

Петар Милосављевић

**ПОЕТИКА
МОМЧИЛА
НАСТАСИЈЕВИЋА**

ПЕТАР МИЛОСАВЉЕВИЋ

ПОЕТИКА
МОМЧИЛА
НАСТАСИЈЕВИЋА

МАТИЦА СРПСКА

УВОД

1. ПРОБЛЕМ НАСТАСИЈЕВИЋ

Велика, самоникла песничка личност. Завереник језика, мистике, предања. Једини наш заиста фолклорни песник у дубоком смислу те речи. Сав од слуха, од искони, од тајанства.

Ван окриља, без подстрек а икакве поетске школе, отпочео је своју опасну песничку авантуру. (...)

Најпре у малој теми пасторалне љубави, фрале, уранака, белине коју је транспоновео као народну лирику, вез, шареницу, затим све дубље у ткиво мисли. Религиозном православном инспирацијом, мистичном патетиком, апокалиптичном темом, средњовековном скрушенишћу певао је своју „осаму на тргу“, далек од људи, друштва и друштвених проблема. Дезактуализован, ван епохе, постранце од путева и токова литературе, дубио је корито од језика и мелодије и пловно мутним валовима свог сензуалног, опишљивог мистицизма.

Ове реченице написао је Борислав Михајловић (1956) у једном од првих послератних текстова о Настасијевићу. Оне на речит начин представљају Настасијевићеву књижевну појаву као изузетну у свом времену и у нашој литератури. Али, оне је представљају на начин одвећ поједностављен: довољно ефикасно да најкраће могуће формулишу једну врло раширену представу о Настасијевићу као писцу и довољно речито да његову књижевну појаву учине интересантном, но не и проблематичном.

Момчило Настасијевић (1894—1938) је и пре и после рата био велика загонетка наше литературе.

Гојко Тешпић, затим Милица и Душан Додић (1972) у својим библиографијама навели су преко 300 библиографских јединица о њему и његовим делима. То значи да је његово дело, бар за људе који о књижевним појавама пишу, било и остало примамљиво за књижевно-критичка и теоријска истраживања. Преко 200 од наведених текстова написано је после рата. Значи да његово дело и нашој савремености има шта да каже. Сви текстови, скупа узев, дају о Настасијевићу и о природи његовог дела слику која није нимало једноставна. Штавише, она је умногоме противречна: по оценама, ставовима, интерпретацијама.

Године 1962, на пример, угледни српски песник и антологичар Васко Попа пише да је Настасијевић „велики светски песник нашег језика”; године 1963. такође угледни српски критичар Марко Ристић пише да је Настасијевић за њега био и остао „пример онога што је у литератури неприхватљиво, неодрживо, пример 'поезије' која није поезија” (749). Њих двојица, очигледно, у том делу нису видели исто. А исто — откривају нам објављене библиографије — у њему нису видели ни други, мали и велики, значајни и безначајни писци и читачи. За Исидору Секулић, судећи по есеју „*Тамни вилајет*” *Момчила Настасијевића*, написаном 1938. године, Настасијевић је, ван сумње, велики наш писац; за Ива Андрића, из исте те године, он је само „трагичан случај” наше литературе (84). Контексти у којима они изричу своје судове донекле ублажавају те разлике, али крајњи судови остају. А они су и код мање значајних аутора, такође, често супротни.

Сличне супротности испољавале су се и у покушајима критичара да одреде идејну природу његовог дела. Тврдња Борислава Михајловића, на пример, да је Настасијевић „дезактуализован, ван епохе”, потпуно је супротна тврдњи, Александра Пејовића, рецимо, који, у тексту *Социјално у делу Момчила Настасијевића* (1961), покушава, уз навођење стихова, да покаже како „Настасијевић осећа и осуђује класну разлику, експлоатацију”, да потврди „са колико саосећања, ганутљивости, дубоког разумевања и саучешћа На-

стасијевић пева о потлаченима, о онима који крвавим знојем зарађују хлеб" (205). Пејовић га схвата, малтене, као типичног предратног социјалног песника. И њему и Михајловићу насупрот, Звонимир Голоб (1964) види у Настасијевићу писца чији је „однос према животу типичан за једно преживјело друштвено уређење". А сва тројица при том говоре о истом — о Настасијевићевој поезији из једне једине збирке песама!

И оно што је за Настасијевића посебно карактеристично, његов језички допринос нашој литератури, није остало ван спорних оцена. Александар Белић, највећи наш лингвиста прве половине овога века, објавио је 1933. године текст под насловом *Насиље над језиком*. Научнички педантно и аргументовано настојао је да покаже како Настасијевић квари наш језик. С друге стране, Станислав Винавер, који се више него иједан други наш писац у овом веку бавио књижевним језиком, написао је у предговору Настасијевићевих *Целокупних дела* (1938: 7) да је Настасијевић „био светац српскога језика и српскога књижевног израза". После Белића, дакле, и његовим схватањима и аргументима упркос. Јер је он друго видео у том „насиљу над језиком": видео је, као и Исидора Секулић и многи други касније, једну нову језичку могућност наше литературе.

Та супротна сагледавања Настасијевића као писца плод су различитих приступа његових критичара. Али су, умногоме, плод и саме сложености Настасијевићевог дела. Зато што је то дело поливалентно и могле су, вероватно, да настану такве опречности у тумачењима. Оне су се посебно испојиле у покушајима да се његово дело стилско-типолошки схвати или одреди. Настасијевић је за многе своје критичаре једноставно био „књижевни усамљеник". Под насловом *Књижевни усамљеник*, Александар Петров је 1961. године објавио један есеј о Настасијевићу. Насупрот тези из тог наслова, која је од почетка критичког бављења Настасијевићем у разним видовима раширена, било је покушаја, још од прве његове објављене књиге (*Из тамног вилајета*, 1927), да се то дело стави у оквире

неке од савремених књижевних оријентација или школа. За Ивана Невистића (1927: 120) Настасијевић је дао „примјере надреалистичке прозе“, за Крешимира Георгијевића (1927: 266) он је био „модерниста или експресиониста“, а за Јована Кршића (1927, а: 10) његова је поезија била „типично инанимистичка“. Као експресионисту, видео га је касније (у драми) Велибор Глигорић (1934), а још касније Миливој Павловић. Не помињући, додуше, израз „експресионизам“, Павловић га је у тексту *Доживљај и израштај у делу Момчила Настасијевића* (1956), у коментарисању његове интерпункције, читао и очигледно схватао као експресионистичког песника. Од тридесетих година наовамо изгледа да је све присутније виђење Настасијевића као симболисте. Симболисту је у њему видео први Александар Илић (1930); затим Јован Кршић (1932, 1938); последњих година то схватање је преовладало. Аргументованије него њихови претходници, на симболистичким особинама у Настасијевићевој поезији инсистирали су Миодраг Павловић (1963), Мухарем Первић (1963), Зоран Глушчевић (1971) и, још најдоследније, Зоран Гавриловић (1972). За све њих Настасијевић је и велики дужник романтизму.

У сваком случају једноставан писац није. Литература о Настасијевићу, кад се у целисти упозна, чини проблем његовог и иначе сложеног дела још противречнијим и сложенијим. Истраживач који се тим делом бави добија практично још један проблем више: да осветли порекло и природу тих несагласности у тумачењу и вредновању његовог дела. Што значи да и у самом том делу, и у његовим критичарима, пронађе могуће узроке и поводе за таква размимоилажења.

2. ПРОБЛЕМ МЕТОДА ИСТРАЖИВАЊА

За нешто више од две деценије бављења литературом, Настасијевић је, до своје смрти у 44. години, оставио за собом две збирке приповедака, две збирке песама, две драме у стиховима, три драме у прози,

једну књигу есеја и једну књигу мисли и афоризама, нешто текстова у часописима и нешто у рукопису. Његово се укупно дело, отуда, као код ретко којег писца, може сматрати жанровски разгранатим. Писао је поезију, приповедачку прозу, драме, оперска и балетска либрета, есеје, критике (књижевне и ликовне), путописе, афоризме, сентенце. У својим есејистичким текстовима и сентенцама залазио је не само у проблеме књижевно-теоријске, већ и онтолошке, епистемо-лошке, естетичке.

Већ сама жанровска разгранатост његовог укупног дела ставља истраживача, а поготово истраживача једног специјалног проблема као што је његова поетика, пред неочекиване тешкоће. Он би, у принципу, могао да се одлучи да испитује поетику само једног дела његовог опуса: рецимо поетику његове поезије, или прозе, или драме; да се ограничи само на уметнички део његовог опуса, а онај друти, есејистички, књижевно-теоријски или мислилачки да остави по страни. Или обратно: да се бави, у његовом укупном делу, само оним што се обично назива „експлицитном поетиком”, тј. поетиком формулисаних ставова и погледа, а да ону другу, „иманентну поетику”, односно поетику самих уметничких литерарних дела, остави по страни. Таква арбитрарна одлука, бар кад је у питању Настасијевић, само на изглед може да олакша проблем, али не и да доведе до стварног решења. Сем ако неће свесно да игнорише поједине делове пишчевог опуса, истраживач мора да уочи везе, подударности, сличности између Настасијевићевих текстова различите жанровске природе, па и оних уметничких и есејистичких. Да би схватио и осветлио једне текстове, мора да схвати и осветли и друге. Да би у пуној мери схватио и осветлио једну његову песму или једну његову идеју, мора практично да има у виду читаво његово дело. Арбитраран избор између „експлицитне” и „иманентне” поетике, или поетике неког његовог жанра, показује се отуда као лажан. Истраживач мора да уђе у целог Настасијевића да би схватио у пуној мери неко појединачно његово дело; мора да истражи, с друге стране, све делове његовог

опуса да би га схватио и осветлио као целину. Он једноставно не може да игнорише његове идеје онтолошког, епистемолошког, естетичког карактера иако га интересује пре свега његова поетика, јер ће открити да између тих идеја и оних књижевно-теоријских постоје везе које се не смеју игнорисати.

Стога се питање метода истраживања намеће као примарно. Да би се Настасијевићево укупно књижевно дело сагледало и осветлило као целина, у свим димензијама и у свој својој разгранатости, нужно је наћи и одговарајући метод испитивања, који би био довољно свестран да обухвати све његове димензије и довољно конкретан да може да га анализира на свим његовим нивоима. Сам предмет истраживања, у ствари, истиче захтев за једним таквим методом. На жалост, метод који би одговарао природи Настасијевићевог дела, захтевима које оно пред истраживача поставља, као формулисан систем поступака у науци о књижевности не постоји. Ниједан од постојећих метода које знамо, ни од оних које би Велек и Ворен сврстали у „спољашњи“, ни од оних које би сврстали у „унутрашњи приступ“ проучавања књижевности, не би могао ефикасно да послужи у осветљавању Настасијевићевог дела као целине. Многи од њих — а то показују и неки објављени текстови о Настасијевићу — могу да осветле по неку страну тог дела, али не и само то дело као целину у конкретном постојању. Нужно је зато наћи, ван круга тих метода, једну нову методолошку концепцију која би њихове опречности и ограничености могла да превлада и да истовремено буде методолошки адекватна задатку који намеће предмет испитивања.

Теоријску основу која би одговарала том задатку нашли смо у књизи чешког марксисте Карела Косика *Дијалектика конкретног* (на чешком 1965, код нас 1967), која се сматра једним од најзначајнијих марксистичких дела последњих деценија. Мада та књига по природи није књижевно-теоријска, већ филозофска, за нас је с методолошког аспекта нарочито значајна по томе што у фокусу истраживања има *конкретни тоталитет*. Косикова дијалектика конкретног

тоталитета, сем тога, издаја се од других сличних марксистичких концепција тоталитета тиме што је пружила властита решења низа проблема на којима инсистирају модерне филозофске школе: феноменологија, екзистенцијализам, структурализам, управо оне које су оставиле виднијег трага и у науци о књижевности, нарочито у поимању уметничког дела као тоталитета. Ако ништа друго, та модерна дијалектичка концепција може да омогући критичко сналажење према разним схватањима категорије тоталитета појединих књижевно-теоријских оријентација нашег доба, а истовремено и да отвори пут у разумевање и осветљавање самог Настасијевићевог дела као конкретног тоталитета.

Косик је у својој књизи властито схватање тоталитета, које назива *дијалектичким* или *конкретним тоталитетом*, радикално издвојио од врста *лажних* тоталитета, оних које категорише као *празне*, *апстрактне* и *лоше* тоталитете. Лажни тоталитети су, по Косику, укратко, они који искључују делатност аналитичког разума; или они који су схваћени као затворена целина, без генезе и развоја, структурализације и деструктуризације; или они у којима је стварни субјект замењен митологизираним субјектом. Није тешко у тим случајевима „лажних” тоталитета препознати, на књижевно-теоријском плану, неколико врста схватања аутономности уметничког текста (крочеовско, феноменолошко, структуралистичко). Ако и не говори о проблемима књижевно-теоријским, Косик, у ствари, даје критичке одговоре на проблем основних идеја које улазе у темеље савремене књижевно-теоријске мисли. Супротно од лажних тоталитета, његова дијалектика конкретног тоталитета — да подвучемо само оно основно — сматра да се тоталитет изграђује кроз људску стваралачку праксу, да се не може схватити само у хоризонталној димензији (као однос целине и делова), већ и у вертикалној, кроз однос појаве и суштине, општег, посебног и појединачног, да као целина представља јединство супротности те је стога динамична и увек отворена. Преведено са језика апстракција на језик практичне примене, на

плану изучавања књижевности, то значи да се никакав књижевни тоталитет, па ни поједино књижевно уметничко дело, не може осветлити ван стваралачке праксе из које је настало; да се анализа ниједног књижевног тоталитета не може завршити са анализом његове „структуре”, тј. односом његове целине и делова, а да се истовремено не постави и питање његове суштине, или питање општег и појединачног у њему; то, такође, значи да се ниједан књижевни тоталитет не може сматрати статичним и затвореним. Са аспекта дијалектике конкретног тоталитета ни о књижевним делима се, дакле, не може говорити као о аутономним структурама које постоје у истовременом поретку, ван генезе и развоја, ван процеса структурализације и деструктурализације, другим речима ван историје, тј. ван субјективне људске праксе у историји.

За проблем нашег истраживања посебна је вредност Косикове интерпретације тоталитета што он успева да истовремено говори о тоталитету и о историји, што, доследно властитој концепцији, тоталитет увек осветљава као конкретан, тј. у историјској димензији. На плану изучавања књижевности тако се отвара могућност да се теоријски превлада један од на изглед несавладивих проблема савремене теоријске мисли: супротност између историзма, који занемарује самостојну егзистенцију дела, видећи у њему историјски продукт средине, писца итд. и анисторизма који, инсистирајући на аутономности дела, занемарује његову историјску суштину.

Став који из Косикове концепције нормално проистиче: да књижевност, да књижевно дело егзистира у историји, није нов; то је био и познати став позитивиста. Косик омогућује само нову интерпретацију тог става, али на принципијелно другим основама. Позитивистима се с правом пребацује да историју књижевности виде само у ономе „што није књижевност”, тј. у историји стваралачких индивидуа или њихових миљеа. У крилу њиховог тако схваћеног историзма и могуће је било да се однегује њему супротно схватање — анисторизам. Анисторизам ће оно књижевно у књижевности, оно што књижевно дело чини

књижевним, сагледавати као неисторијско, појединачно, аутономно. Из Косикове дијалектике конкретног тоталитета, међутим, проистиче да оно књижевно у књижевности, тј. у самим књижевним уметничким делима, не треба тражити на начин позитивистички, у стваралачким индивидуама и њиховим срединама, већ у самој стваралачкој пракси која је тим делима уродила.

Категорија праксе се тако појављује као појам који може да апсорбује и превлада схватања на којима се заснивају и историзам и анисторизам. Стваралачка пракса, која може да буде само историјска, уткана је у дело као у свој производ. Форма дела, његова структура, његове стилске особености, поступци који су у његовој изградњи примењени, све оно што се иманентним приступом може открити, јесте резултат стваралачке праксе. Али зато што је уметничко дело настало кроз конкретну стваралачку праксу мора да има неку везу и с писцем који га је створио као са друштвеним и психичким бићем, бићем историјским. С друге стране, зато што кроз праксу доживљавања и разумевања дело једино и постоји за примаоца, оно мора да је у некој вези са друштвеним и психичким бићем онога коме је намењено или који га прима. Другим речима, ако се књижевно дело схвати као конкретни тоталитет, онда се не могу изгубити из вида његове релације према његовом творцу и према његовом примаоцу, релације, дакле, у којима оно као стварно, конкретно постоји. Самим тим релацијама, које су увек конкретне и објективне, оно се мора схватити као историјско. Осветљавајући тако укупну праксу из које је дело настало, осветљавамо га као историјску чињеницу. Са истог становишта књижевно уметничко дело може се схватити и као „аутономно“, тачније: самосвојно у односу на друга књижевна дела, јер управо као одређено, конкретно, и постоји као посебна естетска чињеница, као конкретан тоталитет. Противуречност у осветљавању дела као истовремено историјске и самосвојне естетске чињенице, није противуречност метода, већ противуречност (јединство супротности) самог уметничког дела

коју дијалектички метод неће да игнорише. Само дело је унутар себе противречно, па зато омогућује различите, и супротне, методолошке приступе. Ако хоћемо да га осветлимо као конкретни тоталитет, морамо, у ствари, наћи пут до његовог чворишта. Пут до тог чворишта води преко осветљења стваралачке праксе кроз коју је настало и преко које постоји. Конкретним осветљавањем стваралачке праксе треба да добијемо одговоре *како* је дело сачињено (унутрашњи приступ), али и *зашто* је тако сачињено (спољашњи приступ). Категорија праксе је, дакле, толико богата да омогућује да се делу приступи и иманентно и трансцендентно: у њој се чвор различитих приступа може раздрепити. А зато што је толико богата, јер обухвата свеколику стварност човековог света, у њој можемо наћи одговоре за проблеме свих нивоа који нам се намећу на путу истраживања: од онтолошких, епистемолошких, естетичких до књижевно-теоријских и практично стваралачких. Косикова дијалектика конкретног тоталитета, са тако бројним импликацијама, и показала се зато погодна као полазна основа у изучавању Настасијевићевог дела. Она омогућава да се то дело изучава и као целина и као скуп појединачних дела; да се том делу или тим делима приступи као историјским и естетским чињеницама, да се осветљава и трансцендентно и иманентно у свим његовим димензијама и на свим његовим нивоима.

Метод којим ћемо се служити у испитивању Настасијевићевог дела у основи је дијалектика конкретног тоталитета. Али не можемо да идемо у свему и доследно за Косиком. Ма колико богат импликацијама, Косиков је метод превасходно филозофски, а не књижевно-теоријски. И Косик, с друге стране, у својој књизи, попут других марксиста, у разјашњавању проблема уметности тежи ка налажењу њеног „социолошког еквивалента” (Плехановљев израз, 1949: 235). Јер и не тражи, као филозоф, одговор на проблем конкретног уметничког дела, већ на проблем уметности. Ако је „сама ствар”, тј. суштина уметности у људској стваралачкој пракси, онда су људски продук-

циони односи „сама ствар” те праксе. Стављајући тежиште на то језгро човековог положаја у историји, Косик нужно тежи ка једној социологији уметности као најширој структури у којој уметност може да се сагледа. Нама је, међутим, за изучавање Настасијевићевог књижевног дела потребно да имамо пре свега у виду далеко уже структуре: управо оне које ће нам омогућити да његово дело сагледамо као конкретни тоталитет. У испитивању Настасијевићевог дела немамо само посла са његовим друштвено-историјским основама, које су заједничке за све писце његове генерације, већ и са конкретним његовим књижевним делима и са проблемима које намећу. Конкретно Настасијевићево дело чини скуп појединачних његових текстова, а проблеми које они отварају су и књижевно-стилске, психолошке, естетичке, језичке итд. природе. Ту моћ Косиковог метода, као филозофског, престаје. Тај метод једноставно није разрађен за књижевно-теоријска испитивања. Таква испитивања се према том опште-филозофском методу односе као специјална: тичу се једног подручја које има властите методе, разрађене и много пута примењиване. У то подручје је Косиков метод требало увести не као један од постојећих метода, макар и „најбољи”, већ као метод-концепцију који је способан да ограничениости и међусобне опречности појединих књижевно-теоријских метода превлада на вишем теоријском нивоу. Метод дијалектике конкретног тоталитета у књижевним истраживањима има сврхе као руководећи принцип у коришћењу искуствима, ефикасностима постојећих метода и у осмишљавању истраженог, где границе књижевно-теоријских метода природно престају.

Нужно је зато било у области књижевно-теоријске мисли наћи концепцију која би омогућила да се дијалектика конкретног тоталитета разради за примену и на књижевно-теоријском нивоу, пре свега концепцију која би се на дијалектички начин бавила самим проблемом књижевног уметничког дела. Такву концепцију нашли смо у идеји Светозара Петровића

о делу као „дијалектичком јединству трију димензија: димензије писца, текста и читаоца” (1972: 117).

Чини ми се да је за науку о књижевности — мада можда не и за књижевну критику — најплодније схваћање дјела као дијалектичког јединства трију димензија, димензије писца, димензије језика и димензије читаоца, чему ваља одмах додати да се атрибут „дијалектички” не појављује оваје да би истакао правовјерност таква схваћања, него да би нагласио како су све три димензије варијабилне и узајамно зависне, а у цјелину интегриране на исти начин само тренутно, не понављајући се никада идеално идентичне.

Као такво — као тродимензионална дијалектичка игра — књижевно дјело постоји за свако становиште кроз које му можемо прићи, дакле и за становиште писца и за становиште читаоца: не само језични медиј, већ и обје поларне димензије с оба се становишта виде, дакле за оба становишта и јесу, чак и онда када — чак и онолико колико — у језику нису имплициране. (83).

Та Петровићева идеја, изложена у његовој раној књизи *Критика и дјело* (1963), израсла је на критици антипозитивистичке побуне у изучавању књижевности и на критици методолошки непреваданих Велек-Воренових разграничења на спољашње и унутрашње приступе. У развоју књижевно-теоријске мисли она је значајна по томе што је на хоризонту превадавања антипозитивистичке побуне утемељила могућност синтезе низа методолошких токова модерне теоријске мисли; другим речима, што је, одговарајући на питање како треба схватити дело, учинила методолошки релевантним оба приступа, и спољашњи и унутрашњи, разрешујући њихове опречности и истовремено показујући њихове ограничености на нивоу испитивања самог дела схваћеног као тродимензионално јединство.

Петровићева идеја — која се и сама заснива на схватању дела као тоталитета — дајући нам одговор како треба схватити дело, не даје нам, међутим, одговор како треба схватити низ дела једног писца или

једне литературе. У том неоdgовору је и њен рецидив метода иманентне анализе на критици којег је израсла. Ми смо, међутим, имали да испитамо више од стотину Настасијевићевих дела: песама, приповедака, драма, есеја, и вероватно још трипут већи број варијаната, сентени, мисли, афоризама. У распону већем од две деценије, у коме су ти текстови настали, нисмо практично имали посла само са све новим и новијим текстовима, већ и са писцем који се мењао, и са његовим читаоцем који је био и други и другачији. Одговор на питање: како објаснити међуоднос између тих бројних и разноврсних „тродимензионалних јединстава“, могла нам је дати тек дијалектика конкретног тоталитета. Као што нам Петровићева идеја сугерира да дело сагледамо у његовој појединачности и непоновљивости, тако нам Косикова дијалектика конкретног сугерира да међуоднос једног скупа дела схватимо као резултат субјективне стваралачке праксе у историји. Тек синтезом онога што је у тим двема концепцијама јасно и разрађено, можемо практично да покажемо, рецимо, како је Настасијевић од изразито конвенционалног писца у раној младости постао изразито оригиналан у зрело доба, или да на конкретан начин покажемо и оно што је специфично Настасијевићево у његовом делу, али и оно што је у њему историјски условљено.

Да би наша истраживања била уистину конкретна, морала су се заснивати на чињеницама. На чињеницама се конкретност темељи и проверава. Позната је Елиотова теза, изнета у есеју *Функција критике* (1963: 51—52) да критичар „мора имати високо развијено осећање за чињеницу“ и „да је интерпретација... једино легитимна када уопште није интерпретација, већ само када снабдева читаоца чињеницама које би он иначе пропустио“. У принципу, ни ми, у истраживању Настасијевићевог дела, нисмо имали други циљ, доли да откривамо чињенице. Али то откривање и показивање чињеница, у овако обимном послу, није могло да буде препуштено само нашем „осећању за чињенице“. Истраживачки методи се и

стварају да би се нашао теоријски, рационално заснован кључ и за то „осећање” и за чињенице. Чињенице су, по Косику, „шифре стварности”, а „Научна метода је средство помоћу којег се чињенице дешифрују” (1967: 70). Такво средство и нама је потребно за конкретну анализу, тим пре што имамо посла са три групе чињеница: онима које припадају димензији текста, или димензији писца, или димензији читаоца. За сналажење међу тим чињеницама разлике природе, за њихово довођење у везу, био је потребан опет специјалан истраживачки метод који би имао солидну теоријску основу. Ни Косик ни Петровић нису дали одговоре — то значи толико јасне да би били применљиви у конкретној анализи — како се чињенице, рецимо оне које припадају димензији текста, могу доводити у везу са вантекстовним чињеницама, тј. онима које припадају димензији писца или димензији читаоца. То је проблем који накнадно искрсава; од његовог решења зависиће и функционалност нашег општег метода.

Могућност да се кореспонденција између тих, по својој природи разнородних група чињеница теоријски објасни и у конкретној анализи примени, пружи-ла нам је „феноменологија пресликавања” Михаила Петровића Аласа, изнета у његовој посмртно објављеној књизи *Метафоре и алегорије* (1968). Вероватно јасније него ико, Алас је на анализи огромног броја примера показао како се најразноврсније појаве, па према томе и појаве материјалне и духовне, могу доводити у везу, како се међу најразноврснијим појавама и чињеницама може установити сличност, па и истоветност. У основи је Аласове концепције уочавање да се о сличности међу различним појавама може говорити кад се утврди да имају нешто заједничко. То заједничко за две или више различних појава Алас назива „језгро сличности”. Језгро сличности међу тим појавама не постоји само по себи; до њега посматрач долази тек са одређеног становишта. Две различне појаве, лаж и снежна грудва, на пример, „имају као језгро сличности: што даље иду, све више расту, док се не почну распадати и не ишчезну” (43).

На основу тог језгра сличности и могуће је те две појаве поредити, рећи: лаж је као снежна грудва, тј. особину једне појаве „пресликати” помоћу особине друге. На сличан начин, „пресликавањем” по „језгру сличности” и могуће је храброг човека назвати соколом, будалу цепаницом, девојку рибом, предизборну активност грозницом, или духовну активност еманацијом духа. У свим тим случајевима једне појаве „пресликавају” се помоћу других, а то пресликавање није произвољно: храброг човека и можемо назвати соколом зато што с њим има, са становишта смелости, једну заједничку особину, извесно заједничко језгро сличности. Пресликавање на основу језгра сличности налази се, по Аласу, и у основи метафоре, алегорије и мита. Његова истраживања могу да буду од изванредног значаја и за теорију књижевности зато што осветљавају природу тих књижевних појава. Али Аласов превасходни циљ није био књижевно-теоријски (он се јавља узгред); њега су интересовале превасходно научне метафоре и алегорије, тј. принципијелна могућност да се на основу језгра сличности извесне непознате појаве пресликају (дефинишу, објасне) помоћу познатих како се то чини помоћу метафоре; односно могућност да се сачини извештај научно (на чињеницама) заснован модел помоћу кога се може ефикасно објаснити нека непозната или недовољно јасна појава. Са таквим појавама ми имамо посла и у истраживању књижевности. И нама ће се често указати потреба да неку духовну особину уметничког дела објаснимо или прикажемо („пресликамо”) помоћу материјалних чињеница; другим речима, да на основу откритих чињеница сачинимо модел који ће имати функцију да оно што је дотле било прикривено осветлимо. Аласова „феноменологија пресликавања” омогућиће нам, такође, да оне скривене везе, које постоје међу чињеницама које припадају димензији текста и оним вантекстовним (из димензије писца и димензије читаоца) рационално схватимо и објаснимо. Богата импликацијама, јер сеже до у корене мишљења и језика, и јер одгонета процес откривања непознатог помоћу познатог, Аласова концепција може да нам

омогући и да откријемо многе скривене везе између Настасијевићевих текстова, његове личне судбине, духовних и других тенденција његовог времена, управо да методолошки доследно, у конкретној анализи, спроведемо идеју о тродимензионалности дела у духу дијалектике конкретног тоталитета. Да откријемо, такође, и многе сличности и подударности Настасијевићеве са другим писцима и мислиоцима: помоћу њихових идеја или особина да осветлимо и многе његове мање видљиве. Све с циљем да осветлимо Настасијевићево дело као динамичну целину, у све три његове димензије, на чињеницама које су конкретне и које се могу проверити.

Изабравши Косиков метод дијалектике конкретног тоталитета, учинили смо то према налозима свог задатка, према природи предмета који треба да осветлимо. Разрађујући тај метод помоћу идеја Светозара Петровића и Михаила Петровића Аласа, тежили смо да један филозофски метод учинимо применљивим и у конкретном истраживању. Метод који је тако настао — и који управо треба да се провери у пракси — није више конзеквентно ни Косиков, ни Петровићев, ни Аласов, али није ни њихова еклектичка смеша. Те три концепције — једна филозофска, једна књижевно-теоријска и једна научна — припадају трима различитим методолошким нивоима и њихово довођење у везу није једноставно „мешање” њихових позитивних елемената да би се они „побољшали” и учинили ефикаснијим. Те три концепције, управо зато што су различитих методолошких нивоа, могле су да међусобно успоставе однос субординације, па је тако и метод којим ћемо се служити, у ствари, наша разрада Косиковог метода дијалектике конкретног тоталитета, примерена за једно специјално подручје, за истраживање књижевности, или још конкретније: за истраживање укупног књижевног дела Момчила Настасијевића. Три аутора која спомињемо нису и једина која су одредила смер наших истраживачких поступака. Али су нам њихове идеје, више него друге, омогућиле да рациона-

лизујемо искуство које нам је досадашње истраживање литературе, скупа узев, оставило у наслеђе.

Метод испитивања одредио нам је и начин интерпретације Настасијевићевог дела. Ни наша интерпретација — доследно усвојеном методу — „уопште није интерпретација”, како би Елиот рекао. Она је, у ствари, репродукција дела као тродимензионалног јединства на основу „дешифрованих”, тј. осмишљених чињеница које пружају све три његове димензије. Или још тачније: она је репродукција оне стваралачке праксе која је уродила делом као естетски релевантним конкретним тоталитетом. Репродукујући стваралачку праксу из које је дело настало и по којој уметнички постоји, ми осветљавамо истовремено и аутентично значење дела; чинимо, дакле, и оно што је у основи циљ сваке интерпретације. Ако је стваралачка пракса прави предмет наше репродукције, онда у принципу нема разлике у томе да ли интерпретирамо појединачно дело или цео опус једног писца; разлика је у обиму материјала, а не у поступку: пракса је и у једном и у другом случају предмет репродукције.

Метод испитивања и начин интерпретације Настасијевићевог дела одредили су нам и значење појма поезике у овом раду. Предмет је поезике оно *песничко*, тј. оно *литерарно* (оно што поезију чини поезијом, литературу литературом) у књижевном уметничком делу. Томе се предмету — у бити веома неодређеном — већ од антике различито приступа. Најзначајније поезике, Аристотелова, Хорацијева, Боалоова, дефинисале су свој предмет као *поетике текхне*, *ars poeticae*, *l'art poétique*, дакле као песничку уметност, песничко умеће, другим речима као осветљавање поступака којима су добра књижевна дела сачињена или помоћу којих се могу сачињавати. Други смерови мишљења о књижевности, много дифузнији, видели су само то *песничко* углавном ван стваралачког умећа: или у надахнућу (Платон) и генију уметника (романтичари), или у одразу расе, средине, времена (позитивисти), у одразу друштвених односа (неки марксисти), у индивидуалном изразу уметника (Кроче) итд.

Определивши се за осветљавање књижевног уметничког дела методом дијалектике конкретног тоталитета, кроз све три његове димензије, морали смо и појам поетика да схватимо много шире него што нам то *поетике текхне* или *ars poetica* у класичном и савременом наслеђу пружају. Зато што предмет нашег испитивања није једино *текст* дела, већ дело схваћено као дијалектичко јединство димензије текста, писца и читаоца, ни предмет поетике, како је нужно морамо схватити, не може да се ограничи само на оно *текхне* или оно *ars* дела. Он мора да се прошири на све три димензије дела, тј. на дело схваћено као конкретни тоталитет, тј. на укупну стваралачку праксу која доводи до егзистенције дела као конкретног тоталитета. Пошто све у стваралачкој пракси не доводи до остварења оног песничког у делу, већ само оно у њој што дело чини песничким, уметничким, писца ствараоцем, а читаоца креативним примаоцем, онда се прави предмет поетике сужава на оно битно у стваралачкој пракси што доводи до песничког. Предмет поетике је, дакле, сама бит стваралачке праксе. То је она бит у којој налазимо песничко, која песничко генерише. Ту бит нигде нећемо наћи у огољеном облику, као чисту апстракцију, зато што се увек јавља заједно с појавним, зато што се увек јавља на други, конкретан начин. За том бити се трагало откад се мисли и суди о књижевности. Ни нама ништа не остаје доли да трагамо за њом.

3. КРИТИЧКИ ОСВРТ НА ДОСАДАШЊЕ ПОКУШАЈЕ ОСВЕТАВАЊА НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПОЕТИКЕ

О делу, или о делима Момчила Настасијевића објављено је досад око 230 радова. Међу њима има приказа и критика пригодном штампања његових дела или извођења његових драма, има затим полемика, некролога и сећања, есеја и студија. Прикази, критике, некролози и сећања, објављивани су, разуме се, у пригодним приликама, и пре и после рата. Есеји и

студије објављивани су махом после његове смрти, нарочито за последњих десетак година. Међу њима има и више значајних, не само за студиј Настасијевића, већ значајних и за литературу којој припадају.

Готово сви објављени радови имају бар по нешто што је од интереса за осветљење Настасијевићеве поетике. И они који су најмање значајни, корисни су, јер указују на однос Настасијевићевог читаоца према његовој књижевној авантури. У многим од тих текстова, у есејима поготово, има проницљивих запажања, парцијалних осветљења, интелгентних сугестија и импликација. За истраживача су ти текстови изванредно корисни и упутни: у њима има много откривених чињеница, наслућених веза, предочених решења. Узети заједно, они представљају ризницу знања о Настасијевићу и истовремено фрагменте о историји његовог читаоца. Та ризница би била сигурно богатија да су његови критичари и интерпретатори читали једни друге: позивања на претходнике, коришћење њихових запажања, ретка су.

Са становишта нашег предмета истраживања, бар они значајнији, репрезентативнији радови могу се поделити у три групе: 1. на оне који се баве његовом експлицитном поетиком, 2. на оне који се баве његовом иманентном поетиком, и 3. на оне који те две поетике захватају заједно, тј. обично покушавају да његово књижевно дело протумаче помоћу његових теоријских схватања.

1. Ономе што називамо Настасијевићевом експлицитном поетиком посвећена су само два рада: *Мисли Г. Момчила Настасијевића о књижевном стварању* од др Слободана Поповића (1937) и текст Зорана Глушчевића *Певање као пут од индивидуалног до универзалног* (1971).

Та два текста разликују се по свему: по литерарности израза, по дубини и ширини уочавања, по снази осмишљавања. Свуда су предности на страни Глушчевићевој. Он је додуше имао пред собом више материјала: Целокупна Настасијевићева дела и више радова о Настасијевићу. Али, и више интелектуалне и литерарне спреме; његов је текст један од најбо-

љих који су о Настасијевићу написани. Заједничко је тим текстовима, међутим, што су оба плод напора да се Настасијевићева схватања о књижевности, уметности и другим проблемима систематизују и систематски изложе. И поред разлика у начину на који су ту целину уобличавали, смерови тих систематизација су у бити исти: приказ Настасијевићевих схватања као целине, али целине сагледане само у синхроној перспективи, као затворене целине. „Тако схваћеном тоталитету недостаје генеза и развој, обликовање целине, структурализација и деструктурализација”, рекао би Косик (78). Оно до чега су се ти текстови домаћили у опису Настасијевићеве поетике био би по Косику *анстрактан тоталитет*.

2. Ниједан од радова који су о Настасијевићу написани није се изрично бавио његовом иманентном поетиком. Било је у великом броју есеја спорадичних запажања о Настасијевићевом стваралачком поступку, о структури појединих његових дела. Тим проблемима, структури дела, или поступку посвећена су у целини само пет радова. Најстарији је Свенке Васиљев *О структури двеју песама Момчила Настасијевића* (1965), о *Јасикама* и *Извору*, рађен под истакнутим Јакобсоновим утицајем. Затим два текста Николе Милошевића: *Белешка о структури Настасијевићевог књижевног израза* (1969) и *Мелодија и мотивација* (1969). Први текст има за предмет истраживања приповетку *Запис о даровима моје рођаке Марије* а други *Лагарије по ноћи*. Ван тих дела Милошевић у својим анализама није залазио: анализирао их је као аутономне структуре. На сличан начин чинили су и Милослав Шутић у анализи песме *Бурђевци* (1969) и Милан Буњевац у тексту *Аутогенерација драмске акције* (1971) о драми *Код „Вечите слаvine”*. Мада ти текстови спадају у истакнуте критичко-аналитичке прилоге структуралистичке оријентације, њихове границе су и границе метода који је у њима примењен. Зато бисмо, по Косику, целине приказане тим радовима могли да окарактеришемо као *лоше* тоталитете: ни сам писац Настасијевић, ни његово укупно дело, ни свет његовог тадашњег читаоца се из тих радова

не виде, не наслућују: дела су у њима анализирана као аутономне структуре.

3. Такође, ни један једини рад није написан о односу или интерференцији Настасијевићеве експлицитне и иманентне поетике. Али је у низу есеја, почев од Винаверовог Предговора *Целокупним делима* (1938), било настојања да се Настасијевићев књижевни свет и израз објасне „њим самим”, тј. помоћу његових теоријских схватања. Есеји о Настасијевићу често су проширани цитатима из његових *Есеја* и *Мисли*, некад проницљиво нађених. На једном парцијалном плану: на односу између Настасијевићевог циклуса *Глухоте* и есеја *Белешке за стварну реч* и *Белешке за стварну мисао*, највише је у осветљавању односа његове експлицитне и имплицитне поетике постигла Светлана Велмар-Јанковић у тексту *Реч и суштина* (1969). Позивајући се на Настасијевићева теоријска схватања која је изложио у првом делу своје студије *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића — Глухоте и Речи у камену* (1969) енглески слависта Едвард Гој је дао занимљиву интерпретацију тих циклуса. Али кореспонденцију између два вида Настасијевићеве поетике ипак није успоставио, јер је узео карактеристична песничкова схватања из једне његове развојне фазе и услиђавао се да их доведе у везу са песничким остварењима насталим у другој карактеристичној фази.

Есеј Мухарема Первића *Поезија и поетика Момчила Настасијевића* (1963) имао је највише амбиције да Настасијевићеву експлицитну и иманентну поетику прикаже у јединству, као два вида исте стваралачке усмерености. Тај есеј се највише користи парафразама Настасијевићевих текстова, често веома успешним. У њему, међутим, нема поуздано осветљених чињеница, нема анализе и рефлексije о развоју песничковом. Настасијевић је у том есеју, надахнуто писаном, приказан као тоталитет, али као *празан* тоталитет.

То још пре може да се каже за есеј Радомира Константиновића (1970), у којем привидно има обиља чињеница и аргумената и рефлексije о Настасијеви-

ћу као целовитој књижевној појави, али нема довољно стварног Настасијевића. Његов је Настасијевић конструкција: чињенице, аргументи, примери, анализе итд., све је у функцији конструкције која се првобитно засновала као *празан* тоталитет. Тај тоталитет није израстао на чињеницама, него обратно: чињенице су тражене да би се та конструкција оправдала и потврдила. То наравно не значи да тај најобимнији рад о Настасијевићу није ништа донео, ништа осветлио, већ да је као целина осветљавао неадекватно свом стварном предмету испитивања.

ДЕЛО МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

РАНИ СПИСИ И ДЕЛА ЗРЕЛОГ ПЕРИОДА

„Оригиналност — то је главна и најмоћнија књижевна одлика талентованог приповедача и казивача. И то оригиналност у сваком погледу: и у избору материјала, и у начину обраде, и у композицији, и у неком чудном прозно-поетском изражавању, и у лирским расположењима, и у језику богатом и сочном”, писао је Крешимир Георгијевић (1927: 265) поводом прве Настасијевићеве објављене књиге *Из тамног вилајета*. На сличан начин су Настасијевићеву појаву у нашој књижевности видели и други критичари. У литератури о Настасијевићу, и оној предратној и овој послератној, срећу се различите, па и сасвим диспаратне оцене и интерпретације његових дела. Али постоји прећутна сагласност свих његових критичара и интерпретатора бар у једном: у погледу његове оригиналности. Њу нико досад није оспоравао; она је била само истицана, нарочито приликом појаве првих његових књига, кад га је требало као књижевну појаву одредити.

Критичари који су његову оригиналност уочавали и истицали за његова живота, могли су да имају у виду само књиге и текстове које је он сам објавио. А он је за живота објавио свега три књиге — збирку приповедака *Из тамног вилајета* (1927), музичку драму *Међулушко благо* (1927) и збирку песама *Пет лирских кругова* (1932); сви остали његови текстови били су расути по часописима и новинама.

Тек после смрти (13. II 1938) његово књижевно дело било је представљено јавности у пуном обиму: пријатељи и рођаци приредили су и издали, од лета 1938. до лета 1939. године, девет књига његових *Цело-*

купних дела. То „издање пријатеља“, приређено на брзину и аматерски, и некритички, обухватило је ипак готово све што је Настасијевић између два рата објавио и највећи део текстова нађен у његовој рукописној заоставштини, од раних почетака бављења литературом до краја живота. Учињена је тиме и добра и лоша услуга рано преминулом писцу: био је ипак потпуније представљен, али не на начин како би вероватно он сам учинио, и не на начин како се таква издања приређују.

Садржај *Целокупних дела* и сваке поједине књиге у њима одредили су сами приређивачи. (Не видимо из тог издања ни ко су они били. Само на основу предговора у књигама, а има их свега три, можемо закључити да је *Мисли* приредио др Милош Радојчић, *Есеје* Милутин Деврња, а *Ране песме и варијанте* Станислав Винавер. У осталим књигама никаквих приређивачевих напомена и нема: само то текст). Зато што је то издање тако аматерски и некритички приређено, што је лишено и основних, најнеопходнијих библиографских података и објашњења, не видимо из њега довољно јасно шта је све и кад Настасијевић написао или објавио, нити које су све штампане текстове или рукописе приређивачи уносили у *Целокупна дела*. До тих одговора можемо доћи тек реконструкцијом његовог рада, на основу биографских и библиографских података сакупљених са разних страна.

Видимо, на основу те реконструкције, да је у *Целокупним делима* од објављених књига једино збирка *Из тамног вилајета* задржала свој стари наслов и садржај. Али је редослед прича у њој измењен (без икаквог објашњења!); циклусу *Лагарије по ноћи* додата је још једна недовршена прича, *Четврто рођење Каче*. Међулушко благо је, уз музичку драму *Бураћ Бранковић* (1935) и либрето за балет *Живи огањ* (посмртно, 1938), објављено у књизи *Музичке драме*. Књига *Песме* обухватила је збирку *Пет лирских кругова* и још два циклуса, касније настала, *Магновења* и *Одјеци*. Три драме објављене у часописима: *Недозвани* (1930), *Господар Младенова кћер* (1931) и *Код „Вечите славине“* (1935) ушле су у збирку *Драме*. У књизи

Есеји скупљен је већи део његових есеја, чланака, приказа, један одговор на анкету и један путопис, већ објављени по часописима и листовима, и по један необјављени есеј и путопис. Само је збирка приповетке *Хроника моје вароши*, из које су све приповетке објављене раније (1925—1933) штампана у *Целокупним делима* према Момчиловом рукопису спремљеном за штампу: то је вероватно и једина књига из тог издања за чији облик и садржај одговорност сноси искључиво аутор.

У тих шест од девет књига нашло се готово све што је Настасијевић за живота објавио. Сем неколико ликовних критика и мање значајних прозних записа и чланака, ништа скоро није изостало. По тим књигама, углавном, Настасијевић је и после смрти вреднован и тумачен. На основу њих је и задржао глас једног од најоригиналнијих наших писаца које смо икад имали.

Готово сви текстови из остале три књиге (*Мисли, Ране приче, Ране песме и варијанте*) објављене су у *Целокупним делима* први пут. Приређивач *Раних песама и варијаната* Станислав Винавер саопштио је у предговору тој књизи да „Издавање ‚Раних песама‘ и ‚Варијаната‘ има претежно биографски карактер” и да је тим издањем желео „пре свега да пружи читаоцима материјал за боље разумевање великог писца” (91). Вероватно истим разлозима могло се правдати и издавање *Раних прича*. Мада та књига нема предговора, по датумима испод већине прича види се да су у њој сакупљени његови почетнички прозни радови. Те две књиге сам Момчило сигурно не би објавио. Са *Мислима* је ствар нешто компликованија. У тој књизи се налазе фрагменти писани између 1916. и 1935. године. „По речима својим из последњих дана живота на земљи Момчило је намеравао да и сам среди и објави ове мисли”, каже др Милош Радојчић у предговору овој књизи (11) која је посвећена др Кости Тодоровићу. „Пред смрт”, додаје он (13), „Момчило је исказао жељу да *Мисли* буду њему посвећене.” Што значи да је до њих сигурно више држао него до сво-

јих почетничких прозних и песничких радова и да је можда чак и сам дао наслов књизи.

Мада су и првих шест и последње три Настасијевићеве књиге у *Целокупним делима*, технички бар, добиле исти статус, критика, а то значи и књижевна јавност, није их једнако третирала. Нико још није ране Настасијевићеве песме критички вредновао, а само је Божидар Ковачевић записао (1958: 50), и то у фусноти, да су и његове ране приче „често исто тако добре као и касније приче“. Ране песме и приче су игнорисане и заобилажене, најчешће без образложења и суда. Једини разлог том заобилажењу и игнорисању може да буде у томе што су и схваћене као „материјали“, а не као права Настасијевићева дела, вредна оцене и тумачења.

Миодраг Павловић покушао је први, у есеју *Момчила Настасијевић* (1964), да одвоји Настасијевићево дело од „материјала“. „Ране песме и ране приче“, вели он (197), „не могу спадати у *Целокупна дела* Момчила Настасијевића. То су његови рукописи који радозналом истраживачу показују пут до песникове зрелости, али не спадају у његово Дело“. Али, он није стао само на томе. Из Настасијевићевог Дела искључио је и књигу *Мисли* и књигу *Есеји*. „*Есеји* и *Мисли*“, вели он (198), „сигурно нису књиге какве би, и у ком облику, песник сам објавио, и то су приређивачи морали напоменути. Овако лако можемо пасти у клопку да дајемо посебно поглавље Настасијевићу есејисти, иако он есејист у модерном смислу те речи није био, или да говоримо о њему као о „мислиоцу“, иако он то у смислу седамнаестог века, у смислу Паскала, такође није био.“

Критерији које Павловић употребљава да би издвојио Дело од „материјала“ су вредносни или изведени по принципу објављено—необјављено (ауторизовано—неауторизовано). Ниједан од тих критерија, међутим, није поуздан, поготово кад је тако арбитрарно, без анализе и аргумената изнет. И Паскал, кога он помиње, није сам издао своје *Мисли*, него су оне нађене на најразноврснијим папирићима, па се ипак не могу изузети из његовог Дела, чији су заправо

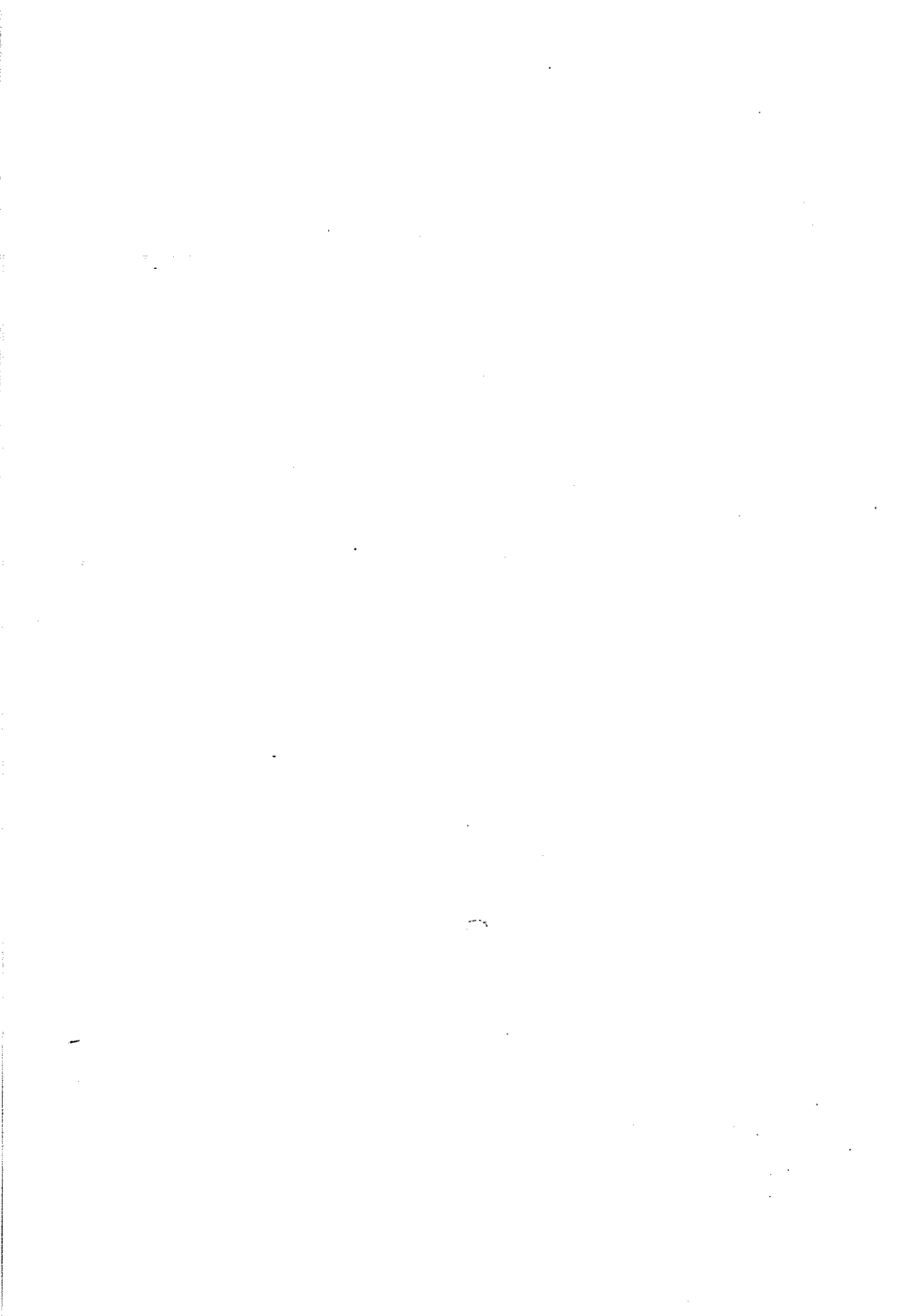
највреднији део. Нико од Настасијевићевих критичара досад није његовим *Мислима* давао значај који би их бар приближавао *Мислима* Паскаловим, али је било бар неколико значајних аутора који су другачије од Павловића те мисли ценили (рецимо Ксенија Атанасијевић 1939, Миливој Павловић 1956, Зоран Глушчевић 1971) или који су се према његовим есејима односили као према текстовима који заслужују дужну пажњу (Едвард Гој 1969, Светлана Велмар-Јанковић 1969, Зоран Глушчевић 1971, Зоран Гавриловић 1972. итд.).

Дефинитиван одговор шта спада у Настасијевићево Дело, а шта само у материјале, може да да само критичко издање. Такво раздвајање нас овде не интересује. Интересује нас, у овом случају, само граница између оних његових дела која садрже сву особеност Настасијевића као писца, без обзира на степен њихове литерарне остварености и оних његових текстова где се може видети само „пут до песникове зрелости”. Та граница већ је донекле назначена у *Целокупним делима* и њу није тешко утврдити. *Ране приче*, с једне стране, и приповетке *Из тамног вилајета* и *Хронике моје вароши* с друге, разликују се међу собом не толико као два домета једног истог писца, већ пре као радови писаца из двају различитих књижевно-стилских оријентација. На сличан начин разликују се и његове ране песме и песме из *Пет лирских кругова*. Разлика између те две групе његових текстова је пре свега стилска. Само је уз дела друге групе, она касније настала, стављан епитет оригиналан, самосвојан, специфичан итд. Слична граница постоји и у књизи *Мисли*. „Стил је тада обичан”, каже Радојчић у предговору тој књизи (10) за оне мисли настале пре 1922. године. Па мало затим додаје: „Тек око 1922 настаје обрт у изразу.” „Обрт у изразу” дешава се око те године и у песмама и у причама. Библиографски подаци показују да су и ране приче и ране песме углавном пре те године настале. Основна граница у *Целокупним делима*, што значи и основна граница у његовом развоју, показује се тако не само као стилска, већ и као хронолошка. Ту границу је на један начин успо-

ставио сам Настасијевић у *Аутофрагменту* објављеном уз причу *О Крловој невести* (1927: 50) написавши за себе: „У књижевност ушао 1922...“, мада је и пре те године објављивао. Најпрецизније је досад ту стилско-хронолошку границу успоставио Милутин Деврња у *Биографији Момчила Настасијевића* (54): „Али сав књижевни рад Момчилов до 1922. године претставља неку врсту припремног рада Момчиловог. 1922. године он пише обиман оглед: *Неколико рефлексција из уметности*. Тај оглед означава прекретницу иза које ће наћи прави израз и стил Момчилов нарочито познат по причама *Из тамног вилајета*.“

Кад је, ког месеца 1922. године, Настасијевић написао есеј *Неколико рефлексција из уметности*, не знамо. Тај текст је у књизи *Есеји* објављен први пут, дакле, посмртно, из аутографа песничког. А у рукопису, на дну текста, забележена је само година 1922. Те године Настасијевић је објавио два прилога: приказ *Романа о Тристану и Изолди* (16. II 1922) и *Белу песму* (1. VI 1922). Први прилог је још писан „обичним стилем“; *Бела песма* (касније, нешто прерађена, објављивана је под насловом *Јасике*) јесте, дакле, први Настасијевићев објављени рад писан „новим“, „необичним“, „самосвојним“, оригиналним стилем. Негде између та два објављена прилога можда је и написан есеј *Неколико рефлексција из уметности* и негде у то време је дошло до његове радикалне и дефинитивне преоријентације. Ту треба и успоставити прву и најкрупнију међу у Настасијевићевом развоју. Она целокупно његово дело дели на два крупна временска одсека: до 1922. године, и од те године до краја живота. Та два временска одсека зваћемо првим и другим периодом његовог развоја. Први период би обухватио све његове ране списе, други све његове текстове настале у другом, „зрелом“ периоду. Крупније промене које се могу уочити у оквиру тих периода називаћемо развојним фазама или етапама.

ПРВИ ПЕРИОД
РАНИ СПИСИ



РАНИ СПИСИ

Рани списи Момчила Настасијевића добрим делом су сачувани и објављени. „Настасијевић је често уништавао своје рукописе, штедећи само оне који су му били драгоцени као грађа или лични датум“, каже Станислав Винавер у предговору *Раним песмама и варијантама* (91). Колико и каквих рукописа је тако уништено не знамо; обиље сачуваних аутографа до данас, на најразличитијим папирима, говори да је он више чувао него уништавао. Међу тим сачуваним рукописима има песама и набачених стихова, има прича и прозних записа и има мисли (максима, сентенци) и есејистичких фрагмената: сем драма, дакле свега онога чиме се и касније у свом зрелом периоду бавио. Готово сви рани прозни покушаји објављени су у *Раним причама* и највећи део сентенци и есејистичких фрагмената у *Мислима*; у *Раним песмама и варијантама* објављен је ужи и не много срећан одбир од тридесетак песама. То значи да нам те књиге пружају ако не коначну, онда свакако целовиту слику Настасијевићевог раног рада и развоја.

Најстарији Настасијевићеви рани рукописи (прозни, песнички, есејистички), они које је он сам датирао, потичу из године 1915. Његови рани списи настајали су, дакле, између 1915. и 1922. године: први кад је имао 21 годину, последњи кад је имао 26, у доба пресудно за стваралачко формирање.

А настајали су ти списи у посебним околностима. Године 1914, кад је светски рат почео, Момчило је био

завршио тек прву годину студија на Филозофском факултету у Београду (група за француски језик и књижевност и упоредну књижевност). Рат га је за-текао у Горњем Милановцу, код родитеља; више се у Београд, од тада па све до завршетка рата, није враћао. Рат, наравно, није прекинуо само његово школовање: исту су судбину имали и сви његови вршњаци из тадашње Краљевине Србије. Али од 1915. па надаље његова се судбина од судбина његових вршњака, бар оних који су између два рата постали значајни писци, разликује: готово сви они су са српском војском прешли Албанију, а одатле отишли у савезничке земље да наставе школовање. Винавер, Растко Петровић, Душан Матић, Раде Драинац, Александар Вучо, Марко Ристић, Милан Дединац, на пример, имали су такву судбину; њих рат није само уназдио, није зауставио у развоју: омогућио им је чак да изблиза упознају стране веће културе. Рат није сасвим прекинуо развој ни оних српских међуратних писаца који су дотле живели у Аустро-Угарској: Андрића или Црњанског, на пример. И они су живели у ратом захваћеној али слободној земљи, у којој су универзитети радили, часописи се штампали, књиге објављивале. Настасијевићева судбина била је у основи друкчија: он се са српском војском повлачио све до Косовске Митровице, па пошто је његова војна станица била расформирана, после месец дана лутања вратио се у Горњи Милановац, кући, својима. До краја рата више није из њега излазио. Провео је у тој паланци, што као талац, што у притвору, што слободан, пуне три године. Или од прекида студија 1914. пуне четири и по. Био је, дакле, скоро пола деценије потпуно искључен из књижевног живота. У Београд се вратио да настави студије тек после рата, фебруара 1919. Завршио их је у скраћеном року, са закашњењем ипак, тачно две године касније, фебруара 1921, пошто је претходно био три месеца на дослужењу војног рока. То је, углавном, временски оквир у коме његови рани списи настају. Време и услови изузетно неповољни.

Од 32 српска међуратна писца, колико их има у зборнику Светлане Велмар-Јанковић *Књижевност између два рата* (1965), Момчило Настасијевић спада међу оних неколико који се нису школовали у иностранству; ако се узму само они најзначајнији, он је буквално једини. Па ипак, време проведено у рату није сасвим изгубио. Милутин Деврња у *Биографији Момчила Настасијевића* (54) наводи да је он већ после завршетка рата темељно знао француски и немачки језик и да је могао да чита на руском, талијанском и енглеском језику.

Настасијевићеви рани списи, међутим, не показују само „пут до његове стваралачке зрелости”. Јер је тај пут, у односу на његове вршњаке, био необично дуг и изузетан: спољне околности наметнуле су му дужу и посебнију одисеју него његовим књижевним вршњацима. Кад је почео да пише своје ране списе, земља је још увек била слободна. У тадашњој српској литератури доминирала је генерација писаца тзв. Српске модерне са Богданом Поповићем, Скерлићем, Ракићем и Дучићем као најзначајнијим представницима. Кад се после рата поново вратио у Београд, у српској литератури већ је превладавао нови дух: дух модернизма његових вршњака, Црњанског, Винавера, Андрића итд. Тај преокрет није се десио у Србији, већ негде у свету где су се ти његови вршњаци налазили. Он, у својој изолованости, није могао у том преокрету ни да учествује ни да га прати. Стицајем околности искључен, издвојен од свих литерарних збивања, он је своју књижевну драму доживљавао сам. Његови рани списи су и документи о његовом путу ка зрелости, али и о драми те изолације.

РАНЕ ПРИЧЕ

У збирци *Ране приче* објављено је укупно 16 приповедака. Две од њих настале су после 1922. године. Прва, *Прича о човеку и коњу*, носи у књизи датум 1923. године; друга, *Прича о мудрачевој љубави*, у књизи без датума, објављена је 1926. године. Обе се и по стилу разликују од осталих. Момчило их није унео ни у једну од две касније настале збирке приповедака, вероватно зато што су слабије. Приређивачи су им зато нашли места у *Раним причама*.

