је Дучић књижевно стасао и дуго дјеловао у Мостару, гдје се интерес за хрватску књижевност исказивао најнепосредније и на лицу мјеста. Познато је да је Крањчевић једно вријеме (1886) као учитељ службовао у Мостару којом приликом је предавао Св. Ћоровићу и подстицао га да настави своје почетничке литерарне покушаје. Сам Дучић касније је у *Зори* (1899) написао приказ Крањчевићевих

* На примјеру анализе једног архетипског обрасца.

¹ Не треба, међутим, заборавити ни књижевну ситуацију у Бугарској. У вези са Дучићем посебно је интересантан Пеју Јаворов, француски ђак, први аутентични симболиста у бугарској поезији. Сматра се да је симболизам овдје заправо и почео његовом збирком *Безс'ници (Несанице)* из 1907. године. Дучићева симболистичка збирка *Песме* објављена је, као што знамо 1908. године, али је он парнасизам почео да напушта више од пола деценије прије тога. Прву фазу књижевног развоја П. Јаворова представља збирка *Стихотворенија (Пјесме)* објављена 1901. године и у њој доминирају претежно социјални, револуционарни и љубавни мотиви. Исте године и под истим насловом објављена је, као што знамо, и Дучићева парнасистичка збирка *Пјесме*. (Више о томе: Албена Людмилова Иванова, *Стилно-езикови особености на модернизма в поезијата на балканиските Славјани в прехода 19-20 век. Автореферат на дисертација*, Българска академия на науките. Институт за за балканистика, София, 1998).

Изабраних пјесама. У оквиру глобалне идеје о народном и књижевном јединству на Словенском Југу *Зора* даје значајан прилог упознавању хрватске књижевности. Хрватска књижевност присутна је и у разним информацијама и биљешкама, обично у рубрици *Кроника*, али и у неким другим чланцима начелне природе у којима се сагледавају деликатни српско-хрватски књижевни односи, посебно у вријеме заноса и одушевљења идејом југословенства¹. Значајне књижевне везе уочавамо и у едицији *Мала библиотека* Пахера и Кисића, као и у часопису *Пријеглед Мале библиотеке* који је пратио ту едицију. Од хрватских писаца у *Малој библиотеци* објављене су прозне књиге Ксавера Шандора Ђалског и Владоја Југовића, као и двије књиге Милана Беговића: драма *Мениет* и студија о Војиславу. У *Пријегледу* су, истовремено, објављиване биљешке и информације о хрватској књижевности и преношене похвале мостарским књижевним подухватима објављиване у хрватској књижевној периодици. Свеске *Мале библиотеке* нестрпљиво је очекивао и Матош док се потуцао по поткровљу-ма Париза.

Пјесничка компатибилност Јована Дучића са великим пјесницима Словенског Југа, током обију књижевних епоха у којима је стварао, посебно је изражена на плану поетичке актуелности са модерним европским књижевним збивањима тога доба. Покушаћемо то да покажемо поређењем Дучићеве пјесме “Јабланови” са пјесмом “Високи јаблани” Тина Ујевића, уз истовремени осврт и на пјесму “Јесење вече” А. Г. Матоша, у којој такође срећемо мотив гордости и усамљености настао на подлози визуелне евокације јаблана.

Јован Дучић (1871-1943) и Тин Ујевић (1891-1955) нису пјесници исте генерације: када се Ујевић јавио првим књижевним радовима пред Први свјетски рат (скупа са Андрићем био је заступљен у познатом алманаху *Хрватска млада лири-*

¹ Више о томе у мојој књизи *Мостарски књижевни круг*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 101-103.

ка 1914. године), Дучић је већ био познат пјесник, уважаван не само у српској него и у осталим књижевностима на Словенском Југу, поготово у круговима протагониста српско-хрватског и југословенског народног и књижевног јединства. Ујевић се у значајног пјесника развио непосредно после Првог, а књижевно је дјеловао и у првој деценији после Другог свјетског рата. Дучић је крајем двадесетих година скрупулозно приређујући своја *Сабрана дела* сводио сопствени књижевни биланс, али је с великим успјехом књижевно дјеловао и после тога, када су настале неке од његових најбољих пјесама, што потврђује и његова збирка *Лирика*, објављена у Америци 1943. године. Дјелујући у књижевно и политички веома бурној и у много чему пресудној првој половини двадесетог вијека на Словенском Југу ова два умногоме различита пјесника дијелили су исте или сличне књижевне преокупације, на сличан начин, као и Матош, стицали европска књижевна знања, а у неким аспектима, на примјер када је у питању строга пјесничка (сонетна) форма, показивали сличан књижевни укус и пјесничке резултате. Дучићева пјесма “Јабланови” припада оном периоду, између прве и друге збирке, који обиљежава његов прелаз са парнасизма на симболизам, док је Ујевићева “Високи јаблани” (првобитно објављена у београдском часопису *Путеви* 1922. године, а потом уврштена у збирку *Ауто на корзу* из 1932. године) примјер на коме се може показати разлика између ове његове збирке и претходних збирки *Лелек себра* (1920) и *Колајна* (1926). Строгом формом и симболском затвореношћу и згуснутошћу Дучићева пјесма, готово двије деценије “старија” од Ујевићеве, на прави начин репрезентује “своју” пјесничку епоху која се завршава пред Први свјетски рат, док Ујевићева пјесма разуђеном формом и динамиком репрезентује особености модерне и авангардне књижевности између два рата. Обје пјесме објављене су у пуној мужевној зрелости њихових аутора (Дучићева у 32-ој, а Ујевићева у 31-ој години) и обје спадају међу најпознатије и најпопуларније њихове пјесме (Дучићеву је Б. Поповић 1911. го-

дине унио у своју чувену *Антологију новије српске лирике*, о значају Ујевићеве свједочи и податак да је рецитована на његовој сахрани у Загребу 1955. године). Што се тиче Матоша (1873-1914) он је писац Дучићеве генерације, о Дучићу је, не баш повољно, у два наврата и писао, у једном случају у поменутом *Пријегледу Мале библиотеке* из Мостара, гдје је претходно пар година раније, у *Зори* 1899. године, управо када ју је уређивао Дучић, објављена и његова позната прича “Миш”. Матошева пјесма “Јесење вече” објављена је у *Хрватском ђаку* 1910. године, седам година послје Дучићеве и дванаест година прије Ујевићеве, када је Матош имао 37 година, а унесена је у збирку *Пјесме* објављену послје његове смрти 1926. године.

2.

Поређење Дучићеве пјесме “Јабланови” и Ујевићеве “Високи јаблани” покушаћемо извести служећи се једним тренутно актуелним, донекле можда и помодним методом савремене компаративистике који се именује појмом интертекстуалности. Ради се о схватању текста Јулије Кристеве (*Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*, 1968) које су касније разрадили многи други теоретичари, а по коме ниједан текст није настао сам од себе, већ из дијалога са другим текстовима. То начело остварује се тако што писац из “корпуса прочитаних текстова” узима оно што ће кроз дијалог као цитат унијети у свој текст. Његов текст је према томе схватању, “мозаик цита-та” из кога ишчитавамо знакове културе. “Интертекстуално посматрање књижевности, према томе, нераздвојан је део уочавања и интеркултурних веза, у коме култура није више материјалном базом условљена духовна надградња, већ онај непосредни животни простор који човек непрекидно испуња-

ва знацима свога постојања и стварања”¹. За нас овдје значајна је даља еволуција овог схватања у разради Жерара Женета по коме текст који узимамо у разматрање настаје из *архитекта*, тј. неког почетног текста, наталоженог и похрањеног у искуству кроз читање других текстова (Gerard Genette, *Introduction à l'architexte*, 1979). Идући још даље Женет успоставља и појам *палимпсеста* који у дубљим слојевима подразумева и неки старији текст, тј. текст испод текста (*Palimpsestes. La littérature au second degré*).

Не ради се у свему овоме, наравно, дословно о неком конкретном цитату из неког конкретног текста, нити о неком конкретном тексту испод постојећег текста, већ о одређеним људским спознајама и искуствима која су се успоставила као општи и препознатљиви знакови културе кроз чије ишчитавање, у виду дијалога с њима, настаје књижевно дјело.

Један такав знак односно архетипски образац људског искуства представља и јаблан, *високо, усамљено* дрво чије се стремљење у висину поистовјеђује са неким, узвишеним људским стремљењима као што су гордост, понос, морална чврстина, и сл. Тиме се и може објаснити чињеница да је мотив јаблана доста чест у поезији, подједнако и у усменој и у умјетничкој. У оквиру, народне, колективне свијести, уосталом, најчешће се и конституишу поједини архетипски обрасци, што је свакако случај и са овим. Иако се мушки стас, на примјер, исказује висином усамљеног бора (слично се и женски пореди са “витом” јелом), горда усамљеност ипак се претежно везује за јаблан. Узрок би се можда могао потражити у томе што је усамљени бор на чистини ипак у неку руку изузетак (као и сваки “усамљени дуб”), јер се по правилу налази у шумама гдје изолованост и усамљеност појединог стабла није могла доћи до изражаја и тако у народном искуству добити

¹ Зоран Константиновић, “Текст као мозаик цитата” (О *Рибару* Војислава Илића), Породица Јована Илића у српској књижевности и култури, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2003, стр. 230.

посебан статус и значења. То се односи и на често усамљени, крошњасти храст који као такав и због тога чини симбол раскошне снаге. На другој страни, у нашем визуелном памћењу јаблан се јавља само усамљен или у дрвореду на пропланку, украј издвојених предјела, или у равници, поред ријеке, док су шуме од ове врсте дрвета изван нашег искуства. На сличан начин, а вјероватно и из истих разлога, гордост и понос везују се првенствено за визуелну представу о јаблану, а не за бор или неко друго слично дрво. Из истих разлога због тога што је управо усамљеност коју првенствено доводимо у везу са јабланом, природно повезана са гордошћу и поносом – особинама које су, ван сваке сумње, усамљене међу другим људским особинама, и уз то карактеристичне за усамљене људе.

Гордост са једне и *усамљеност* са друге стране двије су најбитније карактеристике архетипског обрасца који се конституисао на визуелној основи појма јаблан. И једна и друга имају активно значење којим се исказују не само нека битна општа искуства живота и његових вриједности, него и укупна, судбинска питања људске егзистенције.

Ујевићева пјесма “Високи јаблани” заснована је на првој, а Дучићева “Јабланови” на другој битној карактеристици тога архетипа.

То се наговјештава већ и из њихових наслов гдје појам јаблан у оба случаја затичемо у множини. Дучић употребљава продужени и чешћи облик множине *јабланови*, а Ујевић скраћени мање уобичајен *јаблани*. Код Дучића управо тај продужени облик *јаблан-ови* звуковно (ја-бла-но-ви) сугерише уздицање и стремљење према горе, па нема потребе да се на неки други начин сугерише претпостављена, у нашем искуству већ раније позната слика јабланова. Ујевићев скраћени облик *јаблан-и* (ја-бла-ни) више је неутралан, али је слика коју очекујемо, почетном архи-узору саображена на “објективан” начин - придјевом *високи* (јаблани). Дучић је свој почетни циљ у наслову дакле постигао интерно, иманентним путем, а Ујевић екстерно, дескриптивним средствима. То, наравно, није слу-

чајно, што ћемо видјети и у даљој анализи ових пјесама, али и у коначном резултату те анализе која показује различит начин аплицирања почетног текста (архитекта) на сопствени текст (у једном случају, као што смо рекли, реализује се један (гордост), а у другом други (усамљеност) битан аспект архетипског обрасца о коме говоримо.

3.

Почнимо са Ујевићевом пјесмом “Високи јаблани”. Екстерни карактер наговијештен насловом у овом случају подразумијева да се симболично, тј. преносно значење визуелног изгледа јаблана, садржано у појмовима као што су гордост, понос, и сл., у облику упечатљиве, широко засноване и развијене пјесничке слике видљиво испољава већ од самог почетка пјесме. Та слика запрема већи дио пјесме, а почиње уводним стихом “Они имају висока чела, вијорне косе, широке груди” којим је јасно назначен њен оквир и карактер – већа половина пјесме потом искориштена је да се тај оквир попуни, а садржај те слике потпуније објасни. То почетно “они” у овом дијелу пјесме изравно упадљиво и наглашено понавља се у више наврата или иманентно подразумијева на више мјеста: “Они имају висока чела...”, “Они су захвални патњи”, “Они имају снагу вјере...”, “Они имају полет орлова...”, “Они познају пјесму наших најдубљих жица”, “око њих се купи оријашка чета //за слободу права”). Међутим, *они* нису, као што би се очекивало, *високи јаблани*.

Како се све више удаљавамо од наслова пјесме и идемо према крају те слике постаје све јасније да је пјесник заправо јаблановима метафорично дао слику узвишених људских особина. “Они” су горди, поносни, изабрани, прометејски и месијански сој људи који се издигао изнад баналне ропске¹ свакодневице. Као “дјеца својих руку”, очеличени и опле-

¹ Тај приземни, ропски комплекс “пјесник превладава пјевајући величанствену химну гордости, поноса, непоколебљиве вјерности висинама,

мењени трпљењем, сужањством, глађу и свиме другим што је у “њиној пратњи”, они су “врело свјетлости што тиња у мраку”, они су “сунце у облаку”, они личе на срчане орлове и небеске пилоте, они живе у недостижним, узвишеним сферама “поврх мрачне руље” // “гдје их не разумију глупани и хуље”, итд. Све те њихове узвишене особине експлициране у овој слици која, као што смо рекли, запрема већи дио пјесме, усмјерене су на борбу “за свијет у слободи, за свијет у љепоти”, што сугерише да гордост овдје није охолост и да не постоји сама за себе и због себе, него је у функцији универзалних, највиших људских циљева: слободе, правде, љубави и љепоте.

Читава та слика о оријашким предводничким људима из првог дијела пјесме тек у другом дијелу поистовјећује се односно пореди са јаблановима: “Као вршак дивних, зелених јаблана, // режући до муње ведри обзор дана.” То је уједно и једино мјесто гдје се јабланови помињу у читавој овој пјесми, али се слика која се даље развија у потпуности заснива на визуелној перспективи која се отвара од њихових вршака према живописним предјелима на земљи, али и према високим сферичним небеским просторима изнад њих - све до сунца и звијезда. Ту посебно треба скренути пажњу на стих: “они, сами, горди, дршћу у висини”. Он је заправо савршен израз архетипског обрасца о коме је ријеч и у визуелном и у садржинском погледу. У извањском, визуелном смислу није могуће да се помисли на нешто друго осима јабланова: јасика, бреза или јела нису истог именичког рода (они), а бор као зимзелено дрво са иглицама умјесто лишћа тешко може да дршће у висини. На другој страни, на унутрашњем, садржинском плану, овим

јер је већ у првој трансмисији јасно да 'високи јаблани' симболизирају усправне људе, чврсте личности” (Влатко Павлетић: “Тин Ујевић”, у Тин Ујевић: *Изабрана дјела, књ. I, Поезија*, Напријед, Загреб, Просвета, Београд, Свјетлост, Сарајево, стр. 26).

стихом су такође изражена два основна и најбитнија, раније поменута елемента овог обрасца: усамљеност и гордост. Иако се усамљеност помиње и у једном другом стиху (“Али у *самоћи* њихова је глава”), ова Ујевићева пјесма, као што је напријед речено, а надамо се и показано, првенствено је реализација оног слоја архетипа који се именује као гордост, док је усамљеност овдје више извањска назнака ријеткости, тј. усамљености те особине међу људима.

II

У Дучићевој пјесми, као што је такође раније наговијештено, на првом мјесту је *усамљеност* са свим што из ње произлази, док је *гордост*, која се изричито нигдје не помиње, присутна иманентно. Уосталом, згуснути симболистички карактер ове Дучићеве пјесме и не дозвољава спољне, изравне и изјавне експликације. Нема никакве сумње да је и овдје снажно присутна, иако се нигдје не спомиње, извјесна горда усамљеност која се сугерише и визуелним путем, али можда још и више звуковним и ритмичким средствима, што је још видљивије када се пјесма сагледава у цјелини.

1.

Дучић је своју пјесму објавио у *СКГ* 1903. године и она очито свједочи о раније назначеној пјесниковој еволуцији од парнасизма ка симболизму која је почела непосредно после његове прве збирке *Пјесме* (1901), а потом ју је објавио у својој чувеној, симболистичкој збирци *Песме* из 1908. године. Када је касније 1928-30. приређивао сопствена *Сабрана дела* у овој пјесми направио је једну измјену: у трећем стиху прве строфе стих “Жут је месец давно зашао за хуме” преиначен је у “Жути месец споро залази за хуме”. Завређује да се погледа да ли је и шта тиме добијено или изгубљено, јер када један тако велики пјесник у савршено срезаној невеликој пјесми од три строфе изврши и најмању измјену, онда је ваљда за то морао имати неког разлога за то. На први поглед није се

ништа битно промијенило: залазак мјесеца из прошлог само је премјештен у садашње вријеме.

Ту измјену односно посљедњу пишчеву вољу касније су поштовали и сви остали приређивачи Дучићеве поезије. Једино је Милосав Тешић у свом скрупулозном ауторском избору Дучићеве поезије под насловом *Повратак у натпис* остао вјеран првобитној верзији јер му се “та верзија учинила нешто бољом од оне објављене у *Сабраним делима*”¹. С обзиром да се ради о једном од највећих савремених српских пјесника, који иначе ни у чему другом није правио никаква друга одступања, ни његов гест не може се примити олако. Како ни Дучић ни Тешић нису дали образложење свога геста преостаје нам да биланс ове промјене покушамо утврдити сами.

Један од разлога који “оправдава” исправку стиха “Жут је месец давно зашао за хуме” у стих “Жути месец споро залази за хуме” налази се можда у стиху “ (...) Земљом према мени, Лежи моја сенка (...) “. Јер, ако је мјесец већ био “давно зашао за хуме”, онда би слика у којој на земљи поред пјесника лежи његова сјенка на неки начин била немогућа, тј. “нетачна”, док стих у коме мјесец још увијек (*споро*) залази за хуме такву могућност дозвољава. Ако би то био разлог пјесникове интервенције, то би значило да је субјективни критеријум жртвован објективном, поезија логици, пјесник научнику. Тиме би био разумљив поступак данашњег пјесника који је задржао првобитни стих, с обзиром да питања шта је “логично” и “тачно” данас уопште није релевантно, мада је тако већ умногоме било и у Дучићево вријеме, што се лако може видјети и у овој пјесми. На сличан начин могао би се третирати и стих “ (...) и снови У тој мртвој ноћи пали су на воду”, јер *мртва* ноћ ипак подразумева да је мјесец већ одавно зашао, а таквом се не

¹ Милосав Тешић, “Напомене”, Јован Дучић: *Повратак у натпис. Избране песме*. Избор Милосав Тешић, Свет књиге, Београд, Књижевна заједница “Јован Дучић” Требиње, 2000, стр. 147.

би могла описати под условом да мјесец још увијек споро залази. И ту би више “одговарао” стих из прве верзије. Али овдје је много мање у питању логика него симболика на којој је, иначе, заснована читава пјесма. *Мртва* ноћ овдје у ствари не представља поодмаклу или још боље *глуву* ноћ, него је више у функцији стварања јединственог *црног*, *мртваг* расположења усамљеничке престрављености која доминира пјесмом. На другој страни цјелокупна атмосфера у којој мјесец “споро залази за хуме” читаву ту визију чини лако покретљивом чиме се синхронизују и остале кретње унутар те слике: у напоредном, лаганом покрету спајају се споро залажење мјесеца с једне и учестали шум и дрхтање јабланова, с друге стране, што очито није без значаја ако се има на уму кључна улога шумљења, његовог понављања и епитета који му се дају (страшно, чудно) у укупном развијању и значењу пјесме. То би можда оправдавало пјесникову измјену.

На другој страни су најчешће дубљи, симболски разлози који је не оправдавају. Ако је мјесец давно зашао онда је и разумљиво да хумови изгледају далеки и црни – “кô слутње”. Поређење хумова који се једва називају по одавном заласку мјесеца са слутњама такође је адекватније него када би мјесец тек залазио – у том случају не би изгледали тако далеки и тако црни, а слутње нас се не би доимале тако судбоносно. При томе треба имати на уму да се одредница *црни* хумови непримјетно преноси и на слутње, чиме у процесу сложене и суптилне симболизације конституише синтагма *црне слутње* које постају ударно, доминантно расположење пјесме и дају јој тамно, трагично значење. Ако је, слиједећи ово, мјесец већ “давно зашао за хуме” онда се добија утисак дефинитивности слике и безнадежности пјесникове ситуације и његових осјећања. Тиме се усамљеност, слутња и стрепња односно страх пред неизвјесношћу закивају као вјечно, непромјењиво и непомјерљиво стање. То наравно читав доживљај чини тежим, јачим и упечатљивијим.

Све су ово, наравно само домишљања и претпоставке, а прави разлог измјене очито неће бити могуће докучити, па пјесму ваља тумачити онако како ју је пјесник коначно уобличио.

2.

За разлику од Ујевића гдје се од првог стиха слика оријашких месијанских људи сугерише упечатљивим визуелним средствима (“Они имају висока чела, вијорне косе, широке груди”) снажна сугестија основног осјећања Дучићеве пјесме постиже се одмах већ у прва два стиха управо звуковним средствима: “Зашто ноћас тако чудно шуме јабланови // Тако страсно, чудно? Зашто ноћас шуме?” и потом у смиреном тону неке готово резигниране и безнадежне дефинитивности заокружује у задњем стиху друге строфе: “Шуме, шуме чудно, и дрхћу у своду”. Учесталост презентног облика глагола *шумјети* (“шуме”) пјесник нас аудитивним путем, изнутра, на иманентан начин уводи у основно расположење које доминира пјесмом, али то понављање, истовремено, значи и нешто много више. Њиме се, заправо, наговјештава важност коју у цјелокупној структури пјесме има шум јабланова у коме се очито крије нешто дубље. Има ли се на уму да пјесма почиње чуђењем *зашто* јабланови шуме и да се то питање потенцира и у првом и у другом стиху пјесме, претпоставка о кључном мјесту тога шума у пјесми постаје још изгледнија. Додајмо томе и податак да се већ у првом стиху уз питање *зашто* поставља и још важније питање *како* јабланови шуме. Ту се пјесник, наиме, пита зашто јабланови *тако* шуме и већ тиме наговјештава да се не ради о нечему обичном, да није, дакле, у питању обични шум јабланова. И заиста одмах у продужетку то и видимо. Питање се проширује, односно прецизира: зашто јабланови шуме “тако страсно, чудно”, при чему се одредница *чудно*, као што смо видјели, понавља и посљедњем стиху друге строфе гдје се каже да јабланови “шуме чудно и дрхћу у своду”. То није нимало безначајно, јер се тиме *страсни* и *чуд-*

ни шум јабланова и њихово *дрхтање* у висини згушњавају у осјећај неке стрепње, страха и неизвјесности (дрхти се од стрепње и страха). Шум јабланова, дакле, у овој пјесми има неко тајанствено, мистично значење које се појачава не само учесталошћу (у пјесми га срећемо на четири мјеста), него и понављањем питања зашто тако шуме (у два наврата) и прецизирањем *како* шуме (*тако*, тј. *страсно* и *чудно*). Важно је примјетити и то да трајни глагол *шумјети* у трећем лицу множине (*шуме*) чини да се ово чудно, загонетно, мистично осјећање које изазива *такав* шум јабланова одвија бесконачно, бескрајно и као такво остаје дефинитивно, судбоносно и неизмјењиво.

При свему овоме треба имати на уму сљедеће: пјесма има три строфе, а оваква мистична визија шума јабланова кроз читаву пјесму реализује се у прва два стиха прве строфе (“Зашто ноћас тако чудно шуме јабланови, // Тако страсно, чудно? Зашто тако шуме?”) и друга два стиха друге строфе (“Јабланови само високо у зраку // Шуме, шуме чудно, и дрхћу у своду”). Између ова два пара стихова остала су друга два стиха прве строфе (“Жути месец споро залази за хуме, // Далеке и црне, ко слутње; и снови” и прва два стиха друге строфе (У тој мртвој ноћи пали су на воду, // Ко олово мирну и сиву, у мраку”).

Није тешко уочити да овако схваћен загонетни шум јабланова заправо служи као прави оквир односно опна за нешто још несхватљивије и тајанственије што се налази дубље у језгру пјесничке слике назначене у прве двије строфе. Што се више иде ка томе језгру значење ове слике симболски се све више згушњава, а усамљеност као њено основно расположење и смисао драматично нараста и судбински наткриљује све људске видике. Из тога још увијек визуелно контролисаног оквира слика се постепено сужава и расплињује у појмовима апстрактног карактера и симболског значења: визија јабланова који чудно шуме и дрхте у своду употпуњује се и претапа у атмосферу спорог заласка мјесеца за далеке и црне хумове

што личе на (далеке и црне!) слутње. Симболизација слике у том смјеру иде још даље, проширујући се визијом снова који у тој мртвој ноћи падају на оловно мирну и сиву воду. Мртва ноћ, а посебно оловно мирна и сива вода на још дубљи и судбоноснији начин одређују и утемељују онај чудни мистични шум јабланова, сугеришући тежину и непромјењивост стања усамљености.

Тако нас чудни, страсни и мистични шум јабланова процесом симболизације преточен у црне, далеке слутње и оловно тешке, сиве снове, непогрешиво води према основном значењу пјесме – немјерљивој људској усамљености, која се изражава у трећој строфи: (“Сам, крај мирне воде, у ноћи, ја стојим, // Ко потоњи човек. Земљом према мени, // Лежи моја сенка. Ја се ноћас бојим, // Себе, и ја стрепим сам од своје сени”). Тешко је замислити упечатљивију слику од слике човјека који *сам*, крај мирне, оловно тешке и сиве воде, као једини на свијету преостали човјек, плашећи се самога себе и сопствене сјенке стрепи и дрхтури у неизвјесности пред тајном и неизвјесношћу егзистенцијалне збиље.

3.

Посебно је интересно да се и у Ујевећевој и у Дучићевој пјесми каже да јабланови “дрхћу у своду” (Дучић), односно “дршћу у висини” (Ујевећ). Чињеница да се остваривање архетипског обрасца о јаблановима пјеснички на неким мјестима изражава дословно на исти начин (што би показала упоређења и са другим пјесницима), свједочи о постојању, садржинској пуноћи и дјелотворности овог архетипа. Овдје, међутим, треба указати и на неке једва примјетљиве нијансе које су резултат индивидуалних пјесничких особености. Примјетљиво је да код Ујевећа јабланови дршћу у *висини* и то савршено одговара карактеру његове пјесме о гордости и месијанству изабраних, јер сугерише отвореност према *високим* сферама (сунце, звијезде!), што је и поента пјесме. На другој страни, код Дучића јабланови дрхћу у *своду* чиме се такође идеал-

но изражавају *сведена*, унутрашња, затворена симболска значења ове пјесме о стрепњи, страху и самоћи. “Отвореност” о којој говоримо у случају Ујевића саображена је и слободној форми његове пјесме слободног стиха, случајних рима и разубијеног ритма, што је на исти начин случај и када је у питању “затвореност” Дучићеве пјесме строге форме са стиховима истог метра (дванаестерац), правилне риме (први и четврти, други и трећи) и уједначеног ритма.

При свему овоме треба свакако уочити и малу разлику у употреби глагола дрхтати: код Дучића се ради о рјећем (“дрхће”), а код Ујевића о стандардном, чешћем облику (дршће). То очито није случајно: јача звучност (*ш* је очито звучније него *х*) Ујевићевог облика у складу је са отвореним значењем и динамиком његове пјесме, док је Дучићев облик у пуној сагласности са атмосфером стишане унутрашње стрепње и зебње човјека који дрхтури у стању космичке усамљености потоњег човјека. Све је ово очито последица спонтаног, аутентичног проналажења ријечи или њеног облика за исказивање одређеног пјесничког стања и расположења, и нема везе са видљивом различитом језичком традицијом ове двојице пјесника. У овом случају та разлика се не потврђује са становишта данашње накнадне језичке памети и рестриктивне савремене језичке праксе. Јер, већ и на први поглед лако је уочити да Дучић своје јабланове види високо у *зраку*, док горди, узвишени људи из Ујевићеве пјесме истовремено имају полет срчаних *зрачних* птица и дјелују као *уздушни*, небески пилоти, што очито свједочи колико пјеснички чин не трпи било какву језичку рестрикцију.

4.