Под заједничким насловом *Записи*, у *Раним причама* је објављено седам записа из 1915. и један из 1916. године. Три записа из 1915. године (12. јуна, 19. јуна и 9. јула) су по својој природи есејистички; њихово право место је пре у књизи *Мисли*. Остали записи могу се сматрати прозно-приповедачким.

Правих раних прича у тој књизи има, дакле, 14. Већина од њих (10 укупно) су датиране. Према тим датираним, релативно лако је одредити и време настанка остале четири. Хронолошки, слика раних прозних радова Момчила Настасијевића изгледа овако:

1915. Четири прозна записа (21. мај, 28. мај, 2. јун, 7. август);

Јово Скоковић;

Записци (недовршена и недатирана);

Како је у граду Максимовцу отворена и затворена читаоница (недовршена и недатирана).

- Две последње приповетке могле су настати само пре *Јова Скоковића*, дакле и пре 1915.
1916. Само један прозни запис (31. децембар);
1917. *Главни згодитак*;
1918. *Свилени љубичасти конач,
О кратковидом човеку,
О заробљеним тајнама,
Прича о писцу причи,
Прича о човеку коме је умрла мајка,
Прича о погибији једног мишића* (недатирана);
1919. или 1920. *Прича о предграђу и граду* (недатирана);
1921. *Сажалење,
На осуству,
Страх.*

У том периоду, који траје укупно седам година (1915—1921), за Настасијевићеве прозне покушаје три године су, изгледа, посебно важне: 1915, 1918. и 1921. Тих година је написао највише својих прозних списа: 1915 — три приче и четири записа; 1918 — шест прича; 1921 — три приче; укупно дакле 12 прича и четири прозна списа. У остале четири године написао је само две приче и један прозни запис.

Те три године могу се узети и као три етапе у његовом приповедачком развоју.

1.

Највише поузданих чињеница о књижевним видцима, о коренима, о ослањању на претходнике, пружају прозни радови из године 1915.

У запису датираном 28. V 1915, који једини носи наслов (*Певач*), у делу реченице: „... где опија јака планинска магла и кадифена маховина заноси чула...” (112) препознајемо кочићевску реченицу. У следећем запису (2. јуна) још јасније осећамо реченицу Боре Станковића: „И најзад је дошло оно за чим се толико

сањарило у топлим, миришљавим пролећним ноћима ране младости. Она слатка грозница која прожима цело тело и цело биће" (113). Али то су једина места где можемо да препознамо утицај те двојице тада најмодернијих српских прозних писаца. Утицаји које откривамо у оне три приче из исте године потичу од још старије генерације наших прозних писаца: Сремца, Нушића, Домановића. Може се зато претпоставити да су оне старије од записа.

Призвучи нушићевске и домановићевске фразе и ситуације јављају се спорадично, слично утицајима Кочићевим и Станковићевим. У једном пасусу приче *Залисци* — или прва и последња љубав г. Христивоја Мелентијевића, на пример, кад претпостављени и потчињени покушавају да открију тајну његових записа (127), има нечег од канцеларијске атмосфере Нушићевог *Сумњивог лица*. У причи *Како је у граду Максимовцу отворена и затворена читаоница*, описи зборов, који се поводом иницијативе за отварање читаонице одржавају, подсећају на Домановићеве зборове из *Страдије* и *Данге*. Готово све друго, у композицији, стилу, ситуацијама подсећа највише на приповетке Стевана Сремца.

Сремчев утицај највиднији је у вероватно најстаријој од тих прича, у *Залисцима*. Та недовршена прича подељена је на *Увод* и три главе; испод *Увода* и сваке главе, баш као и код Сремца, стоји по једна курзивом истакнута реченица у којој се укратко износи њихов садржај. Испод међунасловова *Глава I*, на пример, стоји: „*Којом почиње прича тиме што се у г. Христивоја рађа једна жеља да се помоћу записа по што по то падне у очи, и што његова околина са своје стране хоће по што по то да пронађе узроке тој жељи*” (125).

Све три његове најраније приче су хумористичке по тону приповедања и (као обично код Сремца) заснивају се на анегдоти, односно компоноване су од низа анегдота. Тема *Записака* је прва љубав једног неспретног чиновника; теме других двеју прича су анегдотска збивања из „наше вароши” или Максимовца (тј. Милановца), а такве су, уосталом, често и Сремчеве теме.

На Сремца млади Настасијевић подсећа још по једном битном моменту, по „перспективи приповедача” (Кајзер, 1957: 157). Као и у Сремчевим причама, готово редовно и у овим Настасијевићевим, приповедач приче, онај којег Кајзер разликује од писца, воли да Ђаска са читаоцем и да у том Ђаскању постиже хумористичке ефекте. У причи *Како је у граду...*, на пример, „писац” приче се јавља само као „редактор” једне пронађене хронике у „најзабаченијем куту тавана једног окружног начелства” (132). Прва реченица приповедачевог излагања, међутим, овога пута подсећа колико на Сремца, толико и на „перспективу приповедача” („истинисловца”) из Настасијевићевих „зрелих” прича. Та реченица гласи: „Све што будем написао од речи до речи сува је истина, јер ја нећу, као што неки чине, да се измотавам и пишем високо” (132). Настасијевић је у својим „зрелим” приповеткама изменио стил и израз, али је перспективу приповедача углавном задржао.

Једина завршена прича из те етапе је *Јово Скоковић*, са поднасловом *Један прилог културној историји наше вароши (Скица)*. Са литерарне стране она је и најзрелија а, уз причу *Страх* (1921), и најуспешнија Настасијевићев прозни рад првог периода. Спољни утицаји, па и Сремчеви, у њој су мање видни. Ако не литерарно, она је мисаоно зрелија од многих Сремчевих сличних прича. Јер представља не само „студију” нарави паланке и њених карактера, већ и њеног духа, „духа паланке”, да употребимо израз Радомира Константиновића (1969: 255). Мада је Настасијевић у њој са доста уживања ређао анегдоте о Јову Скоковићу, који је „био по занату берберин, обућар и столар, затим певач, тамбураш, импровизатор, спадало, сатирик и уопште човек који је увек знао направити испад и исмејати каткад целу варош...” (30), он се ипак није утопио у „дух паланке”, није му подлегао. Његова прича, напротив, јесте сатира тог „духа”, сатира паланке као социјалне категорије, њених ограничења и њене затворености. Приповеда, рецимо, Настасијевић о томе како је Јово Скоковић „насамарио” једног сељака, па онда почиње свој пасус коментара:

„Из овога се можда не виде неке особине духа (мисли на Скоковићев дух — П. М.), али не треба заборавити да се у малим срединама, као што је ова наша, оригиналност трпи само до извесне границе, која, ако се прекорачи, неминовно се пада у немилост и стрмоглавце, се улети у сувише неодређену и пространу област „измотавања и будалаштине“. Такима је овде опстанак немогућ; ту је донекле и објашњење оне старе речи да нико није у своме завичају постао пророк. Скоковић је умео да пронађе ту тугаљиву границу и да се на њој стално одржи“ (36). Тих неколико запажања налазимо скоро парафразираних у *Филозофији паланке* Радомира Константиновића (1969: 296—300). Настасијевићев *Јово Скоковић* је вероватно по низу формулисаних запажања први значајнији претходник тог много дискутованог Константиновићевог дела.

Са *Јовом Скоковићем* млади Настасијевић је практично исцрпао своје теме о паланци и довео до извесне пречишћености свој, на Сремцу засновани, стил и израз. У тој причи извршена је структурализација његових почетничких прозних настојања. Даље се у том правцу није могао да развија: за извесно време је заћутао. 1916. није написао ниједну причу, а 1917. само једну, *Главни згодитак*. Та прича је такође развијена (растегнута) анегдота о човеку који је веровао да ће добити главни згодитак на лутрији, па га није добио. Мада је писана са већим литерарним претензијама, слаба је: дошла је тек пошто су теме исцрпене, а средства, поготово хумористичка, излизана. По тим особинама припада групи прича из прве етапе, из године 1915.

Један од Настасијевићевих прозних записа из 1915. такође има облик приче. То је онај који носи датум 28. маја и наслов *Певач*; карактеристичан је за други смер, други покушај његовог прозног огледања. Он се не заснива на анегдоти већ на параболу. Та прича, или још пре песма у прози, говори о младићу, певачу с харфом, који је „као бог шиљао свуда таласе тонова, који су били светли, као сунчани зрак, бистри као светлост једног драгог камена, топли као љубавна ноћ,

весели као дете које први пут види бело јагње, дубоки као мисао која се наслућује..." (112). Али тај младић без имена, који је *певач* у ствари, јер разговара с птицама и својом свирком их заноси, наједном је заћутао. У одговор на питање његових шумских слушалаца „Зашто? Зашто?" „Један стари, искусни, цинични гавран рече промуклим гласом: — Мали је познао љубав!" (113). Тако се причица завршава. Сазнање да се заљубио (а траг, биографски, имамо већ у следећем запису од 2. јуна, на истој страни), Настасијевић саопштава алегоричном причом; прича је очито заснована на мотиву о Орфеју.

Мотив Орфеја, који се овде јавља први пут, ожиће касније у његовом зрелом стваралаштву. У једном од најпознатијих његових есеја, *За матерњу мелодију* из 1929. године, главна његова теза да је „глас битнији од речи" наглашена је још и девизом: „Не песник, него *певач!*" (*Есеји*, 40), а под певачем Настасијевић је свакако мислио на певача орфејског типа. Године 1934, каже се у *Хронологији* коју је саставио Ђорђе Трифуновић (1968: 171) он се припремао „за писање драме *Певач* у којој би био обрађен мотив српског Орфеја". Ту драму, међутим, није написао.

У првој Настасијевићевој етапи раног периода имамо, дакле, две групе прича: оне које своју структуру заснивају на анегдоти и оне које је заснивају на алегорији. Код прве групе прича констатовали смо утицаје Сремца, Домановића и Нушића, писаца који по Драгиши Живковићу (1972: 321) припадају „хумористичко-сатиричној варијанти реализма" српског. У параболу *Певач* из *Записа*, констатовали смо, бар на једном месту, присуство кочићевске фразе, а у једном суседном запису призиву фразе Боре Станковића. Та два писца припадају, по Живковићу (322), варијанти „дезагрегације реализма", односно једном већ модернијем српском реализму. Те утицаје важно је нагласити да би се показали бар основни обриси Настасијевићевих прозних корена. Преминација прве групе (анегдотских) прича у тој етапи је очигледна.

У причама насталим 1918. случај је сасвим обра-
тан: доминантна је алегоријска основа, а анегдотска
је скоро сасвим потиснута. Од шест прича из те етапе
(*Свилени љубичасти конац*, *О заробљеним тајнама*,
Прича о писцу причи, *Прича о човеку коме је умрла*
мајка, *Прича о погибији једног мишића* и *О кратко-*
видом човеку) алегоријски су засноване прве четири.

Прича о погибији једног мишића најсличнија је
оним најранијим Настасијевићевим причама: у њој
је реч о извесној паланачкој згоди у којој је злосрећни
мишић страдао. Једино је она хумористичка: хумор
се заснива на самој анегдоти, али и на приповедању
приповедача.

Прича *О кратковидом човеку* писана је у тону
народних прича; почиње овако: „По неравном путу
ишао кратковид човек и батргао се, јер му је тешко
било погодити где му је безопасно стати, и гунђао:
„Зле сам ти судбе! ...” (87). И она је хумористичка,
или на Вуков начин речено „шаљива”, али шаљива
не по стилу приповедачаевом, већ по сижеу, анегдоти.
Значајна је што се у њој по први пут у Настасијеви-
ћевим делима појављује фраза народне приповетке.

Све друге приче из овог циклуса имају алегоријску
основу. Оне су „измишљене” да би се у облику приче
саопштила нека идеја; наравоученије је у њима експли-
цирано или имплицирано, притајено; хумора у њима
готово и нема, али има оног чега у најранијим Наста-
сијевићевим причама није било: има моралне поуке.
Најчешће су, дакле, параболе. *Прича о човеку коме је*
умрла мајка, стиче се утисак, написана је зарад поен-
те: човек који је дуго туговао због смрти мајке, кад
је најзад изашао на сунце и зарадовао се лепоти
сунчаног дана, срео је човека коме је умрла мајка у
сличном очају; њихов сусрет открива колико су људ-
ске вредности релативне.

Алегоријска основа је најочитија у *Свиленом љуби-*
частом концу. Јунак те приповетке, млади писац,
пустио је, на њихово наваљивање, своје приче у свет,
а оне су се после лутања по граду вратиле са свиле-

ним љубичастим концем, који им је увезала његова љубљена девојка, па му причају о граду и о њој, онако као што причају добре девојчице.

Алегоријски засноване приче, које срећемо у овој Настасијевићевој фази, делују као новина у његовом прозном развоју. Тако засноване приче, сем у сатири, нису карактеристичне за реализам, па ни српски. Могу се узети као карактеристичне бар за један вид експресионизма (Кафка). Његовањем алегоријског облика приповетке, Настасијевић се у овој етапи приближава експресионизму. Његова реченица, међутим, одвећ информативна, није и експресивна, експресионистичка. Али је и такве, експресионистичке реченице он већ писао: цео прозни запис датиран 31. XII 1916. експресионистички је, у ствари. Ево једног пасуса:

Гладно је огњиште ватре, гладна је колиба светлости, гладна су чељад сува леба; слаба је кровина и капље, капље; немилосрдно напада децембар на остатке утарка што догореве и шишти и нариче, а кезава, смраљива, гадна болештина ено из сваког угла вреба невину дечицу. — О, како су још далеко дани сунца и ведра неба и рада!

Те реченице више подсећају на раног Крлежу, него на Сремца или зрелог Настасијевића. Био је рат и крик који се чује из целог тог записа нормалан је: вероватно је пре производ личног осећања него лектире.

Утицаји других писаца не виде се у причама из 1918. онако непосредно као у причама из прве етапе. Кратка прича *О заробљеним тајнама* (свега две стране) по својој основној идеји — о човеку који ћутањем скрива поверене му тајне, а оне најзад пробијају кроз његово тело мењајући му изглед — има далеке сличности са народном причом *У цара Трајана козје уши*, али и са *Сликом Доријана Греја* Оскара Вајлда; у основи је алегорична.

У *Причи о писцу у причи* можемо такође да слутимо извесне потицаје Гогоља и Достојевског. Мотив, који тог писца из приче опседа, о човеку „који је дуго

носио једно похабано одело и најзад... стекао ново" (93) и који је ту „просту мисао" хтео „приказати живо и са непрекидним нитом хумора", асоцира на идеју Гогољевог *Шинела*. Кад се тај замишљени човек из замишљене приче најзад појављује пред њеним писцем као живо биће, можемо да препознамо идеју *Двојника* Достојевског. Као и све друге приче из ове године, и та је остала само скица. Настасијевић изгледа још није имао снаге да те приче оплемени: стварао је само костур. Асоцијације на друге писце сада више не изазива стил, ситуација, већ мотиви. Ако ти мотиви нису још експресионистички, нису ни реалистички у ужом смислу; ту фазу је већ превладао. Анегдоту и препознатљиву паланачку реалност надвладала је у њима алегоријска конструкција; први пут у његовим причама срећемо фантастично. Настасијевић тад не опонаша, не препричава, већ идеје претвара у приче.

3.

Три послератне приче (*Прича о предграђу и граду*, *Сажалење* и *На осуству*) заснивају се на опису догађаја, а не на развијању анегдоте или алегоријској конструкцији. Настасијевић је опет окушао нови начин заснивања приповетке.

Најстарија од њих, *Прича о предграђу и граду*, потиче вероватно из 1919. или 1920. године. Има тему типично послератну: трагично расположеном младићу, због његовог бедног изгледа, мајка једног мртвог несрећника нуди одело; у младићу се тад појављује осећање гордости. Имплицирано наравоученије везује је за приче из претходне фазе. Али је карактерише и нешто чега у тим причама није било: она делује као опис онога што је виђено или доживљено. Анегдота о томе, поготово комична, није могла да заживи, а алегоријска конструкција није била потребна. У њеној основи је доживљај једног догађаја.

На истој основи саграђене су и приче *Сажалење* и *На осуству*. Чак ни наговештаја о оном „наравоученију" својственом параболу у њима нема. Оне су у

ствари најближе репортажи. *На осуету* је прича о доживљајима војника-сликара (Косте Миличевића) за време бомбардовања Београда августа 1914. Друга прича је о понашању људи у трамвају према једној мајци која је изгубила дете. Атмосфера у тој другој причи подсећа помало на Чеховљеву атмосферу из приче *Камелеон*. Али Настасијевићева приповетка не носи дубљи смисао о испричаном догађају. Мада претенциозна, остала је на површини, на опису, тачније: на литерарно-репортерском извештају о догођеном.

Једино се из те фазе издаваја прича *Страх*. Деврња у својој *Биографији Момчила Настасијевића* наводи да у њој „има много аутобиографских података” и да је јунак те приче „умногоме сам писац” (35). Биографско је у причи, међутим, прикривено. Основни мотив те приче је страх од музике; основна тема: човек и музика, проблеми, дакле, романтичарски. И њена основна структура: прича у причи (музичар прича, после једне седељке, домаћину о свом страху) карактеристична је за многе романтичарске приче. Али је та Настасијевићева прича романтичарска и по стилу. Она почиње једном дугачком реченицом-пасусом: „Вече је протекло врло весело: фантазије су живо радиле, речи су лако текле, очи су сијале и сви су били веселији и духовитији него обично...” (48), слично као што почињу приче немачких романтичара; Хофмана или Тика, на пример. Према једном свом давном доживљају или искуству, према једној идеји заправо, Настасијевић је пројектовао, створио причу. Њена алегоријска основа утопила се у ткиво приче. Али се она може разазнати: нешто ирационално као што је страх од куцања старог сата, екстериоризовано је у фабулу, претворено у догађаје. То екстериоризовано ирационално отворило је врата машти, фантастици.

*
**

Три групе Настасијевићевих прича представљају и три фазе у његовом раном приповедачком развоју. Али те фазе нису истовремено и три ступња његовог

развоја, већ пре три основна смера његових прозних покушаја. Он није напредовао него лутао. Две најбоље његове приче из првог периода су *Јово Скоковић* и *Страх*; прва из године 1915. стилски најближа сатирично-хумористичној варијанти српског реализма, друга са краја тог периода, из 1921. године, најближа немачким романтичарским причама. Стил његов се кроз све те приче мењао, пратећи све његове мане и лутања, али је остајао увек „обичан”, познат, туђ, у ствари. До свог властитог израза он није био дошао. Па ипак, те три фазе представљају три савладана и превладана искуства. Та искуства тичу се пре свега његових покушаја да нађе најпогоднију основу за записивање приче. Покушавао је он најпре да организује причу на анегдоти, па на алегоријској пројекцији извесне идеје или искуства, па на евокацији извесног догађаја из стварности. Највише је у тим покушајима успевао на анегдоти у првој фази (*Јово Скоковић*) и алегорији у последњој, трећој етапи. Свака од тих двеју прича, међутим, може се схватити и као израз властитог отелотвореног искуства. *Јово Скоковић* био је максимални његов литерарни домет у обради свог искуства о спољном свету, прича *Страх* највећи литерарни домет у отелотворењу свог унутрашњег света.

Та два његова прозна врхунца раног периода означавају и два основна смера у којима је покушавао да нађе властити пут израза. Оба та смера присутна су већ од најранијих прозних списа из 1915: тамо се анегдота јављала у основи све три приче, а алегорија само у запису *Певач*. Касније је, у другој фази, анегдотска структура била потиснута, а у трећој сасвим ишчезла. Алегоријска заснованост приче показала се далеко виталнијом: била је подређена у првој фази, постала је доминантна у другој, а у трећој, ако не квантитативно, доминирала је бар квалитативно у причи *Страх*. Те промене у доминацијама његових основних прозних структура, које се могу разабрати из фазе у фазу, означавају и основни смер његових интересовања: од спољног ка унутрашњем свету.

РАНЕ ПЕСМЕ

Део Настасијевићевих раних песама из рукописне заоставштине објављен је у збирци *Ране песме и варијанте* заједно са варијантама песама из „зрелог” периода. Мада варијанте и ране песме у њој нису ни технички издвојене, границу између њих је могуће повући: варијанте се могу препознати поређењем са „зрелим” Настасијевићевим песмама. Од укупно 53 песме у збирци, варијаната је 28; двадесет пет осталих, на почетку збирке (90—120) су ране песме. Дванаест раних песама је датирано: 11 из године 1916. и једна из 1921.

Да ране песме и варијанте нису донеле све стихове из Настасијевићеве рукописне заоставштине, нагласио је још приређивач те књиге Станислав Винавер. Он је рекао да „поштећених песама има врло много” (91). Колико их стварно има, ми ни данас не знамо, мада је та рукописна заоставштина сачувана: она ни до данас није проучена ни издата. Песников брат, композитор Светомир Настасијевић, сачинио је из те заоставштине, слично Винаверу, једну збирку раних песама и варијаната. Та збирка, из које је у два маха (1970. и 1971) штампано по пет песама, још није објављена; користили смо се и њоме за овај рад. Она је богатија од Винаверове: садржи укупно 90 песама, од тога, додуше, 47 већ објављених у *Раним песмама*. Али је богатија од те збирке не само бројем песама, већ, што је нарочито важно, бројем датираних песама, које носе датуме из свих година од 1915. до 1921.

Укупно раних песама којима располажемо из обе збирке је 72. Датиране песме, које понекад носе дан и месец, распоређене су по годинама овако: 1915 — три песме; 1916 — 21; 1917 — 3; 1918 — 4; 1919 — ниједна; 1920 — једна и 1921 — 7 песама. Укупно их има — 39. Према тим датираним могуће је одредити време постанка и оних 33 недатираних. Мада те 72 песме не чине све што је Настасијевић у првом периоду написао, оне пружају солидну основу да се стекне увид у његов песнички развој тог периода.

Настасијевићеве ране песме разноврсне су по теми и по облику стиха; разни су и утицаји који се могу открити у њима. Могу се, ради изучавања, груписати према више становишта: хронолошки, тематски, према звучној организацији стиха или према откривеним утицајима. Осветљавање са сваког од тих становишта треба да доведе до осветљења Настасијевићевог песничког развоја у првом периоду.

1.

Настасијевићеве ране песме нису изучаване. Њима се мало бавио једино Станислав Винавер. У предговору *Целокупним делима*, писао је: „Настасијевић је почео од Хередијиних сонета. Његово шегртовање је било дуго. Он није усвојио слободан стих услед неке теорије, већ напрегнувши ухо према земљи која је треперела и дисала. Изненада, после стотине сонета и строфа правилних — осетио је и написао ово: „на народни глас! Тако је постала ‘Фрула’ где наши акценти... дају ритам неочекиван, песми драгој и слободној” (14). Тај Винаверов предговор појавио се на челу *Целокупних дела*, у књизи *Из тамног вилајета*, у лето 1938. Настасијевићеве *Ране песме* и *варијанте* објављене су у деветој књизи, јуна 1939. У *Биографији Момчила Настасијевића* од Милутина Деврње, која је објављена у тој књизи (7—90), читамо да је Настасијевић Хередију преводио тек „од поновног доласка у Београд” (54), што значи тек од 1919. године. (Вероватно његову

књигу за време рата није ни имао). Шест преведених Хередијиних сонета објавио је 1923. године. Из датираних песама којима располажемо, видимо да је он у то време мало сонета писао и мало песама које обликом строфа и темама могу да подсети на Хередију. На њега би требало да подсети једино необјављена *Позна песма* (далеки претеча каснијој *Позној*) из 1921. године. Али та песма не подсећа на Хередију, већ, једном строфом бар, на Бодлера, на његовог *Албатроса*:

Морнари седи тако жалом туже,
Те сами на сунцу, блудећ по азурџу
Призивају младост, погибел и бурџу,
Док беле галије светлим морем круже.

У кратком предговору књизи *Ране песме и варијанте*, њен приређивач, Станислав Винавер, пошто се са рукописном заоставштином упознао, више Хередију и не помиње. Каже: „Момчило Настасијевић прошао је кроз утицај Ракићев најпре. Доцније се осетио и утицај Дучића према коме је неповерљив и кога прима тако рећи противу своје воље, као песнички отров” (91).

Ракићев утицај се заиста може осетити у највећој мери. И то у једном сонету из 1915 (носи датум 3. X) и у највећем делу датираних песама (у 18 од 21) из 1916. године. Али он је само на те две године ограничен: касније се не јавља. Довољно је каткад ставити само две строфе једну крај друге па да се сличности уоче:

Настасијевић:

Ни један јаук неће рећи: „Спаси!”
Свесни смо жртве судбе непојамне,
Јер се испуни све што се прорекло.

(Необјављени сонет, 17. VI 1914.
Само код објављених стављамо,
у загради, број стране).

Ракић:

Удри и мучи и притежи јаче,
Ал знај да неће прећи моје усне
Ниједна речца што моли и плаче,
Ни бапске речи, ни слабости гнусне!

(У *квргама*, 1970: 16)

Ракићев утицај, од песме до песме, може се потврдити на више начина: по употреби карактеристичних рима (јада-страда, јаче-плаче), по апострофама („Госпо...”), по облицима управног говора (као у наведеним стиховима), по карактеристичним синтагмама („отмен бол”, „судба непојамна”), по техници стиха (једанаестерци, дванаестерци) и по сличним мотивима: родољубивим, мисаоним, љубавним.

У истом облику пишу стихове и строфе, додуше, и други песници Ракићеве генерације. Али су асоцијације на њихове песме ипак далеко ређе, спорадичне. Тако, Настасијевићев стих: „Крвави месец иза хучна дана” (98) може да асоцира на Дучићев „Виторог се мсец заплео у грању”; стих „Кад хладна и горда кроз град прошећеш” (105) на Шантића, рецимо из *Емине*; стихови: „Чуј, под рушевинама младост почива / Полако гази, још је рана жива” на стихове из песме Велимира Рајића *На дан њеног венчања*; цела песма *Allegro* (109), где има карактеристичан стих: „Ми не бринемо шта ће бити сутра”, евентуално на Диса. Сви ти Настасијевићеве стихови у којима констатујемо референце на друге песнике написани су 1916, а сви песници на које они асоцирају припадају истој генерацији и истој оријентацији, српској модерни. Једна једина датирана песма из те године, *Сањарије*, подсећа на наше романтичаре, на Лазу Костића, највише, бар по стиховима:

Драже но је игда била:
Ноћас ће ми доћи вила.

Имаће у златној коси
Место венца уплетени
Један меки зрак зелени
Са месеца. И по роси (...)

Друга, недатирана, која почиње стихом „Тицо моја мала!” (105—107), бар по мотиву, разговору с птицама, подсећа на Буре Јакшића песму *На липару*. Међутим, од 1917. године, па надаље, већ је теже асоцирати на утицај било којег песника.

2.

Тематски се Настасијевићеве ране песме могу разврстати у неколико група: у љубавне, родољубиве, мисаоне и сатиричне. Известан број песама не спада ни у једну од ових група; оне су просто лирске песме, песме лирског расположења. Огромна већина његових раних песама, а поготово оне тематски једносмерне, имају наглашен биографски карактер.

Биографско-историјски карактер, рецимо, имају све његове родољубиве песме. Прва од њих потиче из 1915. године. Зове се *Растанак* и једна њена строфа гласи:

Збогом!
Тужи воћка за плодом што пада
Шире се руке умрлога грања
Пред блиским доласком умирућег јада,
Док сањиво, тужно сунце потања.

Из те и других строфа може се наслутити да је написана поводом повлачења српске војске новембра 1915. Последња родољубива песма написана је 2. XI 1918, дан пошто је ослобођен Београд. Зове се *Погребно слово* и почиње стихом: „Почивај мирно црно-жута бабо”. Осветничка је према црно-жутој монархији; нема у њој ни праве мисли ни поезије; има само реторички повишеног расположења. Као и већина ових

песама и она је само набачена на хартију, недорађена. У њој се не осећа Ракићев утицај, али је он доминантан у већини његових родољубивих песама писаних највише 1916. године. Кад је престао рат, престао је и Момчило да пише родољубиву поезију.

Биографског су карактера и готово све његове љубавне песме. То значи да препознајемо у њима више биографски интересантних ситуација и искустава, неголи аутономних песничких остварења. Љубавне песме су међу његовим раним песамама најбројније. Прва од тих песама *Никоја реч*... носи датум 4. VI 1915. У *Записима* од 28. V и 2. VI 1915. читамо да је „најзад дошло оно за чим се толико сањарило” и „Мали је познао љубав!” (*Ране приче*, 113). Том новом спознајом и осећањем била је очигледно потакнута и та песма. Последња, опроштајна, *Њој*, датирана је 27. II 1921. Између та два датума написане су и све друге његове љубавне песме. Кад је љубав престала, престао је и он да пише љубавне песме.

Никоја реч... је прва Настасијевићева датирана песма. Она гласи:

Никоја реч, ни стих, ни звук,
не каза љубав моју.
Ни колику чежњу крије срца мук
и бол за тобом.

Све некуд креће,
све пева, нариче, диже се и пада.
У мојој души без крика и јада
Непомично ћути скамењена туга.

(1970: 231)

Стихови неједнаке дужине и рима употребљена на неочекиван начин чине ту песму формално модернијом од карактеристичних песама српске модерне. Ракићевог утицаја још нема; он ће завладати тек од друге датиране песме (3. X 1915), и трајаће скоро кроз све љубавне песме писане у везаном стиху, најчешће сонетном облику, из 1916. године.

Два прва стиха *Никоје речи* Настасијевић је, пре-
рађена, употребио у песми *Туга у камену* (1934) која
је ушла у циклус *Магновења*; тамо ти стихови гласе:

Ни реч, ни стих, ни звук,
туту моју не каза;

што значи да је он до ње држао и касније. То је и
најранија Настасијевићева песма која је заживела
у његовим стиховима другог периода. Од раних њего-
вих љубавних песама она је сигурно и најбоља. Карак-
теристична су и прва два стиха из контрастно засно-
ване друге строфе: идеја („Све некуд креће...”) је у
њима пореклом хераклитовска. Такве мисаоне рефе-
ренце дуго се у његовим стиховима неће појављивати.

Сонет без наслова, датиран 16. I 1916, једини је
из те године који не асоцира толико на Ракића или
његове песничке вршњаке, већ на будућег Настасије-
вића. Дорађенији је од других љубавних песама; више
је песма него докуменат о једном личном стању: пуп-
чана врпца према биографском тако рећи прекинута
је; песма је самостална целина; гласи:

Лепа си, даље остајем нем:
Јер окушам ли твоју тајну рећи
Бол буде у мени све већи и већи
И као смушен улицама грем.

Блага си, где минеш утеха ороси,
Казују људи, ал' мени си кам:
И клет крај кипа болујем љубав сâм;
Горд, почуј ледена, утехе не проси.

За тобом, веле, пристају деца,
И кога тишти бол, и ко патн,
Реч твоја на душу да им кане ко лек,

Да храбри невољног што под муком клеца.
Вај, док си другима и сестра и мати
Зла коб си за мене, и чемеран век.

(1971: 76)

Од других његових песама из те године тај сонет се разликује највише по начину римовања, по комбинацији мушких и женских рима. Мушке риме у српској модерни су доста ретке; овако комбиноване су још ређе. Чешће су у периоду нашег романтизма, код Лазе Костића, на пример. Али риме: нем-грем, кам-сам, лек-век, у сличном семантичком контексту, најобојеније срећемо у каснијим Настасијевићевим песмама. Рецимо у песми *Гости* (38), која је далеки потомак овог сонета:

Смилуј се.
Трује, не цели твој лек.
Силовито ме чемером прострели.
Худи свој, госпо,
На песму прођеравам век.

Мисаоне и лирске песме не јављају се у чистом виду: најчешће се прожимају. У почетку, године 1916, оне су углавном писане у ракићевској техници. Касније, кад Ракићев утицај престаје, лирске песме писане су у слободном стиху, а мисаоних, у жанровском смислу, после те године и нема. Једна од најкарактеристичнијих мисаоних песама тог времена је без наслова, а њен први стих гласи: „Пред нама мудрости многе стоје”. У шест катрена те песме (108—109), као у каквом трактату у стиховима, разлаже се идеја о потреби за самосталним мишљењем. Ево последње две строфе:

Ал' тешко томе кој' немајућ свога
Врела, већ жедан мудрости дубоке
Изнурен хрлити увек мора
Да поткрепи снагу са туђих извора.

Јер сваки за себе има својих чари,
Крај сваког се врзу виле и врачари.
Не пиј! ил' пропадни сред прастарих гора;
Отровне су воде са туђих извора.

Та песма написана је у јануару 1916. у најплоднијој његовој песничкој години и у најплоднијем месе-

цу те године: десет датираних песама је из тог месеца. У њој поставља проблем оригиналности као бити или не бити поезије, стварања, баш у време кад констатујемо највише туђег, Ракићевог утицаја. Бити оригиналан или ништа! — јавља се тад први пут као његов програм. Али се у тим стиховима јављају и изрази и појмови карактеристични за потоњег, зрелог Настасијевића: *врело, извор, прастаре горе*. На изворима, личним и националним, он ће касније инсистирати: у њима ће видети једну могућност самостварања. Његово бити или не бити поезије сажето је у трећем стиху последње строфе: „Не пиј! ил пропадни сред прастарих гора”. То „или” заострено је према изворима, и својим и туђим. Његова порука и његово опредељење је да су туђи извори по ствараоца отровни и да у пропаст вuku зачараним прастарим горама. Ка тим прастарим горама и вилама и врачарима потоњи Настасијевић је стремио. Овде, у овим стиховима, први пут их је споменуо. Али се своје поруке, срочене у туђој форми стихова касније увек држао: ишао је не ка старим изворима, ни ка изворима новим, већ ка изворима својим: у тим својим изворима хотећи да самосвојност свог израза нађе.

Проблеми оригиналности посвећене су још две песме написане у исто време: *Једноме „модерном” песнику* (101—102) и *Једноме који пише лако и много* (102—103). Те песме су, у основи, сатиричне. Сатиричних песама Настасијевић има у раном периоду још неколико. Али оне су без претензија, замишљене као ефемерне: о неком Мићи Сапку, неком Тики и другим сличним локалним темама.

У песми *Једноме који пише лако и много* сатири је подвргнута баналност у мотивима и поступку извесног знаменитог песника („Тебе много хвале и стил твој”), који пише „лако и течно” и коме је „стил мекан и лак као пара”:

Кажу, открио си у мајци природи
Лепоте многе: на пример како се
Црвени запад кад сунце заходи;

Или како је савршено бео
Снег, и како је зими много зима
И како је тужан „цветак увео“.

Друга песма *Једноме „модерном“ песнику* још је конкретнија: у фокус сатире ставља се неколико елемената поезије тог „модерног“ песника: а. мисао („Кад туђа мис’о нека готова к’о на тањиру / Преда те стоји / Ти елегантно узимаш лиру”), б. тему („Како ноћ пада’, рецимо то је тема”), в. римовање („свила... са једва чујна крила’”) и г. схватање песме као „Музике’ од три ил’ четири стиха”. Једноме таквом песничком „чеду”, закључује се на крају песме, једино смета „што му је празна глава”.

Настасијевић је тада, показују те две песме, бар код других умео да уочава баналности. Али да их уочава са једне посебне тачке гледишта: нарочито се био окомио на песме с мотивима из природе и на песме које представљају „Музику’ од три ил’ четири стиха”. Такве песме, у то време, које потичу од једног много хваљеног песника, најпре су могле да буду Дучићеве: и то Дучића симболисте, Дучића који хоће да чује „Тај говор бића и тај шапат ствари”. Њега је, каже Винавер, Настасијевић „примао као песнички отров”. А Настасијевић у тој фази нема ни стихова, камоли песама, које теже симболизму; његов је стих пре „металан” него „мекан и лак као пара”. Те две песме израз су његовог опредељења за једног од двојице тада најауторитативнијих српских песника, опредељење за један профил поезије.

Дучић и Ракић пре првог светског рата су и парнасовци и симболисти; тако их у својој монографији *Парнасовци и симболисти у Срба* третира и Владета Кошпутић (1967). Али међу њима постоји извесна разлика. Ту разлику уочио је и Скерлић у *Историји нове српске књижевности*. Каже он, на пример, за Дучића: „Он хоће да у своју поезију магле и сенки унесе што ређе осећаје, што суптилнија осећања, труди се да ухвати оне суптилне везе које везују душу човека са душом ствари, људски живот за васионски живот, да уместо општих и простих идеја да више поетске сим-

боле” (1964: 447). Све те особине карактеристичне су за песнике симболисте. Сасвим другачије Скерлић карактерише Ракића: „Он има пирокну и богату ораторску фразу, заокружену строфу као мрамором резану, снажан и свечан ритам, стил кристално јасан, крепак и ефективан, стих богат, звучан, металан. Његови стихови, звонки и чисти, одјекују звуком племенитог метала” (450). Те карактеристике описују песника парнасовца а не симболисту. Јасно је, иза суперлатива које даје обојици песника, кога од њих Скерлић више цени. Настасијевић се у свом опредељивању није морао директно поводити за њим. Дух времена чији је Скерлић био гласноговорник могао је да услови његово опредељење.

3.

Ма колико ритмичко-синтаксичка организација раних Настасијевићевих песама била различита, оне се могу груписати у извесне веће скупине. За то груписање може нам згодно, као узор, послужити подела коју је, „придржавајући се интонацијског начела поделе”, извршио Борис Ејхенбаум у *Мелодици руског лирског стиха* (1969: 331), делећи поезију на „следећа три типа: *декламаторски* (реторски), *напсвени* и *говорни*”. Сличне типове поезије налазимо и у раним Настасијевићевим песмама. Али не налазимо их подједнако заступљене и све подједнако присутне у исто време. У етапама његовог развоја неки од тих типова увек је доминантан.

Декламаторски тип поезије присутан је у свим песмама где се осећа Ракићев утицај, утицај његове „богате ораторске фразе” и „свечаног ритма”. То значи превасходно у песмама из 1915. и 1916. године. Декламаторска интонација, међутим, није ни тамо увек довољно наглашена; она се често нарушава, пригушује, разбија, али се може препознати бар по основној тен-

денцији. У строфи из песме *Оно што ће бити* (107—108), на пример, сасвим је видљива:

Ја бејам увек хучно попреште
Сумњи које се рабају и ниште; —
Сад опустошена ћути душа моја
Као плодна поља после страшна боја.

Те речи као да нису устиховане за читање у себи, у самоћи, већ као да су намењене рецитовану пред свечаним аудиторијима кад треба наглашавати сваку реч и развијати смисао тако да свака двосмисленост буде унапред искључена. У основи тог типа поезије је логичност и јасност, свечан тон, наглашена рима. У Ракићу је Настасијевић најпре, усвајајући његову технику и његове мотиве, родољубиве поготово, могао да нађе узор и потпору.

После 1916. стихови тог типа јављају се у његовој поезији ретко, спорадично. Само је једна песма, написана 1920. године, изразито ораторски интонирана: *Кости Миличевићу, сликару — поводом смрти*. „Ти си величина незнана, ал сјајна” гласи један стих из те песме; прилика није била да се штеди реч.

Прва датирана песма изразито напевног, или шире узето — мелодијског типа, јесте *Сањарије*, написана јануара 1916. За њу смо рекли да је настала под утицајем наших романтичара, Лазе Костића, најпре. Романтичарска поезија, као и симболистичка, преваходно је организована мелодијски: идеал те поезије није јасност речи и смисла, већ музикалност стихова. Прва следећа песма мелодијског типа, бар међу датираним песмама, настала је скоро две године касније. Она је без наслова, а датирана је 17. XII 1917. Лирска је у најчистијем смислу и спада међу најбоље Настасијевићеве песме првог периода. Ево је целе:

Зашто ме тако дира
Кад плаво јутро се роди
И сунце помоли се
И свемиром заброди?

Зашто ме тако дира
Кад биљке процвале
Расипљућ таласе мѝра
Расклопе очице мале?

Зашто ме тако дира,
Кад мај кроз горе старе
Чаробним звуком засвира
И распе богате даре?

Још једна ноћ је земљу притисла
И јесен сатрла раскоши лета;
Страсна су срца од бола свисла
Остаде од свега туга и сета.

(111—112)

Сигнале туђих утицаја у овој песми већ је теже открити. Подсећа, евентуално, на Дучићеве песме краћег стиха, на песме руских симболиста, али и на сонете Стевана Раичковића из циклуса *Камена успаванка*. Симболистичка је: субјект из песме кореспондира са свим око себе. Не порука и не мисао, већ музика стихова избија у први план. Богато је инструментирана: сугласник *р* јавља се у песми, рецимо, 17 пута, алитерације су честе, паралелизми такође: чујемо највише оно што доминира песмом: „Зашто ме тако дира?“. Ако је Настасијевић, у својој првој објављеној, *Белој песми (Јасикама)*, могао на неку ранију да се настави, онда је то сигурно ова песма. И *Бела песма* је мелодијска; њена вертикална структура образује се на семантичком паралелизму питања у првом стиху прве строфе („Шта шуме јасике беле“) и у првом стиху треће („Зашто су главе нагле“).

Мелодијског типа су све песме (сем *Позне песме*) из 1921. године, из времена, дакле, кад се први његов период завршава и најављује други. Неке од тих песама су, у ствари, варијанте каснијих (*Јасике*, *Фрула*) из најраније насталог циклуса „зрелог“ периода *Јутарње*, а песме *Сећање* и *Елегија* варијанте песама

Сећање и Туга из последњег циклуса *Одјеци*. Из других песама можемо препознати понеки стих у циклусима *Јутарње* и *Вечерње*. То значи да се он управо те године, као самосвојан песник, као „песник матерње мелодије” како каже Слободан Ракић (1969: 9), ишчауравао. Мелодијску природу својих стихова, као и у каснијим песамама, остваривао је сада не више у везаном, већ у слободном стиху.

Песама у којима је доминантан говорни тип поезије има свега неколико. Прва је *Смрти* (30. VIII 1917), четири су из 1918 (*Чекање*, *Цветање*, *Подне*, *Пркос*) и једна недатирана, *Град*, о граду као теми, вероватно послератна, из године 1919. или 1920.

Песма *Смрти* је дугачка; има шест строфа неједнаког броја стихова. Стих је у њој слободан, а рима се јавља само понекад, неочекивано. Једна њена строфа гласи:

Видим једну мајку клонулу од бдења
Над одром болесног сина;
Затворена су чврсто врата,
Навучена је реза;
И материна љубав, та силна веза
Штити га од погибљи, —
Не! неће смети да дође!

Додуше, тип говорне лирике у тим стиховима није потпуно остварен. Али је у односу на песме из 1916. извршена значајна промена: стихови су моделовани према неком унутрашњем ритму, а не према споља задатој метричкој схеми. Ти стихови могли би се исписати у истом реду; оно што бисмо на тај начин добили била би ритмичка проза. Одступања од говорног стандарда у њима има: у 3. и 4. стиху, на пример, има инверзије; у 5. стиху, поред додатка „та силна веза”, који је ту због риме, додаток је и копула *и* на челу стиха: више због ритма него због смисла. Тема песме је смрт; њен ритам је искидан; у песми чујемо крик. То су карактеристични елементи експресионистичке поезије. Настасијевићу је било да-

то да у свом развоју и ту оријентацију искуси. У песми *Цветање*, на пример, цео један стих гласи „Хо-ди!”. Такви стихови су карактеристични за експресионисте. У песми *Пркос* последња строфа почиње стиховима: „Но једном небо кад је плаво, / измами тајну милиона срца”. Други од тих стихова је чисто говори: незамислив је и код Ракића и код ранијег Настасијевића. Епитет *плаво* из првог стиха — карактеристична експресионистичка боја — не јавља се ту случајно. Срећемо тај епитет и у другим песмама. На пример, у песми *Подне*, дугачкој као што су и све остале песме овог типа, постоје и ове три строфе:

Из напуштене плаве даљине
долетеше нам невидљиви ветри
и значајно нам шапнуше на ухо:
— Сами сте.

Да, ми осетисмо самоћу висина
и среће удвоје,
и не смедосмо прозборити ни речи.

Тада, за чудо, исти сан уснисмо:
као загрљени песмо се навише
уза златне лестве
у звездана поља.

Тип говорне поезије ту је већ сасвим уочљив: одступање од говорног стандарда постигнуто је само употребом аориста тамо где би перфекат био нормалнији. Поред експресионистичке плаве боје, те стихове за експресионизам веже још један значајнији елемент, сама тема. Она је космичка: тиче се тежње ка „плавим даљинама”, „висинама”, „звезданим пољима” земаљских усамљених бића. Ту тежњу и тај сан осетили су сви експресионистички песници.

Стихови те фазе дошли су после оних ораторских, парнасовачких. У развоју младог песника они су значили нови пут: праву могућност да се ослободи утицаја српске модерне, Ракића пре свега, кроз напуштање терора задате форме, кроз слободно обликовање

тематског садржаја. Ослободивши се у тим песмама везаног стиха, Настасијевић је ослободио и свој језик: његов језик је престао да буде у служби форме-конвенције, почео је да служи доживљају. Усвојивши тада слободан стих, никад га више, сем изузетно, није напуштао.

*
**

Три типа Настасијевићеве ране поезије представљају, у ствари, три његове развојне фазе.

Декламаторски тип поезије карактеристичан је за прву његову фазу: ону у којој је Ракићев утицај доминантан, у години 1915, а нарочито 1916. Тада Настасијевићева поезија има највише карактеристика парнасовачке поезије.

Говорни тип поезије доминантан је између 1917. и 1919. Песме из те фазе означавају разарање форме парнасовачких стихова и ослобођење језика и стиха. У њима је највише експресионистичких елемената.

Песме мелодијског типа карактеристичне су за трећу, последњу етапу, за годину 1921. у којој су и доминантне: од седам, пет су мелодијске. Пре тих песама среди смо још само две мелодијског типа: једну, *Сањарије*, у романтичарском духу (1916) и опет једну симболистичку („Зашто ме тако дира”) из 1917. обе у везаном стиху. Искуство претходне, експресионистичке фазе — слободан стих — задржан је и у песмама из 1921. Али је тај стих истовремено постао и мелодијски организован. Те песме су или варијанте каснијих Настасијевићевих песама, или су им по ритмичко-синтаксичкој организованости блиске. То значи да у то време он више није само тражио свој „извор” или свој пут, већ их је и налазио.

ЗАПИСИ, МИСЛИ, ЕСЕЈИ

Рани Настасијевићеви есејистички текстови (записи, мисли, један приказ и један есеј) највећим делом објављени су у *Целокупним делима*. Али не на једном месту већ у три књиге. Претежан део њих објављен је у књизи *Мисли* (17—108). У књизи *Ране приче* (113—118) налазе се четири есејистичка записа из 1915 (од 12. VI, 19. VI, 9. VII и 14. VII), а у књизи *Есеји* објављена су два текста: *Годишњица Косте Мичевића* (1921) и приказ књиге *Роман о Тристану и Изолди* (1922).

Записи из *Раних прича* и текстови из *Есеја*, као што се види, датирани су. Са фрагментима у књизи *Мисли* ствар је врло компликована. Приређивач те књиге др Милош Радојчић у предговору је релативно коректно описао рукописе из којих је црпао грађу за део књиге у коме се налазе ране мисли, и довољно јасно је информисао о свом поступку при разврставању тих мисли. Али је у самој књизи учинио нешто што истраживачу онемогућује икакво сналажење о времену њиховог постанка.

Материјал за ране мисли он је црпао из два Момчилова цепа блока, који и данас постоје, и из великог броја посебних папира. На првој страни старијег блока забележен је датум „12. октобра 1915”, испод: „Горњи Милановац”, на трећој страни наслов бележака: „Све што ми се учинило да је”. Од пете стране ређају се мисли једна за другом обележене бројевима од 1 до 76; иза мисли број 8 стоји датум 5. IV 1916. У другом блоку мисли су обележаване бро-

јевима од 77—243; иза тог броја унете мисли нису обележаване бројевима, а има их 40. Иза мисли број 203 стоји датум 1. XI 1918.

Све те податке, сем оног првог датума (12. октобра 1915) наводи и Радојчић. Али он мисли није дао према Момчиловом редоследу, нити га је на било који начин сачувао, већ према сопственој тематској систематизацији. Тако из његовог предговора знамо тачан датум мисли број 8 или број 203, али ту мисао у књизи не можемо да пронађемо. Радојчић, сем тога, није навео и неке друге датуме који су за хронологију значајни: испод мисли бр. 239 стоји „Београд 1919“, а у истом, другом, блоку одвојене су мисли унете године 1920, 1921. и три из 1922.

Морали смо, због тога, да уз помоћ сачуваних рукописа утврдимо у књизи тачан Момчилов редослед мисли. На тај начин бар знамо које су мисли настале пре 5. априла 1916, које, и по ком реду, између тог датума и 1. XI 1918, које у три послератне године.

Тек реконструкцијом редоследа мисли уноси се ред неопходан за сагледавање Настасијевићевог интелектуалног развоја. Ствара се тако, заједно са записима из 1915. и она два текста из *Есеја* релативно потпуна хронолошка слика о његовим успонима и падовима, интересовањима и оријентацијама кроз период од седам година (1915—1922).

Из тако реконструисане хронолошке слике можемо да разаберемо три основне фазе у интелектуалном развоју младог Настасијевића. Прва фаза обухвата углавном записе из 1915. и осам првих мисли до 5. априла 1916; друга — мисли од 1916. до краја 1918; трећа — мисли од 1919—1922. и она два есејистичка текста. Доминантни проблеми којима се бави у првој фази могли би се одредити као космолошки и естетички: однос човека и апсолута, хармонија у космосу и уметничком делу, смисао религије. Доминантна занимања у другој фази су антрополошка: о људским односима, о моралу, о људским понашањима и карактерима итд. У трећој фази доминантни проблеми су естетички (књижевно-теоријски) и епистемолошки:

проблеми сазнавања стварности, музика и друге уметности, проблем стила, проблем модерне уметности.

Немамо, на жалост, података о Настасијевићевој лектури у овом периоду, посебно у ратним годинама. Знамо једино из *Хронологије* коју је саставио Борбе Трифуновић (1968: 169) да је 1916. почео да преводи Ла Бријерове *Карактере*. Деврња у својој *Биографији Момчила Настасијевића* наводи да је „при крају рата, на једној страници Ла Бријерових *Карактера*, које је у рату преводио, тихо записао: '14. октобра 1918, недеља пред вече, последњи аустриски војник излази из Горњег Милановца; комите су по околним шумама, примичу се мачјим коракком. Треба оставити рад, изаћи им на сусрет и прославити прве часове слободе'" (52). То значи да је тада ту књигу још имао при руци. Шта је друго још могао да чита у то ратно време кад није одлазио из Милановца, и кад је вероватно тешко било књиге добављати, не знамо. Једини начин да његову лектуру реконструиремо јесу његови текстови. У фрагментима из књиге *Мисли*, међутим, трагови лектире су врло оскудни. Поменуо је тамо Настасијевић свега неколико писаца и то „школских”: Шекспира (53, 77), Гетеа (68), Монтења (59), Додea (102), и то углавном као примере, у контекстима који ништа не казују. Ла Бријера, кога је преводио, није поменуо ниједном. Зато трагове његове лектире или његових интересовања можемо најпре открити по идејама којима се бави, а не по именима која помиње.

1.

У *Записима* из 1915, дакле онима из прве фазе, Настасијевић помиње једно једино име — Паскала. И то га помиње у контексту из кога можемо да закључимо да га је тада бар делимично читао. Каже он у наставку једног дужег размишљања о космосу, хармонији, човеку: „Највећи изражај човекове гордости и човекове самостворене висине у природи јесте она позната Паскалова мисао: 'L'homme n'est qu'un roseau' — Човек према својој планети, а још више пре-

ма космосу, само је једна слаба трска коју би најнезнатнији покрет могао уништити. Али он је виши од свога уништитеља, јер пропада свесно од свога несвесног творца" (116). Настасијевић ту наводи на француском тачно најпознатију Паскалову реченицу, заправо део сложене реченице. Његова реченица после тог навода, у ствари, слободна је парафраза једног дела познатог Паскаловог фрагмента (*Мисли* бр. 347, *Pensées* № 200). То значи да је Паскала бар у фрагментима читао: његова размишљања о богу, о религији, чак и стилем подсећају на Паскала: реченица му је понесенија, трагалачкија, у процесу је мишљења, за разлику од његове реченице у већем делу мисли, кад бележи само завршену мисао, стврнуту, готово продукт.

Сви његови први записи, међутим, нису инспирисани само Паскалом. Паскал је само њихово средиште, окосница. Појмови и идеје које тамо срећемо карактеристични су и за друге мислиоце. Не можемо на основу њиховог контекста да тврдимо да их је упознао на извору; не можемо чак тачно ни да одредимо њихове преноснике (а они могу да буду и писани — текстови, и усмени — професори или пријатељи). Али изворе тих идеја, које су ушле у круг његових размишљања, можемо препознати.

Прва од тих идеја, коју срећемо на почетку првог записа (12. јуна 1915), гласи:

Једна велика хука, метеж, борба, судар између молекула — људи, заглашује ону стару песму да све пролази. Стара је то и истинита песма. То је једина истина до које је могао доћи бедни човечји ум. Стара, урезана неизгладивим словима на свему што постоји и што хоће. Она је пркосна, поносна и хладна. (113—114).

Основна идеја у том фрагменту парафраза је оне чувене реченице која се приписује Хераклиту: Све тече, све се креће. Среди смо је већ у песми *Никоја реч*, датираној само осам дана раније, нешто другачије казану: „Све некуд креће...". Настасијевића је она тада очигледно заокупљала; тада је вероватно за

себе откривао; не би је, иначе, за тако кратко време двапут поновио. Све друго у том фрагменту може да буде извесне асоцијације, не много поуздане, и на друге идеје превасходно модерних мислилаца: судар између људи-молекула рецимо на Хобса или Дарвина, „бедни човеков ум” на ирационалисте и романтичаре, а реченица: „Стара је то и истинита песма” по стилу чак и на Бору Станковића.

Друга идеја коју можемо да препознамо односи се на хармонију. Каже Настасијевић: „Оно што је највише и најјаче падало у очи човеку кроз све векове, то је она јединствена хармонија у природи, коју је он кроз разна доба разнo и тумачио, али је кроз сва та доба осећао тежњу да своју свест измири с оним што он назива инстинктом, оним што је покренуло, створило живот и организам у космосу” (115—116). Идеја о хармонији у космосу и човеку јавила се у првом раздобљу грчке филозофије, које се назива космолошким и којем припада и Хераклит. Та идеја, често оживљавана, била је присутна и у *Мислима* Божидара Кнежевића (1902) на које Настасијевићеве ране мисли спољним обликом најпре асоцирају. Не можемо на основу цитираног одломка да закључимо да је Настасијевић парафразирао Кнежевића, нити да је иједан од фрагмената грчких космолога познавао изворно; покушавао је, изгледа, да на акцептираним идејама и сам размишља. Идеју о инстинкту, на пример, као онеме што је „покренуло, створило живот и организам у космосу” могао је, опет посредно, да преузме од биолошког еволуционизма 19. века или од Бергсона. Видимо то и из наредног записа од 9. јула 1915, где се појам инстинкта везује за појам еволуције и одржања врсте. Али у том запису Настасијевић разликује појам „инстинкт” од појма „виши инстинкт”. Каже он: „неки виши инстинкат који човек у недоумици назива апсолутом” (117). Тиме је појам апсолута изједначен са појмом инстинкта. Појам апсолута је основни појам филозофије апсолутног идеализма, пре свега Хегелове филозофије. Са таквим апсолутом, или са „првим покретачем” Настасијевић је довео у везу и идеју хармоније и идеју инстинкта.

Али са њим је, изгледа, имплицитно довео у везу и идеју о богу. Јер ни у то време, а ни икад касније, није био склон да бога схвати као „свест“, као натприродну личност; одбацивао је у тим записима привлачиву аргументацију да је „свест и чула такође морао створити неко који такође има свест и чула“ (116), што значи хришћанског бога. Он већ тада пише у духу Карлајловом (*О херојима*) или Ренановом (*Живот Исусов*) да су религије, свет надземаљског, створили „људи који су могли осетити, схватити, дознати више од осталих бића“ (114). Питање које он поставља, које га мучи, у ствари је паскаловско питање у духу његове „опкладе“: шта ако бога има, ако је сам тај инстинкт бог. И трагични положај човеков види, слично Паскалу, као трагичност његове свести, и као трагичност његовог положаја на земљи због те своје свести:

Срећа је хармонија, тако се вели. Али човек је изгубио ту драгоцену хармонију онога тренутка кад се у њему појавило оно кобно питање — Зашто? Кад се осетио усамањен са својим ја на свету, кад је свест започела своју паклену игру у њему. То је тренутак одвајања од природе, кад један молекул спутан свим законима целине започиње истинску борбу са свим оним што њиме господари. (115).

Настасијевићева мисао о тим питањима није изложена систематски. Изложена је у виду трагања, у виду скица. Али је она, колико је то на тако мало простора могуће, доста јасно омеђена препознатљивим појмовима и идејама над којима је даровити студент његовог времена могао да мисли. У основи тог мишљења је проблем кореспонденције човека („трске која мисли“, или чија је моћ ограничена) са космосом, универзумом, апсолутом. Начин те кореспонденције требало би да пружи основна решења о проблемима вере, среће, морала, сазнања. Из тежње да се та кореспонденција оствари ницала су и питања: „Зашто сам? Од куда сам? Куда ћу? И ако је све несвесно, од куда свест, разум?“ (117). Та питања, наравно, остајала

су без одговора. Срећемо их поновљене у нешто другачијем виду, у песми *Родитељу (Песме, 54)*: „Ко сам? / Ко и куда ја . . .” Из немогућности да се на та питања одговори показала се тада у њему први пут амбиција, страшна, велика, заслепљујућа: да му се отвори, открије, објави једна „нова мисао” за продор тамо „где ишчезава чуло и где се појављује апсолут” (118). Каже он: „Хоћу да видим биће истинитог, лепог, величанственог” (118). Што значи да се нађе очи у очи са тим што је свет покренуло, са самим апсолутом, вишим инстинктом или са богом. Ту амбицију поновио је касније у есеју *Белешке за стварну мисао* (1932) и покушао да оствари у циклусу *Глухоте*, почетком тридесетих година, на врхунцу свог развоја.

Настасијевићеви есејистички записи из 1915. године по простору нису велики: свега око пет страна. Они су драгоцени документ о његовим мисаоним почецима: ту су и основе његове касније оријентације. Миодраг Павловић није сасвим у праву кад каже да он „мислилац” у смислу седамнаестог века, у смислу Паскала, није био” (198). Настасијевић у тим годинама и у тим условима сигурно Паскалову мисаоност није досезао. Али је, за младог човека, показао велику моћ акцептирања и синтезе.

На жалост, тај сјајан почетак је убрзо згаснуо; Настасијевић је кренуо другим путем, непаскаловским већ на почетку фрагмената који су ушли у књигу *Мисли*. Први фрагмент у тој књизи, који је и први у Настасијевићевом блоку (написан дакле између 12. X 1915. и 5. VI 1916), припада још тој првој фази. Он гласи:

Изгледа да је закон стварања у природи исти као закон стварања у уметности. И у једном и у другом постоји по једна стална тачка, један сталан моменат, чему је све остало по реду важности потчињено. — Отуда је хармонија главни услов стварања. — Једна добра лирска песма има своју логику, као и један роман, епос, симфонија, слика, архитектонска творевина.

Онај први моменат стварања налази се изван човека, он га осећа, али га не може доказати. Он троши врло

велики део своје умне енергије у тражењу тог момента — праузрока стварања.

Други је моменат, управо моменти, у човеку — зато је он бог свога унутрашњег света, зато је он творач у уметности. (17).

Тај фрагмент делује као закључно свођење рефлексија из *Записа*. Сви основни елементи су тамо већ били садржани: хармонија као основни закон космички, па и основни закон (услов) уметничког стварања, подједнако важан за све уметности; затим апсолут („виши инстинкт“) — „онај први моменат стварања“, који је овде сасвим изједначен с хармонијом; најзад сам човек који тежи да ту хармонију, праузрок стварања, домаћи, оствари. Али то више није мисао која се развија у савлађивању све нових и нових проблема, мисао у процесу сазнавања стварности. То је мисао која доноси готова решења.

Тај фрагмент је и први Настасијевићев текст који спада у његову експлицитну поетику. Његове су основе, видели смо, филозофске, естетичке. Те основе ће и даље остати у изграђивању његове поетичке мисли. Јер ће та мисао ретко кад да захвата у књижевнотеоријске проблеме у ужем смислу.