Овдје је прилика да се Дучићев и Ујевићев начин реализације овог архетипског обрасца упореди са начином на који је он присутан у поменутој Матошевој пјесми “Јесење вече” која је ближа атмосфери Дучићеве пјесме. Посебно је интересантно да се Матошева пјесма завршава готово на

исти начин као и Дучићева: “Само горди јаблан лисјем су-
 хијем // Шапће о животу мраком глухијем, // Као да је са-
 мац усред свемира”. И код њега су заступљена оба главна
 обиљежја архетипа, и гордост (“горди јаблан”) и усамље-
 ност (“самац усред свемира”), али је очито да је пјесма у
 знатно већој мјери реализација овог другог, на коме почива
 и Дучићева пјесма. Јер, Дучићев “потоњи човек” код Мато-
 ша је “самац усред свемира”, Дучићев шум јабланова, код
 Матоша је њихов шапат “лисјем сухијем”, код Дучића се
 помиње мртва ноћ, а код Матоша глухи мрак... Ако се, ме-
 ђутим, вратимо и на оно што претходи овој завршној визији
 Матошеве пјесме, сличност слике из које произлази све-
 мирска усамљеност његовог човјека са Дучићем постаје
 још очитија. Већ у првој строфи готово идентично као и
 код Дучића срећемо оловно тешке снове и сјене на води:
 “Оловне и тешке снове снивају // Облаци над тамним гор-
 ским странама; // Монотоне сјене ријеком пливају, //Жутом
 ријеком међу голим гранама”. (Код Дучића је вода мирна
 оловна, сива и тешка, а код Матоша жута и у покрету, што
 и у једном и у другом случају наговјештава густа симболи-
 стичка значења). Слутњу такође срећемо и код Матоша
 (“Тек се слуте цесте док не утону”), а и у осталим дијелови-
 ма пјесме, слично као и код Дучића, преовлађују мрачни,
 тамни тонови и слике: “све је мрачно, хладно”, магле скри-
 вају сеоске кућице и торањ, сунце “Мре и мотри како мрке
 бивају // Врбе, црнећи се црним вранама”, итд. И код Мато-
 ша, на исти начин као и код Дучића, што је у ствари једна
 од битних карактеристика симболске организације пјесме и
 симболистичког виђења свијета, конкретни, визуелни пред-
 мети и слике се замјењују апстрактним појмовима и прета-
 пају и расплињују у општим категоријама, стањима и рас-
 положењима: “Тек се слуте цесте, док не утону // У даљине
 слијепе људских немира”. На другој страни, Ујевићева пје-

сма почива, видјели смо, на начелу развијања једног уна-
пријед замишљеног, визуелно конкретно одређеног, разгра-
натог симболског значења о оријашким, месијанским људи-
ма, садржаног у слици усамљеног, гордог уздизања и дрх-
тања јабланова у висини.

ЛИРСКА МИСАО ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

I

Почетна представа о поезији Десанке Максимовић (која ни касније није у потребној мјери измијењена) указивала је на изворни емоционални доживљај свијета. Чистота и искреност осјећања временом су постали заштитни знак те поезије, прерастајући у подвиг који поприма особености етичког чина. Критичари који су одмах поздравили њене прве збирке, истичући безазлену женску осјећајност као основне квалитете, истовремено су почели да граде и основу за примисли о једнодимензионалности те поезије: у мјери у којој су лирска чистота и сугестивност више истицани, почела је да се уобличава и претпоставка како се ради о осјећањима без неке чврсте мисаоне подлоге - о савршеном пјесничком ткању са лирском потком, али без рефлексивне основе¹.

¹ У том погледу посебно је индикативно мишљење Милана Богдановића, једног од најкомпетентнијих критичара њених првих збирки, у *Српском књижевном гласнику*. Говорећи о збирци *Песме* (1924) он каже да се Д. Максимовић ту “најискреније тумачи као жена, и само као жена, не паштећи да своју женствену простоту и бистрину компликује и помути и каквим универзалним проблемом. У њеној поезији зацело нема дубине, али зато је у њој онолико разноврсности и прелаза колико је могућно да има само једна права нефалсификована женска осетљивост” (Милан Богдановић, “*Песме Десанке Максимовић*”, *Критичари о пјесништву Десанке Максимовић*, Књижевне новине, Београд, 1982, стр. 17-18). Приказујући збирку *Зелени витез* (1930) он каже да у њеној поезији “изван појмљивог чулима не постоји ништа” и да је то заправо “једностранна визија живота” (Милан Богдановић, “*Зелени витез Десанке Максимовић*”, *Критичари ...*, стр. 45).

У том контексту је и потреба многих критичара да истакну како је Десанка Максимовић дотад најуспјешнији и најдаровитији пјесник међу женама чиме је на неки начин оправдана “једностраност” њеног пјесничког гласа. О првој збирци писао је и Антун Барац у *Југославенској*

Тај неспоразум трајно прати поезију Десанке Максимовић, неовисно о томе што се обично сматра да су у свакој новој збирци њена осјећања све зрелија и суморнија, а то је само по себи требало да значи и већу мисаону продубљеност. Мада ни рефлексивни слој њене поезије није остао непримијењен, може се рећи да поменути неспоразум тиме није отклоњен. Није напосто због тога што стандардна подјела лирске поезије у погледу љубавне и родољубиве лирике у њеном случају сасвим добро пристаје и функционише, док у случају рефлексивних пјесама даје сасвим скромне резултате. Ту долазимо до оне старе спознаје о релативности таквих подјела и о међусобном прожимању појединих, овако издвојених врста. Код Десанке Максимовић та спознаја посебно долази до изра-

њиви: “Песме Десанке Максимовић су најбоље, што је на нашем језику у стиху дала жена, а иду бесумње у највредније, што се последњих година у нас стварало” (Антун Барац, “Песме Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 22). Истовремено он истиче да су “еротика кликтања, шапата заноса” (...) “лепи само дотле, док се у њих не увуче рефлексја и рачун” (Исто, стр. 23). Истим поводом Милан Кашанин у *Летопису Матице српске* каже следеће: “Већ сад би се могло рећи да је она најдаровитија пјесникиња што смо је имали у нашој књижевности” (Милан Кашанин, “Песме Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 25). У нешто критичнијем приказу збирке *Зелени витез* то није могао заобићи ни Ели Финци у сарајевском *Прегледу*: “Ми смо међу женама имали виртуознијих артиста и значајнијих интелектуалних песника, али никад нисмо имали нежнијих и сензибилнијих песама, него што нам их је дала г-ђица Десанка Максимовић” (Ели Финци, “*Зелени витез* Г-це Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 39). Да је она несумњиво прва међу женама пјесницима истиче и Јован Кршић, такође у *Прегледу*, у коме је изгледа на неки начин требало неутралисати мало оштрију Финцијеву оцјену, мада ни Кршићева није без значајних примједби.

Овај неспоразум трајаће и касније, када 1956. године изађе њен најрепрезентативнији избор пјесама под насловом *Мирис земље*. Тако, на примјер, тим поводом Михаило Блечић каже да њена поезија “носи у себи тон младалачког расположења и осећања са неодољивим акцентима емотивног и скоро тоталним отсуством рефлексивног” (Михаило Блечић, “Мирис једне земље и једне поезије”, *Критичари...*, стр. 88).

жаја, и то на штету мисаоне подлоге њеног стваралаштва. Неспоразум се не састоји у томе што нису уочене њене евидентно рефлексивне пјесме, напротив, него у томе што је тај слој у њеном случају тешко изоловати и издвојено посматрати. И љубавне, и родољубиве, и све друге пјесме Десанке Максимовић засноване су на иманентној, ненаметљивој лирској рефлексiji, гдје се не мисли о стварима, него се ствари снажном лирском сугестијом откривају у значењу којим је обухваћено цјелокупно поимање човјека и свијета. Лирска мисао Десанке Максимовић је заправо оно што је још давно Јела Спиридоновић Савић именовала као “израз једне дубоке религиозности” која “се јавља у своме праоблику: у дубоком осећању повезаности са свим: природом, човечанством, космосом”¹, повезаности која долази из “прадубине где је све једно, а једно све”, и гдје се налази “тачка додира нашега ја са свим око нас”².

Прави примјер те лирске рефлексije налазимо у пјесми “Пролеће у гробљу”, гдје је тачка додира нашега ја са свим око нас, садржана у Богу, савршено изражена овим стиховима:

*А Бог као да не разуме и да нам се чуди
кроз јасно отворене очи цвета.*

Рефлексивност као карактеристика поезије Десанке Максимовић у досадашњој рецепцији њеног дјела није заповиједана, али није у довољној мјери истраживана у овом смјеру и на овај начин. То веома добро потврђује и пјесма “Змијске очи”, првобитно објављена у *Књижевном северу* 1926. го-

¹ Јела Спиридоновић Савић, “Гозба на ливади Десанке Максимовић”, *Критичари...*, стр. 51.

² Исто, стр. 52.

Можда заиста није случајно што је ову димензију пјесништва Десанке Максимовић најлуцидније открила и дефинисала управо жена, поготово ако се има на уму колико су други критичари инсистирали на женској припадности Десанке Максимовић као некој врсти исприке за “недостатак” дубине и мисаоности у њеној поезији.

дине¹, а потом унесена у збирку *Зелени витез*². Колико је познато та пјесма није сматрана нешто посебно успјелом и значајном: касније није уношена у антологије српског или југословенског пјесништва, нити у репрезентативне изборе поезије ове пјесникиње. Остала је и у сјени једне друге пјесме о змији (“Змија”), штампане двије године раније (1924) у угледном *Српском књижевном гласнику*³, која је потом унесена и у прву збирку *Песме*⁴. Ова друга пјесма (по редосљеду објављивања прва) спада у ужи круг познатих и популарних поетских остварења наше пјесникиње, и обично се узима као потврда мисаоне продубљености њене поезије⁵. Заједно посматране ове двије пјесме не указују само на инспиративне изворе и пјесничке преокупације Десанке Максимовић, већ упућују и на дубљу егзистенцијалну упитаност над смислом и сврхом људског живота, разноврсно и слојевито садржану у мноштву културних радњи, легенди и митова о змији у прохујалим цивилизацијама и културама. Сагледавање ових пјесничких остварења у контексту функционисања митотворне слике свијета може дати узбудљиве резултате, али изазвати и неспоразуме и довести до ситуација у којима би се разматрање пјесме могло

¹ 1926, књ. 2, св. 8, стр. 428-429.

² Издање часописа *Мисао*, Београд 1930.

³ 1924, књ. 11, бр. 1, 18.

⁴ *Песме Десанке Максимовић*, Издање С. Б. Цвијановића, Београд 1924.

⁵ “Лирске рефлексije Д. Максимовић о пролазности и непоновљивости индивидуалног живота с највише уметничке снаге реализоване су у пјесми ‘Змија’ из збирке ‘Песме’”. (...) “Она је више од других била коментарисана и у литерарним разговорима саме песникиње”. Спада међу њој најдраже, а њена вриједност очитује се и у томе што “чини неразлучни део антологија српског песништва већ педесет година” (Љубица Ђорђевић, *Песништво Десанке Максимовић*, Филолошки факултет Београдског универзитета, Београд 1973, стр. 245). Какав значај је пјесникиња давала овој пјесми свједочи и податак да ју је, пола вијека након првог штампања, у збирци *Немам више времена* (1973) објавила као изводну, епилошку пјесму, док је статус уводне, пролошке пјесме добила “Пролетна песма”, такође из тог периода.

наћи с ону страну стварног повода за њен настанак, што истовремено може почети да отежава и процес књижевне комуникације. Те је сметње лакше уочити и дефинисати на разини пјесничке свијести лирског субјекта која се заснива на релативно сагледивом искуству и знању док су са становишта будућег читаоца оне мање реалне, с обзиром да предзнање, а понекад и предодређеност за тумачење свијета на тој разини није могуће у сваком конкретном случају унапријед предвидјети или утврдити. То отвара питање може ли се сматрати легитимним доживљај пјесничких остварења ако се у њима проналази и оно чега пјесник можда није био ни свјестан. За такав слојевит облик рецепције у овом случају пјесникиња није одговорна и “заслужна” ако се узме у обзир њен почетни доживљај и његова лирска пројекција, али је “кривац” утолико што је повукла и активирала успавано клупко обредних значења и митско-легендарних представа о змији скривених дубоко испод прага свијести будућег читаоца.

II

1.

Неко ко је, као Десанка Максимовић, био тако привржен сопственој националној култури у којој је усмено стваралаштво препуно облика духовне идентификације тог поријекла¹ могао је имати изграђен адекватан инструментариј за пјесничку надградњу такве слике свијета. Код Десанке Максимовић, међутим, почетни импулс за настанак пјесме, бар кад је у питању пјесма “Змија”, нема поријекло у потреби за таквом надградњом, већ у једном доста честом и препознатљивом реалном животном догађају: “Сећам се оне дивне змије шарке у дединој ливади, када сам била водоноша косцима. Одједном испод откоса камењарка. Боже, колико сам се дивила њеној

¹ То пјесникиња изричито потврђује и у једној својој пјесми о којој ће бити ријечи нешто касније, у којој каже да је од дјетињства научила “како се змије кроте”.

лепоти да уопште нисам имала времена да се уплашим. И предосетила сам да ће је косци убити. Тада сам помислила: да ће бити још много косидби и још много змија, али никад више те шарке”¹.

Подсјетимо се након овог на најраширенији и централни митски мотив везан за појам змије: “У многим примитивним религијама змија је предмет култа, јер је она често сматрана злим почелом у свијету, као неким злим бићем које је донијело зло на свијет”². “Змија је демонска животиња више него икоја друга. Као таква она, додуше, може бити наш пријатељ и зато заштитник, какав је на примјер кућевна змија (у којој је дух предака), или змија која чува виноград и којој због тога наш народ чини култ, али може бити - и она је то најчешће - наш непријатељ, и у том случају против ње предузимају се нарочите магичне мере, и између ње и човека влада увек извесно неповерење”³. Кренемо ли из епицентра овакве представе о змији у сусрет тренутачном доживљају Десанке Максимовић из кога ће касније настати пјесма, већ на првом кораку сретћемо се са извјесним изненађењем: иако и у поменутом доживљају има трагова негативног култног статуса змије због кога је сваки, а посебно изненадни сусрет са њом непријатан, у овом случају очекивани страх од ње је остао у другом плану, и напосто није могао доћи до изражаја од првог шокирајућег утиска изазваног њеном љепотом. Тај се утисак потом претапа у сјетну мисао да ће откривену змију косци убити⁴ и

¹ Десанка Максимовић, “Нисам ни знала ко сам”, Илустрована политика, 1968, год. XI, бр. 499, стр. 18.

² *Лексикон иконографије, литургије и симболике западног кришћанства*, уредио Анђелко Бадурина, Свеучилишна наклада Либер, Кршћанска садашњост, Институт за повијест умјетности, Загреб, 1979, стр. 592.

³ Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд, 1973, стр. 40-41.

⁴ Та је помисао могла бити условљена не само околностима и ситуацијом народног живота него и скривеним подстицајима митолошког поријекла који у народу врло активно живе. У народном вјеровању се, на-

да ни с ову ни с ону страну временског бескраја ње никад више неће бити. На први поглед, у првом слоју ове слике, негативна представа о змији као злу преобраћа се у своју супротност: умјесто одвратности¹ и страха² ствара се осјећај присности³ изазване узбудљивошћу љепоте осуђене на нестанак. То

име, сматра да су “змије, што живе даље од људских домова врло опасне, не разбирајући да ли су отровне или не. Ове се опасне змије по дужности убијају, а чуваркућа се пажљиво чува” (Љ. М. Давидовић, “Змија - чуваркућа”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 10, стр. 189). У неким крајевима се та врста назива блазна: “Оваку змију не треба убити, него је из куће отјерати кадовима, или је ухватити у процијеп, те је далеко од куће однијети и пустити” (Лука Грђић Бјелокосић, “Змија”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 11. и 12, стр. 214). Вјеровање о неопходности да се змија убије садрже и други извори: “Кад човек убије змију, Бог изговори 'Комарац уби алу!' Анђели се тада радују и кажу: 'Мрав убио аждају!' И сунце се радује када неко убије змију” (А. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970, стр. 144). Свијест примитивног човјека налаже “да се неке животиње не убијају”, док “неке ваља убијати” (Тихомир Ђорђевић, “Животиње и биље у народном предању”, *Караџић*, год II, 1900, бр. 8. и 9, стр. 147).

¹ Многе особине змије “су необичне и одвратне људима, јер изазивају страх, одвратност и веровање да није обично биће” (А. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, наведено дјело, стр. 144).

² “Не знам је ли тај страх, који осјећа већина нас, природан или стечен. Он се уосталом јавља и код животиња које никада нису имале могућности да искуством науче, да су змије отровне” (Per Høst, *Од ледене санте до индијске колибе*, Просвјета, Загреб, 1960, стр. 93).

³ Парадоксални осјећај присности и сажалења према змији која ће ускоро, шта друго него бити убијена, могао би се довести у везу и са издалека препознатљивим садржајем дјела Д. Максимовић у једној прилици именованим као “буквар хуманизма” (Слободан Ж. Марковић, *Поезија Десанке Максимовић*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990, стр. 9). То би, међутим, у овој прилици ипак било сувише очекивано тумачење, мада се и оно може сматрати сасвим легитимним. У потрази за митском основом ожалашћености судбином змије у овој пјесми треба имати на уму и онај мање присутан слој народног вјеровања у коме се она јавља као човјеков савезник и пријатељ, као што је случај са напријед поменутиим култом змије чуваркуће. Истовремено

се потом преноси на шири план и прераста у тужну спознају о пролазности и непоновљивости свега што се око нас збива:

*И у вечности после никад више
сунчати се неће иста змија,
нит истих тица минуће лет;
никада више исти цвет
неће нићи.
Сунце сија.*

Иако култ љепоте овдје надвладава култ зла, то још увијек не значи да се култна, митска и легендарна подсвијест о змији, што се у нама таложила из минулих култура и цивилизација, потпуно повлачи из подтекста ове пјесме, а посебно из пјесме “Змијске очи”, о којој ће касније бити нешто више говора. Напротив, испод једноставне, чисте и прозачне лирске слике избија изукрштано и слојевито ткиво значења ове пјесме чије је исходиште управо у тој врсти нашег духовног насљеђа.

Јер, основна идеја пјесме о пролазности и непоновљивости свега исказана судбином змије незадрживо хита ка најпознатијем и по посљедицама најдјелотворнијем хришћанском миту о гријеху првољуди Адама и Еве на који их је наговорила управо змија¹. По том миту, дакле, змија је наговорила

присуство и негативног и позитивног аспекта митског насљеђа о змији у овој пјесми не треба тумачити само устаљеним пјесничким слободама, него и самом природом тог насљеђа: “примитиван човек има разне идеје о тој ствари, и нимало се не брине кад оне једна другој противу-рече” (Веселин Чајкановић, наведено дјело, стр. 81). У вези с тим треба имати на уму да у поменутој пјесми “Змија у мору траве” срећемо и стих “опака шарка”.

¹ “Бог је допустио Адаму и Еви, његовој жени, да једу воће са сваког стабла у Едену осим са Стабла спознања добра и зла, јер би окусити, па чак и дотакнути то воће значило смрт” (Robert Graves/Rapfael Patai, *Хебрејски митови Књига постанка*, Напријед, Загреб, 1969, стр. 76).

Еву да, упркос Божијој забрани, убере и заједно са Адамом окуси плод с дрвета спознања добра и зла због чега их је Бог казнио изгоном из раја и смртношћу¹. Змија је, дакле, по том предању одговорна и “заслужна” за човјекову смртност као епицентар од кога полази и коме се враћа свака мисао о сврси и смислу свеколиког људског постојања. Ту идеју је потом човјек пренио и на сва остала бића, па и на саму змију: подговарајући човјека на гријех она је заправо пресудила и самој себи - само свијест о сопственој смртности могла је потакнути човјека да тај критериј примјењује и на остала бића и да га, као у овом случају, реализује убијањем змије.

Мисли и асоцијације у вези са култним, митским и легендарним статусом змије у овој пјесми доста су предвидљиве и једносмјерне; стога она и нема ону узбудљивост рефлексивне авантуре какву срећемо у пјесми “Змијске очи”. Та је пјесма у том погледу знатно гушћа и слојевитија, и носи у себи дубља и универзалнија значења. И у овом случају се ради о једном исјечку умртвљеног љетног дана окованог жегом у коме је све стало као у праискону - с ону страну, гдје свијет још увијек постоји само у идеји о себи. Догађај о коме је у овом случају ријеч одвија се око једног пања (“у његовој протрулој колути”), гдје се омамљено топлотом ужарене сунчеве кугле пробудило клупко змија. Све даље тече овако:

*И најпре белоушка боје голубије
пању низ зелено спусти се бедро.*

Ова два стиха на први поглед могу се веома тешко довести у везу са митотворном пјесничком инспирацијом. Ради

¹ “Овај мит да људи своју смртност морају захвалити змији аналоган је сумерском миту о Гилгамешу. Кад је овај прелазио ријеку враћајући се од Утнапиштима који му је дао чудотворну биљку живота, један од богова који није хтио да људи постану бесмртни, узео је обличје змије те му ју је отео изронивши из воде” (*Лексикон јудаизма и кришћанства*, Матица хрватска, Загреб, 1969, стр. 516).

се о слици у којој се једна страна пања у метафорској организацији визуелно указује као бедро; поријекло те асоцијације очито је обла, глатка и затегнута кора (у нашој подсвијести: кожа!), што све скупа садржи наговјештаје чулности. Змија која се спушта тако асоцираном чулном плохом симбол је ризичне страсти, зебње и неизвјесности. То је, међутим, само један могући асоцијативни склоп који се затвара над сликом датом у ова два стиха. Да он није баш сасвим без основа свједочи спознаја до које долазимо ако у нешто већој мјери активирамо податак да се боја змије пореди са бојом голуба (“белоушка боје голубије”). У том случају и несвјесно идемо ка једној од многобројних, већ евидентираних митских формула у којим змија симболизује значења чулног и сексуалног садржаја. “Уосталом, позната је блискост змије и голуба у полној симболици”¹, каже се на једном мјесту гдје се питање симбола разматра исцрпно и свеобухватно. А ево шта слиједи послје тога. Тад

*Укочено сјаше њезино око ведро
као да пре вечности неко уби је
и авет јој се јавља овим тлом.*

То су свакако кључни и најснажнији стихови ове пјесме. Уочљиво је да се и овдје змија доводи у контекст посљедица “одговорности” за људску смртност која потом виси и над њеном главом, али се то у овој прилици додатно драматизује увођењем у оптицај категорије *вјечности*. То је кључна ријеч и у напријед помињаној пјесми “Змија”, гдје се у исто тако кључном стиху каже да се “у вечности после никад више” неће сунчати иста змија, летјети исте птице или нићи исти цвијет. Ријечју *после* сугерише се полазна тачка од које

¹ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Рјечник симбола. Митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Накладни завод МХ, Загреб, 1983, стр. 802.

пролазност и непоновљивост тих животних чуда почињу да освајају и пустоше дубину времена, само с те једне стране. Међутим, како се испред тога нашла ријеч у *вечности* та пуштош се одједном равномјерно усмјерава и шири на све временске димензије и тиме основна мисао пјесме постаје универзалнија, а лирски доживљај сугестивнији. У пјесми “Змијске очи”, уз ово основно и почетно значење *вјечност* добија нову и сложенију функцију, јер се проширује и на оно што је изван. Узета као мјера пролазности вјечност и сама постаје обухваћена значењем овоземаљских ствари служећи као оквир за њихово распрострањавање. Овдје се, међутим, ради о пројекцији која се на један овоземаљски догађај врши с оне стране¹ - о значењу које је он имао “пре вечности”, у својој идеалној метафизичкој егзистенцији. У овом случају онострана ванвременска свјетлост на тренутак је бљеснула кроз укочено ведро око змије: треба ли уопште напомињати колико се атрибутима *укочено* и *ведро* снажно сугерише сјајни стакласти трансцендентални изглед ока које на свијет гледа с оне стране, гдје још није позната идеја живота и смрти². Ту у предворју мита о изгону из раја и смртности човјека непримјетно по-

¹ Пјеснички глас Десанке Максимовић “са оне стране” критика примјећује тек у збирци *Немам више времена*, готово пола вијека од настанка ове пјесме: “Први пут се у лирици Десанке Максимовић јавља глас ‘са оне стране’, из тамних дубина, из тамног вилајета сенки и духова” (Бошко Новаковић, “Увек нови поетски глас Десанке Максимовић”, Српска књижевна критика, бр. 20, Међуратни критичари, приредио Милан Радуловић, Матица српска Нови Сад, Институт за књижевност и уметност Београд, 1983, стр. 292). Међутим, онострано се у овој прилици схвата нешто слободније, а не као метафизички вид егзистенције ствари.

² Интересантно је да наслов “Змијске очи” не одговара “стварном стању”: у пјесми се помиње само око. Та редукција очито подлијеже валоризацији стилских и експресивних особености ове пјесме, и то са реалним изгледима на повољан исход, при чему би се могло говорити о изврсном начину свођења слике свијета на једну тачку - у епицентар њеног значења.

чиње да се зачиње, а потом нагло шири и потпуно успоставља митска свијест о злу симболизираном у змији и њеном разорном дејству на људске вриједности:

*И погледа с потсмехом и несвесним злом:
на тугу којом шумори усамљена бреза,
на горостасни понос старог храста,
на љубав којом бриљан уз стену сраста,
и стрепњу којом цвет шумски пред ветром преза.*

Још необухваћена повратним дејством казне коју је наметнула људском роду, она у првом стиху ове строфе истовремено пројицира и људски поглед на свијет, када на њега гледа “с потсмехом”, али и поглед који одговара стању прије почетног учинка митске представе о њој, када на репрезентативне хумане људске садржаје, симболично назначене у следећим стиховима, гледа “с несвесним злом”, оним које егзистира негдје у подручју “пре вечности”, изван људске смртности као извора свих обиљежја која човјека чине хуманим бићем. Ведро око змије укоченог сјаја са изгледом “као да пре вечности неко уби је” из претходне строфе и поглед на свијет који се из њега пројицира с “несвесним¹ злом” у овој строфи, прави су израз ситуације у којој се митска представа о змији провјерена и примијењена на човјеку, помјера унапријед, у подручје метафизичких значења и трансценденталне егзистенције ствари у којој оне постоје саме по себи, прије било какве људске свијести о њима, па и оне митског поријекла.

Укус подсмјеха и “несвјесног” зла преноси се потом и на наредну строфу у којој се змија загробном мудрошћу с

¹ Чини се да је не-свијест као особина змије била специфична преокупација Д. Максимовић коју препознајемо и у пјесми “Змија у мору траве” из збирке *Слово о љубави* (1983) гдје се појављује шарка “без змијских предумишљаја”.

позиција свог смртношћу још неугроженог статуса мирно руга свему смртном око себе:

*Чињаше се дух што доњим светом влада
и загробном мудрошћу мирно се руга
свему под сјајем сунчаног круга
и несталнога облакова хлада.
Потом у таму опет некуд сплазну.*

Пажљивијим ишчитавањем ове строфе наилазимо на снажне рецидиве митско-легендарне и култне позиције змије на којој у основи почива ова пјесма. То се прије свега односи на различита значења која јој се дају у вези са њеном улогом у доњем свијету и загробном животу. У погледу разноврсности зачуђујућих представа о свијету и тумачења која се о таквим представама дају предњаче митови предхришћанских цивилизација и култура. За нас је овдје важна ситуација у вези са изненадним појављивањем змије и њеним нестанком (у трави, грму, земљи, камењу). Та слика такође је садржана у митском памћењу, а њена даља интерпретација односи се на појаву змије из доњег свијета или на њен повратак у њега. У оба случаја у питању је реализација тајанствене мисије или култне радње којом змија у оквиру примитивног схватања свијета задужује свијест људи о самима себи. И у овој строфи она је као владар тог тамног свијета начас изашла да се подсмјехне и наруга овоземаљском, несталном и пролазном свијету и покаже му своју бесмртну супериорност, а онда се тамо поново вратила (“Потом у таму опет некуд сплазну”). Та сугестивна лирска слика у потпуности се оправдава и митском представом о змији: “У дневном свијету она се појављује као опипљива фантазма, али фантазма која измиче између прстију, као што клизи кроз мјерљиво вријеме, кроз мјерљиви простор и правила разумскога, да би се склонила у доњи свијет, из којег долази, и у којем је замишљамо безвремену, сталну и непомичну у њезиној потпуности” (...) “Видљива се змија према

томе појављује само као краткотрајно утјеловљење Велике невидљиве змије, каузалне и изванвременске, господара животног принципа и свих снага природе”¹.

2.

Оставимо за тренутак ову пјесму да бисмо се позабавили једном другом, скромније умјетничке вриједности која чини се, потврђује да визије и значења о којима је овдје било ријечи нису без основа и упоришта у запретаном митском памћењу Десанке Максимовић. То је пјесма “Змијуљак”, објављена четрдесетак година после пјесме “Змијске очи”, у локалном ваљевском листу *Напред*² у којој нашу пјесникињу затичемо како лежи на шумовитој висоравни обузета тајанственим значењима природе.

*Као змијуљак диже главу мисао
да ћу и ја једном лећи,*

каже она у тој пјесми подстакнута сликом умирања дрвећа, а онда наставља:

¹ J. Chevalier - A. Gheerbrant, наведено дјело, стр. 796.

Поменути слику потврђују и други извори који се баве тумачењем митске приче о повезаности змије са доњим свијетом. Поменимо овдје још један који се односи на култ змије у античко вријеме: “Како се змија нечујно губи и нестаје под камењем, увлачи у рупе земље, у пукотине тамних спиља, она постаје тајанствена животиња непознатих дубина земље. У дубинама земље она долази у везу са свим оним тајанственим подземницима, који изазивају потресе, ерупције вулкана, стварају отровне испарине, тешке маглуштине и поплаве. Подземници чине да ниче раслиње и биље, отварају врела и шаљу тајанствене сне и проричу будућност.

Због тога што змија долази у везу са подземницима, она постаје њихов симбол као и симбол самог подземља” (Др К. Томић-Каровић, “Змија као културно хисторијски феномен”, *Лијечнички вјесник* (Загреб), год. LXXIV, 1952, бр. 3-4, стр. 75).

² год XXI, 1965, бр. 839, стр. 3; од 12.П.

*Али ја сам од детињства научила
како се змије кроте,
и кад ми се она на грудима склупча.
остах прстом не мичући
под њеним погледом бистријим од воде
и тежим од туча,
сачекавши мирно
у таму одакле је дошла
да ми с груди оде.*

Двије слике на овом мјесту неодољиво асоцирају на оно о чему је већ било говора поводом пјесме “Змијске очи”. Већ цитирани стихови из те пјесме (“Укочено сјаше њезино око ведро/као да неко пре вечности уби је”) практично се настављају у управо наведеним стиховима из ове (“под њеним погледом бистријим од воде/и тежим од туча”). Сјај укоченог и ведрога ока из прве пјесме продужава се у погледу бистријем од воде, којим се појачава судбоносна хладноћа свијета, чија се неминовност уз то још пореди и са тежином туча¹. Друга слика односи се на притајено очекивање да змија оде “у таму одакле је дошла”. У пјесми “Змијске очи” том стиху одговара онај “Потом у таму опет сплазну”. Учинак митског наслјеђа о боравку змије у тами доњег свијета више је него очит.

Аналогије и међусобне супституције значења тиме се, међутим, не исцрпљују. Јер, важно је и довођење у везу појмова мисао и змија, садржано у стиховима да мисао диже главу као змијуљак. Али док се ту змија и мисао изједначавају тек само на разини поређења, у цитираној строфи гдје пјесникиња каже да је још у дјетињству научила како се змије (читај: мисли!) кроте, ова два појма се прво издижу на раван симбола, а онда и драматично изједначавају. Та драматичност састоји се у томе што мисао поприма митске садржаје који се приписују

¹ Не ради се о случајно одабраном поређењу, јер га имамо и у пјесми “Змија у мору траве”, гдје се појављује змија “главе теже од туча”.

змији, а тичу се смрти, страха, ризика, неизвјесности, искушења, и свега оног што садржи егзистенцијална питања људског живота.

Све ово, опет, и те како има везе са расправом о рефлексивном карактеру поезије Десанке Максимовић. Готово би се могло рећи да је то драгоцен прилог што га и сама пјесникиња даје тој расправи. При томе треба имати на уму и слjedeће: мисао која диже главу као змијуљак у служби је спознаје садржане у стиху “да ћу и ја једном лећи”, а тај стих је очито само једна изведеница поруке о пролазности и непоновљивости свијета, садржане у пјесми “Змија”, о којој је било више говора у првом дијелу овог рада.

Вриједи овдје још поменути и слику змије склупчане на грудима, јер је у вези са крајем пјесме “Змијске очи”, која је предмет наше анализе и којој се поново враћамо. Ту срећемо мноштво асоцијација на легендарно-митске поруке и симболска значења садржана у опозицији змија - срце. Тај крај гласи овако:

*А мени би, као да је велики дан судњи,
те промичу змије покрај наших жудњи
и срца нам се дотичу, за казну.*

Култни и митско-легендарни статус змије из ове лирске слике на поетски дјелотворан начин искориштен је као садржај у коме трајно функционише искушавање добра злом, овдје исказано дотицањем змије и срца, при чему змија симболише хладноћу, зло, нељудскост, лукавост, цинизам, а срце топлоту, доброту, благост, људскост, разбор¹.

¹ Тај мотив среће се и у пјесми “Змија младожења” из збирке *Ничија земља* (1979). Успутно, у оквиру слика чије је тежиште на нечему другом, среће се змија и у још неким пјесмама Десанке Максимовић, али на начин који није релевантан за идеју којом је мотивисан настанак овог рада.

Све ово, као и оно што је напријед речено, у пјесничкој изведби није изоловано од цјеловитости лирске слике и доживљаја који та слика у нама изазива. Емоција и рефлексija овдје су нераздвојне, јер се међусобно испомажу и условљавају. Мада се ова пјесма не би могла узети као образац за цјелокупно пјесничко дјело Десанке Максимовић, она може бити згодан повод за, макар и минимално, ревидирање устаљене представе о њеном, посебно раном, пјесништву као препознатљивом женском лирском краснопису без дубљих мисаоних значења.

НИШТА БЕЗ ШТИТА - ПРОШЛОСТ И РОДОЉУБЉЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

I

1.

“Не сматрам за недоследност у свом песништву што сам са љубавне лирике прешла за време рата на патриотску, а с ње опет на интимну кад је рат прошао”, рекла је Десанка Максимовић у једном интервјуу који је с њоме за ријечки *Нови лист* 1965. године водио пјесник Ђакомо Скоти¹. Зашто је управо тада, за вријеме рата, дошло до заокрета у њеној пјесничкој оријентацији, нешто више појаснила је касније свом саговорнику Милошу Јевтићу: “Чини ми се да у мирном животу није актуелна родољубива песма... Међутим, када приметите и у мирно доба враћање к њој, то књижевни компас показује да народу прети нека невоља”². Тај компас прорадио је и у случају наше пјесникиње: пјесму “Устаници”, према њеном властитом свједочењу, предосјећајући такву невољу и опасност за свој народ, написала је и прочитала двије године прије рата у свечаној дворани Универзитета у Београду, на књижевној вечери организованог у знак протеста против њемачке агресије на Чехословачку³.

Плима патриотског осјећања и националне самосвијести потпуно је обузела и преплавила дотадашњег “женског

¹ Giacomo Scoti, “Никад се нисам питала зашто пишем... Наднаслов: Југославенски књижевници за читаоце *Новог листа*”, *Нови лист*, 19/1965, 48, 11; од 2.02.

² Милош Јевтић, *Десанкина казивања, Дечје новине*, 1994, стр. 46. (Разговоре са Д. Максимовић аутор је водио у октобру 1976. и у мају 1981. године).

³ Јевто Д. Миловић, “Разговор са Десанком Максимовић о процесу умјетничког стварања”, *Разговори с умјетницима*, 1983, стр. 157.

песника”, како је Десанку Максимовић назвао Дучић, већ у првим сусретима са посљедицама окупационе силе. Изазвала ју је слика сломљеног и изгубљеног, пораженог и постиђеног српског војника кога су послје слома и пораза пред кућом дочекале ријечи мајчиног проклетства: “Што си се вратио, несрећниче! Ко ти је то дозволио!” Случајно присуствујући тој сцени, пјесникиња је одједном схватила сву дубину и размјере народног стида и бола због трагедије која се десила, и истовремено докучила скривене завјетне поруке којима се таквом злу народ вијековима опирао: “Тог тренутка као да се нешто пробудило у мени: једно ново готово непознато осећање. Нисам ни слутила колико волим ову земљу. Нисам до краја знала: ко сам. До тада сам писала само стихове о љубави. Тог суморног априлског јутра сам све сазнала. Из тог великог бола и стида родила се у мени нова поезија”¹.

Један други догађај, који се десио пар мјесеци касније, из њене душе потиснуо је стид и бол и изазвао “сасвим супротно осећање”, осјећање поноса, пркоса и народне самосвијести која је потом постала врело тог новог пјесничког усмјерења Д. Максимовић. Била је то непримјетна и изненадна партизанска диверзија на прузи која је изазвала страшну пометњу и страх међу охолим њемачким војницима, а пјесникињу подстакла да практично на лицу мјеста напише своју касније култну патриотску пјесму “Спомен на устанак”², којом почиње једна од најважнијих дионица њеног даљег пјесничког развоја. Тај догађај Д. Максимовић описала је касније својим саговорницима мноштво пута; мада се ти описи у појединостима често и подоста разликују, значај тог догађаја за њен однос према животу и свијету и за њен даљи пјеснички развој, она у свим случајевима артикулише на исти начин. “Тек тог јутра

¹ Данило Ружић, “Нисам ни знала ко сам” (разговор са Д. Максимовић), *Илустрована политика*, 11/1968, 499, 18; од 25.05.

² Првобитно је ту пјесму пјесникиња била насловила “Србија је велика тајна”.

сам схватила своју земљу и сву њену прошлост”¹, каже она. Често се враћајући том догађају у једној прилици она каже и ово: “Сећам се једног јутра, тек се мастило било осушило на папиру на коме је остао 'Спомен на устанак', а чинило ми се - као да друго и другачије *никад* нисам ни писала”!².

Ради се заиста о једној сасвим новој и другачијој пјесничкој ситуацији у којој пјесникиња са интимног и индивидуалног плана радикално прелази на план колективног комуницирања са читаоцима: “До своје родољубиве поезије пишући нисам осећала присутне и читаоце, била сам као неком осећајном небулозом одвојена од света, била сам свесна само себе. Писала сам, како једном рече о мени Милан Богдановић, као што птица пева, обраћајући се једино неком одређеном, знаном бићу, са жељом да му саопштим какву своју радост или бол. Тек у својој родољубивој поезији, и оној која јој је блиска, имала сам, негде бар у подсвести, осећање да исказујем што осећају и мисле многи људи, радовала сам се што ће се моји читаоци радовати кад наиђу, рецимо, на стих да је Србија велика тајна. Причињавало ми је радост и дубоко узбуђење да цео народ може сместа, прочитавши ове стихове, погодити под каквим су околностима написани”³. Поменути пјеснички заокрет Десанке Максимовић није, међутим дошао сам од себе; он је укоријењен у њеном поријеклу, васпитању и амбијенту у коме је одрасла. “Корене и разлоге мог патриотског осећања”, каже она, “треба тражити у томе што ми је и отац био велики родољуб, а и у томе што сам рођена у устаничком крају, што сам расла у Бранковини, завичају Ненадовића, што сам се васпитавала на народној поезији, што сам живела уз људе који су њу знали и ценили, који су се трудили да поступају према њеним моралним и родољубивим узорима. Разлог

¹ Ружић, Исто.

² Д. Адамовић, “Сва од белине, од нежности”. Наднаслов: “Песничко пролеће Десанке Максимовић”, *Политика*, 65/1968, 19619, 9; од 19.05.

³ Никола Дреновац, *Писци говоре*, Графос, Београд, 1964, стр. 309.

и корен тог мог осећања треба тражити и у томе што сам своју земљу видела изблиза, што су ми сељаци били суседи, што сам као дете певала и гледала како 'радо Србин иде у војнике'"¹.

О околностима у којима је почела да пише патриотску поезију и сопственим схватањима смисла и значаја таквог начина пјесничког дјеловања које за њу представља облик најдубље повезаности са судбином сопственог народа Д. Максимовић је, на сличан или нешто другачији начин, говорила и у другим поводима и на другим мјестима; овдје ћемо скренути пажњу још само на њен став да родољубива поезија није и не може бити превазиђена и да подлијеже свим критеријумима који важе и за сваку другу поезију: "Родољубива поезија мора бити доживљена. Уосталом, ниједна поезија, ни љубавна ни било која друга, није права ако се не доживи. Не стидим се што сам писала и што пишем родољубиву поезију. Напротив"².

Та нова пјесничка оријентација Д. Максимовић, као што је познато, у пуној мјери изашла је на видјело у збирци *Песник и завичај*, објављеној одмах после рата 1946. године; циклус *Песме о ропству и слободи* из те збирке већ и насловом сугерише уже патриотско усмјерење пјесама које се у њему налазе. То су пјесме претежно инспирисане српском устаничком, ослободилачком и страдалачком традицијом која је своју пуну и праву мјеру била достигла и у ослободилачком рату од 1941. до 1945. године. Већином су то пјесме транспарентног патриотског садржаја, писане у маниру дневно-политичке реторике, али међу њима су и оне које су временом добиле култни карактер и које спадају у најзначајнија пјесничка остварења цјелокупне српске патриотске лирике, као што су

¹ Предраг Протић, "Десанка Максимовић - Лирски свет и свет лирике везан за детињство и домовину", *Дуга*, 21/1965, 1003, 7; од 21.02.

² Раде М. Николић, *Сусрети с писцима*, Јединство, Приштина, 1971, стр. 69.

већ поменути “Спомен на устанак”, “Крвава бајка”, “Србија се буди”, “Бајка о устаничкој пушци”, “Крилата земља”, итд. Патриотска осјећања у поезији Д. Максимовић из тог периода у ширем смислу, осим побједничког заноса и националног и људског поноса, обухватају и општи полет и одушевљење обновом земље, изградњом новог друштва и човјека, братством и једнакошћу међу људима, слободом и равноправношћу жене, итд. Ту се патриотске, социјалне и општељудске идеје прожимају, супституишу или међусобно подстичу, што посебно долази до изражаја у поемама *Ослобођење Цвете Андрић*, (1945), *Отаџбина у првомајској поворци* (1949) и *Отаџбини, ту сам* (1951).

Након деценије коју је обиљежила њена чувена збирка *Мирис земље*, објављена 1955. године, патриотски занос и ентузијазам такве врсте наша пјесникиња поново актуелизује једним циклусом пјесама у збирци *Заробљеник снова*, објављеној 1960. године; то је циклус *Заробљеник снова у зеничкој железари*, у коме ни искреност доживљаја, ни богата имагинација и пјесничка вјештина нису биле довољне да се превлада узалудност једног закашњелог поетског ентузијазма, заснованог на анахроности друштвене поруцбине. Ужем и пјеснички успјешнијем виду патриотског ангажмана враћа се Десанка Максимовић у збирци *Песме из Норвешке*, објављеној 1976. године, која представља специфичан пјеснички подухват у коме се јединствена тематска преокупација реализује кроз смисао и значење догађаја поводом кога је објављена (откривање споменика у Ослу изгинулим југословенским интернирцима по њемачким логорима у Норвешкој у Другом свјетском рату). Исте, 1976. године изашла је и њена збирка *Летопис Перунових потомака*, у којој се специфична патриотска осјећања посредним путем извлаче из далеких конфузних времена међусобног сукобљавања и помагања јужнословенских племена, у којима се истовремено драматично сусрећу тек напуштена словенска многобожачка митологија и свјеже усвојена хришћанска догма. Та збирка очито захтијева посебан и опшир-

нији третман, а овдје се помиње као посебна тачка у континуитету патриотске лирике Д. Максимовић, али и као нови, посебан садржај родољубља, утемељен на односу према прошлости који је ова пјесникиња већ раније била засновала у својој чувеној збирци *Тражим помиловање*, објављеној 1964. године.

2.

Раније смо већ рекли којим је поводом Д. Максимовић потпуно “схватила своју земљу и посебно сву њену прошлост”. У којој мјери и на који начин је подстицај за свој патриотизам налазила управо у богатој и херојској прошлости свога народа види се и из ове њене изјаве: “Никада кукавице, дедови и очеви, нису родили храбре синове и хероје”¹. То је, могло би се, можда, рећи само она позитивистичка вертикала идентификовања и повезивања патриотских осјећања са прошлошћу. Она дубља, људска и универзална наговјештава се из ових њених објашњења: “у мојим 'чистим', лирским песмама нема историје. А кад историја дође, онда је то слојевито. Утисак на утисак.” И даље: “У мојим се песмама историја меша из других побуда. Неко је добро рекао да је историја памћење које бирамо да бисмо остали, не морамо је памтити као науку”². Пјеснички излет Д. Максимовић у историју не остварује се на равни аналогije са безазленим и безбрижним излетом и проводом у природи, него се тиче несигурне и неизвјесне спознаје властитог бића која је темељни услов постојања и опстанка у времену и простору. Тај опстанак, међутим, није остварив са становишта појединачне, индивидуалне људске судбине, него је првенствено условљен идентификацијом у сопственом националном бићу, односно у колективном памћењу властитог

¹ *Књижевни разговори*, Пиредио Слободан Радовић, Београд, 1955, стр. 56.

² Слободан Зубановић и Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, 1992, стр. 30.

народа. А то памћење, опет, засновано је на јединственом по-ретку вриједности, својствених само томе народу, које га оби-љежавају, легитимишу и обавезују пред самим собом, али и пред другим људима и народима. Колективно памћење у збирци *Тражим помиловање* не појављује се као статична, унапријед дата и позната историјска свијест народа о себи, нити као објективна свијест и спознаја историје о том народу; њега пјесникиња конституише тако што га, прво, са историјског враћа на интимни, лични план, гдје га оживљава и про-вјерава са становишта општих људских вриједности и значе-ња, а потом га поново аплицира и укључује у континуитет ко-лективне народне свијести. Тако се колективно памћење наро-да регенерише и поново ствара у складу са људском мјером данашњег човјека, добијајући тиме универзална обиљежја и значења. “Могло би се закључити да сам више услова за ства-рање ове књиге нашла у себи него што ми их је пружио Душа-нов законик”¹, каже пјесникиња у једној прилици. У прошло-сти Д. Максимовић проналази свијест о нама какви смо данас: стављајући у први план човјека и љубав према њему она исто-времено успоставља и љубав према прошлости која почива на самосвијести, самопоуздању и самопоштовању, без кога нема уважавања ни других, нити има темељних људских вриједно-сти и живота уопште. Родољубље и човјекољубље у овом слу-чају неразлучиви су, прво, сами по себи, а потом и од значења која догађаји прошлости могу имати и добити у вјечном тра-гању за недосегнутим смислом људске егзистенције. А за оне који сумњичаво врте главом када се каже да збирка *Тражим помиловање* Д. Максимовић има и родољубиви карактер и да чак представља један њен изразито патриотски чин, свједочи и једна изјава у којој се тај њен патриотизам појављује и на дослован начин: “Али нисам за свакога тражила помиловање.

¹ Слободан Вуковић, “Лепота је радост и утеха. Разговор са Десанком Максимовић”, *Мостови*, 2/1970, 5, 440.

Нисам га тражила за издајника, ни за шпијуна...”¹. У вези са овом збирком је и један практични патриотски гест наше пјесникиње која је као сви ми била тешко погођена суровим грађанским ратом који нас је задесио од 1991. године. Једно од издања збирке појавило се, наиме, и 1993. године са сљедећом напоменом: *Одобравам да се моја збирка “Тражим помиловање” штампа у хуманитарне сврхе, код издавача “Слово” у Бањалуци. Ауторски хонорар намењујем фонду ратне сирочади у Републици Српској. Десанка Максимовић. Београд, 29. 01. 1993. године.* А непосредно прије тога, када је у земљи све већ било кренуло у суноврат, досљедна себи изјавила је сљедеће: “Ја бих просто волела да мој народ истраје у слободољубљу и правичности. И да истраје у немржњи. Али нека памти”².

Изузетно продуктиван, стваралачки однос према прошлости у овој збирци Д. Максимовић успјела је да оствари, ипак, првенствено због тога што је у први план увијек стављала умјетнички утисак и вриједност пјесме, док је њена могућа национална или људска порука долазила тек послје тога или успутно. То је постизала, између осталог, и тиме што је покушавала да пјесничким средствима реконструише атмосферу и амбијент средњовјековне Србије у коме је водила своје “лирске дискусије” са Душановим закоником. У вези с тим увела је у поезију мноштво ријечи којима се именују средњовјековни појмови, обичаји, ствари, односи међу људима, називи оружја, накита, алата за рад, итд, итд. У неким случајевима било је довољно да сретно погоди само једну једину ријеч у којој је била похрањена нека заборављена слика давно прохујалог живота да би потом одједном непримјетно оживјела цјелокупна људска ситуација у којој је та слика настала или нешто значила.

¹ Ружица Петровић, “Пишем за све људе”. Наднаслов: “Разговор са Десанком Максимовић”, (Ваљево), *Напред*, 24/1968, 1003, 5; од 19.05.

² Зубановић и Пантић, стр. 38.

Покушаћемо то да покажемо на примјеру гдје је игром случаја једном добро пронађена ријеч замијењена другом, због чега је дошло до битног помјерања у квалитету доживљаја, а самим тим и до угрожавања првобитне умјетничке вриједности пјесме. У питању је пјесма “За чобанку која се по оцу не зове”, која је ушла у другу верзију збирке *Тражим помиловање*. Овдје је можда потребно објаснити шта то значи друга верзија ове збирке, јер се у јавности веома ријетко помиње податак да осим аутентичне, оригиналне збирке први пут објављене 1964. године и потом за живота пјесникиње у том облику прештампаване у пет наврата, постоји и њена друга верзија, проширена са новим пјесмама. Та нова физиономија збирке први пут се појављује 1969. године у трећем тому *Сабраних дела*, гдје је додато осам нових пјесама. У таквом облику збирка је пренесена и у трећи том *Сабраних песама* које су од 1980. до 1990. године доживјеле шест издања¹. Све нове пјесме у структури тако проширене збирке налазе се на истом мјесту и у *Сабраним делима* и у *Сабраним песмама*, што свједочи да је пјесникиња имала јасну замисао и чврсту концепцију њене нове верзије. При томе није их груписала на једном мјесту, нити по цјелинама како су првобитно објављиване по часописима, него их је распоређивала по читавој збирци. Пјесма “За чобанку која се по оцу не зове” једна је од тих нових пјесама, и рекло би се нимало случајно, добила је мјесто послје пјесме “За нероткиње” у којој се тражи помиловање за “нероткиње које због занесености неком другом великом страсти” нису ни стигле рађати (међу које пјесникиња

¹ Овдје је, међутим, објављена и пјесма “О хијерархији”, која се у *Сабраним делима* налази у додатку *Нове песме*. Разлог што је та пјесма тада измјештена у посебан додатак, вјероватно је мотивисан тренутним схватањем пјесникиње да би она нарушавала структурно јединство и естетске домете збирке.

убраја и саму себе), као и за оне жене “које су хтеле али нису могле”¹ остварити свој мајчински инстинкт. У таквом контексту мотив рођеног, али нежељеног дјетета који се именује и насловом пјесме, постаје још значајнији и у даљој разради добија и нова, још трагичнија значења. У пјесми се овај мотив варира, па се у складу с тим самилост тражи за више различитих случајева рођења нежељеног људског створа.

Сви ти случајеви се мијешају, прожимају и условљавају тако да се у коначном истовремено сви могу односити на све или сажети само у једном, као што је то урађено у наслову пјесме. Случај чобанке “која се по оцу не зове” није, чини се, опјеван боље и љепше од других, али је сам по себи именован поетичније; за разлику од осталих којима се донекле зна или наговјештава поријекло по оцу или мајци, она је потпуно сама на овом свијету. Извјесну њежност према њој изазива и податак да је она заправо овдје једина дјевојчица која и по природи ствари много теже носи терет нежељеног дјетета, поготово у односу на друге конкретне случајеве, као што су отрок који за оцем чезне и кад стаса за војника, прећутани велможе син, те копљаник који слави помајке себарке крсно име. Трагичност сваког примјера у разради овог мотива због тога се односи и на њу; сви су они заправо обједињени у њеном случају и управо тиме постају уочљивији него што би били сами по себи.

Већ и на први поглед видљиво је да је овај у основи свевремени мотив, пјесникиња лоцирала у амбијент и у вријеме у коме је живио цар од кога тражи помиловање, чиме и замисао и изведба пјесме добијају на аутентичности. То је првенствено постигнуто ријечима, најчешће архаичним, у којима су, као што је раније наговјештено, меморисани амбијент и атмосфера средњовјековне Душанове Србије. У првој строфи то су ријечи *цар* и *отрок*, у другој *властеоско сено*, *властеоске крстине*, *велможа*, *кудељница* и *потлеуша*, у четвр-

¹ Миловић, стр. 165.

тој *копљаник* и *себарка*. Једино ниједне такве ријечи нема (или заправо има?!) у трећој строфи. О чему се ради? Та строфа у посљедњој верзији објављеној за живота наше пјесникиње, која се због тога има сматрати коначном, гласи:

*За дете ничије
што без недра мајке живот поче,
коме не остави отац ништа,
за нахоче
коме нема нико да двори, нико да мости,
нико да тепа,
самилости!*

Пјесма је први пут објављена у *Књижевним новинама* 1966. године, а одатле пренесена у проширену верзију збирке *Тражим помиловање*, прво у оквиру трећег тома *Сабраних дела* 1969. године, а потом и у оквиру трећег тома *Сабраних песама*, у свих шест издања. Приликом преузимања пјесме из *Књижевних новина* у другој строфи је једна тачка замијењена зарезом, а у вези с тим у сљедећем стиху и једно велико слово малим. Та измјена је логична, ничим не утиче на садржај пјесме и очито је свјесно извршена. У трећој строфи, међутим, која је овдје предмет наше пажње, замијењена је једна ријеч, па умјесто стиха *коме не остави отац иштита*, како стоји у *Књижевним новинама*, сада имамо стих *коме не остави отац ништа*, који се среће у свим приликама у којима је ова пјесма касније објављена за живота Д. Максимовић. Ријеч *ништа* умјесто *иштита* дјелује информативно, очекивано и логично - подразумијева се, тј. узима се као објективна чињеница да нежељеном дјетету, чије постојање мора да се крије, отац није оставио *ништа*. Ту *констатацију*, стога, можда и није било неопходно посебно експлицирати у пјесми. Тим прије, што би супротан очев гест нужно угрозио тајну постојања нежељеног дјетета, која је најбитнији елеменат овог мотива и основни извор трагичности коју он у себи носи. (Да је дјетету отац нешто

оставио, његово постојање напросто би се на неки начин морало објелоданити).

2.

Ствари се битно мијењају ако се каже да отац нежељеном дјетету “не остави *штита*”. Основно значење ријечи *штит* носи у себи неколико информација битних за разумијевање ове пјесме, почев од амбијента и околности у којима је рођено нежељено дијете, преко наговјештаја о његовом поријеклу, па до оног најбитнијег: шта је то, толико важно, што је томе дјетету ускраћено, а што у највећој мјери и измамљује наше саосјећање. Да у другим строфама чак и не постоје набројане ријечи помоћу којих се оживљава амбијент средњовјековне Србије, ријеч *штит* на овом мјесту била би можда и сама довољна да наше асоцијације крену у том смјеру. Подсјетимо се, ово је једина строфа у којој нема такве ријечи, а која је у првој верзији пјесме постојала! На који начин се помоћу ријечи *штит* наговјештава скривено, да одмах кажемо: племенито, племићко, поријекло нежељеног дјетета?! Метафора изведена из те ријечи очито се не тиче себра, него се првенствено веже за војни, односно племићки статус. Помисао да би у овом случају отац могао бити неки обични војник није реална већ и тиме што се међу нежељеном дјецом у пјесми, као што смо видјели, налази и један царев копљаник. А с обзиром да је наглашено како је његова помајка себарка, постаје сасвим извјесно да је заправо и он вишег поријекла, јер је тешко очекивати да једна себарка постане помајка дјетету једног себра, јер за то напросто није било потребе. А да су нежељена, скривена дјеца најчешће племенита рода свједоче и стихови из друге строфе у којима се говори о прећутаном велможе сину. Послије свега јасно је да и ријеч *штит* у поменутом стиху, може бити легитимација само оцу племенитог односно племићког поријекла. Није, ваљда, потребно истицати ни то да би такво морало бити и поријекло чобанице “која се по оцу не зове”, тим прије што су, као што смо напријед видјели,

управо у њој опредмећени и сви остали случајеви нежељеног дјетета.

На крају треба још рећи и ово, најважније. Из ријечи *штит* изведена је метафора у којој лежи емотивно чвориште пјесме и у којој је садржана читава њена суштина - кад пјесни-киња каже да нежељеном и напуштеном дјетету отац “не остави штита”, то значи да је то дијете остало ускраћено за оно што је дубоко људско, самим тим и најбитније: за родитељску љубав, њежност, бригу и заштиту. Вратимо се, међутим, још једном наслову пјесме у којој се ипак потенцира очинство. Ако је уз то прихватљиво и оно што је већ речено о племенитом поријеклу дјевојчице “која се по оцу не зове”, ова пјесма Д. Максимовић указује нам се као један бајковити простор по коме се као уклету у круг врте и безизгледно траже једна њежна, у чобаницу претворена принцеза, и њен брижни, за очинство ускраћени отац, који жуди за очишћењем од једног давног несмотрено учињеног гријеха.

Али спустимо се мало на земљу: хоће ли све ово што личи на бајку моћи опстати или ће морати да ишчезне у коначном ипак зависи само од једне ријечи која је на волшебан начин нестала из прве верзије пјесме објављене у *Књижевним новинама* и замијењена другом. Без те кључне ријечи пуни доживљај ове пјесме се расипа, а њена бајковитост нестаје и губи. Ништа без *штита*. Преостаје нам једино нада да је та кобна замјена, у којој је штит нестао, извршена грешком. За то постоје и неке индиције.

Као прво треба истаћи да у редиговању, припремању за штампу и преношењу пјесама из једног у друго издање у случају Д. Максимовић постоји једна доста јасно уочена законитост: измјене, уколико их има, уочавамо на путу пјесме од прве верзије, објављене у часопису или у новинама, до збирке у коју се први пут уноси. Послије тога пјесма се само дословно преноси и прештампава из једне збирке у другу. Уочено је да се, чак, и чита грешка, и она словна, тако од прве збирке касније трајно просљеђује у наредна издања. Слична ствар се

изгледа десила и у нашем случају. Тешко је, међутим, рећи како је до те грешке дошло (ако је стварно у питању грешка), али би могло бити да се ријеч *ништа* приликом редакције, штампања или коректуре на то мјесто из подсвијести пробила зато што је логиком свијести ту напосто очекивана, на исти начин на који је необични генитивни облик ријечи *штит* (*штита*) на истом мјесту био неочекиван и нелогичан, при чему је своје могла учинити и звуковна, али и визуелна сличност, с обзиром да обје ријечи имају исти број гласова и да се разликују само у једном гласу, односно слову. У прилог претпоставки да замјену, бар свјесно, није извршила сама пјесникиња иде и податак о њеном схватању настанка или како она каже *рађања* пјесме, с чиме је даље у вези и питање накнадних измјена и поправки. Пјесма према њеном схватању настаје тренутним преображајем првог утиска или доживљаја у пјеснички облик и успјешна је тек онда када “буде једнака оној праслици коју имамо у себи”¹. Ако се нешто у њој накнадно мијења то за собом повлачи промјену и те праслике, што опет значи да то није више иста пјесма. Стога је Д. Максимовић ријетко и нерадо вршила накнадне исправке у својим пјесмама, а ако је то и радила то су биле интервенције које нису задирале у суштину. О томе постоје њене сасвим прецизне изјаве. У вези са убацивањем у пјесму нових стихова или додавањем нових строфа, она каже: “Готово никад то не чиним, али пре давања у штампу све доведем у ред”². За нас овдје посебно је важан њен одговор на питање да ли је мијењала поједине стихове у својим пјесмама када их је по други или трећи пут издавала: “Ретко, и затим сам се кајала што сам то чинила”³, одговорила је. Коначно, на питање да ли понекад ипак дорађује своје пјесме њен одговор је: “Наравно. Мењам речи али

¹ Радовић, стр. 60.