Конзеквенце у развијању идеја из тог фрагмента могле су да буду и рационалистичке и ирационалистичке, зависно од тога како се буде гледало на „логику“ дела, на хармонију. На крају овог првог, и на почетку следеће фазе, идеје садржане у том фрагменту су му комотно омогућавале да се уклопи у оквиру парнасовачке поетике. Последњи значајнији фрагмент из тог времена, она мисао бр. 8 од 5. IV 1916, већ сведочи о том заокрету или паду:

Форма је израз бића — савршенство је форме у исто време савршенство бића. Једна утанчана мисао, која као да је најфинија нијанса једног осећања, биће дубока и лепа и пријемчива ако јој се да најмогућније потпуни израз у речима. Дobar стил је савршенство израза. Леп је стил савршенство израза онога што је најплеменитије и најлепше у човеку и око њега. Ове-

штена је истина да о једном једином стилу не може бити речи, као да и француска опште позната реч добија све већег и дубљег значаја — *le style c'est l'homme*. (18).

Део цитиране реченице на француском је Бифонов; код Бифона тај део у целости гласи: „*le style est l'homme même*” (23—24). Непотпуно наведену Бифонову реченицу Настасијевић је, сем тога, дао у контексту далеко поједностављенијем него што код Бифона он стварно јесте. Сем последње реченице, све друго у том фрагменту не упућује на Бифона већ на Богдана Поповића, на његово познато инсистирање на „савршеној тачности у изразу” коју уметник треба да постигне. „Али за уметника, коме је позив да *да изрази* замишљеним стварима, први је и најважнији услов имати способност потпуног, савршеног казивања”, каже Богдан Поповић у свом есеју о француском парнасовцу Хосе-Марија де Хередији (1914: 211). Од размишљања у смеру Паскаловом или у смеру предсократовских филозофа, Настасијевић је за свега неколико месеци доспео до парафразирања Богдана Поповића. Али то није једини нити је још велики пад: чекаће га падови много дубљи. Већ следећа мисао у књизи (десета у рукопису) гласи: „Једна лирска песма је архитектонски детаљ величанствене пагоде — људског срца” (18). Такве или нешто продубљеније сентенце о уметности исписиваће у глухо доба рата још скоро три године, све до ослобођења земље концем 1918.

2.

Утицај Ла Бријеров на раног Настасијевића могли бисмо открити чак и да не знамо да се њим бавио, да га је преводио. Фрагменти које је Радојчић у *Мислима* груписао под насловом *О људским односима*, а поготово они под насловом *Лица и наличја*, прављени су изразито слично Ла Бријеру. „*Вилиман* има духа али се ретко кад дружи са онима чија преимућства осећа изнад својих; напротив, иде с људима од којих

се осећа способнијим и вишим, који ће саслушати његове идеје и запаске — и неће умети да ставе ни најнезнатнију примедбу, а камоли да се препиру — без обзира на њихов карактер, васпитања, друштвени положај. — Он је као трговац који има једину тежњу да што боље прода своју робу свакоме кога обрлати” (70). Тако гласи један од Настасијевићевих портрета-карактера. Опаске, имена, ситуације, његове су, али начин портретисања преузет је од Ла Бријера. Ла Бријер, рецимо, почиње један од својих портрета овако: „Лиза чује да се говори о једној другој кокети да рђаво ради што се прави млада...” (1953: 97). Његове личности из *Карактера* зову се Лиза, Ресције, Памфил, Теогнис итд., а Настасијевићеве: Јеврем, Берасим, Радош, Милан, Васа, Тило итд. Наш млади писац трудио се у својим белешкама не да копира портрете о непознатим људима из непознатог му Париза или Версаја, већ да, као и Ла Бријер, запажа карактере, нарави, људске односе у властитој средини, у Горњем Милановцу, дакле. Тако је под Ла Бријеровим утицајем дошло до крупне преоријентације у његовој интелектуалној усмерености. Раније је он покушавао да мисли о космосу, хармонији и вишем инстинкту; средина и околности у којима је живео нису били пресудни за начин и домет мишљења, јер је он покушавао да мисли на темељима европске културе, онолико бар колико ју је тада познавао. Слично је могао да мисли и неки други његов вршњак у Паризу или Будимпешти. Сада се уз помоћ Ла Бријерове књиге коју преводи „спушта на земљу”; покушава да запажа појаве око себе и у себи. Његов интелектуални свет се тиме сужава на сопствену средину, малу и забачену. А та средина, поготово тада, у рату, не пружа најпогоднији материјал за запажања према Ла Бријеровом рецепту. Настасијевић мало запажа оно што му је пред очима: људе у рату, већ их види апстраховане из конкретне ситуације, као карактере; тек погдегде срећемо неки запис који сигнализира у каквој је спољној ситуацији сручен.

У том тренутку његовог живота Ла Бријер је постао толико присутан можда случајно (што других

француских књига вероватно није имао) или пак што је као узор и предмет превођења био најoportунији. Као узор, међутим, није био најбољи: помогао му је да сагледа свет око себе, али не и да развије своју плодно започету мисао. Јер ни Ла Бријер није био дубок мислилац „у смислу Паскала“. Значајнији је као писац реалистичких портрета које ће 19. век продубити и развити, и значајнији је као стилиста: један од оних рационалиста 17. века који ће дати обрасце јасноће и логичности француској реченици. По тим особинама он је Настасијевићу могао да смета и сметао му је: држао га је дуго у власти рационализма, и то оног класичног, изворног, у време кад је ирационализам (Бергсонов и Крочеов) био општа европска појава, карактеристична за модерна књижевна струјања, карактеристична и за опредељења његове генерације која су се тада формирала.

3.

Мисли које Настасијевић пише од краја рата до почетка 1922. године зрелије су. Има их, међутим, много мање: око шездесет према, отприлике, 230 из претходне фазе. Оне сведоче о буђењу његове интелектуалне радозналости за филозофске, естетичке и књижевно-теоријске проблеме. Теме о људским односима и о „човеку изнутра“ ишчежавају, што значи да је Ла Бријеров утицај оставио за собом. Мисли из те фазе више подсећају на оне из прве него из друге, непосредно претходне: оне су опет више мисли него запажања. Али разлике према фрагментима из прве фазе такође су очите: у послератним записима изостају теме о богу, религији, космосу, хармонији. Јављају се теме о односу духа и материје, о музици, о систему уметности, о стилу. Основни смер тих мисли налази исходиште у проблемима уметности: за њу се он сада превасходно занима.

Ни у овој фази присуство лектуре не можемо открити непосредно. Трагове туђих утицаја можемо

испитати из идеја самих. Један од најзначајнијих његових фрагмената, писан 1920. године, гласи:

Дух и материја су две супротне манифестације једног истог. Свакоме се светило ко год је покушао раздвојити их, истицати једну на рачун друге, или једну побијати другом. Кад се може појмити да су звук и топлота у суштини исто, зашто се не би појмило да је дух виша манифестација материје или материја нижа манифестација духа, дајући обома апсолутну вредност и налазећи их на истом извору нераздвојене; јер се дух могао манифестовати само из материје, а постојање материје једино се може потврдити духом. (42).

Основна идеја тог фрагмента о односу духа и материје Спинозина је. За Спинозу су дух и материја само два атрибута једне исте супстанце: природе, која је у његовом пантеистичком схватању једнака с богом. Не би се на основу Настасијевићевог фрагмента могло закључити да је он плод непосредне референце на Спинозину *Етику*. Настасијевићев фрагмент пре асоцира на интерпретацију Спинозе у *Историји новије филозофије* Бранислава Петронијевића о том проблему. „Дух и материја нису више две диспаратне супстанције, већ су то просто два различна изгледа једне и исте ствари, саме апсолутне супстанце”, пише Петронијевић (1922: 176—177). Настасијевић, међутим, не парафразира само Спинозу већ га на свој начин и интерпретира: Спинозине „атрибуте” претвара у „манифестације”, а као главни, опипљиви аргумент узима однос звука и топлоте, открића модерне физике. С друге стране, ма како различито формулисан, тај његов став не противречи оном из прве фазе о апсолуту као „вишем инстинкту”: јер и један и други искључују бога као персоналну свест, хришћанског бога, који је изван или изнад света, већ га схватају као иманентног природи. Посредно, дакле, преко новоусвојених појмова, Настасијевић моделује своју стару филозофску позицију. Моделује је да би могао да усклади одговоре који му се нуде или до којих сам долази. Пантеизам је сад потребан његовом схватању фено-

мена уметности, јер то схватање мора да има дубље ослоње. Он посебно истиче у есеју *Годишњица смрти Косте Миличевића* као вредност сликареву „пантеистичку љубав према свему материјалном и оживотвореном...” (*Есеји*, 127). Пантеистичко схватање односа духа и материје потребно му је и за објашњење феномена музике. У једном од пет фрагмената о музици у *Мислима* (28—29) он вели: „Музика је врхунац уметности јер је најнематеријалнија. (...) Све уметности теже свом усавршавању које се састоји у све већем приближавању музици.” Музика је раније била ван његовог интересовања; сада му је основна опсесија. Идеја о примату музике над другим уметностима коју сада заступа у основи је романтичарска. „Романтичари су на разне, скоро бескрајно варијабилне начине откривали везе између музике и света, музике и стварања, музике и субјекта. Апсолутизација музике испољава се најједноставније као свест о недовољности речи као креативног средства...”, каже Зоран Глушчевић у предговору књизи *Романтизам* (1967: 22). Скоро те исте тежње, бар наговештене, налазимо и код Настасијевића у овим фрагментима. „Где поезија каже своју последњу реч, ту музика удари свој први акорд”, вели он (30).

Послератне Настасијевићеве мисли остављају такође утисак тражења. У једној јединој мисли из године 1919. чујемо опет „глас” Богдана Поповића: „Мала и велика савршенства потичу из малог и великог интереса ствари, тако да ствар малог интереса има за своју границу мало савршенство и обратно. Пометња је у модерној уметности што се изгубио однос између интереса и савршенства” (26). Став према модерној уметности, његов као и Богдана Поповића, у том тренутку очигледно је негативан: није тад био Настасијевић спреман да је прими, и то у име савршенства, јасности. Али фрагменти који долазе после тог, већ напуштају ту парнасвачку позицију: они су усклађени или тендирају да се ускладе са концепцијом по којој је музика врхунац модерне уметности. Већ у једном од првих и хронолошки наред-

них фрагмената каже се да „дубоки, рељефни израз јесте онај чију форму одређује сенка неизраженог” (28). Први пут се тада срећемо са тезом која је еминентно симболистичка. Настасијевић, који је доскора инсистирао на јасности, пишући и сам јасне мисли, сад пише: „Стварност у односу на идеале уметности, фрагментарна је; фантазија увек долази да је допуни. То јој је прва улога у уметности” (29). Дакле: музика, неизречено, фантазија! У односу на претходне фазе то је ново опредељење — романтичарско, симболистичко. Помирио се Настасијевић и са модерном уметношћу. У једном недатираном фрагменту, са папирића, каже: „Модерна уметност не тражи лепо, нити ствара хипотезе лепога: она идући кроз живот наилази га, осети га, и непосредно дато изрази га кроз своја чула — без норми, без рецепата” (31). Тим разумевањем модерне уметности показао је да је спреман да уђе у њену авантуру.

*
**

Паскал у првој, Ла Бријер у другој и Спиноза у трећој фази, су, поред пресократоваца, изгледа једини значајни мислиоци који су имали удела у обликовању Настасијевићеве мисли. Сва тројица потичу из 17. века и сва тројица су рационалисти и моралисти. Нормално је отуда што је и сама Настасијевићева мисао у том периоду била превасходно рационалистичка и у великој мери моралистичка.

Једини наш теоретичар чије смо присуство поуздано открили на крају прве и на почетку треће фазе је Богдан Поповић, и сам рационалиста. Настасијевићев фрагмент из прве фазе био је изразито парнасвачки. Фрагмент из треће само је последњи дах парнаизма. После тога су превладале идеје романтичарске и симболистичке. Са тим идејама Настасијевић је и завршио овај период свог формирања.

Та четири имена нису, наравно, и једино присутна у његовој мисли, него само главни њени стубови, ослонци. Поред тих ослонаца захватио је млади Наста-

сијевић, фрагментарно, део европске културе од пре-
сократоваца до послератних књижевних идеја, оста-
јући увек рационалистички оријентисан: у мисли, у
стилу, у језику.

КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ

На сва три плана своје стваралачке активности: у прози, поезији и у мислима, Настасијевић је, дакле, у првом периоду прошао кроз три основне фазе. Те фазе временски нису сасвим подударне.

Прва фаза у прози завршава се практично са 1915. годином; у поезији она тада тек почиње и траје током 1916; у записима-мислима траје од маја 1915. до априла 1916. године.

Другој фази у прози припадају један запис од последњег дана 1916. и све приче из 1918. године; у поезији све песме из 1918. и по једна из 1917. и 1919. године; у мислима сви фрагменти од априла 1916. до краја 1918. године.

У трећој фази доминантна година за поезију и прозу је 1921. Мислилачки фрагменти јављају се у све три послератне године.

Чињенице које откривамо на сва та три плана (у прози, поезији, мислима и есејистичким фрагментима) и у свакој од те три фазе умногоме су противречне. Но оне нису противречне увек у истој мери код сваке од тих фаза.

Најпротивречније нам изгледају у првој фази. С једне стране, Настасијевић тада пише хумористичке приповетке које су под доминантним Сремчевим утицајем; с друге стране парнасовачке песме под доминантним Ракићевим утицајем; с треће, есејистичке записе у којима су доминантне идеје инспирисане пресократовцима и Паскалом. Поготово кад се овако извуку из временског и ситуационог контекста, те нам

чињенице изгледају неспојиве: као да немамо у виду исту стваралачку личност. Питање је: како је млади писац изабрао баш те узоре да се на њих ослони; односно: како је изабрао та три смера које они могу да симболизују, да баш од њих почне своју стваралачку авантуру.

Одговор за сваки појединачан случај може се дати конкретно. Почињући да пише приповетке, млади писац је морао да пође од неких узорака, модела. Што је у тим његовим најранијим причама утицај Сремчев био доминантан, уз спорадичне утицаје Нупшићеве и Домановићеве, објашњиво је. Ти писци су у деценијама пред први светски рат били међу најпопуларнијим српским прозним писцима. Настасијевић их је морао врло рано упознати. Сва тројица су, међу осталим, били и писци паланке: „сликари” паланачког живота и паланачких нарави. Природније је било да он, Милановчанин родом, њих узме за узоре, неголи писце сеоских приповедака. Он село није познавао: у селу је провео, из здравствених разлога, само једну годину, школску 1909/1910. док је био ученик гимназије у Чачку. Готово цео дотадашњи живот провео је у паланкама: у Чачку, у Крагујевцу и наравно највише у Милановцу. Анегдота сличних онима на којима је Сремац развијао своје приче, или сличних онима на којима су Нупшић и Домановић развијали своје комичне ситуације, знао је вероватно доста. А за време ратног затишја (1915), кад те своје приче и пише, он је опет у Милановцу, саживео се с њим. Матавуљ, Бора Станковић, Кочић, Ђипико итд. морали су му у том тренутку почињања изгледати много даљи; теже су и могли да му постану узор.

Разумљиво је, такође, и што је на почетку свог песничког рада потпао под утицај песника српске модерне, Ракића највише. На њих су се вероватно и други песници почетници тада угледали. Ракић, уз Дучића највише цењени песник, коме је и Скерлић давао извесне предности, могао је младом Настасијевићу да пружи основне моделе за три тематске врсте поезије: љубавну, родољубиву, мисаону. Младићу који се први пут заљубљује, који доживљава велику борбу

и страдање свог народа, који уз то преводи рационалисту Ла Бријера, свечана, реторска, јасна Ракићева фраза нудила се, као образац свакако више него флуидни симболизам Дучићев, или сомнамбулни Дисов. Више услова било се стекло да се он у то време определи и ослони превасходно на Ракића: његовој потреби да се изрази он је пружао највише готових и, што је важно, ауторитативних образаца.

Разумљиво је, донекле, и што је своју мислилачку активност почео тражењем одговора на питања која су поставили грчки космолози. Од њих почиње да се развија европска филозофска мисао; са њом почињу и курсеви из историје филозофије; Настасијевић се са њима могао упознати још у средњој школи. Мање је, на први поглед, схватљиво како је са њима довео у везу Паскала, како их је мислио заједно. Одговор на то питање можемо такође да осветлимо из „димензије писца” и „димензије читаоца”. На првој години студија, као што се из његовог сачуваног индекса види, Настасијевић је слушао курс о француским моралистима 18. века код Војислава Јовановића. Мада је Паскал живео у 17. веку, он на тим часовима није могао да буде заобиђен, бар као претходник и највећи међу моралистима. У генерацији која претходи Момчиловој, у генерацији његових професора, француски моралисти били су у тадашњој Србији, изгледа, на великој цени. Павле Поповић је 1893. године објавио књижицу *Француски моралисти* у којој је посебна поглавља посветио Монтењу (16. век), Паскалу, Ла Рошфукоу, Ла Бријеру (17. век) и Вовнаргу (18. век). Скерлић је, како наводи Ибровац (1965: XXVII) проучавао Паскала у оквиру својих предавања. Ла Рошфукоове *Максима* превео је 1914. Милутин Ускоковић. Размишљања слична по облику оним француским моралистима неговали су код нас Божидар Кнежевић (*Мисли*, 1903) и Урош Петровић, Милановчанин родом, Момчилов професор на факултету (*За сваки дан*, 1914). Опредељење Настасијевићево за француске моралисте (за Паскала и Ла Бријера) не изгледа отуда случајно: то определење могао је да преузме од својих претходника. Њиховој рационалистичко-позитивистич-

кој оријентацији они су посебно одговарали: били су рационалисти, писци-мислиоци и добри стилисти уз то. Настасијевић у то време, на жалост, није могао као млади студент да преводи Паскала — било је то тешко и Ибровцу после другог светског рата; за Ла Бријера се вероватно одлучио и зато што је за преводбе најлакши.

Сва та Настасијевићева опредељења дошла су, дакле, споља: из књижевног живота, из општих књижевних уверења и са катедре. Она показују како су фактори који спадају у „димензију читаоца“, у дух времена, бар на самом почетку књижевног формирања младог писца одредили прве његове кораке. Настасијевићеви уметнички радови, песме и приче пуну су, додуше, његове „личности“: лични моменти, нарочито у песмама пренаглашени су. Можемо, рецимо, из једног сонета (15. XI 1916) да видимо како му је његова драга „На поласку с истом љубазношћу дужном/пружила“... „руку ко и свима“ у атмосфери која подсећа на градске салоне: патња због тога испуњава целу песму. Али та његова личност, која се тако показује у песмама, само је литерарно конвенционална, према обрасцу, а не и стварна његова личност. Његове преокупације анегдотском страном паланачког живота такође су конвенционалне: до дубљих својих преокупација он преко тих литерарних образаца не допире: димензија читаоца једноставно пригушује димензију писца. Између тих двеју димензија нема сагласности. Зато је у његовим раним уметничким радовима мало аутентичности. Из биографских података, које о његовом дотадашњем животу знамо, видимо да он одмале на показује изузетну склоност ка музици: у десетој години (1904) учи да свира на флаути, а у једанаестој на виолини; у чачанској гимназији већ компонује; музиком као другом страшћу бави се током целог живота. Тој његовој страсти у његовим песмама из прве фазе скоро нема ни трага; има га можда у разумевању за проблем хармоније и има само у запису *Певач*. Тај запис је стварно могао написати само неко коме је музика присна. Или, на пример, други релевантан податак који Деврња наводи у *Биографији*: „Још као

дете, Момчило је био захваћен оном лепотом што се скрива у причама из области народног сујеверја и невероватних појава у вези са тим сујеверјем којима су се убедљивим причањем давале конкретне форме праве стварности. Снага те народне мистике учиниће један од најснажнијих утицаја на Момчилову душу, утицаја који је свакако пресудан за будућег писца” (34). Мада је Деврња, добрим делом вероватно, реконструисао Момчилову унутрашњу биографију према његовом књижевном лику, смисао за сујеверје и за легенде Момчило свакако није развио у зрелим годинама, после своје 26. Том његовом смислу у његовим раним песмама и причама трага нема; тај смисао је очигледно био придавањен обрасцима који су му се нудили.

У првој његовој фази сагласност између мисаоних преокупација, песничког израза и прозне теме постигнута је у једном једином моменту: негде око почетка јуна 1915. кад у свега неколико дана пише своје есејистичке записе, прозни запис *Певач* и песму *Никоја реч*. Са том међутекстовном сагласношћу подударара се још једна: она која проистиче из његовог личног емоционалног стања. Зато су сви ти радови најмање конвенционални: аутентични су. Али се није стекла још једна битна сагласност: са димензијом читаоца. За тај смер Настасијевић није могао да нађе много потпоре у српској култури тога времена. Зато је та структурализација била тренутна и морала је да се распадне.

Превладало је оно што је за младог писца било јаче, претегнула је димензија читаоца. Доћи ће ускоро, 1916, до једне друге структурализације, до једне нове међутекстовне сагласности: истовремено кад пише ракићевске парнасовске песме, он парафразира парнасистичка схватања о „савршенству израза” Богдана Поповића; Ла Бријер, кога тада преводи, том усаглашавању једино може да помогне. Тада је Настасијевић свуда рационалан, целомудрен, јасан и свуда најдаљи од своје аутентичне природе и од своје књижевне будућности: у редовима из те фазе најмање налазимо Настасијевића из потоњих дела. Димензија читаоца тада је, у његовим покушајима, најмање плод-

на, јер ју је рат учинио одвећ статичном, заустављеном, апстрактном, празном: ништа се око њега, вероватно, на интелектуалном плану не дешава.

Али ни та структурализација није могла дуго да остане стабилна; неће он још дуго остати у тој фази. Јер поседује развијену критичку свест. Оне две сатиричне песме, које се односе на Дучића, упућене су, делом бар, Ракићу и себи самом. У форми туђих стихова направљен је тада властити програм у коме је и испољена амбиција за оригиналношћу. А с друге стране, ни Ла Бријеров утицај није био само негативан: могао је од тог проницљивог француског писца да научи и како се иза привида открива истина. Моћ запажања у њему се изоштравала као и моћ критичког гледања не само света око себе, већ и света у себи и света који он сам ствара. Покушао је зато да нађе нови пут, али се обраћао опет старим, познатим обрасцима, романтизму, па симболизму. Није, изгледа, могао да буде тим покушајима задовољан; они су усамљени.

Да ли је Настасијевић у ратним годинама 1917. и 1918. у Горњем Милановцу дошао у додир са експресионистичким штивом, нисмо могли да утврдимо. То није искључено: он је тада знао немачки језик, био је, како каже Деврња у *Биографији*, „додељен на рад у Месну команду, како би, у исти мах, могао да буде под присмотром” (51); виђао се, дакле, са немачким војницима и официрима. Могао је можда да дође до неког експресионистичког штива и из Хрватске где се експресионизам у то време развијао. А могао је и сам, у властитом саморазвоју, да доспе до истих резултата. И да се при том ослони на танку линију поезије говорног типа у српској поезији, нарочито на ону коју је започео Милан Бурчин (*Песме*, 1906), или на још тању линију Винаверових предратних експресионистичких наговештаја. Али, могао је исто тако да се ослони и на властите записе из 1915. где је космичка визија већ била утемељена.

Што у овој фази најмање можемо да откријемо утицај других писаца, што их само наслућујемо, значи да се однос у дијалектичком јединству димензије текста, писца и читаоца пореметио на штету димен-

зије читаоца. У тој фази Настасијевић није написао ниједан вреднији прозни или песнички рад, али они које је написао ипак делују бар као аутентичне скице: најмање је у њима конвенције, највише тежње да се макар на безобличан начин изрази, екстериоризује доживљај или идеја. Структурализација се врши око димензије писца; текстови су само скице.

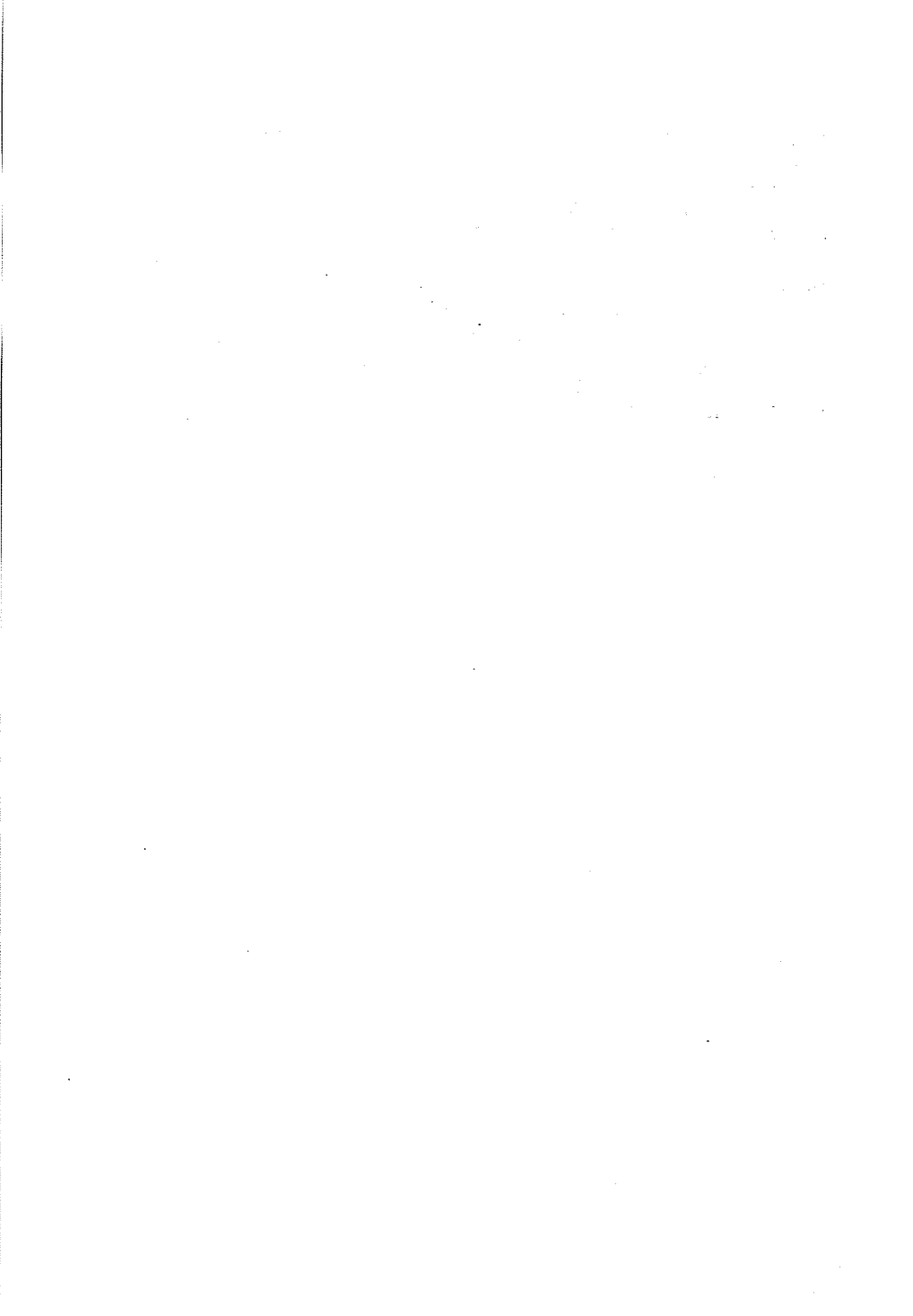
У трећој, последњој фази поново се врши нова структурализација; овога пута тежиште се опет помера ка димензији читаоца. Само потицајима са стране можемо да објаснимо промене које се у његовим текстовима догађају, нарочито у мислима. Настасијевић је у тој фази опет студент. До пантеизма не долази случајно. Код Бранислава Петронијевића он слуша курс из историје новије филозофије, а Петронијевићева *Историја* и почиње од рационалиста 17. века; Спиноза је у њој једно од најистакнутијих имена. Спинозин пантеизам ће Настасијевић примити пре него теже схватљиву Лајбницову монадологију, на којој вероватно лајбницовац Петронијевић више инсистира. А прихватиће га вероватно и зато што је он ближи његовим почетним концепцијама из 1915. и што је ближи постојећим схватањима уметности која Настасијевића све више придобијају: романтизму и симболизму.

Романтичарске идеје у *Мислима* и она романтичарска прича *Страх* такође су, изгледа, потакнуте споља, са катедре: курсеве о романтичарима и романтизму, како видимо из Индекса, Настасијевић је слушао код германисте Милоша Тривунца и делимично код Богдана Поповића. Од Богдана Поповића можда и потиче она тренутна, са парнасистичких позиција, аверзија према модерној уметности.

Репортерски засноване приче *Сажалење* и *На осуству* потакнуте су вероватно сличним причама из новинских подлистака или неке лектире. Видимо из *Библиографије Момчила Настасијевића* од Живорада П. Јовановића (1938: 475) да је Момчило у то време преводио, међу осталим, Чехова, Пјера Мила и Мориса Декобру. Могао се у *Сажалењу* ослонити на Чехова,

а у причи *На осуству* на двојицу француских писаца који су били и репортери.

Најмање спољних потицаја видимо у његовим стиховима. Модерна поезија, која се тада стварала, само га је могла подржати у настојањима да изгради слободан стих. А његова опсесија музиком, која се тада развила, деловала је вероватно у правцу оплемењавања слободног стиха мелодијом. Песме из те фазе по остварености су још далеко од оних из другог периода чије су заправо варијанте. Али Настасијевић више не трага: он налази. Песмама ће и започети други свој период, период зрелости.



ДРУГИ ПЕРИОД

ДЕЛА СТВАРАЛАЧКЕ ЗРЕЛОСТИ

ДЕЛА СТВАРАЛАЧКЕ ЗРЕЛОСТИ

Од преломне 1922. године до смрти Настасијевићу је остало свега 15 година да живи и ствара. Написао је за то време текстове који су ушли у оних шест књига *Целокупних дела* (*Из тамног вилајета*, *Хроника моје вароши*, *Песме*, *Драме*, *Музичке драме*, *Есеји*) и по којима је познат као један од најинтересантнијих српских међуратних књижевних стваралаца.

Од његових почетничких радова ти текстови се разликују пре свега по стилу. По стилу се они разликују, такође, и од текстова других писаца. Ти текстови представљају једну стилску целину.

Та стилска целина, међутим, није строго кохерентна. Између појединих дела унутар ње могу се уочити и крупније разлике. У музичкој драми *Међулушко благо*, на пример, можемо да осетимо или статистички да покажемо, веће присуство звука и лексике народних песама него у музичкој драми *Бурађ Бранковић*. Стил је у *Недозванима* далеко више „обичан”, тј. ближи језичком стандарду, него у драми *Код „Вечите славине”* где је у пуној мери „настасијевићевски”, особен. Сличне разлике могу се уочити и у двама збиркама приповедака, *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*. *Хроника* „нам се чини језички гушћа, мање наративна у конвенционалном смислу речи”, каже у свом познатом есеју о Настасијевићу Миодраг Павловић (1964: 196). У истом есеју Павловић уочава и разлике између циклуса песама или есејистичких текстова. То значи да Настасијевићево „зрело” дело представља једну сложену целину: скуп разноврсних

дела која међу собом имају нешто заједничко. То заједничко, особени Настасијевићев стил, можемо да схватимо као јединство (језгро сличности) у разноврсности појединих стилских одлика његових дела.

Да би се та целина аналитички сагледала, нужно је видети како је она организована. Један од видова њене организованости пружила су и *Целокупна дела*. Она су Настасијевићеве текстове груписала по принципу жанрова и циклуса: музичке драме или драме објављене су у посебним књигама, два приповедачка циклуса у посебним, песме заједно у једној књизи подељеној на седам циклуса итд. Збир тих књига пружа нам поглед на целину његовог дела са становишта жанровског и тематског: показује нам шта је све Настасијевић за петнаест година написао и чиме се све бавио. Али нам не показује како је његово дело, као целина, настајало, развијало се и обликовало.

Да би се то дело сагледало и као динамична целина, у процесу настајања, а не само као збир аутономних текстова, нужно је да се изврши његова темпорализација: да се поред жанровско-тематске перспективе сагледа са још једне: хронолошке. Те две перспективе, у ствари, и две су основне координате према којима треба извршити репродукцију настајања Настасијевићевог дела као целине.

Хронолошка перспектива, међутим, прети да практично укине жанровску. Она може да нам покаже само којим су редом и у ком историјском моменту његова дела настајала или била објављивана. Потребно је, зато, да се те две перспективе доведу у склад, тј. да се поставе функционално у односу на осветљење дела као целине. То се може постићи само ако те две перспективе буду принципијелно сачуване, ако се међу њима успостави природна кореспонденција.

За репродукцију израстања једног опуса нису подједнако важне све хронолошке чињенице: најважније су, свакако, оне које представљају и најзначајније моменте у обликовању тог опуса. У Настасијевићевом случају то значи да из великог броја хронолошких чињеница треба издвојити оне које су најрелевантније. Једну од тих чињеница смо већ открили. То је година

1922, кад је Настасијевић учинио одлучан заокрет у свом развоју. После те године, до краја његовог живота и стварања, постоје још свега неколико таквих чињеница. То су оне године кад он довршава или објављује своја значајнија дела, тј. они временски одсеци кад резултати његовог рада и развоја добијају финални облик. Први од тих момената је година 1927: тада је објавио збирку приповедака *Из тамног гилајета* и музичку драму *Међулушко благо*, два крупнија плода свог вишегодишњег рада. Следећи значајан моменат су године 1930, 1931. и 1932, кад једну за другом објављује драме *Недозвани* и *Господар-Младенова кћер* и збирку песама *Пет лирских кругова*. Између те три године размака нема: у њима се, такође, збирају резултати претходног рада и развоја. Размак се поново јавља између тих година и године 1935, кад објављује *Бурђа Бранковића* и драму *Код „Вечите славине“*. И та година обележава опет један значајан моменат у настајању његовог дела као целине. После тога Настасијевић није написао ниједно значајније дело.

То значи да у другом периоду Настасијевићевог развоја, после преломне 1922. године, постоје само три хронолошки изузетно релевантне чињенице: 1927, 1930—1932. и 1935. година. Те године могу се схватити и као завршеци трију фаза у израстању његовог опуса. Према њима треба покушати темпорализовати и друге, досад непоменуте текстове или циклусе. *Хронику моје вароши*, на пример, која је у *Целокупним делима* као књига први пут објављена, треба „вратити у време” кад су приповетке из ње настајале или биле објављиване. Дакле, у време између 1925—1933. године: као књига она је још 1931. била понуђена издавачу. Временски она припада другој фази Настасијевићевог развоја, оној која се завршава 1930—1932. На сличан начин се могу темпорализовати и циклуси песама, есеји, чланци итд. Тако се добија скица настајања Настасијевићевог дела која из хронолошке и жанровско-тематске перспективе овако изгледа:

I ФАЗА (1922—1927)

Приповетке: збирка *Из тамног вилајета*

Песме: циклуси *Југарње* и *Вечерње*

Драме: *Недозвани*, прва објављена верзија (1924)

Музичка драма: *Међулушко благо*

Есеји (најзначајнији): *Неколико рефлексција из уметности*, *Белешке за апсолутну поезију*, *За народну мелодију*

II ФАЗА (1925—1933)

Приповетке: *Хроника моје вароши*

Песме: циклуси *Бдења*, *Глухоте* и *Речи у камену*

Драме: *Недозвани* и *Господар-Младенова кћер*

Есеји (најзначајнији): *Белешке за стварну реч*, *Белешке за стварну мисао* и *Белешке о неопходности израза*

III ФАЗА (1934—1937)

Песме: циклуси *Магновења* и *Одјеци*

Музичка драма: *Бураћ Бранковић*

Драме: *Код „Вечите славине“*

Есеји (најзначајнији): *У одбрану човека* и *За хуманизацију музике*

Свакој од тих фаза дали смо наслове према доминантним интенцијама ауторовим, преузимајући делове његових наслова или парафразирајући их. Прву фазу смо назвали *За нову поетику*, другу: *За стварну реч* а трећу: *У тражењу спаса*.

ПРВА ФАЗА

ЗА НОВУ ПОЕТИКУ

ПРЕЛОМ

„Између предратне и поратне (књижевности — П. М.) провалија је. Из једне у другу ваљало је преживети читаву преоријентацију једног крштења”, — писао је Настасијевић 1933. године у одговору на *Правдину* анкету о књижевном стварању после рата. Тада је он већ био један од најистакнутијих поратних. У његовом одговору зато нема дистанце, а има одвећ оштрог суда према претходницима. „Да ли се предратна у чему наставила и после рата?” парафразира он *Правдино* питање, па одговара: „Наставила се у ономе што је виталног било у њој и непропаљивог (Бора Станковић, Дис), у ономе чиме се са видовитошћу сагледала данашњица.” Наше време види више континуитета између предратне и међуратне књижевности и види више „непропаљивих” писаца из српске модерне, а не само двојицу колико их је видео Настасијевић. Али је прелома, и то оштрог, у развоју српске културе на том размеђу било. „Положај, дух, наше поезије, после рата и, не могу да не напишем, после Скерлића, сасвим је нов и измењен. Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони.” Тако је 1920. године писао Милош Црњански у *Објашњењу Суматре* (1958: 176), сажето оцртавајући промене са гледишта свог, и свог поколења.

До рата високо цењени метрички правилни стихови у катренима парнасоваца и симболиста постали су сад, у овом *Објашњењу*, „банални четворокути” „добошарске музике” (177); захтеви Богдана Поповића за хармонијом форме и савршенством израза по-

стали су сад само „канони” који су, хвала богу, пали! Много се шта променило. Генерација Богдана Поповића и Јована Дучића није много марила Лазу Костића и романтичаре; млади их сад откривају и откривају мелодијске вредности народних лирских песама: много је покушаја у међуратним часописима да се њихов звук обнови или поново створи. Идеје које су, по Црњанском, „пале”, нису биле само идеје Скерлићеве, књижевне, већ идеје читавог једног нараштаја и читавог једног система мишљења. То су биле идеје које су се заснивале на рационализму. До рата високо цењени филозоф-рационалист Бранислав Петронијевић, остаје после рата без значајнијих следбеника; сви нови српски филозофи (Милош Бурић, Владимир Вујић, Првош Сланкаменац, Филип Медић, Борислав Лоренц, Ксенија Атанасијевић, Станислав Винавер итд.) настају као ирационалисти. Та нова филозофска оријентација код младих корелирала је са новом књижевном оријентацијом: давала јој теоријске основе, упућивала је ка перспективама на којима почива ирационализам Бергсонов, Крочеов или руске профетске мисли.

„Преврат” се збиља десио у свему: „у речи, у осећању, у мишљењу”, како Црњански на истом месту каже (177). Али тај преврат није био само наш, већ европски, интернационалан: наши превратници, махом за време рата, добили су за њега потицаје у страним срединама: Винавер, рецимо, слушао је још пре рата Бергсонова предавања у *College de France*; Растко Петровић, Драинац, каснији надреалисти „преобратили” су се за време рата у Француској или Швајцарској; Црњански у ратним и интелектуалним превирањима у Аустро-Угарској; Милош Бурић је ирационализам усвојио од свог професора Алберта Базале у Загребу; сви су, дакле, били подстакнути са катедре или од интелектуалних средина у којима су живели, и то док су још били млади, неформирани, савитаљиви.

За Настасијевића, међутим, то је стварно била „преоријентација једног крштења”. Јер се он релативно касно отргао утицаја парнасоваца и усвојио слободан стих, а сасвим је дуго „шегртовао” код рацио-

налиста. Зато трагове његове мисаоне преоријентације и срећемо најкасније: кад је „нови дух” у српској култури већ превладао.

Немамо много чињеница на основу којих бисмо процес његове преоријентације потпуније реконструирали. Располажемо, поред његових текстова, тек са неколико биографских података. Живорад П. Јовановић, на пример, у *Библиографији Момчила Настасијевића* (1938) наводи да је Момчило у првим поратним годинама објавио преводе Едгара Алана Поа (*Црна мачка, Маска црвене смрти*), Чехова (*У берберници*), Мориса Декобре (*Сугестије*) и Пјера Мила (*Једно пророчанство*), а да су му у рукопису остали из истог времена преводи Игоовог *Каина* и *Кафанице* Тристана Бернара. Сам избор тих писаца говори нам понешто о његовим лутањима и сналажењима. Иго, По и Чехов су „школски писци”; за њих је препоруку могао добити и са катедре; значајно је, међутим, да су сва тројица и претече модерних књижевних струјања. Тај избор свакако није за његов развој ирелевантан: сва тројица могли су да утичу на основну оријентацију у његовим каснијим делима. Сасвим је други случај са новијим француским писцима. *Кафаница* Тристана Бернара је благолагољива комедија која ефекте гради на комици ситуације; сличнија је Нупићевим комедијама него иједном Настасијевићевом делу. Морис Декобра и Пјер Мил су многописци које француске историје књижевности обично изостављају, а енциклопедије једва бележе: немају значаја за модерна књижевна стварања. Настасијевић се тада очигледно ни у француској литератури није најбоље сналазио: његови вршњаци већ су се јасно опредељивали за Аполинера и Бретона.

У обимној и лепо писаној студији *Послератна авангарда и Милош Црњански* (1972) Драгиша Витошевић помиње Настасијевића само на једном месту (38), наводећи као „својеврстан податак” да „један Момчило Настасијевић у Српском књижевном гласнику, 1923, преводи — Ередијине сонете!” Настасијевић их је тада још преводио (вероватно коју годину раније), зато што је још био под утицајем својих

професора, под утицајем академске јавности: Хере-дија је био омиљени песник Богдана Поповића, а на њему ће Миодраг Ибровац, 1924, положити државни докторат на Сорбони. Две песме у везаном стиху и реторичкој интонацији из тог времена вероватно су рецидивни утицаја са катедре.

Био је Настасијевић у то време очигледно између две ватре: између ауторитета са катедре и авангардизма својих вршњака. Образовањем и другим „шегртовањем” везивао се још за генерацију својих професора; та веза је настављањем студија после рата била, бар за тренутак, учвршћена. За духовни свет својих вршњака, са којима је давно изгубио контакте, везивало га је тек неколико веза: сличан доживљај рата, усвојен слободни стих и извесни експресионистички моменти. Те везе ће се ускоро показати перспективнијим. Стекао се био бар један значајан услов за духовну преоријентацију: у току студија, после рата, Настасијевић се боље упознао са стваралаштвом и поетиком романтичара, а „нови”, његови вршњаци, наступали су и сами као неоромантичари. Рушећи свет својих претходника, својих „очева”, позивали су се на своје „дедове”, на романтичаре. Романтизам је био, дакле, онај мост који ће га вршњацима приближити, извести на пут њихових интенција.

Једина два штампана текста у *Есејима*, која стилски припадају првом периоду, *Годишњица смрти Косте Миличевића* (1921) и приказ превода *Романа о Тристану и Изолди* (1922), већ доносе неколико карактеристичних запажања која ће се касније реализовати у његовом зрелом стваралаштву. Она ту, у тим текстовима, још нису уобличена у теоријске концепте: само су запажања, уочавања, ништа више.

У сликару Кости Миличевићу, свом старијем пријатељу из предратних дана, уочио је једну посебну особину: „У њему је”, каже (123), „поред доминантне сликарске способности лежала скоро исто толико јака способност приповедача који ниједну своју приповетку није ставио на хартију, али чија је реч била толико живописна, снажна и сугестивна...” Уочио је

затим „неки атавистички византинизам човека, чија се читава линија предака, свештеника, кретала по полутавним црквицама и саживела са болесно издуженим, као земља тамним византијским свецима” (127); и још да „мотив за њега постаје само кључ помоћу кога ће продрети у народни дух и проићи природу његова нагона за упрошћавањем и стилем” (128) и да је тај сликар, кога пореди с Дисом (били су пријатељи), у ствари, „мученик који је Уметност изједначавао са Религијом и ради ње добровољно се осудио на највеће патње...” (130).

Тежња ка усменим ефектима приповедања, ка атавистичком црквенословенском језику, ка продору у народни дух и ка изједначавању уметности и религије, модерном међуратном писцу Настасијевићу даје специфичност; ове особине, све заједно, не срећемо ни код ког другог нашег писца. Он их је први запазио код једног од српских модерних сликара с којим се дружио и који му је био близак. (Сем овог есеја, посветио је Кости Миличевићу и једну песму поводом смрти; овај сликар је и главни јунак његове приче *На осутву* и један од главних јунака драме *Недозвани* — Музулино).

Приказ превода *Романа о Тристану и Изолди* са 99. издања Бедјеове редакције, значајан је само с једне стране: у њему се први пут срећемо с Настасијевићевим испољеним смислом за старо, средњовековно, за „драгоцено наслеђе” (118). Али је значајан и због једне дилеме која му се поставила око начина превода романа. Он пише:

Пре свега, на који би начин наш преводилац постигао да буде архаичан у свом стилу? Да ли залазећи у наш средњи век и тражећи савета од наших превода сличних романа. То би значило ударити тупем којим још нико није пошао код нас. Г-ђа Павловић, српски преводилац, била је с тога принуђена да, где год није могла ухватити прави тон оригинала, узме нешто од тона наше народне приповетке, те тако избегне оно што Французи називају платитуде, највећу опасност која се испречава при преводу дела ове врсте. (119).

У дилеми да ли да бира језик превода наших средњовековних романа или језик народне приповетке, Настасијевић се тада одлучно определио за ово друго, за језик народне приповетке. Све до треће његове фазе тај језик биће присутнији у његовим уметничким делима. Дотле је и народну књижевност далеко претпостављао старој. Знамо то из *Предавања из књижевности* које је, према белешкама са његових часова шк. г. 1932/33, објавио 1968. године академик Петар Стефановић. На основу тих белешака не стичемо утисак да је он стару књижевност посебно ценио или да ју је другачије вредновао него други у његово време. Стичемо само утисак да ју је релативно добро познавао те су отуда могле да добу и оне језичке референце старих текстова које срећемо у његовим делима. До извесног преокрета у односу на стару књижевност могло је да дође тек у последњој његовој фази када је написао Бурба Бранковића, превео *Слово љубве* деспота Стефана Лазаревића и сарађивао у *Хришћанској мисли*. У то време је и водио оне разговоре које Деврња у *Биографији* спомиње (77), разговоре у којима је „пластично дочаравао тајне нашег средњовековног сликарства”. У песмама из тог доба (циклус *Магновења*) има и највише сродности, језичких и тематских, са старим списима. Дотле, присуства архаично средњовековног у лексици и синтакси ређа су и повремена или су амалгамисана народским језиком и изразима.

Још један фрагмент из тог времена значајан је као најава његових будућих настојања. То је фрагмент из *Мисли*, настао 1921. године, који гласи:

Велика тајна стила: Гипкост дрвета које је израсло, а не правилоност и укоченост наслаганих опека, нити у најбољем случају њихова везаност. Једна тајна сила која сједињује у нераздвојну целину реч с речју у мисао, мисао с мишљу у концепцију; једна нова светлост бачена на свет; једна нова душа која је прострујала кроз царство речи, тонова, боја. (33).

Тај фрагмент, као идеја, биће ускоро разрађен у есеју *Неколико рефлексија из уметности*. Он, међутим, не представља само запажање већ откриће „велике тајне стила”. До тог открића је Настасијевић могао да дође постакнут и споља, од својих вршњака. Црњански, рецимо, у *Објашњењу Суматре*, објављеном годину дана раније, има реченицу: „Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока” (1958: 177). Формулације су различите али је идеја иста: ићи за природним облицима, а не за наметнутим, задатим. Настасијевићева формулација је очигледно продубљења. До ње је могао доћи потакнут и од неке друге лектире, али и запажањем саме своје песничке праксе: формулација делује свеже, као право откриће. Са том идејом он се, у сваком случају, највише приближио интенцијама своје књижевне генерације; могао је, са свог споредног колосека, да им се прикључи.

ЗА МАТЕРЊУ МЕЛОДИЈУ

I (ПЕСМЕ)

У првој фази (1922—1927) Настасијевић је објавио песме из циклуса *Јутарње* и *Вечерње* и то овим редом (у заградама су наслови коначних варијанти из *Пет лирских кругова*):

Јутарње:

1. *Бела песма (Јасике)*, 1. IV 1922.
2. *Јутарња песма (Румена кап)*, 1. IV 1925.
3. *Сан у подне*, 1. IV 1925.
4. *Зрела песма (Грозд)*, 16. V 1925.
5. *Песма фруле (Фрула)*, 16. IX 1925.
6. *Песма на уранку (Зора)*, 1. V 1926.
7. *Дафина*, 6. I 1927.
8. *Песма чобана (Извору)*, II—III 1927.
9. *Бурђевци*, VII—VIII 1927.

Вечерње:

1. *Мека песма (Љиљани)*, 1. III 1923.
2. *Труба*, 16. VI 1926.
3. *Сестри у покоју*, 1. IX 1926.
4. *Врбе*, 6. I 1927.
5. *Позна песма (Позној)*, 16. IV 1927.

6. *Вечерња песма*, 1. IV 1927; *Вече*, III 1930. (*Вечерња*)
7. *Јесења песма (Билкама)*, 1. IV 1927.
8. *Сутон*, 16. II 1928.
9. *Чесма крај пута (Чесми крај пута)*, V 1928.

Оба циклуса настајала су, дакле, скоро истовремено: *Јутарње* између 1922—1927, а *Вечерње* између 1923—1928. *Вечерња песма* послужила је као основа за две касније објављене песме истог циклуса: за *Сутон* (1928) и *Вече* (1930), која је најближа коначној варијанти песме *Вечерња*. То нису, међутим, једине песме које су касније прерађене: у збирци *Пет лирских кругова* промењене су, бар у нечему, све песме (по правилу више оне које су раније објављене), а од укупно 18 из оба циклуса само их је седам задржало старе наслове.

За истраживача су те промене врло значајне. Сем за песме из циклуса *Глухоте* и *Речи у камену*, које су први пут објављене у *Пет лирских кругова*, за скоро све друге он практично располаже са најмање две варијанте: први пут објављеном и коначном. Тих варијаната у Настасијевићевој рукописној заоставштини има далеко више. Неке од њих су већ објављене. Поред оних 28 штампаних у *Раним песмама и варијантама*, још неколико објавио је и Божидар Ковачевић у два маха: први пут (1960) две варијанте *Вечерње*, четири *Трубе* и три варијанте *Фруле*; други пут (1961) три варијанте песме *Грозд*. На основу објављених варијаната и на основу оних необјављених из рукописне збирке Светомира Настасијевића, можемо скоро из стопе у стопу да пратимо, како то Ковачевић у наслову (1961) каже: „Настасијевићев пут до песме”.

Само је једна песма из оба циклуса, *Фрула*, написана у осмерцу; све друге су у слободном стиху, а све скупа представљају разноврсна песничка решења. Није потребно да сваку од њих посебно испитујемо: довољно је да утврдимо оно што чини јединство у њиховој разноликости и да утврдимо начин, пут, којим се до тог јединства дошло. За утврђивање

тог пута најбоље нам могу послужити *Бела песма*, најстарија објављена, и програмска песма *Фрула*, објављена 1925. али зачета далеко раније, у првом периоду.

1.

Најранија песма у којој можемо уочити елементе који су реализовани у *Белој песми* написана је 1918. Ево је целе:

ЧЕКАЊЕ

Хитнуло сунце копча првена
кроз предео зелени,
кроз тихи крај без стазе,
где песму самоће шуме јасике —
пречисте деве гора;

И моја душа трепери тако
ко лист јасике; —

О заћи сунце! —
ја сумрак чекам,

сумрак паучину лелујаву меку
коју ће оплести без јава и шума
милиони сивих паука у зраку:

Доћи ће ми она,
бела и чиста ко горска јасика.
О, познаћу јој белу слијету
међ стаблима белим;

О заћи сунце,
душа ми трепери ко лист јасике, —
у сумрак пали доћи ће ми Она.

(1970: 235)

Ова песма састављена је из три мотива. У првом мотиву (прва строфа) дата је слика извесног преде-

ла у коме шуме јасике. У другом мотиву (2, 3. и 4. строфа) треперење јасикиног лишћа послужило је да се направи поређење са треперењем песникове душе док чека драгу. У трећем мотиву (последње две строфе) бела и чиста јасика употребена је са Оном коју песник (Ја из песме) чека. Доживљај исказан песмом је, дакле, сасвим инциденталан: између оног Ја из песме које чека, Ње коју чека, и јасика међу којима је чека, однос је увек дат као однос између Ја и Не—ја (Ја—Она; Ја—јасике). Поређења између треперења његове душе и Ње и јасика, изведена су на основу језгра сличности; партикула *као* постоји и у другом и у трећем мотиву; њоме је наглашена и блискост и различитост између поређеног. И језик те песме је у функцији презентације доживљаја: он је рационалан, тј. стандардан: песничка насиља у њему су минимална: само инверзије и понављања разликују те стихове од стандардних прозних реченица. Таквим језиком доиста је могао бити исказан само инциденталан доживљај. Јасике у тој песми још нису симбол, него само средство за поређење. Оне ће симбол постати тек у *Белој песми*; тамо ће се сасвим одвојити од мотива чекања. Мотив чекања Настасијевић ће развити у песми *Сугон*, али ће тамо јасике бити замењене брезама: лишене своје симболичке функције јасике више неће бити потребне; чекати се на Њу може и међу брезама.

На жалост, немамо довољно варијаната на основу којих бисмо могли пратити израстање *Беле песме* из *Чекања*; располажемо само са једном песмом из 1921. године која већ носи наслов *Бела песма*. Она се у детаљима разликује и од објављене *Беле песме* и од *Јасика*. Али је прва строфа, једина у везаном стиху, остала иста:

Шта шуме јасике беле,
Пречисте горске деве,
Сребрне кад им стреле
Јутарње сунце хитне
И зраком кликну шеве?

Ако не можемо у свему да реконструишемо процес деструктуризације једне песме говорног типа (*Чекање*) и структурализације друге мелодијског типа, знамо бар стих који је у том процесу одиграо улогу „тројанског коња”. Он се јавља у обе песме и има исту семантичку али различиту фоностилистичку вредност. У *Чекању* то је последњи стих прве строфе: „пречисте деве гора”, а у *Белој песми* други стих: „Пречисте горске деве”. Промењен је, дакле, само посесивни генитив у посесивни придев, али се та „ситна” промена показала као далекосежна. Семантички садржај стиха је остао исти, али је фоностилистичка структура стиха битно измењена: одједном су се све три речи у стиху завршавале вокалом *е*; група сугласника *ск* у речи *горске*, није повећала број слогова у стиху, али је појачала вредност шуптавих сугласника у првој речи; и њих је одједном било три: *ч, с, с*; консонант *с* се, сем тога, у обе прве речи нашао на трећем месту отпозади. Придев *горски* песник није морао том приликом посебно, изнова да ствара да би њиме заменио посесивни генитив (*деве гора*); тај придев је већ био употребљен у песми, у стиху: „бела и чиста ко горска јасика”: у том стиху су се сва три придева такође завршавала истим вокалом (*а*) као и именица. И тај стих је вероватно пре од свих других помогао ономе првом у разбијачко-градитељском послу: позајмивши му епитет *горске* морао је да одустане и од епитета *чисте*, јер је он већ био садржан у првом стиху, у речи *пре-чисте*. Остао је из тог стиха, дакле, уз именицу *јасика* само још епитет *бела*: синтагму *бела јасика*, односно у плуралу и интровертовану (*јасике беле*) имамо у првом стиху *Беле песме*: „Шта шуме јасике беле”.

Нема у тој првој строфи *Беле песме* ниједног битно новог елемента који већ није био, као граба, садржан у песми *Чекање*. Стих из *Чекања*: „Хитнуло сунце копча црвена” у *Белој песми* се јавља у стиховима: „Сребрне кад им стреле / јутарње сунце хитне”; глагол *хитнути* је задржан; *копча* су замењена адекватнијом речи за јутарње сунчеве зраке — *стрелама* и еуфонијски изражајнијом: *СРЕ*брне кад им *СтРЕ*ле.

Стих из *Чекања* што се односи на „сумрак паучину лелујаву меку“ коју ће оплести „милиони сивих паука у зраку“, претрпео је у *Белој песми* највеће промене, променио се у стих: „И зраком кликну шеве“, јер је читаво виђење јасика пренето са сумрака у јутро: кликтај шева погоднији је да представи слику јутарњег буђења. А можда је и цело то „пребацивање“ мотива јасика из сумрака у јутро било учињено из еуфонијских разлога: уместо звучно анемичног стиха из *Чекања*, јавља се овде еуфонијски изразит: *и зраком кликну шеве*, римом уз то повезан за други стих: *деве—шеве*. Строфа је тако на старој граби постала семантички и еуфонијски чврста песничка целина: подудариле су се функције звучне и смисаоне, праве речи дошле су на права места. Структуру строфе не чини само иста метричка основа стихова и риме (*беле—стреле, деве—шеве*) већ и изразити морфолошки и семантички паралелизми (*беле, пречисте, горске, сребрне, јутарње; јасике—деве, стреле—шеве; хитне—кликне*) којима су обухваћене скоро све речи у строфи.

Тим преинакама много је добијено: од грађе створена је поезија. Настасијевић, који је своје песме и после објављивања увек мењао, није ову строфу после 1921. године мењао никад: она је остала неразрушива. Остатак *Беле песме*, четири наредне строфе, немају никакве везе са песмом *Чекање*. Те строфе су, у ствари, само разрада мотива постављеног у првој строфи и оне су проблем за себе. Више пута су мењане; нећемо у њих улазити.

Још ово: и у наведеној строфи, и у целој *Белој песми* нешто се битно десило. Нестало је из песме песничково Ја и нестао је његов инциденталан доживљај: Она и он, и његово очекивање љубавног састанка, дакле све што је било лично, искуствено у песми *Чекање*, једноставно се изгубило. Ко их је изгубио, ко избацио? Изгубила их је, одбацила, редуковала, сама песма: речи су се у њој „дозвале“, повезале, по законима еуфонијским и семантичким: Он (оно Ја из песме) и Она више песми нису били потребни. Јасике, које су у *Чекању* биле средство поређења, постале

су овде симбол, симбол чистоте и тајне. У процесу обликовања строфе, њене коначне кристализације, песничково Ја и његов доживљај одслужили су само као онај Елиотов песник-катализатор из *Традиције и индивидуалног талента*: кад су постали излишни, једноставно су одбачени. Десило се управо оно што је Настасијевић написао у другом фрагменту о стилу из *Мисли*: повезала се „реч с речју у мисао”. Није, свакако, случајно да је тај његов фрагмент настао у исто време кад и *Бела песма*, 1921: можда је тада, у том фрагменту, Настасијевић покушао да дискурзивним језиком формулише једну своју песничку реализацију.

2.

Исто то, само мало другчије, десило се и са песмом *Фрула*. И од ње има више варијаната. Једна, необјављена, што потиче из 1921. године, гласи:

ПЕСМА

Миљена фруло,
што је жално твоје радовање?

Да л' што пастири помрли
тобом призиваху драгу?

Или је мени срце болно:
с неба га стрела ранила,
жалцем га земља печила,
те радост ми је сузницом
и капљом крви кићена?

Или те драга фрулице
туга за одбегом тајном?

Та варијанта је већ сасвим блиска коначној, мада са њом има идентичан само други дистих. У наведе-

ној варијанти најинтересантнији је први стих треће строфе: „Или је мени срце болно”. Он је у строфи најнестабилнији, јер је по интонацији говорни, а само је смисаоно, а не и звучно, везан за остале стихове. Стих за њим, сви остали, заправо, мелодијски су; зато је и он морао да буде измењен. И Настасијевић је, задржавши му основну смисаону подлогу, тај стих изменио на најбољи могући начин; ставио је: „Ил жал се стани у мени”. Уместо говорно информативног, добио је стих богато звучно инструменталан: *ил жал Се Стани у мени*. У недостатку друге речи начинио је кованицу *стани-ти* (усталити, увући); тако је, унутар тог стиха, у самом другом чланку, створио унутрашњу риму (стаНИ у меНИ). Од најслабијег, тај стих је од једном постао у целој строфи најјачи. Добио је:

ил жал Се Стани у мени
С небА ме Стреда ранила
тамНА ме Земља печила
те пеСМА ми је СуЗиПом
и Капљом Крви Кићена

Исписана велика слова и седам начина истицања треба, колико је то технички могуће, да истакну хоризонтална и вертикална понављања: асонанце и алитерације, звучне, семантичке и морфолошке паралелизме. Има их у тих пет осмераца неочекивано много: готово свака реч је и вертикално и хоризонтално повезана најмање са по једном речи. Та строфа отуд делује као арабеска или као вез многим чворовима изувезиван; она је „нераздрешима” како би рекао Настасијевић. Није зато Винавер у праву кад поводом те песме у предговору *Целокупним делима* инсистира само на „поигравању наших акцената” (14). Акценти су ту само последица једног коренитијег процеса кристализације веза речи према звучним и смисаоним валенцама и афинитетима. Управо у тим везама је и она „једна тајна сила која сједињује у нераздвојну целину реч с речју у мисао”, како каже Настасијевић у

фрагменту *Велика тајна стила*. Та тајна сила се, ево, може открити као понављање, као паралелизам. И управо то понављање, овде богато остварено, јесте она „нова душа која је прострујала кроз царство речи” из истог фрагмента. Све речи су у песми оживеле, постале звучно и семантички изразите, захваљујући тим понављањима. Таквих понављања и повезивања, и у толикој мери, у његовим ранијим песмама није било, па природно није могло да буде ни оне „нове дупе”, ни оне „нераздвојне целине” песме.

У *Фрули* се, међутим, десило и нешто супротно од *Беле песме*: тамо је Ја из песме било сасвим ишчезло; овде се, напротив, тек настанило (додуше у падежима: *мени, ме, ми*). Али видели смо и како је до његовог на-стањивања дошло: оно је настало мењањем првог стиха треће строфе и то због функције саме те строфе. А то Ја, овде, није никако идентично са оним Ја из *Чекања*, које је Ја емпиријско. Ово је Ја у *Фрули* вештачко: оно је Ја које припада песми а не песнику: настало је као резултат песме а не песниковог непосредног доживљаја.

У *Фрули* још не чујемо народну мелодију онако изразито као што је чујемо у песмама које ће доћи касније; али је та мелодија већ далеко присутнија него у *Белој песми*. Јер *Фрула* је Настасијевићева прекретничка песма, можда још више по програмској најави, него по реализацији. У њој је најављена она његова значајна девиза „на народни глас!” коју помиње Винавер, а још јасније усмено потврђује и Светомир Настасијевић. Прва варијанта те песме, недатирана и необјављена, вероватно из 1918. године, носила је наслов *Песма старе виолине*. „Песма старе виолине, (детињски ведро) болесно тужна песма” била је њена тема, а не *фрула* чији дах радосни жално дољом разлеже. Три потоње варијанте те песме објављене су у *Раним песмама и варијантама*, све три под насловом *Песма* (132—133). У првој од њих први стих гласи: „Дрхтава песмо виолине” а у последњој само: „Дрхтава свирко”; реч „виолина”, која означава интернационални инструмент, изостављена је. У трећој песми под истим насловом, средњој по реду у књизи, први

стих већ гласи: „Фруло”. Из тих првих стихова четири варијанте, и из трансформације наслова може се видети преокрет: прво је била *Песма старе виолине*, па *Песма*, па *Песма фруле* (1925) и најзад *Фрула*. Народну мелодију у тој песми евоцирају мотиви и лексика („пастири”, „фрула”), али је евоцирају и сами стихови: „С неба ме стрела ранила, / тамна ме земља печила”. Настасијевић је у стиховима те своје песме открио присуство народне мелодије; њоме је, вероватно, и отворио нов пут, пут у матерњу мелодију. Чувши је једном, он је следећих неколико година непрекидно трагао за њом, у мотивима, у речима, у ослушкивању језика.

3.

У приповеци *Виђење 1915. из Тамног вилајета* има овакав одломак:

Прегладнелим за награду буде голицаво у телу, мило на души: Зрачно казује Поп, реч му је као песма, као напитака да се озари душа.

„Еј, хеј, на белом коњу зори зора и девојка! На кладенац ми дођи, драга, на мирисно чекање! Она се прегне да завати; лице је огледала, жељу је прочитала мила у води. Како ћу те, вели, водо, заватити, тиха тихана? Где ћу лице огледати млађана? Нека, велим, воде нек водује, ти си ми танка у пасу, ти си ми слатка у гласу, хајде, драга, да беремо пвеће.”

„Задигни скуте од росе, караће те мајка. Где је загустио жбун да идемо, зреле су јагоде, драга. Кротка је голубица, главу ми на раме спустила да златну косу омилаујем, златан ми прах остане по руци.”

Позажмурп, позабаци главу Поднаредник: „Јох, три би плота прескочио на доклат би ускочио дуњи дуњици!”

(1938: 106—107)

Реченице које „зрачно казује Поп“, мада су испи-сане у облику прозе, поезија су: лако би се дале изло-мити у стихове. И то не ма какве поезије, већ оне која неодољиво подсећа на народну, а није народна, него само по узору на народну састављена. Реченицу из овог одломка: „Задигни скуте од росе, караће те мајка“, нигде, вероватно, тако дословно у нашој на-родној поезији не можемо да нађемо. Али можемо да нађемо стихове: „Па задигну скуте и рукаве“, или „Мајка ме кара“ или: „Карала мајка Јована“. Према неком од тих или сличних стихова састављена је и ова Настасијевићева реченица. Она с тим стиховима има „језгро сличности“: оно је у мелодији, у син-такси, у лексици: способно је да евоцира мелодијски и појмовни свет народне поезије. Последња обеше-њачка реченица: „Јох, три би плота прескочио...“, поскочица је, али у истом духу састављена. По три копча или по три плота се и у народним песмама ска-че, на доклат се као и на коња ускоче. Лексика је ту, као и мелодија, из арсенала народног изражавања узета. Парономазије: „дуњи дуњици“, „тиха тихана“, „во-да водује“, састављене су према парономазијама из народне песме. Није се Настасијевић за та моделова-ња морао користити штампаним збиркама песама; оне су живе у њему и од детињства он их је могао че-сто слушати: свако је од његових суграђана према потреби, слично оном Попу из приче, такве реченице или стихове импровизовао, према мелодији саставља-јући речи или из спојева речи будући мелодију.

Делове реченица из тог текста, синтагме, мелодију саму, налазимо расуте по стиховима песама из циклуса *Јутарње* и *Вечерње*; све оне оствариле су, свака на свој начин, девизу „на народни глас!“ Прву од оних реченица које „зрачно казује Поп“ срећемо скоро истоветну у прва два стиха песме *Зора*:

Хеј, на белом коњу
зори ми зора и девојка.

Остале реченице истог пасуса срећемо у првој строфи песме *Изворе*:

Жуборли водо изворе,
млада кад јутром доходи,
сана кад лице огледне,
лине ли сан јој у румен,
је ли ме, водо, сневала?

Мотив је остао исти, синтаксички спојеви су се променили, али је мелодија остала препознатљива: она није ни права народна, ни она из одломка на народну, већ нова, која народну има само за подлогу, која је ту подлогу народне интензивирала, озвучила, распевала. И ту је дошло до сличних увезивања „чворова“ као у *Белој песми* и *Фрули*, само су чворови помени на сам почетак стихова; према *жуборли* имамо у четвртом стиху *ЛИне ЛИ*, а у петом *је ЛИ*; према *млада* у другом, стоји *сана* (снена) у трећем, итд. Лексички најизразитија реч у тој строфи, *жуборли*, није Настасијевићева кованица без претходника. М. М. Пешћ (1938: 333) наводи да је „*Жуборли водо* адекватно само по конструкцији „срмајли јелеку“, — дакле, и та реч је искована према узору једне народне „конструкције“.

Реченице из другог пасуса наведеног одломка већ је далеко теже препознати. Осете се понекад само њихови одјец: „Из грла да ти голубица загуче“ (*Зора*); „Приклони главу рамену мом“ (*Вечерња*); „Златна одора по њој“ (*Биљкама*); „То иза сна знам / златан прах остане по њој“ (*Сан у подне*); „у златну маглу да пресахнемо / за нове златне облаке“ (*Грозд*). Мелодија се чини у тим стиховима позната а неухватљива; може се осетити, а не и тачно идентификовати: она је само наговештена. Настасијевић је с народном мелодијом у својим песмама поступао углавном двојако: где већина стихова није непосредно асоцирала на народну мелодију, он је обично убацивао стих или по неколико стихова који су песми давали мелодијску обојеност; на пример: „Пупи ми пупила мала“ (*Сан у подне*) или: „Ронила ронила ми“ (*Чесми крај*

пута), или: „Текло нам текло на вале” (*Врбе*). Иначе је мелодију обично зауздавао или је лексички евоцирао. У стиховима с почетка *Врбе*:

Вазда кад шумом Враголили
поВеди с Вечери на Воду.

Други стих добија своје мелодијско обасјање тек у суседству с првим: мелодија, народна, распевана, ту се речима евоцира, а интонацијом зауздава. Борио се Настасијевић с народном мелодијом; није допуштао да га надвлада, да га претвори у имитатора народних песама каквих је у часописима између два рата било одвише. Народна мелодија је у његовим стиховима прво пуштена па укроћена. Види се то добро кад се упореде објављене песме и њихове коначне варијанте у књизи. На пример, кад се упореди друга строфа *Песме чобана* (1927) и друга строфа њене коначне верзије (*Извору*):

Песма чобана:

Бол ме већ копне јагоде,
Ћућор већ гором смагнуо,
Самотна жал ме испио,
Помени, водо, за мене.

Извору:

Јад јадани ме,
јагода зри;
руди већ лето ливадам;
травка се травци нагнула,
ја сâм;
помени, водо, за мене.

У стиховима из коначне верзије само је последњи стих, рефрен, из претходне осмерачке верзије остао; строфа је у слободним стиховима; народна мелодија, у старијој варијанти очито присутна, у коначној је наговештена, а не и поновљена; она се само евоцира из лексике, из синтаксе, из понеког целог стиха: слич-

не строфе са тако различитим стиховима у народној поезији нема.

Песме из циклуса *Јутарње* и *Вечерње* су различите: по стиху, по строфама, по мотивима, по темама; свака је остварење за себе. Разликују се и циклуси међу собом: у циклусу *Јутарње* преовлађују мотиви и тонови радости, свежине, буђења; у циклусу *Вечерње* мотиви туге, бола, саосећања. Али је у свим тим песмама изразито присутна мелодија и то једна специфична: која није сасвим иста као народна, већ која народну мелодију евоцира, наговештава. Песме се отуда доживљавају као варијације на мелодијске теме: речи и мотиви су у њима секундарни, у служби распеваности, а мелодија сама основни градитељски принцип поезије.

II („МЕЂУЛУШКО БЛАГО“)

Међулушко благо, музичка драма у пет чинова, настајала је истовремено кад и циклуси *Јутарње* и *Вечерње*; започета је 1923. године као либрето за истоимену оперу; објављена је тек 1927. године кад је песников брат, композитор Светомир Настасијевић, завршио компоновање опере. Текст из *Целокупних дела* разликује се у појединостима од текста из 1927. године.

Стихови у тој музичкој драми различити су по дужини и интонацији. Има их, у основи, (раз)говорних, нарочито на местима кад разговарају Незнанац и његов Кочијаш; на пример:

НЕЗНАНАЦ

Друже мој, кочијашу, причу ли пој? (1927: 11)

Има их ораторских, нарочито кад говори Бан:

БАН (...)

Кроз окорели сан подунуо би ко ћув,
И крвавило на души, и знабах донеће те јава,
Пламена клица замрли дом да оживи! (19).

Највише је, међутим, мелодијских: то су стихови које певају хорови или солисти. Они по правилу асоцирају на стихове народних песама. Један део тих стихова испеван је по угледу на епски десетерац — они које пева Гуслар („Из огњишта зова проклијала...”, (5); други део испеван је по моделу Његошевог десетерца; то су они које пева Дедо, Грлати Копач или Сељаци. На пример:

ДЕДО

Грдно ли је неко наказање,
Зло сколило на крштену душу,
Опачина нека ударила... (12).

У осталим стиховима превладавају мелодијски мотиви слични онима из народних лирских песама и то најстаријих, најарханчнијих додолских или краљичких, обредних. Звук народног мелоса је непосредно препознатљив:

КОПАЧИ (...)

Шта то гора заромори, туго?
Ил је дажда ил' је вражда,
Завраждило, не даждило, туго
За годину не кануло,
А за другу не росило, туго,
Суха земља рода нема. (11).

Лирски мелодијски (народни) стих нарочито је доминантан у два хора у другом делу драме: у хору Баба гробљарки и хору Везиља, које се, како каже Винавер (1938: 69), „боре за душу Беле”. Он је доминантан стих и у партијама два главна јунака драме, Беле и Незнанца. Отуда цела драма оставља утисак разних сплетова (руковети) народне мелодије, која је овде далеко препознатљивија него у прва два песничка циклуса. Стихови који од тог народно-мелодијског основног одступају имају функцију да тај мелодијски само истакну: у њиховом суседству присуство народне мелодије обелодањује се као доминанта.

Матерња мелодија је у сржи идеје драме: на њој је и изграђена основна драмска структура: Незнанац,

младић који ништа о себи не зна, тражи од врачаре одговор о свом пореклу; она му одговор не даје непосредно, али му на смрти одаје напев по коме ће свој родни крај пронаћи; тај напев гласи: „Гини ми гинуло мало” (7). По мелодији тог напева он ће, лутајући по свету с Кочијашем, заиста пронаћи свој родни крај. По варијанти тог напева („Пупи ми пупила мала”, 18), измамиће и Белу из својих одаја на доклат, на светлост. Од тада па надаље узеће његова судбина трагичан обрт: сазнаће да му је Бела сестра, а њен отац, Бан, стриц; и да му је стриц оца убио да би се дочепао његовог блага; показаше се да је у том братоубиству корен трагедије свих њих: Банових девет синова је одмах по рођењу помрло, а он, Незнанац, напавши најзад свој родни крај родоскврно се заљубљује у Белу, у сестру. Сви протагонисти на крају трагично, смрћу, завршавају. Откривши „своју” мелодију Незнанац је само пожурio своју судбину: јер је у мелодији, коју је више „причуо” него чуо од врачаре, његова судбина била садржана. Та мелодија показала се не као ма каква, већ као судбинска, фатална: као зов у спознају властите суштине (судбине) и као пут ка њеном разрешењу.

Два основна принципа су у основи организације те драме. Један принцип је мелодијски: он је спроведен у највећем делу реплика и певачких партија, што значи да је доминантан: драма се може доживети и као скуп песама развијених на подлози народне мелодије. У сржи те мелодије је онај мелодијски мотив који Незнанац дознаје од Врачаре; он се провлачи кроз целу драму. По оствареној мелодији *Међулушко благо* је сасвим блиско циклусима *Јутарње* и *Вечерње*: има чак и стихова који су им заједнички.

Други је принцип у радњи драме. Драма је заснована на причи о извесним догађањима која се дешавају јунацима. По тој радњи она је већ ближа причама него песмама. Исти мотив: трагање за својим пореклом по мелодији која се „причула” јунаку, налази се и у *Лагаријама по ноћи* (1924) из *Тамног вилајета*; тамо се она „причула” Качи, приповедачу и јунаку приче. И Кача лута са својим Кочијашем тра-

жећи свој родни крај. То значи да је исти мотив већ био реализован, у далеко краћем обиму, у прози.

За музичку драму, као целину, то значи да је она синкретички облик: спојила је оно што је специфично за поезију (стих, и то мелодијски) са оним што је специфично за приповетку (прича, радња). Те две компоненте су у драми помирене, али се оне лако могу и раставити једна од друге: стихови нису увек у функцији радње него имају и самосталну поетску функцију, а радња има обележја митске приче: интересантна је било у ком виду да је дата.

За ту драму речено је да је „унеколико вагнеријанска” (Перичић, 1970: 343); већ сама одредница „музичка драма” упућује на такав закључак. По радњи јесте романтичарска (мотив о Незнанцу чест је у немачким романтичарским причама), а по музичким интонацијама блиска је идејама такозваног музичког национализма који се под Вагнеровим утицајем развио у српској музици крајем прошлог и почетком овог века (Јосиф Маринковић, Мокрањец, Петар Коњовић). На основи једне романтичарско-народне легенде хтела је и она да обелодани народни дух преко народног мелоса.

По својој организацији, интересантни су основни мелодијски напеви помоћу којих Кача из *Лагарија* и Незнанац из *Међулушког блага* препознају свој родни крај. Ти напеви за њих имају нешто магично, непоновљиво, неразрешиво. За Качу је то: „Вени ми вени, невене!” (148). Тај ланац речи има два чланка; Кача, кад прича, обично помиње само први: „Вени ми вени...”. Једносложница *ми* вокалом *и* спаја у њему две двосложнице, јер је у њима садржана, као што их у њима несадржани консонант *м* раздваја. Други чланак, реч *не-в-ен*, састављена је такође од звучних понављања, поготово кад је, као овде, у вокативу: *не-ве-не!*. Дакле: *Ве-ни-ми-Ве-ни-не-Ве-не!* Тај напев је по својој звучној структури сличан ономе из *Међулушког блага*: „Гини ми гинуло, мало”, који је и сам изувезиван сплетом понављања. Технички се та понављања могу овако представити: ГИНИ ми ГиНүло

мало. Само вокали у и а у том низу нису обухваћени понављањима. У паралелизму тих понављања и у вокалима који њима нису обухваћени јединство је разноврсности; само кад би се изоставила једносложница *ми*, тај низ не би био ни близу тако стабилан, не раздрешив. У првој песми *Глухота*, рецимо, постоји стих: „Ками камена мене”. Он није сачињен по моделу неке одређене народне мелодије. Али је саграђен на истим принципима на којима су саграђена и она два напева која су из народног мелоса преузета. У том низу од три речи, средња реч је „прстен” који „магнетише” и остале две. Види се то јасно кад се оне овако испишу: *ками кам-мена мене*. У том паралелизму је „тајна сила” или „једна нова душа” која је прострујала кроз цео стих; она је и акценте у свакој појединој речи разиграла, учинила да завибрирају ка смеру мелодијског таласања целог стиха. Зато што су такви низови речи нераскидиви и непреводиви, тј. што могу да егзистирају само у језику у коме су реализовани, Настасијевић је (као и његови јунаци) могао да верује у њихову магичну моћ. Узорке за тако остварену тајну силу речи, за магичан њихов тон, он је могао да нађе највише у народној поезији. Зато је баш њу и схватио као идеал, преузимајући отуд готове моделе стихова или према њима обликујући нове.

У циклусима песама *Јутарње* и *Вечерње* и у музичкој драми *Међулушко благо* доминантан је, дакле, мелодијски стих и то посебног типа: онај који тежи да евоцира мелодију усмене народне лирике, вокалну народну мелодију. У музичкој драми та евоцирана мелодија је ближа изворној, народној, а у песмама, посебно у њиховим коначним верзијама, даља је: оставља утисак стилизоване репродукције. Према тој мелодији Настасијевић се односи програмски: настоји да је мотивима, лексиком, синтаксом (нарочито облицима параномазије), евоцира, дозове, пробуди. И оно што чини јединство свих тих разноврсних дела је та евоцирана, пробудена мелодија.

ЗА НОВУ ПОЕТИКУ

У времену од 1922. до 1927. године Настасијевић је написао или објавио неколико есеја и чланака. Најизразитији међу њима су *Неколико рефлексија из уметности* и *За народну мелодију*; сви други текстови се тематски и проблемски, са теоријске тачке гледишта, везују за та два есеја. Отуда све текстове из прве његове фазе можемо поделити у два ужа циклуса.

Први циклус сачињавају:

1. *Неколико рефлексија из уметности* (написан 1922, објављен посмртно).
2. *Узгредне забелешке*, 12. VII 1924.
3. *Сликарска изложба Боре Стефановића*, 1. XI 1924.
4. *Белешке за апсолутну поезију*, 16. XII 1924.
5. *Винавер: „Чувари света“*, XI, XII 1926.
6. *Изложба г-це Зоре Петровић*, IV 1927.

Други циклус:

1. *Белешке са боравка у Паризу*, 1. III 1927.
2. *За народну мелодију*, поговор књизи *Међулушко благо*, објављен претходно 1. XII 1927.
3. *За матерњу мелодију*, 1. III 1929. Тај есеј је, у ствари само разрада претходног есеја; зато је његово место у овом циклусу.

Тему другог циклуса лакше је одредити: два последња есеја доносе експлицитно Настасијевићево залагање за матерњу мелодију. *Белешке са боравка у Паризу* интересантне су као прва најава једне такве идеје.

Теме првог циклуса тичу се комплекса епистемолошких, естетичких и књижевно-теоријских проблема. Ти проблеми су углавном изложени у есеју *Неколике рефлексije из уметности*; у осталим есејима и чланцима срећемо понегде само њихове референце.

Белешке за апсолутну поезију, први значајнији Настасијевићев објављени есеј, садржи идеје које су карактеристичне за оба циклуса; он их, у ствари, повезује.

I (ПРВИ ЦИКЛУС)

Есеј *Неколико рефлексija из уметности* преломан је у Настасијевићевом интелектуалном развоју: њиме се завршава период раних мисли и почиње нови период. Послератне Настасијевићеве ране мисли делују још дифузно: остављају утисак о лутањима, о покушајима у разним смеровима, а не о фрагментима једне целовите концепције. Једино што те фрагменте обједињује јесу доминантне романтичарске преокупације. Требало је да у та дифузна размишљања падне једна кап, па да изазове процес кристализације, структурализације. Та кап је најзад пала: Настасијевић је нашао писца на кога се највише могао ослоњити, од кога је изнова могао почети. Био је то Томас Карлајл, и то из једине дотад преведене његове књиге *О херојима*.

У Деврџиној *Биографији Момчила Настасијевића*, у сећањима његових пријатеља, биографским и библиографским подацима који су досад објављени, нигде се Карлајл и не помиње. У читавој литератури о Настасијевићу Карлајл је споменут само једном: у есеју Миодрага Павловића. „Било нам је мило”, каже он (1964: 198), „када смо нашли потврду да се Наста-

сијевић бавио Карлајлом, који је такође био Метерленкова референца, на основу чега смо и претпоставили да је Настасијевић морао читати његово дело *О херојима* у преводу Божидача Кнежевића." Павловић је у Настасијевићевом есеју морао уочити реченицу: „На крају крајева Карлајл је у праву: скоро се са сигурношћу може рећи да су та времена (тј. „времена аутоматског духа" — П. М.) управо врло велики размак између два хероја" (16). Она му је била сасвим довољна да схвати да је Настасијевић Карлајла читао и шта је од њега читао. Но Павловић, по његовој наведеној реченици судећи, није поредио Карлајлову књигу с Настасијевићевим текстом и прешао је преко тога олако. Настасијевић, међутим, у свом есеју не преузима само Карлајлове погледе, већ преузима од њега и изразе и готове формулације. После 1922. године он је објавио и више танушних чланака; не можемо да нађемо други разлог што *Неколико рефлексија* није објавио, сем да га, вероватно, није сматрао довољно оригиналним.

Откуда баш Карлајл, а не неко други, да се јави као главни његов ослонац на првом кораку изградње властите концепције? *О херојима*, најзначајнија Карлајлова књига о проблемима естетичким и књижевно-теоријским, била је објављена код нас још 1903. године; превео ју је Божидар Кнежевић, аутор *Принципа историје*, свакако не из естетичких већ из филозофско-историјских побуда. Настасијевић је, дакле, ту књигу могао читати далеко пре 1922. године (а можда ју је и читао). Али у време његовог раног рационалистичког периода Карлајлова изразито ирационалистичка књига могла му је бити само страна и далека. Стварно и дубоко могао ју је примити тек кад се после рата, на студијама, упознао са романтичарском поетиком и лектиром и тек кад је требало напрегнути сва чула да би се схватио модерни ирационализам (Бергсонов и Крочеов) који су исповедали његови вршњаци. Енглески полихистор и романтичар пружио му је погодно штиво за улажење на врата бар оног најпознатијег му, романтичарског ирационализма.

Као филозоф и естетичар Карлајл није много оригиналан. Он се у својој књизи често позива на немачке класичне филозофе, посебно на Фихтеа и Шеллинга; од писаца и теоретичара на Гетеа, Жан Паул Рихтера, Новалиса и Тика, а од енглеских романтичара на једног њиховог великог дужника, Колриџа. Настасијевићу, свршеном студенту упоредне књижевности, сви ти аутори морали су бити познати. Карлајл, међутим, који је дуго био професионални писац, имао је једно преимућство над својим узорима: умео је о апстрактним проблемима да говори за широку публику. Књига *О херојима* у ствари је збирка од шест јавних предавања која је држао у Лондону 1840 (о скандинавском митском богу Одину, о Мухамеду, Дантеу, Шекспиру, Лутеру, Ноксу, Џонсону, Русоу, Бернсу, Кромвелу и о Наполеону) да би доказао своју основну филозофско-историјску тезу да је „историја света... биографија великих људи” (18). Идеје о којима су романтичарски филозофи и естетичари расправљали апстрактно, он је, уз помоћ тих „хероја”, умео да учини пластичним и сликовитим. Његова је књига истовремено скуп биографија, примењена филозофија, расправа о митологијама и религијама, естетика и литерарна теорија, а уз то и добра литература. Била је то књига која је могла да „покрије” готово сва дотадашња разноврсна Настасијевићева интересовања. А могла је и да систематизује његова властита лутања, нарочито последњих година, да пружи одговоре сличне онима које су модерни ирационалисти тражили и давали.

Есеј *Неколико рефлексија из уметности* није чврсто компонован: о истим проблемима говори се у тексту на више места, неповезано; извесне мисаоне референце остају недокрајчене. Да би се схватио, потребно га је до извесне мере реконструисати и систематизовати. Аутор је у том есеју изнео свој став о шест основних проблема: 1. о начину долажења до „језгра ствари” (проблем сазнавања суштине), 2. о уметнику (проблем генија), 3. о проблему лепоте у

уметностима, 4. о стилу, 5. о критичарима и 6. о функцији уметности. Ти проблеми нису, дакле, уско књижевно-теоријски, већ и естетички и епистемолошки.

1. „Језгро” и „кора” ствари (стварности)

Докле се год једна ствар буде појмила по њеној кори а не по њеној језгри, дотле ће се по правилу о њој говорити увек с више или мање произвољности, вежбајући тиме ум и на рачун њен правити сасвим различите претпоставке, за које је довољно само додирнути се па да се сруше. Оне чак могу имати у себи и један део истине, па ипак у њима истина није средишна, није начело које све остало подређује и држи у једну и недељиву битност. (15).

Овако почиње Настасијевићев есеј. Проблем који најављује је филозофски (проблем односа појаве и суштине), али терминологија није филозофска: то је језик Карлајлов из превода. „Ма ко да живи у природности ствари, за њега је од природе преко потребно да живи у правом језгру ствари” (109), „да распознаје право језгро ствари” (186), пише Карлајл. Појам „језгро” у значењу „суштина” Карлајл употребљава на више места (рецимо: 6, 85, 112, 124, 125. итд.); појам „кора” не употребљава, али у истом значењу употребљава појам „кожа” (243). Прихвативши Карлајлова схватања и његов сликовит језик, Настасијевић је у нашем језику појму „језгро” нашао најадекватнији антоним.

Термини „кора” и „језгро” јесу Карлајлови-Настасијевићеви. Али иза појмова које ти термини означавају крије се једно старо схватање које корене вуче још од пресократоваца и Платона: схватање о двама стварностима: једној површинској-појавној и другој-суштинској, стварности идеја. То схватање карактеристично је и за ренесансне мислиоце-поетичаре (Таса, Скалигера), али и за романтичаре; Карлајл на једном месту (210) наводи Фихтеа по коме је „Божанска идеја света” она „стварност што лежи у основи свих

појава". Настасијевићу та схватања тада, 1922. године, вероватно нису била непозната; Карлајл му их је само пружио на прихватаљив начин.

Мада је Настасијевићево поимање односа „коре” и „језгра” било немодерно, предхегеловско, сам проблем био је, у основи, модеран. Тим проблемом феноменолози су се тада бавили увелико. За њихова истраживања Настасијевић можда није ни знао (феноменологија ће у нашу филозофску литературу ући тек после његове смрти, 1938) али је референце тих истраживања могао да осети бар преко експресиониста, чији је главни филозоф био Хусерл. Значајно је да је наш песник, који је „о суштинама певао језиком суштина”, већ тада, у свом прекретничком есеју испољио тежњу да продре до суштине, до „језгра”, до „сржи” ствари.

Шта је под тим продирањем до језгра подразумевао види се у једном од првих његових наредних текстова, у приказу изложбе Боре Стефановића (1924: 1499): „На мртвим природама, које радо слика, најбоље се да осетити степен његовог домања, ту где се има бити сликар од најчистије расе, продрети у тајну материје, изразити је до лудила конкретно, он нежно клизи површином и остаје описно декоративан. Где се има учинити насиље, он милује.”

До језгра се, до тајне материје, може дакле *продрети* само кроз површину („кору”) и то *насиљем*. То је један од одговора на питање из *Неколико рефлексција*: „Али како да се продре до сржи?” (16). У *Узгредним белешкама* (1924) Настасијевић се поново враћа на исти проблем. Тај текст је скуп фрагмената и сентенци, сличних раним мислима (неке се претилизоване и понављају), а подељен је на два поглавља: *Погледи у себе и Додир и пробори*. Додирнути се може само спољашност, „кора”; кад се она пробије, иде се ка „језгру”; *пробој* се квалитативно разликује од *додира*. Овако се може протумачити основна идеја скупа тих фрагмената. А она се већ мора тумачити: Настасијевић се у том тексту већ изражава „новим стилем”, који није стил дискурзивног језика, већ, овде, библијски, параболичан. Каже: „Која је казна за

спокојство и која награда за потрес? Видео сам утабану ледину, изненадним потресом прсла, а у пукотини појавила се златна жица, или извор бризнуо из ње" (395). Што значи опет један насилан пробој до унутрашњости, до језгра, златне жице или извора. То је један од његових одговора који важи и за уметничко долажење до језгра. Он се у принципу не разликује од оног већ наведеног: оба предвиђају пут на сиљем. Али се оба та одговора, која потичу из 1924. године, разликују од оног датог у *Неколико рефлексција из уметности*.

2. Уметник (маг, свештеник, гениј)

До „сржи“ се не може продрети на начин рационалан, логички, аналитички — то је његов категоријан одговор у *Неколико рефлексција*. Додуше, Настасијевић нигде буквално то не каже, нити пак каже да се до језгра може продрети откровењем, као што би Карлаја рекао, или интуицијом као што би рекли интуиционисти или феноменолози. Реч „откровење“ и не спомиње, а реч „интуиција“ само једном и то не у значајном контексту (кад прави разлику између „сунчане светлости стварности и интуитивне светлости у уметности“, 24). Али то би био вероватно најтачнији смисао његовог текста преведен на дискурзиван језик, у појмовима који имају општеприхваћено значење. Он, на пример, каже:

Ко је само једном успео да се, као Буда, Христос, Св. Фрања, отресе свих мера и система и идеја и остане сам самцит лице у лице с природом тај је већ и заволео све ствари и успео сажалити се на њих, а ту је почетак стварања из себе; нешто је прострујало кроз цело биће, нешто као велики страх и велика смелост, бескрајни бол и бескрајна радост: дотадашње слабе кохезије унутрашњег живота нестало је и нови хаос суббоносно се покренуо да створи још једно звездано небо, јер сваки уметник носи у себи звездано небо. Све остало, спољашњи утицаји, техничко знање, ступањ образо-

ваности, од тога тренутка престаје бити главно, мада не губи сваку вредност. Једна је нова сила почела делати. (16—17).

Јасно је из оног што је поменуто или само наговештено у том одломку да се ту ради о откровењу у Карлајловом смислу; логика, техничко знање, световно образовање, не стоје уз тип хероја какви су Буда, Христос или Фрања Асипки. Јер то су људи који су кореспондирали са самим апсолутом, а са апсолутом не могу да кореспондирају сви људи већ само изабраници, генији, хероји. За Дантеа, једног од Карлајлових хероја, за његову „алегорију“ (*Божанствену комедију*) Настасијевић каже: „Спољна кора са свега негативног и наказног у животу скинута је, те је само језгро остало. Проницљиво око генија пробило је кроз тамну и густу материју, отклоњено је све нечисто и неутрално и најгнусније ствари не одбијају вас него вас доводе до највишег осећања — сажаљења“ (24).

У раним мислима постоје два фрагмента, писана вероватно на самом крају године 1918 (у рукопису носе бројеве 217 и 218), у којима Настасијевић први пут говори о ономе што зовемо откровењем. У првом фрагменту каже: „Много се више дивимо истини откривеној преко реда, него оној до које се дошло постепеним откривањем...“ (25), а у другом: „Ко располаже великом способношћу да непосредно открије скривену једначину бића и ствари, располаже и најсветијим правом претеривања...“ (25). Али то су још само његова запажања, можда потакнута неком лектиром; очигледно Настасијевић има тад у виду сваког истинског уметника и свако интуирање. У *Неколико рефлексија*, међутим, он има у виду само изабранике, геније. „Уметник је“, пише он ту (22), „првобитно свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу...“. Он је „посредник између Бога Универзума и осталих људи; он има моћ израза који открива, те слепи виде а глуви чују...“ (22). Уметници „откривају божанску битност ствари и битност живота, они су нужно обожаваоци духа кроз мате-

рију, великог кроз мало, свеопштег кроз појединачно” (23). Та схватања су изразито романтичарска и карлајловска. Али су она понегде, у нијансама, инкорпорирала и идеје модернијих теоретичара. Појам *надстварност*, која се у његовом тексту четири пута помиње, није Карлајлов већ Бодлеров; Зоран Глушчевић (1971: 14) каже да га је први код нас употребио Настасијевић. Али тај појам код Настасијевића значи „језгро стварности” или оно што је у записима из 1915. називао апсолутом. Појам „видовитости” уметника („Него су прави видовити људи навек гледали кроз стварност у бесконачност...”, 23) близак је и романтичарском поимању и поимању Рембоовом, а сасвим далеко од парнасовачких схватања Богдана Поповића. Тим парнасовачким схватањима далеко је и она „моћ *израза* који открива”, али је већ блиска схватањима Крочеовим о истом проблему. Не само на романтичаре, већ и на Бергсона асоцирају ове реченице: „Лаичком оку стварност је фрагментарна, растргана. Живот је сукцесивни низ важнијих или неважнијих догађаја који пролазе: видовитом оку она је једно и недељиво; живот, река која тече, са својим брзацима, плићацима, вировима, тромостима” (25). Наравно то није прави парафразирани Бергсон: то је Бергсон у симбиози с романтичарима. Њих сад Настасијевић прима, а модерне теоретичаре тек колико мора и колико може.

Он тако на ставовима других синтетише, интегрисе, изграђује властиту концепцију, али на ставовима које је сам изабрао, па модификовао, обојио личном бојом. За разлику од раних *Мисли* где још лута и где су му идеје дифузне, оне овде постају конгрентне.

3. Појам лепоте

Појам лепоте већ је имплициран у појму „језгра” и у поимању откроења. Језгро стварности за њега је надстварност; до ње се доспева једино откроењем. „Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари. Први који је осетио ту тајну продро је с оне стране

ње. То је већ свештеник-песник”, каже Настасијевић (26). О тој „тајни” говори и Карлајл: „То је увек његов (песников или пророков — П. М.) позив, он је зато да нам то открије — ту свету тајну, у којој он више него други, увек живи” (109). И Настасијевић се на те и сличне ставове надовезује. Човеку се хоће, каже он (26), „да га неко живом речју или кипом или сликом доведе лице у лице с тајном света, с Богом, када ће се он изгубити у њој и заборавити на себе”. Тајна света, надстварност, открива се тако као бог. Али тај његов бог није хришћански већ пантеистички: он није изнад стварности, него је „језгро” стварности, надстварност сама: истовремено и идеја добра, истине и лепоте, слично Платоновом *Калону*. До језгра се продире да би се открила истина, и да би се открила лепота, и да би се открило добро, јер је све то у језгру, а не у појави. Да се нађе лице са тајном света, са апсолутом, имао је Настасијевић амбицију још у записима из 1915; овде, у последњој цитираној реченици, ту амбицију само понавља, али је понавља с мистичким призвуком кога тамо није било: виши се инстинкт овде и не помиње, инсистира се само на „тајни”. Могући, а рационализмом подсечен, мистицизам из раних записа, посредством Карлајла, постаје у *Неколико рефлексја* програмски јасно наглашен: „Не треба се варати”, каже он (26), „мистицизам никад није напуштао човечанство. Само се тим путем, који је у осталом и једини, дошло до открића лепог.”

Карлајлови хероји међу којима има богова, пророка, песника, државника, кореспондирају са „тајном света”: сви они, у различитим историјским тренуцима, објављују ту „тајну света” на различите начине, али је суштина, „језгро” њиховог откривења, увек иста. Истим су надахнути, самим извором истине, дакле, а то исто (што увек остаје једнако) чини међу њима јединство у различном. И Настасијевић у свом тексту спаја разне врсте генија (пророке и уметнике) или саме уметнике, „сроднике по генију” (28), из разних области уметности (Фидију, Хомера, Да Винчија, Шекспира и Бетовена) па каже: „Погледате

ли их из близа, занемећете од чуда кад видите колико су истоветни у својој природи и колико сви казују разним средствима исто. Ружно је дефинисати их, али кад је то ипак потребно, рецимо да су сви оно што би нам реч *надстваран* дала да наслутимо. Они не иду напореда у трансцендентално, него да откривају кроз стварно” (23).

На тој тези он ће још више инсистирати у есеју *Белешке за апсолутну поезију*. Али ће његово схватање овде бити изложено мање јасно: пупчана врпца према Карлајлу била је већ прекинута. Тај есеј је још разбијенији, још фрагментарнији; језик у њему је још мање дискурзиван а ставови се исказују аподиктички, без образложења. Ни сам главни појам тог есеја: „апсолутна поезија” или „Поезија” (са великим почетним *П*), није објашњен, нити се из самог текста јасно разабере његово значење. Кад каже, рецимо: „Поезија је једна, поетике безброј многе и за сваки случај друга...” (89), јасно видимо да под појмом *поетика* мисли на уметничку технику; можемо на основу делова исказа (на пример: „остварења Поезије речју, тоном, обликом” (92) да закључимо да под Поезијом подразумева Уметност уопште. Али до краја тог текста само ћемо слутити шта подразумева под појмом „апсолутна поезија” за коју се већ у наслову залаже. Тај појам он у тексту, уосталом, употребљава само једном и то у контексту који много не говори: „Апсолутне поезије речју до изненађења је мање него што се мисли, јер овде Поезија се оствари говором, инструментом разума и логике” (95). Да „апсолутна поезија” у овом есеју значи поезију (уметност) која кореспондира са апсолутом, можемо да одгонетнемо тек уз помоћ *Неколико рефлексја* и записа из 1915. Још више, можда, из есеја са почетка тридесетих година (*Белешке за стварну реч*) из времена кад је такву поезију, у циклусу *Глухоте*, покушао и да оствари.

У сваком случају, његов појам „апсолутне поезије” различит је од појма „чисте поезије”. У једној од последњих раних мисли, забележених 1922. године, записао је: „Чиста уметност је химна победе над со-

бом и космосом; сама борба само је пут ка уметности. Ко је без борбе победио, тај нема шта рећи. Истинска победа: најмирнија светлост кад обасја све муке и најтеже обрте борбе" (33). О борби, о трошењу енергије као услову отеловљења уметности, говориће и касније редовно; а о чистој уметности и њеној победи над космосом рекао је то тада први и једини пут: продор до сржи истине (добра и лепоте), тј. до апсолута, постаће прави његов циљ. Већ у есеју *Неколико рефлексција* читамо: „Рећи уметност ради уметности значи изоловати је изван човека и затворити је у један *circulus vitiosus*" (29).

4. Критичари, давање и примање поезије

Највећи део есеја *Неколико рефлексција из уметности* посвећен је „димензији ствараоца“, начину долажења до језгра, до истине и лепоте. Димензија примаоца више је имплицирана него разрађена; она је наговештена кроз два узгред набачена проблема: проблем критике и проблем функције уметности.

а. Проблема критике

Изразито негативан однос према критици и критичарима у том тексту долази изненадно; тешко га је извести из других његових ставова или уклопити у њих. „Где је морал подрио већ и породицу, јављају се моралисти, где се прв скепсе увукао у уметничку веру, јављају се критичари. Каква је то каста људи?“ Тако он почиње једини пасус о том проблему (21) и онда доста осорним тоном говори о људима који су се „снабдели алаткама за анализу“ („све су они анализирали“ „на столу за секцирање“), да би им као једини савет, на крају, поручио: „Будите цензори. Ловите коваче лажног новца и изобличавајте их“ (21—22).

И Карлајл се, додуше, на сличан начин односи према критичарима. Он подругљиво вели да су то људи који „како то они кажу 'разјашњују'“ (17), а

за коментаре Дантеа каже да су „ипак, у целини, без великог резултата” (115). Ако је, међутим, Настасијевић свој негативан однос према критичарима и могао да преузме од Карлајла, није у његовој књизи могао наћи толико беса према тој „касти људи”. Тај бес је утолико необразложенији што он лошег искуства са критичарима још није имао, и што је и сам повремено писао критике, књижевне и ликовне.

Разрешење тог проблема даће тек есеј *Белешке за апсолутну поезију*. Ни тамо негативан однос према критици и критичарима није измењен, али се бар види откуда потиче. „Негативно дејство посредника: је ли позив жене нероткиње, или мајке, да се залаже за дете? Шта ће онда посредник између онога који даје и онога који прима Поезију”, каже он у том есеју (89—90). Концепција зачета у *Неколико рефлексција* доведена је овде до конзеквенци. Ако се поезија ствара непосредним чином открочења, онда је нормално да се она тако, непосредно, и прима. Критичари су у тако доследно изведеној концепцији стварно излишни: „ти се ставе између даваоца и прималаца, и што су сами немоћни дати, бајаги тумаче свету” (90). Остао је до краја живота веран том основном решењу релације стваралац—дело—прималац из свог прекретничког есеја. Покушавао је касније, повремено, да свој став према критици ублажи, релативизује; хтео је, као што видимо из Деврњиног предговора *Есејима* (8), да напише текст под насловом *За релативну критику*, али је и у скици тог текста написао да је критика „јалова реакција на плодну акцију”: из једног затвореног теоријског круга није више никад могао да изађе.

б. Функција уметности

Проблему функције уметности посветио је Настасијевић у *Неколико рефлексција* тек неколико последњих реченица. Рекао је: „уметност ради истине, ради лепоте, морала, ради користи, све узето укупно ипак даје само једну страну ствари, управо због тога што

би те теорије хтеле да буду тачне и непогрешне као наука, а међутим заборављају да се овде ради о нечему што је разумом немерљиво и неизмерно" (29—30). И пошто је тако одбацио као „непотпуне и нетачне" (29) сазнајне, естетистичке, моралистичке и утилитаристичке концепције уметности, „ризиковао" је да и сам да једну „формулу" „која ће бити далеко неодређенија но ипак далеко сугестивнија од свих горњих: *Уметност ради људске душе?*" (30).

То је и његов одговор на проблем функције уметности имплициран заправо у претходним ставовима: ради истине, добра и лепоте тежи уметник да пробије кору површинске стварности и да доспе до језгра, до надстварности. Он је зато онај који је „преживео надстварност" и који је „открио истину постојања". А: „Открити истину постојања значи у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе" (29). Отуда је Настасијевић доследан кад сматра да је уметност „у својој битности религија" (29), јер конзеквенце свих његових ставова воде ка томе; другачије није ни могао да закључи. Изједначивши најпре песника са свештеником и магом, па затим уметност и религију, он је морао да изједначи и њихове функције: као и религија што је ради људске душе, тако мора да буде и уметност. И као што је за песника стваралачки чин катарза (код њега је то у ширем смислу него код Аристотела), доживљај тог чина мора да буде исто и за примаоца: кореспондирање са надстварношћу је циљ и функција уметности.

5. Стил и дело

У *Неколико рефлексија из уметности*, међутим, Настасијевић се није задржао само на димензији ствараоца и димензији примаоца; захватио је и трећу: димензију текста. Неколико драгоцених фрагмената у том есеју говоре о стилу и о делу. А у *Белешкама за апсолутну поезију* један пасус посвећен је стилу, а два су посвећена проблему дела. То значи да је његова концепција, која се тада структуралисала, те-

жила да нађе принципијелне одговоре за сва три основна проблема поетике.

И у раним мислима он на два места говори о стилу. Први пут у оном фрагменту од 5. априла 1916. где цитира чувену Бифонову реченицу и парафразира Богдана Поповића, други пут у фрагменту из 1921. године под насловом *Велика тајна стила*, чије су идеје, рекли смо, разрађене у *Неколико рефлексција*.

Разлика у схватањима стила између та два фрагмента није у степену развијености, већ у оријентацијама. Драгица Живковић у својој *Теорији књижевности — Читанци* (1968: 47—48) у поглављу о стилистици доноси само два теоријска текста о појму стила: један од њих је кључни одломак из Бифонове *Расправе о стилу*, са оном чувеном реченицом: „стил то је човек сам”, а други текст чине два одломка из *Неколико рефлексција*. Та два текста требало је да репрезентују два супротна схватања стила.

Бифоново схватање, ма како контроверзно тумачено, своди се ипак на став да стил чини (ствара) сам аутор: из аутора проистиче стил. Такво схватање француског класицисте могло је бити блиско парнасцима; није млади Настасијевић случајно помешао Богдана Поповића и Бифона. Али сад, на почетку свог зрелог периода, он од таквог схватања радикално одступа. Ево најзначајнијег пасуса, целог:

Прилично сумњиво ми изгледа кад се један стил цени по томе да ли је китњаст, прост, елегантан, рогобатан, префињен. Ти називи наводе често на погрешан пут. У многим случајевима, нарочито данас, говори се о стилу и онде где га апсолутно нема, а то управо стога што се стил тражи у речи и фрази самој по себи, дакле у ономе чиме се он најлакше може фалсификовати. Један марљиво бира најправилније опеке и најуглачаније камење и зида: облици му испадају симетрични и геометријски тачни, и кохезија његове зграде лежи не само у опекама, него у лепу који их држи — то често називамо лепим стиллом, углаћеним стиллом, отменим стиллом. Целу ту зграду можете разглобити на њене првобитне елементе и опет је склопити без икакве штете по њу;

покушајте, међутим, да разглобите један цвет: и самом помишљу да га анализирате ви сте га већ повредили у његовом сувереном јединству: нечега је већ nestало, реч није тешко наћи, решимо дражи, управо онога што је битно било у њему. Дакле, не зидана кућа, не израсло дрво, то је стил. Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју. Све је ту цело. У најкраћој фрази нашли сте основни тон целог дела. Загледајте се у прашњиви убоги цвет крај пута, у њему ћете осетити тајну свих цветова. Камичак је пао у дубок вир и таласи се разилазе у концентричним круговима. Увек ту има једна централна сила која све у свом домаћају мири и стапа у једно. (17—18).

Види се да је та концепција стила антирационалистичка: негира и саму идеју да се стил рационалним средствима може анализирати. Она је још више антипарнасовачка, јер негира и сам парнасовачки идеал изградње дела као усавршавања, дотеривања, зидања и презиђивања речима као опекама. Та концепција стила је *органистичка*: она се заснива на уверењу да се стил гради органски, према унутрашњим својствима материјала, онако као што дрво расте, а не као што се кућа зида.

Сличне ставове можемо наћи и у Карлајловој књизи, не тако згуснуте, наравно. Кад би се сви они сакупили на једно место, показало би се да је Настасијевић од њега могао много шта да преузме. На једном месту Карлајл говори овако: „Највиши глас који се икад чуо на овој земљи рекао је: Погледајте кринове у пољу, они не раде нити преду, па опет ни Соломон у свој својој слави није био окићен као један од њих.” То је поглед у најдубљу дубину лепоте.” (109—110). На другом месту вели: „Рекао сам да је Дантеов спев једна песма; Тик је назива „тајанствена неразмрсива песма” и буквално и јесте такав њен карактер. Колриџ примећује негде врло упорно да гдегод нађете какву реченицу, музикално изражену речима, правог ритма и мелодије речима, ту има и нечега дубоког и доброг у смислу. Јер тело и душа, реч и мисао, чудновато се слажу ту као и свуда” (122).

Али ни те идеје, као што се види, нису само Карлајлове: оне проистичу из опште романтичарске оријентације, имају корене у немачким романтичарским мислиоцима. У енглеској литератури те идеје везују се највише за Колриџа: његово схватање *органске форме* имало је касније велику будућност. „Колриџов појам *органске форме* био је један од главних извора модерне критичке мисли у Енглеској и Америци”, каже Никола Кољевић у монографији *Теоријски основи нове критике* (1967: 26). Одломак из Колриџових „чувених предавања о Шекспиру”, који Кољевић затим наводи, може да покаже колико су Настасијевићева схватања била блиска схватањима енглеског романтичара:

Основни разлог заблуде лежи у мешању механичке правилности са органском формом. Форма је механичка, када на било који дати материјал утискујемо предодређену форму, не ону која неопходно није из датих својстава материјала: као када маси мокре глине дајемо било какав облик који желимо да задржи када се стврдне. С друге стране, органска форма је урођена; она обликује у развоју саму себе изнутра, а пуноћа њеног развоја истоветна је са савршенством њеног спољног облика. Какав је живот таква му је форма. (26).

Овај навод, наравно, не пружа уверење да је Настасијевић Колриџа читао, а још мање да је било шта знао о тадашњим преокупацијама англо-америчких нових критичара. Он може да укаже само на једно могуће порекло његовог схватања стила: ако не Колриџа, или немачке романтичарске теоретичаре (А. В. Шлегел), читао је бар Карлајла који је био њихова референца. Али је и преко Карлајла, а сигурно и спознајом властите праксе, дошао до скоро идентичног поимања органске форме са својим англо-америчким вршњацима: мислио је, дакле, једну савремену мисао. У схватању по коме реч дозове реч, слика слику, идеја идеју, по коме, дакле, реченица и дело органски израстају из материјала, песник може да буде само медијум, катализатор. Мада у *Неколико рефлексија*

нема ни трага о покушајима да се формулише теза о имперсоналности поезије, она је ту, у тексту, толико присутна, имплицирана, да ју је веома лако идентификовати. Зато што су темељи Настасијевићевог мишљења о стилу или органској форми у суштини модерни, дошло је и до низа подударности са оним што су модерни мислили и казивали. У овом тексту он не каже ни речи о проблемима слободног стиха, али све што каже сагласно је са оним што Црњански у тексту *За слободни стих* (1922: 286) разликује као *унутрашњи* и *спољашњи* ритам: на унутрашњем, органском, а не на спољашњем, задатом ритму, може и Настасијевић сада једино да инсистира.

Кад Настасијевић рецимо, каже: „Ако сам са великим убеђењем казао или направио што, ја сам дошао до свог стила” (19), тај његов став може да подсети на Винавера из *Манифеста експресионистичке школе*, који пише: „реалност је креативна, реалност се постиже убеђивањем: нас убеде да је то реално. Дакле, и реалност је једна уметничка категорија” (1921: 8). И у једном и у другом ставу акценат је стављен на убеђење: из убеђења проистичу уметнички стил и уметничка реалност. Стил који проистиче из убеђења за Настасијевића је „један сигуран став који је човек заузео према себи и према свету” (19) или „она централна сила која све у свом домашају мири и стапа у једно” (18), кад се „над средствима потпуно загосподарило” (19).

Оно што, међутим, разликује Настасијевића од савременика са којима има подударности у неким схватањима јесте онтолошка заснованост његове концепције. Појам *убеђења*, оне централне силе око које се реализује тоталитет дела, за њега није појам емпијски. Та централна сила остаје у суштини мистична, метафизичка, недокучива: уметник је само медијум преко кога се она остварује. Значајан је следећи пасус:

Живот је осећан у свој својој целости, то је први услов стила: од тога тренутка свака његова манифестација, била она и најситнија, космичког је значаја. И

најзначајнија појединост бесмислена је само онда кад није у органској вези са целим. Нешто се не да појмити као целина ако се кроз све привидно развојене и диспаратне ствари не осети начело које спаја и мири. Највећи духови редовно су то начело налазили у Богу: он је с ове стране стварност — у њиховој души. У самој стварности — као начело лепоте, с оне стране стварности као тајна. И видите како силно јака веза спаја човечију душу, преко бића ствари са недокучном тајном надстварнога. (25—26).

Начело које спаја и мири јесте у надстварности, у богу. Духовни „етимон“ ствараоца, његово убеђење, у ствари, открива се тако као медијум преко кога надстварност („Бог“) говори. Сила којом се речи и мисли дозивају, спајају и мири, недокучна је сила, јер има корене у надстварности. Из надстварности, преко уметника (свештеника, мага), она се преноси на дело, на стил: органско израстање дела врши се по принципима надстварности („све што је уметничко, надстварно је“, 25); ти принципи нису, дакле, уметнички, већ је он само њихов спроводник. Препознајемо у тој концепцији стару Платонову из *Ијона*: бог надахне (намагнетисе) песника, песничко дело надахне извођача (глумца, рапсода), а овај слушаоца. Сва три намагнетисана „прстена“, тј. све три димензије дела (стваралац—текст—прималац) обухваћене су, сагледаване у тоталитету; и само дело је сагледано као тоталитет, као органска целина: „Све је ту цело“, каже Настасијевић. Али та ентузијастичка, ирационалистичка концепција тоталитета, доследно изграђена, одбија сваку анализу или рефлексију о тоталитету: зато тај тоталитет мора доследно да остане и рационално нерасветљен, мистичан или *апстрактан тоталитет*, како би Косик рекао. Мистички призив добијају у тој концепцији и тезе које су у основи симболистичке: „У крајњој линији најсугестивније делује оно што је наговештено, наслућено, неисказано“ (19). Јер то неисказано, наслућено, наговештено не схвата се у том есеју као рационално објашњив уметнички стилски

поступак већ као најпоузданији пут да се сугерира она тајна која је у језгру стварности, као пут у метафизичко.

Сви основни ставови Настасијевићеви у *Неколико рефлексција* дедуковани су из основног о „кори” и „језгру”, тј. о двама стварностима. У *Белешкама за апсолутну поезију*, међутим, у пасусима који се одnose на стил и дело, таквих конзеквентних дедукција нема: осећају се само њени одблесци. У том есеју Настасијевић више говори као човек праксе. Рецимо:

Песничко надпоштење: Ништа с предумишљајем. Почетним откровењем у све нова, и свако да садржи клишу даљег, да му буде *пророчанство*, и тако на све дозиви исти одјек да се огласи. И заборавив себе, да своја рођена сила не дела правцем „тако хоћу ја”, већ „тако мора”. (90—91).

Не противречи тај пасус идејама о стилу из *Неколико рефлексција*; само их потврђује. И овде је реч схваћена у функцији органске форме: уместо парнасистичког „тако хоћу ја”, долази органистичко, модернистичко: „тако мора”. То „тако мора” Настасијевић очито тумачи као једно више морање које проистиче из света надстварности. Психоаналитичар Јунг такође има то „више” „мора” у виду, али га другачије тумачи: „свестан песник може бити заробљен својим делом” „под утицајем несвесног” каже он (1969: 156), тј. бити у власти „аутономног комплекса” „који као аутономни део душе води самосталан психички живот ван хијерархије свести” (157). Ниједно од та два тумачења стваралачког резултата као производа „вишег морања” не мора да буде тачно. Нама се исправнијим чини гледиште по коме се ти „дозиви речи” врше на основу звучних и смисаоних валенци које аутор успоставља кроз саму стваралачку праксу. Али оба та гледишта указују на постојање једног реалног проблема. У *Белешкама за апсолутну поезију* Настасијевић има посла пре свега са реалним проблемима ствара-

лачке праксе. Мистички вео који им он даје рецидив је једне већ прихваћене-изграђене концепције; он ипак не може да прикрије њихову стварну подлогу. Каже он, рецимо: „Непојмљив закон: чин ослобођења истовремен са заробљењем у облик. Као душа еманујући, да се тиме оваплоти у надтело. Иза тога веза је неразрешица” (90). То је онај чин настанка дела за који би марксисти („филозофи праксе”) рекли да је „материјализација духа” или „одуховљење материје”. Ни Настасијевић на друго не мисли кад о самој пракси говори, кад своја искуства покушава да формулише. Мистично се овде не јавља, дакле, у његовом искуству, у његовом сазнавању властите праксе, већ у његовим формулацијама. Да би се дошло до стварне његове мисли, до њеног „језгра” потребно је продрети кроз „кору” његовог специфичног начина изражавања. У пасусу који ћемо управо навести садржана су његова искуства која су сасвим блиска искуствима која обухвата појам *остраненија* код Школовског, или појам *невиности речи* (1960: 63) Оскара Давича. Настасијевић пише:

Суштина обнављања: Истоветно поновљени покрет знак је одсуства живе силе. Има општрица која се после сваког остварења иступи. За нови бој онда се наоштри оружје, иначе даље победе нема. Или овако: Неко се извешти у прављењу обуће. То је мајстор. Ако сад, пред кожом коју ваља кројити, тај наједном осети узбуђење почетника, ципела ће му бити уметничко дело. То непојмљиво заборављање савладаног, вечито почетничко неискуство и увек савлађивање све нових отпора, знак је сталног присуства стваралачке моћи. (94—95).

Белешке за апсолутну поезију, у односу на његов прекретнички есеј, представљају нов моменат: прожет је пасусима, реченицама, схватањима која нису плод усвојене оријентације или лектире, већ увида у властита стваралачка искуства. Покушаваће Настасијевић да та искуства саобрази са већ изграђеном концепцијом: отуда се практична искуства и сазнања облаче у мистично рухо. Неће ипак успети да их усклади.

Остао је тај есеј некако размрвљен: пун је ставова, аподиктичких често, који нису међу собом конгруентни. Једна се општа концепција, она из *Неколико рефлексција*, с муком у њему одржавала пред распадањем, дејструктуризацијом, друга се, нова, пробијала.

III (ДРУГИ ЦИКЛУС)

Та нова концепција што се пробијала најпотпуније је реализована у последњем есеју другог циклуса *За матерњу мелодију*. Три претходна текста који том циклусу припадају: *Белешке са боравка у Паризу*, *Белешке за апсолутну поезију* (тај есеј спада у оба циклуса) и *За народну мелодију* представљају и три етапе у израстању и обликовању те нове концепције.

1.

Белешке са боравка у Паризу објављене су 1927. године. У књизи *Есеји*, међутим, где се тај путопис налази, испод текста стављена је година 1923. Те године је Момчило провео два месеца феријалног распуста у Паризу. Сигурно је убрзо после повратка текст и написао: стил и језик су у њему још „обични”, сличнији његовим есејистичким текстовима са краја првог периода, неголи есејима из времена кад је текст први пут објављен.

Настасијевић се у том путопису диви практичности и рационалности Француза, њиховом осећању за традицију; говори са удивљењем о њиховом понашању на улици, у кафани, на пијаци. Али највећи део текста посвећује својим запажањима о француском језику. Та запажања су тројака: о савременом говорном језику Француза, о језику савремених француских писаца и о француском језику са позорнице.

Савремени француски говорни језик он је, судећи по тексту, сагледавао само са једне његове стране: звучне, мелодијске:

... одмах се осети она француска гипкост и сливеност у мишљењу и изражавању. Мисли се реченицама, по неки пут и целим параграфима, без предаха. Реч се готово изгуби у реченичном таласу, жртвује му се, покори се смеру општег покрета. Скоро рећи, проста реченица добија улогу најмање изражајне јединице. Има ту нека економија у споредном и ударање гласом, изговорно подвлачење битног, јако истакнути реченични акценат (...) Отуда она чистота музичке линије њихова говора и увек утисак нечега што се заталаса и тече. Парадоксално је рећи, али изгледа да је сва музикалност Француза упућена смером језичког изражаја. (132—133).

Нашао се тад Настасијевић први пут у једној страниј земљи, и то оној чији је језик студирао и знао; могао је сад први пут, као говорни, да га доживи на извору. И оно што је код живог француског језика пре свега приметио јесу нагласци и промена темпа у изговору, мелодија говора. То исто приметио је и код савремених француских писаца. Уз своје „нарочито“ интересовање да „сазна изблиза до које је мере француски језик револуционисан од најмлађих генерација књижевника“ (134), он помиње Пруста, Салмона, Коктоа, Пјер Мак Орлана, па каже: „Сви они пишу коректним језиком. Њихова стилска смелост не иде у смеру подривања језичне основе и насилних извитоперавања или смешних и незналачких кованица. (...) Али је главна промена у темпу: данас се муњевитом брзином осећа и мисли“ (134—135). Ниједан од писаца које помиње није оставио значајнијег трага на његово касније дело, нити је, пак, језик сличан њиховом покушао да оствари: остварио је, од свега, само мелодијску реченицу, али своју, посебну, специфичну.