² Миловић, стр. 138.

³ Исто, стр. 153.

смисао остаје”¹. У нашем случају као што смо видјели замјеном једне ријечи првобитни смисао пјесме готово потпуно је помјерен, и то до те мјере и на такав начин да би пјесникиња, под условом да је промјену сама извршила, заиста имала разлога да се каје. Стога би замјена о којој овдје говоримо заиста могла бити плод грешке. Али уколико би се показало да и није, читава ова прича не би била узалудна нити би изгубила свој смисао, садржан у кључу пјесничког обликовања и оживљавања прошлости у којој се се под окриљем родољубља и човјекољубља проналазе универзалне људске поруке садашњости.

¹ Зубановић и Пантић, стр. 38.

АУТОБИОГРАФСКО У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

I

“Сви људи који треба да знају моју биографију знају је, други нека просто читају моје песме”¹, рекла је у једној прилици Десанка Максимовић, бранећи се од радозналих новинара и својих колега писаца, који су у свакој прилици хтјели да сазнају још нешто ново о њеном животу и књижевном стваралаштву. “Што бих више могла рећи о томе од онога што сам већ у песмама рекла?”², запитала је једног од њих.

Постављајући на овај начин скретницу којом нас са биографских података о себи и свом животу упућује на своје пјесничке дјело, она, могло би се рећи, доста изричито указује на ограничени смисао и домет аутобиографског податка у настанку и тумачењу сопствене поезије. Међутим, тај први утисак ипак вара: ради се о њеној скромности и малом лукавству коме прибјегава када жели да се склони испред насртљивих радозналаца.

У суштини ствар стоји сасвим другачије, поготово ако се има на уму да се схватање појма аутобиографско и биографско у данашње вријеме знатно помјера, на исти начин како се помјерало и схватање појма стварност у дугој пракси изучавања миметичког критеријума у умјетности. Такво схватање има и Десанка Максимовић. На изричито питање: “Је ли Ваша поезија аутобиографског карактера”, она је дала овакав одговор: “Није, уколико све оно што мислимо и чинимо не представља нашу аутобиографију”. Дакле јесте. А на питање:

¹ Слободан Радовић, “Десанка Максимовић: Моја назовимо је, сета”, *Међај* (Титово Ужице), 5/1958, 7, 59.

² Јевто М. Миловић, “Разговор са Десанком Максимовић о процесу умјетничког стварања”, *Разговор с умјетницима*, 1983, стр. 144.

“Које су Ваше пјесме настале на основу доживљаја и какви су то Ваши доживљаји који су их инспирисали”?, одговор је овакав: “Мислим да свакој песми претходи неки доживљај - мисаони или осећајни. Доживљај су и маштања и слутње - а не само збивања.”¹ Појам аутобиографског, дакле, помјерен је са свакодневног, видљивог, провјерљивог и схватљивог догађаја или податка на фиктивно, невидљиво, несхватљиво и недокучиво. Он обухвата подсвјесне и ирационалне кретње духа и загонетна, непредвидива стања људске душе, неовисно о томе да ли подстицај долази извана или је посљедица скривеног унутрашњег живота. Све оно, дакле, што на било који начин дотакне и задеси човјека у животу и свијету, било како да се испољава и изражава, или да заувјек остане неартикулисано и немушто - аутобиографско је.

Ту, међутим, треба имати на уму да било како, а поготово овако схваћен аутобиографски податак у процесу настанка тј. рађања пјесме, како тај чин најрадије назива Десанка Максимовић, нестаје у њој, и у свом првобитном облику више није могућ нити поновљив. Пјесма започиње живот у сопственом облику и значењу, при чему аутобиографска претпоставка за њен настанак уопште не мора бити, а најчешће и није позната. Тиме што је одиграла пресудну улогу у процесу рађања пјесме и ишчезла у њој, она губи своју сврху и смисао све дотле док поново не буде призвана у помоћ као посредник за њено потпуније доживљавање и схватање или употребељена за тумачење пјесме. Али већ самим тиме што ју је у таквим случајевима неопходно исказати у некој форми, најчешће књижевној (усмено или писмено свједочење самог писца, новинарски запис пишчевог или нечијег другог казивање или

¹ Исто, стр. 137.

Овдје је неопходно напоменути да је на ова унапријед постављена питања пјесникиња такође одговорила писмено (писмом од 27.03.1974. године), тако да се аутентичност њеног става не може довести у питање, што је можда могуће у случају изјава које су формулисали они с којима је разговарала.

сјећања о писцу, и сл.) аутобиографска чињеница или слика на основу које је пјесма настала, више не може остати она иста. Пошто сам по себи и сам за себе без икакве форме не може опстати, а у структури пјесме га не можемо идентификовати јер не знамо да је икад и постојао, у доживљавању и тумачењу пјесме аутобиографски податак се, дакле, може појавити тек у тој својој новој приручној форми која се онда налази у извјесном односу према форми пјесме. У основи он је ре-креиран из првобитног утиска или доживљаја, понекад чак реконструисан и из саме пјесме, и у том свом новом облику, који је прилагођен задатој потреби, он више нема карактеристике првобитне изворности, него је напросто накнадна свијест о себи или репродукција самог себе - на сличан, али много простији начин него пјесма. Отуд је упоређење пјесме са првобитним, изворним аутобиографским податком о њеном настанку у ствари могуће само посредно, преко тог приручног облика у коме нам је тај податак доступан. Извјесно је да ни сам пјесник, чак и кад би хтио, не би могао инсценирати и поново доживјети тај почетни само једном могући тренутак, нити би то имало икакве сврхе. Уколико би тај покушај чак и успио (у што нико па ни сам аутор никад не би могао бити сигуран!) или би га пјесник, макар и по сјећању поново покушао што вјерније описати и тако као документ “спасити”, увијек бисмо имали само још једну форму његовог постојања, која би у односу на почетну ситуацију стално била нешто другачија. То је посебно видљиво у случају неких општепознатих пјесама о чијем настанку је пјесникиња говорила у више наврата као што су, на примјер, родољубиве пјесме “Крвава бајка” и “Србија је велика тајна”. Сваки пут је ту понешто другачије, чак и кад се ради о ауторизованим верзијама, а да се и не говори слободним интерпретацијама које су накнадно правили њени саговорници, најчешће новинари и њене колеге писци.

И у случају ове пјесникиње треба водити рачуна о томе да се аутобиографско може јавити као вањски или као унутрашњи критеријум структурирања пјесме. У случају када би-

ографски податак у процесу стварања остане споља, првенствено указујући на подстицај за настанак пјесме, коју већ и самим тим држи у подређеном положају, очито се ради о мање умјетнички успјелој творевини, док ситуација када се тај подстицај органски утапа у структуру пјесме, не одвајајући се својим појединачним значењем од њеног цјелокупног смисла, по правилу репродукује естетски прихватљивије остварење. И у једном и у другом случају битнији је начин како се та аутобиографска чињеница појављује и учествује у конституисању пјесме, него она сама по себи. С обзиром да је ту срећемо у истој равни са било којом другом чињеницом може се разумјети што се тумачење настанка и даљег живота пјесме методом који се темељи на аутобиографским претпоставкама одавно све мање уважава. Поједностављено речено труд критичара првенствено је усмјерен на спознају да ли је пјесма ваљана, а не чиме је подстакнута и у којим околностима је настала.

Међутим, како је естетска вриједност, схваћена као коначан циљ, ипак релативна, а уз то није ни довољна да би се исказао цјелокупан смисао пјесме и објаснила сва њена значења, разумљиво је и то што се новије теорије, посебно оне које су инспирисане структурализмом, озбиљније баве загонетком настанка и структурног устројства пјесме, а донекле по страни остављају њена остала значења и естетске домете. Рађање пјесме, како би то рекла Десанка Максимовић, тако се указује као већа мистерија него њено естетско зрачење и дјеловање. У таквим околностима сваки податак који доприноси да се та мистерија разјасни више није безначајан и другоразредан. Самим тиме што су “равноправне” и што се у процесу стварања исказују на истој разини са свим другим подацима, одређено значење добијају и аутобиографске чињенице у вези са настанком пјесме. А с обзиром да су оне понекад не само бројније него и интересантније од других њихов значај још више долази до изражаја.

Све ово говори колико је и у настанку пјесме и у њеном тумачењу статус аутобиографског податка релативан и

неизвјестан. Сам по себи он није “одговоран” за значај који му је својевремено даван и установљен на разини посебне књижевне методе. Не може се, дакле, стављати на искушења и доводити у питање његова легитимност, већ начин његове употребе, којом се као што је познато, могу постићи само одређени циљеви, и која се трајно усклађује и прилагођава схватањима умјетности и литерарним теоријама, актуелним у појединим периодима.

II

1.

Све ово потврђује се и на примјеру Десанке Максимовић: с обзиром на карактер њене поезије може се слободно рећи да постоје повољне и теоријске и практичне претпоставке за њено успјешније сагледавање управо са аутобиографског аспекта. Пјеснички опус ове пјесникиње то нуди у већој мјери него поезија већине других српских пјесника у овом вијеку. Сав је њен живот заправо у њеној поезији, и слободно се може рећи да је готово све у тој поезији аутобиографско, али на начин којим се најчешће не угрожава теорија о аутономности умјетничког чина, и не изневјерава утисак о правом естетском доживљају који та поезија пружа.

У случају Десанке Максимовић то је израсло у преимућство засновано на специфичној пјесничкој ситуацији у којој се она појављује као читава једна пјесничка институција која изврсно функционише и у естетском и у социолошком погледу. “Уверен сам, да међу савременим песницима ниједан други није у свом приватном животу тако и толико песник, у позитивном смислу те речи, као што је то Десанка Максимовић”, рекао је још 1937. године Звонимир Кулунџић. Таква пјесничка ситуација зачала се, дакле, давно, у оном дијелу овог вијека, и постепено се уобличавала до краја ове половине када је наша пјесникиња коначно завршила свој пјеснички и животни пројект. Чињеница да је она већ тада “у свом приват-

ном животу прво песник, а онда све друго”¹ у вези је с њеним осјећањем да је поезија “моћан мисаони нагон” за који је немогуће “претпоставити да ће једног дана једноставно ишчезнути”². О томе постоји и једно њено сјећање које се односи на Ђачке дане, када је била у дилеми да ли да изађе на ваљевски корзо: “Ја знам да ће тамо неки Раде, који ми се свиђао, бити, али ја почињем да пишем песму и мени је слађе да пишем песму него да идем њега да видим. Дакле, тај нагон стваралачки, дакако, већи је чак од животног стваралачког нагона...”³ Да поезија може имати примат и над самим животом свједочи и њен одговор на питање: да ли поезија може да остави јачи утисак од стварности? “На мене може”⁴, гласи тај одговор.

Откривајући тајне своје пјесничке радионице Десанка Максимовић често објашњава како су настале неке од њених пјесама. У највећем броју случајева као подстицај за пјесму послужио је неки, често и безначајан доживљај, слика или утисак из свакодневног живота, што се ту на лицу мјеста у њеној пјесничкој имажинацији с лакоћом преображава у пјесму. Процес тајанственог, непримјетног и готово тренутног преображаја првог утиска или доживљаја у пјесму кључни је тренутак стваралачког поступка Десанке Максимовић: “Стих се увек изненада јави. Под неочекиваним ударом каквог мириса или звука, светлости песничка небулоза у мени почиње да се згушњава, да се праве језгре песме”⁵. Сама она назвала је то

¹ Звонимир Кулунџић, “Десанка Максимовић о себи и литератури”, *Сад и некад*, 2/1937, 31, 11; од 25.07.

² Исто, стр. 15.

³ Слободан Радовић, *Књижевни разговори*, Идеа, Београд, 1985, стр. 70-71. (Разговор је обављен 15. септембра 1981. године).

⁴ “Волим пролазност живота. Са књижевницом Десанком Максимовић разговор водио Станислав Симић”, *Победа* (Крушевац), 16/1961, 650, 20; од 20.05.

⁵ Феликс Пашић, “Десанка Максимовић: Усред природе научила сам говор немудрих”, *Борба* 28/1963, 325, 10; од 24.11.

у многим приликама рађањем пјесме, изједначавајући тај чин са свим оним узвишеним значењима које рађање има у природи. “Песма излази одједном. Одмах је ту. Она се махом рађа. На пример *Крвава бајка*. То није написано, то је рођено.”¹ Није тешко примијетити да се повод за пјесму често појављује нагло и неочекивано: “Ипак се доста живо сјећам постанка неких пјесама које сам љетос написала, јер сам била изненађена узроком, или поводом који их је изазвао и наглошћу којом су се наметнуле”². То је доказ изворног и спонтаног пјесничког надахнућа које се управо због тога не може предвидјети, свјесно изазвати нити контролисати, а такве особине има и пјесма која се у таквом надахнућу роди.

У многим приликама наша пјесникиња је причала како је стварала под тренутним инспиративним напоном: пут од непосредног повода до настанка пјесме у њеном случају био је веома кратак. Пјесма је, најчешће, настајала на лицу мјеста, једноставно и лако, а како је пјесникиња у ту сврху са собом обично носила папир и оловку, на лицу мјеста ју је и записивала или закратко задржавала у памћењу док не нађе прилику да то уради. Та лакоћа у случају Десанке Максимовић није без значаја, а најмање је посљедица олаког и површног схватања стваралачког чина, пјесничке рутине, маниризма или стихотворства, како би се то неком могло чинити. У питању је лична, несвакидашња и супериорна надареност да се свијет непримјетно, течно и лако из стварности пренесе у поезију, коју је ова пјесникиња показала још далеке 1920. године када је одједном на велика врата ушла у српску поезију. С друге стране, треба имати на уму да у највећем броју случајева тренутном настанку пјесме претходи дуги период инкубације за које вријеме се она припрема и узријева чекајући непосредни, најче-

¹ Слободан Зубановић - Михајло Пантић, *Десет песама десет разговора*, Матица српска, Нови Сад, 1992 стр. 37. (записано 1. маја 1989).

² Б. Ђорђевић, “Јединствена књижевност и једна читалачка публика”, *Вјесник*, 23/1962, 5664, 6; од 25.11.

шће изненадни и неочекивани повод да се искаже. Мада је о томе свједочила на више мјеста скренућемо овдје пажњу на два случаја гдје објашњава како је настала њена вјероватно најбоља збирка *Тражим помиловање*. “Разних врста самилости гомилало се у мени током цијелог живота, разних побуна бивало је у мени често, разних одбојности против неких људских особина. То су дуго били садржаји мене као човјека. Онда ми је љетос случајно поново дошао до руке Душанов законик, чувени споменик наше средњовјековне државе”¹, каже на једном мјесту пјесникиња, а онда свједочи како се то преточило у поезију: “Та идеја о помиловању сазрела је у мени ваљда целог живота и, кад сам сазрела као песник, кад се то у мени искристалисало и постало неопходно да се изговори, онда сам га и изговорила. Кад су се стварале те песме (пазите: “кад су се стварале”, значи да су саме стварале! - С.Т.) извирали су ти стихови као вода, као да сам неку чесму отворила. И сама сам се чудила како су текли, глатко, непрестано... За два месеца збирка је била готова”². А ево како је то изгледало на примјеру једне од пјесама из те збирке (“За жир”): “Седим, оно се само пише. И почнем се смејати, како ми пада на ум. Невероватно.”³

2.

Читава ова ситуација има и извјесне поетичке карактеристике, јер се конституише као јединствен пјеснички поступак: Десанка Максимовић, наиме, најчешће остаје вјерна првом, изворном изгледу пјесме, јер се само њиме на прави начин исказује аутентичност доживљаја који је послужио као подстицај за њен настанак. Другачија пјесма подразумијева и другачији инспиративни подстицај, па пјесникиња стога нај-

¹ Исто, стр. 6.

² Ружица Петровић, “Пишем за све људе”, разговор са Десанком Максимовић, *Напред* (Ваљево), 24/1968, 1008, 5; од 17.05.

³ Слободан Зубановић - Михајло Пантић, наведено дјело, стр. 38.

чешће није много мијењала и дорађивала своје пјесме или је то радила ријетко и без великих захвата. Сјећајући се повода за настанак своје чувене пјесме “Змија” о томе каже слједеће: “У току од пола часа вожње поред тих покошених ливада у завичају песма се родила таква каква је данас у књизи. Свакојакко нисам имала намеру ни да је пишем, ни да ми таква буде. Значи, тога дана и у том сутону морала је бити таква. Верујем, да се родила у подне и неког другог дана, била би сасвим друкчија. Зашто, не бих умела да објасним”¹. Изразити таленат у комбинацији са чињеницом да је пјесма прије него што се роди задуго била у инкубацији, били су довољна гаранција да такав поступак неће ићи на штету њеног коначног изгледа. Тек кад се све ово има на уму њене замјерке Дучићу, које ћемо сада цитирати, губе арому младалачке наивности и указују се као значајна поетичка карактеристика: “Ја горко замерам Јовану Дучићу што је песми ‘Залазак сунца’ мењао две строфе. Па то је страшно на мене у младости утицало! Јер, човек има потребу да верује да песма није могла друкчија бити него онаква какву је видимо. Страшно је горко човеку кад помисли - па то је могло и друкчије бити! Толико сам га мрзела што је то радио, што нас није оставио у тој заблуди. Шта има да поправља!”². О томе да није осјетније дорађивала своје пјесме Десанка Максимовић је говорила у више прилика. На питање да ли је мијењала поједине стихове карактеристичан је управо овај одговор: “Ретко, и затим сам се кајала што сам то чинила”³. До које мјере се ради о једном до краја усвојеном стваралачком начелу свједочи и ова изјава: “Боље је песму уништити него поправљати”⁴. Пошто “свакој песми претходи неки доживљај - мисаони или осећајни”⁵, поправљати је значи за-

¹ Феликс Пашић, Исто, стр. 10.

² Слободан Радовић, “Десанка Максимовић: Моја назовимо је, сета”, стр. 58.

³ Јевто М. Миловић, наведено дјело, стр. 153.

⁴ Исто, стр. 141.

⁵ Исто, стр. 137.

право вршити ревизију првобитног доживљаја, а то је онда темељно одступање од сопствене поетичке линије. Оданост првом аутентичном доживљају, као стваралачко начело Десанке Максимовић, лакше се може разумјети ако се узме у обзир да у њој “исте ствари не изазивају увек иста расположења”¹; сваки је доживљај аутентичан и непоновљив – нека нова нијанса или промјена околности доноси нови доживљај, а не корекцију постојећег. Тај почетни доживљај заправо је оно трајно и неуништиво језгро пјесме које остаје чак и када се пјесма не оствари, или необјављена изгуби: “Било их је и необјављених, али сам их изгубила; сећам се још само осећања која су их родила”², каже у једној прилици пјесникиња.

Мада је писала спонтано и лако неизвјесност и ризик да ли ће успјети да изрази оно што стварно осјећа често су угрожавали повлаштеност тренутка у коме је доживљај претварала у пјесму. Разумљив је стога овакав њен одговор на питање како се осјећа након повољног стваралачког исхода, који резултира успјешном пјесмом: “Осећам се слатко уморна као после телесних вежби на чистом ваздуху, или као да сам брвном прешла преко понора, или као да сам се на крхком чуну извукла из ускључалог мора”³. Послије рађања пјесме долази до извјесног олакшања и растерећења: човјек “се смири као после испуњења какве страсти”⁴. Све то се одвија као у неком заносу или магновењу, а за извјесно вријеме још увијек остаје отворен простор испред и иза пјесме: “Први дан или први сат после написане песме, она је још увек измешана са оним што је остало недоречено, преплићу се у мени песма испевана и оно што јој је претходило, што ју је инспирисало”⁵. Касније

¹ Исто, стр. 146.

² Giacomo Scoti, “Никад се нисам питала зашто пишем”, *Нови лист* (Ријека), 19/1965, 48, 11; од 22.02.

³ Јевто М. Миловић, наведено дјело, стр. 141.

⁴ Феликс Пашић, Исто, стр. 10.

⁵ Слободан Вуковић, “Лепота је радост и утеха. Разговор са Десанком Максимовић”, *Мостови*, 2/1970, 5, 42.

кад се пјесма “осамостали” и почне сопствени живот међу читаоцима чини се као да је још увијек затичемо у том истом простору, у коме су знаци њеног настанка још увијек свјежи, и има се утисак као да се она ту пред нама и само за нас увијек испонова рађа и дешава. Тиме се у пуној мјери надокнађује утисак о већој или мањој естетској успјелости, која је ионако варљива.

Рађање односно настајање пјесме није заправо ништа друго него остваривање оног узвишеног и вјечног принципа по коме се из свеопште празнине и магме непостојања, пробуђени и подигнути универзалном енергијом и разлогом постања, први пут појављују нови и свјежи облици живота - као залог његове неминовности и трајне обнове. Покушаћемо то да објаснимо на пјесми “Пролеће, а ја венем”, први пут објављеној далеке 1954. године¹, а одмах потом унесеној у збирку *Мирис земље* (1955). Пјесма се завршава овим стиховима:

*Свакога се тренутка
понешто у живот прене,
а ја венем.*

Оставимо у овој прилици по страни посљедњи стих-рефрен којим се врло успјешно обиљу и полету рађања и бујања контрапунктно супротставља суморна мисао о малаксалости и пролазности живота, и обратимо пажњу на прва два, на та само два кратка стиха којима је обухваћено и у којима је сажето изражено врхунско начело постанка и трајања свијета. “Свакога се тренутка // понешто у живот прене” - може ли се краће, једноставније и безазленије исказати чудо претварања немуште празнине и бесконачности у смисао и сврху постојања!? Том чедном пјесничком сликом предегзистенцијалног напона који се ослобађа у стварању нових животних облика,

¹ *Стварање*, 9/1954, 9, 525. Пјесма је потом ушла у збирку *Мирис земље*.

Десанка Максимовић изједначава и изводи на исту раван начело постанка свијета и сопствено схватање рађања пјесме. То би се истовремено могло сматрати њеним темељним поетичким начелом, из кога имплицитно произлази све оно што је написала у пјесничком облику или рекла о поезији. При томе треба имати на уму да она никад није робовала теоријама него је од прве објављене пјесме слиједила одмах пронађени сопствени пут, пут иманентне поетике која подразумијева сва до-тадашња пјесничка искуства.

III

АКСИОЛОШКИ АСПЕКТ ТРАДИЦИЈЕ
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ПЕРИОДИЦИ –
СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК

I

1.

Познато је да је *Српски књижевни гласник* у тренутку када је покренут представљао значајну новину и прекретницу у развоју новије српске књижевности, али да се временом, након што је постао репрезентативни узорак наше књижевне традиције, и сам нашао на путу новијим и другачијим књижевним схватањима. То је доста позната и уобичајена књижевна ситуација у којој је за књижевну традицију резервисан другоразредни значај.

Чини се некако уобичајеним да у устаљеном сагледавању књижевности у оквиру развојног начела заснованог на смјени старога новим приоритет аутоматски дајемо овом другом. Ново, односно модерно или авангардно унапријед се узима као кључни предуслов сваког напретка и даљег развоја књижевности, а губи се из вида да је књижевна традиција једини услов континуитета и трајног “опстанка” књижевности. У вези с тим с ентузијазмом се прати и разјашњава драма развоја кроз смјену старих књижевних облика новим и при том претходни књижевни периоди готово обавезно негативистички третирају као кочница даљег развоја књижевности, док се запоставља узбудљивост конституисања и функционисања књижевне традиције која се читује већ и у томе да ново није ни могуће само по себи, него тек у односу на нешто што већ постоји. Развојни принцип историје књижевности тиме се умногоме своди на ланац негативистичких епитета о старом и апологетских похвала новом, при чему се заборавља да је оно

што је у једном случају вукло напријед већ у другом постало кочница даљег развоја.

Двије серије *Гласника* (часописни покушај са истим именом из новијег времена није успио) прави су примјер како се ствара и потом активно понаша и дјелује књижевна традиција постајући општеприхватљив национални књижевни стандард, али и како се она троши, разблажује и губи у традиционалистичком схватању књижевности. Та књижевна ситуација, одређена појединим фазама развоја часописа, индивидуалним доприносом појединих његових уредника и сарадника, али можда још и више узбудљивим и драматичним развојем српске књижевности у стогодишњем периоду који нас дијели од његовог првог броја, нуди довољно грађе и пружа праву прилику за разговор о значају књижевне традиције уопште, а посебно за њену сегментацију и конституисање у оквиру књижевне периодике. При томе треба имати на уму да се значај периодике за развој књижевности недовољно цијени и мало познаје - она се, слично као и књижевна традиција, радије потискује према асоцијативном пољу археологије, него што се покушава сагледати као темељна одредница књижевне антропологије. У разматрању *Гласника* књижевна традиција се указује као устаљена форма у оквиру које се једна национална књижевност димензионира и стандардизује, исказујући се на равни у којој се сублимирају њена најбоља искуства и најбитније карактеристике.

Гласник је, истовремено, прави примјер на који начин се књижевна периодика обликује као покретљив простор у коме се књижевна традиција као таква ствара, институционализује и брани, али одакле се истовремено напада, руши и деструише у име новог књижевног поретка и нових књижевних вриједности над које се надноси сјенка судбине да ће и саме ускоро бити нападане. То је простор у коме се књижевност на лицу мјеста већ у тренутку када настаје укључује у сложене механизме књижевне комуникације, доводи у контекст постојеће књижевне свијести и тако постепено историзује. Изван

тог простора у коме се књижевност и дословно исказује интертекстуално и почиње да живи вишедимензионално, појединачне књижевне чињенице остале би изоловане и међусобно изнутра неповезане: ма колико саме за себе “објективно” биле велике и значајне, изван односа који се успоставља у томе простору њихов смисао и значење имали би ипак ограничен домет. То ћемо управо на најбољи начин видјети у *Гласнику*, можда нешто више у његовој новој, међуратној серији, када су разлике у књижевним схватањима изоштреније него у предратном периоду, јер ту на “лицу мјеста”, присуствујемо дејству текста који не егзистира једино својствима и значењима садржаним у самом себи него и односом према осталим текстовима с којима се нашао у активном, неријетко опозиционом односу. Тиме се заправо остварује једна нова функција књижевног текста која се понављањем постепено устаљује, постаје препознатљива и као таква у континуитету књижевности добија својства карактеристична за стање под којим заправо подразумијевамо књижевну традицију. Поређење овог часописа са оним који су излазили паралелно са њим или прије или после њега, а на сличан начин потврђују дату, опозициону књижевну ситуацију старо-ново (или је као она изразито авангардистичка или традиционалистичка игноришу и опирају се), само су још једна потврда закономјерности и узбудљивости овога процеса. При томе се не мисли само на велике и значајне књижевне публикације, него и оне локалне, покрајинске часописе и листове и периферне књижевне појаве на којима почивају и из којих се прихрањују централни књижевни токови, чија се енергија са широког српског књижевног простора постепено сливала, акумулирала и високо стандардизовала у једном часописном облику као што је *СКГ*¹.

¹ Према свједочењу Атанасија Шоле један од разлога обустављања мо-старске *Зоре* (1896-1901) био је мотивисан и настојањем да се отвори простор за *Гласник*, односно да се не расипају националне књижевне снаге. *Зора* је, као што је познато, покренута са амбицијом да надомје-

У том процесу најбитнија је, наравно, она тачка када се након што је претходно један књижевни стандард био достигнут и установљен, он као такав активно и досљедно почне *примјењивати*. Управо зато што је постао стандард он више није способан да прихвата књижевну активност која се не да подредити неком унапријед одређеном схватању и установљеном поретку вриједности. Значај и вриједност *Гласника* у српској књижевности између осталог је и у томе што је он створен у периоду српске књижевности у коме се на адекватан начин у прихватљивој форми своде искуства богате и хетерогене књижевне прошлости и истовремено постављају основе за даљи, модеран књижевни развој, на које се надовезују и кога се не одричу ни касније књижевне генерације, све до најновијег времена. Универзалност и трајност тог стандарда почива на његовој демократској устројености, прво по начину како је настао, а потом и по отворености за све што задовољава нужне, најопштије и најосновније захтјеве књижевног заната и књижевне комуникације.

Тиме се може објаснити присуство у часопису писаца најразноврснијих књижевних усмјерења, било као непосредних сарадника или као аутора о којима се пише, чија се увјерења ако су нова и авангардна, међутим, не дају у оном ударном, ексклузивном и екстремном облику, него у облику у коме их може апсорбовати тако отворен демократски књижевни модел. То је, уосталом, била нека врста компромиса на коју су својевољно пристајали и такви аутори, било својим нетипичним, “умјеренијим” остварењима, било у фазама свога књижевног развоја када су ексклузивистичке књижевне програме и сами постепено ублажавали или напуштали. Зато се и десило да је *Гласник* био часопис у коме су се сретала најзначајнија имена српске књижевности, чији евидентни академизам и

сти Недићев *Српски преглед* (1895) у чему је по општем увјерењу и успјела, одржавајући модел модерног са научним претензијама уређиваног часописа у српској књижевности све до појаве *Гласника*.

елитизам није био празна љуштура, већ израз с тешкоћама достигнуте форме грађанског концепта и начина живота и доказ пуне зрелости једне нације и њене књижевности.

2.

У национални књижевни стандард заснован у *Гласнику* укључује се првенствено оно што бисмо слободније могли назвати европеизацијом домаће тада већ умногоме ограничавајуће епске и фолклорне српске традиције, која се управо путем овог часописа снажно отвара и ситуира у провјерен вредносни књижевни систем и сензибилитет модерног европског човјека. Тако конципиран концепт књижевне традиције подразумијевао је пуну отвореност и заокруживање цјелокупног српског књижевног простора који се није поклапао са тадашњим државним границама, и исто тако активан однос према сусједним интерлитерарним заједницама, посебно онима истог језика које су, суочене са тешким посљедицама туђинске власти, у овом часопису и његовом књижевном, националном и политичком залеђу имале значајну испомоћ и поузданог савезника. На тај начин грађен национални књижевни стандард није стога ни могао да се конституише искључиво у подручју књижевности него је подразумијевао иста начела и исту мјеру за све области културног, умјетничког, социјалног, политичког, па и господарског живота.

Постоји општа сагласност да књижевна критика у *Гласнику* добија сасвим ново и другачије мјесто од оног које је имала у дотадашњим нашим часописима. По простору, значају и карактеру она у пуној мјери има равноправан третман са другим прилозима и тиме престаје бити пратиља (понекад и слушкиња!) другим “важнијим” жанровима. Супротно од тога, она иде испред, чисти пут и дјелује као полуга за регулисање даљег развоја књижевности. Због тога и часопис као аутономна и самосвојна књижевна структура сада функционише на другачијим основама: прилози у њему налазе се у динамичним односима, једни према другима понашају се активно, ме-

ђусобно су условљени и мотивисани, надопуњују се и у тежњи за пуним структурним јединством и синхронизацијом на коју их упућује замишљена и досљедно спровођена концепција часописа, једни друге потврђују, афирмишу или поричу, и сл. Са таквим схватањем критике српска књижевност у цјелини заправо тек са *Гласником* добија једну нову функцију, до тада закржљалу и неразвијену, без које је тешко говорити о пуном напретку једне књижевности у развоју. Тек са том и таквом, оснаженом новом функцијом, било је могуће конституисање чврсте и стабилне књижевне традиције. Најважније је, међутим, да се управо том функцијом обезбјеђује унутрашњи инструментариј на основу кога књижевна традиција постаје оспособљена да и саму себе преиспитује, доводи у сумњу, укида или обнавља. На први поглед чини се да је критика као покретач садржана само у природи тзв. нових, модерних и авангардних покрета, ситуација и стања. То је ипак предубјеђење које не узима у обзир аутентично, стваралачко схватање традиције. “Не постоји било које земаљско добро које ум вођен Традицијом не критикује показујући да је оно варљиво, непотпуно, лажно”, каже на једном мјесту Елемире Зола. “Према томе критика је функција традиције”, каже се ту даље. “Што смо везанији за Традицију, способнији смо за критику, способност универзалне критике јесте испит привржености Традицији која, да би показала оно вечно, мора да покаже како оно што постаје није вечно”¹.

II

1.

Ако се прва или основна серија *Гласника* од 1901. до 1914. године може узети као прави примјер како се одлучним критичким односом према затеченом и постојећем књижевном стању паралелно систематски конституише и гради и

¹ Елемире Зола, “Шта је традиција?”, *Мит традиција савременост. Дело. Аргументи*, стр. 291.

здрава књижевна традиција, онда би се за нову серију овог часописа од 1920. до 1941. године могло рећи да представља прави примјер како се једном достигнути и успостављени ниво књижевног развоја обнавља, чува и брани, чак и до мјере када то губи сопствену сврху. Управо та особина друге серије *Гласника* обично се узима као доказ да је овај часопис у другој фази свога излагања, у сасвим другачијим околностима, већ умногоме био постао кочница даљег књижевног напретка¹. То је практично већ значило ону позицију у којој се књижевна традиција појављује са негативним предзнаком. У једну руку ствари се могу и тако гледати, мада се чини да случај нове серије *Гласника* заслужује покушај сагледавања и из нешто другачијег угла. Таква позиција часописа, уосталом, наговјештава се већ и у првом периоду излагања, што се најочитије потврђује познатим ограничењима Скерлићевих књижевних схватања. Међутим, када је 1920. године кренула друга серија књижевне прилике биле су толико другачије да је обнављање часописа на истим основама помало личило на јалов, узалудан и ризичан посао којим се на неки начин ставља хипотека и на оно што је створено у првој фази његовог излагања. Ипак није било тако.

¹ “Замишљен не само као широка панорама наше књижевности него и као њен 'регулатор', он је то увелико био, у најбољем, али, делимично, и у рђавом смислу те речи” (Драгиша Витошевић, *Српски књижевни гласник 1901-1941*, Вук Караџић, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, 1990, стр. 293). Ова оцјена дата за прву серију *Гласника* по општем увјерењу у још већој мјери се односи на нову, међуратну серију. Својој исцрпној, прегледно и прихватљиво писаној, постхумно објављеној монографији о првој серији часописа, Витошевић, на жалост, није стигао да дâ коначну, само њему својствену скрупулозну редакцију. У њој се, ипак, налазе сви битни подаци о начину и разлозима покретања *Гласника* и његовом укупном значају и донетима у првом периоду од 1901. до 1914. године којима се умногоме објашњава и други период његовог излагања.

У прогласу којим су се у првом броју нове серије обра-
тили читаоцима Богдан Поповић и Слободан Јовановић исти-
чу да у тој прилици “није потребно нарочито износити” про-
грам *Гласника*, јер је он “исписан у три стотине његових све-
зака”¹. То није само обична изјава да се у оријентацији обно-
вљеног листа неће ништа мијењати, него и доказ самоувјере-
ности његових обновитеља да то уистину није ни потребно,
јер нову градњу започињу на добрим, провјереним темељима
које су сами поставили, настављајући тачно ондје гдје су ра-
није силом прилика стали.

Уочљиво је да у првој серији *Гласника*, на почетку ње-
говог излагања, није било програмских изјашњења. Обимна
студија “Књижевни листови” Б. Поповића, објављена у на-
ставцима у првој и другој свесци, ипак није уско програмски,
него шири начелни рад који се као општа оријентација односи
на сваку књижевност у фази развоја у којој се тада налазила
српска књижевност. Истина, начела изнесена у том раду очи-
то су била она иста која су примјењивана и у уређивању *Гла-
сника*, али се он и по карактеру и по функцији разликује од
програмских текстова који су се односили на другу серију.
Интересантно је, чак, да је одмах након цитираног прогласа Б.
Поповића и Сл. Јовановића у првом броју нове серије, већ у
трећој свесци изашао још један, овај пута ауторски, уреднич-
ки чланак Б. Поповића под карактеристичним, врло одређе-
ним и усмјереним насловом “Књижевна и уметничка полити-
ка ‘Гласникова’”. Оба ова текста најнепосредније се односе на
уређивачку политику часописа и то на начин да је сасвим ја-
сно да се ради о програму за један конкретан часопис, у јед-
ном (новом) времену и то у једној сасвим одређеној књижев-
ној ситуацији. Тог времена и те ситуације уредници су очито
били сасвим свјесни - јасно је било да се јавља једна сасвим
нова, послеријатна млада генерација писаца која се нагло оти-

¹ Богдан Поповић [и] Слободан Јовановић, “Читаоцима нове серије
Српског Књижевног Гласника”, *СКГ* нс, 1/1920, 1, 1.

ма *Гласниковим* предратним књижевним правилима, дисциплини и кодификацији, генерација коју је требало некако привући и апсорбовати или с њом бар наћи неки компромис.

Уредници су, дакле, били свјесни да је, како сами у првом прогласу кажу, дошло ново “прелазно доба, у коме се више но обично сукобљава старо са новим” које, наравно, заступају млади и зато су им отворено и храбро пошли у сусрет обећавајући да ће њихов часопис у суочавању различитих мишљења бити “још либералнији но до сада”, те да и у овој серији “млађи нараштај може рачунати на 'Српски Књижевни Гласник' као свој часопис”¹. Изоштравајући супротстављеност старијих и млађих књижевних нараштаја као темељно питање нове књижевне епохе у другом програмском чланку (“Књижевна и уметничка политика Гласникова”) Б. Поповић јасно уочава сву сложеност те ситуације и незавидну позицију у којој се и сам нашао. Ствари су очито ескалирале: старији и млађи писци су напросто “престали разумети се”. То Б. Поповић види и на сопственом случају, јер и поред свег напора “осећа да понекад не разуме производе наших најмлађих песника”. У таквој ситуацији излаз налази у провјереном *Гласниковом* начелу да је оне које не схвата потребно боље упознати и чути и њихове разлоге. Због тога је замолио тројицу младих писаца, Сиба Миличића, Тодора Манојловића и Милоша Црњанског, да пред читалачком публиком *Гласника* то и учине. “Ови Млади, у којима многи гледају разбарушене књижевне анархисте, иду у најљубазније људе које сам у нас видео, и одазвали су се са савршеном љубазношћу мојој молби. Они су ми дали тражене прилоге, прилоге који су испали пуни духа, бујне живости, и занимљивих погледа”², каже Б. Поповић. Већ у истом броју он објављује неку врсту пјесничког манифеста С. Мили-

¹ Исто, стр 2.

² Богдан Поповић, “Књижевна и уметничка политика 'Гласникова'”, *СКГ* нс, књ. I, 1920, 3, 213; I.X.

чића¹, којом приликом се позива на начело равноправног третмана различитих књижевних гледишта, већ реализовано у претходној, другој свесци часописа сасвим другачијим чланком “Подгрејани симболизам” Марка Цара. У том чланку се, наиме, вели да је једна “од најслабијих страна данашњег нараштаја писаца” њихова јурњава “за новим и оригиналним пошто пото”².

2.

Прави значај овај уреднички гест, међутим, добио је тек у случају Милоша Црњанског којег је уредник “замолио за коментар једној његовој песми, *Суматра*, коју је овај љубазно дао уреднику као прилог, и која уреднику није била довољно јасна”³. Црњански је то и учинио и тако смо добили култни текст наше модерне књижевности “Објашњење *Суматре*”. Култни и по томе како је настао, гдје је објављен и ко је био његов аутор, с обзиром да је Црњански ускоро постао и касније се доказао као један од највећих српских писаца новијег времена. Он је довољно познат и нема потребе да се овдје о њему исцрпије говори; довољно је истаћи да се њиме боље од било кога другог програмског књижевног текста може објаснити суштина авангардних књижевних збивања непосредно после Првог свјетског рата. У вези са оним о чему овдје говоримо битно је, међутим, да тај текст највјероватније *не би ни настао* да Црњански није добио позив да га напише. Можда, и то само можда би Црњански своја књижевна гледишта изразио на други начин и на неком другом мјесту, али њихов учинак очито не би био, ни тада ни данас, онакав какав је био због околности у којима је написан и мјеста гдје је штампан.

¹ Сибе Миличић, “Један извод који би могао да буде програм”, *СКГ* нс, књ. I, 1920, 3, 188-193; I.X.

² Марко Цар, “Подгрејани симболизам”, *СКГ* нс, књ. I, 1920, 2, 123; 16. IX.

³ Богдан Поповић, “Књижевна и уметничка политика ‘Гласникова’”, стр. 213.

Један темељно успостављен модел књижевне традиције, који је и сам, као што је познато, у своје вријеме настао као резултат европеизације и модернизације српске књижевности, засноване на критичном односу према претходној књижевној ситуацији односно традицији, показао се довољно отвореним за литерарне захтјеве новог и другачијег времена у толикој мјери да је најнепосредније подстакао дефинисање нове, себи супротне књижевне платформе, изражене у облику једног далекосежног програмског књижевног текста. Неко ће можда рећи да је у питању само формални повод. Чини се, међутим, да тај текст од тренутка када је објављен па ево и до данашњег дана када га поново овдје актуелизујемо, стално у себи носи негдје у дну меморисану генезу сопственог настанка. Из тог податка развила се једна посебна димензија тога текста без које он не би могао бити довољно и до краја схваћен и објашњен. Та његова особина, наравно, не егзистира сама по себи и сама за себе, као што ни тај текст у књижевној структури часописа не постоји изолован и “равнодушан” према осталим прилозима у њему, у складу са околностима због којих се с њима нашао у датом односу. Читава та ситуација заправо указује на отворен, продуктиван и узбудљив сусрет књижевне традиције и авангарде у коме ни једна не губи, а обије добијају, и то свака за себе, али и обје заједно, чиме заправо долази до стварања једне нове, другачије такође отворене књижевне традиције.

При томе, наравно, не треба стављати знак једнакости између даљег активног и плодотворног учешћа *Гласника* у сложеним међуратним књижевним збивањима и истрајног инсистирања Б. Поповића на својим већ окошталим и сада усамљеним књижевним схватањима заснованим на поставкама једне статичне и умногоме мртве нормативне поетике¹. Иако

¹ У првом тренутку “сматрао је за опортуно да се постави на једно средње неутралистичко гледиште, надајући се да је попустљивим и наклоним ставом према младима могуће премостити постојеће идејно-естет-

је та своја становишта заступао управо у текстовима који су излазили у *Гласнику*, она више нису пресудно утицала ни на друге писце, па чак ни на уређивачку политику часописа. Ово не значи да смо и за тренутак сметнули с ума изричиту негацију традиције М. Црњанског: “Прекинули смо са традицијом, јер се бацамо стрмоглав у будућност”¹. Ту његову изјаву можда ипак не треба схватати сувише дословно и судбоносно; њено поријекло није тешко објаснити ако се сагледава у свјетлу општих прокламација европске Модерне као ширег оквира у који се уклапа “суматраизам” М. Црњанског. Резолутни захтјев “раскид с традицијом” ипак је само поклич који није било тако лако остварити као што се чинило на први поглед, што је ускоро показао и даљи књижевни развој самог Црњанског. “Уколико се уметност ограђује од сопствене традиције, као што је то случај у европској Модерни, она онда мора и дефакто да се одрекне и дејства те традиције”², каже Стивен Фергусон у своме есеју “Традиција, дејство и рецепција” посвећеном Лигетијевој клавирској музици. То није нимало занемарљива околност, каже потом Фергусон, а у даљој изведби показује да одрећи се традиције заправо није ни могуће. Да ствари ни тада нису стајале баш једноставно, а поготово да се таквим не могу сматрати последице каснијих, па и најновијих искустава у развоју модерне уметности и књижевности освједочујемо се заправо на сваком кораку. У чланку “Традиција и

ске разлике у гледиштима” (Фрањо Грчевић, “Богдан Поповић”, *Критички радови Богдана Поповића*, приредио Фрањо Грчевић, Српска књижевна критика, књ. 8, Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 29), али је ускоро заострио став према младим у текстовима “Стефан Маларме, симболизам и други ‘изми’” (1921), “Која је уметничка вредност црначке пластике” (1923), “Валт Хвитман и Свинберн” (1925).

¹ Милош Црњански, *Објашњење Суматре*, СКГ нс, 1920, 4, 267; 15.X.

² Стивен Фергусон, “Традиција, дејство и рецепција. Маргиналије о Лигетијевој клавирској музици”, *Трећи програм Радио Београда*, 1995, 101, 166.

принцип стваралачког у уметности” Милана Дамјановића, на примјер, видимо да традиција има уплив и на концепт постмодернистичког схватања умјетности које се легитимише као до сада најрадикалнији пројект модерне. Постмодерна, сматра овај аутор, напушта строгост и једностраност модерне када је у питању раскид са традицијом - њу карактерише “поновно прихватање свих традиција које ставља и саставља без икаквог посредовања, неоргански и еклектички уз модерне идеје са напетом која се на тај начин изазива, али не разрешава”¹. Однос традиције и пост-модерне, наравно, изузетно је инспиративна тема за коју овдје, на жалост, нема довољно времена.

3.

И она изјава М. Црњанског да се млада пјесничка генерација баца стрмоглав у будућност није у ствари нешто много више од тренутне за краткорочну употребу срочене реторичке досјетке о радикалном прекиду са традицијом који се у таквим приликама и ситуацијама остварује ипак више метафорички него фактички. Јер, управо случај овога писца касније је показао како се у стваралачки схваћеној сопственој националној, историјској и књижевној традицији спајају сва књижевна времена и проналазе најбитније, универзалне људске истине модерног човјека².

¹ Милан Дамјановић, “Традиција и принцип стваралачког у уметности”, *Књижевност и језик*, 1989, 1, 38.

² О томе се врло инспиративно говори у раду “Традиција у књижевној комуникацији” Антона Поповича: он разликује *прошло вријеме књижевности* које чине мртви и живи писци несагласни са савременим књижевним животом, *садашње вријеме књижевности* које чине мртви и живи писци сагласни са савременим књижевним животом, и *будуће вријеме књижевности* у коју спада све оно што би некад могло бити у сагласности са савременим књижевним животом. “Традиција, као селективан и свестан систем, биће стога веза међу књижевном прошлостју и будућношћу, то јест основа програмирања будућних књижевних процеса”, каже Попович. “Наш појам књижевне традиције, вели он да-

Колико год је Црњански у својим гледиштима непопустљив, бар у односу на поетички нормативизам Б. Поповића, чију предратну теорију “реда по ред” пред новим књижевним производима сматра потпуно немоћном, чини се да он књижевност ипак посматра у дијалектичко-динамичкој смјени увијек нових и другачијих захтјева од којих се може ићи још даље: “Није давно да је Дучић, исмејан, усудио се да напише 'Шуште звезде'. Ми, разуме се, одосмо даље”¹, каже он као да подразумеје да ће неки други свакако ићи даље и од тога. Као што знамо и ишли су.

Али не само то: рјешење напетости између традиционалног и модерног не рјешава се само на тај начин: свијест о традицији у том тренутку у европском књижевном обзору не само да није потпуно угашена, него се напротив и врло активно обнавља. О томе свједочи један исто тако култни програмски текст европске и свјетске књижевности чији је аутор Томас Стерн Елиот. Није тешко погодити да се ради о његовом есеју “Традиција и индивидуални таленат” објављеном 1919. године, дакле годину дана раније од “Објашњења *Суматре*” М. Црњанског. Пет година старији од Црњанског, Елиот је, отприлике у исто вријеме када и Црњански, до пуног књижевног гласа дошао пред сам крај Првог свјетског рата и првих година после њега. Смисао Елиотовог есеја подразумева идентификацију са оним слојевима прошлости који су (или могу бити) живи и за нас и за наше вријеме, при чему треба имати на уму да се до њих може доћи само активним, стваралачким односом према традицији. У складу с тим традиција није само пуко понављање, него “има много шири значај. Она се не може наследити, а ако вам је потребна, морате је стећи

ље, јесте стога резултат међузависности та три времена” (Антон Попович, “Традиција у књижевној комуникацији”, *Мостови*, XV, св. 3(59), 1984, 144).

¹ Милош Црњански, “Објашњење *Суматре*”, стр. 267.

великим трудом”¹, каже Елиот. Сматрајући да “садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу”², он каже да ако једном пјеснику приђемо “без икаквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност”³. На сличан начин смисао и значај традиције у најновије вријеме именује и Костас Акселос: “Традиција изумире уколико је непрекидно не стављамо на пробу. А поновно освајање традиције, сезање до њених изворишта не може да буде најобичније понављање, већ се састоји у стваралачком обнављању”⁴. Слично каже и Гадамер: “Ја немам традицију, већ традиција има мене, ма како да је, историјски посматрано, био диференциран наш однос према њој”⁵. Привлачну формулацију активног и живог схватања традиције даје и Мухарем Первић у својој књизи *Традиција и критика*: “Традиција је 'способност' песничког дела да 'издржи' различите историјске синтаксе, да не буде увек оно што је једном било”⁶. Антон Попович у свом, већ поменутом чланку “Традиција у књижевној комуникацији” ту свеобухватну условљеност књижевне прошлости и садашњости поставља на најшире основе: “Сви учесници у књижевној комуникацији, то јест писци, преводиоци, теоретичари, критичари, наставници књи-

¹ Т. С. Елиот, “Традиција и индивидуални таленат”, *Рађање модерне иметности. Поезија*, приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Нолит, Београд, 1975, стр. 287.

² Исто, стр. 288.

³ Исто, стр. 287.

⁴ Костас Акселос, “О традицији”, *Мит традиција савременост*. Дело. Аргументи, стр. 858.

⁵ Цитирано из: Милан Дамјановић, “Традиција и принцип стваралачког у уметности”, стр. 31.

⁶ Мухарем Первић, *Традиција и критика*, Графос, Бгд. 1977, стр. 21.

жевности, читаоци и тако даље, суделују у обликовању односа књижевне садашњости према прошлости”¹.

И Елиотов и текст М. Црњанског за нас су данас традиција. Они се овдје, међутим, на овај начин не пореде да би се показало како је један или други писац био више или мање у праву, већ да однос према традицији зависи од тога како се она схвата. Стваралачко схватање традиције стога упућује на закључак да се ова два текста још и у своје вријеме нису искључивала, већ да су се надопуњавали, свједочећи, сваки на свој начин, да је све оно што у једном тренутку доживљавамо као ново, модерно и авангардно у основи нераздвојно од традиције и заправо условљено традицијом.

То се показало и у начину како и колико је Црњански даље био присутан у *Гласнику*, али и на многе друге начине. *Гласник* је, заправо, већ тада показао да је у стању пратити и препознати најбитније књижевне догађаје новог међуратног времена, провјеравајући и по потреби помјерајући свој стандард из ранијег периода и заснивајући га на мјерилима и књижевним дјелима новог доба. У броју прије оног у коме је штампано “Објашњење *Суматре*” објављен је и један други, у новијој српској књижевности такође веома значајан и популаран чланак. То је текст Милана Богдановића о Андрићевој причи “Пут Алије Ђерзелеза”, која је код Цвијановића у виду посебне књиге изашла те исте 1920. године. Тим је текстом, као што је познато, створена основа за трајно препознавање Андрићевог дјела на којој се даље дограђивала рецепцијска слика овог писца са далекосежним посљедицама. Послије есеја Исидоре Секулић “Исток у приповеткама Ива Андрића”, који у *Гласнику* срећемо ускоро затим (1923. године), та слика је постепено и непримјетно почела да функционише готово као саставни дио самога тога дјела. То је очито могуће само у околностима када се појаве аутентична књижевна дјела и њихово аутентично тумачење, што опет значи да је створен је-

¹ Антон Попович, Исто, стр. 146.

дан, у овом случају највиши књижевни стандард једне књижевности у једном времену који подразумијева пуну повезаност и испуњеност свих њених димензија. За нас је овдје важно да је нађен прави, стваралачки начин којим је димензија књижевне традиције повезана са новим, модерним односно авангардним књижевним стремљењима, која су у најбољим књижевним остварењима тога времена заступљена иманентно, а не декларативно. А то је опет она књижевна ситуација у којој се на лицу мјеста, у тренутку док се књижевни процеси још одвијају, почиње да конституише једна нова, препознатљива, стабилна и да тако кажемо модерна књижевна традиција. На први поглед тај у основи нужен и законит процес измирења традиције и модернизма може дјеловати и као обични књижевни конформизам. Ипак, теже је, чини се, плодотворно спојити традиционално и авангардно, него остварити идеалан образац било које од ове двије могућности. Случај *Гласника* у међуратном периоду најбољи је примјер да то није нимало једноставно, у најмању руку због тога што у себи носи велики ризик и искушења.

Мада из нове међуратне серије *Гласника* нису израсли тако високо стандардизовани и тако далекосежни резултати вредновања српске књижевности као што су *Антологија нове српске лирике* Б. Поповића и *Историја нове српске књижевности* Ј. Скерлића који су произашли из *Гласникове* радионице у првом периоду његовог излагања, слободно се може рећи да је и у новој серији овог часописа, дакле, створен један стабилан и препознатљив, универзалан књижеван модел који због тих својих особина заузима веома значајно мјесто у континуитету српске књижевности чија се актуелност да не идемо даље од Црњанског и Андрића, не доводи у питање ни у данашње вријеме. То потврђује и случај Ј. Дучића који је, трајно присутан у *Гласнику*, другачије у првој, а другачије у другој серији, у оба случаја активно и стваралачки такође значајно доприносио установљавању поменуте, условно речено модерне књижевне традиције. На том послу у периоду до Пр-

вог свјетског рата *Гласник* је умногоме био усамљен, док је у периоду између два рата имао испомоћ и у другим часописима сличне оријентације. Редовношћу излажења, квалитетом књижевних прилога, угледом сарадника и упорним и досљедним одржавањем књижевног и културног нивоа *Гласник* је може се рећи и тада предњачио. Због задатака који су пред њим тада стајали он је у првој фази излажења био можда у нешто већој мјери академски једноличан¹, док се, између два рата, опет због тадашње књижевне ситуације и мисије која је пред њима стајала, налазио на већим искушењима, па је самим тим и његово учешће у стварању књижевног модела о коме је ријеч, подразумијевало више узбуђења и динамике. То је значило и бити стална мета напада нових, ексклузивистичких, авангардних књижевних струја непосредно после Првог свјетског рата, а потом и оних везаних за социјални ангажман књижевности са књижевне леве тридесетих година. Једна од значајних функција *Гласника* у српској књижевности у овом периоду била је између осталог управо и у томе што су се таква екстремна књижевна схватања имала према чему односити. То је, уосталом, била битна претпоставка да уопште и могу функционисати, јер би се сама по себи и сама за себе нашла у празнини и изолацији и као таква имала би другачији, свакако мање уочљив смисао и значај.

Ријеч традиција изведена је, као што се зна, од латинске ријечи *traditio*, што значи *преношење*. По Тукидиду то је преношење у низу, по Изократу предаја и испорука, по Платону усмено или писмено преношење, по Новом завјету вјерско предање, итд. Управо у том основном значењу ријечи традиција састоји се и њено основно својство које не подразумијева

¹ Треба, међутим, рећи да *Гласник* у том погледу у то вријеме заправо није никакав изузетак: “Најугледнији часописи, француски, енглески, немачки, италијански и други, они с најдужим излажењем, и највишим критичким нивоом, тада су понајвише академски, 'класични', а мало или нимало трагички” (Витошевић, стр. 10).

неки пасиван и статичан поредак вриједности које остају тамо гдје су настале и са значењем које су тада и ту имале - *преношење* као основно значење традиције у први план ставља њен активан карактер, и то на начин који значи просљеђивање њеног садржаја у временску перспективу гдје ће се сусрети, провјеравати и оплођавати са новим и свакако другачијим облицима човјекове свијести о себи и свијету у коме живи. Управо на такав начин живи свој живот прије стотину година покренути *Српски књижевни гласник*.

ПУТОПИС И ПЕРИОДИКА*

За сагледавање феномена путописне књижевности периодика је битна не само у културолошком него и у поетичком погледу. Повољну околност да је, након свих мијена кроз које је пролазила, доспјела и до бројне читалачке публике, путописна књижевност умногоме дугује и периодици која је готово пресудно утицала на коначно сазријевање и пуну демократизацију овог жанра. У складу са чињеницом да је у модерном добу и савременом свијету путовање престало бити ексклузивна повластица имућнијих људи или уског круга оних којима је било саставни дио професионалних обавеза, и опис путовања је престао бити специјализовани спис са унапријед утврђеним карактером, сврхом и формом тек након што му је омогућено да стигне и до оних чија је веза са чином и сврхом путовања била посредног, субјективног и имагинарног карактера. Улога периодичних публикација у томе била је готово незамјењива, и зато је и разумљиво да нам се периодика данас указује као идеалан простор у коме се из накнадне перспективе највидљивије и најпотпуније види коначно формирање односно "довршавање" путописа као књижевног жанра. Ради се напросто о томе да је периодика и сама као својеврстан израз и институционализован облик проширивања и демократизације књижевног живота прихватала, подстицала, унапређивала и на крају значајно, готово судбоносно допринијела даљем развоју путописа.

Одувијек подузимано првенствено са сврхом, често и са амбициозним, прекретничким мисијама откривања нових свјетова и проширивања човјековог животног простора, путовање је, дакле, и описивано у складу са таквом својом унапри-

* Један аспект поетике путописне књижевности.

јед утврђеном намјеном. Самим тиме и опис путовања био је предвидљив и подређен циљу с којим је подузимано, што опет значи да је и круг оних којима је тај опис првенствено био намијењен, нужно морао бити узак и строго профилиран у стручном, цеховском, социјалном, политичком, државном или неком другом смислу. (Углавном су то, заправо, били они који су путовање наручивали, омогућавали или непосредно организовали и у њему учествовали). Тек када строга и изричита сврха путовања почиње да слаби или се постепено губи, а у први план избија човјекова вјечна људска знатижеља или лична преокупација за откривањем новог и непознатог, опис путовања престаје бити условљен и прилагођава се много ширем кругу људи са једнаким сензибилитетом, укусом и потребама да се оно што им је заједничко с неким подијели односно размијени. Тиме, истовремено, почетна, примарна информативност у опису путовања на природан начин почиње да се дешава под окриљем естетске дјелотворности, што је основна и најбитнија претпоставка да путопис, коначно, добије књижевни карактер.

Са готово неограниченим структурним могућностима, периодика је, може се рећи, прави, готово идеални посредник између оних који путовања подузимају и описују и оних који те описе касније заинтересовано прате и у њима уживају. Та њена функција све више долази до изражаја са општим напретком друштва и усавршавањем техничких проналазака, у овом случају са напретком штампарске технике која омогућава временски (периодично) брже и ажурно штампање књига у већем броју примјерака, чиме се умножавају и могућности публиковања сваковрсних књижевних прилога, па и оних путописног карактера. Тек у периодици стварају се, дакле, прави услови за пуни размах путописне књижевности и ако се за развој неког књижевног жанра може рећи да је у већој мјери него други условљен простором у коме се објављује и начином како стиже до читалачке публике, онда је то случај са путописом.