Белешке са боравка у Паризу су први његов текст у коме се говори о језичкој мелодији. Промене у темпу мишљења и језичког изражавања десиле су се после рата и у српској књижевности. Немамо писаних трагова да их је он примећивао. Те промене дешавале су се око њега и према њима није имао довољно

дистанце. Приметио их је зато најпре у савременој француској литератури: језик модерних писаца морао му се учинити другачијим од језика писаца које је знао, писаца школских. И тек ту, у страниј средини, приметио је и дикцију позоришног изговора. „Често имате илаузију”, пише он (136—137), „да глумац на позорници отпевава своју улогу, да некако изговором ослобађа ону латентну мелодију коју ма и најмање емотивна фраза садржи у себи. У позориште не одлази као на неку врсту говорнога концерта.”

Удивљавао се он тада, додуше, свему што је француско, па и односу Француза према сопственом језику. Можда је и чуо више него што се дало чути или је видео оно што је желео да види. Али та његова запажања, која су путописна а не књижевно-теоријска, показале се ускоро као далекосежна и за његов однос према властитом језику и за његов књижевно-теоријски програм.

2.

Од путописа из Париза почиње једна нова компонента у Настасијевићевом мисаоном развоју, она која ће се развити у захтев: за матерњу мелодију. Запажања из тог путописа кореспондирају више са оним раним мислима из године 1919—20. у којима се говори о музици као врховној уметности, него са идејама из есеја *Неколико рефлексција из уметности*. Мада писан под утицајем једног изразитог романтичара, који у својој књизи доста о музици говори, тај есеј је музику сасвим запоставио, тако рећи искључио из система. Основна идеја о песничком језику из тог есеја може се свести на реченицу: „Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју”. О музици, мелодији, дакле, ни речи. У *Белешкама за апсолутну поезију*, међутим, музика се опет јавља као врховна уметност, слично као у раним мислима. „Без колебања сме се тврдити: Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија се оствари музиком”, каже Настасијевић (96). Сама по себи, та теза је позната, преузета: симболистичка је. Али она

указује на још један Настасијевићев покушај да поново изгради једну нову концепцију уметности. Та нова концепција тежила је да се заснује на неколико елемената: на идејама о односу музике и поезије из раних мисли, на запажањима из властите стваралачке праксе и на ирационализму-мистицизму из *Неколико рефлексција*. Карактеристичан је за такву симбиозу фрагменат:

Нити вреди што су правила ритмике нађена, што је тајна слика ухваћена: Нови талас Поезије сваки пут другачије поремети свакодневно, ситну реч помери, или јој значење извитопери, и довољно буде. Наједном кроз малочас шкрипаво, кристално, бистри звук зазвучи. Из овешталих саобраћајних израза чудом се извије неслађена мелодија. Тиме нам се отвара поглед у назад: Посигурно с почетка је било, да песма и мелодија истовремено, из истог полета нераздвајно настану (народне попевке): у одсудном тренутку нешто се искаже устаљасалим гласом, у коме пулсира нека даља, дубља садржина; кроз речи проструји тајанствена сила, и као опипљиви у магнетном пољу ускладе се смером ње. А што се музика, нашав себи шире и чистије могућности остварења, издвојила из Поезије речју, то не значи да и ова даље не носи у себи основно, али скривеније флаудно бивање музике. (95—96).

У том фрагменту реч више не „дозива” реч, слика слику, идеја идеју. Дешава се нешто друго: кроз речи (а слике и идеје више не спомиње) проструји нека тајанствена сила. Из контекста видимо да је та сила мелодија. Сада се мелодија први пут у његовим текстовима идентификује као основни стваралачки принцип који тексту удахњује уметнички живот.

Из контекста се такође може разабрати да та тајанствена сила није речима споља придодата, тј. да није плод једне језичке културе, како се могло закључити из његових путописних запажања из Париза, већ да обитава у речима самим; само се одатле мора обелоданити. Тим схватањем појам мелодије се донекле надовезује на идеју о „дозивању” речи из *Неко-*

лико *рефлексија*, а удаљује од запажања са боравка у Паризу. Ствара се заправо нов поглед: реч и мелодија чинили су живо јединство у народним попевкама, па се тек после мелодија раздвојила од „саобраћајних израза” живог говора. Што даље значи: да узоре остваривању аутентичне језичке мелодије не треба тражити у неком модерном језику, па ни француском, већ у архаичним и примитивним народним попевкама.

Запажања о мелодијској природи француског говорног језика, дакле, сасвим су редукована: остала је само мелодија као идеал, али се пут њене реализације сагледава на основама органистичке концепције стила из *Неколико рефлексија*. Није искључено да је потицај за такву симбиозу, поготово за смер ка народним попевкама, добио из есеја Растка Петровића *Младићство народног генија* који је баш те године у наставцима објављиван и у коме се о попевкама и народном мелосу говори, додуше другачије али се оне слично вреднују.

Симболистички идеал о музици као суштини поезије, идеја о органском повезивању речи, откриће мелодије као тајанствене силе која је нераздвојно везана с речима у примитивним народним попевкама, стекли су се у том фрагменту у јединственој симбиози. Резултат је био једна нова теза која ће у пуном смислу бити разрађена тек у наредна два есеја.

3.

Есеј *За народну мелодију* (1927), у ствари је *Поговор* музичкој драми *Међулушко благо*. Потписали су га Момчило и Светомир Настасијевић, писац либрета и композитор опере. „Чини нам се”, кажу аутори (1938: 53), „неће бити излишно саопштити овде неколике мисли до којих смо дошли састављајући ову ни оперу ни музичку драму у Вагнеровом смислу, већ просто драму намењену да се певањем и никако друкче изведе.” Та прва реченица текста значајна је: казује да су теоријска уопштавања настала апостериори, пошто је драма већ била написана, а музика

компонована. Друга реченица одмах затим ту тврђу донекле релативизује. Кажу аутори: „Музичком је названа једино из недостатка спретнијег израза: јер се пре свега гледало да из саме радње и казивања лица нужно избије музички израз, да реч и мелос буду једно и недељиво (што у ствари и јесу), те подвлачећи називом једно чинила би се неправда другом” (53). За четири године, колико је трајао заједнички рад на опери (1923—1927), у стварности се вероватно дешавало оно што се обично дешава: истовремено се и стварало и теоретисало; реализовала се у пракси једна идеја, а кроз праксу се она преобликовала, израстала, мењала, дограђивала.

Основна идеја есеја (и драме): „да реч и мелос буду једно и недељиво” зачета је већ била у *Белешкама за ансолутну поезију*. У *Поговору* је она само разрађена, подробније образложена. То образложење може се, ради лакшег увида, разложити на седам теза: 1. о појму мелодије, 2. о појму тона, 3. о интенцији да се из речи обелодани мелодија, 4. о народним попевкама као о архетипу јединства речи и мелоса, 5. о појму народне мелодије, 6. о односу према народној мелодији и 7. о појму „надмотива” употребљеном у самој опери. Прве три тезе тичу се односа мелодије и језика, друге три уметничког реализовања народне мелодије, последња једног специфичног принципа спроведеног у самој драми.

Пошло се од основе да је говорни израз, као цео и неделими хитац из духа, у суштини мелодија, која са све распеванијим импулсом изнутра све се чистијом обелодањује и усмерава речи у ритам као магнетска сила опилке гвожђа материјализујући кроз њих своја струјања; и да, ко се нужно изрази у ритму, тај ако не свесно, оно сигурно подсвесно у правом смислу *отпевава* свој израз. (Распеваност овде приближно значи стваралачко расположење). (53).

Тако гласи прва теза коју смо издвојили. Став да мелодија делује на речи као што магнет делује на опилке гвожђа, већ је био изречен у *Белешкама за*

апсолутну поезију. То је био корак даље у односу на органску концепцију стила. Овде се чини још један корак: ка осветљењу не само природе, већ и порекла мелодије. Мелодија, својствена речима, обелодањује се из њих тек потицајем ствараочеве унутрашње распеваности. Та распеваност је, дакле, језгро мелодије као „тајанствене силе”: она речи усмерава у ритам и мелодијски их магнетише истовремено. Мелодија је последица, материјализовани резултат стваралачког расположења, тј. песникове унутрашње распеваности.

Отуда Настасијевић мелодију сад схвата на посебан начин: не као свакакву мелодију, мелодију говорног језика, рецимо, већ као ону која говорни израз *отпевава*, чија је карактеристика *певност, распеваност*. Зато се на почетку *Поговора* и изриче категоричан став да се музичка драма само „певањем а не некако друкше изведе”; стихови те драме морају се певати јер „*поетски израз тек је потпун кад се отпевава у степену своје мелодиозности*” (54).

Доведена тако до конзеквенци, та теза је у јединству речи и мелоса предност ипак дала мелосу. У тези коју смо означили као другу то се још више потврђује:

Тон, дакле, којим се што саопшти битнији је од речи. Јер она само материјализује, само појмовно оцрта, онвичи у свести већ дострујали трептај. Тон је што дирне у живац, чиме се из подсвести продре у подсвест. И нема тог израза, макар прав био и без прегипа емоције, да управо тиме што је жив и убеђив, не садржи своју скривену мелодију. (54).

Пошто је мелодија већ била схваћена као суштина говорног израза, било је потребно да се одреди и шта је суштина саме мелодије. Суштина мелодије је тон, основни музички елеменат. И њему је у односу на реч, као најмањи смисаони елеменат језика, дата предност. Дотле је теза у основи симболистичка: веома јасно наглашава у чему је премоћ музичког, мелодијског, над језичким, комуникативним, или „саобраћајним”, како он каже. Али теза која за њом следи уноси из-

весне нијансе органске концепције стила (она је увек на неки начин присутна): „Тежиште проблема је, међутим, обелоданити из речи мелодију (што је можда само рођеном песнику дано) и тачно до степена њене силе, јер и за длаку даље лаж је и пука шара” (54). Музика, музика пре свега, али не музика остварена у задатој метричкој схеми као обично код старијих симболиста, већ музика (мелодија) обелодањена из самих речи, из њихове органске потребе да се, подстакнуте ствараочевим расположењем, намагнетишу као опиљци гвожђа смером обелодањене мелодије. Настасијевић, који тако формулише мелодију, материјализовану у речима, прошао је већ кроз фазу слободног стиха и написао је есеј *Неколико рефлексја из уметности*. Он сад потпуно усваја идеју о унутрашњем ритму, а њега изводи из стваралачког расположења. Зато је његов појам мелодије прецизнији од симболистичког: зна докле је степен њене силе, а кад може да буде само „лаж и пука шара”.

Три наредне тезе о проблему стваралачког односа према народној мелодији ирелевантне су за симболистичку поетику, али нису и за романтичарску, поготово нашу: романтичарско је у њима само обраћање народној поезији као прототипу и узор. „Није, дакле, без основа тврдити да је народна мелодика у ствари тонски, али кроз језик настала и њиме модификовани израз духа. Чујемо ли да се свира народна мелодија, чини нам се још из ње одјекују речи макар их је инструменат прећутао. Толико су свежи трагови у њој”, каже Настасијевић (55). Ту се већ указује специфичност његовог гледања у односу на симболизам: он хоће да обелодани из речи мелодију, али не ма какву, већ народну; и не ма какву народну, већ ону најархаичнију, најпримитивнију која се може чути једино још у народним попевкама: „примитивност им и јесте у томе што код њих реч и мелос чине нераздвојну целину” (54). Стилске особине романтизма, симболизма, експресионизма, које се тичу односа поезије и музике у његовој тези су обједињене, дају нешто ново, за њега посебно карактеристично.

„Народ народу несравњено пре мелодијски него језиком доструји” (55). Тако гласи друга теза из корпуса теза о народној мелодији. Препознајемо у њој референцу Момчилових запажања из путописа са боравка у Паризу. Али то некадашње запажање он у овом *Поговору* доводи до крајњих конзеквенци (увек иде беспопштедно до краја); каже: „ако би ко (као Незнанац у овој драми) изгубио свест о родном крају, па чак и језику, једина би му матерња мелодија остала у дну живота као неуништимим путоказ: на коју до сржи уздрхти те је мајке син” (55). Особина је, дакле, те мелодије што је дубока и то дубока у буквалном смислу: дубља од индивидуално несвесног (од личног заборава), јер је израз колектива а не индивидуе. Индивидуа може да заборави родни крај и матерњи језик, али не и матерњу мелодију, јер је у њој онај тон којим се „из подсвести продира у подсвест”. То колективно чији је она израз може се идентификовати са Јунговим „колективно несвесним”. На сличности Настасијевићевог поимања матерње мелодије и Јунговог „колективно несвесног” указао је први Зоран Глушчевић (1971) и документовао то једним сличним цитатом из есеја *За матерњу мелодију*. „Овде као да имамо изложену Јунгову психоаналитичку теорију колективно несвесног примењену на језичку материју и, разуме се, унеколико модификовану”, каже он (23). Оно што је тиме хтео и могао да покаже јесу сличности, подударана, а не преузимања. У време кад су браћа Настасијевић писала *Поговор*, Јунг код нас није био, као Фројд, довољно познат и популаран; прва преведена његова књига, *Психолошки типови*, појавиће се тек у години Момчилове смрти, 1938. Сем тога, у *Поговору Међулушком благу* нема психоаналитичких референци, већ само књижевно-теоријских. Јер Настасијевића у то време, видели смо, интересује превасходно како да оствари аутентичан песнички израз. А сам развој његове мисли води га ка закључивању да тај израз може да буде у обелодањивању народне мелодије, дакле, не мелодије индивидуалне или опште, свечовечанске, већ мелодије једног националног колективитета. „И не врати се”,

каже он (56), „мимо матерње мелодије нема дубоко животног те ни општечовечанског гласа.“ Јер су народне мелодије „многобројношћу и свежином изразне истине... право уметничко тле, читава једна атмосфера, да се њом до у нерв саживи ко је изгубио духовну везу с мајком, а кога из доњих слојева духа гони нешто и мучи да *пропева родним гласом*“ (55).

Инсистирајући тако на обелодањивању народне мелодије, он не мисли на њено имитирање, понављање. Сасвим је одређен: „Не, дакле, копирати народну мелодију, још мање се бесплодно усиљавати да је потпуно завршену даље развијемо; него уживљавајући се у њу најзад осетити да интимна природа њеног струјања поклапа се с неким тајним билом у нама самима и да се једино у том смеру из највеће своје дубине можемо саопштити гласом“ (56). Захтев: доћи до свог гласа, пронаћи свој извор који је истакао још у оној програмској песми из 1916. („Не пиј! ил пропадни сред прастарих гора; / отровне су воде са туђих извора“, *Ране песме*, 109), тек сада је теоријски реализован, осветљен. Настасијевић је свој извор нашао у прастарим, архаичним, примитивним мелодијама. А у тим мелодијама открио је не само лепоту израза, већ и његову аутентичност, истинитост: открио је у сржи те мелодије нешто митско, „антички фатум“ (56).

Последња, седма теза, тиче се тог фатума. Она је везана за специфичну песничко-музичку реализацију у самој драми *Међулушко благо*, а означена је појмом *надмотива*. Тај појам близак је Вагнеровом *лајт-мотиву*, али и различан од њега. Лајтмотив је код Вагнера извесна музичка тема која карактеризује јунака или догађај: понавља се при свакој појави тог јунака на позорници или при сећању на догађај. Надмотив у драми-опери браће Настасијевић провлачи се кроз целу драму. Он „тонски прожима и усмерава бића, не више као Вагнеровски *Лајт*, већ као фатални *надмотив*, под чијим све јачим притиском настају појединачне мотивске еволуције ка својој чистини или уништењу. Фатум се овде чује и, још више, налази трагичног одзива у већој или мањој мери из свих лица и зборов“ (56). Надмотив, значи, не карактерише

лично, индивидуално или неко апстрактно опште, већ конкретно опште, тј. сам фатум: фатум се само реализује кроз појединачно, као што се и надмотив (мелодија фатума) увек реализује на конкретан начин. Појам надмотива је, дакле, крајња конзеквенца Настасијевићевог схватања матерње мелодије: то је она најдубља „судбинска“ мелодија која потиче из саме сржи колективитета којем појединац припада.

4.

Мада су све тезе из *Поговора Међулушком благу* дедуковане из основне: да реч и мелос чине „неразделиму“ целину, тај скуп теза представљао је само једно парцијално осветљење још у раним мислима (1919—20) отвореног проблема односа музике и поезије. Није представљао скицу једне целовите естетичке или књижевно-теоријске концепције каква је била заснована у есеју *Неколико рефлексција из уметности*. Есеј *За матерњу мелодију* (1929) имао је амбицију да једну такву концепцију изгради на новим основама. И тај есеј може се разложити на седам теза: 1. о онтичкој природи мелодије, 2. о мелодији у систему уметности, 3. о односу мелодије и духа, 4. о природи поезије, 5. о поезији и мелодији, 6. о појму матерње мелодије и 7. о односу матерње и свеопште мелодије. Прве три тезе су филозофско-естетичке, друге три књижевно-теоријске, последња, закључна је покушај да се успостави мост између њих.

Прве три тезе су нове у односу на *Поговор Међулушком благу*, али нису сасвим нове у односу на раније Настасијевићево мишљење. У есеју *За матерњу мелодију* његове већ усвојене идеје су само преобликоване. Прва од фиксираних теза, на пример, гласи: „Нем је Бог у свету биља и животиња; кроз човека промуца; кроз уметника проговори, чујемо му глас: *сушта је мелодија*. Реке се тако и речице уливају у надживотно море распеваности” (38). Први став те тезе је, у основи, пантеистички. С пантеистичким схватањем срели смо се код Настасијевића први пут у

раним мислима (1920). Други став (о гласу тог пантеистичког бога који је сушта мелодија) генетски је старији: зачет је још у записима из 1915. године у схватању хармоније као основне споне између макро и микрокосмоса. У пантеистички оријентисаним раним мислима појам хармоније замењен је појмом музике као најнематеријалније од свих уметности, а у *Неколико рефлексја* он је замењен појмом „начела које спаја и мири привидно раздвојене и диспаратне ствари”; а то начело су „највиши духови редовно ... налазили у Богу” (26). Сад је то начело опет трансформисано и опет идентификовано као — мелодија. Настасијевић је очигледно тежио да своју концепцију о матерњој мелодији заснује онтолошки: отуда та најновија трансформација и потиче.

Друга теза:

Једна је Уметност као и један Бог, као и један живот. Из истоветне *распеваности* у духу (а она је непобитна као и сам дух) полазе зракасто уметничка остварења. Леонардо пева кроз лик што Бетовен слика кроз тон. Та распеваност је моћи поднети максимум радости и максимум бола: тада запева у духу од било ког додира, и знак је да се мора надживотно стварати. (38).

Ова теза је нова у односу на *Поговор*, али, такође, није нова у његовом мишљењу. Зачета је у мислима из 1919; налази се у његовој скици система уметности у коме „музика је врхунац уметности јер је најнематеријалнија” (28). „Све уметности у свом усавршавању теже музици”, мислио је тада Настасијевић. Али је тада имао у виду и „границу највећег приближавања” музици. И „која се год уметност усудила прекорачити ту границу самим је тиме унела у себе један елеменат више који ће јој убрзати смрт” (28). У *Белешкама за апсолутну поезију* ту границу је већ сасвим избрисао. Ту је већ засновао нови систем уметности у коме принципијелне разлике међу појединим уметностима и нема: „Поезија је једна”, каже он (89), а под „Поезијом” схвата и поезију „речју” (књижевност) и Поезију тоном и обликом (музику, сликарство, скулптуру):

у сржи те Поезије је, по њему, музика. Сада тај систем уметности само дограђује: мелодију као глас природе или глас пантеистичког бога ставља у срж Уметности: преко свеопште *распеваности* успоставља се кореспонденција између бића и Уметности: уметност само обелодањује ту „надживотну” распеваност. Следећа теза посвећена је начину остваривања те кореспонденције:

Мелодијске је природе сваки живи израз духа. Говор се заталасава у непрекидној линији. Што називамо нагласцима само су максимуми мелодијских кривина. Неделима је, дакле, и мисас, и никаква анализа не може нахулити непрекидности изражаја мелодије. (39).

Реч „дух” у овом ставу, као и у претходном, има двоструко значење. Она значи и дух појединца, који се изражава мелодијом, и дух апсолута или пантеистичког бога, чији је глас *сушта мелодија*: заједничка им је истоветна распеваност. Та истоветна распеваност само се код различитих уметника (сликара, песника, музичара) различито манифестује. Тврђом да је Уметност једна Настасијевић се приближава Крочеу. Али иде и даље од њега и то у два правца: јер своју концепцију заснива онтолошки (Кроче то чини епистемолошки), и јер „сваки живи израз духа” идентификује као мелодију. Мелодија је за њега услов оне дубље кореспонденције Ја и Не-ја: бића и појединца, затим и појединца и појединца. Каже: „То погоди, та усталасаност што пође из целог духа, то исконско. Речи само оивиче у свести тај већ пренети трептај од духа духу” (39). Али је мелодија такође и начин да се успостави вредносни критериј у разликовању истинитог и лажног израза. „Има у свакој срачунатости нехотичних подбацивања и пребацивања гласом, има на силу наставака и крпежи). Те ни објективно најјачи аргуменат, ни најжилавија логика не убеде, ако дух није истински убеђен. Тек тада пође, цела из целог, неделима мисао као мелодијски хитац” (39). Његови ставови проистичу један из другог, подупиру један другог. *Убеђење* је појам који је он први

пут у теоријском значењу употребио у *Неколико рефлексја* супротстављајући га моћи анализе. Налазимо га овде поновљеног, као што и у већ наведеном пасусу о мелодији, као изразу духа, наилазимо на одбијање и саме могућности анализе мелодије, распеваности. На доследно ирационалистичким основама засновао је и своју онтологију уметности.

Три следеће тезе: о поезији, о природи језичке мелодије и о матерњој мелодији већ су биле садржане у *Поговору Међулушком благу*. Овде су оне саображене са естетичком концепцијом и донекле на нов начин осветљене. Идеју из *Поговора* да су реч и мелос у суштини једно, на пример, парафразира Настасијевић идући даље за конзеквенцама:

Што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије. Не за степен само, за пет и десет степени певанија је од говора. А што се данас упала лишила животне сржи, декаденција је и заборав да је глас далеко битнији од речи (Не песник, него *певач!*). (39—40).

То је једина Настасијевићева дефиниција поезије. Сви ставови у њој су већ били изречени у *Поговору*; само су овде формулације нове и пластичније, до краја доведене, до девизе: Не песник, него *певач!* Поезија је ту сагледана само с једног аспекта, с аспекта мелодије. Мелодију, каже он (40), „никако не мешати с објективном звучношћу речи: има један дубинскији тон који, као чудом, од опорог направи меко, и обратно”. А тај дубинскији тон он никако не пристаје да анализира: оставља га намерно у сенци мистичног: хоће у њему да чује матерњу мелодију, тј. ону Хумболтову „еманацију националног духа”, али не у језику, већ у сржи језика, у мелодији националног језика.

Матерњој мелодији он у овом есеју посвећује највише простора и даје њену дефиницију:

Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове

у тајанствену целину живог израза. Афективне је природе (и математичка апстракција изложена па садржи свој степен распеваности). Коренита је и колективна, и дан дањи у разгранатости језика и наречја, и све до појединачног израза, делује спајајући. И чим из веће дубине продре глас, тим му је шири обим одјека. (40).

На тако заснованом поимању матерње мелодије развијају се даље у тексту мишљења и ставови о националним мелодијама, о мелодији примитиваца, о превођењу, о егзотичном мелосу и о проблему нашег мелодијског израза. Мада не систематски, његова мишљења о тим питањима изведена су доследно: решења је могуће унапред претпоставити. Схватајући матерњу мелодију као колективну и корениту, он мора да је против превођења („преводећи поезију само се оскрнави светиња живог израза”, 42) и против третирања мелодије као егзотике (јер: „За биљку најплодоносније су могућности на родном тлу”, 42), али и за посебан третман поезије примитивних народа зато што код њих „матерњу мелодију најјасније чујемо” (43). Из таквог схватања матерње мелодије проистиче, разуме се, и однос према властитој, српској: „Ако је још иоле нагона да се себи и другима саопштите најдубљом (читај: општечовечанском) страном своје природе, ваља нам се буквално вратити матерњој мелодији” (45). Цео текст је ради тог позива и написан: у знаку је девизе: за матерњу мелодију!

Али теза о матерњој мелодији, на којој је он највише инсистирао, довела је у питање и читав његов скицирани естетичко-теоријски систем. Јер матерња мелодија није схваћена као једнака свеопштој мелодији која је глас пантеистичког бога и на којој се заснива Једна Уметност. Из поимања те свеопште мелодије она није дедукована. Дошло је само до привидног спајања теза изнетих у *Поговору Међулушком благу* и теза раније саопштаваних, највише у *Неколико рефлексија*.

Говори, на пример, Настасијевић о „музичким поплавама”, талијанској, немачкој, руској, па каже

да у њима „све обиље мелодијских фраза да̑ се свести на по једну једину, која је толико коренита да у свакој мелодијској кривини по нешто од ње осетимо” (41). За те мелодијске кривине одмах затим каже, у виду недоумице, прикривеног питања: „Смело би се помислити: можда је у њој онај општечовечански вршак искони којим се продире у сва срца”. Смело би се дакле само помислити, али не и тврдити. Јер он тврди нешто друго: да се још није „чула мелодија која би потицала из саме сржи духа, која би, тиме што је индивидуално најдубља имала свој адекватни одјек кроз све народе и све расе”. (40—41). Покушавајући да идеју о народној мелодији из *Поговора Међулушком благу* прошири и заснује онтолошки, Настасијевић је фактички само ослабио место те народне (матерње) мелодије у новоизраћеној концепцији. Она сад тој концепцији изгледа као придодата, накалемљена. Отуда недоумице и покушаји да се нађе решење.

Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана по средн. Свима припадне ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног. (45).

Право решење проблема оцртано је у последњој, курзивом истакнутој реченици. Али та реченица, мада се налази на крају једног дужег пасуса у коме се експлицитно залаже за матерњу мелодију, не надовезује се на претходне ставове, не проистиче као закључак. Оно „јер” на њеном почетку је привидан мост бачен преко провалије. Тим на силу углављеним „јер” прикрива се само пукотина у систему, чини га привидно одрживим. Али тако конципиран систем није већ кохерентан и стабилан: није способан да преживи.

*
**

Два циклуса Настасијевићевих есеја обележавају и два пута која је он прешао у првој фази зрелог периода. Најизразитији есеј првог циклуса, *Неколико*

рефлексија из уметности, настао је структурализацијом и трансформацијом туђих (Карлајлових) идеја. Принципи његовог заснивања био је дедукација. Током времена тај систем се распадао: рушила су га нова стваралачка искуства и сазнања. Преживљавали су само фрагменти те концепције, али и они у модификованом облику.

Пут обликовања идеја у другом циклусу био је обрнут: полазило се најпре од властитих запажања и од властите праксе, па је тек у завршној фази учињен покушај да се та формулисана сазнања дедукују из једног ширег онтолошки оцртаног система. У крајној тачки тог развоја, у есеју *За матерњу мелодију*, успостављена је само привидна кохерентност: зато је тај систем морао да се распадне. У следећих пет-шест година Настасијевић тако рећи неће ни проговорити о мелодији.

ЗА НОВИ СТИЛ

У првој фази другог периода Настасијевић је објавио приповетке које су ушле у збирку *Из тамног вилајета* и прву варијанту драме *Недозвани* (1924). Драмү ћемо разматрати у оквиру друге фазе, кад је настала њена коначна верзија. Приповетке су објављене овим редом:

1. *Прича о недозваној госпођи и гладном путнику*, 1. IV 1923.
2. *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија*, 1. IX 1923.
3. *Реч о животу оца Тодора овог и оног света*, 16. XII 1923.
4. *Лагарије по ноћи*, 16. IV 1924. и октобар—децембар 1924.
5. *Запис о даровима моје рођаке Марије*, 21. II 1925.
6. *Спомен о Радојци*, 19. VI 1925.
7. *О чика Јанку*, 1. XI 1925.
8. *Сан брата без ноге*, 7. XI 1925.
9. *Раћање Каче*, 14. IV 1928.

Приповетке *Вићење 1915.* и *Прича о Незнаницу* објављене су у збирци *Из тамног вилајета* први пут, а *Прича о мудрачевој љубави*, из истог времена (1926), није ушла ни у *Тамни вилајет* ни у *Хронику моје вариши*. Прича *Раћање Каче*, нешто прерађена и проширена, штампана је, посмртно, према недовршеном рукопису у збирци *Из тамног вилајета у Целокупним делима* 1938.

О збирци *Из тамног вилајета* написао је 1927. године Бранислав Миљковић критику која је и до данас најбољи приказ те збирке као целине. Касније се у јединству тог Настасијевићевог дела обично није видела његова разноликост. Миљковић је уочио да „и по тону стила и по начину којима су извођене има у овој збирци неколико различитих група прича” (144). Он те групе, додуше, није свуда јасно оделио; инсистирао је само на специфичностима појединих прича и на њиховом тематском и стилском груписању. За *Спомен о Радојци*, *Виђење 1915.* и *Сан брата без ноге* рекао је да су „три визије из рата” (145); а за *Причу о недозваној госпођи и гладном путнику* и *О Незнанцу* да „имају у себи нечег легендског, експресионистичког” (144). У посебну групу ставио је, изгледа, *Лагарије по ноћи* („три одељка разна по тону”, 144), а сасвим извесно, у посебну, *Запис о даровима моје рођаке Марије* и *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија*. За њих каже да су „визије судбоносних и мистичних сила од којих се не може отети и које доведу коб кад јој је ред” (145). За причу *О чика Јанку* рекао је само да је „најслабија” (145), а *Реч о животу оца Тодора овог и оног света* није ни поменуо.

Много доследније ту поделу није ни могуће извести, а да она не постане одвећ насилна и натегнута. И ова Миљковићева довољна је, међутим, да укаже на разлике међу причама, пре свега у темама и у начину заснивања сижеа; да укаже затим на континуитете и дисконтинуитете у Настасијевићевом развоју.

Прича о недозваној госпођи и гладном путнику и *О Незнанцу*, а њима може да се придружи и *Прича о Мудрачевој љубави из Раних прича* (у свима њима има заиста нечег „легендског, експресионистичког”) најближе су по заснивању сижеа причама из 1918. Оне су, у ствари, параболе; подсећају највише на народне приповетке. Фабула је у њима наглашена, видљива, а стил, мада већ „нов”, подређен је фабули; све доводе на крају до наравоученија.

Приповетка *Реч о животу оца Тодора овог и оног света* заснована је на два низа анегдота: један је о догодовштинама тог попа на земљи, а други на небу. По својој анегдотској основи она је најближа његовим најранијим причама. Само стил и језик су у њој посве нови. На анегдотској основи заснована је и *Прича о човеку и коњу*. Она је, као и прва, такође хумористичка, али до изразитијег преобраћења у нови стил у њој није дошло; ближа је још раним причама.

Те две групе прича су и најстарије: за све, сем за *О Незнанцу*, знамо да потичу из 1923. године. Пупчана врпца која их веже за ране приче је највидљивија. Још увек се у њима инсистира на фабули, на причи.

Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија, Лагарије по ноћи и Запис о даровима моје рођаке Марије су приче много сложеније. Никола Милошевић је две последње приповетке анализирао (1969, а и б) и у оба текста дошао до закључка да су оне сачињене из два плана: плана реалистичког и плана фантастичног, односно да су у њима примењена два система мотивације: реалистичко-каузални и музичко-фантастични. То су новине у Настасијевићевом прозном развоју: у раним причама није било преплитања тих планова или система мотивације. Сем донекле у причи *Страх*, ни сличне теме раније нисмо сретали.

Оне три „визије из рата“, које су временски последње настале, сличне су по темама његовим првим послератним причама (*Причи о предграђу и граду, На осуству*): доносе фрагменте из емпиријски препознатљиве реалности: по самој фабули блиске су репортажи или реалистичкој причи. Идејно су све три антиратне, а *Спомен о Радојци* и *Сан брата без ноге* и изразито социјално интониране. С правом је Александар Пејовић (1961) уочио у њима социјалне елементе. По свим тим особинама, сем по мирнодопској теми, блиска им је и „најслабија“ прича у збирци *О чика Јанку*.

По темама и по начину заснивања сижеа не постоји, дакле, општар јаз између *Раних прича* и прича *Из тамног вилајета*. Па ипак, између њих разлике су огромне. Да *Ране приче* нису објављене под Настасијевићевим именом, тешко бисмо их могли идентификовати као његове. Оно што се у причама *Из тамног вилајета* пре свега променило јесте стил: по стилу се та збирка разликује и од његових раних прича и од прозних радова других наших писаца.

Под индивидуалним стилем једног писца обично се подразумевају његова одступања од важећег језичког стандарда. То значи да се и Настасијевићев „нови стил” може сагледати кроз та одступања.

Настасијевићевим стилем бавио се досад озбиљније само Миливој Павловић у књизи *Проблеми и принципи стилистике* (1969). И он је своја истраживања заснивао на уочавању Настасијевићевих одступања од језичког стандарда. У причама *Из тамног вилајета* уочио је (210—212) неких двадесетак девијација: употребу настављачких свезица *и, ни, а, па*, које „дају боју такозваног библијског стила”; необичности у слагању времена; нешто квази реторско у изразитим поремећајима реда речи; употребу мање обичних облика; сажете реченичке конструкције; употребу ретко употребљаваних речи; преузимање народских фраза; честе инверзије; изостављање објекта, неформулисање споне; неформулисање прирока, изостављање потребних веза итд. Листа тих девијација, које чине особитост Настасијевићевог стила, зато што је састављена несистематски, сигурно није потпуна. Стилска анализа, подробнија од Павловићевих уочавања, навела би их свакако више и изложила са више реда. Таква анализа није, међутим, наш циљ; потребно нам је за ову прилику да уочимо не све особине Настасијевићевог стила, већ само оне *битне*, тј. основне принципе по којима се те девијације врше и каква је њихова стилска функција.

Битне особине Настасијевићевог стила стилистичар Павловић, на жалост, није уочио. Уочавали су их,

узгредно, по слуху и утиску, његови литерарни критичари. Бранислав Миљковић, рецимо, у већ поменутој критици, писао је:

Реченички, стил Г. Настасијевића пружа изванредан број речи архаичних и чисто народских, зналачки изабраних и употребљених. Али његова особеност је нарочита у руковању реченицом; следећући оној својој унутрашњој тежњи да сажима, он и реченицу стеже и ломе према ономе шта она носи у себи, и према томе шта он њојме хоће. Та жеља се нарочито истиче у сувишној употреби инфинитива и партиципа, који иначе већ сами у себи сажимају реченицу. Има у његовоме стилу и доста архаичног, из средњовековних наших апокрифа и приповедака, има доста из дикције народног говорења и Вуковог реченичног обрта (данас на штету заборављеног) али има и чисто свог у целом вођењу фразе. Све укупно извело је један сасвим оригиналан стил: стегнут, изразит, сочан, музикалан. (144).

Та запажања, на жалост, нису ни потврђена ни образложена; њих су сличним запажањима, независно једни од других, потврђивали и други критичари Настасијевићеви, а потврђују их добрим делом и Павловићева уочавања. Зато се она могу прихватити као хипотезе о битним одликама Настасијевићевог стила. Тај стил би, дакле, карактерисале три основне врсте девијација у односу на стандардни језик: 1. преузимање „чисто народских фраза“ и израза, ослањање на језик, лексику народних (записаних и живих) приповедака и умотворина, 2. преузимање, додуше ређе, архаичних фраза или, синтаксичких конструкција и лексике из Библије и наших средњовековних списа и 3. оно „чисто његово у вођењу фразе“, тј. властито „насиље“ над стандардним језиком (честе инверзије, изостављања, кованице, необичне реченичке конструкције итд.). Све те девијације у конкретном тексту подређене су, међутим, једном основном принципу: музикалности, мелодичности фразе. У мелодичности реченице, у музикалности текста те девијације се трансформишу и образују једно више јединство. И та музи-

калност је у односу на језички стандард девијација, али на вишем нивоу, која остале синтетише и мири.

Настасијевићева одступања у односу на стандардни језик су, дакле, одвећ велика. Она зато и немају вид стилских девијација других писаца код којих основа стандардног језика остаје непромењена, а стил је, у ствари, само плод индивидуалне реализације језика. У Настасијевићевом језику и сам језички стандард је угрожен; његов стил је радикална девијација у односу на стандардни језик: он тај језик „ломи” уводећи елементе старословенског и црквенословенског, давно одбаченог, и уводећи елементе језичког система народних умотворина који су још реалисти напустили; ломи га и властитим изневеравањем његових правила. На елементима тих дијакроних језичких система он тежи да створи један властити. И оно по чему се Настасијевић разликује од савремених му српских писаца јесте пре свега језик. Симбиоза дијакроних језичких система, насиље над живим језиком требало је да обелодани бит тог језика из његове историје и да обелодани његова запретана музичка својства. Комуникативност тог новоствореног језика била је, због тога, веома смањена, али је сугестивност, музикалност, лексичка ароматичност повећана. „Опште је признање да је г. Настасијевић дао ненадмашну реченицу, и ту несумњивост не треба више подвлачити”, написала је поводом збирке *Из тамног вилајета* Ксенија Атанасијевић (1927: 355). Готово сви критичари, који су поводом те књиге писали, морали су да подвуку вредности његовог „новог”, „свежег”, „народног” итд. стила. Неки од њих изразили су, због таквог стила, и бојазан за пишчев даљи развој. Миљковић је тада, рецимо, написао и ову реченицу: „Опасности су биле велике да тај и такав реченички облик и брижна пажња да се он увек удеси, не угуши спонтаност, и да израз не надвлада и не постане оно главно” (144). Те опасности ће у *Хроници моје вароши* бити још веће.

Обиље необичне, народске и архаичне лексике, преузимање целих фраза и идиома има у Настасијевићевим причама изразито евокативну функцију. Ти је-

зички елементи, ма о којој теми приповетка била, имају способност да евоцирају свет из народних прича, легенди и предања: вилајет дакле из кога потичу или коме су примерени. Митску основу у целој збирци имају само приче о трагичној вези Марте девојке и момка Бенадија и о трагичној лепоти рођаке Марије: у обема причама, животом, понашањем и догодовштинама јунака управља судбина: јунаци су од почетка до краја у њеној власти. Необјашњиво Маријино одбијање просаца Бошко Новаковић (1972: 69—70) пореди са понашањем сестре Леке капетана из истоимене народне песме: у лепоти и једне и друге девојке је корен њихове трагедије. Сличних вођења руком судбине има и у фрагментима *Лагарије по ноћи*, у Качиним фантастичним казивањима. Збивања у тим причама могла су се десити било где и било кад, јер та збивања ничим спољним, историјским или социјалним, на пример, нису условљена. То не може да прикрије ни актуелна перспектива приповедача. Кача, на пример, своје „лагарије” прича у кафани. Но свеједно је где их и како прича: из самог приповедања о његовом трагању за родним крајем (по мелодији која му се причула) види се да он прича митску причу: нека виша сила управља догађањима, као што чини и са рационално необјашњивим понашањем рођаке Марије, Марте и Бенадија. Мотивација за та догађања у самим причама није дата; она постоји, и то не увек, у коментарима самог приповедача.

Седам других прича, међутим, такву митску основу немају; митско у њима дозвољено је само језиком. Време дешавања радње у причи *Спомен о Радојци*, на пример, јесте први балкански рат; то можемо да закључимо на основу догађаја који се у њој помињу. Па ипак, причињава се да се радња приче збива у једно давније време, у време неодређено. „Зваше ли се Радојка, а дете јој Мимо, не знам.” Тако почиње прича (98). Супротно, дакле, од реалиста: они би се трудили да покажу да оно о чему пишу познају добро. Каже, рецимо, Настасијевић: „То је оно, то дави Радојку: стегло је за гушу као оно нечист кад хоће болештина; ни данути јој не да, ни прекрстити се

за олакшање" (100). А то што „дави" Радојку, види се из приче, јесте порука њеног „човека" из рата да прода јагње и да му пошаље „нешто трошка": сасвим обична порука и сасвим обична људска мука. Сличне поруке и муке писци Настасијевићевог времена (Велько Петровић, Стеван Јаковљевић, на пример), сасвим су другачије, реалистички описивали. Код Настасијевића, међутим, у истој реченици, све саме речи и синтагме које препознајемо из старијих језичких система: *стегло је за гушу, нечист, болешина, ни дануги*, или типично његове конструкције: „ни прекрстити се за олакшање". Не по радњи самој, него по евокацијама из језика приче, *Спомен о Радојци* је могла да уђе у збирку *Из тамног вилајета*.

Оно што приче из те збирке обједињује у једну целину нису теме или начини заснивања сижеа: фабуле тих прича могле су да буду стилски и сасвим различито остварене. *Сан брата без ноге*, на пример, блиска је по теми ратно-социјалној причи Лазе Лазаревића *Све ће то народ позлатити*; прича *О Незнанцу*, с друге стране, блиска је фантастичним народним приповеткама. По самој *причи* (излагању радње) оне су максимално удаљене једна од друге. Оно што их везује у један циклус, заједно с другим причама, јесте стил. Стил и језик чине, дакле, од тих текстова приче о тамном вилајету. Где није радњом, тамни вилајет је дозван језиком, стилем: увек се у њима чује „жубор из незнани". Иван Невистић, у приказу збирке *Из тамног вилајета*, написао је: „Наслов књиге је двоструко симболичан. Из тамног вилајета значи из тамног свијета, а то се да двојако тумачити. Из тамног свијета може значити: из свијета с ону страну будне и рационалне свијести, или из затрпаног и порушеног, архаичног свијета. У овом случају су тачна оба тумачења" (1927: 120). Свет тамног вилајета Настасијевић евоцира на три основна начина: или фантастичном радњом и језиком, или само језиком као код прича где је тема обична („визије из рата"), или мешајући план фантастичног и реалног, а задржавајући исти језик (*Лагарије по ноћи*, приче о роџаци Марији и Марти и Бенадију). У свим случајевима константа је, дакле,

језик: теме се мењају, мења се и принцип заснивања сижеа, а језик (стил) остаје у основи исти, специфичан, Настасијевићев. Њиме се евоцира затрпани архаични свет или дозива свет с ону страну будне свести.

3.

Перспектива приповедача, карактеристична за његове најраније приче, задржана је и у већини прича *Из тамног вилајета*. Али је нешто битно у тој перспективи промењено: тон приповедања. *Приповедач* се у раним причама јављао као саопштавач приче писаним језиком, језиком књижевности, који се обраћа *читаоцима*; сада је то *казивач* приче који саопштава својим *слушаоцима*. Језик *Раних прича* био је књижевни-писани; језик *Тамног вилајета* тежи да буде говорни. То се може најбоље видети у поређењу првих и коначних варијаната прича које су ушле у збирку. Прва варијанта приче *Реч о животу оца Тодора овог и оног света*, објављена под насловом *Прича о изгубљеном рају* (1961), почиње овако:

Отац Гаврило био је изданак свете лозе, која, по уверавању свих, ужива велики углед у рају, на жалост не целом, већ само у његовом православном делу. Зато је паства, кад би већ само као сваки човек мало склизнуо, говорила завидљиво у недра... (206).

Те реченице адекватне су оним из *Раних прича*; језик и стил су исти. Осећа се да су састављене за читаоца, тј. да се појаве у штампаном облику и да се као такве прочитају. Другачије су сасвим интониране прве реченице коначне верзије исте приче:

За казивање о овоземаљском животу оца Тодора стојим добар ја, прогоњени због истинског љубља; док за оно друго, почев од очева издахнућа па надање, не јамчим, јер записах по чувењу. А саопшти ми човек Марко, звани Смрт, коме је двапут воштаница паљена више главе, па ју, повратив се, рођеним устима тулио. (56).

Мада приповедач коначне верзије „записује по чувењу”, и не труди се да створи илузију приповедања, (као приповедач прве верзије), он стварно приповеда, казује безмало онако као што се то у усменом приповедању чини. Готово цео тај фрагмент „монтиран” је од готових фраза говорног народског језика; рецимо: *стојим добар ја, не јамчим, двапут вошта ница паљена више главе, роћеним устима тулио*. Због тог говорног тона један од првих Настасијевићевих критичара, Крешимир Георгијевић (1927: 265), назвао је његове приче „казивањима”, а писца „приповедачем и казивачем”.

Говорни тон приповедања (казивања) има овде функцију звучне, а не само смисаоне и стилске организације текста: текст је намењен и уху. Према уху је подељена и она „мелодијска линија књижевног казивања”, како каже Никола Милошевић (1969, б: 326). Ево, за пример, реченице: „Па награв се у лицу и прашином посув главу у стидно богорађење од прага до прага поћем” (50). На песму асоцира; према мелодијској линији песме је моделована; само јој је распеваност нешто укроћена. Ради остварења мелодијске линије, Настасијевић и чини у тексту она многобројна насиља над језиком (као овде „награв” уместо „награвши”) у промени реда речи, у изостављању неопходних веза итд. Јављају се отуд и две стилске особине које су у односу на музичку (мелодијску) организацију текста пропратне: наговештај и некаузална (ирационална) конструкција реченице. И једну и другу уочио је и означио Миливој Павловић. Навео је, међу осталим, и ове две реченице — речи у загради су његове: „Ближи се (шта?), све већа моћ је моја и слобода” (1969: 211). И друга: „Као погашено угљевље очи су јој, (*због тога*) горко и црно ми буде” (212). Обе реченице су мелодијске: у првој наговештај је постигнут жртвовањем информативности, у другој жртвована је потребна веза. Тим жртвама учињено је, међутим, да се текст прима музички. Оно што читалац (слушалац!) у низу таквих реченица доживи, нејасан је утисак, магловит и снажан који мами у евокацију путем звучних роморења.

Немамо, на жалост, објављене варијанте свих ранијих прича *Из тамног вилајета*. Објављена је само једна варијанта *Речи о животу оца Тодора*, једна *Спомена о Радости* и две *Виђења 1915*. (Све 1961—62. старењем Божидача Ковачевића). Њиховим поређењем са коначним верзијама најпластичније се види какве су се промене десиле у Настасијевићевом развоју, у језику и стилу, у организацији приче.

Најпогодније за анализу су три варијанте (укључујући и коначну) *Виђења 1915*. Деврња у *Биографији Момчила Настасијевића* (50) наводи да је та прича аутобиографска. У њој се говори о потуцањима четворице случајних сапутника-војника који су се одвојили од војске. Момчило је слично потуцање лично доживео кад је у зиму 1915. од Косовске Митровице до Горњег Милановца месец дана, по снегу и мразу, заобилазећи насеља, путовао.

Све три варијанте те приче имају исти сиже. Заправо: у све три варијанте јављају се исти мотиви, или како би Ролан Барт рекао: исти *зглобови приче* (1970: 64). Ти зглобови могу се овако представити: 1. четири војника, напавши се случајно, полазе пут севера; 2. поднаредник опомиње Жгољу да чува конзерву; 3. Мечка (надимак једног од њих; а сви имају у причи само надимке) кришом појео своју сланину; 4. Жгољина смрт; 5. сусрет са смрзнутим човеком који има котлић брашна; 6. проналажење колибе; 7. једење качамака и заједничка смрт. И поред тих заједничких зглобова, варијанте, нарочито прва и последња, до непрепознавања се разликују. Ако су „зглобови” остали исти, нешто се друго морало променити. Промениле су се, по Барту, „катализе”, променио се начин, тон приповедања, језик и стил; само је голи костур приче остао исти. Прва варијанта, која носи наслов *Сапутници* и поднаслов *скица из 1915*, почињала је пасу-сом:

Било их је четворо. Нашли се ноћу крај једне ватре и скоро прећутно споразумели о путу, који им ваља

превалити. Није их занимало да ма шта сазнаду један о другом, па чак ни име; главно им је било да што пре умакну са тог опасног места, где се од сваког трулог пања привиба Арнаутин са напереном пушком, и где сваки шум с југа наговештава долазак бугарских хорди, покоље и пожаре. Бежали су на север, клонећи се друмова и далеко заобилазећи ма и најмањи засеок. (9).

И тако даље. Цела прича је једна информација о томе шта се дешавало са четворо избеглица од сусрета до смрти. Та информација је потпуна: даје све податке, наводи све битне чињенице од географских до историјских. Али то уметност није: могла би да буде евентуално интересантна као грађа за неку историјску или личну хронику. У њој је приказана стварна ситуација четворице избеглица, по следу догађаја, онако како је по површини изгледала, како би је не-уметник описао.

Друга варијанта — а она је већ сасвим блиска коначној — сачињена је у напору да се од исте те информације оствари уметничко дело. Једини нов мотив („зглоб“) у њој је први пасус: прича не почиње више од сусрета четворице избеглица већ од визије коју о њиховим страдањима има приповедач приче. Тек као визија, у којој се не разбира стварно сећање од маште, од „вибења“, прича постаје уметнички истинита. Тај први пасус у претпоследњој варијанти погодан је да покаже смер Настасијевићевих стилских интервенција. Доносимо га зато у обе варијанте, развијен по реченицама.

Претпоследња варијанта:

ВИБЕЊЕ 1915.

1. У сећању избегавах кобну годину.
 - 1а. Као мора притиснуо би ме спомен.
2. И кад би да продре, брже боље заташкавах на дну памети.

3. Беше ме нада, притајен можда обамреће у
тами.
4. Али, авај, за казну мени, само се сновало у
забораву.
5. Чијом ли вољом кад се моја противила?
5а. Неодољиво сад, као кужна зора, свиће
у мени виђење.
6. Језивије но икад у сну, икад на јави обелода-
не се обличја.
7. Ужаснут у њима познав себе, видим, гони их
смрт, и врдакају, и на све сем ње мисле, да
је избегну.
8. Док она испотикаја варкама их заголицава за
слаби залогај себи.
9. Никад не сазнах такве, моја рођена страдања
никад до тог ужаса не нарастоше.
10. Но слаб не могући одолети подајем се, по-
слушно реч за реч везује се, рођену мору на
дар ближњима спремам.

(1961: 12—13).

Последња варијанта:

ВИЂЕЊЕ 1915.

1. Избегавах сетити се: као мора притиснуо би
ме спомен.
2. И кад би да продре, брже боље чим било за-
ташкавах.
3. Беше ме нада, притајен можда обамреће у
тами.
4. Кад, авај, за казну ваља, сновало се потајно.
5. Чијом ли вољом (кад се моја противила) као
кужна зора свиће у мени виђење?
6. Језивије но икад у сну, икад на јави обелода-
њују се обличја.
7. У њима себе познав, видим их, гоњени врда-
кају испред смрти, на све сем ње мислећи, да
је избегну.

8. А она испотија варкама их заголицава за слаби залогај себи.
9. Никад не сазнах такве, моја рођена страдања никад до тог ужаса не нарастоше.
10. Слабачак подајем се, реч за реч послушно везујући рођену мору на дар ближњима спремам.

(104).

Кад се прочитају један за другим, та два текста не остављају приметно различит утисак: мислимо да читамо исто. Јер реченице у њима имају готово исти семантички садржај. Тек кад се анализирају, покажу се разлике. У старијој варијанти, на пример, има 12 реченица и 128 речи. У коначној има 10 реченица (из претходне су спојене 1. и 1а и 5. и 5а) и 117 речи. Подвучене речи и делови реченица из старије варијанте су измењене у коначној. Само су, дакле, две реченице (3. и 9.) идентичне у оба текста. Језик је остао исти али је текст стилски измењен. Те стилске интервенције тичу се нијанси: избегавања редунданци, прецизирање израза, мелодијског обликовања фразе. Резултат је био: мање информативности, више наговештаја и мелодичнија реченица.

Прва реченица старије варијанте, на пример, („У сећању избегавах кобну годину“) непосредно се везивала за наслов; није била, таква, неопходна: зато је и измењена у: „Избегавах сетити се“. Оно „заташкавах на дну памети“, из друге реченице старије варијанте, било је одвећ конкретизовано-локализовано: замењено је неодређенијим, али прецизнијим „заташкавах“. Заташкавах где? На дну памети, у свести, у подсвести, у себи — на све то може да се мисли. У четвртој реченици опет сличне промене: врши се деконкретизација информације: каже се „за казну ваљда“ уместо „за казну мени“: исти је број речи, јер оно „мени“ семантички није неопходно, подразумева се, а неодређено „ваљда“ израз тек прецизира: не може се са сигурношћу знати да је то јављање успомена само за казну. У истој реченици, уместо „само се сновало у забораву“, долази, такође, „сновало се потајно“, јер је

„заборав” семантички већ обухваћен, а то што се „сновао” делокализовано је из „заборава” и протегнуто на цело биће: више је тако о тежини „сновања” сугерирано. У истој четвртој реченици уместо безбојне речи *Али*, на почетку, реч *Кад* уноси значајну нијансу, јер има и евокативну функцију: употребљена је у сличном контексту као у народним причама или изрекама: „Кад тамо...” (имаш шта и да видиш).

И тако даље. Две варијанте те четврте реченице могу се узети и као примери мелодијског преобликовања фразе. А тако исто и остале. Израз је постао прецизнији, мелодијске рогобатности су отклоњене, више је наговештаја него информације. Све те интервенције су у функцији приче: не прича више Настасијевић о ономе што се у стварности збило или могло збити, већ изражава своје *виђење*, дочарава своју визију мелодијом реченице и наговештајем збивања.

Последња реченица карактеристична је не само по ономе ефикасном сажимању („слабачак” уместо: „Но слаб не могући одолети”) већ и по оној другој интервенцији. Било је у старијој варијанти: „послушно реч за реч везује се”, као да се то збивање дешава међу самим речима. У коначној: „реч за реч послушно везујући” чини то сам приповедач. Послушно према коме? Послушно и према речима које се саме везују, и према сили визије која преко њега повезује речи, јер обе те ствари приповедач, у исто време, чини.

После тог првог пасуса почиње прича. Два следећа пасуса чине мотив који је подударан са оним већ наведеним из најстарије варијанте. Али како сад то друкчије изгледа!

Пала ноћ на брдине. Ту набасали, друг уз друг а блиско се животима прибијају. Од истог пања истоветно Арбанаса с напереном пушком привиде; шум који било с истока истоветно им навести покоље и пожаре. Пут севера смуцају се.

Никад не сазнах такве, а чини ми се вековах с њима. Може бити, да ли да поменем, моје се биће на четворо расточи да они настану. Јер и они блиским се осећају, а друг другу ни крштена имена не зна, камо ли ко је и од куда ли. (104).

То, наравно, није више информација — прича о нечему што се у стварности збило. Јер је и сама та стварност (збивање о коме се прича) доведена у питање: „никад не сазнах такве“, каже приповедач за своје јунаке, јер ни постојање тих јунака не даје као сасвим извесно („Може бити... моје се биће на четворо расточи да они настану“). То о чему се у причи говори десило се, дакле, „међу јавом и међ сном“: у некој дубљој стварности, у надстварности, која је заправо стварност његове визије: само догађаји о којима прича могу да буду стварни, али је збивање надстварно. Радомир Константиновић има текст који се зове *Велико ћутање* (1966): говори у њему, уосталом врло интересно, како је српска литература, и поред бројних дела, прећутала истину о првом светском рату. Уколико то као општа констатација и јесте тачно, није тачно што се ове Настасијевићеве приче тиче, ни оних других двеју његових „визија из рата“. Патриотског слепила у њима нема: оне су, у односу на патриотизам прича о сличним темама, сасвим непатриотске. Јер говоре о рату и нашим људима у њему са становишта не патриотског, већ људског: доспео је, дакле, Настасијевић у њима до сржи једне истине више од актуелно-историјске.

Смер у коме су вршене интервенције у израстању *Виђења 1915*, вршене су и у оним двома причама са чијим објављеним варијантама располажемо: у *Речи о животу оца Теодора овог и оног света* и у *Спомену о Радојци*. У сва три случаја то је један општи смер који показује преображај језика, стила, тона приповедања (приповедачке технике) од *Раних прича* ка приповеткама *Из тамног вилајета*. Са много вероватноће можемо да претпоставимо да је такав смер интервенција био и у другим причама чије старије варијанте нису објављене. Та трансформација, додуше, још није потпуна и радикална: трагови старог су остајали. Милан Дединац у приказу те књиге (1927) написао је: „Г. Настасијевић се не пушта сав машти и сну. Некакав груби рационализам, који је дуго важио као једна од најузвишенијих особина нашег народа, стално г.

Настасијевића враћа реалности." Надреалистички песник, аутор *Јавне птице* (1927), није тада могао знати за Настасијевићеве ране приче нити за варијанте већ објављених његових прича. Осетио је, ипак, да нечег „грубо рационалистичког“ у тим причама има. Знајући за рану Настасијевићеву рационалистичко-реалистичку фазу, ми сад знамо да је то рационално у његовим прозним радовима остатак пребашњег, нетрансформисаног. Корак даље он ће учинити у *Хроници моје варијације*, но ни ту не сасвим, нити икада касније сасвим: увек је био принуђен да кору рационалног, реалног изнова пробија.

КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ

У време кад Настасијевић пише и објављује текстове који спадају у прву фазу његовог зрелог периода, ништа се битније није десило ни у његовом личном животу, ни у спољним, књижевним и друштвеним околностима.

Године 1921, по завршетку студија, био је постављен за суплента у Првој мушкој гимназији у Београду. После неколико месеци премештен је у Четврту мушку; у њој ће до краја живота предавати француски језик и српскохрватски језик и књижевност. Једини значајнији догађаји у његовом личном животу били су смрт сестре Наталије 1923. и двомесечни боравак у Паризу исте године за време феријалног распуста.

Живот му сад тече срећено. У кругу је породице у којој се уметност цени и негује: старији брат Живорад (1893—1967) је познати сликар; млађи Светомир (1902) већ компонује; најмлађи Славомир (1904) почеће ускоро да пише. Од 1921. године Момчило окупља у свом дому, недељом и празником, пријатеље на уметничке седељке (подсећају на Малармеове седељке уторком). Пријатељи који му на те седељке долазе су писци, преводиоци, музичари, критичари, махом млади људи, образовани у разним европским културним центрима. Међу њима су најчешће његови вршњаци, већ познати у јавности: Растко Петровић, Десимир Благојевић, Божидар Ковачевић, Павле Стефановић, Александар Видаковић, Миодраг М. Пешић. Долазе на те његове седељке и први весници новог, међуратног (Димитрије Митриновић, Станислав Ви-

навер) или његови најистакнутији протагонисти (Милош Црњански). Једни од тих његових пријатеља су експресионисти (Винавер, Црњански), други дадаисти (Драган Алексић), трећи хипноти (Раде Драинац), четврти будући надреалисти (Душан Матић). У Београду се у то време много дискутовало о уметности. Могао је Настасијевић, ту у својој кући, кроз разговоре с пријатељима да упозна и разне уметничке тенденције и разне погледе на уметност, да се свестрано информише, да се опредељује, да бира. Уместо доскорашње принудне изолованости из уметничких збивања, сад је тако рећи у њиховом центру. Он се сав посвећује уметности. Повољне, срећене прилике и непомућен мир му то у пуној мери омогућују.

У књижевности се, међутим, откако је он законрачио у свој зрели период, тако рећи ништа преломно не дешава: главна битка за младе и нове била је фактички добијена у првим послератним годинама (1919—1922). Сад се оснивају и нови часописи, воде дискусије, издају књиге; дојучерашњи млади сазревају и умарају се полако. Крупнија духовна збивања у нашој литератури наступиће тек са формирањем надреалистичког покрета и појавом социјалне литературе крајем треће деценије. Али та збивања деценије се тек у време Настасијевићеве друге фазе. Дотле ће се он већ сасвим формирати као стваралачка личност.

Те чињенице (из димензије писца и димензије читаоца) пружају нам мало одговора на питања о природи његових уметничких текстова и теоријских погледа. Готово све што кажу јесте да су услови за његов књижевни развој били повољни и да је његова информисаност о савременим литерарним кретањима и интенцијама могла да буде задовољавајућа. То значи да је и он, најзад, стекао предуслове да се развија правцем модерних књижевних кретања. Али који је његов пут у том општем правцу, то могу да нам кажу пре свега чињенице које спадају у димензију текста. Те чињенице разматрали смо досад у оквирима три основне скупине његових дела: у текстовима писаним у стиху (циклуси песама *Југарње*,

Вечерње и музичка драма *Међулушко благо*) у приповеткама (*Из тамног вилајета*) и у есејистичким текстовима груписаним у два циклуса. Међу чињеницама из тих скупова могу се откривати извесни односи (макар сличности или различности). За наше испитивање најрелевантнији је однос који се може установити међу онима које припадају експлицитној и онима које припадају иманентној поетици.