То је што се тиче културолошке везе између путописа и периодике. Ту се, међутим, наговјештава и зачиње извјесна компатибилност и на поетичкој основи. Периодично излажење листова и часописа, наиме, у изравној је вези са временском димензијом путовања која се иманентно преноси и у путопис, независно од књижевне моде и неовисно о готово неограниченим могућностима књижевне технике којом се, готово у најновије вријеме, манипулише организацијом времена у литерарном дјелу. Иако се путовање на први поглед и у први мах везује за простор, временска димензија путовања, а самим тиме и путописа, подједнако је важна као и просторна, и неодвојива је од ње. Простор је статичан појам и сам по себи у индиферентном је положају у односу на путовање, неовисно о томе што су управо у њему смјештени (налазе) предмети опсервације због којих се путовање подузима. Тек кретање, које је у основи путовања, а које је неодвојиво односно немогуће изван појма и схватања времена, динамички развија категорију путовања доводећи је до пуног значења и смисла. Питање је, стога, да ли ми, као што нам изгледа, кретањем идемо у сусрет простору у коме се налази оно што желимо да посјетимо и видимо или се заправо простор, као покретни екран, у односу на нас креће у времену? Да ли се, дакле, ми, што нам на први поглед изгледа неспорно, путујући крећемо у простору, или сусрет са простором остварујемо путујући кроз вријеме? Изгледа, ипак, да се у остваривању сусрета са простором посредством времена дешава почетна идентификација простора која се потом све више и раскошније развија постајући темељни циљ и функција путовања.

Све ово природно се преноси и у путописну књижевност у којој се питање времена и простора поставља и на још једном, у овом случају битнијем плану. Уосталом ту се и налази исходиште најбитнијих конвенција на основу којих се путопис формира као посебан књижевни жанр. Иманентна, унапријед препознатљива позиција времена и простора као трајна константа и суштинска одредница овог жанра, нешто је

друго и више од стандардног и уобичајеног схватања хронотопа, који се обликује у складу са стваралачким замислима и могућностима сваког аутора појединачно, а што, наравно, важи и за путопис као и за свако књижевно дјело. Све то постаје интересантније и сложеније када се узму у обзир посљедице и значења објављивања путописног дјела у периодичној публикацији која се такође, и то још изричито, формира на критеријумима времена и простора. Познато је, наиме, да сваки књижевни прилог у некој периодичној публикацији, зависно од чињенице када и у каквом контексту се нађе, и по једном и по другом критеријуму може добити нова и другачија значења од оних која је имао прије тога или од оних која би имао ако би био објављен у друго вријеме и на другом мјесту. У случају путописне књижевности та ситуација постаје још узбудљивија када се хронолошки аспект доведе у везу са чињеницом да је периодика некако предодређени, циљни простор за објављивање путописа, прво због његове суштине, али и из практичних разлога. Јер, природа путописа управо је таква да се практично његов домет и значења на најбољи начин исказују управо ако се и када се објављују у периодичним публикацијама. То се првенствено односи на *ажурност* која се на најбољи начин омогућује објављивањем путописа у неком листу или часопису: свјеж извјештај с путовања, наиме, један је од битних, не само формалних захтјева који путопис треба да испуни. Тек послје тога долазе остали, информативни, књижевни и други. Познато је да путопис већ у почетној, иницијалној фази осим естетске подразумијева и друге видове информативности. Документарност је само једна од најочљивијих, јер дјелује из првог плана, и она то не престаје бити чак ни у случајевима када је фикцијског поријекла. У много већој мјери и дубље информативност је уграђена у природу путописа по основу његовог гносеолошког карактера који је ипак један од првих и почетних захтјева што се постављају у односу на овај жанр, неовисно о схватањима о неспојивости естетског и спознајног карактера умјетности. И то је једна од карактери-

стика која доприноси конституисању путописа као књижевног жанра.

Често се, међутим, губи из вида да су управо поменути захтјеви ажурности у односу на путописну књижевност унапријед хронолошки фиксирани, односно одређени датом временском ситуацијом (тј. догађајима и збивањима у једном времену). Због тога путопис изворно и аутентично, другачије од осталих књижевних дјела, функционише у вријеме када је настао и када је објављен - накнадно, много касније публикован путопис никада не може значити оно што би значео да је објелодањен у вријеме када је путовање обављено односно кад је настао, ма колике естетске вриједности његове биле и ма колико, чак и са позиција накнадне памети, могу бити атрактивне његове примарне информативне функције. Ажурност, остварена посредством периодике, није зато само спољни, формални него и један од суштинских критеријума за аутентично функционисање поетичких карактеристика путописне књижевности. С тим у вези је и обични, готово банални податак да се у периодици временски поступно, односно ажурно могу пратити путовања онако како се и одвијају. Од броја до броја, од свеске до свеске неког листа или часописа прате се, наиме, поједине дионице путовања које напросто није могуће другачије саопштити у исто вријеме и на истом мјесту. Тако се посредством периодичне публикације изворна, аутентична и непоновљива структура временског и просторног јединства путовања читаоцима дословно преноси готово истовремено када се оно и остварује - сасвим другачије функционише путопис у коме су накнадно обједињене и на једном мјесту објављене различите дионице путовања. Не ради се ту само о ажурности нити о чињеници да сваки наставак путописа у листу или часопису има сопствени контекст односно контакт са осталим прилозима с којима међусобно измјењује значења којих у ситуацији да се путопис објављује одједном и на другом мјесту више не би било или би била другачија. У питању је изворна и аутентична идентификација, а потом и рецеп-

ција путописа у складу са временско-просторним критеријумом као битном одредницом поетике овог жанра и ради се, истовремено, о сличном и компатибилном, а понекад и међусобно условљеном обрасцу структурирања периодике као књижевног облика и путописа као књижевног жанра. При томе је, мислим да то треба посебно истаћи, првенствено у питању нека врста антропологије, а не социологије књижевности.

ХИПЕРТЕКСТ КАО ПРОЧИТАНИ ТЕКСТ*

I

1.

Појам *хипертекст* настао је у оквиру компаративистике као последица великог ентузијазма у дефинисању свих аспеката интертекстуалног проучавања књижевности и културе. Историјат појма у значењу о коме се овдје говори¹ обично се везује за америчког аутора Ваневара Буша (Vannevar Bush) и његов чланак “Како бисмо могли мислити”, објављен 1945. године у часопису *Атлантик Мантли*. У том чланку, он се као стручњак који се до тада бавио развојем војне технологије, залаже за преусмјеравање војних научних истраживања у цивилне сврхе при чему му се као најбитније поставило питање унапређивања и производње технологије за адекватно и сврсисходно похрањивање, односно чување људског знања и његову што лакшу употребу. С тим циљем он је, чак, замислио и посебан уређај и назвао га *мемекс* (*tetex*), за који се већ по имену може претпоставити да представља неку врсту прототипа данашњег персоналног рачунара (PC). У основи његове идеје коју именује као *индекс асоцијација* (*associative indexing*) налази се захтјев за ланчаним повезивањем података по сродности информације коју у себи носе. Сматра се да је та Ваневарова замисао почетни импулс од кога теку даља теоријска разматрања о хипертексту.

* Неки аспекти дигиталне књижевности.

¹ Франсузски књижевни теоретичар Жерар Женет (Gérard Genette) у књизи *Palimpsestes – Littérature à second degré* из 1982. године термин хипертекст употребљава у сасвим другачијем значењу. (Видјети о томе: Гвозден Ероп, “О појму књижевног хипертекста”, *Књижевна историја*, XXXIII, 2001, 113-115, стр. 3).

Именовање појма и прва дефиниција хипертекста приписује се, међутим, Теду Нелсону (Theodor Holm Nelson) који је половином шездесетих година двадесетог вијека у оквиру свог интерактивног хипертекстуалног и мултимедијског пројекта *Ксанаду* (*Xanadu*) и практично разрадио и примијенио своја схватања. У најужем смислу ту се ради о моделу обраде, тј. читања текста у коме се попутна апаратура (разни додаци, напомене, билешке, фусноте, анализе, коментари, и сл.) појављују на истој равни са текстом и у активном односу према њему. Шире гледано Нелсонов пројекат подразумеје један нови образац издаваштва у коме објављени текст функционише путем једног отвореног изукрштаног нелинеарног система у коме свако по сопственом нахођењу отвара и остварује везе до текста и навраг од њега, истовремено доступне сваком учеснику, на исти начин као и онима који тексту приступају мимо или после њих.

Сљедећи кључни датум у развоју теорије о хипертексту, а нарочито о могућностима његове примјене у пракси односи се на 1989. годину. Те године почиње да функционише Ворлд Вајд Веб (World Wide Web), односно глобална, свјетска услужна мрежа за рачунарско повезивање текстовних, сликовних и звуковних записа (фајлова), којом су створене претпоставке за масовно ширење и употребу хипертекста¹. С тим у вези исте године постављен је и први хипертекстуални књижевни текст – *Afternoon* (*Послијеподне*) Михаела Џојса (Michael Joyce). У нашим приликама највише је учињено на оваквом начину представљања дјела Милорада Павића².

Термин и почетно значење хипертекста условљени су дигиталним, рачунарским начином његовог настанка и/или

¹ Скраћеница те мреже “WWW.” појављује се као обавезни, префиксни дио локације (адресе) сваке рачунарске поставке текста (Veb sajt - Web site) на тој мрежи.

² Видјети о томе: Јасмина Михајловић, “Павић и хипербелетристика”, <http://www.khazars.com/pavic-i-hiperbeletristika.html>.

кориштења. Временом, у потреби да се овај појам што боље утемељи и оправда повратним путем његове основне карактеристике проналажене су и у неким другим, сличним графичким текстовима који су онда такође обухватани појмом хипертекст. Није тешко претпоставити да се ту ради првенствено о текстовима књижевне авангарде (или оним њима сличним из ранијих периода) у којима већ постоји богато и продуктивно искуство нелинеарне изукрштаности и испреплетености планова и у погледу структурне устројености и на плану рецепције тих текстова. То искуство неки теоретичари третирају као подлогу из које је хипертекст природно и законито произашао као нека врста надградње коју је омогућила појава новог и другачијег медија у виду рачунара.

Изгледа неспорним да се начин уобличавања и функционисања хипертекста у начелу подједнако односи на сваки текст учитан у меморију рачунара подржан програмским инструментима којима се успоставља активан отворен, истраживачко-читалачки однос према њему. На другој страни, оправдано се поставља питање зашто хипертекстом не би могао да се сматра и сваки други дигитални текст, настао као резултат функционисања основних рачунарских оперативних система и корисничких програма, с обзиром да се и у њима аутоматски налазе неке основне читалачко-истраживачке претпоставке за претраживања текста, које се активирају већ самим чином његовог настанка или прелажења из графичког у дигитални облик. Графички текстови, чини се, колико год по структури одговарали захтјевима хипертекста тај свој статус добијају тек када се користе на начин једино могућ у дигиталном облику и помоћу рачунара. Анализа, тј. читање графичког текста који структурно одговара моделу хипертекста симулирањем рачунарских претпоставки неопходних за стицање статуса хипертекста, тешко да може имати неко убједљивије оправдање већ и стога што одавно постоји богато искуство са разрађеним инструментима проучавања књижевне авангарде, поузданим за проучавање и ове врсте текстова.

Интересантно је да је интересовање за хипертекстуалност наишло на тако богат одзив да се слободно може рећи како број написа о овом питању превазилази број на овај начин постављених или написаних текстова. Афирмација и оспоравање технологије хипертекста крећу се у границама од некритичких егзалтација до потпуне негације. Док једни о хипертексту мисле као о једном од типичних производа и заблуда “видеократије”, други говоре о коначном ослобођењу од тираније повезане и укорицене књиге и штампарске технике, о сумраку и заласку Гутенбергове галаксије, о новим, невиђеним могућностима и комфору читања, и сл. Тај ентузијазам понекад иде тако далеко да нам се чини као “да је могуће замислити књижевност која не зависи ни од каквих епилептично-романтичних напада трагично разузданих песника”, да “не постоји ама баш ништа нарочито природно и осећајно у сонетној форми, метричким правилима или рими као таквој” већ да су у “питању поетске технологије чију произвољност одавно узи-мамо здраво за готово”, те да се, у складу с тим, “поетика, техника и технологија не искључују међусобно”¹.

Полази се од претпоставке да је разлика, а можда и предност “хипертекста” у односу на обични, “класични” текст у томе што се читање “хипертекста” може вршити на начин који читаоцу оставља могућност слободнијег, активнијег и плодотворнијег повезивања и тумачења појединих његових цјелина, слојева и значења. То би заиста било тешко оспоравати, јер настанак (продукција) и кориштење текста путем рачунара уистину имају ненадокнадиве предности које није потребно наводити. У неким случајевима те се предности односе само на настанак, у неким само на кориштење текста, а у неким и на једно и на друго истовремено.

¹ Тома Тасовац, интервју дат Милораду Павловићу, на Web site: <http://www.blic.co.yu/arhiva/2002-06-17/strane/intervju.htm>

Посебно је питање колико се статус рачунарског текста конституише и валоризује у подручју херменеутике, тј. колико се рачунарском обрадом и употребом текста остварује његово ново и другачије читање. То није без значаја, јер се управо на томе, тј. на претпоставци да такво читање постаје саставни дио текста који тиме добија нови квалитет, заправо и заснива претпоставка о хипертексту као новом тексту. У околностима када је такво гледиште умногоме већ постало преовлађујуће и добило пуни легитимитет доводити га у сумњу не би могло имати неког посебног смисла. То, међутим, не значи да, с друге стране, не би требало указати на извјесне дилеме, па и тешкоће с којима се такво читање текста суочава.

2.

Прво са чиме се када је то у питању срећемо односи се на унос односно на учитавање текста у рачунар. У изворном значењу унос текста је више формално-технички посао, који значи његово пасивно преношење из видљивог и опипљивог, графичког у невидљиви и чулно недоступни електронски облик. (Текст који *видимо* на екрану само је посредник, односно преводница у оба смјера између графичког и електронског вида његовог постојања путем које електронски текстовни запис привремено постаје поново графички “видљив” како би могао бити доступан за манипулисање). При томе треба имати на уму већ речено да у свом новом, електронском облику текст већ чином уноса добија и један нови, другачији статус који подразумијева и другачију, активнију позицију. У вези с тим пасивни термин *унос* паралелно почиње да поприма атрибуте једног новог, динамичког терминолошког одређења које бисмо могли да именујемо као *учитавање*. Шта заправо значи и подразумијева *учитавање текста*? У најопштијем смислу то је његово ситуирање у меморијске карактеристике и могућности рачунара гдје се похрањује у неки од корисничких програма (у овом случају најчешће у Word-u) које покрећемо једним од могућих оперативних система међу којима супериорно

предњачи Windows. Тиме се сви његови слојеви и аспекти потенцијално доводе у активан и динамичан однос према могућим значењима које у себи подразумева и као такве може да изазове односно произведе или с њима манипулише рачунарска меморија организована и функционализована путем помених програма. Могућности рачунарске меморије и тих програма су заиста велике: оне нуде значајне претпоставке за оживљавање, покретање, раслојавање и повезивања свих аспеката текста и очито ће напредком рачунарске технике постајати све веће, готово неслућене.

Појму читавање компатибилан је појам *претраживање* текста. И овај појам у свом почетном значењу подразумева више формално-технички поступак којим се проналазе и обрађују задате карактеристике или аспекти текста, али у суштинском погледу може садржавати и једну дозу креативности садржану у појму *читање* текста у коме читаоца у неку руку затичемо на истом задатку са његовим аутором. Читавање и претраживање нужно су међусобно условљене радње у вези са рачунарским текстом и тек њихова пуна синхронизација и уравнотеженост даје оптималне резултате. Да би се на одређен начин могао читати текст очито на одређен начин мора бити и написан. У овом случају ту постоје и нека битна ограничења.

Једно од најважнијих је чињеница да је рачунарски текст у ствари ипак једна врста имитације или пресликавања графичког текста. Јер електронски запис (File) у меморији ипак је једном невидљивом, али непропусном и непрелазном границом одвојен од другог; неслућене могућности рачунарске меморије које могу доћи до изражаја само када се та граница уклони и електронски записи “помијешају” у случају који је за нас интересантан због тога остају неискориштене. Те су границе под строгим контролом оперативних рачунарских система (DOS, Windows, и сл.) који су направљени тако да одвојено или истовремено, на све могуће начине, могу да баратају једним или мноштвом записа, али да никада ту строгу

границу не угрозе и не “допусте” пролаз, спајање и дубинско међусобно читавање двају или више записа једног у други. Не ради се ту о ограничениости тих система – ма колико они били усавршавани, што се као што знамо свакодневно и дешава, ту границу неће бити могуће прећи. У питању су ограничења која произлазе из природе и суштине рачунарске израде и обраде (производње и кориштења) података, ограничења на којима заправо и почивају све предности због којих је она ушла у тако масовну примјену. То је зато што је меморија у ствари један празан, безграничан простор који метафорично речено функционише на начелима космоса. У тој празнини случајно или под одређеним околностима могуће је појављивање нових међусобно неспојивих и недодирљивих свјетова који се, попут небеских тијела, том празнином крећу и сами у себи и за себе функционишу без могућности да се споје. Основни принцип стварања и претраживања текстовних свјетова, али и свих других производа рачунарске технике, садржан је у једноставној структуралистичкој формули која се остварује методом “корак по корак”. Сталним убрзавањем “корака” и умножавањем смјерова у којима се они крећу, којима се усавршава и побољшава ова метода и на плану рачунарских машина и на плану рачунарских програма и оперативних система који те програме покрећу, - не мијења се, међутим, његова суштина, нити се могу превазићи његове помануте ограничености.

За такве претпоставке било би нужно знатно активније и креативније “понашање” рачунарске меморије, која би морала прекорачити ону нужну границу која се засада чини непрелазном: са рационалног требало би прећи и на семантичко. На томе је нешто до сада већ и рађено, па чак и учињено, али сензитивне могућности рачунара које су у неким аспектима већ освојене, у крајњем случају ипак су засноване на рационалној, нумеричкој логици и тешко би се могло рећи да се ту ради о преласку границе о којој је ријеч. Рачунар који је препознао наш глас или додир нашег прста и у складу с тим извршио

претпостављену, задату радњу или функцију, није ништа “осјетио” него је то само препознао, тј рационално спознао и изразио.

Емоције су, ваљда, првенствено ствар психофизичке структуре људског бића, али и ствар људске културе и искуства. Ништа од тога, међутим, засада рачунаром није могуће произвести. Можда ће сензацију помоћу рачунара некад заиста и бити могуће *створити*, али је питање да ли ће је икада бити могуће *изазвати*. Биће то нека врста дестилисана, виртуелне сензације која ће као таква нужно остати изван човјека. Биће то можда до дна *спозната* сензација, али као таква, управо због тога, она ће остати с друге стране *осјећања* свијета. Поређење са вјештачком интелигенцијом у овом случају не чини се успјешним и умјесним. Вјештачка интелигенција показала се могућом, а вјештачка сензација засада је могућа само на метафоричком плану. Разлика између природне и вјештачке интелигенције ипак је много мања од разлике између природне интелигенције и на овај начин схваћене вјештачке сензације. Евентуално створена вјештачка сензација, као и све друго, можда би и могла изазвати природну сензацију, али то онда не би било оно о чему говоримо, него оно што нам је одувјек познато и што нам се свакодневно дешава.

II

1.

Други аспект читавања текста у меморијске карактеристике и могућности рачунара првенствено и најнепосредније се тиче његовог читања. Али то читавање је такво да би се читање које на основу њега слиједи ипак на неки начин могло сматрати програмираним. Претраживање је основна полуга и инструмент новог читања текста (на основу кога се он идентификује као хипертекст) и помоћу њега се из текста не може ишчитати оно што у текст већ није учитано. Претпоставке и критеријуми по којима је текст постављен у меморији рачунара нужно лимитирају и начин његовог читања. У томе је за-

право основно ограничење рачунарске употребе текста ма колико оно било креативно. Претраживање, односно кретање и пролажење кроз текст само је брже и комфорније савлађивање цјеловитог текстовног простора, мада оно неоспорно пружа и неке могућности које класично читање није у стању дати. Ипак, нису у питању неке нове суштинске димензије текста без којих његово сагледавање не би било потпуно и могуће.

Нема сумње да писање, односно стварање текста, а у складу с тим и његово читање путем рачунара пружа многобројне нове могућности и предности, до сада, уосталом, и у пракси испробане и потврђене. То се првенствено односи на далеко већу могућност трансформације текста, посебно када се ради о сложенем процесу његовог конституисања. То долази до изражаја још у процесу писања, када аутор све оно што му се још у помисли, слутњи или магновењу јавља као замјетак онога за чим трага, смјешта негдје при руци, у меморију рачунара, без бојазни да ће му се изгубити и ишчезнути из памћења. На тај начин те прве несигурно и неповезано уобличене фрагменте назнаке текста, смјештене у неомеђеном, апстрактном меморијском простору и амбијенту његовог настанка, у већој или мањој мјери искориштене у његовом коначном формирању и конституисању, и даље функционишу као његов саставни дио, некад у виду алтернативног аспекта појединих његових слојева, а некад као траг узбудљивости и драматичности његовог рађања. То аутору пружа велике погодности да текст компонује у више верзија које будући повезане истим меморијским простором у коме су настале и смјештене, могу зависно од избора реципијента (на примјер кориштењем “прозора”)¹, истовремено да се виде и функционишу

¹ При истицању ове могућности, ипак, не би требало показивати превелики ентузијазам, јер то, уосталом, може да се ради и у случају када је у питању класични текст – напосто на тај начин што се на сто преда се ставе двије верзије текста у графичком облику.

и свака за себе, али и заједно – када се, међусобно допуњују и прожимају.

Посебно интересантна карактеристика хипертекста је у томе што може да се пише у више руку. Када, међутим, на истом тексту истовремено раде двојица или више међусобно раздвојених и чак неограничено удаљених аутора, коначан исход, изглед и значење текста нужно прекрива вео неизвјесности: више ауторских индивидуалитета и сензибилитета природно производи неочекивану и саму у себи несинхронизовану структуру текста која, будући да се не може лако контролисати, очито не може, а то јој заправо и није сврха, имати обиљежја стандардно схваћених естетских вриједности. Заузврат, на другој страни, ради се о неслућеним могућностима комбиновања и испољавања стваралачких техника и значења тако насталог и прочитаног текста.

Свакако најзначајнија карактеристика хипертекста произлази из могућности потпуног укидања границе између настанка и рецепције текста. Ради се о оном могућем изнимном случају када је у истој тачки, у исто вријеме и на истом мјесту могуће да се једноремено догађа и чин стварања и чин рецепције текста. То је она ситуација када се текст пише и чита пред лицем читавог свијета, на интернету, уз могућност да се у тај чин укључи свако ко то жели. Такав, истовремени начин писања и читања текста у различитим комбинацијама које подразумијевају једног или више аутора и велики недефинисан број читалаца, враћа нас у неом смислу на изворни, колективни, усмени вид књижевне комуникације, гдје се не поставља питање ауторства и појединачног доприноса у креирању текста, уз истовремену могућност повратног дејства његових значења која долазе од читалаца, на исти начин како са упадицама текст коментаришу и слушаоци казивача усменог текста. У таквим околностима хипертекст уистину није претходно прочитани текст и бар у неом смислу може се сматрати *тоталним* текстом, и у погледу начина како се у исто вријеме, на истом мјесту и у истој равни ствара, и у погледу како

се на исти начин користи. Дјелимично, али само дјелимично такав статус текст задржава и у случају када се постави на Web сајту¹ с могућношћу да потенцијални корисници могу да га коментаришу, односно активно учествују у његовом тумачењу. Та тумачења на неки начин истовремено постају и саставни дио постављеног текста, јер све нови и нови учесници у таквој дебати свој став мотивишу не само почетним, постављеним текстом него и коментарима других учесника. У овом случају, ипак, не треба сметнути с ума да начин како је почетни текст постављен значи да је у том претходном поступку ипак прочитан, што значи да су направљене смјернице за његово даље и ново читање. На другој страни текст који се упише (“нареже”) на компакт(ном) диску (CD Rom), ма колико креативно био постављен, може се сматрати прочитаним у смислу да након тога више не постоје могућности да се “дописује” коментарима могућих корисника.

2.

Шта заправо значи да је текст у поменутом смислу прочитан? Значи да је припремљен за једну врсту, односно један вид читања помоћу посебног, за ту прилику направљеног програма, тј. софтвера (software). Тиме, међутим, прича није завршена, и то из више разлога. Један од њих је што у оквиру тако припремљеног програма, односно смјерница за читање увијек постоје могућности и простор за сопствени, субјективни начин примјене датих упутстава. Потом, а то је у ствари много важније, треба знати да је резултат читања у складу са задатим смјерницама назначен само у виду неког општег циља (да се, на примјер, “измјери” и опише учесталост звуково-мелодијског аспекта неке пјесме), док је стварни садржај тога циља, тј. коначни закључак који се из добијеног резултата извлачи, ипак још увијек у рукама истраживача који на тај

¹ Тачка, тј. локација на глобалној свјетској мрежи рачунарских записа (коју можемо замислити као паукову мрежу).

начин чита текст. То, у овом конкретном случају, значи да од његових субјективних, стваралачких могућности да “подеси”, тј. примијени “мјерење” и “опише” резултате тога мјерења зависи да ли ћемо као резултат таквог читања добити неку неупотребљиву нумеричку дескрипцију или продубљену анализу звуковог слоја пјесме и учешћа тог аспекта пјесме у њеној естетској вриједности. Напросто, рачунару није могуће задати да измјери да ли постоји и какав/колики је учинак једног слоја пјесме у конституисању њене естетске информативности, али је помоћу њега могуће утврдити неке параметре на основу којих се такав закључак може доста поуздано изводити и утврђивати.

Појам прочитаног текста не означава његово дефинитивно читање, већ само припрему за претпостављено, ново и потпуније ишчитавање. То се потврђује и чињеницом да се не може говорити само о једном односно једнократном виду таквог читања: сваки аспект и претпостављени циљ истраживања неког текста, наиме, подразумијева сопствену рачунарску поставку у виду посебног програма који, наравно, може бити урађен и у пакету са другима. Како број аспеката и циљева у претраживању текста практично није ограничен, то значи да је ишчитавање овако схваћеног “прочитаног” текста у сваком погледу неограничено и неомеђено.

Чињеница да је хипертекст у неку руку ипак претходно већ прочитан текст и није, као што видимо, баш толико обесхрабрујућа како на први поглед изгледа. Јер, управо од начина како је у тој почетној фази текст прочитан (односно припремљен и постављен за рачунарску употребу) на крају највише и зависи да ли су испуњене све претпоставке и могућности за његово касније потпуно стваралачко ишчитавање.

При томе треба имати на уму да већ сада постоје неке општепознате врсте текстова у дигиталном облику у којима на много сврсисходнији начин долазе до изражаја њихов основни карактер и намјена. То се прије свега односи на енциклопедијски, лексикографски и библиографски текст, али и на неке

сличне облике електронских записа, као што су каталози, вербални и нумерички подаци, и сл. То је она врста текстова који се у односу на корисника испољавају само неким, парцијалним унапријед претпостављеним својствима. Ако је такав текст дат у графичком облику поступак његовог кориштења је знатно спорији и сложенији, док у виду дигиталног записа претраживање његовог садржаја постаје много брже и комфорније. Учитавање, тј припремање таквог текста за кориштење доста једноставно и успјешно се прилагођава природи текста и потреби његовог корисника. То је данас више ствар технолошких и финансијских претпоставки, едукације и навика корисника, него што зависи од неких суштинских ограничења или недоумица.

Иако “сваког дана у сваком погледу” дигитална књижевност “све више напредује” и пружа доказе преимућства која раније нисмо могли ни замислити, још увијек нема баш превише разлога за еуфорију и тријумфализам у погледу њене будућности¹. Све дотле док се са електронском књигом не буде могло ићи у кревет, на плажу или у возило градског саобраћаја, класична књига се неће лако предати. Није искључено да ће релативно брзо бити освојена технологија производње неке врсте дигиталног папира који ће се моћи савијати као и свака друга хартија, али који ће уз све то имати меморију са мноштвом могућности за кориштење њеног садржаја. Може се замислити тренутак када ће се, чак и у тако комфортним условима које имамо у кревету или на плажи, на додир прста, на “за-

¹ Будућност дигиталне књижевности у најужој је вези са мноштвом дилема и питања на која још ни приближно није дат ваљан и трајан одговор. То су питања монопола и глобалних свјетских стандарда дигитализације, питања не баш тако једноставног дигитализовања и чувања на различите, другачије начине до сада сачуваног свеукупног људског знања, питања даљег технолошког развоја и готово дневне застарјелости и неуједначености постојеће опреме, питања економско-финансијске и правне природе, питања дигиталне пиратерије, тероризма, безбиједности дигиталних ресурса, итд., итд.

повијест” путем гласа или на неки начин који се још не да ни претпоставити, садржај похрањен у меморију такве хартије (роман, поезија, путопис, новине, и сл.), почети да нам се нуди у визуелном, аудитивном или неком данас још увијек непознатом облику. Али у свему томе ипак постоји једна граница коју постављају умне и емотивне могућности појединачне људске јединке које напосто не би могле прихватати све што им се буде нудило на тај начин, ма колико се људске способности могле усавршавати и проширивати. А ако би ту баријеру на неки начин и било могуће прећи, очито бисмо се нашли с ону страну свеколиког људског искуства, изван кога је незамислива човјекова мисија у животу и свијету. Уживање у Достојевском суштински неће бити другачије ни када комотно изваљени на плажи додиром прста на одређено мјесто испресавијане дигиталне хартије, или на неки други начин, из његовог романа *Злочин и казна* будемо могли позивати и по сопственом нахођењу повезивати све аспекте тог дјела. Наравно, уколико се не ради о симулацијама читања које се на исти начин могу примијенити и на сваки други текст, при чему пуно оправдање и сврху тај поступак може имати првенствено ако се ставља у однос преиспитивања према првобитном, изворном значењу текста, у овом случају романа.