Да *Поговор Међулушком благу* кореспондира са текстом те драме, јасно је: он је и написан да објасни оно што је у драми начињено. Пошто је драма написана пре *Поговора*, то би значило да је експлицитна поетика само формулисала оно што је као иманентна поетика у делу већ било остварено. Ствар је, међутим, нешто компликованија: и драма и *Поговор* имају своју предисторију. Стихове исте мелодијске природе срећемо и у песмама из циклуса *Јутарње* и *Вечерње*; неке од тих песама писане су упоредо с драмом а неке и раније. То значи да су стихови из драме проистекли из већ усвојеног стваралачког искуства.

За обликовање Настасијевићевог стиха према моделу матерње мелодије карактеристичан је, међутим, један моменат, почетни. Године 1921, кад пише варијанте *Беле песме* и *Фруле* блиске коначним, Настасијевић пише и фрагменат *Велика тајна стила* са основном идејом да се тајна стила остварује кад „реч дозове реч”. Не знамо поуздано да ли су варијанте тих двеју песама настале пре есејистичког фрагмента; то само претпостављамо на основу утиска да је у њему покушао да формулише једно властито стваралачко искуство. Корени специфичног Настасијевићевог стиха ту се налазе. Ту се и први пут остварује подударност између његове имплицитне и експлицитне поетике. Јединство тих двеју поетика означено је веома плодним почетком: Настасијевић је, после те структурализације могао да учини корак даље. Из есејистичког фрагмента развиће се ускоро концепција стила у *Неколико рефлексија из уметности*, а на искуствима варијаната *Фруле* и *Беле песме*

развиће се касније и прва два његова есејистичка циклуса.

Али се неће развити ни одмах ни брзо. После *Беле песме* (1921), Настасијевић је објавио кроз две године, 1923, још једну *Меку песму* (*Љиљани*), а онда је настао застој у објављивању и у довршавању песама. Тек од 1925. до краја фазе, за две-три године дакле, објавиће и све остале песме, укупно петнаестак. То интензивније објављивање после застоја, изгледа, није било случајно: оно долази тек пошто су *Белешке за апсолутну поезију* (1924) биле написане. А то је есеј у коме су у зачетку биле садржане идеје из *Поговора*. Требало је Настасијевићу да зна шта хоће у поезији да би је успешније неговао. Према томе имплицитна и експлицитна Настасијевићева поетика су развојно испреплетене: једна је потхрањивала другу ка коначним уобличењима. Додуше, на његову стваралачку праксу могло је да утиче и неколико спољних фактора: слободан мелодијски стих који је тада негован код нас (рецимо, Црњански, Растко Петровић) а поготово мелодијски стих по узору на народну (спорадично — Растко, Дединац, Јела Спиридоновић-Савић и низ мање значајних песника). То што је Настасијевић отишао даље од свих њих у том смеру, значи и да се више околности стекло да он такав свој стих доследније оствари: близина живог усменог народног стваралаштва у детињству и раној младости, преокупације романтичарским и симболистичким интенцијама које су оставиле трага, и најзад, можда највише, сагласност између његовог мишљења и певања.

Много је теже уочити сагласност између његових експлицитних идеја и форми његових прозних текстова. Сам Настасијевић их није учинио онако очигледним као што је то у *Поговору* музичке драме *Међулушко благо*.

Основни есејистички текст помоћу кога се те кореспонденције могу установити јесте *Неколико рефлексција из уметности*. Тај есеј написан је пре него што је иједна његова прича у „новом стилу” била

објављена. Полазна идеја тог текста јесте да се до језгра, истине или лепоте може доспети једино про-
дором кроз кору површинске стварности откривењем
или интуицијом (у приказу изложбе Боре Стефанови-
ћа додао је и „насиљем“). Главни књижевно-теориј-
ски резултат тог есеја јесте нова концепција стила.

Стил је и основна новина његових приповедака.
За младог Настасијевића, који је дуго шегртовао и
на разне начине покушавао да се прозом изрази, про-
мена језика и стила показала се као једини начин да
се изрази аутентично, уметнички истинито. Зашто баш
језика и стила? Зато што је језик, стандардни, обич-
ни, којим се дотле служио, био примерен за рацио-
нално, реалистичко сагледавање стварности, оно које
је на почетку другог периода хтео да измени. Лин-
гвиста Радослав Катичић у тексту *Језик као структу-*
ра (1969) посредно даје могући одговор на то питање:

Можемо, дакле, утврдити да језични садржај није
збиља већ једна организација збиље, баш као што је
језични израз организација говорних знакова. (...) Исти-
на, искуство нас учи да се и у језиком необрађеној зби-
љи, могу открити структуре, али оне онда нису ни у
каком односу према нама, нашем животу и искуству.
Језични садржај успоставља баш ту везу, па можемо
рећи да језик структурира збиљу за нас. Туђ и непри-
ступачан универзум постаје по језику универзум за нас
и у пуном смислу наш универзум.

Језик је дакле свјетотворан и управо зато „кућа
битка“. (213—214).

Докле се год Настасијевић држао стандардног је-
зика, држао се и његовог начина структурирања зби-
ље. Да би продро у неприступачан му универзум, у
надстварност, у „тамни вилајет“, требало је да извр-
ши продор кроз постојећу језичку структуру, да из-
врши једну насилну реорганизацију језика. Он је ту
реорганизацију извршио одступањем од стандардног
језика у неколико основних смерова: преузимањем
елемената језичког система народског казивања, дели-
мично из средњовековних наших списа или библиј-

ских текстова и властитим изневеравањем језичког стандарда. Сем тога, све те елементе потчињено је мелодијској интенцији фразе и обједињено их њоме. Тако је дошао до „новог стила”. Ниједан од тих смерова, сем органистичког „реч дозове реч”, није означен као могућност у есеју *Неколико рефлексција*, али су као могућност аутентичног израза готово сви већ били уочени у есеју о Кости Миличевићу: усмени тон приповедања, „византинизација” теме, жеља да се докучи народни дух. Испада помало чудно, но чињенице на такав закључак наводе, да је на смер трансформације његове технике у приповеткама више утицао један сликар, неголи иједан писац. Критичари су, додуше констатовали утицаје или потицаје од разних писаца. С највише разлога истицани су утицаји Растка Петровића (В. Глигорић, М. Дединац 1927), Боре Станковића (Миодраг Павловић, 1964: 196) и Достојевског (М. Бабовић, 1961: 341—348). Расткова *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома* (1921) могла је Настасијевићу да укаже „на један од праваца којим се могло поћи”, како то Дединац вели; у *Тамном вилајету* има доста реченица које подсећају на Бору Станковића; Милосав Бабовић је у истој књизи уочио више исказа који су по ставовима блиски идејама Достојевског. Сва присуства тих писаца, као и других која би се још могла открити, секундарна су по Настасијевићев стил: она улазе у његово дело као грађа која је темељно трансформисана. Трансформисана не према моделу било ког од тих писаца, већ према пројекцијама из есеја о Кости Миличевићу и *Неколико рефлексција*, према властитој експлицитној поетици, дакле. Димензија текста је у односу на димензију читаоца постала доминантна; Настасијевић се зато, и поред свих потицаја са стране, испољава као изразито оригиналан писац.

Свет до кога је он продро разграђујући стандардни језик као „кућу битка” рационалног поимања стварности, био је свет „тамног вилајета”: не стварни свет, дакле, већ свет у тами. Легенде, параболе и митске приче, као приповедачке структуре, биле су погодне за „пресликавање” тог света. Али је „нови стил”

за његово дочаравање био управо неопходан, поготово у причама с „обичним” темама. Приметио је то Иван Невистић (1927: 121): „Његова реченица има свој сми-сао, само су асоцијације које одређују те реченице и дају им ток, другачије од наших уобичајених асо-цијација. Оне се не редају у одмереним разумским претинцима, него се вијугају по ивици реалнога и надреалнога, рационалнога и ирационалнога.” Невистић јасно наслућује да то нису само промене у језику и стилу, већ да оне значе и промене у поимању и изражавању стварности. Као последица тих промена јавља се наглашено присуство мистике и демонизма: а обе те појаве представљају значајне карактеристике модерне литературе. Све што се у Настасијевићевом „тамном вилајету” догађа непримено је емпи-ријском свету. А та догађања делују алогично, анти-логично, ирационално; одговарају оној његовој идеји да „све што је уметничко надстварно је”.

Критичари прве објављене Настасијевићеве књиге нису могли знати за његове идеје из необјављеног есеја *Неколико рефлексија из уметности*. Њихова уочавања значајна су што откривају неке од тих идеја, разуме се у другим формулацијама. Кад Бранислав Миљковић, на пример, каже да „Настасијевић у овој својој прози... из стварности тражи само оно најбитније и из њега вади срж” с циљем „да продре до најдубљег језгра и до најсадржајнијег из стварности” (1927: 143), он као да понавља Настасијевићеве ставове из есеја о потреби да уметник продре до језгра стварности, до надстварности. Или кад Велибор Глигорић (1927) каже: „Изражајна средства владају Настасијевићем...”; кад Никола Јовановић (1927) за његов језик вели да је то „језик који сам из себе израста...”, а Иван Невистић (1927: 121) да: „Аутор намеће стил материјалу доживљавања, него реченице и стил расту из тог доживљавања...”, онда сви они, заправо, констатују „органску” природу Настасијевићевог стила, безмало дословно понављајући његову основну идеју о стилу из *Неколико рефлексија*.

Те подударности нису случајне. Оне потврђују да је Настасијевић доиста главне идеје своје експли-

цитне поетике реализоваo у прози; његови критичари су их одатле „ишчитали” и опет формулисали у дискурзивном облику. Та два вида поетике показују се у овом случају као два лица исте ствари: идеје се могу превести у литерарне форме, а те форме у идеје.

Настасијевићев пут до властитог прозног израза у овој фази водио је, дакле, од изградње концепције (експлицитна поетика) до њене примене у пракси. Другачије него у песничком стваралаштву: тамо се експлицитна поетика у развијенијем облику јавља тек на крају прве фазе. До 1925. године Настасијевић је објавио осам од укупно десет прича *Из тамног вилајета*, а само две песме. То значи да је његов израз раније сазрео у прози, а на то сазревање пресудно је могла да утиче његова експлицитна поетика као што је она, видели смо, поспешила и његово песничко сазревање после 1924. Присуство истих стилских особина и у прози и у поезији (народска и архаична лексика, насилна ломљења језика, мелодичност фразе) указује да је било интеракције и између та два вида његовог стваралаштва: једно је бесумње утицало на друго, вероватно у почетку више проза на поезију. Али и на музичку драму: основни мотив *Међулушког блага*, трагање за родним крајем по матерњој мелодији, преузет је из *Лагарија по ноћи*. Та драма представља симбиозу једног прозног мотива (приче) и стиха као основног песничког облика: израсла је на искуствима приповедачким и песничким и без сумње повратно утицала на њих.

Однос између експлицитне и иманентне Настасијевићеве поетике у овој фази хронолошки би се могао овако приказати. Прво су саопштена извесна запажања карактеристична за стваралачки напор сликаара Косте Миличевића; затим су дошле варијанте песама *Фрула* и *Бела песма*; на њиховом искуству формулисане су идеје фрагмента *Велика тајна стила*. Идеје из тог фрагмента, посредством Карлајла, прерасле су у концепцију о органском стилу, као део једне шире естетичко-теоријске концепције у есеју *Неколико рефлексја из уметности*. Поставке тог есеја, заједно са

уочавањима у тексту о Кости Миличевићу реализоване су у форми његових приповедака; приповетке су донекле утицале на стилске одлике његових песама; из приповедака је преузета и драмска радња *Међулушког блага*. Под утицајем властите стваралачке праксе и савременије лектире распале су се затим романтичарско-мистичке идеје из *Неколико рефлексија*.

Белешкама са боравка у Паризу зачиње се нова Настасијевићева теоријска концепција, концепција о матерњој мелодији. Значајно је да се и она зачиње на запажањима (као што су и она о Кости Миличевићу). Следећи корак чине покушаји да се објасни (формулише) властита уметничка пракса у *Белешкама за апсолутну поезију*. У том есеју осећају се још последње значајније референце *Неколико рефлексија*; у њему је већ утемељена идеја о матерњој мелодији. После тог есеја развој његовог песничког стваралаштва је убрзан. У *Међулушком благу* и *Поговору* тој драми постигнут је највећи склад између његове имплицитне и експлицитне поетике. Есеј *За матерњу мелодију* после тога већ нема амбицију само да формулише праксу, него да прерасте у нову естетичко-теоријску концепцију уметности, да на новим основама постигне теоријску утемељеност свог програма каква је већ била остварена у *Неколико рефлексија*.

Из редоследа тих значајнијих момената у његовом развоју можемо да закључимо да су импулси за промене, за нова усмерења долазили споља и то у два вида: у уочавању стваралачке праксе других (Косте Миличевића, савремених француских писаца) или преузимањем туђих идеја (Карлајл). Али су долазили и изнутра: из свести о властитој стваралачкој пракси (*Велика тајна стила*, *Белешке за апсолутну поезију*, *Поговор*) и у преношењу сопствених стваралачких искустава из једног жанра у други. Тај след показује да је однос експлицитне и имплицитне поетике веома сложен: у сваком другом моменту једна је доминантнија над другом и след њихове доминантности је наизменичан: једна израста из друге, једна превладава (превазилази) другу, а обе се прожимају.

Експлицитна поетика, сем тога, тежи да се уобличи у естетичко-теоријски систем (*Неколико рефлексција, За матерњу мелодију*) а иманентна, с једне стране, да теоријске концепције оправда и потврди, а с друге, да буде аутентична реализација уметничког, слободна и независна од теоријских постулата. У тој њеној опречности налази се и елеменат негативитета на коме почива неверна верност према теоријским концептима. Али се негативитет према теоријским концептима и према стваралачкој пракси заснива и на потицајима споља, потицајима теоријским, идејним, уметничким. Све то чини да његов теоријски систем, или систем иманентне поетике, не може никад да се затвори. У време кад објављује есеј *За матерњу мелодију*, на пример, он већ пише песме које систем његових идеја из тог текста нарушавају и које отварају пут у нову фазу: према тим новим остварењима у поезији тежиће он ускоро да изгради нов концепт експлицитне поетике.

ДРУГА ФАЗА

ЗА СТВАРНУ МИСАО

ПРОМЕНЕ

У животу Настасијевићевом и у друштвено-политичкој и културној клими десиле су се у годинама друге његове развојне фазе (1925—1933) крупне промене. Оне ће оставити трага и на његовом стваралаштву.

Збирком *Из тамног вилајета* Настасијевић је тако рећи одједном избио у ред најистакнутијих послератних писаца. Свих тридесетак критика и приказа те књиге били су изузетно повољни. „Он је први наш поратни приповедач који се стара да реши правац нове приповетке... Јер док се у поезији праве огромни скокови и опити, наша проза је стално у традицијама”, писао је М. М. Пешић (1927: 72). В. С. Зоровавељ свој приказ завршава реченицом: „Најновијем мајстору српске реченице нека су многа љета, нека су многе књиге!” (1927: 229). А наслов панегирика Николе Јовановића (1927) истим поводом гласи: *Један празник на ефемеридама наше приповедачке књижевности*.

Та признања младом писцу нису била прва ни највећа. Две године раније Мирко Цветков, уредник *Покрета*, најавио је Настасијевића у истом броју у коме је објављена његова приповетка *Запис о даровима моје рођаке Марије*, белешком у којој, међу осталим, каже:

Од данас српско-хрватска књижевност обogaћена је за један драгуљ који никада неће изгубити свој сјај; више од тога човечанство је добило књижевно дело ко-

је спада у ред највиших, најтананијих, најмоћнијих из-
раза људског духа. Нема у литератури света нечега што
је по стилу, проведеном кроз све ћелије дела, више од
овог Г. Настасијевића; ниједна бајка Оскара Вајда не
је лепша од њега; ниједна прича Е. А. Поа није боља од
њега; поређено са најгенијалнијим партијама било којег
романа Достојевског дело Г. Настасијевића не добија
ниједну нијансу сенке. (1925: 326).

Иста та прича донеће Настасијевићу још два зна-
чајна признања: за њу ће 1927. добити прву награду
на конкурс књижевног друштва Цвијета Зузорић
(председник жирија био је Богдан Поповић), а 1928.
године она ће ући у антологију *1000 најљепших свјет-
ских приповедака*.

Тако једногласна признања поводом приче и по-
водом књиге била су Настасијевићу за живота и по-
следња. Већ је драма *Међулушко благо* била готово
прећутана. Поред три белешке о њеној појави (Зоро-
вавељ, А. П., Јарц), писали су о њој још само Јован
Кршић (1927) и Хамза Хумо (1928) веома похвално,
а Исидора Секулић (1928) благонаклоно, али уздр-
жано. Управа Народног позоришта у Београду одби-
ла је да изведе драму-оперу. Био је то први ударац
Настасијевићу; за коју годину такви ударици ће учес-
тати.

И поред тих сенки, Настасијевићево улажење у
јавни књижевни живот било је изузетно: ниједан
српски међуратни писац није био у јавности тако
једнодушно примљен. Он се наједном нашао у бољем
положају од својих књижевних вршњака: првом књи-
гом представио се 6—8 година касније од њих, кад
је авангарда уз много отпора и бура фактички већ
победила. Била је то прилика да се једном од модер-
них, нових, а другачијем од свих, ода признање. У
том јединственом прихватању Настасијевића, тако бар
данас изгледа, одуживан је дуг и према оним рани-
јим авангардистима којима су општа јавна признања
била ускраћена.

За самог Настасијевића, за нову оријентацију ко-
ју је следио, та једнодушна признања могла су да

значе само подршку. Књижевна авантура коју је почео донеда му је, и поред примедби и упозорења, очигледне плодове: не само што је био прихваћен као један од добрих нових писаца, већ је био прихваћен и као писац који у нашој литератури отвара нове путеве, нове видике. Започети пут требало је, дакле, наставити.

Крупне промене десиле су се тих година и у свету око њега. У друштвено-економској сфери највиднији знак тих промена била је светска економска криза; у политичкој — завођење шестојануарске диктатуре. У културној, књижевној сфери те промене су се огледале у „слому послератног модернизма” и у јављању два доминантна књижевна покрета при крају треће деценије: надреалистичког покрета и покрета социјалне литературе.

Друштвени и духовни живот земље улазио је у нову фазу. Али не само наше земље: оно што се тих година код нас збивало било је само део општих светско-историјских збивања: сличне појаве могу се уочити и у другим земљама. Смрт бога, коју је Ниче објавио четири деценије раније, постала је евидентна. Очигледне доказе за ту страшну смрт, за смрт класичног хуманизма, већ је био пружио први светски рат. Али су пламичци наде остали. Млади, који су изашли из рата, поверовали су (и код нас) за тренутак у могућност обнове. Њихове прве послератне године и протекле су у напору да се створи нова култура, да се организује нов духовни живот. На крају друге деценије и на почетку треће те наде су дефинитивно згасле; модернизам је зато и морао да доживи слом. Смрт бога, тј. људског света који је он симболизовао, показала се као стварна; остао је само *Пламен без смисла*, како гласи наслов карактеристичне Дединчеве песме из 1930. Стара метафизика се, у виду светске економске кризе највише, распадала, а класични хуманизам је ушао у акутну кризу. Човек је, оставши сам самцат, препуштен себи, уместо умрлог бога морао тражити Спас: нешто што ће то мртво „сунце” заменити, надокнадити.

У међуратној српској култури такав Спас је тражен на више страна. Један од путева био је да се умрлом богу нађе замена, да се уздигне један нови Апсолут у лику нације. Најаутентичнији песник тог пута у Спас био је Милош Црњански. „Немамо више ни бога ни господара. Наш бог је крв“, певао је у *Лирици Итаке* (1919: 6). „У Србији зорњачу тражим“ стих је из поеме *Србија* (1926: 22). Србија — како је у анализи те песме показао Александар Петров (1971: 109—120) — постала је његов Апсолут. Најгласнији заговорници тог пута у Спас били су неки од сарадника националистички оријентисаног часописа *Народна одбрана*; многи од њих завршили су за време рата у отвореном нацизму (Владимир Вујић, Велибор Јоњић, итд.).

Други пут у Спас окупали су надреалисти. Ослободивши се бога човек се није ослободио и себе, није постао и стварно слободан. Фројдова доктрина пружала им је идеју о могућности ослобођења човека путем продора у тамне делове његове личности. Поезија је била средство да се тај циљ оствари.

Покрет социјалне литературе отварао је још једну могућност Спаса: ослобођење човека путем социјалне револуције. Револуција је, по њима, једино могла да донесе Спас. Да је то био један од видова тражења Спаса у свету без бога, показао је убедљиво Станко Ласић (1970) у књизи *Сукоби на књижевној левници* (1928—1952). Тај пут су тридесетих година прихватили и надреалисти спајајући Маркса и Фројда, идеју о ослобођењу социјалном и идеју о ослобођењу индивидуалном.

Делу интелигенције откривао се још један пут Спаса: у окретању од „трuloг“ Запада ка духовној снази Истока (Русије, Индије), у обнови религије. Страхобном Ничеевом путу аморалног натчовека претпостављен је пут на који је указивао „велики словенски пророк“ Достојевски: пут свечовека и богочовека. На том путу срећу се ирационалистички филозофи као што су били Милош Бурђић и Ксенија Атаназијевић, писци као Исидора Секулић, теолози као

Јустин Поповић. Достојевски им је свима био велика тема.

Та четири пута која су се указивала из распада метафизике, из смрти бога, свакако нису код нас била једина, али су сигурно основна: иза њих стоје најзначајнији токови наше културе између два рата међу настојањима да се за човека нађе излаз. Настасијевић је, елементима свог књижевног стварања, био припремљен да акцептира интенције свих тих токова. Идеја о матерњој мелодији приближавала га је тражењу апсолута у нацији; продор с ону страну будне и рационалне свести надреалистима; извесни социјални елементи његове прозе социјалној литератури; мистицизам и у основи пантеистичко поимање бога излазу у религијској обнови. Он се неће, међутим, определити ни за један од тих токова сасвим; као и дотле ићи ће, у овој другој фази, паралелно и истовремено постранце (као сапутник) нових духовних струјања. Погољан пријем његових првих књига одржаваће га у вери да настави и продуби започето. Промене у друштвеној и духовној клими утицаће, међутим, да се и сам мења и да и сам тражи одговоре на егзистенцијалне проблеме човека у свету без бога. Уз присуство та два чиниоца развијаће се и његова стваралачка делатност у другој његовој развојној фази.

ЗА СТВАРНИ ИЗРАЗ

I „ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ”

Ниједна приповетка из *Хронике моје вароши* није сасвим идентична својој првој објављеној варијанти. Све их је Настасијевић, у рукопису спремљеном за штампу, прерађивао: неким је мењао и наслове. Оне су биле објављиване овим редом (у заградама су наслови коначних варијаната):

1. *Из хронике моје вароши (Како се сазда наша богомоља)*, 16. V 1925. Касније је тај запис развио у две приче: *Откуда дођосмо* и *Како се сазда наша богомоља*.
2. *Из хронике моје вароши (Одломак о раду вампира)*, 6. I 1926, (*Родослов лозе вампира*).
3. *Истина о Опакоме*, 1. V 1926.
4. *Ане Кадије реч о Ђир Захиној коби*, 16. I 1927.
5. *О Крловој невести*, 1. II 1927, (*Крлова невеста*).
6. *Моја реч о међулушкој смутњи*, VII 1927, (*Истинословац о међулушкој смутњи*).
7. *Запис на вратима*, 1. VII 1927.
8. *Година*, 16. XI 1927.
9. *За добар почетак (Увод у хронику моје вароши)*, 25. XII 1927, (*За помози божје*).
10. *Откуда дођосмо*, 6. I 1928.
11. *Казивање о земљиној кћери*, 16. IX 1928.
12. *У Бога дреновак*, II 1929.

13. *Истинословац сину*, 16. VI 1929.
14. *Рамо злато!*, 1. V 1930.
15. *Укопанка*, VII 1931.
16. *Нероди*, 16. I 1932.
17. *Неход*, 16. II 1933.

Из године 1925. потиче дакле једна прича; из 1926. две; из 1927. шест; из 1928. и 1929. по две и од 1930. до 1933. сваке године по једна прича. Од укупно 17 из *Хронике моје вароши*, до 1929. било је објављено већ тринаест. То значи да је та збирка тако рећи израсла из *Тамног вилајета*, да је одмах за њим настала.

Ипак, између тих двеју збирки, поготово између коначних варијанти приповедака у њима, постоје разлике. *Хроника* је као збирка кохерентнија, смишљенија; тешко бисмо у њој могли да групишемо приче у циклусе, јер је она цела један циклус. Први текст у њој, *За помози Боже*, је приповедачев увод; други, *Откуд дођосмо*, говори о оснивању „моје вароши”, тј. Горњег Милановца; трећи, *Како се сазда наша богомоља*, о градњи милановачке цркве. Сва три се могу узети као целина, као увод у *Хронику*. У два последња текста има нечега од хронике у правом смислу: оба се заснивају на историјским чињеницама о оснивању Милановца и подизању градске цркве за друге владе кнеза Милоша (1858—1860). Остали текстови у збирци ничег од хронике у том смислу немају. То су, у ствари, самосталне приче које говоре о „хроници” вароши друге врсте: о варошким дешавањима, људима и њиховим судбинама, али, као у народним причама, ван историјског времена; свака је прича о нечем другом и независна је једна од друге. По темама оне подсећају на најраније Настасијевићеве анегдотски засноване приче из 1915. године. У њима се чак јавља и хумор (то нико досад није приметио), али оне нису хумористичке и нису анегдотски засноване, на начин његових најранијих (сремчевских) приповедака. Он и сад из варошке хронике узима мотиве, као што је некад узимао анегдоте; али их сад обрађује као легенде, даје им призив легенди. Сем приповетке *Исти-*

нословац сину, која је радикална прерада *Приче о мудрачевој љубави* (1926), па, дакле, заснована на параболу, све друге су најближе легендама, легенде саме: казују, рецимо, о људима који нису могли да имају деце (*Нероди*) или о човеку коме су деца умирала (*У Бога дреновак*), а приче су о мистичном пореклу те уклетости и о судбинама уклетих. Казују затим о нахочету, о томе „Како божјег човека opakим набедише” (такав је наслов једне од варијаната (1927) приче *Истина о Опакоме*), о једној јуродивој лепотици, о једној породици „вампира”, затим, о необичним и трагичним љубавима, о једном необичном обућару, о необичној судбини Гир-Захе и његовог сина. И тако даље. Ни о чему обичном и ни о коме посве „нормалном”: готово сви Настасијевићеви јунаци из ове *Хронике* због нечега су уклету; сваког од њих прати нека коб; свима им се чудне ствари, у односу на рационално поимање реалности, дешавају. Ти Настасијевићеви јунаци подсећају издалека на „божје људе” Боре Станковића. Настасијевић, међутим, није своје божјаке гледао „споља”, није застајао на опису спољних дешавања, ликова или судбина, као Бора Станковић, већ је саму ту њихову уклетост, порекло њихове коби, хтео да докучи и протумачи. Реч „истинословац” двапут се јавља у насловима његових прича, а у текстовима више пута. То: да открије тајну скривених догађаја у својој вароши, тајну уклетости или зле коби својих јунака, и то „тајну” у мистичном смислу, циљ је истинословца — приповедача. Тај циљ није нов: да продре кроз „кору” саме површинске стварности и да доспе до „језгра” њене истине (тајне) био је програм есеја *Неколико рефлексција из уметности*. У збирци *Из тамног вилајета* Настасијевић је тај програм почео да остварује, а у *Хроници моје вароши* отишао је корак даље, као што је корак даље отишао и у развоју приповедачке технике и стила.

Приповетке из *Хронике* разликују се од оних из *Тамног вилајета* већ на први поглед: прошаране су честим белинама између и иначе разређене масе текста. Два-три кратка пасуса, па белина. Те белине у организацији приче нешто значе: значе да је прича састављена од самих фрагмената, да је нарушен нормалан след приповедања који је важио у причама из претходне збирке.

То је новина у његовом прозном изразу. „Настасијевићеве приповетке немају новелистичке конструкције ни композиције, нити хоће да је имају, оне теже за нечим новим што још нема својих дефинитивних форми, али оне су засада један пример интензивног уметничког проживљавања и тражења“, писао је Јован Кршић поводом збирке *Из тамног вилајета* (1927: 10). Под појмом „новелистичка конструкција“ Кршић је сигурно мислио на фабулу. Мада у непрецизним терминима, он је уочио једну особеност Настасијевићеве прозе у односу на традиционалну причу: редуковање, пригушивање фабуле. Или, терминима Ролана Барта речено, проширивање „катализа“ на рачун „зглобова“ приче. То исто уочио је, истим поводом, и М. М. Пешић, али је формулисао на други начин: „Приповетке Г. Настасијевића немају садржине. То је мало чудно али тачно. Форма је у њима просто угушила садржину, и Г. Настасијевић је отишао у другу крајност. Али зато он некако на свој начин *каже*, наговести извесне чињенице, створи ситуацију својим сажетим стилем, и ми у његовој недореченој реченици осетимо више него на читавим странама других приповедача“ (1927: 72).

О *Хроници моје вароши*, зато што се појавила тек посмртно, у оквиру *Целокупних дела*, није никад посебно писано. Критичари који су поводом прича из претходне збирке констатовали да оне немају „садржине“ или „новелистичке конструкције“, могли би и код друге збирке да констатују то исто, али са значајном нијансом: да их нема у још већој мери, тј. да су се сад стварно и скоро потпуно изгубиле: фа-

була његових нових прича се сад само наслућује: зглобови су само наговештени а катализе су сасвим превадале.

Како је до тога дошло опет најбоље могу да покажу варијанте истог текста. Прича (прозни запис) *Откуда дођосмо* развила се из првог пасуса приче *Како се сазда наша богомоља* (1925). Тамо је она почињала овим реченицама:

Некад по врховној жељи и заповести кнеза наши преци преселише се из Бесног Потока у Дивље Поље, на малу даљину, за добар стреломет преко брда. Ништа паметније из теснаца у ширину извести народ. Али гунђајући ... (1925: 388).

Стил је ту Настасијевићев, из *Тамног вилајета*. Исто то, у коначној варијанти приче *Откуда дођосмо*, дато је у ова три пасуса:

Некад по врховној заповести, јер налепо не поможе, наши преци преселише се из Бесног Потока у Дивље Поље. На малу даљину. Стрелом да мећеш, истрипнут шале би дومتнуо.

За добро усхтело се, из оног теснаца извести у ширину народ, да се код бољег ту наблизу, и без преке нужде, не ломи и не вере, куда је кози само и змији намењено.

Кад ево невоље.

(Хроника, 12)

Та два одломка говоре о истом: о пресељењу предака. И редослед саопштавања је у њима исти. Разликују се по броју речи, по информативности, по уделу приповедачевог коментара.

Први, краћи одломак је довољно информативан. Речено је у њему и ко се преселио, и кад, и зашто, и одакле и где. Више елемената није потребно ни доброј новинској информацији. Други одломак, мада са далеко више речи, мање је информативан. Каже се само „по врховној заповести” а не каже чијој; каже се „за добро усхтело се” а не каже коме. А није

баш сасвим јасно ни за чије добро: реч „народ” нашла се усред једне дугачке реченице, скоро прикривена: треба је у магновењу открити или с напором тражити; реченички акценат је, сем тога, стављен на речи „за добро” а не на речи „народ” па оно „добро” добија општи смисао. Власт, у првом одломку сасвим јасно оличена у кнезу, постала је у другом сасвим обезличена, као „врховна заповест” којој може да се „усхте” подједнако добро или зло. Изостављањем „кнеза” (а речи „жеља и заповест” у њеном суседству, за оне који знају нашу историју, довољно наговештавају о ком је историјском кнезу реч) губи се историјска перспектива информације: време дешавања постоје историјски неодређено. Ту неодређеност још више појачавају народски идиоми: „Стрелом да мећеш...”, „Кад ево невоље” итд. Њима се евоцира време из народних прича, време неодређено, безвремено. Тако се дешава да један историјски чин, оснивање Горњег Милановца око 1860, бива дезисторизован, приближен легенди и миту.

Приповедач је, затим, своје присуство у другом одломку учинио видљивијим: не даје чисту обезличену информацију о збивањима, већ појачава свој коментар збивања и своју интерпретацију поступка свог „јунака” („врховне заповести”). Прича се тако казује преломљена кроз свест приповедача и свест јунака. То је више интерпретација и коментар приче него прича сама. Прича о дешавањима, фабула, померена је ка одсутности: губи се.

Такав поступак карактеристичан је за добар део модерне литературе где „ми не пратимо саме догађаје, већ начин на који су они коментарисани”, како каже Јован Христић (1968: 141), али је и специфичан за Настасијевића приповедача, не само због стила, већ и због усмерења ка изразитом показивању језика „као природе” (израз Микела Дифрена, 1963: 36) над његовом референцијалном функцијом. Закидање информације, где је она у нормалним околностима нужна, разара причу. Видели смо у анализи *Вићена 1915* из претходне збирке да је тај процес још тамо био започет, али и да је у тој причи нађена извесна мера

у односу између „зглобова” приче и „катализа”: сви „зглобови” су, и поред превласти катализа, у коначној варијанти остали јасно препознатљиви. У причама из *Хронике моје вароши* „зглобови” су остали само нагавештени; тек пажљивим читањем или анализом можемо да реконструирамо фабулу. Катализе су се у тим причама сасвим рашириле на рачун зглобова и сасвим их пригушиле. Писац је морао, хотећи да остане концизан, да те приче ломи на одломке и да између њих оставља белине: белинама је препуштено оно неречено а значењу приче потребно, најчешће фабула сама. Ти одломци зато делују често и као песма у прози. Између песме у прози *Врбица* (1927), есејистичко-лирског записа *О нашем поднебљу* (1927) и одломака из приче *Година* који су посебно објављени под насловом *Наша ноћ* (1927) и *О гладнима* (1928) разлике у тону нема: песме у прози могу се инкорпорирати у приче, а добар део одломака из приповедака може се издвојити као песме у прози.

Све Настасијевићеве интервенције у коначним варијантама приче из друге збирке ишле су смером већег показивања језика „као природе”, а никад обратно. То значи да су све ишле ка разарању приче, ка деструирању приповедне структуре. Прича у њима постаје оно што се асоцира, евоцира, а не што се приповеда. Даље се у том смеру није ни могло отићи а да се приповетка као књижевни облик, као жанр, одржи. Ваљда зато после 1933. године, после последње приче из *Хронике*, до краја живота Настасијевић није ниједну причу ни написао ни објавио. Разлог за то могао је донекле да буде и у томе што је Српска књижевна задруга одбила *Хронику* да штампа. Али ни Народно позориште није ниједну од три дотле објављене његове драме прихватило да изводи, па је ипак Настасијевић написао још две. Идући до краја у развоју свог прозног израза Настасијевић је саму причу у приповеци учинио немогућом: корак даље и то би била поезија а не прича.

Добронамерни Настасијевићеви критичари (а сви су поводом његове прве збирке такви били) упозоравали су га на опасности које му прете од самог његовог језика и стила. Једно такво упозорење најјасније је формулисао Божидар Ковачевић: „...можемо се надати да ће г. Настасијевић бити међу највећим приповедачима будућности”, каже он (1927: 149). Али одмах затим додаје: „Нарочито ако се сувишно истраживање језичних могућности, које каткад иде у неприродност и често умара, сведе на мању меру; ако писац своју ерудицију о народном животу толико пречисти и среди, да јој постане господар а не слуга; ако лирске квалитете своје прозе преобрати у приповедне. Тада Г. Настасијевић неће бити само претеча, већ пророк и учитељ.”

Ниједан од тих савета Настасијевић није у раду на *Хроници* усвојио, ниједан услов испунио. Оно што је код прве његове збирке истицано као уметничка врлина, његов језик, касније ће се најпре наћи на удару критике. А та критика доћи ће, почетком тридесетих година, и од некомпетентних, али и од најкомпетентнијих. Године 1933. Александар Белић, најзначајнији српски лингвиста, посветиће његовом тексту *За помози Боже* (1932) цео један чланак под насловом *Насиље над језиком*.

Белићева критика била је конзеквентна и аргументована са становишта његовог схватања језика. То становиште он у тексту формулише реченицом: „У стилу и у језику — мора бити *све* јасно” (262). Са тог становишта принципијелне су и критичке примедбе које изриче. „Није се могло одрицати да је у многим реченицама било много срећно пронађених израза, несумњиво ослушнутих на улици, у народу, можда прочитаних у каквом речнику или у збирци пословица или у обичај узетих речи. Стил је његов, истина, место класичне лепоте чинио утисак извесне задиханости која је замарала”, каже он (258), мислећи свакако на приповетке *Из тамног вилајета*. „Али је”, наставља он, „сада Г. Момчило Настасијевић пошао и даље, управо

оним путем којим иду и неки сликари којима је више стало до онога што би се у њиховом раду могло *назрети* него до онога што се у њима *види*.” Та опажања о језику и стилу, а поготово поређење са модерним сликарима, сасвим су тачна: Настасијевић је стварно учинио да се фабула његових приповедака само назире, а не и види. Две стране даље Белић је још конкретнији у примедбама: „Писац је овако *нарочито* хтео рећи, јер би друкчије био јасан; реч би одговарала појму, облик и конструкција онемо што је правилно. Види се свугде старање пишчево да замени праву реч, прави ред речи сродним, али мало удаљеним, мало другачијим, неправилним или вештачки скованим, да смисао постане неодређен и нејасан.” (260).

Да Белић не одобрава Настасијевићев поступак јасно је из целог његовог текста и из самог карактеристичног наслова *Насиље над језиком*. Скерлићев вршњак и школски друг, пријатељ Богдана Поповића, у име јасности и разумљивости није могао да прихвати језик и стил једног модерног писца, као што није могао да прихвати ни језик модерног сликарства. Али су његова запажања у свему коректна и готово тачна. Са неког другог становишта та иста запажања могла би се и другачије интерпретирати. Захтев да у „стилу и у језику мора бити *све* јасно” данас би ретко који критичар књижевног језика поновио. Тај захтев превазишао је још Маларме, а исмејали надреалисти. Да је уметност речи, у ствари, „насиље над језиком”, став је који су освештали руски теоретичари двадесетих година: бар поезије без тог насиља нема. Замењивање речи „сродним, или мало удаљеним” суштина је, по формалистима, самог уметничког поступка, усмереног на отежавање перцепције, остраненија. Са модернијих становишта Белићеве су примедбе у принципу неприхватљиве: оне тачно успостављају дијагнозу, али појаву модерног писца осветљавају са застарелих позиција.

Приметио је Белић још једну значајну карактеристику: да Настасијевићев прозни језик лако постаје језик поезије. Каже:

Каткада нам се учини да је проза пишчева у ритму који би ишао пре у какву поему и по стилу, по речима и мислима. На пр. (са измењеном интерпункцијом):

Али камо да су то:
Из догађаја!
Догађање да је!
Из опречности токова,
Хике њине,
Тишина Тока да избија!
Из безизлазног тек прави излаз!
Одиграће се једном и ова драма!

Али овај стил, тако туробно песимистички, не одржава докраја. Зачас се замени друкчијим, који са њим везе нема. (261).

Тај језик поезије, чест у *Хроници*, и сам је био довољан да разори прозну структуру приповетке. Јер то више није језик у функцији приче, већ језик усмерен на обелодањивање властите природе, што значи језик поезије. Кроз такав „непрозирни“ језик предмет приче, тј. радња, догађање, могао се само назирати. Прича (фабула) је потиснута у други план, онестварена је; стваран је постао само језик и оно што се њиме може евоцирати, асоцирати. Стварност приказана тим језиком била је језичка стварност, стварност језичких евокација; стварност (друштвена) „моје вароши“ бачена је у други план. Кроз призму новосадавног језика свака таква транспарентна стварност губила је своју емпиријску подлогу, своју саопштивост.

4.

Језиком и стилем *Хронике моје вароши* бавила су се после рата још два језичка стручњака: Живојин Станојчић (1967) и Миливој Павловић (1969), али обојица са прећутним признањем да имају пред собом значајно књижевно уметничко дело. Станојчићева ана-

лиза је парцијална: утврђује експресивне функције неколико граматичких категорија и констатује велика одступања у односу на језички стандард. Павловићева анализа, научно мање коректна, интересантна је због двеју констатација које изазивају недоумицу. По њему је *Хроника моје вароши* „раније постала збирка“ (212) од збирке *Из тамног вилајета*, што је, разуме се, нетачно; и по њему у *Хроници* „има много мање таквих примера“ (212) каквих је, као стилске специфичности, већ уочио у причама из прве збирке, што је такође нетачно.

Та његова забуна, међутим, и та његова некоректност није сасвим без смисла. Павловићу је и сама збирка давала неких разлога да погреши. У језику приповедака *Из тамног вилајета*, који је много ближи обичном, стандардном језику, било је, при површнијем погледу, много лакше уочити стилске девијације. У језику *Хронике моје вароши*, где је тих девијација несравњиво више, и где су оне тако рећи постале правило, Павловић је уочио само неколико специфичности. Стварно: дигао је пред њима руке, јер је требало испитати Настасијевићев језик, а не његов стил. И Белић је пред тим девијацијама дизао руке: „... увек ретке, с муком тражене речи, искидани, неповезани делови реченица. Ваљало би да се задржим на сваком реду, готово на свакој речи, кад бих хтео све да изнесем“, каже он (261). То значи да су девијације не само на неким местима, у неким реченицама, већ практично у целом тексту, у целој књизи: тешко је у њој наћи реченицу стандардног језика. Ако је Настасијевић у збирци *Из тамног вилајета* темељно нарушио стандардни језик да би кроз њега, као кроз зидове „куће битка“ продро до језгра, до надстварности („тамног вилајета“), он је у *Хроници* отишао корак даље: покушао је, и у великој мери успео, да створи нов језик, једну нову „кућу битка“, али не према мери стандардним језиком структуриране стварности, већ према мери саме те тамновилајетске хронике. Не можемо у *Хроници*, као у претходној збирци, тако лако да уочимо присуство ни Вукове, ни Боре Станковића реченице; све је у њој радикално

трансформисано; па и те такве реченице, којих има, не намећу се, не боду очи: у функцији су новог језика. Требало је да тај нови језик буде и нови *израз* за стварност коју изражава; да буде, заправо, адекватан израз надстварности која кроз приповедача-истинословца говори. Зато се у *Хроници* више ради о новом изразу него о новом стилу.

Шта је то израз још теже је одредити него шта је стил. То је један од оних појмова који се чешће употребљавају него што се њихово право значење разуме. Једну од најмодернијих дефиниција тог појма дао је Микел Дифрен (1963: 72); њу преузима Крунослав Прањић и преводи је овако:

Изражајност јесте у неку руку осјетна присутност означенога у означитељу, кад знак у побуђује аналогно осјећање осјећању које потиче сам (описивани) објект. (1969: 107).

Дозвати у свест, у осећање, преко језика, сам објект, то је, дакле, врхунац до кога израз може да се оствари. Другим речима, то значи стварање таквог означитеља (*signifiant*) који ће у пуној мери омогућити да објект, означено (*signifié*), проговори. У Настасијевићевом случају то је значило створити такав језик, „кућу битка”, који ће у пуној мери бити израз оне хронике мистичних маловарошких збивања која треба осветлити изнутра, из њихове сржи, што ће рећи из њихове скривене истине-тајне. А управо за то мутно, тајанствено, недокучно, мистично у тим збивањима, он је хтео да нађе адекватан израз. И према томе је и структурирао *свој* језик; саградио „кућу битка” за бит саму, која се путем стандардног језика не може ни појмити ни изразити. Изгубио је тај језик много од комуникативности, постао нечитљив, тежак, заморан, али и замаман: јер уводи у поље једне ванемпиријске стварности. Та стварност, фиксирана новим језиком, није и само језичка, већ је то и стварност *с оне стране*, асоцирана и дозвана тим језиком, јер је и тај језик морао нешто да значи. Више се Настасијевићев текст не може примити, као обично,

реч по реч, или цела реченица одједном. Мора се примити у целини, са свим намерним замршеностима („боље се није могло размрсити” 11), са свим алогичностима и необичностима. Ево карактеристичног одломка:

Годину пре рока сазда се богомоља. Немир је ту неки: живима за мир од све зараде завешта мајстор звона. На лишај из камена рибасти би, на зидове језом, светињи где за одржање узида се живо, да није тих звона, да казивања није, те благодају тајну. Па она гомила камена и драче Опакоме на гробу, зар је смело да и даље неказано притискује невинога, кад иста гушобоља и њему и Колу казанцији подави децу. Или Бир-Захино злато, што и дан дањи прихрани њиме општи-на сиротињу. Или по модар печат на лицу, и све мањи што дубља пропаст, док се Вампирима не затрло семе. И све што рекох, или недорекох, или наслутих. (10—11).

Покушао је Белић трећу од ових реченица да „преведе”, да размрси: дало се некако, али само до-некле. А кад би се све и размрсало, то више не би био овај Настасијевић нити би то био његов израз онога мутнога, запретеног у мистичним збивањима ва-рошке средине: променило би се само оно речено, а остало би неизражено оно недоречено или наслућено, оно наговештено: не би говориле оне белине, она ћутања и прећуткивања. Смером којим је пошао, којим је хтео, Настасијевић је постигао аутентични израз свог предмета. Што је тиме комуникативност својих текстова довео у питање, или што модерном сензибилитету тај предмет и његов израз не одговарају, друга је ствар. Његов покушај, доследно и беспопште-но изведен, остаће за критичаре и теоретичаре увек примамљив и остаће то и за сам проблем наше ду-ховне традиције.

II ДРАМЕ

Прву варијанту драме *Недозвани* објавио је Настасијевић 1924. године; другу и коначну тек 1930. Драмү *Господар Младенова кћер* објавио је 1931. Пут који је прошао у развоју драмског израза сличан је ономе у приповеткама, само је краћи и интензивнији.

1. „Недозвани”

Прва варијанта драме *Недозвани* по стилу слична је раним причама, мада је написана (објављена) далеко касније. Писана је „обичним” језиком, разговорним, савременим, са доста градског жаргона. Само понегде, кроз неку реченицу, кроз мисао, реч или мелодију препознајемо Настасијевића из прича, песама или есеја које је у исто време објављивао. Тај језик је у другој варијанти драме промењен, али не онако радикално као у причама. Он је само лексички обогатији; постао је суптилнији, ваздушастији. Ево једне реплике из прве и друге варијанте драме:

Прва варијанта:

Вукашин (задржи је) Не, грешна душо! Зар на уметничко дело да дигнеш руку! Знаш ли ти да је оно мистику твојих очију везало за ланена влакна да траје сто пута дуже него ти, да твоју чар продужи кроз деценије и столећа? (14).

Друга варијанта:

ВУКАШИН (задржи је) Не! Зар на уметничко дело да дигнеш руку!... Знаш ли ти да је оно мистику твојих очију везало за ланена влакна, да траје хиљаду пута дуже него ти!... Знаш ли ти да се на овом платну извршило венчање два духа за у вечност!... А тебе ће, а пре а после, спаковати у чамов сандук, па у земљу с тобом да те изеде, луда главо!... Знаш ли ти то?...

(II чин, 1930: 20).

Појмовни слој је у обе варијанте остао готово исти: Вукашинов исказ се у основи ни у чему није променио. Променио се само начин његовог саопштавања, тј. његов експресивно-импресивни слој. И то не само у наведеној реплици већ у целом тексту нове варијанте драме. У ранијој варијанти било је много узвика, али се интерпункцијски знак три тачке (...) ниједном није појавио. Сада се њиме завршава скоро свака реченица. Реченице због тих знакова делују као недовршене, искидане; између њих се углављује недореченост, ћутање, неодзивање на дозиве. Настасијевићеви јунаци говоре, обраћају се једни другима, али као да се не чују довољно. Узвичници са три тачке иза себе обележавају једно посебно експресивно стање: јунаци се дозивају (криковима), а они које дозивају остају у најдубљој тишини недозвани. Саобраћање међу њима је спољно, на речима, а не унутрашње: тамо, унутра, свако од њих остаје у себи затворен свет.

Стварно једина нова реченица Вукашинове реплике из друге варијанте је она: „Знаш ли ти да се на овом платну извршило венчање два духа за у вечност!...” Она указује на још једну димензију драме које у ранијој варијанти скоро није било: на димензију мистике. Други део реченице далеко је од колоквијалног говора: он асоцира на језик религиозних текстова. Таквим језичким елементима остварена је мистичка димензија драме. А та димензија, што се драма даље развија, постаје све присутнија, да се на крају покаже не само као једна од димензија драме, већ као њена основа. У томе је најбитнија разлика између прве и коначне варијанте.

Види се, затим, још једна димензија које, такође, у ранијој варијанти није било: види се иронија. Вукашин је у првој варијанти мислио оно што говори; зато су и његови искази могли да звуче патетично. Он и сада, ваљда, мисли то што говори, али се иронијично односи према начину на који се такве мисли саопштавају. Иронија, цинизам, сарказам, како кад и у ком степену, у новој варијанти драме карактеришу однос тог јунака према људским вредностима: љубави,

браку, моралу, хуманизму уопште. Целим својим присуством у драми, тај јунак, та „генијална вуџибатина“, како га писац у афиши назива, изражава, у ствари, један једини став: да су све те вредности ништа, да су обична лаж. Лажни односи заснивани на грађанским хуманистичким вредностима, све до његовог доласка, све до другог чина, макар се привидно, али ипак одржавају: отада они добијају своје нихилистичко осветљење и распадају се у трагикомичном расплету драме.

Прва варијанта *Недозваних* била је замишљена као драма из савременог живота, вероватно највише по угледу на Чеховљеве драме. Драмска радња у њој грађена је на сукобу карактера. Тако замишљена и остварена, у првој варијанти, та драма се може сматрати типичном грађанском драмом, или како то Лукач (1968: 12) каже „драмом индивидуализма“. Проблем свих личности драме: и сликара, и песника, и песникове жене, и песникове сестре, и пријатеља песникове жене јесте — како да се као личности остваре. Према томе, основни драмски сукоби проистичу, да се послужимо Лукачевим речима, из „проблема остварења личности“ (14), а стварни главни јунак драме је „проблематична личност“ (14).

У коначној варијанти драме сви њени „зглобови“ су остали; промењене су, слично као у причама, само „катализе“, промењен је језик и стил, извршен је само ретуш. Али је драма битно променила карактер: од драме грађанског индивидуализма постала је драма сукоба основних етичких мистичких сила, сила добра и зла. Главне личности драме, песник Никола и његова жена Мира, прерасли су у коначној варијанти у отеловљене принципе тих сила. Мира више није само амбициозна грађанка, која има „власт“ над својим мужем, лошим писцем и прстодушном добрицином; њом сад (види се при крају драме) царују беси, њена „лудиња“. Зло је у њој и оно јој је урођено. Њен муж Никола, ретушем у другој варијанти драме, остварен је као њена сушта супротност, као отеловљени принцип добра. Он више није само јунак већ

носилац једног начела. „У Николином лику има нешто мишкиновско“, каже Милосав Бабовић у монографији *Достојевски код Срба* (1961: 345). У обради тог лика се утицај Достојевског и највише, до очигледности осећа. Главни сукоб се одвија на последњим страницама драме. Мира одлази с Вукашином пошто је из куће понела („украла“) све сребро, а Никола „само слегне раменима на све то“ (61). Три личности које представљају три отеловљена принципа: добро, зло и аморалност, у понашању се осветљавају, огољени су до крајњих конзеквенци. Вукашин није зао; он је једноставно аморалан. У његовом присуству привидно стабилан брак се распада: добро и зло, кад су се показали у својој суштини, развенчавају се, разилазе се: ниједно није победник, ниједно побеђено. Побеђује једино Вукашин, који се за своју победу много и не труди: тај бескућник, скитница добија одједном и товар сребра и жену према којој није равнодушан. Добро и зло се из привидног мира разилазе: зло и аморалност настављају заједно.

Борба добра и зла је и један од основних мотива музичке драме *Међулушко благо*. У предавању о тој драми (1937) Станислав Винавер је те две основне супротстављене силе видео симболизоване у хору Везиља и у хору Баба гробљарки. „Трепери појединац између два начела, између два хора“, каже он (1939: 69). А мало даље, у истом пасусу: „И тако је једно поље сила у *Међулушком благу* бели чисти девојачки позив ка животу и светлости, а други црни и тамни јавк који зове гробовима. Хор младих девојака и хор Баба гробљарки боре се о душу Беле. И у једном моменту надвлађавају силе гробља“. У *Недозванима*, у коначној варијанти, остварен је сличан принцип: за Николу, за његову душу, боре се сестра Бранкица и пријатељ Музулино; за Мирину душу бори се Вукашин. У тој драми ниједна сила не може да победи; оне се могу са поља сукоба само разићи.

Добро и зло су старе митске, религијске, хришћанске силе, и силе које се боре у нашим народним предањима. Оне су и основне силе у профетској мисли Достојевског. Кад се појављују као силе живота и

силе гробља оне се могу појмити и као Фројдсови нагони ероса и танатоса: живота и љубави, разарања и смрти. Те силе нису само у основи првих двеју Настасијевићевих драма, већ и треће: *Господар Младенова кћер*.

2. „Господар Младенова кћер”

Зло је у овој драми отелотворено у господар-Младену, богаташу, грамзивцу, безобзирном и безосећајном; добро је оваплоћено у његовој ћерки Данки. Око тих двеју личности распоређене су и остале на принципу биполарности. Нагоне господар-Младена подржавају његови тајни ортаци у нечасним пословима, а Данкину доброту ситни несрећници којима она помаже. Што господар Младен зла начини, то Данка покушава да исправи. Драма је компликованија од претходних, јер су односи јунака испреплетенији. Основни породични троугао: зли отац, гробљарка мајка и добра и лепа кћи, сличан је као и у *Међулушком благу*: и жена господар-Младена, Каја, девет је синова после порођаја сахранила и за њима памет изгубила; не иде стално као Белина мајка на гробље, али седи по вас дан пред иконом. Породичну драму својим присуством осветљава Мајор, официр окупаторске војске, командант места. Он је само споља оличење зла (окупаторске власти), а сам по себи, као човек, то није; добротом је сличан Данки и као и она има моћ само да ублажава зло. Данка га воли и хоће да се за њега, странца, оцу упркос, уда. Нов је моменат у драми (у *Међулушком благу* само имплициран, наговештен) патолошка љубав оца према кћери. Добро и зло су, дакле, у крвном сродству; они зато не могу да се разиђу: Данка не може да исправи сва зла која њен отац наноси, а отац не може непосредно да нанесе зло кћери. Наноси јој га само посредно, шаљући доставу окупаторској власти против Мајора. Из те драме излаза нема: отац ће на крају, пред ослобођење, полудети, а Данка остати да доконча своју рођењем одређену

судбину поред лудих родитеља: од родитељског греха не може да побегне.

Ранко Младеновић и Душан Крунић, који су писали о премијери те драме (1934), идентификовали су патолошку љубав господар-Младена према кћери као Едипов комплекс. „Некаквог Младена, кајишара и народног дерикожу, уштинуо је мало Фројдов Едип” каже Крунић малициозно, квалификујући Настасијевићеву драму као „случај једног паланачког фројдизма”. Он је делу нашег писца претпоставио, уз то три драме француских аутора (Ленормановог *Самума*, *Мил-мора* Пола Демасија и *Паклену машину* Жана Коктоа) у којима се „третира тај исти мотив”. Било је то време великог Фројдовог утицаја који није миомиспао ни Настасијевића. У његовим приповеткама и пре те драме јављали су се слични мотиви. Божо Вукадиновић је, у тексту *Делирично и фантастично код Настасијевића* (1971), посвећеном приповеци *Записи о даровима моје рођаке Марије*, показао да се Настасијевићеве творевине успешно могу интерпретирати и само психоаналитичким методом. Такво тумачење могуће је и у *Господар Младеновој кћери*. Патолошка љубав оца према кћери, међутим, у тој драми је секундарна. Основни је сукоб у њој борба добра са злом као сила отеловљених у кћери и оцу. Њихова родбинска веза и та патолошка љубав су само чворови више у драмском заплету и то чворови нераздрешиви: отац и кћер свесно једно против другог не могу, а несвесно једно другом не дозвољавају да се у аутентичности својих природа (као рођено зло и рођено добро) остваре. Грађанска „драма духа” одиграва се само на површини; патолошка љубав оца према кћери видљиви је чвор једног дубљег заплета. А у самој дубини те драме носе се, у ствари, две основне силе, само добро и зло. У једној од најранијих Настасијевићевих прича из *Тамног вилајета*, у *Речи о злом удесу Марте девојке и момка Бенадији*, постоји оваква реченица: „Преко њих у коштац ухватише се и рваху исполинске неке силе” (81). Сличне исполинске силе рвају се и у другим његовим приповеткама, поготово оним из *Хронике моје вароши*, само њи-

хово присуство није свуда тако јасно експлицирано, није свуда довољно уочљиво. Гдегод зло побеђује, гдегод се нешто зло дешава (а дешава се тако рећи у свим причама) ту су се те силе сукобиле. У драмама, пак, због њихове жанровске природе, те силе су морале јасније да се обелодане. Тежећи да продере до језгра, до тајне, Настасијевић је морао да доспе до тих сила, до сукоба основних етичких принципа. Отуда његове драме и нису у дубини сукоби карактера, већ сукоби тих сила преко карактера у којима су отеловљени. У све три његове дотадашње драме сукоби се одвијају унутар породица. Најмање су трагични у *Недозванима*, где главни јунаци нису везани крвним сродством. У другим двома драмама крвно сродство чини те сукобе неразрептивим.

Говор јунака у *Господар Младеновој кћери* представљен је интерпункцијом слично говору јунака *Недозваних*. Свуда су узвичници, знакови питања, три гачке. Много је белина у тексту. И овде реплике јунака делују као дозивање оних који не могу да се дозову: споразума, смираја, правог разрешења у дијалогу нема. Велибор Глигорић је поводом премијере те драме написао (1934) да се текст појавио као „позоришни симболизам у коме реалистички детаљи плове као отпаци лађе после бродолома”. Критичар није прихватио ту драму у којој се „имагинарним везивањем стварних података из живота дејствује из уста живих организама као хаотична маса навлашно раскомадане свести”. А није је прихватио нити озбиљно разматрао зато што у ту „раскомадану свест”, коју писац делом изражава, није хтео да улази, јер је имао унапред фиксиран одговор: „Колико је писац далеко од стварности, када на питању добра и зла, на питању грехова поставља данас исувише јасан проблем зеленашке зараде који не лежи у људској души већ у друштвеним односима!”

Тенденција која је у *Хроници моје вароши* дошла до израза: да се сама фабула у приповеткама онествари зарад поетске функције језика, у овој драми је стишана, сведена на меру. Језик је, додуже, у њој

ближи језику његових приповедака него у *Недозванима*, што значи да умногоме одступа од језичког стандарда. Али је он остао у функцији радње: драмска структура је очувана, зглобови драме остали су чврсти, карактери јасно одељени. Зато је израз Ранка Младеновића „језичке чипке г. Момчила Настасијевића” (1934) малициозан: „чипака” је и у овој драми било, али мање него и у песмама и у причама написаним пре ње. А било их је мање свакако зато што је писац тежиште ставио на радњу, а не на језик, што је више хтео да говори радњом него језиком: радња је била прави његов предмет и он је према њој у тексту који је „језично већим делом немүшт” како Глигорић каже, покушао да нађе прави израз.

*
**

Почетком тридесетих година дошло је, изгледа, до извесне преоријентације у развоју Настасијевићевог прозног израза. У време кад је објавио две своје драме у прози он је писао или објављивао последње своје приповетке. Те приповетке биле су у свему даљи и доследнији корак његовог прозног стварања започетог у *Тамном вилајету*. Даље се у онештављању фабуле и у проширивању катализа језика „као природе” није могло отићи, а да његове приповетке задрже своје жанровске карактеристике и да остану приче. Тежња да се оствари аутентичан израз довела је до својеврсног „распада” његове прозе. Оно што је у њој било мисао, осећање, језик, могло се оријентисати ка поезији и есеју. Оно што је у њој било засновано на фабули или на догађању, реализоваће се у драмском облику. Настасијевић је тих година престао да пише приповетке: остао је и даље песник и есејист, али је престао да буде прозни писац и постао драмски.

ЗА СТВАРНУ МИСАО

У годинама друге фазе Настасијевић је објавио десетак есеја, чланака, приказа ликовних изложби и одговора на анкете.