Све, дакле, погодности дигиталне књижевности, међу које посебно спада погодност да се до текста не долази посјетом књижари, библиотеци, архиву, итд. него сједећи за столом, и то веома често бесплатно, - неће моћи битно промијенити смисао и суштину књижевности. Јер, дигитална књижевност, уз све што је речено, није нека друга књижевност. То је ова иста наша већ постојећа књижевност, али у другачијем облику и са новим преимућствима која нису у супротности са постојећим, вјековним искуствима писања и читања, него се са њима преплићу, испомажу и надопуњују.

О ПОЈМУ КЊИЖЕВНОСТ РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

1.

Познато је да у нашем књижевном искуству данас на иманентан начин постоји и функционише једна специфична, по спољним обиљежјима локална, а по општим значењима универзална слика свијета садржана у дјелима писаца из Босне и о Босни. По тим својим карактеристикама и значењима она прераста у једно посебно схватање живота и свијета, засновано на дубоко људским истинама о смислу и разлозима човјековог постојања, који се у пуној снази уочавају на размеђу двају, често међусобно супротстављених великих цивилизација. Посредована у дјелима писаца који су сугестивношћу и умјетничком снагом свога дјела стекли не само југословенску него и европску и свјетску славу и признање, та слика свијета постала је уочљив дио и општег, свјетског књижевног и људског искуства. Предмет, односно актери те слике у већој мјери били су Муслимани, а у њеном стварању учествовали су сви писци из Босне и Херцеговине, мада су пресудну улогу одиграли аутори, претежно приповједачи, из српске књижевне традиције. Појам “приповедачка Босна” који у себи имплицира ту слику свијета створио је Јован Кршић, а у испуњавању његовог садржаја првенствено су учествовали југословенски оријентисани српски писци. И синтагма “књижевна Босна” Боровоја Јевтића која подразумева специфично, тим садржајем одређено књижевно стваралаштво, такође се у највећој мјери односи на тај круг писаца. Цјелокупно новије, модерно књижевно стваралаштво у БиХ у последњих готово вијек и по, од када се уистину и може говорити о књижевности у данашњем смислу, одређено је трагањем за неким унутрашњим, посебним босанским квалитетима и специфичностима, заједничким за све њене људе, - посебним по томе што су настали преплитањем, прожимањем, суочавањем и сукобљавањем раз-

личитих вјерских, националних, цивилизацијских, људских и свих других искустава.

С обзиром на то да је управо у том периоду српска књижевна традиција у БиХ била доминантна и пресудно утицала на стварање те и такве књижевности, показујући пуну отвореност и способност асимилирања нових, непознатих и другачијих садржаја и искустава (при томе не губећи сопствену народносну утемељеност), разумљиво је да су се у вези са општом државном, националном, па и културном и књижевном сукцесијом досадашњег заједничког босанског садржаја и простора до које је неочекивано, нагло и грубо дошло у посљедњој деценији двадесетог вијека, пред нама појавиле крупне и неразмрсиве дилеме. Читав тај процес очито има и своју цијену. Њу нужно морају платити и сви књижевни подухвати засновани на одвојеној идентификацији сваког појединачног, сукцесираног националног књижевног тока у БиХ. Највише, природно, мора платити књижевни ток који је у највећој мјери и допринио досадашњем развоју и структурним обиљежјима књижевности Босне и Херцеговине. На који начин се та цијена плаћа и колика је она свједоче и недавни покушаји антологијског односно панорамског представљања српске књижевне традиције у БиХ. Овдје се првенствено имају на уму четири такве књиге објављене у Бањој Луци 2001. године¹.

Да би се правила нека антологија мора да постоји већ изграђена свијест о оном на шта се та антологија односи (одређени књижевни корпус, књижевни период, жанр, и сл.). Чини се да наша данашња књижевност практично иде испред

¹ Радивоје Микић, *Антологија савремене српске поезије Републике Српске*; Миленко Стојичић, *Антологија савремене српске приповијетке Републике Српске*; Богомир Ђукић, *Антологија српске књижевне критике и есејистике Републике Српске*, Милош Окука, *Добра земља шапни кроз згњечене влати. Српска књижевност Босне и Херцеговине од Љубавића до данас. -Антологија поезије и прозе-*. Прве три књиге објавила је Матица српска Републике Српске, а четврту Задужбина "Петар Кочић".

свијести о себи: много се пише и захваљујући напредовању штампарске технологије много објављује, али се зато много мање чита, а још мање пише о ономе што излази на књижевну пијаци. Правити антологију ваљда значи вршити помјерање и преусмјеравање већ постојеће свијести о нечему: неки вредносни поредак значи ту већ мора да постоји, па да се тек онда врши његово преуређење. Невоља је у томе што обимна књижевна грађа обухваћена овим антологијама сама по себи није претходно довољно изучена ни адекватно вреднована, при чему треба имати на уму и то да су нам, због непостојања нормалних књижевних контаката, условљених минулим ратним догађајима, многе ствари из посљедње деценије двадесетог вијека и дословно остале непознате и недоступне.

Не улазећи у стручни и креативни дио сваког од тих подухвата, о коме би се и те како имало шта рећи, а већ је доста и речено¹, ми ћемо се овдје задржати само на питањима тренутног, актуелног дефинисања књижевности Срба у БиХ. Оно је очито условљено недавним потресима и помјерањима и у садржају и у функционалним аспектима националне идеологије људи са овог простора, која су се драматично реализовала у новом државном устројству Босне и Херцеговине, у овом случају у стварању Републике Српске као нове форме државног живота Срба у БиХ. Стога није ни чудо што три од поменуте четири књиге већ и у наслову, уз књижевну (жанровску) имају и ту државну одредницу.

Треба одмах рећи да су ове књиге у сваком погледу очекиване: било је питање дана када ће се појавити пројекти овакве или сличне врсте којима ће се постојеће државно стање изразити и “оправдати” и на књижевном плану - у оквиру но-

¹ Књига Милоша Окуке напосто је прећутана, дијелом неоправдано, дијелом и због неких недостатака, а дијелом, изгледа, и због разлога који баш и нису у изравној вези са самим пројектом, док се аргументована критика Микићеве антологије Ненада Грујичића у панчевачким *Свескама* (2002, 62-63, 174-185) непримјетно пренијела и на Ђукићеву и Стојичићеву.

ве књижевне цјелине одређене државним атрибутом Републике Српске. То се, напросто, појављивало као хитан захтјев, условљен грчевитом потребом да се на сваки начин, па и књижевним путем, сачува и осмисли с муком стечени облик државне заштите својих егзистенцијалних права која су једнострано и без опште сагласности, била угрожена промјеном постојећег, консензусом утврђеног државног облика Босне и Херцеговине. Али то није био нимало лак посао. Наговјештавале су се двије могућности.

Прва, једноставнија, подразумијева конституисање корпуса *књижевности Републике Српске* којим би било обухваћено књижевно стваралаштво на подручју Републике Српске од њеног настанка па надаље. Такав концепт подразумијевао би књижевну цјелину која би имала само синхронијску, али не и дијахронијску димензију: свако накнадно утемељење тога корпуса у књижевној прошлости територије на коме се данас налази Република Српска очито би било неизвјесно, ако не и немогуће. Јер, српски књижевни простор у Босни и Херцеговини одувјек је био недјелјив, па као такав и није сводљив на ужи државно-географски оквир, поготово онакав какав је данас Република Српска, са доста различитом, доминантном крајишком и херцеговачком локалном и регионалном традицијом. То, наравно, не значи да дефинисање појма *књижевност Републике Српске*, који у себи садржи само синхронијске претпоставке (од времена када је РС настала па надаље) не може опстати и без дијахронијског аспекта (уназад и унапред од настанка РС). Таква, данас реална претпоставка, садржи у себи изгледа и неке друге могућности. Имамо на уму да ће српско књижевно стваралаштво у БиХ изван Републике Српске у будућности бити све слабије и готово занемарљиво. Из те перспективе гледано књижевност настала на подручју Републике Српске могла би временом да се развије и уобличи као обиман и свеобухватан књижевни корпус с тим именом који би сам по себи на природан начин ретроактивно почео да успоставља континуитет са цјелокупним српским

књижевним наслеђем из бивше Босне и Херцеговине, укључујући и скромну књижевну активност која се послје настанка РС одвијала изван њених граница. Тиме би се у перспективи, могуће, уобличио самоодржива књижевна цјелина под именом *књижевност Републике Српске* која би функционисала и у синхронијској и у дијахронијској димензији, а обухватала би цјелокупно српско књижевно стваралаштво у БиХ од почетака до те замишљене временске тачке. Она би, наравно, била дио цјеловите српске књижевности. То је, међутим, ипак ствар прогноза за које је тешко рећи да ли ће се остварити.

Треба размотрити и другу, више идеалну могућност. Она подразумијева да се данашња форма државног живота Срба у БиХ већ *сада* књижевно искаже тако да обухвати цјелокупно савремено српско књижевно стваралаштво на подручју БиХ у континуитету са српском књижевном традицијом овог простора од најранијих времена. Тиме би био сачуван изворни садржај српске књижевности у БиХ, укључујући и њен водећи и пресудни значај за досадашњи развој, садржај и “квалитет” цјелокупне новије (модерне) књижевности Босне и Херцеговине. То подразумијева и њен однос према цјеловитој српској књижевности, али и према другим националним књижевностима тога простора, са поменутим, веома плодотворним посљедицама које су из тога произашле. Али тако замишљен концепт, чини се, ипак остаје у домену идеала који методолошки није могуће ваљано остварити и достићи.

2.

То се потврђује и на примјеру три поменута жанровска прегледа књижевног стваралаштва Републике Српске која су се појавила код истог издавача и у исто вријеме, што значи да су плод јединственог истраживачко-издавачког пројекта. Послије првог увида у ове антологије стиче се утисак да значај и тежину основног концепцијског питања које се тиче конституисања новог књижевног корпуса садржаног у појму *књижевност Републике Српске*, њихови аутори нису чак ни уочили,

или су га примијетили тек крајичком ока, па су га на тај начин, из прикрајка свијести и с половином снаге, и рјешавали. Отуд је и разумљиво што су њихова рјешења, у основи потпуно иста, показала као неспретна и нефункционална.

Сва три аутора, заправо, ово питање разрјешавају тако што појам ове нове, претпостављене књижевне цјелине свODE на већ постојећи, “стари” књижевни корпус српске књижевности у БиХ коме сада само дају ново име Републике Српске!

Ево како то изгледа на дјелу. “Антологија која је пред читаоцем, спада у антологије једног регионалног вида српске књижевности и њен је циљ да читаоцу представи оно што је најбоље у песничком стваралаштву песника који су рођени, живели или живе на простору некадашње БиХ а садашње Републике Српске”¹, каже Радивоје Микић у предговору своје антологије. Уочљиве су двије одреднице помоћу којих се дефинише нови појам *књижевност Републике Српске*. Обје аутор у предговору понавља у више наврата, што значи да им придаје управо значај којим се утврђује статусни карактер овог књижевног корпуса. По првој одредници то је књижевност “некадашње БиХ а садашње Републике Српске”, а по другој се ради о регионалном виду српске књижевности. Првим критеријумом се разрјешава напријед поменута кључна дилема: како књижевним изразом и именом новоустановљеног српског државног ентитета у БиХ “покрити” цјелокупну српску књижевност у БиХ од најстаријих времена до данас и надаље. Овдје се то постиже веома једноставно: стављањем знака једнакости између “некадашње” Босне и Херцеговине и “садашње” Републике Српске, што је очито у супротности са фактичним стањем: “садашња” Република Српска, напосто, ни у ком, па ни у књижевном погледу није “бивша” Босна и Херцеговина.

¹ Радивоје Микић, “Разноликост песничких гласова”, *Антологија савремене српске поезије Републике Српске*, Матица српска Републике Српске, Бања Лука 2001, стр. 20.

Богомир Ђукић, аутор антологије есеја и критике, ближи и упознатији са сложеним приликама у БиХ, очито зна да то поистовјећивање српског државног ентитета и читаве Босне и Херцеговине крије опасне замке, па изједначавање бар не врши изравно него посредним путем: “Корице ове књиге носе и заокружују избор критике и есеја српских писаца који припадају српском књижевном и духовном простору оличеном босанскохерцеговачким ентитетом Република Српска”¹. Да се ипак не ради о књижевности Републике Српске, како би се на основу овог цитата могло закључити, него да и овај аутор под појмом (српске) књижевности Републике Српске подразумева цјелокупну српску књижевну традицију у Босни и Херцеговини, свједоче сљедећи наводи: “Другим ријечима, књижевна критика и есејистика о којој је ријеч наставаља континуитет једног од три основна национална тока књижевности у некадашњој југословенској републици Босни и Херцеговини (српски, хрватски и муслимански односно бошњачки ток) привидно интегрисана у један, босанскохерцеговачки, а у суштини аутономна и самосвојна, чак припадајућа једној од три различите цивилизације које овдје могу егзистирати само у условима једне поред друге и на начелима њихове потпуне аутономије и слободе”. Цјелокупна српска књижевна и духовна традиција у БиХ *оличена* је, дакле, у Републици Српској као српском државном ентитету у Босни и Херцеговини, а потом се уклапа и у цјелокупну српску књижевност: “Тако смо дошли до позиције која љепоту и узвишеност духовних стања ових књижевних простора оличених Републиком Српском види очима и погледом који се не зауставља на нивоу тих 'ентитетских' оквира, премда битно их уважавајући, него их прелази и надмаша све до српских духовних вертикала цијеле БиХ као и књижевних простора саме Српске мати-

¹ Богомир Ђукић, “Напомене уз ову антологију”, *Антологија српске књижевне критике и есејистике Републике Српске*, Матица српска Републике Српске, Бања Лука 2001, стр. 713.

це”¹. Чини се, ипак, да се појмом *оличавања* читава српска књижевност у Босни и Херцеговини само привидно може подвести под име српског државног ентитета Републике Српске и да одговор на темељно питање шта је књижевност Републике Српске ни у овом случају није нађен. Треба уз то истаћи да и Ђукић овај књижевни корпус идентификује на основу регионалног критеријума: напомињући да читав овај пројекат треба посматрати у склопу “одбране национално-културног, књижевно-умјетничког и уопште духовног идентитета Срба на овим просторима, што се најбоље чини регионалним апострофирањем стваралаштва, традиције и културних добара”, он наглашава да “истицања регионалних вриједности” треба чинити само “уз сталну свијест о њиховој припадности матичној”² књижевности.

Трећи антологичар, Миленко Стојичић, који је написао антологију приче, колико се из његовог литераризованог и зато доста необавезног предговора може видјети, књижевност Републике Српске у пракси такође поистовјећује са читавом српском књижевношћу у БиХ, мада су критеријуми које истиче дефинисани као да се односе само на Републику Српску: “по првом кључу” у антологију су ушли приповједачи

¹ Исто, стр. 715. Симптоматична је ауторова потреба да истакне како су три национална књижевна тока у Босни и Херцеговини (треба имати на уму и јеврејски!) само *привидно* интегрисани и да као такви, будући да припадају различитим цивилизацијским обрасцима, могу егзистирати само један *пored* другог. У наглашеним формулацијама лако је препознати реторику актуелне политичке свијести Срба у Босни и Херцеговини, усмјерене на сукцесију државног, културног и књижевног простора Босне и Херцеговине. Становишта о некадашњем привидном јединству људи у Босни и Херцеговини који наводно успјешно могу живјети само једни поред других, али не и заједно, у данашњим тешким политичким приликама можда и имају неког смисла, али њихово потезање на књижевном плану озбиљно је угрожено поменом само једног јединог писца - Иве Андрића, чија слика свијета, али и грађански статус то најбоље демантују.

² Исто, стр. 714.

“који су рођени на садашњој територији Републике Српске”, по “другом кључу избора у антологији су заступљени аутори који су живјели (и стварали) на садашњој територији Републике Српске” (ту је и Иво Андрић, ваљда због Вишеграда!), док је један приповједач у антологију ушао по “‘милости’ трећег, ‘метафизичког кључа’ (аутори који нису рођени, нити су живјели на садашњој територији Републике Српске а њихове приповијетке еманирају тематиком из живота српског народа)”¹. Пошто није објашњено по ком су се кључу, на примјер, у антологији нашли Меша Селимовић и Ристо Трифковић (Самоковлије, Б. Јевтића, М. Марковића и других међуратних приповједача који су имали збирке и после 1945. године нема) очито је да је и у овом случају на дјелу исти критеријум као и у друге двије антологије.

Идентификовање (српске) књижевности Републике Српске према регионалном критеријуму које врше Микић и Ђукић (субјективистичка природа Стојичићевог предговора је сасвим другачија и од њега не би ни требало очекивати “објективна” разјашњења и одређења ове врсте) такође је на “климавим ногама”. У просторном смислу Република Српска, као што је познато, није конституисана као јединствена регионална цјелина на начин да би то била основа за стварање посебне, сопствене регионалне свијести, која би потом могла бити основа и за књижевност одређену тим садржајем. Могло би се чак говорити о два изразито маркирана регионална ентитета (Босанска Крајина и Херцеговина), а потом и о три мање изражене регије (Посавина, Подриње, Романија). Оно што генерише и одржава све уочљивију и чвршћу свијест о Републици Српској ипак је државни квалитет, а интензитет те свијести лако се објашњава настојањем и потребом Срба у Босни и

¹ Миленко Стојичић, “Предговарање (Приређивачева одбрана)”, *Антологија савремене српске приповијетке Републике Српске*, Бања Лука, 2001, стр. 13.

Херцеговине да “класичним”, до сада најпоузданијим, државним обликом заштите своје националне и егзистенцијалне интересе који су у посљедњој деценији били на великом искушењу. Учвршћивање те свијести и књижевним путем такође је у најужој вези с тим настојањем и с том потребом. Већ и због овог књижевни корпус са именом изведеним из државних атрибута, с тешкоћом се изнутра може одређивати другим, регионалним садржајем.

Овдје се у ствари раније устаљени начин идентификације књижевног стваралаштва у БиХ на регионалној основи аналогно преноси, продужује и примјењује и на једну ипак сасвим другачију ситуацију. Ништа се не мијења ни чињеницом да се под именом књижевности Републике Српске подразумијева цјелокупна српска књижевност у Босни и Херцеговини, јер се знак и садржај који он покрива уочљиво разилазе. При томе, међутим, треба имати на уму да је и раније утемељење књижевности Босне и Херцеговине на регионалној основи такође подложно провјери, јер одређује карактер тога књижевног корпуса само парцијално и у појединим фазама његовог уобличавања. Да није било других околности трајнијег, историјског карактера и другачијег садржаја ни овај књижевни корпус не би се оформио и утемељио на начин и у облику у коме се то десило само на основу регионалног критеријума. У питању је континуитет и садржај босанске државности који је дуго времена праћен и попуњаван и књижевним путем. Иако су и Војводина, Далмација и Славонија, на примјер, у неким фазама имале атрибуте административно-државног карактера у тим случајевима се тек условно може говорити о посебним књижевним цјелинама, а у још већој мјери то се односи на друге покрајине на Словенском Југу (Шумадија, Јужна Србија, Банат, Бачка, Барања, Срем, и сл.). Одређивање књижевности Босне и Херцеговине (или појединих њених националних токова) првенствено покрајинским, регионалним начелом и раније је имало приручни карактер и умногоме је ствар књижевног комформизма и одсуства воље да се озбиљније узме у

обзир могућност конституисања књижевних корпуса на једном (истом) језику изван једносмјерног националног критеријума. Томе су доприносиле и неке државно-политичке околности, посебно у аустроугарском периоду и у вријеме партијско државне владавине после 1945. године, када је праћење и именовање књижевног стваралаштва у Босни и Херцеговини по националним токовима, у сваком од ова два случаја из других разлога, било дестимулисано.

Када је у питању регионални критеријум за идентификовање појединих књижевних корпуса треба имати на уму књижевност Срба у Хрватској. У одређењу тога корпуса поменути аргумент помиње се тек успутно, али ни приближно нема ударно мјесто које му је давано у одређењу српске књижевности у БиХ. Није избио у први план чак ни у недавно утемељеном, тешким приликама изнуђеном појму *крајинске књижевности* што би се на први поглед могло очекивати. Тај појам у пуној мјери показао је своју оправданост на научном скупу *Књижевно наслеђе Српске Крајине* у марту 1996. године у Новом Саду. Већ и по наслову скупа види се да је и у овом случају један нови државни облик заштите српског народа, овај пута у Хрватској, био пресудан за идентификацију једног новог књижевног корпуса који је уосталом такође у најужој вези са настојањима да се стечени вид државне организације Срба у Хрватској оправда и подржи и на књижевном плану.

Наравно, државно територијални оквир и разлог нису једина претпоставка за конституисање овог књижевног корпуса. Душан Иванић, који је највише учинио да се научна јавност заинтересује за тај дио српског књижевног наслеђа¹ и да се оно дефинише, посебно инсистира на критеријуму *гранич-*

¹ Књига Станка Кораћа *Преглед књижевности Срба у Хрватској* (1987) којом је до тада учињен највећи продор у стварању свијести о посебном корпусу српске књижевности у Хрватској обухватала је цјелокупно књижевно стваралаштво Срба у Хрватској.

ности којим покушава разријешити питање односа овог књижевног корпуса у односу на књижевност Срба у читавој Хрватској: “Уколико се не опажа *граничност* као унутарња ознака крајишког дијела српске литературе, или не уважавају везе које је успостављала с окружењем, тај дио се не да добро разумјети”¹. Настао у сличним околностима и са сличном функцијом као и појам *књижевност Републике Српске* појам *књижевност Српске Крајине* за свој опстанак имао је више претпоставки унутрашњег карактера, али је нестанком државног ентитета Срба у Хрватској и њиховим егзодусом 1995. године остао без примарног упоришта, чиме је осуђен да траје само као историјска епизода. Да је опстао државни ентитет Срба у Хрватској и овај књижевни корпус, који је имао и једновремену (синхронијску) и вишевремену (дијахронијску)² димензију очито би се доста брзо утемељио и развио, а као такав у свој континуитет постепено почео да укључује и остало књижевно стваралаштво Срба у Хрватској.

3.

Поступним путем, односно «нормалним» корацима ишао је Милош Окука својом антологијом српске поезије и прозе у Босни и Херцеговини. И овој антологији се, наравно, могу давати разне примједбе, али у основном, концепцијском погледу њоме су узете у обзир и на релативно успјешан начин разријешене најбитније дилеме које се тичу српске књижевности у Босни и Херцеговини, с тим да актуелно питање књижевности Републике Српске није дошло на ред. Ово је заправо први и засада једини засебни преглед већег, најбитнијег дије-

¹ Душан Иванић, “Књижевно наслеђе српског народа Крајине/Крајишких Срба у науци о књижевности” Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1995, књ. XLIII, св. 2-3, стр. 513. Своје спознаје о овом књижевном корпусу Иванић потом исцрпно саопштава у књизи *Књижевност Српске Крајине*, БИГЗ, Београд, 1998.

² То најбоље показују резултати видљиви у зборнику радова са поменутог научног скупа у Новом Саду.

ла (поезија и проза) српског књижевног стваралаштва у Босни и Херцеговини и као такав много боље би се држао да је опскрбљен темељном уводном студијом у којој би се разјаснила многобројна веома сложена и замршена питања везана за књижевност на тлу Босне и Херцеговине. Једно од њих односи се на период који је обухваћен антологијом у којој се прати развој српске поезије и прозе у Босни и Херцеговини “од Љубавића до данас”. Антологија је, наиме, дио једног ширег подухвата рађеног за клагенфуртску издавачку кућу Wieser Verlag који подразумева одвојени преглед пјесничког и приповједачког стваралаштва сваког од три национална књижевна тока у Босни и Херцеговини од доласка Турака у Босну до најновијег времена. Љубавићи су били власници чувене штампарије из Горажда у првој половини 16. вијека, а њихови записи, којима почиње ова антологија, овдје се узимају као први релевантни текстови српске књижевне традиције после пада Босне под турску власт.

Поставља се, међутим, питање зашто није направљен преглед српског књижевног стваралаштва од најстаријег времена које би укључивало и период средњовјековне босанске државе. Помисао да су књижевни списи настали у то вријеме жанровски неиздиференцирани или функционално и стилски битно другачији од оних који су настали у вријеме турске власти само дјелимично би могла бити узета у обзир. У посебном искушењу нашла би се тврдња да су ти списи “анационални”, односно да их није могуће исказивати у оквиру посебно формираних националних књижевних токова, те да се у вези с тим имају сматрати заједничким културним добром. Мада ова антологија очито представља радни налог добијен од издавача, који је “дистрибуцију” средњовјековног босанског књижевног наслеђа сматрао веома осјетљивим и “опасним” послом из кога би могла произаћи крупна неслагања “чије је шта”, то не значи да се бар у уводној студији, није могла повући и објаснити линија континуитета српске књижевне традиције у Босни и Херцеговини и у средњем вијеку. При томе

се има на уму да, иако је нација категорија 19. вијека, национална свијест подразумијева синхронијски и дијахронијски ток чијим се континуитетом обухвата и у будућност просљеђује и цјелокупна прошлост једног народа.

У случају Босне и њеног средњовјековног културног и књижевног наслеђа ради се о доста нетипичној ситуацији: сва три народа полажу одређено “право” на то наслеђе које је уистину тешко дјељиво.

Већ је наговијештено да је оно одређено и идентификовано првенствено босанским државним оквиром и атрибутима (такав је по функцији и карактеру и најстарији и најпознатији средњовјековни босански писани споменик, повеља Кулина бана), а када се ради о споменицама црквене писмености ваља имати на уму да су на том простору дјеловале источна, западна и посебна дуалистичка босанска црква. Тек детаљним анализама функције, писма, стилских особености и околности у којима је неки писани споменик настао, могуће је успоставити мање или више поуздане тезе и претпоставке о његовом националном поријеклу и припадности у данашњем смислу ријечи.

Највећим дијелом ипак се ради о писаном споменичком наслеђу ћирило-методијевске традиције која се неким својим својствима гаси, раслојава и спаја са латинском књижевно културном традицијом управо на тим просторима. Стога се то наслеђе у свом изворном облику најлакше може сагледати у континуитету српске средњовјековне књижевне традиције. Неки споменици, и они писани ћирилицом, коју су Хрвати касније напустили, по свом поријеклу, функцији и осталим карактеристикама, природно улазе у хрватски књижевни ток, док је питање градње муслиманског/бошњачког културног и књижевног идентитета на босанском средњовјековном књижевном наслеђу доста неизвјесно.

Ако су Муслимани као нација настали у оквиру процеса исламизације до које је дошло након пада босанске средњовјековне државе, оправдано се поставља питање да ли је и ка-

ко уопште могуће њихову националну и књижевну свијест довести у везу са споменицима који су настали у вријеме када их као нације уопште није ни “било”. С друге стране уочљива је потреба Муслимана и њихово настојање да се идентификују и са средњовјековном босанском државношћу и са средњовјековном босанском културом. То се може објаснити, прво, тиме што су они и поред тога што су исламизацијом прихватили другу вјеру, културу и цивилизацију (у књижевности форме и филозофију источних књижевности) и у самом народу и у круговима сопствене елите донекле ипак били задржали историјску свијест и сјећање на своје поријекло и коријене. То се огледало и у једној врсти босанског патриотизма, изражаваног потребом и захтјевима за већом самосталношћу и значајем Босне и утицајем босанских људи у управљању земљом. У том погледу постојала је чак и извјесна суревњивост између “домаћих Турака” и “Туркуша” који су долазили са стране. То је, наравно, била супротност само у сопственој кући, тј. у оквиру легалитета турске владавине Босном, са свим последицама које је она имала на хришћанско односно кршћанско становништво.

Збирка пјесама *Камени спавац* Мака Диздара може се сматрати најбољим примјером продуктивног “неочекиваног” трагања муслиманских стваралаца за сопственим духовним уточиштем и континуитетом у средњовјековном босанском стваралаштву. Тај процес који у данашњим приликама сукцесије босанске прошлости, садашњости и будућности све више долази до изражаја, једино се може објаснити *аналогијом*, чије дјеловање у науци не би требало потцјењивати. Тај критеријум очито је дошао до изражаја и у општем прихватању новог националног имена Бошњак и од стране свих Муслимана на простору бивше Југославије који са Босном немају, нити су икада имали везе.

Иако њихови коријени и култура у националном погледу почињу од периода доласка Турака у Босну данашњи Муслимани су, истина у другој вјери, и прије тога овдје жи-

вјели и стварали, па није ни чудо што сада, накнадно, покушавају да свој на један начин стечени национални идентитет продубе до својих почетних и правих коријена. Ипак колико год они, у складу с тим, средњовјековне босанске писане споменике осјећали као изворни дио и своје традиције, тешко да би се неки од тих споменика конкретно, у пракси, могао наћи у континуитету посебног, одвојеног, муслиманског књижевног тока у Босни и Херцеговини, што није случај када су у питању српска и хрватска књижевна традиција. То би, можда, и могао бити разлог што је тачка од које се у овој антологији прати развој поезије и прозе сваког од три босанскохерцеговачка народа, одређена доласком Турака у Босну, јер би њено помјерање уназад захтијевало рјешења која у овом “осјетљивом” тренутку код неких не би била добро примљена.

То је очито нека врста компромиса на коју је пристао и сам аутор ове антологије, а истог је поријекла, изгледа, и компромис везан за податак да у антологији нема Меше Селимовића, Скендера Куленовића и Хамзе Хуме, на примјер, иако је у начелима која је изложио с правом предвидио да у њу треба да уђу и “припадници других народа (и вјера) који су стварали (и који стварају) у духу српске књижевне традиције и на српском књижевном језику”¹ и који су се, као напријед поменути, и сами изјашњавали као српски писци. (Интересантно је да су се Иво Андрић, Мирко Ковач, Исак Самоковлија и Ерих Кош као припадници других народа и вјера у антологији ипак нашли). Све то мање би боло очи да је образложено у уводној студији која би у том случају морала да се позабави и новим статусом књижевности у новој државној композицији, сада независне државе Босне и Херцеговине, која нужно отвара и питање појма књижевности Републике Српске.