1. *Белешке успут*, II 1928.
2. *Изложба „Ладе”*, III 1928.
3. *За матерњу мелодију*, 1. III 1929.
4. *Нови на послу*. Одговор на анкету: Смењивање генерација, *Време*, 19. IV 1930.
5. *II пролетња изложба југословенских уметника*, 1. VI 1930.
6. *Белешке за стварну мисао*, 4. I 1931.
7. *Неколике белешке о Достојевском*, 15. II 1931.
8. *Белешке за стварну реч*, 12. IV 1931.
9. „*Настасијевићеви „Недозвани”*”. Писмо уреднику Политике поводом приказа драме, 26. VI 1931.
10. Одговор на анкету о жељи часописа *Надреализам данас и овде*, VI 1932. Потпун текст одговора штампан је први пут у књизи *Есеји* под насловом *О жељи*.
11. *Предговор збирци песама Синише Пауновића На раскришћу*, 1932.
12. *Између прератне и поратне је провалија*. Одговор на анкету *Правде* о књижевном стварању иза рата у нашој земљи, 24. I 1933.
13. *Белешке о неопходности израза*, VII 1933.

Међу тим текстовима има ефемерних (одговор критичару драме), рутинских (прикази изложби) и оних значајних за оцену књижевне ситуације а мање за његова теоријска схватања (одговори на анкете о смени генерација, о послератној књижевности).

За есеј о матерњој мелодији рекли смо већ да припада првој фази и да је закључује. На сличан начин есеј *Неколике белешке о Достојевском* припада по идејама трећој, последњој фази: он је наговештава, отвара.

Сви други теоријски релевантни текстови, овде набројани, сачињавају један циклус. Сем првог текста, *Белешке успут* из 1928, сви остали (под бр. 6, 7, 8, 10, 13) прештампани су у *Есејима*. Том циклусу припадају и други део есеја *Белешке за стварну мисао* (II), први пут објављен у *Есејима* и тамо први пут објављене *Белешке успут* (разликују се од текста под истим насловом из 1928. године). Припадају му такође и текстови *Даље забелешке* и *Даље „За стварну мисао“* из књиге *Мисли*, који су у ствари скице објављених есеја.

Најстарији од текстова ове фазе, *Белешке успут*, значајан је само као прва најава новог есејистичког циклуса. Кратак је: састављен од 12 фрагмената-сентенци-мисли које све касније срећемо, преобликоване, у другим есејима. То значи да су се у њему идеје карактеристичне за нови есејистички циклус тек ишчавурале. У односу на завршни есеј претходне фазе, *За матерњу мелодију*, од кога је објављен годину дана раније, он делује мучаво, као збир скица, почетничких и несигурних. Тек се на основу есеја са почетка тридесетих година може видети да се од тих успутних бележака почиње стварно да деструира Настасијевићев дотадашњи концепт поезије заснован на идеји о матерњој мелодији и да се изграђује један нови.

Сви значајнији Настасијевићеве есејистички текстови из те фазе написани су, дакле, између 1931—1933. године. И они су кратки: у књизи *Есеји* имају обично по 3—4 стране, сем текста *О жељи* који има девет страна. Фрагментарни су: састављени од крат-

ких пасуса који су међу собом често независни. Остављају утисак скупа сентенци на исту тему пре него на организовано есејистичко, теоријско излагање проблема. Међу тим есејима строге границе нема: надовезују се један на други, прожимају један другог тезама, темама, проблемима, а и понављају се (нарочито у посмртно објављеним текстовима). Зато се и могу сви скупа узети као једна целина. Питања која се у њима отварају су, као и у претходна два есејистичка циклуса, онтолошка, епистемолошка, естетичка и књижевно-теоријска. Да би се она могла схватити, тј. ишчитати из есеја, нужно је репродуковати основне теме и проблеме које тај есејистички циклус садржи. То значи да Настасијевићеве погледе и ставове треба изложити систематски: управо онако како он, доследан свом ирационализму, никако не би учинио, али према имплицитном систему који у његовом мишљењу ипак постоји.

Основни проблем те групе есеја јесте кореспонденција јединке с бићем. Из тог основног осветљења су и сви остали: 1. појам бића и однос бића и свести, 2. пут ка кореспонденцији с бићем (трошење енергије), 3. проблем сазнавања бића (долажење до „стварне мисли“), 4. проблем неопходности израза бића, 5. проблем стварне речи, 6. проблем ћутања и 7. проблем уништења личности.

1. Појам бића. Биће и свест

Шта је то биће, Настасијевић и не покушава да дефинише. Употребљава поред тог термина и друге који за њега имају синонимна значења: Једно, Све, Цело, познате још из пресократовске онтологије (елејци), али у истом или сличном значењу и своје термине „целост бивања“ и „свеопшти ток“. Па ипак, његов појам бића никако није неодређен: дат је у контексту његовог мишљења. Његово поимање бића се током времена мењало. У записима из 1915. биће је поимао као космос (свет) уређен по начелу хармоније. Почев од 1920. поимао га је пантеистички, као материјални свет у јединству с божанском идејом

(духом), као јединство појавног и суштинског. Биће које Настасијевић у овој другој фази мисли најближе је Петронијевићевом схватању из *Основа теорије са-знања* (1923: 167), где је између бића и „реалности као целине” стављен знак једнакости. Биће је за Настасијевића сада све што јесте, материјално и духовно, појавно и суштинско. Зато он термин „биће” може и да замени терминима Једно, Све, Цело, подразумевајући при том да је то Једно засновао на неком унутрашњем поретку.

Његово поимање бића, дакле, ма како недефинисано, блиско је основној европској традицији. Главни његов проблем, међутим, није онтолошко дефинисање бића као Целог или Једног већ пут ка мистичном сједињењу с њим. Било би нормално очекивати да је потицаје за решење тог проблема добио из духовне сфере у којој је живео: од људи окупљених око антропозофског часописа *Упознај себе* (један од њих био је и његов пријатељ др Милош Радојчић). Настасијевићева мисао, међутим, нема ништа заједничко с битном карактеристиком антропозофије: окултизмом. Пре би зато требало мислити на евентуалне потицаје од хезихастичке православне мисли. Главна је тежња хезихазма (учења које је у православљу победило средином 14. века) поновно сједињење с богом које је раскинуто прародитељским грехом. Настасијевић је с хезихазмом и непосредно могао да дође у додир кроз старе српске религиозне текстове. А могао је, баш у то време, да се упозна с његовом доктрином и посредно. Године 1928. његов професор грчке уметности са факултета (1919) Милоје Васић објавио је књигу *Жича и Лазарица* у којој је природу српске уметности средњег века објашњавао присуством хезихазма; три године касније о појави и доктрини хезихазма писао је и Георгије Острогорски. Ти текстови, који још увек спадају међу најзначајније радове о хезихазму код нас, могли су, поготово Васићев, да привуку његову пажњу; за средњовековну српску уметност он се, изгледа, помно интересовао. Трагове хезихазма, сем тога, можемо да откријемо и у самим његовим текстовима. Оних пет врлина (ћу-

тање, уздржавање, бдење, смирење, трпљење) којима монах хезихаст мора претходно да овлада да би доспео у екстазу у којој ће видети божју светлост којом је Христ био обасјан на Тауерској гори, бар као појмове или тежње срећемо у његовим делима. Од хезихастичких схватања, међутим, Настасијевићеве есеје са почетка тридесетих година дели нешто битно. Тежећи да се сједини с богом, хезихаст верује да може да буде обасјан божјом светлошћу, једном од његових „енергија”, али му сама божја суштина остаје недоступна. Настасијевић, напротив, у овим својим есејима тежи да се сједини не с богом већ с бићем (са Свим), и то преко изједначења са самом бити бића. Хезихазам је, дакле, могао донекле да подржи Настасијевића у његовој мистичкој оријентацији, а не и да му се као доктрина сасвим наметне.

Занимљива је и теза Зорана Глушчевића изнета у разматрању неких од ових есеја. „Без икаквог натежања”, каже он (1971: 23), „чини нам се да би се Настасијевићева филозофска позиција могла схватити као једна врста савременог психотерапеутског обрасца, који природно спада у простор осавремењеног зен-будистичког концепта”. Глушчевићева асоцијација није случајна: више елемената у овим Настасијевићевим есејима, па и само сједињење с бићем, указује на сличност са тим концептом. Књига на коју Глушчевић асоцира је *Зен-будизам и психоанализа* Сузукија и Фрома (1964). Текстови из те књиге били су написани после рата, 1957. године, а информације о зену почеле су да продиру у Европу посредством Сузукија тек пре неколико деценија. Настасијевићеве сличности са зеном могу се схватити као и оне „паралеле са кинеском филозофијом Тао Те Кинга, за које не знамо да ли су случајне или не”, како каже Миодраг Павловић (1964: 181). То не значи да Настасијевић није никако био информисан о источној мисли: један од извора информација могао му је бити и Димитрије Митриновић, његов пријатељ још из предратних времена а добар познавалац источних култура. Али и тао и зен били су у његово време ван духовне сфере у којој је живео. Ако је потицај са

источне стране и дошао у овој фази, њега најпре треба тражити тамо где је вероватно био могућ. А био је могућ и вероватан превасходно с једне стране: од Тагоре.

Тагоре је у првим деценијама овог века био један од најславнијих светских писаца и један од најплоднијих преносника и тумача индијске мисли и културе. Код нас је доста превођен двадесетих година, а 1926. посетио је и нашу земљу. Један од његових преведених есеја, *Свест душе*, објављен у *Мисли* 1923. године, Настасијевић је могао читати. Са идејама тог есеја, који тумачи мисли старих индијских учитеља мудрости, имају доста подударности и Настасијевићеве есејистички текстови са почетка тридесетих година, они чији је основни проблем кореспонденција јединке с бићем, са Свим, са Целим.

Основни проблем и Тагориног есеја јесте кореспонденција јединке са Свим. „Увек сам”, пише Тагоре (404) „опомињао своје слушаоце, и морам их опет упозорити, да није истина да су индиски учитељи проповедали одрицање од света и од себе сама, што води једино пустој празнини порицања. Њихов је циљ био остварење душе или, другим речима, придобијање света у пуној истини.” А то придобијање света у пуној истини, тј. остварење душе, јесте за њега и за индијске учитеље: „Познати своју душу одвојено од нашег ја”, а за човека то значи „да је дошао у жив однос са својом околином, да је постао једно са општим Све” (404). Проблему, како то остварити, посвећен је Тагорин текст. Вреди га зато кроз најзначајније одломке-идеје поновити.

Тежња старе Индије била је да живи и креће се и налази своју радост у Брами, који је свезнајући и свуда присутан дух, и тиме шири своја сазнања над целим светом. Али, ваља нагласити, да је човеку немогуће извести тај задатак. Ако то проширење сазнања бива као спољни процес, онда је он бескрајан. То је као кад би се чекало на прелаз преко океана, пошто би се кашиком исприла вода. Кад се почиње покушајем да се појми све, завршава се непоимањем ничега. (401).

Да би се та тежња остварила, она мора, дакле, да се одвије не као спољни, већ као унутрашњи процес. Пут до Бrame је пут унутрашњег сазнавања. На више места у тексту Тагоре се позива на *Упанишаде*. Цитат који наводимо карактеристичан је за објашњење саме могућности унутрашњег сазнавања Бrame, тј. свуда присутног духа. „Упанишада вели: *То божанство, које се манифестује у делању васионе, пребива свакако у срцу човеку као највиша душа. Онај ко га схвати непосредним посматрањем срца постиже бесмртност*” (408). Да би се схватило Све, довољно је, дакле, схватити његову душу, тј. схватити ону највишу душу, душу Свега као своју душу. Јер та највиша душа, душа света, пребива у срцу човеком. Али је она ту растрзана разним тежњама, страстима, нагонима, те тако стварно далеко од оне највише душе. За људску душу Тагоре каже:

Кад је топлота и побуде слепих нагона и страсти вуку на све стране, ми не можемо ништа истинито ни дати, ни примити. Али ако нађемо своје средиште у нашој души силином самосавлађивања, силом која све противне елементе сложи, и сједини све подвојене, онда се сви наши поједини утисци скупљају у мудрост, а сви тренутни утисци нашег срца нађу савршенства у љубави; онда све незнатне појединости нашег живота показују бескрајан циљ, а све наше мисли и дела сједињују се нераздвојно у унутрашњу хармонију. (407).

Кореспонденција са душом Свега је, дакле, и кореспонденција са властитом душом, али тек кад она буде срећена, кад нађе своје средиште, тј. кад буде идентична са највећом душом. А тада, када се то деси, престају да постоје две душе, индивидуална и она највећа душа, постоји само једна, само душа Једног; она индивидуална је „растворена” у општој, што значи да је и индивидуалитет човеков укинут: Ја се, кроз свест душе, сјединило са Свим.

Највишу душу ми не можемо достићи сукцесивним додавањем сазнања, стечених мало по мало, ни кроз сву

вечност, јер је она једно, није створена из делова. Ми је једино можемо знати као срце нашег срца, и као душу наше душе; можемо је познати једино у љубави и радости коју осећамо када напустимо наше ја и станемо пред њу лице у лице. (408).

То би, у основи, била стара индијска мисао о могућности кореспонденције јединке са Свим, са бићем, кроз свест душе, виђена Тагориним очима и прилагођена европском читаоцу за кога он тај текст и пише. Чак и да Настасијевић није познавао Тагорин текст, могао је и саморазвојем да доспе до неких битних подударности с његовим идејама. Тагорина уверење да се до највише душе може продрети „непосредно и директном интуицијом” (408) или „откровењем” (410), блиско је Настасијевићевим ирационалистичким схватањима; мисао из *Упанишада* о божанству које се манифестује у делању васионе и пребива у срцу човековом блиска је идеји о односу макро и микрокосмоса које је Настасијевић усвојио у свом првом периоду; пут ка мистичном сједињењу с бићем (са Свим) омогућавао му је и његов пантеизам. У његовој мисли било је, дакле, доста елемената за контемплацију тог мистичног сједињења. Тагоре, или неки други преносник старе источне мудрости, могао је да му само помогне да у овој фази свог развоја пре-структурализује своја пређашња схватања. Настасијевић сад и не чини општар заокрет, као у *Неколико рефлексија*, него иде само за даљим конзеквенцама раније пређеног мисаоног пута. У његовом мишљењу задржано је много шта од старог и тек понешто ново додато. Али то је било довољно да се изврши једна нова мисаона структурализација. Пише он, рецимо, на почетку *Бележака за стварну мисао I*:

Непојмљива ми је стварност, ако у суштини није ток; непојмљив ток, ако у свим фазама себе не одаје свој извор.

Ту, у тој непрекидној присутности првобитног, у томе бити истовремено и у току и на извору, видим истину бивања.

И видим је у томе, да се поред свих распредања, свих цепкања, ипак у суштини ништа није распрело, ништа исцепкало. (98).

У оваквом поимању бића као вечно покретног присутна је хераклитовска мисао коју је он усвојио још у записима 1915, овде свакако учвршћена Бергсоновим поимањем еволуције, као што је у антианалитичком ставу последњег пасуса присутна модерна европска ирационалистичка мисао. Индијска „нијанса“, или димензија, ту је само амбиција (или „духовна глад“, како он каже) да се постигне „истина бивања“ у изједначењу с бићем тако што ће се истовремено бити и у току и на извору: у души света и у живој стварности. Та димензија постаће и главна његова прекупација у овом циклусу есеја. Одговараће на проблем те „духовне глади“ готово у свим текстовима. У тексту *О жељи*, на пример, каже:

У томе што називам духовном глађу, што је у ствари стремити за дефинитивним оправдањем себе пред самим собом и пред током свега, стећи „унутрашњи мир“, у томе, мислим, и лежи мотив праве људске делатности: што је могуће мање за себе једнога, што је могуће више за све заједно. На рачун stomачне и полне глади, а кроз стваралачку *делатност* или кроз *мир* уживљавања, бити сав у истини, у ономе чиме јесам и бивам, те чиме и све друго јест и бива; изићи из себе кад се истовремено најсуштинскије у себе ушло; добити од стварности све кад се за себе лично ништа није тражило; и неграженим тим добијањем отворати у себи све дубљи, све непресушнији извор давања и давања: лични престанак се тада, смрт у пуној мери заслужи. (59).

Стопити се са Свим, ући, растворити се у Све, јесте једини начин који он сада види да се постигне истина бивања. „Јер нема“, каже (58), „пунијег учења до целим собом у свеопштем току.“ А та тежња је, као и код старих Индијаца, као и код Тагоре, у ствари, тежња да се премости јаз између Ја и Не-ја, да се субјект изједначи са објектом. То јест, да се

премости јаз који човека одваја од природе и од других људи. И тај проблем се Настасијевићу отворио још у записима из 1915. Тада је први пут изразио амбицију да „види биће истинитог, лепог, величанственог”. Сад за тај стари проблем налази решење и налази пут да ту стару амбицију оствари, и то на начин који некад, у рационалистичком периоду, није могао да буде ни наговештен: путем растварања себе у Све. У *Есејима* постоји пасус који сведочи о тој, у његовом искуству, новој могућности: срећемо га готово идентичног у два текста, у *Белешкама успут* и у *Белешкама за стварну мисао II*:

Кад највише, и од свачега, стрепим за себе, наједном и као нехотице, неизрецима нека тишина завлада у мени. Зовем то, из агоније свог ја уструјати у *биће*. За драгоцени тада тренутак, све ми толико бива значајно, колико до малочас самом себи ја. Страх ме је кочио, страх предодређивао моје кораке, страх од личног престанка. А гле, животиња и биљка и свака у Бога твар, јер су поштеђене од самообмане престанка, јер су својим постојањем истовремено и ја и не ја, само су оне у потпуности, само оне у лепоти бивања. А ја, коме је дужи пут досуђен, и патништво на том путу, ве донде не, докле кроз све завојице свога ја не измождим себе до ванличне свести.

Тек одатле све јесте и све је моје, јер ни ја више нисам свој. (104).

То стање „уструјавања у биће”, које он у *Белешкама о неопходности израза* изражава као амбицију „бити у стварности духа” (87), блиско је стању будистичке нирване („утрнућу”, како тај појам преводи Чедомил Вељачић, 1964: 11) или стању зеновског *просветљења* (сатори). А то Настасијевићево искуство, ново у његовом развоју, ново је и у искуству наше литературе. Писало се код нас о индијској литератури и филозофији, преводило се, али искуства слична њиховим нико није доживео и изразио:

То су тренуци кад се у нама не измирило све, не-то све слило у једно; кад оно што се осети самим тим и оно је што се хоће и мисли; тројство у јединству; једночуланост која је истовремено и једнохотност и једномисленост себе у свету, света у себи; слобода која себе огради једном вишом забраном: управо зато што изгледа ми да све могу и смем, тим поузданије отвори се једини пут, упркос и себи и свему учинићу само оно што се мора. (*О жељи*, 87).

Радомир Константиновић, у есеју *Момчило Настасијевић*, види у тим реченицама, које у фусноти наводи, песникову упућеност на „као у блаженству достизања неког теолошко-мистичног тројединства, у врховном часу екстазе или мистичке контемплације” (1970: 88). Види их тако, јер Настасијевића доследно сагледава као теолошког мистичара и као религиозног писца, а његове ставове као производ мистичног и идеолошког опредељења којима корене налази једино „негде између учења Достојевског и српског философског ирационализма и интуиционизма” (83). А не наслућује у њима и један други значајан мисаони ток, и то битан бар за ове есеје, који је и мистички и ирационалистички, али и атеистички, јер у њему нема бога као персонализоване више свести. Тај Настасијевићев атеизам треба схватити у оном смислу у коме се и за будизам каже да је „атеистичка религија”, јер та религија не зна за „Врховно Биће или Бога” у хришћанском значењу које Константиновић неосновано налази (89) и у овим Настасијевићевим есејима. У Европи у овом веку уплив источњачке мисли био је за духовни живот одвећ значајан: њене референце срећемо и код надреалиста и егзистенцијалиста, неотомиста и психоаналитичара, па чак и код марксиста (Фром). Срећемо их и код наших ирационалиста: Митриновића и Милоша Бурића, рецимо. Криза позитивистичке мисли и смрт бога (криза хришћанске религије и философије) довели су европског интелектуалца у ситуацију да решења тражи и ван европске духовне традиције. Европски философски ирационализам изван хришћанске традиције, сем тога, није био довољно

темељан: окретање ирационалистичкој филозофско-религиозној мисли Истока било је зато природно. Поглавље интересовања за индијску мисао отворио је, уосталом, и први велики модерни ирационалист Шопенхауер: доцније је она постала привлачна за многе који су покушавали ирационалистички да мисле. Та мисао играла је значајну улогу и у тражењима своје и националне властитости између Запада и Истока и код руских интелектуалаца 19. века. Није отуда чудо што референце те мисли срећемо и код српских ирационалиста и Настасијевића. Сама природа ирационализма а поготово њихово грозничаво тражење аутентичног националног пута између Истока и Запада тамо су их упућивали. То интересовање могли су да потакну и сами проблеми модерног европског човека. За модерну европску поезију, од романтизма, а нарочито од симболизма наовамо, проблем кореспонденције Ја и Не-ја суштински је, незаобилазан. Не треба заборавити да на почетку авантуре модерне поезије стоји оно знаменито Рембоово откриће у властитим песмама: „Ја — је неко други!” и стоји она такође знаменита његова реченица из писма Полу Деменију од 15. маја 1871. коју су надреалисти (и други) много цитирали: „Песник постаје видовит помоћу другог, огромног и смишљеног *разуређивања свих чула*.” Таква открића су отварала разумевања за индијску мисао. За Настасијевићево евентуално прихватање индијске мисли пут је дакле био припремљен и то више-струко: идејама које су живеле око њега, као и његовим властитим развојем у модерног песника. То за њега није у овој фази био пут религиозно-теистичког, хришћанско-православног подвижништва, већ нешто дубљи: пут помирења себе са светом, разрешење своје људске егзистенцијалне ситуације. Притока индијске мисли могла је да служи при томе као плодан катализатор.

Проблем који је он отворио у *Записима* из 1915. о губитку човекове хармоније са његовим издавањем из природе, и који је отада непрекидно мислио, отворио му је и могућност акцептирања више мисаоних токова. Јер тај проблем није био само његов; он је

општи, баве се њим и религије и филозофије. Хришћанство, рецимо, то одвајање тумачи грешним па- дом (изгнанством из раја), егзистенцијалисти „баче- ношћу у свет”, марксистичким отуђењем. И сви ти токови пројектују извесна решења како да се тај проблем превлада. Настасијевић у овој фази прихватио је оно које му је по властитим искуствима и знањима било најближе: оно које „природно спада у простор Фро- мовог осавремењеног зен-будистичког концепта” како каже Глушчевић (1971: 25), мада, наравно, из тог концепта не проистиче, већ има само неке битне по- дударности с њим.

Није Настасијевић у главним текстовима ове фазе само религиозни мистик, већ пре тражилац истине и тражилац пута за бивање у истини. Ево проблема начетога у тексту *О жељи*: „*Ното сит*, могућност света- штва у мени истовремено је и могућност наказности. (...) Задовољити у стварности своје ниске нагоне — најкраћи пут ка преступу; у имагинацији — духовној наказности; сузбијати их — дражење опасног себе против безопасног” (61). Где је излаз, како да се оства- ри хармонија? Настасијевић има одговор:

Назрем једини излаз (као што и бива у све што је спасоносно): апокалиптичног звера себе, као укроти- теља, пустити с ланца, али не пустити из ока; осамити се — једини случај осаме — очи у очи с њиме, док од вољног напора, тиме што ослепи укротитеља, не прогледа звер, и спрег је омогућен: јавно у мени затамнело је силом тајности; тајно забистрило јавношћу. (61).

У том проблему и у том одговору спојене су две идеје: индијска, као циљ хармонизовања себе путем изједначења са душом Свега, и психоаналитичка, те- rapeутска, о начину тог постигнућа. Фројда има рече- ницу коју Фром (1964: 205) радо наводи: „Где је било оно (id) — нека буде ја (ego)”. Тајно, оно што постоји у несвесном лечи се, дакле, по Фројду тиме што по- стаје јавно, спознато. Настасијевићева амбиција да „тајно забистри јавношћу” одговара сасвим тој тези великог психоаналитичара. Не одговара јој друга ње-

гова амбиција: да „јавно затамни силом тајности”, али она одговара, уколико можемо да просудимо, индијској идеји хармонизације човека путем помирења, изједначења са душом Свега, са свеопштом хармонијом. Тај чин унутрашњег просветљења, утрнућа, може да буде само тајан, ван рационалног објашњења.

2. Трошење енергије

У есеју *Неколико рефлексција из уметности* песник (видовити, маг, геније) долазио је до лепоте и истине откривењем. Лепота и истина су се објављивале њему, изабранику, изненадним откривањем, а он је и даље остајао индивидуа која се од других сличних разликовала само моћима проницања, кореспонденције са надстварношћу.

У есејима с почетка тридесетих година, међутим, такав појам откривења нестаје и уступа место блиским, али не и идентичним појмовима: „уживљавање”, „симпатија”, „непосредни додир на ствари”. Нестаје и поимања песника као мага: он није више посвећени коме се истина (сама) открива, већ је то индивидуа која предузима извештан напор да дође до изједначења с бићем. Тај напор се састоји у савлађивању тешкоћа, тј. у самосавлађивању: он значи увек и трошење енергије. О томе да се уметничко дело може остварити једино уз напор, уз трошење енергије, имамо трагова и у раним мислима, а посебно у *Белешкама за апсолутну поезију*. Али је тамо та идеја спорадична: она проистиче из искуства, а не из мисаоног система. Сада је, међутим, конститутивни део његове концепције о кореспонденцији јединке с бићем: без утрошка енергије сједињења с бићем нема; то је пут да се до сједињења дође. „Тешкоћа коју обићем, у ствари ослаби ме, за колико бих ојачао, да је савладах: никад, ни у чему себе обманути. До самоуништења. До свесмислене чистине. До духа” (103). Идеја о трошењу енергије могла је овде, делом, да проистекне из његовог властитог искуства. Али она овде није пореолом само емпиријска; она је неопходни елемент ње-

говог мишљења као што је то и код Тагоре и код зена: до утрнућа или до просветљења доспева се само напором самосавлађивања који чак не мора да уроди крајњим плодом. Тај напор има у пуној мери смисла тек са аспекта свог финалитета, изједначења с бићем, брисања границе између субјекта и објекта. А то изједначење значи за Настасијевића само: „уложити се сав“, „И ништа, буквално ништа, не сачувати за себе“ (103). Јер је то једини пут ка стапању са општим Све. Оно је услов да се буде у истини, у духу.

Наведени ставови изражени су у *Белешкама за стварну мисао I*. Ставови у тексту *О жељи* погодни су за још очитија разјашњења. „Осетим се у тескоби управо оним вишком себе који сам хотимице или нехотично уштедео на уштрб свога посла. А ту тескобу, ту скученост створио сам сам непотпуним својим учењем“, каже Настасијевић (59—60). „Тескоба“, „скученост“ су еминентно егзистенцијалистички појмови; то су и проблеми којима се егзистенцијалисти баве. Исте те проблеме и наш писац покушава да реши, јер су ти проблеми и његови: проблеми алијенираног човека у свету без бога. „Зен будизам помаже човеку да пронађе одговор на питање његовог сопственог постојања“ каже Фром (205), чиме се решава проблем његове аутентичне егзистенције. За Настасијевића је једини пут ка том циљу био у беспопштедном трошењу себе. На тај начин, каже (60) „бар за тренутак одахнуо сам од самог себе“. Тако се остварује једини пут у аутентично постојање: пут повратка Свему, пут улажења у Све, онако како је то једино могуће: кроз себе-нестајање. „И осећам, и све ми јасније бива у сазнању: ма којим се путем пошло, прави је, само ако се човек идући њиме ни у чему лично не поштеди“ (60). Сви ти путеви, водећи ка уништењу себе-субјекта, непромашиво воде и ка главном циљу, сједињењу с бићем.

3. *Стварна мисао*

Из тог основног његовог циља, изједначења с бићем, проистиче и његова концепција „стварне мисли“. Шта је то „стварна мисао“? „Она је“, каже Настаси-

јевећ, „чудесно (а зар то није исто као кад бих ре-
као природно) продужење, као и даље некуд стање,
целокупнога кроз човека оствареног постојања” (103).
А то „целокупно кроз човека остварено постојање”
може да буде само она Тагорина, индијска, „највиша
душа”, или она његова „духовна стварност”, јер само
преко њих човек може да се продужи до Свега, до
присуства у свеукупном бићу. Пут до „стварне мисли”
отуда не може да буде рационалан, јер се не може
остварити само интелектом већ целим собом. То На-
стасијевић јасно каже у *Белешкама успут*: „Сазнању
ми највише смета мождана навика да апстрахујем и
расућујем. И кад год сам у додиру, а то је у иденти-
тету бића, настане потпуно одсуство мисли. Јер мисли-
ти већ је почетак пораза пред суштином. Изразити
мисао, потпун је пораз” (112). Тај ирационализам, чак
и у односу на најраније његове ирационалистичке ста-
вовне изгледа овде одвећ грубо: испољава се, поготово
овако ван контекста, као радикално одбацивање разу-
ма. Постаје, међутим, схватљивији кад се има у виду
његов циљ који је за њега Све, Цело, биће. Са Целим,
са Свим, само човек као тотално биће може да коре-
спондира. А за такву кореспонденцију границе разума
су преуске. Сазнати се Све не може разумом; било би
то, како Тагоре каже, као океан црпи кашиком.
Исто и за Настасијевића; види се то из ових реченица
на крају *Бележака за стварну мисао I*: „На штакама
појма и суда гегуцам кроз суру привидност според-
нога. Полазећи у главно са штакама нестане и сакато-
сти: без иједног средства са крилатом лакоћом тамо
се улеће” (106). Стварна је мисао отуда она која „ми-
сли” биће као цело, као Све, у његовој сржи, у њего-
вој суштини. Што значи да га не мисли аналитички,
дискурзивно, нити интуитивно у најобичнијем значе-
њу те речи као антиподним видом рационалног сазна-
ња, већ, могли бисмо рећи, тотално.

Мисаону ту (овде ништа не смета рећи духовну
стварност) једним истим замахом и сазнајемо и прежив-
љујемо не само целим собом, као и телесно и умно би-
ће, већ и у целости онога што се преживело и што ће

се преживети: и тек ту, на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо припадати самима себи, осетимо се током тока, колико у себи толико и у свему што јесте; и сазнамо: и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа. (100—101).

Стварна мисао је, према томе, она „мисао“ (јер церебрална мисао више није) која има моћ да настане у пуној стварности духа, да се изједначи с њом, да буде „мисао“ саме те духовне стварности. Она је, каже Настасијевић, „нужни израз живе једне недељиме стварности; нешто што не само јесте и бива, него је ту и изнад психичког, и постоји без помоћи логике и појма“ (99). Она је, просто речено, „мисао“ која се „мисли“ целим људским бићем, свим његовим природним постојањем (а не само психичким и интелектуалним делом); а кад се тако „мисли“, она престаје да буде индивидуална, лична, дакле отуђена од стварности духа, већ је то „ванлична свест“, „свест“ самог бића, „свест“ оног Све. Да би се дотле домашила, да би постала стварна, личност мора да буде укинута, лично мора да буде превладано. Отуда је та „мисао“ једнака апсолутном знању. А пошто је то „знање“ ванлично, оно је једнако и апсолутном не-знању: са престанком личности ни то „знање“ не може да буде индивидуално: оно је једноставно „знање“ бића, „мисао“ саме духовне стварности, тј. сама мисаона (духовна) стварност, ванлична, ванвремена, ванпросторна, мисао Целог: апсолутна. Уништењем личности у изједначењу с бићем остварује се тек ту и апсолутна човекова слобода: а то је једина аутентична слобода, једина могућност пуне слободе. Али се и та слобода, доследно његовом парадоксалном начину мишљења, схвата као „ропство“. Јер постићи апсолутну слободу значи „ослободити се самог себе улазећи у неко више ропство, у апсолутно морање“ (100). То „ропство“, међутим, није ропство у обичном, свакодневном смислу (престанак слободе), већ „више ропство“: ропство самом бићу, пуна сагласност с њим, што значи да је то истовремено и апсолутна слобода, највише могуће

ослобођење до којег човек уопште може да допре. „Покушаји друге слободе само су привиди слободе”, каже он, а то је једнако „исклизнућу из своје и из целокупне бити” (100); тражити другу слободу ван ове значи „запловити морем небића” (101). Циљ је, дакле, увек: изједначити се с бићем, живети у истини. Отуда и домапити се „стварне мисли” значи „осетити се током тока, колико у себи толико и у свему што јесте” (101), нестати као Ја, престати припадати себи, живети у стварној истини и у стварној слободи.

4. *Неопходност израза бића*

За аутентично и неаутентично уметничко стварање Настасијевић има своје термине: „поробајна”, односно „беспоробајна рабања”. За стварне уметнике, каже он, „Проговорити, за њих су болни трзаји у поробају бића. Проговорити, за њих је извести себе на страшни суд истине, иза чега сможден остати до нове навале себе у реч. Истина је, дакле, само од оних који би, да се може, најрадије ћутали” (86). Проговарање песника је, дакле, показивање истине бића, тј. поробај (проговарање) бића кроз песника. Зато што тад не говори песник своју истину, већ истину бића, тај поробај је извођење њега на „страшни суд истине”, на суд истине бића.

Процес „рабања” уметничког дела по Настасијевићу, на овом ступњу његовог сазнања, тече овако: прво се, огромним утрошком енергије, индивидуалитет доводи до изједначења с бићем, тј. до себе-нестајања, до „укидања индивидуације”. Тако се у сржи бића долази до „стварне мисли”. Та мисао, међутим, није никаква мисао у обичном смислу речи: она је за Настасијевића једнака тој сржи, или тој бити бића, тј. оној Тагориној „највишој души”. Они који су доспели до сржи бића, бар у том моменту „устројављају у биће”, као индивидуе више не постоје и зато, да се може, најрадије би ћутали: њима говорење као испољавање индивидуалног израза више није потребно. Али је тек тада оно потребно бићу самом. Есеј у коме

Настасијевић тај проблем отвара зове се *Белешке о неопходности израза*. Сви други есеји који у наслову почињу речју *Белешке* имају одмах затим копулу за (сем једног, *Белешке услуг*). То за значи Настасијевићево залагање: за стварну мисао, за стварну реч, за апсолутну поезију. Копула *о* у овом есеју означава интенцију објективног говора о нечему. То је у овом случају говор „о неопходности израза”. Већ у наслову је, дакле, наглашено да се не ради о залагању за неопходни израз, већ да је израз у извесним случајевима „неопходан”. Израз је, по њему, неопходан кад се јави као производ једног вишег морања. А то морање потиче из саме сржи бића.

Што се у пуној стварности духа доживи, — а поглед само, или било којим чулом додир, већ доживљај је, ако се само додирнула бит, мора се изразити макар и ћутањем које говори.

Јер има неопходност изразити као клијање што је неопходно клици.

И који доживљају бит, мученици су и хероји израза: дају у патничкој радости давања, и без примисли да им се ма чим узврати. (86).

Те реченице налазе се на почетку *Бележака о неопходности израза*. Текст се завршава фрагментом који непосредно с њима кореспондира:

Истинитост доживљаја духом потпуно се, дакле, поклапа са нужношћу остварења у израз.

Јер чему толике жртве, при којима, у некој радости патње, изражавајући се људски створ буквално самог себе сможди.

Као да је иза тога неки тајни услов: *дало ти се да би целог себе дао*. (88).

Круг је, дакле, затворен: истинитост доживљаја духом једнака је нужности остварења у израз. Правог образложења те нужности нема. Постоји уместо образложења само оно поребење да је израз неопходан као што је клијање неопходно клици. На основу тог

поређења можемо да закључимо и да је израз неопходан бићу јер је он, у ствари, суштина бића, као што је клијање суштина клице. Настасијевићева мисаона извођења ове једначине слична су Крочеовим, мада не истоветна; само им је монистички принцип исти. По Крочеу је интуиција=израз=форма=садржина. И Настасијевићева једначина може слично да се представи: стварна мисао=израз=стварна реч. Разлике се већ показују у схватању првих појмова. За Крочеа је интуиција индивидуални чин, интуирање и изражавање било чега; отуда оштре границе између уметности и неуметности нема. За Настасијевића је стварна мисао само она која доспева до бити бића. То је мисао која проистиче из целог (човека) и која је израз Целог, а не нечег индивидуалног, појединачног. Појединачно је укинута самим изједначењем са општим Све. Разлике између уметничког и неуметничког за Настасијевића јесу у томе да ли се изражава бит бића или не; зато су оне тако оштре и зато у његовим есејима има толико прекора упућених „беспо робајним рабањима” или „измајмунисаним доживљајима” (87). Отуда и сам појам *израза* који му је заједнички с Крочеом има за њега друго значење. Али има и истоветну функцију у естетичкој и теоријској концепцији. У Крочеовом схватању израза као појединачног и непоновљивог није било места за појам *стила*: стил је исто што и израз. Стил у нема места поготово у Настасијевићевом схватању израза као израза нечег општег, саме бити бића. Стил као израз појединачног или посебног, пред тим изразом свеопштег, губи сваки смисао. У текстовима из овог времена он реч „стил” само једном употребљава: у есеју *Неколике белешке о Достојевском*. Тај писац је за њега један од оних који је проговорио „живом суштином”. Зато и каже: „Питање ‚стила’ ту се и не поставља. Ту ни најпостојанији израз, сили садржине не стаје у противтежу” (115). Не стаје у противтежу јер стил и израз, као уметничка техника, проистичу из саме садржине бића. Појам садржине се ту изједначава са појмом стварне мисли и стварног израза. Јер и тако схваћена садржина је само други вид испољавања суштине бића.

5. Стварна реч

Оно чиме се стварна „садржина”, „стварна мисао” и „стварни израз” материјализују јесте „стварна реч”. Њу Настасијевић разликује од „пословне речи”. Под пословном речи он подразумева „пословно оруђе људског општења, језик” (88), дакле оно „што условљава само међусобно разумевање и осећање, али не и продирање у битност, у жижу бића, где престаје и мисао и осећање и личност” (109). Стварна реч, којој тежи, напротив је „духовно стварна. Јер она се остварује ка духовности” (107). „Те мерило је специфичној духовној речи, је ли бит проговорила кроз њу или није. И колика је њена несамерљивост, управо толико је у њој присуство бити” (107—108). Кад каже „реч”, Настасијевић свакако мисли на језик, али на један специфичан језик који је способан да изрази бит бића, на језик преко кога се бит (сама) изражава. Тај језик је свакако различит од „пословног” који је за њега „сушта разумност” и који спречава и само долажење до бити бића, а камоли да је способан да је изрази. Зато тај језик и није језик у правом смислу, тј. оно што језик у суштини јесте: систем знакова за споразумевање. Такав језик Настасијевићевом концепту стварно није ни потребан: он и не треба да служи за споразумевање међу људима, већ за кореспонденцију са самом бити бића, за означавање, изражавање, разумевање те бити. „И реч је тада не да се њоме завара ћутање... већ да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу, већ да само ћутање проговори” (107). Кад каже „реч” уместо „језик”, Настасијевић доследно идући за својим концептом чини то с правом. Језика у правом смислу ту више нема. Постоје само речи. А њихова функција није да обликују поруче, већ да изразе најмуклије у бићу, да означе говор неказаног, ћутање. Али ни те речи више нису речи у правом смислу: појединачни материјални објекти (орални или написани) који означавају појам неког објекта. Оне су „стварне речи”: знакови у којима су објект, појам објекта (означено) и сама реч (означавајуће) сливени у једно, у сам израз бића. Каже На-

стасијевић: „Појединачно ту изједначи се са општим, реч ту није појмовна ознака него сама ствар у својој бити” (87). Реч се, дакле, изједначила са суштином ствари, тј. са бити бића. Стварна је јер је истинска (истинита), а истинска је јер биће само говори кроз њу, јер је израз бити бића.

6. Реч и ћутање

У раним мислима, пред крај првог периода и у есеју *Неколико рефлексја из уметности* спорадично се јављала теза о моћи „наговештеног, наслућеног, неказаног”. Она је била у основи симболистичка: више увид у моћ технике неизраженог, него што је проистицала из онтолошки засноване концепције. Симболизам није много могао Настасијевићу да каже о моћи ћутања. Ни Метерленк у свом познатом есеју *Тишина* није отишао много даље од симболистичких схватања, кад, говорећи о типини и ћутању, каже да „истински живот, једини који оставља некакав траг, збива се у тишини” (1921: 6). Јер он то говори као Европејац, западњак који је спознао границе речи и чијем се искуству понор ћутања тек указао. За Настасијевића, међутим, у овој фази ћутање има дубљи смисао. Ћутање је за њега сад не живот у типини већ пут ка кореспонденцији с бићем. Оно је елеменат његове концепције по којој је та кореспонденција једино могућа. Са бићем се другачије не може кореспондирати него ћутањем. Али само ћутање по себи не може да буде материјализовани израз бити бића. Јер је оно као апсолутно ћутање ништа, ништавило. Зато Настасијевић тај проблем решава, у *Белешкама за стварну реч*, као и обично у ово време, на парадоксалан начин:

Писање свео бих у границе нужности. Чему још већи напор, писати, кад је и напор празног говора излишан.

Чему ритмовати, чему стављати у прозу оно што ни за себе лично није откриће. Јер је мисао најчешће

само слаби одсев праве мисли. Јер је расположење само нејасни одјек правог бивања; само дим суштинске ватре.

Те би начело стварне речи, а тим више бележења њеног, могло гласити: где није неопходна реч, ћутати; где је неопходно ћутање, на изглед и по свему, тек ту проговорити. (108—109).

Тај парадокс није празна игра речи. Он је доследна изведеница из његове концепције: потиче из основног става о кореспонденцији индивидуе и бића, и за „начела стварне речи”. Ћутати где није неопходна реч значи просто ћутати тамо где нема шта стварно да се изрази, пошто стварни израз може да проистекне тек од самог бића. А проговорити тамо где је ћутање неопходно, значи проговорити тек кад се доспело до бити бића, кад се укинула лична (индивидуална) потреба за изражавањем. Тада тек постоји могућност да се истински (истином бића) проговори. А за њега то је циљ: не говор јединке, већ говор бића. Тај његов савет као да је намењен песницима-ствараоцима. Ни он није далеко од савременог књижевно-теоријског мишљења. Елиот, на пример, има сличан савет: да не треба „пустити на вољу емоцији, већ бежати од емоције” (1963: 41). Са Елиотом и са заједничким савременицима Настасијевић има још једну значајну блискост: одговор на проблем песникове личности у делу.

7. Уништење личности

Проговарање бити бића кроз песника нужно води укидању његове личности. Лично песничко ја из поезије, из уметности мора по Настасијевићу да нестане.

И кроз кога год проговори суштина, у радосном је то поразу себе. Јер до у бескрај премаша границе и моћ убоге јединке. Јер обелодањујући се, донесе врхунац штете у односу на ја — сопствено уништење.

И мислим, нема тога да, иза стварно исказаног,

не посумња — јесам ли ја то заиста могао? и да, ако не као Сократ у пуној свести, оно бар наслућујући помисли. — „Демон ми је дошануо”. (107).

Теза из другог пасуса може да се идентификује као референца Платонове ентузијастичке поетике (*Ијон*) по којој бог надахњује песника; песник је само медијум кроз кога бог говори. Теза из првог звучи већ далеко модерније; може се идентификовати као једна од идеја о имперсоналности поезије карактеристичних за симболистичку поетику (Маларме, Рембо). Идеју о имперсоналности поезије најпластичније је формулисао постсимболиста Т. С. Елиот у есеју *Традиција и индивидуални таленат*. По Елиоту из тог есеја „Поезија... није израз личности већ бежање од личности” (41), а песник је „само медијум, а не личност, у коме се утисци и доживљаји комбинују на необичне и неочекиване начине” (39). Платонова и Елиотова теза, мада у различитом реху представљене, имају заједничко „језгро сличности” са становништвом улоге песничке личности у стварању поезије. Песник је и код старог и код модерног мислиоца схваћен као медијум који се не изражава већ преко кога се нешто друго изражава. Ван тог језгра сличности схватања двојице теоретичара се разликују. За Платона је песникова личност, бар у тренутку надахнућа, уништена, јер бог тада песнику одузима разум, и тек тако редукван он може да послужи као медијум. Елиот у свом есеју није ишао до таквих конзеквенци; тежио је „да се заустави на граници метафизике и мистике” и да се ограничи „на оне практичне закључке које може да прими одговорна особа која се интересује за поезију” (41—42). Али, тиме није демистифицирао сам поетски чин: заустављајући се на граници метафизике и мистике, врата им није затворио: њихов простор остао је само непопуњен. Настасијевић је, међутим, ту границу прешао; није се задржао само на „практичним закључцима”; морао се, разуме се, наћи у простору метафизике и мистике. Отуда његово решење проблема имперсоналности поезије има два различита упоришта: практично-емпиријско (кад даје савете

како стварати поезију) и метафизичко, тј. онтолошко (кад говори о пореклу и одређењу поезије кроз саму бит песничтва). Оба та упоришта код њега воде ка једном: ка укидању индивидуације, ка уништењу песникове личности у моменту стварања. Настасијевићево је мишљење о односу песник—поезија можда још најближе Хајдегеровом (на ту блискост већ је указао Зоран Глушчевић, 1966: 83). И за Хајдегера је песник само „слуга битка”, а бит уметности „себе-у-дјело-постављање истине бића” (1959: 28). „Управо у великој умјетности, каже Хајдегер (33), а само је о њој овај ријеч, остаје умјетник према дјелу нешто равнодушно, готово као неки пролаз, који у стварању уништава самога себе за произилазак дјела”. Сличности Настасијевићеве у решењу релације песник—поезија са старим и модерним теоретичарима указује на укорјењеност његовог мишљења и на актуелност изазова модерне поезије. Природно је што је и он имао властито виђење тог проблема. Укидање личности у поезији за Настасијевића је финалитет кореспонденције јединке с бићем. У свим његовим текстовима из овог времена теза о укидању личности се доследно понавља: и кад је у питању слобода, или сазнање, или израз, или стварна реч; нормално је отуда да се личност укида и у поезији. „Јер је певање спој себе са свим, јер је оно, остварити себе у свему, све у себи”, каже он у *Предговору* књизи Синише Пауновића *На раскришћу* (1932: 7). А тај спој себе са свим могућ је тек у изједначењу с бићем, с бити бића. „Тек одатле све јесте и све је моје, јер ни ја више нисам свој. И тек одатле, пропевати, а то се дубље може ћутањем него гласом, једини је одзив на све призиве. И јасније него икад осетим, само сам смерна струна: затреперим под неким моћним гудалом”, каже у *Белешкама за стварну мисао II* (104). Што наравно значи да то не трепери, не пева он сам, већ преко њега се само биће исказује, у које је уструјао, с којим се изједначио. Отуда и наднаравна снага песника. Следе два пасуса, иза овог, која вреди навести:

Тако и звоно: не одаје звука, мукао му буде трептај, ако не лебди у простору.

Тако и Шекспир: мукао чвор себе (а то је свега страдалничког у човску) раздрешује у Хамлета, у Лира, у Ричарда III. Отпевава кроз њих, што би затворено су тврде зидине Шекспира јединке, да затрује себе сумњичавом мисли; да је од доброте оболео, слепо себе у ништавило расточи; да силу Ероса изопачи у насладу убијања. Отпевава, а то значи ништа мање него: чега се год човек ослободи кроз дух, најдрагоценији је дар свима за бескрај појединачних ослобођења.

Шекспир му дакле служи као пример песника чије је Ја уништено, које је у његовим делима раздвојено на многобројне његове јунаке, на карактере који су противуречни, на страсти које једна другу искључују. Шекспир се читаоцу стварно указује као безличан: јавља се у стотинама лица, говори у стотину гласова; види и зна колико ниједна људска јединка не би могла видети ни знати. Осећао је наш песник да та Шекспирова моћ превазилази моћ убоге јединке. Али он сад не сматра, као што је на почетку свог зрелог периода сматрао, да та моћ потиче од надстварности. Поготово не сматра да она потиче од Бога као персонализоване више свести. Та моћ произилази од бића самог: уништивши индивидуалитет песника, који у сједињењу с бићем прихвата једно више ропство и једно више знање, биће кроз песника говори. Отуда песнику и та наднаравна моћ и то знање које премашају моћ убоге јединке. Највише што песник може да постигне, према томе, јесте да постане неки такав медијум.

*
**

Циклус Настасијевићевих есеја са почетка тридесетих година представља нову структурализацију његове мисли. У тој новој концепцији сва пажња је посвећена кореспонденцији јединке с бићем. На естетичком и књижевно-теоријском плану она је, природ-

но, посвећена релацији стваралац—биће и стваралац—дело. Димензија примаоца је сасвим запостављена; прималац је једноставно ван Настасијевићевог видокруга.

У тој новој концепцији није било места ни за раније испољено органско схватање стила, јер је појам стила потпуно апсорбован у појму израза, а поготово није било места за Настасијевићево раније поимање матерње мелодије. Матерњу мелодију он ни у једном од ових есеја и не спомиње. Јер таква мелодија може да буде израз само једног националног, језичког колектива, а Настасијевић у овој фази тежи кореспонденцији не са једним, па ни својим националним колективом, већ са нечим много ширим, са бићем, са Свим. Мелодију, распеваност, која је у претходној фази била схваћена као суштински атрибут његовог пантеистичког бога, и као суштина аутентичног уметничког израза, сад је, у овој фази, заменило ћутање као атрибут бића и као атрибут његовог истинског израза у стварној речи. Стварна реч, тј. реч уметничка, више није она која се „дозива“ са другим речима, или реч из које је обелодањена мелодија. Схваћена је другачије: као снага која израста из бити бића и као њен израз. Зато Настасијевић и каже: „што је стварно као реч, то непромашимо погађа у само срце духовног кротока“ (108).

ЗА СТВАРНУ РЕЧ

Од три циклуса песама која су настала у другој фази, два су, *Глухоте* и *Речи у камену*, први пут објављена у књизи *Пет лирских кругова*. Песме из трећег и свакако најстаријег циклуса *Бдења* објављиване су почев од 1925. године овим редом:

1. *Мировање дрвећа*, 1. XI 1925.
2. *Родитељу реч (Родитељу)*, 16. III 1926.
3. *Гости*, 1. VII 1927.
4. *Осама на тргу*, XI 1927.
5. *Божјак*, 14. IV 1928.
6. *Две ране*, VIII 1928.
7. *Вечерња (Молитва)*, 16. I 1929.
8. *Сиви тренутак*, 1. XI 1929.
9. *Другу (Брату)*, 1. II 1930.
10. *Траг*, 16. XII 1930.
11. *Предвечерје*, 1. II 1931.
12. *Јединој*, 16. VII 1931.

(У заградама су наслови коначних варијанти).

1925. и 1926. објављена је по једна песма, а сваке године од 1927—1931. по две. Коначне варијанте по правилу се више разликују код раније објављених песама. Тринаеста песма овог циклуса, *Гробној*, штампана је вероватно први пут у збирци.

1. „БДЕЊА”

Песме из циклуса *Бдења* објављиване су, дакле, добрим делом упоредо са песмама претходна два циклуса (*Јутарње* и *Вечерње*), а више од половине њих објављено је пре програмског есеја *За матерњу мелодију*. Па ипак, оне тај програмски есеј не остварују, а од песама из претходна два циклуса се умногоме разликују.

Разлике се виде већ по самим насловима. Од 18 песама из прва два циклуса (9+9), десет их је првобитно имало у наслову реч „песма”; рецимо „Песма фруле”, „Позна песма” итд. И сами наслови тих циклуса представљају редукване синтагме у којима је реч „песма” изостављена: *Јутарње* (песме), *Вечерње* (песме). У насловима песама из *Бдења* реч „песма” није ни у првим објављеним варијантама била садржана. А ни сам наслов тог циклуса не наговештава песму ни певање. Бдење значи будно снатрење над нечим; то је и једна од оних пет хезихастичких врлина. Бдење се зове и пети чин музичке драме *Бурађ Бранковић*. На почетку тог чина има реченица: „Бди Деспот и ову ноћ крај моштију Св. Луке” (113). Над чим то песник у овом циклусу снатри, над чим бди? Бди над ближњима и над самим собом. Кажу нам то и наслови скоро половине песама: *Божјак*, *Госпи*, *Јединој*, *Брату*, *Родитељу*, *Гробној* („намењена мртвој сестри”, Миодраг Павловић, 1964: 171). И кажу нам основни мотиви других песама где се бди над собом и над својим (спољним и унутрашњим) светом: *Осама на тргу*, *Две ране*, *Сиви тренутак*, *Предвечерје*, *Траг*, *Мировање дрвећа*. Највише песма, схваћена као распеваност, у том циклусу јесте уводна, *Молитва*; њен првобитни наслов био је *Вечерња*; она је молитвено слово над собом и над светом коме су бдења посвећена. Али та песма није испевана у тону народне мелодије; лексиком и тоном више подсећа, мада издалека, на наше средњовековне песме или прозне записе, него на народне:

Корен је ово,
прва ми, оче, у нагризање,
расточи, о расточи раба.

Она је уопште прва у Настасијевићевом песничком стварању у којој је тај тон овладао, постао доминантан у целој песни. У последње три из овог циклуса, у *Предвечерју*, *Јединој*, *Гробној*, лексика и мотиви указују на једну нову Настасијевићеву инспирацију: религиозну, хришћанску.

Народна мелодија није одједном ишчилела из песама у циклусу *Бдења*. Међутим, оно што је у њима доминантно није више мелодија, распеваност, као у претходна два циклуса, већ стање упитаности, мисао упитаности; настојање да се до „сржи” продре не мелодијом, већ мишљу. Тај обрат најбоље може да покаже једна од најраније објављених песама из тог циклуса, *Родитељу*. Њена прва варијанта објављена је у *Раним песмама и варијантама* под насловом *Реч родитељу* (138—139) и носи датум од 15. IX 1923. Мало је у њој од зрелог Настасијевића, песника матерње мелодије. Карактеристичан је у њој стих: „Очинском руком што не привати чедо”; она асоцира више на духовну молитву, него на народну мелодију. У првој објављеној варијанти те песме, *Родитељу Реч* (1926), тај стих је трансформисан у ова два: „Очински што не поведе чедо / да му се не потуца”. Овде је народна мелодија већ присутна. Али је поред таквих стихова било и оних који изразито подсећају на стил старих српских духовних песама: „зачећен свима, свему зачедитељ можда”. Настасијевић се колебао. У коначној варијанти народна мелодија је ишчезла; елементи лексике и тона оне друге традиције су остали, и још се проширили. Песма гласи:

РОДИТЕЉУ

Ко си?
Ко и куда ја,
плод без плода твој,
и судња ова у мени реч?

Син, ево, прогледавам.
Мрењем за живота
Скидам са себе слепи рођаја знак.

И не као ти
стрмоглав оплођењу
слепо на пир.

Но вољом, те не саздала ме,
пут отварам, ево,
себи за уништење,
неробен ма за мир.

Плод ја без плода твој,
и судња ова у мени реч.

Оно што се пева у песми, што њом доминира је-
сте мисао. Она је ту устихована и може се из стиха
у стих, из строфе у строфу пратити. Песма више не
тежи ка магичном тону којим се из подсвести продире
у подсвест, већ хоће да обелодани саму мисао о једној
теми: о теми син—отац, биолошко—духовно рођење.
Главни елементи те мисли су: питање о смислу егзи-
стенције оца и сина, заправо о смислу синовљеве „суд-
ње” речи (1. строфа); синов одговор на то питање (2.
строфа); „негирање” очевог одговора (3. строфа) и
најзад „крајњи” синовљев одговор (4. строфа). Послед-
ња строфа-дистих, разуме се, само је рефрен: понав-
љање стихова из прве строфе.

Мисаона структура те песме може се овако пред-
ставити: 1. строфа — питање; 2. строфа — теза; 3.
строфа — антитеза; 4. строфа — синтеза. Та схема
одговара познатој Хегеловој тријади логичког (дија-
лектичког) мишљења. Не значи то, наравно, да је и
њена садржина дијалектичка. Али то значи да је у
њој обликован један мисаони процес и то процес кога
је релативно лако превести на дискурзивни језик, бар
кад им се знају основне премисе. Кључеви тих премиса
налазе се често у есејима; на њих се треба ослањати
кад оне из самих песама нису довољно јасне. Питање
„Ко сам?” поставио је Настасијевић још у записима

из 1915. као питање смисла егзистенције јединке пред лицем космоса, пред стварношћу апсолута. Пуни одговор на то питање он је дао тек у есејима с почетка тридесетих година, о кореспонденцији индивидуе с бићем. Решење тамо дато јесте: изједначити се с бићем, што значи „мрењем за живота”. У овој песми син „прогледава” схватајући то решење као једини начин да се превазиђе супротност између Ја и Не-ја. Јер, једно Ја може само „слепо” родити друго Ја. Зато се и подвргава вишем морању, вољи која га као јединку није саздала, и он, од ње нерођен, али од ње зависан, јер тежи личном смирењу, смирењу у њој, доноси себи пресуду, „судну реч” — отвара себи пут за уништење, тј. за изједначење с бићем.

Овакво тумачење песме према њеној мисаоној структури донекле одуара од њеног религиозног тона. Теолог Борбе Ј. Јанић, у есеју *Бог у поезији Момчила Настасијевића* (1971), дао је другачије тумачење. „Осећајући трагичност живљења, овосветског јада и чемера, песник се одриче биолошког продужења, које по њему значи и настављање прародитељског греха. Он се у песми *Радитељу* приближава једном пустиножитељском погледу на свет”, каже он (69). Да је то стварно тако песма би била далеко једноставнија. Има у првој варијанти из *Раних песама и варијаната* (138) део стиха: „с белетом грешног зачећа”; то је белег с којим он ходи. Траг тог белега јасно се види и у коначној варијанти. Али „пустиножитељског погледа на свет” ни у једној варијанти нема, а у коначној се сасвим јасно отвара пут не у пустино нити у другачије побожно житељство, већ у уништење. Такав пут очигледно не следује правом хришћанском песнику. Настасијевић, аутентични песник, тражио је, мимо догме, стварни одговор и стварни пут. И налазио га је прекорачујући границе вере и ступајући у предео чисте мисли и филозофије.

Друге песме из овог циклуса нису тако организоване. Имају за предмет друге теме, другачије варирају исти слободан ритам и слободан стих. Али свака од њих израз је сличног напора да се продре у објект — у оно што чини тему песме. Прве објављене и коначне

варијанте тих песама показују стално тражење не само адекватнијег стиха, већ и адекватније мисли за продор у суштину теме — предмета песме. Суштина је увек оно што он тражи. У првој фази требало му је да пробије кору стандардног језика и стиха да би се нашао на путу ка тој суштини. Сада чини корак даље да је, као суштину, мисли. Он је, додуше, у песмама овог циклуса још не мисли као суштину бића; тек је на путу ка томе. Мисли је кроз појединачне објекте, а не кроз биће само; тражи је у појавама из свакодневног света: у божјаку, у госпи која га „сном походи туђа”, у њеном трагу, у смислу своје осаме, у ранама што их људи једни другима задају, у предвечерју, у брату, у родитељу или јединој вољеној. Кроз те феномене знаног, познатог, хоће да продре у оно непознато што свему постојећем даје мисао. Зато су и те песме по темама разноврсне; свуда изнова другачији покушај тражења; будна свест песникова снагнута на разним странама. Најранија од песама из тог циклуса, *Мированје дрвећа* (1925), на пример, променила је у коначној варијанти ритам: стихови су постали двоструко краћи, понека реч је измењена, али је непромењено остало питање око кога се гради песма, питање: осећа ли то дрвеће, што мирује, бол кад му секира засече тело. „И умине ли, / кад за вас неме / ја мукотрпан крикнем?” Персонификација дрвећа за Настасијевића ту није само стилско средство. У основи је његове персонификације пантеистичко осећање света: ако је бог у свему као што је и у човеку, онда и дрвеће има људске особине. Прва објављена варијанта *Осаме на тргу* (1927) почињала је карактеристичним стихом: „Стукнем на равном тлу: сам ја около Бог”. Тај Бог могао је да буде и пантеистички и хришћански, као и онај из песме *Божјак*: „Залапи гроза / на стопе богу где остале”. Он још не сведочи о Настасијевићевој религиозној теистичкој усмерености, већ само о метафизичким и мистичким преокупацијама. У песми *Сиви тренутак* (1929), рецимо, која је нешто касније објављена, први пут је учињен покушај „уструјавања у биће”. „Сиво је тамо, / сивином прострели бит, / сиве су очи тајни”, тако гласи једна њена строфа. Али му

се та тајна указује као хадски сива, а не као хришћански рај (или пакао) нити као индијско биће светло и радосно. У време певања према моделу матерње мелодије метафизичко-религиозна димензија била је секундарна; она је тек после завршетка прве фазе почела да бива све доминантнија. „Ал горе и на веке, зрак твој хоће ли ме бољети“, каже у песми *Гости* (1927). Оно „горе“ (или „тамо“ у коначној варијанти) већ има хришћански призвук: може да асоцира на хришћански рај, а не на пантеистичку природу. У песми *Предвечерје* из 1931. године, двоумљења нема: „Исполин анђео / силовито над крововима затруби“. Тај анђео исполин и оно „Алилуја“ из исте песме припадају већ сасвим јасно хришћанском реквизитаријуму. Идеја у песми *Гробној* (жени из гроба) о сједињењу с њом тамо „ван иза рођења и мрења“ — слична је као и у *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Иза земаљске смрти песнику се отварао живот вечни, живот у пуноћи егзистенције; њему је он све више тежио.