¹ Милош Окука, “Уводна напомена”, *Добра земља шапни кроз згњечене влати. Српска књижевност Босне и Херцеговине од Љубавића до данас. -Антологија поезије и прозе-*, Задужбина “Петар Кочић”, Бања Лука, 2001. стр. 6.

На крају, пошто је лакше уочавати недостатке него пронаћи колико толико прихватљиво рјешење, поставља се питање да ли је уопште могуће, а да ли је и опортуно, конституисање и утемељење нове књижевне цјелине под именом Републике Српске¹. У начелу чини се и могућим и сврсисходним формирање једне такве књижевне цјелине засноване на државно-територијалном критеријуму чије би почетке и даљи развој било могуће пратити само синхронијски, једновременно од посљедње деценије двадесетог вијека, када је Република

¹ Појам *српска књижевност Републике Српске* који се употребљава у првопоменути три антологије очито је упитан у сваком погледу. Он упућује на чудан закључак да постоје и хрватски и муслимански национални књижевни токови у Републици Српској. Ако српска књижевност у Републици Српској обухвата цјеловиту српску књижевну традицију у Босни и Херцеговини, онда би по тој логици и муслиманска, као и хрватска књижевност Републике Српске требале да подразумијевају цјелокупну муслиманску односно хрватску књижевну традицију у Босни и Херцеговини, а мора се признати да би било крајње чудно књижевно стваралаштво два друга народа у БиХ именовати именом српског државног ентитета! Ради се, наравно, само о буквалној даљој разради и “примјени” појма *српска књижевност Републике Српске*. Права аналогја био би појам муслиманска односно хрватска књижевност Федерације Босне и Херцеговине под којом би се подразумијевала цјелокупна муслиманска и цјелокупна хрватска књижевна традиција у Босни и Херцеговини. То, наравно, не би имало никаквог смисла и сврхе, јер се муслиманска/бошњачка књижевност посредством новоуспостављеног националног имена Бошњак и новог назива језика (босански/бошњачки) већ практично утемељила у општем (унитарном) босанском државном садржају неовисно о томе што је он сада и просторно и обликом државне структуре значајно редуциран на подручје и уже од Федерације Босне и Херцеговине и што муслиманско књижевно стваралаштво и на простору Републике Српске и на простору сада демонтиране (кантонизоване) ратне творевине Херцег-Босне нема изгледе за опстанак. Итд. Итд. Биле би могуће и даље изведенице апсурдних закључака, али и ово је довољно да се покаже колико је појам *српска књижевност Републике Српске* у крајњем случају неадекватан и проблематичан.

Српска настала, па надаље (стандардни критеријум: писци рођени или који су живјели у РС и писци који су својим књижевним радом везани за РС).

Временом би се, као што је напријед наговијештено, евентуално, могло очекивати да ће се *савремена* књижевност Републике Српске као посебна цјелина интегралне српске књижевности, развити до те мјере да ће свеобухватношћу, разноврсношћу и умјетничким квалитетима преовладавати у књижевној свијести овдашњих људи и непримјетно, по *аналогији*, почети да апсорбује и претходне периоде српске књижевне традиције у Босни и Херцеговини и уврштава их у заједнички континуитет под новим именом. Тиме би име и садржај појма *књижевност Републике Српске* коначно били доведени у склад¹.

¹ Том процесу посебно би допринијело подстицање публикација и представљања тог књижевног наслеђа (у виду прегледа, панорама, антологија и на друге начине), те његовог научног проучавања у оквиру сопствених националних установа и института (посебно за језик и књижевност), итд.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

Адамовић, Д. 167
 Акселос, Костас 209
 Андрић, Иво 5,7,9,13,24-
 31,33,130,210,211,242,
 243,250,261a
 Анинскиј, Л. 122

Б

Бадурин, Анђелко 152
 Барац, Антун 147,148
 Барон, Бенко 64
 Беговић, Милан 130
 Бертран, Алојзијус (Aloysius
 Bertrand) 60
 Блечић, Михаило 148
 Богдановић, Милан
 19,21,147,167,210
 Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 60
 Буш, Ваневар (Vannevar Bush)
 221

В

Винавер, Станислав
 18,22,23,61
 Витмен, Волт (Walt Whitman)
 206
 Витошевић, Драгиша 201,212
 Вуковић, Ђорђевић 209
 Вуковић, Слободан 171,190
 Вучковић, Радован
 25,37,45,60

Г

Гадамер, Ханс Георг (Hans
 Georg Gadamer) 209

Гајић, Милорад 103
 Гербрант, А. (A. Gheerbrant)
 156,160
 Глишић, Милован 18
 Градашчевић, Хусеин капетан
 122
 Грђић Бјелокосић, Лука 153
 Грејвс Роберт (Robert Graves)
 154
 Грујичић, Ненад 237
 Грчевић, Фрањо 206
 Гутенберг Јоханес (Johannes
 Gutenberg) 224

Д

Давидовић, Љубомир 153
 Дамјановић, Милан 207,209
 Данојлић, Милован 113
 Деврња, Милутин 102
 Диздар, Мак 249
 Димитријевић, Радмило 102
 Достојевски, Фјодор Михај-
 лович 234 В
 Драинац, Раде 23
 Дреновац, Никола 167
 Дучић, Јован 24-26,61,62,
 129-132,134,137,138,140,
 142-144,166,189,208,211,264

Ђ

Ђалски, Ксавер Шандор 130
 Ђерђ, Лукач (Georg Lukacs)
 121
 Ђорђевић, Б. 187
 Ђорђевић, Љубица 150

Ђорђевић, Тихомир 153
Ђукић, Богомир 236,237,
241-243
Ђурић, Војислав 152

Е

Елијаде, Мирче 118,119
Елиот, Томас Стернз (Thomas
Stearns Eliot) 208,209
Ерор, Гвозден 221

Ж

Жежел, Мирко 102
Женет, Жерар (Gerard Genet-
te) 133,221

З

Зола, Елемире 200
Зубановић, Слободан
170,172,179,187,188

И

Иванић, Душан 245,246
Иванова Људмилова, Албена
129
Изократ 212
Илић, Војислав 130,133
Илић, Јован 133

Ј

Јаворов, Пеју 129
Јанковић, Милица 22
Јевтић, Боровоје 235,243
Јевтић, Милош 165
Јенсен, Стен (Alfred Jensen)
46,47
Јовановић, Јован Змај 61,112
Јовановић, Слободан 202

Југовић, Владоје 130

К

Кајоа, Роже (Roger Cailloi) 27
Карацић, Стефановић Вук
28,29,153,201
Кашанин, Милан 148
Кермаунер, Тарас 33,34
Ковач, Мирко 250
Кољевић, Светозар 122
Кондић, Васо 64
Константиновић, Зоран 133
Кораћ, Станко 245
Кочић, Петар 13-15,17,27-
31,33-38,40-43,45,47-49,54,
59-67,69-73,75,236,250,263
Кош, Ерих 250
Краљевић, Марко 118
Крањчевић, Страхимир Сил-
вије 129
Кристева, Јулија 132
Кршић, Јован 24,148,235
Куленовић, Скендер 250
Кулишић, А. 153
Кулјунџић, Звонимир 185,186

Л

Лагумџија, Разија 122
Лалић, Иван 122
Лалић, Михаило 103,104
Лешић, Зденко 33,37,46,51,60
Лигети, Ђерђ (György Ligeti)
206

Љ

Љубавићи 236,247,250

М

Максимовић, Десанка 147-153,157,158,160,162,163,165-172,175,177,178,181,182,184-190,192,264,265
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 206
 Манојловић, Тодор 203
 Марић, Сретен 209
 Марковић, Марко 243
 Марковић, Слободан Ж. 153
 Маркс, Карл (Karl Marx) 126
 Маслеша, Веселин 37
 Матош, Антун Густав 130-132,143,144,264
 Мештровић, Иван 23
 Микић, Радивоје 236,237,240,243
 Милановић, Бранко 37
 Милићевић, Вељко 22
 Миличић, Сибе 203
 Миловић, Јевто Д. 165,174,178,181,189,190
 Миочиновић, Мирјана 47
 Митров, Стефан Љубиша 14
 Михајловић, Јасмина 222
 Младеновић, Ранко 61

Н

Недић, Љубомир 198
 Нелсон, Тед (Theodor Holm Nelson) 222
 Ненадовићи 167
 Николић, Раде М. 168
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 115,117-119
 Новаковић, Бошко 157
 Нушић, Бранислав 25

О

Окука, Милош 236,237,246,250

П

Павић, Милорад 222
 Павлетић, Влатко 136
 Павловић, Милорад 224
 Палавестра, Предраг 37,122
 Пантелић, Н. 153
 Пантић, Михајло 170,172,179,187,188
 Патаи, Рафаел (Raphael Patai) 154
 Пауновић, Синиша 25
 Пахер и Кисић 130
 Пашић, Феликс 186,189,190
 Пековић, Слободанка 22
 Первић, Мухарем 209
 Петровић, Миодраг 125
 Петровић, П. 153
 Петровић, Петар Његош 14,28,259
 Петровић, Ружица 172,188
 Платон 212
 Поповић, Богдан 23,61,131,202-206,211
 Поповић, Јован 100
 Поповић, Ранко 266
 Попович, Антон 207-210
 Поттић, Душица 61
 Протић, Предраг 168

Р

Радовић, Душан 113
 Радовић, Слободан 170,178,181,186,189
 Радуловић, Милан 123,157

Ризвић, М. 257, 260
Ружић, Данило 166, 167
Ршумовић, Љубивоје 113

С

Самоковлија, Исак 77, 85-87,
90, 92, 93, 95, 243, 250, 263
Свинберн Алџернон, Чарлс
(Algernon Charles Swinburne)
206
Секулић, Исидора 22, 61, 210
Селимовић, Меша 115, 117,
118, 121-126, 243, 250, 264
Симић, Станислав 186
Скерлић, Јован 14, 15, 24, 34,
201, 211
Скот, Валтер (Walter Scott)
121, 165
Скоти, Ђакомо (Giacomo
Scoti) 190
Спиридонович Савић, Јелица
149
Станковић, Борисав 13-16, 18-
28, 31, 263
Стојановић, Пантовић Бојана
61, 62
Стојичић, Миленко 236, 237,
242, 243
Стојковић, Живорад 18, 19, 24
Сурио, Етјен (Étienne Souria-
ux) 47, 52

Т

Табаковић, Милан 115
Тасовац, Тома 224
Тешић, Милосав 138
Тојнби, Арнолд (Arnold
Toynbee) 124

Томић Каровић, К. 160
Трифковић, Ристо 243
Тукидид 212
Тутњевић, Станиша 15, 42,
257, 259-266

Ћ

Ћопић, Бранко 28, 37, 45, 60,
97-109, 263, 264
Ћоровић, Светозар 24, 28, 37,
45, 60, 129
Ћурчин, Милан 61

У

Ујевић, Аугустин Тин 130-
132, 134-137, 140, 142, 143, 264
Ускоковић, Милутин 61

Ф

Фергусон, Стивен (Stephan
Ferguson) 206
Финци, Ели 148
Фрајтаг, Густав (Gustav
Freitag) 51

Х

Хајне, Хајнрих (Heinrich
Heine) 46
Хост, Пер (Per Høst) 153
Хојзинга, Јохан (Johan Huizin-
ga) 27
Хумо, Авдо 100, 103, 104, 250

Ц

Цар, Марко 204
Цвијановић, Светислав 150,
210

Црњански, Милош 203,204,
206-208,210,211

Ч

Чајкановић, Веселин 154

Џ

Џојс, Михаел (Michael Joyce)
222

Ш

Шевалије, Ј. (J. Chevalier) 156,
160

Шекспир, Виљем (William
Shakespeare) 46

Шола, Атанасије 197

О АУТОРУ

СТАНИША ТУТЊЕВИЋ, рођен је 20. XI 1942. године у Доњем Детлаку код Дервенте. Основну школу (1951-1955) завршио је у родном селу, осмогодишњу (1955-1958) у Дервенти, средњу економску (1958-1962) у Босанском Броду, Филозофски факултет - група историја југословенских књижевности и српскохрватски језик (1962-1966) у Сарајеву. По одслужењу војног рока (1966-1967) радио је као стручни сарадник у Републичком секретаријату за образовање, науку, културу и физичку културу (1967-1973) и Републичкој заједници културе БиХ (1973-1975), а потом у Институту за језик и књижевност у Сарајеву. Након реорганизације ове установе у два мандата био директор Института за књижевност. По избијању рата 1992. године прешао у Институт за књижевност и уметност у Београду, гдје и сада ради у звању научног саветника. Као гостујући професор истовремено предаје на предмету *Компаративно проучавање јужнословенских књижевности*, група *Српски језик и књижевност* на Филозофском факултету у Бањалуци. Докторирао 1980. године. Објавио књиге: *Ради свога разговора. Огледи о приповједачима Босне*, Сарајево, 1972; *Отворене границе*, Сарајево, 1975; *Социјална проза у Босни и Херцеговини између два рата*, Сарајево, 1982; *Под истим углом. Студије о босанскохерцеговачкој књижевној прошлости*, Сарајево, 1984; *Књижевне кривице и освете. Осврт на књигу Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата М. Ризвића*, Сарајево, 1989; *Поезија између два рата. Прилози са историју књижевности Босне и Херцеговине*, Сарајево, 1991-1992, *Часопис као књижевни облик*, Београд, 1997, *Динамика српског књижевног простора*, Бања Лука, 2000, *Мостарски књижевни круг*, Београд, 2001, као и књигу документарне прозе *Нато на Авали*, Бања Лука – Београд, 2001.

АКТУЕЛНОСТ КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ

I

Станиша Тутњевић припада оној рјеђој врсти књижевних историчара који још увијек сваки податак провјеравају на самом извору, дакле, уистину истражују грађу. Наглашавање ове чињенице може се у први мах учинити излишним, ако се подразумијева неко идеално начело струке, али је добро познато да ствари одавно не стоје тако и да је позитивистичко увјерење у објективну датост књижевног дјела у великој мјери пољуљано. Остављајући по страни суштину те крупне методолошке приче, требало би бар мало пажње обратити домаћој ситуацији гдје је привидно направљен тај корак “у чизмама од седам миља”, а да толики послови темељних истраживања никад нису довршени. Мишљење о појединим чињеницама углавном се аутоматски усваја и преноси, а често се испостави да је у старту изведено, рецимо, на кривим текстолошким претпоставкама. Код нас још ни Његоша не прате поуздана критичка издања! У таквом контексту врло лако се наметне и питање о сврсисходности ”орања преоране њиве”, ма колика била сумња у ваљаност претходних истраживања. И Тутњевић је, сасвим сигурно, имао те сумње и смутње, колебајући се на почетку свог рада између улоге аналитичара савремених литеарних токова, каткад дневног критичара, и једне дугорочније, стабилније позиције књижевног историчара. У таквим дилемама се, по правилу, увијек покажу пресуднији дубљи људски разлози од оних чисто стручних. У складу са својом природом човјека који не воли да дјелује из првог плана, а рачуна са аргументима темељито припремљеног посла, Тутњевић се определио за рад на дуже књижевне стазе. Иако поодавно познат и признат у струци, он је некако остао у позицији дје-

латника из сјенке и тешко је рећи колико је тај ”имиц” свјесно грађен, а колико је наметнут са стране. Нашла би се ту понека психолошка баријера у виду претјераног респекта утврђених величина, још више пренаглашене скрупулозности и опреза који у већим дозама постаје кочница, али је чињеница и то да упућена јавност није сматрала елитним рано препознатљиве области Тутњевићевог књижевног интереса, приповједачку Босну и социјалну литературу међуратног периода. Предзнак позитивизма и ту се косо с иманентним методима, који су једно вријеме имали несумњиво обиљежје владајуће књижевне моде и устоличавали своје теоријске жреце. Не треба, ипак, пренаглашавати значај ових неспоразума. Ионако самоосвијешћена енергија стварања у једном тренутку постаје вриједност за себе, ништећи већину спољних фактора од којих стварање привидно зависи. Много је значајније то да је Тутњевић свој јасно омеђени истраживачки простор марљиво и стрпљиво освјетљавао на изворима, највише у књижевној периодици, стичући научни капитал чију вриједност многи из тог посла никад и не осјете. Како су прави предмет његовог интереса заправо разнолики аспекти прожимања литературе и друштва у коме она настаје, нигдје се потпуније као у књижевној периодици није могао реконструисати тај дух времена и окружења којим дјело зрачи.

Ни у овако летимичном осврту на Тутњевићево стваралаштво није могуће заобићи књигу *Књижевне кривице и освете*, која по много чему у његовом опусу има статус *судбинске*. Замишљена као *осврт* на дјело М. Ризвића *Књижевни живот Босне и Херцеговине између два рата*, она је настајала у јеку спорова које је покренула Ризвићева студија. Пошто су у читавој тој причи књижевне чињенице неизбежно претваране у идеолошке аргументе с националним предзнаком, Тутњевић се није укључивао у полемику, али су у њој (што је посебна прича) коришћени његови увиди и резултати истраживања. Када је 1989. године књига изашла из штампе, чинило се да је дошла са закашњењем. Ризвићева књига већ је била овјерена

као битан дио национално-идеолошког програма државотворног освјешћивања Муслимана. (Она је, по свему, с том намјером и написана.) Оно прашине што се у покушају полемике подигло, углавном на сарајевском Филозофском факултету и по неизбјежним основним организацијама и комитетима СК, брзо се слегло. Савјесни истраживач, који је посебно у том случају вишеструко мјерио док није пресекао непрегледно мноштво чињеница, врло брзо ће увидјети да се његова књижевна тема неочекивано актуелизује, али не у облику интереса за књигу већ у чудовишно буквалном историјском контексту. Тек што се ишчупао из огромне књижевне грађе уобличене претходним великим ратовима, дочекали су га јасни наговјештаји распада Југославије, а убрзо потом и нови рат. А све што је слиједило потом иде у домен тешко размрсиве приче о муци и фасцинацији преплитања живота и литературе. Можда би на овом мјесту и сам Тутњевић у помоћ позвао Андрића, макар оног младог из *Књижевног југа*: “Свему овом што смо видели, чули и осетили у последњим годинама ми нисмо могли и не можемо дан-данас дати ни приближно верна ни достојна изражаја, ми не можемо писати о свему што је тресло нашем душом и управљало нашим животом у предратно и ратно доба”. Мирно додајемо – и послужератно.

Принудно премјештање из Сарајева у Београд, уз сву горчину избјеглиштва, није у Тутњевићу пригушило стваралачку енергију. Напротив, она је додатно ослобођена попуштањем професионалних стега и једним сасвим новим, готово терапијским, спасавајућим осјећањем рада. Неколико београдских година он је заиста много више радио него што је живио. Његов “београдски” период обиљежен је још једном веома битном димензијом – наглашеним отклоном ка стилској обиљежености текста, коју препознајемо као инсистирање на једноставности и чистоћи израза, као досљедно удаљавање од заморног метајезика струке. Можда је сувише натегнуто повезивање овог момента с једном преломном ситуацијом, али он је заиста примјетан тако да је свеједно тумачимо ли га, евенту-

ално, и нешто неутралније, као природни резултат пуне стваралачке зрелости. Има ту још нешто. Књижевни историчар (а он увијек обједињује критичара и теоретичара) који типује на што већи степен објективности увијек ће свјесно у себи пригушивати *писца*, истовремено свјестан да је *текст* један и да је *писање* једно, уз све постојеће и важне разлике дискурса. Уз финија стилска прилагођавања, Тутњевић је у том погледу коначно дозволио себи и један радикалнији искорак, ослобађајући челичних стега *писца* у себи – објавио је књигу дневничке прозе *НАТО на Авали*. Аутору овог поговора, коме у тежњи за објективним приказом сваки час засмета бојазан од ”учитавања” (ма колико добронамјерног и пријатељског), чини се да је поменути хибридни жанр за Тутњевића још увијек изазован и да му не би смио предуго одолијевати. Ту се заиста наслућују неки нови, још слободнији и плодоноснији дотицаји научника и писца. У међувремену, нове и старе теме с новим подстицајима логично израстају у самосталне рукописе.

II

Нова Тутњевићева књига *Тачка ослоња* представља доста чврсту тродјелну цјелину у којој се аутор с једне стране потврђује као поуздан истраживач наше књижевне прошлости, а с друге стране представља као пажљив пратилац и инвентиван дијагностичар савремених књижевних појава. Прва два поглавља, која представљају тјешње повезан и обимнији дио рукописа, аутор остварује проблемским студијама изразито значајних појава српске књижевности, којима мозаички обухвата широк временски распон. Ради се, заправо, о повезивању српске Модерне са временом послеријатног модернизма, преко писаца који су каткад судионици оба покрета, или су што је чешћи случај, крупне књижевне појаве којима се установљује и потврђује књижевна традиција. Познаваоцима досадашњег Тутњевићевог књижевноисторијског опуса неће бити тешко да у овој књизи препознају јасне синтетичке потезе чврсто утемељене на досадашњим истраживањима и сазнањима.

ма. Методолошки осмишљеним уводним текстом Тутњевић нас подсећа да књижевно дјело схвата као објективну и аутономну структуру која иманентно постоји на некој "тачки ослонаца". Ствар је тумача и његовог умијећа шта ће све препознати у непобитној чињеници "прожимања изворног структурног устројства дјела и рецепције која га прати", то је питање дубине увида, акрибије и културе. Оно што је проблем етике тумачења односи се на задатак препознавања "тачке ослонаца" и стриктну забрану њеног замјењивања с тачком гледишта. То је већ, упозорава аутор, опасна замјена теза и врста читавања која је недопустива, али нажалост често присутна, поготово кад је ријеч о тумачењу идејних аспеката дјела.

Жанровски гледано, аутор је у првом поглављу преокупиран карактеристичним проблемима модернизовања српске приповијетке, а Петар Кочић је ту најзаступљенији стваралац и њему су посвећена четири огледа, с тим што је у једном компаративно сучељен с приповједачем Борисавом Станковићем. Приповијетка је на неки начин Тутњевићева ужа специјалност и ту су његови теоријско-критички увиди редовно чврст темељ поетичким опсервацијама и књижевно-историјским уопштавањима. Фино изнијансирану нит која повезује приповједаче Кочића и Станковића аутор налази прије свега у лудистичком (игривом) концепту умјетности, који им је заједнички, да би затим у засебним огледима детаљније размотрио поријекло Кочићевог приповједачког поступка, драмску тензију његове прозе и, најзад, жанровску флексибилност као посебну и веома битну одлику његовог дјела. Самоковљина проза анализирана је у наратолошком кључу, с нагласком на остваривању психолошке увјерљивости приче преко функције приповједачевог двојника, док Ћопићу аутор приступа веома слободном комбинацијом биографског и књижевноисторијског метода, изводећи великим дијелом овај оглед из простора "суве" струке и дајући му основне претпоставке пријемчивости и за један шири круг читалаца. У овом случају Тутњевић то чини с поузданошћу истинског znalца и са иску-

ством приређивача Ћопићевих изабраних дјела, показујући заправо на примјеру можда најдаровитијег нашег писца како се органска снага умјетничког дара веома тешко уклапа у калупе било каквих конвенција и норми, нарочито оних идеолошких. Тема ”опсједнуте ведрине”, животни и стваралачки сукоб трагике и хумора који је код Ћопића парадигматичан, али не и усамљен у нашој књижевности, још дуго ће бити отворено подручје интереса. Јер, таква прича о умјетнику увијек дода помало новог свјетла и времену, а таква освјетљења су нам, као свјесним или несвјесним жртвама времена и те како потребна. На репрезентативном примјеру чувеног Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* аутор сагледава читав низ сложених поетичких проблема историјског романа, жанра који је без сумње обиљежио књижевност тек минулог вијека, задржавајући и даље статус елитне врсте.

У српској поезији имена Јована Дучића и Десанке Максимовић одавно функционишу као чисти синоними лирике, и у томе и јесте прва суштинска тешкоћа у критичком приступу њиховом дјелу. Пошто је Тутњевићу стало да синтетички проговори и о нашој лирској парадигми, то је сусрет с дјелом ових пјесника био неизбјежан. Дучић је сагледан у једном до сада мало претраживаном простору, у контексту јужнословенских књижевности и то преко једног архетипског пјесничког обрасца. Конкретно, Дучићева пјесма ”Јабланови” самјерена је са Ујевићевом ”Високи јаблани”, а обје са Матошевом пјесмом ”Јесење вече”. Овдје смо у прилици да пратимо Тутњевића у замаху иманентне аналитичке акције, усмјерене на тумачење духа епохе преко типолошких поетичких јединица. Компаративно проучавање јужнословенских књижевности последњих година представља подручје Тутњевићеве предавачке, универзитетске активности, тако да је природно што и ова студија доноси читав сплет поетичких и књижевноисторијских веза те врсте. Што се Десанке Максимовић тиче, најдубљу основу њене лирике аутор је нашао у историјско-родољубивим мотивацијама и аутобиографским релацијама сложеног

односа текста и контекста пјесме. У огледу “Лирска мисао Десанке Максимовић” пажња је усмјерена на то да се отклони једнострана и поједностављена представа о њеној поезији, уз претходно означавање критичких носилаца такве представе.

Треће поглавље књиге чине четири рада који, сваки за себе, показују четири подручја ауторовог интереса у чијем су средишту колико књижевни, толико и шире културолошки проблеми. Као потврђен познавалац књижевне периодике Тутњевић је прошле године замислио и остварио један велики научни скуп посвећен *Српском књижевном гласнику*, што је заиста подухват вриједан пажње. Том скупу он је приложио рад о аксиолошким аспектима традиције у српској књижевној периодици, и он је увод у треће поглавље *Тачке ослоња*. Други рад посвећен је жанру путописа у периодици и то у једном необичнијем, философском освјетљењу суштине путописа као књижевне форме уграђене у надређену форму часописа. Занимљив искорак у односу на досадашња истраживања Тутњевић остварује у трећем огледу који се бави проблемима хипертекста и уопште аспектима дигиталне књижевности у односу на класичну. Овај рад је и инструктиван и инспиративан; о веома сложеним стварима говори јасним језиком, улазећи у актуелна футуролошка разматрања судбине медија књиге, али и самог појма књижевности, наравно – без “револуционарних” закључака и са постојаном вјером у опстанак књиге. Таква вјера се, у крајњој линији, ослања и на богато лично искуство које је аутору потврдило да је у стваралаштву ипак најбитније оно што се не може програмирати. Бар за сада, суштински помаци ту су много неизвјеснији од лако предвидљиве извјесности злоупотребе медија, како то већ обично бива са епохалним технолошким достигнућима. И најзад, завршним радом Тутњевић се дотиче књижевне синхроније и то расправљајући ”О појму књижевност Републике Српске”. Опробан још одраније на тематици сударања и прожимања књижевности и њене идеолошке инструментализације, аутор веома прецизно упозорава да именовање одређене појаве није, нити може бити произ-

вољна ствар, још мање ствар једног броја људи који су у прилици да реализују одређене издавачке послове, у суштини лоше промишљене. Радови на ову тему су веома потребни али малобројни, тако да је овај Тутњевићев тим драгоцјенији. Иако се у први мах може учинити да постоји диспропорција између циља и повода, ствар постаје јаснија ако овај текст додатно протумачимо као наговјештај нове књиге у којој ће бити настављено разоткривање неких нових ”књижевних кривица и освета”, на старом и никад рашчишћеном терену литературе и њених друштвених импликација.

Ранко ПОПОВИЋ

I	
▶ Тачка ослонца	5
▶ Фва врха српске приповијетке – Борисав Станковић и Петар Кочић	13
▶ Поријекло приповједачког поступка Петра Кочића.....	33
▶ Драмска тензија у причи «Мегида» Петра Кочића	45
▶ Жанровска флексибилност Кочићевог дјела	59
▶ Шабетај Алхалел – наративни двојник Исака Самоковлије..	77
▶ Ћопићева ведрина у суморна времена	97
▶ Историјска свијест и људска судбина у роману <i>Дервизи и смрт</i> Меше Селимовића	115
II	
▶ Дучић у контексту јужнословенских књижевности	129
▶ Лирска мисао Десанке Максимовић	147
▶ Ништа без штита – прошлост и родољубље у поезији	
▶ Десанке Максимовић	165
▶ Аутобиографско у поезији Десанке Максимовић	181
III	
▶ Аксиолошки аспект традиције у српској књижевној периодици – <i>Српски књижевни гласник</i>	195
▶ Путопис и периодика	215
▶ <i>Хипертекст</i> као прочитани текст	221
▶ О појму књижевност Републике Српске	235
▶ Индекс имена	253
▶ О аутору	259
▶ Актуелност књижевне историје	261



ISBN 99938-0-300-6



9 789993 803003

Станиша Тутњевих
ТАЧКА ОСЛОНЦА

ПРВО ИЗДАЊЕ



Завод за уџбенике и наставна средства
Српско Сарајево, 2004.

Графичка припрема и коректура:
Мирјана Шекара

Штампа:



"Графомарк", Лакташи

Тираж: 500

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41(091)

ТУТЊЕВИЋ, Станиша

Тачка ослоња / Станиша Тутњевих. - 1. изд. -
Српско Сарајево : Завод за уџбенике и наставна
средства, 2004 (Лакташи : Графомарк). - 269 стр. ; 21 cm

Тираж 500. - Стр. 261- 268: Поговор / Ранко Поповић,
Лука Шекара.

ISBN 99938-0-300-6

ПОПОВИЋ, Ранко 911
ШЕКАРА, Лука 911

MFN-001774
Winisis-Библио