Значајно је да у свим песмама из циклуса *Бдења* постоји јасна одељеност субјекта и објекта. Субјект је у песми оно што тражи одгонетку (суштину) објекта. Тај субјект је истовремено и субјект у песми и субјект песников: у целом циклусу је, дакле, једном страном те двојакости исти. Један те исти субјект (песник), који се у разним песмама различито испољава, покушава на разним странама да нађе одговоре на питања о смислу, о суштини смислене егзистенције. Смисао егзистенције, а не само суштина по себи, њега све више (тј. у каснијим песмама и у коначним варијантама) привлачи.

једно је, о једина:
до у беспуће, знај,
путем је овим грење.

И дубље ли нас нема,
дубље се отвори спасење.

каже у песми *Јединој*. А какав је то пут одговор можемо да видимо у коначној варијанти *Осаме на тргу*:

То куда непроход им,
чудно ми се отвори пут.

То куда ступај их лаки,
стукнем, брале.

Јер је тај пут другачији (води у друго) него за оне што ступају (шетају) по тргу. Тај пут отвара нов егзистенцијални смисао: води ка разрешењу земаљских противречности, ка смирењу и Спасу:

Ал' каже ми се долина.
Ромори што је овде шкргут зуба.
Тихо се тамо сјаранило
што се криво мрзи овде и љуби.

Та долина помирења, што му се указује у песми *Две ране*, одвећ асоцира на хришћански рај. Хришћански елементи у овим песмама не треба, међутим, да завајају: они нису израз песникових ортодоксних религиозних уверења. Изнад тих уверења (а она овде још нису сасвим извесна) стоји његова тежња ка смисленој егзистенцији. Таква егзистенција може се остварити тек у помирењу човека са светом, тј. у помирењу субјекта и објекта. Ради тог помирења, ради стапања субјекта и објекта, песник је могао да прихвати и ону донекле хришћански замишљену „долину“ где су се све противречности сјединиле. Дошло је, дакле, само до подударности између његовог циља и хришћанских решења; његов главни проблем се у та решења уклопио. Не сасвим; трагови нехришћанског мишљења су остали. Стих из *Молитве*: „расточи, о расточи раба“ по лексици највише асоцира на наше старе религиозне текстове. Глагол „расточити“ има за Настасијевића „превасходно значење растапања и распадања материје“, каже Борђе Трифуновић (1968: 158). Молитвени зов у расточавање телесног, материјалног,

да би само духовно остало, да би се само духовним делом себе живело у вечности, је хришћанска амбиција. Није хришћанска амбиција да нас дубље нема, да нас као субјекта нестане. И у оној долини помирења, у хришћанском рају, субјекти остају сачувани. Где постоји бог као врховни Субјект, ту постоје и људски субјекти макар као вантелесни. Тежњом да превлада супротност субјекта и објекта, тј. да укине субјект, Настасијевић поткопава и саму хришћанску оријентацију коју је као оквир прихватио. Она „долина“ која му се „каже“ само је метафора која асоцира на хришћански рај: у другачијем контексту могла би да асоцира и на неку другачију визију спасења. Јер суштина тог спасења није: ући после смрти у рај, него да нас сада „дубље нема“, да се сада „расточимо“ не само као телесна бића већ као субјекти; да самим помирењем субјекта и објекта престанемо да постојимо.

2. „ГЛУХОТЕ“

Глухоте су најхерметичнији Настасијевићев циклус песама. То је циклус, каже Светлана Велмар-Јанковић (1969: 513) „који се, нема сумње, најмање лако чита; који се најмање разуме, чак и као наговештај“. Тепскоће почињу од наслова; и сама реч „глухоте“ тражи тумачење. У Вуковом *Српском рјечнику* (1935: 93) за латинску реч *surditas* дате су две наше: глухота и глухоћа, односно глувота и глувоћа. У нашем језику, међутим, те две речи нису потпуни синоними. Глухоћа означава извесну телесну ману чула слуха. „Глухоте значе тишину у смислу безгласја, неисказивости“, каже у студији о Настасијевићу Едвард Гој (1969: 20). Реч „глухоте“ најбоље може да осветли идиом *глухо доба* који означава време највеће тишине, негде око поноћи кад све спава. „Говори се да у глухо доба највише излазе вјештице и остале којекакве авети“, каже на истом месту Вук. Настасијевићев наслов означава сигурно песме које су посве-

ћене таквим тишинама. Песме тишине су преблага реч за њих. То су песме о мукy и песме мука. Или још степен више у појму ћутање: песме о глухом и глухе песме. Али и песме глухог доба кад је човек најближе свету с оне стране: песме ноћне инспирације, песме ноћнице, дакле. Немогуће је тај наслов превести другим речима. Оно што означава у сваком случају је кореспонденција са ванчулним, ноћним, метафизичким. Није случајно да долазе после *Бдења*. И оне су бдења, али бдења кад се отвара свет ванчулног.

Светлана Велмар-Јанковић анализирала је VI песму тог циклуса. Њена анализа вођена је аргументовано и блиставо: на више места у песми разоткрила је јазове ћутања или „мукове белине“ између стихова и појединих речи. Кад каже за ту песму да „представља покушај да се извесни садржаји ћутања изразе језиком који је најближи ћутању; језику који неће да превазиђе мук белине него му се непрекидно враћа“ (513), то може да важи и за остале песме циклуса и може да важи као њена основна теза. Њен текст је засада најбољи и једини прави рад о семантичкој вредности ћутања у књижевном изразу Момчила Настасијевића. Пре ње је Новица Петковић (1962) у Настасијевићевом језику, превасходно ових песама, видео „покушај да се одбаци Реч-симбол и прихвати РЕЧ-БИБЕ“ (610). Те две тезе не противрече једна другој: у ствари су комплементарне. Оне, заједно, много шта у Настасијевићевим песмама овог циклуса могу да објасне, пре свега сам његов језик. Али и доста да оставе неразјашњено.

Настасијевићев језик ових песама само је корак даље од *Бдења*. Кад се уђе у језик прва три његова циклуса, релативно је лако ући у језик и технику овога. Јављају се и овде архаизирани лексички елементи, елипсе, инверзије, параномазије, парадокси; насила су још већа. Ево, за пример, треће по реду, најкраће песме:

Знам,
по стрелицом је таме,
те и у камену раздани.

И замукнув ли,
зраком то незнани
заведри дан.

Чак и кад се кроз све језичке замке прође, остаје у самој тој песми, и у другим, нешто неразјашњено, нешто неразјашњиво. То неразјашњиво у овим песмама, што није само у језику и у песничкој техници, отворио је као проблем Миодраг Павловић: „Можда”, каже он (1964: 171), „тачније познавање основних премиса овог циклуса омогућава да се смисао појединих стихова овде и у другим песмама циклуса боље схвати. Али у овом случају ми до тих премиса нисмо успели да дођемо ни до данас.” До њих нису дошли ни Новица Петковић ни Светлана Велмар-Јанковић. Цитирајући стихове из VI песме Петковић је написао: „Ево силе која је дала и сатрла његов дивни језик, јер кад је преелиптичан, он је тешко разумљив, па чак и неразумљив” (615). Ту силу, преелиптичност, Настасијевићеви критичари су често успешно савлађивали; Велмар-Јанковићева је много учинила да се на неким местима дешифрује и оно неказано у песмама, само ћутање. Остале су недешифроване саме Настасијевићеве основне премисе тог циклуса, дакле ставови на којима су те песме засноване. У *Глухотама*, као и у *Бдењима*, главни „јунак” је не мелодија, не форма стихова, већ више мисао, идеја: оно саопштено или наговештено чему је у песми све подређено. Зато у интерпретацији тог циклуса тежиште треба ставити на то главно, што је у премисама садржано. Те премисе се, међутим, из самих песама тешко могу ишчитати, јер се оне у њима налазе само као референце. Али се могу реконструисати уз помоћ есеја објављених у исто време; за њих су песме тог циклуса везане пучаном вршом.

Другим речима, то значи да се до одгонетке његове стварне речи у песмама *Глухота* може доћи тек преко одгонетке његове стварне мисли. Реконструкција мисаоног садржаја тих песама не може да замени њихову интерпретацију и интерпретацију циклуса као целине. Али може да да „основне премисе” за читање

тог циклуса: да осветли само једну његову димензију помоћу које се затим могу осветлити и остале.

Основна тема циклуса је човеков (песников) немир, тежња ка лепоти и ка изједначењу с бићем. Развија се у десет песничких целина, тј. песама, које, парафразирани језиком прозе, изгледају овако:

I песма: Шапат а не вапај могао би можда да смири овај неспокој у мени. Кад би се (вапај) и до неба чуо, утолико би теже падало ово ћутање у срцу. Зато нек то срце муком мирује, нека се у камен претвори.

II песма: Отврднуло је срце, па ипак чудно уздрхти: унутрашњи напон може да преврши. Само једна кап да падне, тај напон, толико јак, неизречје би претворио у реч. А реч би (јер је толико страховна) смаком потопила и створове и твари.

III песма: Све се, међутим, може разбистрити кад се прожме стрелицом таме. И кад се заћути за зраком који долази из незнани (из таме, тајне), може све да се разјасни.

IV песма: Велико једно срце које куца муком (које живи у ћутању) тежи увору, тамо одакле све извире, као што биљка тежи клици: то јест ка оном незнању (које је једнако апсолутном знању) где се све знало.

V песма: То велико срце одлази свом смирају као што сунце залази у ноћ, одакле се и рађа. И застави ли се тамо где одлази (у „рођај”), наћи ће свој смирај.

VI песма: Зато што ме лепота заслепи, постајем нем. Утолико више имам потребу да говорим, „јер смаку до у корен смем”, јер смем да се са њом изједначим. Ћутањем о њој постајем још веће ћутање: зато будан дању бдим над њом. И кад год ка њој полазим, мој пут буде пут ћутања.

VII песма: Ти лепото, лек си, а ипак гњилим у срцу због тебе. Не делујући („кротином“) и камен раствараш. И зато што си лек, кад се појавиш — топло буде свима, а мени, који сам твоју истину искусио, од тебе зима је, страх ме је. Зато те сам и бољујем.

VIII песма: Ако си ти лек, онда ми утолико пре лека нема. Јер тежећи теби, у овом ћутању расточавања, ка твом привлачећем извору, знам и за твоја рабања из таме. А то ми пре смрти доноси уништење.

IX песма: Уколико сам ближи теби, утолико сам ближи и смрти и утолико је привлачнија светлост која наноси бол и од које све постаје тамно, црно.

X песма: Ал хоћу баш то: да откријем живу рану у себи. Она ће у паклу овом земаљском, чулом да ми донесе рај. И ћутању овом спознавања лепоте да нема краја. Нека за благослов њен, ја овоземаљски, чулни, будем навек проклет.

Готово ништа у тим песмама не гласи ни близу слично овој нашој парафрази. Она је, у ствари, репродукција једне, мисаоне, димензије тог циклуса, унапред осуђена да једнострано „осуши“ његово значење. Други аутор би, разуме се, другачије те песме парафразирао. Али не у оном битном, у мисаоној структури циклуса. Јер свака од ових песама у циклусу има своје место, па и идеје у њима имају свој след. Глухоте као целина (а види се из овог „превода“ да оне нису циклус већ поема) осветљавају се структуром тих идеја. У распореду и међуодносу идеја је кључ за разумевање циклуса; кад се тај кључ („основна премиса“) пронађе, приступ интерпретацији је омогућен. Пготово ако се та основна премиса још више осветли уз помоћ есеја.

Главни појам у том циклусу је лепота, а основна изражајна форма парадокс.

Парадокс се јавља у свим песмама *Глухота*. И то не као спорадична стилска фигура, већ као доминантни облик мишљења и саопштавања. Најчешће прожима целу песму. Овако, на пример, гласи прва строфа пете песме:

И знам,
велико, тамом једно,
рођају заходи сунце.

Необично је у тим стиховима и да је сунце „тамом једно” и да заходи свом „рођају”. За емпиријску свест такви искази изгледају бесмислени и противречни, чудни и необични. „Парадоксом се назива мисао која на први поглед изгледа противречна, а која је у ствари дубоко тачна и истинита”, каже Драгиша Живковић (1969: 91). Више него иједна друга стилска фигура, та „фигура мисли” како је класификује реторика (насупротив фигурама речи), захтева од читаоца интелектуални напор да до стварне мисли, тј. до стварног значења парадокса дође. Оно што је на први поглед противречно или бесмислено показује се након тог откривалачног напора као дубоко тачно и истинито. Процес „дешифровања” парадокса сличан је процесу одгонетања загонетки; право значење исказа није дато; оно тек треба да се пронађе. Парадокс је истовремено и екстремна форма елиптичног изражавања. Парадоксални исказ садржи, у ствари, две равни значења: прва је она површинска, коју образују речи у свом непренесеном значењу. У тој равни исказ делује бесмислено или контраверзно. Друга је равна „унутрашња, дубинска”; њу образује пренесено, стварно значење парадокса. Оно је из текста изостало, тј. оно је у тексту само негативно присутно. Њега треба тек докучити, дозвати из ћутања. Другим речима, то што је стварна мисао парадокса налази се у прећутаним речима, а имплицираном испред привидног бесмисла или контраверзе које те речи образују. Ћутање парадокса, према томе, није ма какво ћутање; то је речито ћутање, ћутање које говори. Оно се увек уз изврстан напор може претворити у говор. Али се

оно никад не може сасвим преточити у дискурзиван говор, јер се тиме губи његова општрица којом се противречности осветљавају. Парадокс је најефикаснији кад се у пуном смислу схвати, тј. кад се његово „унутрашње” дубинско значење појми не кроз превод речима, него у свем обиму његовог речитог ћутања.

Парадокс се код Настасијевића не јавља први пут у *Глухотама*; јавља се у изразитом виду већ у *Песми фруле* (1925), у првом дистиху: „Фруло, што дах мој радосни / жално у дољи разлеже”, а у *Бдењима* је доста чест. Парадоксална су и понашања неких његових јунака у приповеткама и драмама: његови јунаци често поступају супротно од очекиваног, супротно од логике мотивације. Бранкица из *Недозваних*, на пример, полази с Мазулином до капије; читалац у том њеном поласку види намеру да се уда за драгог јој човека, али се она изненада враћа да пати уз брата. Парадокс је, дакле, форма Настасијевићевог литерарног стварања. У *Глухотама* он је доведен до крајњих конзеквенци: прожео је цео циклус. Његово израстање у доминантну форму није случајно. Напуштајући идеју о матерњој мелодији као суштини књижевног израза, идући смером изражавања мисли, Настасијевић је природно све више усвајао парадокс. У парадоксу се, у ствари, реализовала његова амбиција из програмског есеја *Неколико рефлексција из уметности* да се кроз „кору” доспе до „језгра”, тј. да се кроз привид доспе до суштине. Парадокс му је, сем тога, у *Глухотама* омогућио да каже „стварну мисао” која је за њега говор ћутања, говор нереченог.

Реч „лепота” се у циклусу свега двапут помиње: у VI и VIII песми. Наша парафраза, међутим, показује да је тај појам непосредно садржан у свих последњих пет песама. Кад се, решимо, на почетку VII песме каже: „Лек си, / а гњијем у срцу”, јасно је, после претходне песме, да се субјект то обраћа лепоти, њој каже да је лек. На сличан начин она је присутна и у последње три песме. Али се тај појам не рађа одједном у VI песми; његово обелодањивање овде припремљено је већ у првој половини тог строго

конципираног циклуса. Разрешење неспокоја, који се као проблем отворио у I песми, довело је, у VI песми, до обелодањивања лепоте. Та песма је зато у циклусу кључна. Њоме се бавила у свом есеју и Светлана Велмар-Јанковић. Она у целини гласи:

Лепота јер
заслепи ме,
и нем.

Дубље то,
болније тим,
животом бих те,
муклим овим неспокојем рећи,

јер смаку
до у корен смем.

Ал' мук тобом сам све већи.
Глухо те у ноћи ове,
у дневи бдим.

И на стопу ми
тобом замукне ход,
и муклу путању трем.

На ту песму се највише у својој критици збирке *Пет лирских кругова* околио Буро Гавела (1932). Писао је:

Његова (тј. Настасијевићева — П. М.) неразумљивост није у његовој дубини, нити она долази са дна тајног вира недогледног надахнућа. Напротив. Она је већином чисто формална, понекад и са мало озбиљности, каприциозна и натегнута. Зато је на много места у његовим строфама врло јасно: због чега је у њима нешто врло нејасно. Зашто се морало ово рећи баш овако:

„Лепота јер
заслепи ме, и нем”

што треба да значи, ако смо добро одгонетнули: кад ме лепота заслепи постанем нем. Из овога „превода“ види се да ту нема никаквог откривања, и из њега се не види да ту има ишта свежег и новог. То исто у основи, поред осталих, рекао је Ујевић давно са много више јасности, али и са много више снаге и емотивне искренности: „умрећу ноћас од лепоте“. (754).

Зашто се морало баш овако рећи, како је то Настасијевић учинио, а не онако као што је Гавела мислио да треба, објаснила је Светлана Велмар-Јанковић у свом есеју веома разложно. Мукови белине између Настасијевићевих речи и стихова смисаоно су, по њој, функционални, никад случајни. Каже она (а целу њену суптилну анализу немогуће је пренети):

Лепота јер. Ове две речи у првом стиху, ни прва тросложна, ни друга једносложна, не показују никакву тежњу да се између себе вежу, да превазиђу мук белине који их раздваја: по значењу се не могу приближити, а ритмом и звуком се удаљују... *лепота* ни у ком случају не очекује *јер*, ни по значењу, ни по звуку, ни по ритму... Тако у првом стиху речи *лепота* и *јер* остају удаљене једна од друге, усамљеније у тој удаљености но да су саме; истичу ћутање белине која их дели исто колико и то ћутање истиче њихову удаљеност. Тако удаљене, укопане у белинама, ове речи делују као врло тешке: свако слово, сваки глас има своју тежину која вуче ка дубинама ћутања из којег се реч откида. (1969: 513).

И друге стихове те песме Велмар-Јанковићева је помно анализирао, често не само реч по реч, већ и оно између речи: белине. Оставила је, међутим, по страни од анализе начело парадокса које је спроведено у самом том повезивању речи које једна другу не дозивају нити очекују. И оставила је нерасветљену главну реч те песме, реч *лепота*. Код ње та реч, тај појам заправо, нема специфично значење; мисли под њом лепоту у свакодневном смислу. Појам лепоте у овој песми, међутим, за Настасијевића има друго значење.

Тај појам израста у његовом систему мишљења још од записа из 1915, а близак је оном Платоновом поимању лепоте као највишег добра и највише истине. За Настасијевића је лепота значила, током развоја, и највишу тајну, и саму надстварност, и пантеистичког бога, и апсолут, и бит бића. Нема зато право учени теолог Борђе Ј. Јанић кад у тексту *Бог у поезији Момчила Настасијевића* каже за његовог бога да „то ипак није био онај Бог каквог је насликао Мухарем Первић када је написао да „... његов бог није ништа друго него Лепота и слутња о њој” (1971: 65). Настасијевићево поимање бога мењало се током времена и није исто у свим његовим фазама. И Первић и Јанић греше кад неко од тих његових схватања апсолутизују, узимају као једино. У есејима са почетка тридесетих година (сем есеја о Достојевском) хришћански бог је сасвим ван оквира Настасијевићевог мишљења. Ни у циклусу *Глухоте* њега нема. Постоји само тежња да се нађе смирај, а смирај се може наћи у изједначењу с бити бића која је истовремено и добро, и истина, и лепота, и слобода. И само у додиру с бити бића (са самом лепотом) може се заслепети, потпуно заћутати. Јер се тада долази до „стварне мисли”, до апсолутног знања (тј. до апсолутног не-знања), до утапања Ја у Не-ја. Тек кад се схвати да је кореспонденција са тако поиманом лепотом прави предмет, тема песме, можемо се наћи на путу да је истински схватимо. Таква се лепота речима не може изразити: може се само доживети ћутањем, тј. сугерирати кроз белине, неизречја, и кроз парадоксалну тежњу да се она му-клим неспокојем искаже. Да би се отворио пут ка њој, речи не могу бити „пословне”, „саобраћајне”, већ морају бити „стварне”: не средства општења већ и саме на фону белина оживљене као речи-бића, стварне као што је све стварно.

Песма Тина Ујевића, из које Гавела наводи онај стих, има очигледно другачије поимање лепоте; принципно је и на други начин организована. Гласи:

Ноћас се моје чело жари,
ноћас се моје вјеће поте;

и моје мисли сан озари,
умрећу ноћас од лепоте.

Душа је страсна у дубини,
она је зубља у дну ноћи,
плачимо, плачимо у тишини,
умримо, умримо у самоћи.

(1963: 41).

Реч *лепота* је у овој песми најближа значењу речи *блаженство*. Тренутак интензивног ноћног блаженства-озарења песник је хиперболисао до оног чувеног узвика: умрећу ноћас од лепоте! Такав лирски тренутак мало песника успева да изрази. Па ипак је тај тренутак емпиријски схватаљив; друга Тинова строфа чини очигледним да та искуства нису ни необична ни дубока. Зато су и конвенционалном песничком техником била изразива. Речи у тој песми служе као симболи а не постоје као речи-бића: једне су за друге везане према задатом строфичком и метричком обрасту. Белина међу њима нема, а нема ни могућности ни потребе да се мимо речи, белинама, ћутањима успостави кореспонденција с лепотом, јер сам доживљај (објект песме) тако нешто не захтева: за његов израз довољне су речи. Оно што Настасијевић каже: „јер смаку до у корен смем”, што на његовом есејистичком језику значи да сме да се изједначи с бити бића, да престане као јединка да постоји, на то Тин у овој песми и не мисли, то је ван његовог видокруга; његов додир с лепотом никако није „ход у неходе”.

Поредећи Настасијевића с Новалисом, Миодраг Павловић је поставио и питање његовог искуства трансцендентног. „Трансценденција је више његова одлука и опредељење, него стварни домет његовог искуства”, каже он (1964: 176). А под трансцендентним он подразумева стремљење „ка оном ,тамо' ка недоходном и недоступном” (176). Светлана Велмар-Јанковић, која наводи ове његове речи, очигледно се с њим слаже: узима их и као потврду за свој став. Кад се основне премисе *Глухота* дешифрију, ма и уз помоћ есеја,

намеће се супротан закључак: те песме, та поема, заправо, као целина се и не може друкчије схватити, већ као кореспонденција с трансцендентним, метафизичким, у једном специфичном смислу: оно „тамо” је и његово искуство и његово опредељење.

3. „РЕЧИ У КАМЕНУ”

И циклус *Речи у камену* је херметичан. Радомир Константиновић је приметио (1970: 89) да је он „настао из ране песме *Глад*, метафоричким проширењем и продубљивањем извесних њених стихова”. За седам песама, од укупно 14 колико их тај циклус има, нашао је у раној Настасијевићевој песми (вероватно из 1919) узорке стихова. Заједничко порекло и обележавање песама бројевима од I—XIV упућују на закључак да *Речи у камену* имају чвршћу организацију од циклуса: оне су, као и *Глухоте*, пре поема него циклус. Мада свака од тих песама представља посебан мотив, све заједно уклапају се у једну заједничку тему. Основни проблем те поеме није више кореспонденција јединке с бити бића, с лепотом, као у *Глухотама*, већ положај јединке у свету и пут њеног спаса.

Стихови тих песама по елиптичности, инверзијама, парадоксима, белинама, по одсуству матерње мелодије, подсећају на *Глухоте*; значајнијих новина у том погледу нема. Прва песма гласи, на пример, овако:

И буде,
на води чуду,
гојазна глад,

бескрајем небо,
небо зар?
тепко приклопи сварење.

И јесте,
тма котлова у котлу.
Бога ли ради пристави враг
врага ли Бог?

Тој песми, поготово њеној првој строфи, потребно је тумачење: не види се довољно јасно шта значи та гојазна глад на води чудау. Речи су у њој испреметане, стихови су изгубили ред, а сама та „гојазна глад” загонетна је метафора: њено значење тек треба „дешифровати”. До шифре се, међутим, може доћи помном анализом целе поеме. Али њен кључ се већ налази у раној песми *Град*, у прва њена два стиха: „Чудо с хиљаду глава крај црне воде / Вари у ситости векова” (*Ране песме*, 112). Град је ту алегоријски представљен као чудо с безброј глава крај воде што вари. Вари шта? Вари кога? Није то ни у тој раној песми јасно: и тада је значење било препуштено слушању. Град је могао да вари и храну, и људе, и судбине, и злочине, и таленте и родоскврнућа, и друго, и друго. У првој песми *Речи у камену*, у њеној првој строфи, реч „град” је изостала, тј. замењена је метафором „гојазна глад” (Константиновић, грешећи, наслов песме дословно исписује *Глад*). Та замена свакако није случајна: метафора „гојазна глад” може да има бар два основна значења: значење града (на великој води) и значење једног затвореног света (космоса) који је сама та гојазна глад, незаситна, али постављена на реци, симболу тока-пролазности и пречишћавања. Та два значења се мешају, преплићу; ниједно само није увек оно право. Ван затворености тог света пружа се бескрај, привлачан као небо, а глад варења тешко се може заситити, утолити. Супротност између бескраја и незаситне глади основа је за драму коју отвара песма. Драму чију? Ни то песник не каже, већ опет поставља загонетку у другој строфи: „И јесте, / тма котлова у котлу”. Шта су сад ти котлови у котлу? Ако је тај град или тај свет један „котао” чија је суштинска особина „гојазна глад”, онда је и у том котлу безброј других котлова, чија је такође карактеристика незаситост: гојазна глад. Та слика „котао-

ва у котлу”, са општом, заједничком особином, глађу, подсећа на ону слику пресократоваца о односу макро и микро-космоса који имају нешто битно заједничко: хармонију. Принцип уређења космоса је исти, али она битна особина као да је изврнута на налицје: уместо хармоније дошла је глад, узнемирена, надражена бескрајем, глад која по својој суштини значи немогућност хармоније, смирења, уравнотежења. Питање, у два последња стиха песме, релативно је лако схватљиво: да ли је то стравично „кување” приредио Ђаво да би богу дозлогрдио, или је сам бог врага ставио у то паклено варење котлова у котлу. У оба случаја Ђаво је присутан у бити уређења света: свет је Ђаволски уређен.

Тринаест осталих песама развијају даље ову оквирну мисао-слику из прве песме. Немогуће их је, ни колико ову, због простора, интерпретирати. Неки од стихова из тих песама лако су разумљиви, као рецимо ови из прве строфе друге песме:

Живоме живо крвави дуг,
брат брата једе,
друга друг.

Они на извештан начин парафразирају ону познату Хобсову: Човек је човеку вул, или још тачније: ону Дарвинову слику борбе за опстанак живих бића, али наравно у визији света Ђаволски уређеног као котлови у котлу. Друга (последња) строфа је већ теже схватљива, а једна је од кључних у циклусу:

Једе, а поједене
неманска већ утроба их вари
зле у гору крв.

Неманска утроба котла вари (ништи, меље) оне поједене, а оне непоједене чини још више злим, у још гору их крв баца. Александар Пејовић имао је право до извесне мере кад је, наводећи ту песму у чланку *Социјално у делу Момчила Настасијевића*, рекао, додуше на одвећ симплификован начин, да „Настасије-

вић осећа и осуђује класну разлику, експлоатацију” (1961: 205). Са социолошко-политичке стране његова визија људског света може се до извесне мере и тако тумачити: асоцијације на Хобса и на беспопштедну борбу за опстанак повлаче за собом и асоцијације на грађанско друштво. Јасно је из самих стихова да он према таквом устројству света има негативан однос. Па ипак он није социјални песник као што су то били песници социјалне оријентације, његови савременици. Негативан однос према таквом устројству света у Настасијевићевом случају проистиче из његовог метафизички заснованог виђења устројства света као котлова у котлу којима је, свима, заједничка особина гојазна глад. Мада компликовано, Настасијевићево поимање тог проблема није и мистично. Оно што је као бит устројства овоземаљског света навести у првим два песмама, показује се у пуној општини тек у трећој, чије две прве строфе гласе:

То тма кад мува пауку,
преситости је
огладнети за глађу.

И похоти то
боловати за скврнављењем.

Кључни је ту стих: „огладнети за глађу”. Ко да огладни за глађу? Паук који се по преситости претвара и који овде такође симболизује саму гојазну глад. Нешто је ту необично (парадоксално): за глађу гладни не онај који је стварно гладан, већ онај који је пресит. То значи да за глађу гладни сама глад, оличена у пауку, оличена у котловима у котлу. Животиња и човек у свакодневном поимању гладне за храном: за глађу гладни сама глад. Суштина глади је сама глад; гладнећи, глад тежи да домаћи своју суштину.

То Настасијевићево размишљање, које покушавамо да интерпретирамо, умногоме подсећа на Ничеово схватање „воље за моћ”. Ниче каже: „Где год сам нашао живо биће, нашао сам и вољу за моћ; па и у вољи слуге нашао сам вољу да буде господар.” Или:

„Хтјети уопће, значи толико колико хтјети-постати-снажнији, хтјети расти...” Хајдегер у тексту *Ничеога ријеч „Бог је мртав”* (1969) наводи између осталих те две реченице (74—75), па одмах после другог навода каже: „Снажнији оваје значи „више моћ”, а то значи: само моћ. Јер бит моћи почива у господарењу неким већ достигнућим ступњем моћи. Моћ је само тада и само тако дуго моћ, колико остаје појачавање моћи те себи налаже „вишак на моћи”. (...) К бити моћи припада растућа надмоћ над самом собом” (75). Јер: „Воља за моћ је бит моћи” (76).

Да ли је Настасијевић и колико у тој фази познавао Ничеа, не знамо. Ничеово схватање воље за моћ он је могао упознати свакако и посредно, па чак и искусити на властитој стваралачкој пракси. Пут у разарању стандардног језика од органистичке концепције стила до *Глухота* и „стварне речи” могао је, у његовом искуству, бити пут потврђивања властите моћи све даљи и доследнији. Вели он, на пример, у есеју *Белешке за стварну реч*: „Те је први тому корак (доћи до стварне речи — П. М.) поставити себи тежи задатак него што се може решити, за колико било изван сопствене моћи, само не у границама ње” (107). Та тежња се може схватити и као израз воље за моћ, као слика њеног показивања. Има трагова у есејима да је он ту вољу за моћ покушао и да превлада. У *Белешкама за стварну мисао II* опет се јавља тај проблем, ничеовски. Али Настасијевић бира други пут:

Квари ме, домогнути се већег него што подноси сопствена снага. Јер обманув се да могу више него што ми је дано, оно недовољно моћи оде на изградњу при вида надмћи. Сигуран пут у наказност.

А напротив, необично порастем у моћи, ако ми се мањи круг одреди него што заслужујем. Осетим се претекао. А од претека тек настане истинска делатност. (105).

Решења предложена у првом и у другом есеју се дакле разликују. Али је проблем исти. Око тог проблема ломио се, хтео је да га реши. Определио се.

коначно, и у есејима и у песмама за себе-уништење, а не за себе-потврђивање кроз моћ; и не за мог Ја над Не-ја, већ за изједначење Ја и Не-ја. Две могуће наказности хтео је тиме да избегне: глад за главу и суштину похоте — боловати за скврнављењем. (Оба су проблеми савремене му мисли: први је спознао Ниче, други Фројд). Разрешењу тих двеју могућих наказности посвећене су остале песме.

У IV песми, од четири строфе, прва и трећа су најинтересантније:

Стамено
између живота по зид.
.
.
.
И брва,
и мимо браву
кључ кључа у вратима врата.

Што значи: између живота (човека и свега живог, а живо је за њега и твар) постоји по зид: изоловани су, упојединачени су. Постоји брва да се кроз тај зид прође, али се пут тражи мимо браву, тражи се пут мимо пута, тражи се кључ кључа, у отвореним вратима се траже врата. Разрешење он види у V песми, а оно је: да се браве „поразбијају”, да се зидови растворе. Тада може да дође до помирења свега са свим; то је његов основни циљ. Последња строфа те песме:

Широко небо умору,
даљина блага скапању,
топла ли земља мајка.

може да се схвати као разрешење у његовом систему мишљења једино могуће, као уклањање свих противречности: широко небо, које је мамило бескрајну глад ће нестати; нештаће и примамљивости бескраја, „даљине блага”: земља ће се тек тад указати као топла мајка: мир ће се у расточењу у њој постићи.

Песме по реду VI, VII, VIII, IX, XII и XIII посвећене су другом проблему, боловању за скврнавље-

њем: блуду. Оне су највише биле наговештене у стиховима ране песме *Град*; има се утисак и да носе највише личног отпора према блуду, па и према ономе што он у VIII песми назива „Двојих / пре сунца укрштај”. О настајању, тј. рабању човека из слепог пира оплођења, а не из властите воље, говоре те песме. Чине нам се мисаоно мање значајним. Блуд је у њима представљен као облик глади; и блуд чини све незаситнијим варење котлова у котлу. Једна од песама из те групе, девета по реду, навођена је често као пример елиптичности:

Корак их
повазда у лов.

Замку то запиње рука,
нога у замци.

Лове,
а уловљени.

С вечери, туго,
ко коме плен?

Њено значење може се схватити тек у циклусу (поми) као целини. Односи се и на боловање за скврнављењем и на глад за глађу. Они које незаситност води све више гладне за глађу и лови их, дакле, сопствена глад; који болују за скврнављењем постају робови своје похоте: уловљени су суштином тих моћи; не могу се од њих ишчупати. То је права суштина људске ситуације у том свету виђеном као „тма котлова у котлу”.

Са том песмом се тема о гојазној глади практично завршава. Песма која долази после ње, X по реду, једина је у циклусу која даје програмско разрешење:

Крст на раскршћу
ту наука.

Сина не распесте ви,
распео се сам.

Ни недра мајци,
ни бедра.

У крсту кад ње
рођај вам и задојење,

О, зар за даља распећа
невинога не.

Сина не распесте ви,
распео се сам.

Та песма, међутим, не проистиче из претходних, не надовезује се на њих. Јавља се изненадно као разрешење, доноси једну нову тему, отвара један нови пут, пут Христа. Пут Христа је велика Настасијевићева тема у циклусу песама из следеће фазе, *Магновења*. У овој Настасијевићевој развојној фази она има слично место као и есеј *Неколике белешке о Достојевском*: најављује један нови пут.

Три остале песме, које у циклусу после ове долазе, не разрађују то најављено разрешење у Христу; посвећене су теми блуда. Блуду је делом посвећена и последња, XIV резигнантна песма, која почиње и завршава стиховима: „И то па то, / И све то”. То значи да Настасијевић тај циклус није довео до заокружења: крај му не одаје јасан пут. Све што је мисаоно имао да каже у том циклусу завршено је десетом песмом. Или можда још пре IX; пут Христа остао је магловит.

*
**

Три Настасијевићева циклуса: *Бдења*, *Глухоте* и *Речи у камену* три су степена у развојном луку друге његове фазе. *Бдења* се ишчауравају из песничких варијација на народну мелодију трагом мисаоне упитности над светом око себе и у себи. Развивши се, мисао је у њима докинула материјну мелодију. Видљиви знак тог преобрата је превласт изразите „фигуре

мисли", парадокса, који у следећем циклусу постаје доминантан облик мишљења. У *Глухотама* је стање мисаоне упитаности превладано: песме су резултат једног изграђеног мисаоног концепта: оне су израз „стварне” његове мисли о кореспонденцији јединке с бити бића, с лепотом. Речи у њима хоће да обелода-не не мелодију, распеваност, него глухоте, најдубљу тишину. У тексту су дате као острвца окружена бели-ном, ћутањем. И у *Речима у камену* стих је органи-зован не да изрази распеваност, већ да отвори место за мисао, за интуицију. Проблем је тог циклуса по-ложај човека у баволски уређеном свету, а пут разре-шења који му се у једној песми указао био је пут Христове „науке”. То је нови елеменат у његовој оријентацији. Смирај или спас који у овој фази тра-жи указивао му се у *Бдењима* као пут „тамо” у неку долину општег помирења; у *Глухотама* му се указивао као пут изједначења с бити бића; а тек у *Речима у камену* као пут Христа. Одсуство религиозне лексике у последња два циклуса сведочи да он до тог пута није доспео непосредно преко религиозне литературе.

КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ

Настасијевићеви текстови, створени у другој развојној фази, не чине кохерентну стилску, идејну и естетску целину. Развој његових жанрова не тече паралелно и они немају ни близу исте перспективе.

Развијају се паралелно само поезија и есеји. *Глухоте* и есеји који су настајали у исто време односе се међу собом слично *Поговору Међулушком благу* са текстом те драме и са циклусима *Јутарње* и *Вечерње*: и у *Глухотама* су отелотворене идеје саопштене у есејима са почетка тридесетих година. Свакако и обратно: ти есејистички текстови настајали су добрим делом и на његовим властитим песничким искуствима. Пут ка том врхунцу кореспонденције био је отворен у циклусу *Бдења*; матерња мелодија је већ тамо испчилела а будна мисао почела да трепери над светом око себе и у себи. И био је отворен у кратком есеју *Белешке успут* из 1928. године, где је идеја о матерњој мелодији сасвим потиснута, а идеје се из следећих есејистичких текстова најављују. Тај циклус песама и тај први есеј нове фазе први су плодови деструктурализације дотадашњег песничко-есејистичког система и почеци структурализације новог. Религиозни хришћански елементи у последњих неколико објављених песама из *Бдења* јављају се истовремено са есејем *Неколике белешке о Достојевском*. *Глухоте* и група најзначајнијих есејистичких текстова из тог времена тај смер у Настасијевићевом развоју за тренутак прекидају: и у песамама и у есејима смирај се тражи у

кореспонденцији с бити бића. Есеј *Неколике белешке о Достојевском* и десета песма циклуса *Речи у камену* тај склад нарушавају: њима се почиње да врши де-структурализација успостављеног есејистичко-песничког система и најављује структурализација новог, у трећој развојној фази.

Развој друга два жанра, приповетке и драме, одступа унеколико од развојног пута у поезији и есејима. На тај развој у већој мери утичу чиниоци не-књижевне природе који више спадају у подручје димензије писца и димензије читаоца.

Хроника моје вароши била је још доследније и смишљеније настављање збирке *Из тамног вилајета*, што значи да је била и још доследније реализовање програма из есеја *Неколико рефлексија из уметности*. На такав смер Настасијевићевог приповедачког развоја свакако је утицао пријем његове прве збирке; писац је од јавности био подржан да у истом смеру настави. Та конзеквентност испојила се у приповеткама из *Хронике* превасходно на два плана: на плану „згушњавања језика“ и на плану проширивања „катализа“ на рачун „зглобова“ приче. Што даље у развоју, Настасијевићеве приповетке све су више личиле на песме у прози, све мање су биле приповедања. Фрагментизовале су се: између кратких одломака приповедака зјапиле су белине. Њихова функција је свакако била адекватна функцијама белина у песмама: да се разумевање (комуникација) оствари и ћутањем, а не само говором. До почетка тридесетих година Настасијевић је већ био објавио највећи део приповедака из друге збирке, тако рећи завршио је свој прозни опус, а за исто време је по часописима објавио само песме из прва три циклуса (*Јутарње, Вечерње, Бдења*), а неки су га његови критичари (Александар Илић 1930; Радосав Меденица, Милош Црњански 1931) почели сматрати превасходно песником. То значи да им се он као песник указивао и пре објављене песничке књиге. Наравно не случајно: он је у развоју свог прозног израза стигао до границе поезије: корак даље и његова проза, у којој је прича (радња) већ умногоме редуктована, претвара се у поезију. То је и нормално: језик

његових приповедака престајао је све више да бива у функцији радње и постојао је усмеренији на уметничко обликовање поруке: сам себи је постајао сврха. Многе његове реченице једноставно се могу изломити у стихове. Завршивши ту збирку, Настасијевић је приповетке и престао да пише.

Истовремено кад његова приповетка због прекомерног редуковања радње као жанр скончава, Настасијевић се обраћа једном другом жанру, који се, бар у свом класичном виду, заснива такође на радњи: обраћа се драми и то драми у прози. Свакако не случајно. Милутин Дебрња у *Биографији Момчила Настасијевића* појаву (друге варијанте) *Недозваних* и њену „реалистичку“ радњу објашњава као Момчилово „уступање пред захтевима такозване јасности“ (67), што, другим речима, значи да је писац хтео да нађе пут до позоришних управа и публике. Тај разлог је могао постојати, али свакако није био једини. Пут од прве до друге варијанте *Недозваних* сличан је, према нашој анализи, путу од раних његових прича до прича из *Тамног вилајета*. Драма је у Настасијевићевом уметничком развоју била десетак година млађи књижевни род: следовало му је да и у њој пређе сличан пут језичког „згушњавања“ као и у прози. У време кад пише *Недозване* и *Господар Младенову кћер*, тај „обичнији“ језик помаже му да развије драмску радњу, јер је тај језик још увек довољно комуникативан да буде у функцији драмске радње. Драма у прози показује се тад као могућност да се радња, у приповеткама докинута, сачува.

Интерпункцијски знак три тачке, који стоји између скоро сваке реченице у тим драмама, има функцију белина између фрагмената приповедака или „белина“ међу речима у песмама. Неизречено, прећутано, дакле и ту, у форми драмског израза, кореспондира са идејом из есеја да се право саопштавање, разумевање може остварити само ћутањем.

Проблем добра и зла постаје у ово време велика Настасијевићева тема. Али не у свим текстовима и не свуда на исти начин. У приповеткама се уклетост његових јунака јавља као последица злих сила или

неког сагрешења. У обе његове драме добро и зло стоје у основи драмских сукоба. У *Глухотама* и есејима из истог времена добро и зло се не помињу, о њима се не мисли, али целокупна његова тежња за изједначењем с бићем покушај је, у ствари, да се надрасте и сама поларизована могућност добра и зла. У *Речима у камену*, које за тему имају човеков положај у свету, зло (ђаво, враг, глад за главу, похота) види се у самом устројству света. То значи да се тај проблем Настасијевићу наметнуо, али да дефинитивног става према њему није имао. Ако у трагалачким *Бдењима* има присуства лексике из *Библије* и наше старе духовне литературе, у последња два песничка циклуса лексика је само одсев његове „стварне” мисли. Тек та „стварна” мисао омогућила му је да реализује идеју о апсолутној поезији коју је нејасно наговестио у *Белешкама за апсолутну поезију* (1924). Проговорити гласом бића, стварном речи, једнако је „истински проговорити (а то је једнако апсолутном певању)”, каже сад Настасијевић у *Предговору* књизи Синише Пауновића *На раскршћу* (1932: 8).

Утицаји и присуства других писаца и мислилаца у жанровима које Настасијевић негује могу се само с натезањем откривати. Два утицајна ствараоца, међутим, оставила су трага у његовим драмама. Присуство Достојевског евидентно је у *Недозваном*, у лику Николе, и у његовом ставу непротивљења злу. Присуство Фројда огледа се у осветљењу родоскврног односа у *Господар Младеновој кћери*. Оба та мотива присутна су и у *Речима у камену*, у песмама о блуду и у десетој песми која предлаже пут Христа. Њихово значење је у том циклусу нешто другачије и њихово место секундарно.

Друга Настасијевићева фаза обележава време раскршћа у његовом развоју. Нешто се у њој доврхуњује, а нешто друго рађа. Процес развоја је отворен.

Почетком тридесетих година, кад је Настасијевић за свега три године објавио две драме и једну збирку песама, постављено је било у нашој књижевној јавности питање његовог језика. Отада је Настасијевићев

језик један од великих проблема наше литературе. Карло Остојић у књизи-есеју о поезији Васка Поне *Између ствари и ништавила* (1962) каже да је Настасијевићев језички подухват био „готово раван” надреалистичком; да његова и надреалистичка поезија представљају „два значајна датума у историји наше новије поезије”, јер су обе „настојале да радикализују свој однос према језичкој инерцији свога времена” (135), чак и да је Настасијевићев „лингвистички обрачун био ... у основи далекосежнији и значајнији од надреалистичког” (136). И Настасијевић и надреалисти развијали су се и деловали готово паралелно. Није искључено да су и критике његовог језика, које су дошле на крају његове друге фазе, биле изазване и надреалистичким језичким експериментима и добрим делом њима упућене.

Те критике су у већини према Настасијевићу биле малициозне. Чак и принципијелна, са одређеног становишта, Белићева критика квалификовала је пејоративно његов стваралачки напор као „насиће над језиком”. Други критичари пронашли су друге квалификативне етикете. Неколицина њих употребили су израз „манир”. „Настасијевић има свој стил који бисмо могли назвати маниром”, написао је Живојин Вукадиновић у приказу-памфлету представе *Недозваних* (1931). За језик друге његове драме Душан Крунић је рекао да представља „укрштене речи” (1932). Буро Гавела је у приказу *Пет лирских кругова* (1932) употребио изразе *манир* и *ребус* и глагол *превести* у значењу: Настасијевић се мора преводити да би се разумео.

У свим тим изразима било је, разуме се, негативних квалификација. Али је било и стварних уочавања неких битних особина Настасијевићевог језика. И Настасијевићу наклоњени Црњански (1931) поводом његовог „нарочитог речника и стила” указује на „опасност да му то постане манир”. Драган Алексић, такође њему наклоњен, каже: „Па ипак, сваки би читалац радо хтео да му се по неки стих г. Настасијевића — „преведе” (1932). Што другим речима значи да је Настасијевићев језик донео нешто загонетно чије значе-

ње тек треба откривати. Пејоративни изрази „ребус” или „укрштене речи” неприхватаљиви су. Код Настасијевића нема ни ребуса ни укрштених речи, али има нечега енигматичног, има парадокса. По тој особини Настасијевић у модерној поезији није изузетак. Хуго Фридрих у *Структури модерне лирике* за модерну лирику уопште каже да „говори загонетно и тамно” (1969: 5). Ни његови савременици, поготово надреалисти, нису у то време писали јасније. Али је при крају друге фазе, у циклусима *Глухоте* и *Речи у камену*, Настасијевић у херметичности стихова отишао даље од свих. Стихове из тих циклуса-поема морали смо и ми да „преводимо”, да одгонетамо да бисмо дошли до њиховог аутентичног значења. А морали смо то да чинимо нимало случајно: песник је у свом програму (формулисаном у есејима) имао говор ћутања а не говор језика, ма како револуционисаног. Речи његових песама и биле су устројене тако да изазову значења која нису била непосредно означена, слично као у загонеткама, где се прави смисао тек одгонета. Више него иједан други облик мишљења, парадокс захтева интуитивно проницање у смисао онога што је речима само оцртано, а што се налази у оћутаном, прећутаном, у ћутању. Инверзије, слободан ред речи, елипсе (белине), а највише парадокс били су за Настасијевића само средства да се говор ћутања омогући, чак и да оно најмуклије у бићу проговори. Циљ Настасијевићев наравно да није био ма какво ћутање, већ ћутање које говори: дакле још већа моћ говора него што га језик уопште може остварити. У том говору ћутања читалац је максимално нагнан да одговоре тражи сам: доживљај треба да се у њему збуде у тишини, у самоћи, кад реч песникова престане да га води, усмерава.

Такав говор ћутањем и такав не-језик може поједином читаоцу или критичару да буде посве стран, као што може да му буде страно и интелектуално и емотивно искуство те поезије. Али такав језик је управо у функцији такве поезије. Без тог „језика” *Глухоте* и *Речи у камену* не би биле то што јесу.

А наша литература без њих била би лишена једне значајне димензије, једног значајног језичког и песничког искуства.

Радомир Константиновић је, прво у *Филозофији паланке* (1969), затим у есеју о Настасијевићу (1970), обратио пажњу на једну другу страну Настасијевићевог језика, на његову „именичку” и анти-глаголску природу. У оба случаја та природа му се указала као последица пишчевог „егзистенцијалног начела” (1970: 100). Вели он у *Филозофији паланке*:

Језик је *туђ* Настасијевићу... Језик његов је: 1) *језик српског средњовековља*, из хрисовуља и апокрифа, из јеванђеља и из српске средњовековне литературе (наравно коренски, али јако модификован), и 2) *језик именица*, поименичених глагола, општих и показних заменица које (као најчешћа његова заменица „то”, а поглавити у спрегу са тамно-вилајетским, у суштини *македонским* „ли”, које уноси колебање и у саме непосредно емпирички дате ствари, уносећи и у њих ово тамно-вилајетско неразрешујуће „или-или”) тријумфују над глаголом што је игда могуће, тако да уништавају глаголску прецизност не само реченице него и субјекта који том реченицом бива и једино јесте. *Родни* језик, М. Настасијевића је, недвосмислено, један дословце *туђи*, преживљени језик, којим се не говори, и који, управо зашто што се њиме не говори, делује као *туђ*.

(1969: 454).

Константиновићев однос према Настасијевићевом језику, види се то и из наведених реченица, негативан је. Тај је језик, по њему, само манифестација духа паланке, односно један од примера за тај дух. Из тог априорног односа проистичу и оне конструкције о *туђем* језику (језик је *туђ* Настасијевићу; Настасијевићев језик је *туђ* родном језику), чиме се Настасијевић једноставно приказује као *туђ* властитом стваралачком експерименту. Модално је обојена и његова тврђа да је Настасијевићев језик *језик српског средњовековља*, јер он хоће да тај језик изричито затвори

у један архаични језички систем, а не само да нагласи присуство, ма како велико, архаичних лексичких елемената у њему. Али је у његовом негативном односу према Настасијевићевом језику посебно значајна његова квалификација тог језика као *језика именица* а не *језика глагола*. У чему је та разлика, може да покаже одломак из његовог есеја о Настасијевићу, где се пореди језик Настасијевићевих зрелих песама са језиком раних, дакле са језиком „којим се говори”.

Никако зато није ствар чисто стилског литерарног опредељења што се из стиха „лелече негде сељанка” иде у стих „лелек је” (рушне сељанке), и из стиха „У који лов вазда корачају ноге” иде у стихове „Корак их / повазда у лов”, и што ће он уопште и са једном систематичношћу која је понекад насилничка, од природно-могућег „Страх ме” уместо „Бојим се”, ићи све до овога неприродног „Корак их”: оно што магијски привлачи у овом порицању глагола, као некаква тамна дубина, као тамност понора, то је понор над-воље, независне од нас, а објављене кроз нашу свест о сопственој ограничености и сопственој немоћи: лелек сељанке која *лелече* не зна за овај понор онако као што га зна сељанка из „*Лелек је* (рушне сељанке)” у коме *посесивни генитив* у ствари *истиче Ја Лелека а не ја сељанке*, онако како иза уобичајене форме „Стрепња ме” лежи неуобичајеност „Корак их” (човек не корача, већ закон корачања човеком се испољава), а иза овога, увек, ослобођење судбинских сила које *глаголски човек* држи у потчињености (или у илузији потчињености) истицањем свога субјекта глаголском радњом као својом и која остаје *његова*, јер њоме он остаје субјект чак и кад глагол, иначе, значењем, јесте признавање и утврђивање ове непитаности: субјект се ту (на последњим обрнцима воље) не чува више значењем глагола већ самом *чињеницом* његовом као *чињеницом* покрета. (1970: 126).

У том одломку (једној јединој реченици заправо), априорна осуда Настасијевићевог „именичког” језика испољава се само као тенденција, а материјал који се користи за анализу доводи углавном до супротних

закључивања. Настасијевићев језик не приказује се више као израз духа паланке; он се сад схвата и као израз „донора над-воље” и као израз неких „судбинских сила”; тај језик се Константиновићу све више укажује као последица пишчевог „егзистенцијалног начела”. Између априорне осуде тог језика као именичког, антиглаголског, и властитих откривања њихових семантичких вредности, Константиновић се колеба; његова запажања, иако час тачна час произвољна, доводе у питање и саму његову априорну позицију; произвољности у интерпретацијама тих запажања и проистичу из тежње да се та позиција оправда.

Синтагма *Бојим се*, на пример, коју Константиновић изједначава са „природно-могућим” *Страх ме*, разуме се, не значи исто. Не значи исто јер је то *Страх ме* само елиптични облик од *Страх ме хвата, обузима*, где је субјект (*ме*) стављен у пасивно, трпно стање, тј. где је субјект заправо само објект страха. Та „природно-могућа” синтагма изражава једно другачије искуство од онога *Бојим се*, где је реченички субјект, у ствари, и субјект страха. Његова осуда Настасијевићевог језика као именичког, антиглаголског, осуда је, у ствари, Настасијевићевог филозофског става пренесена на језик, и то става који и није прави Настасијевићев, већ углавном исконструисан. Превласт именица (и придева) над глаголима је једна од општих особина симболизма (тзв. „номинални стил”), а Константиновић против симболизма ни у другим својим текстовима, ни овде, нема ништа. Има против конструкција *лелек је, корак их* и вероватно сличних, које су очигледно у духу језика, мада први пут употребљене, јер су начињене према сличним синтагмама из живог језика. Кад може у нашем језику *Страх ме*, зашто не може *Стрепња ме*, а кад може *Стрепња ме*, зашто не може *Лелек је*. Лелек је сав обузео ту „рушну сељанку” која плаче за мртвим војником у песми *Труба*. Те Настасијевићеве конструкције језички изражавају једно стање које човека представља као објект неких сила, а не као вољног, активног субјекта. Можемо то искуство сматрати и производом Настасијевићевог „насиља над језиком”. Не би нам, међутим, сме-

тало ако у њему видимо и једно развијено и потенцирано искуство човека уопште. И то не само човека из арханџичких времена, на кога Настасијевић стварно асоцира, већ и на модерног човека који такође може да буде у власти спољних сила, не мање моћних и делотворних. Остварити језик који може да буде *стварни израз* таквог искуства подвиг је уметника речи. Утолико пре што такав језик није и стварно анти-глаголски. Изостављање глагола, које је код Настасијевића евидентно, није, уосталом, њихово стварно ништење, њихово обезначавање; то је само другачији вид њиховог присуства: негативног. Ако је глагол изостао, на пример, из реченичног склопа стихова: „Корак их / повазда у лов“, он није стварно изостао и из значења: после *Корак их* ми осећамо присуство неколико „природно-могућих“ глагола: води, вуче, мами, гони итд. Изостављањем једног јединог глагола у тој реченици, Настасијевић је учинио да осетимо присуство више њих одједном. Тим неказаним казао је, с једне стране, много више, а више је казао него и да је све те „природно-могуће“ глаголе ставио уместо оног изостављеног једног: казао је, наговестио заправо, ону тајну силу која управља тим корацима, чинећи и њену тајност живо присутном тим неказивањем, неспомињањем.

Права храброст Настасијевићева, његова „језичка револуција“ (Карло Остојић, 1962: 135), била је у радикалном насиљу над језиком, што значи у покушају да се језиком изгради другачија „кућа битка“, и то таква која захтева максимум напрезања да се савлада њена тишина, њен мук. Једно је не прихватити његово мистичко виђење тог „битка“, друго је оспоравати принципе у изградњи његове „куће“.

Проблем Настасијевићевог језика осветљен је са још једне стране, најзанимљивије. Месец дана после његове смрти полемика о његовом језику, заснована далеко раније, заокружена је једном значајном дискусијом коју је београдски ПЕН-клуб организовао на иницијативу Станислава Винавера. Тај разговор је, према стенографским белешкама, објављен у *Новој сме-*

ни 1938. са потписом SWAN (Винаверов псеудоним). Скупу је председавао Милан Ракић, Винавер је дао уводну реч, а у разговору су учествовали: Иво Андрић, Миодраг Ибровац, Милан Грол, Милош Н. Борић, Тодор Манојловић, Младен Буричић, Синиша Кордић, Миливоје Ристић и Момир Вељковић. Било је у тој дискусији и симплификација, и неразумевања, и „дипломатије”. Оно што је, међутим, чини посебно вредном јесте кратак дијалог два најинтересантнија човека тог скупа: Станислава Винавера и Иве Андрића. У ставовима који имају принципијелан карактер, и у оцени Настасијевићевог дела, посебно његовог језика, њих двојица су се нашли на супротним странама.

Винавер је, отварајући дискусију, рекао:

Настасијевић је волео наш језик. Волео га не само пуном љубављу љубитеља, него и осећајем одговорности ствараоца. Чест је случај да специјалисти не воле оно занатско у занату. Реалистички писци сматрају језик само средством. Они не виде, као Настасијевић, у њему зачарани круг од циља и од средстава. (83).

И наставио у том тону, проблемски разрађујући те тезе. Његов однос према Настасијевићу и његовом језику познат је: у најзрелијем облику саопштен је у *Предговору* његовим *Целокупним делима*. Настасијевић је тамо за њега био „светац српскога језика и српскога књижевног израза” (7).

Иво Андрић је у дискусији рекао:

Морална вредност Настасијевића и његовог дела врло је велика и ту нећу да се упуштам у дискусију. Али хоћу да дам техничку примедбу. Питање језика најјуспелије је код онога писца код кога се као питање и не поставља. Оно је савладано. Код Настасијевића случај је трагичан. Опомиње на копање у тунелу и види се да нема друге стране, нема излаза. Да вам дам и други пример. Имао сам пријатеља окулисту који је измислио неки специјални нож за једну врсту операција ока. Он је имао дар за измишљање специјалних апарата

за специјалне операције. Али шта да ради један окулиста с тим? Шта ће му да једнако измишља нове апарате те врсте? Он мора да буде окулиста и да изводи оно што је његов прави задатак. Има писаца без икакве вредности, који не знају и не осећају. Они нису доследни ничему. Али има и писаца који су отишли у други екстрем и поклањају сувише пажње својој изражајности. И дешава се да средство није савладано и да средина није стваралачка, него да надвлада средина и средство. Зато сматрам случај Настасијевића као дубоко трагичан. (84).

Та Андрићева оцена је принципијелна. Слична схватања о језику он је понекад износио у својим есејима, у есеју *Белешка о речима*, на пример. Речи он и тамо схвата као „драгоцено, послушно средство за изражавање наше уметничке замисли” (1962: 240). Од њега се зато другачији однос према Настасијевићевом језику не би могао ни очекивати.

Винавер је у закључној речи одговарао дискутантима. Скоро са свима који су имали примедбе на језик Настасијевићев лако је излазио на крај: аргументима, духовитостима, понекад и осорношћу. Шта ће рећи Андрићу? Њему је одговорио:

Што се тиче г. Андрића потпуно је разумљива његова интервенција. И он полази од себе и у овом и јесте драг наше дискусије да сваки говорећи о Настасијевићу додирује најважније стране свога стварања. Андрић мисли да је код Настасијевића трагично што није савладао језик. Мислим да Настасијевић није ни желео да изађе с друге стране тунела о коме говори Андрић. Песнички се тунели и не копају само у саобраћајне сврхе. Можда и не треба да буде никаквог излаза из тог тунела, и можда је у томе највећа и најчудеснија наука. Ако је ико могао да говори о подударану израза и теме онда је то Андрић. Али је он баш зато у нашој литератури једини, он је чудо. Признајмо му то. Другог таквог у нашој литератури нема. Код њега је потпуна хармонија између онога што је хтео, видео и рекао и чак оно што поједине личности кажу

или не кажу, у складу је са доживљеним током његове приповетке. Ја бих се упитао — као негде Св. Августин — да ли нам је то чудо уопште потребно? Шта оно доказује? Нарочито шта оно доказује онде где је недо-вољно, где морамо да утврдимо правило и поредак и оно на чему смо и где смо. А шта да кажемо о чуду у једној литератури која тек почиње? Јесмо ли ми у могућности да чудо већ на почетку остваримо, чудо хармоније? Нећемо ли сувише жртвовати? И није ли то чудо у нашој средини чудо двоструко јер га је још мање ту било очекивати него у срединама са безброј изражених потеза. Мислим да спада у опште место, познато после Ничеа свакоме, да ни Грци нису били у блаженом чуду хармоније него је хармонија била изборена напором, и ипак нестална, и ипак краткотрајна. (89).

Те две речи, Андрићеву и Винаверову, вредело је у целини навести да би се макар овако ишчупале из заборава. Али их је вредело навести и из књижевно-теоријских разлога. Винавер је, очигледно, уступнуо пред Андрићем: направио је уступак који је и теоријски и лични. Андрића је, види се, као уметника изузетно ценио, видео је у њему врхунац: остварењу хармонију израза и теме, ликова и стила. А да би и даље остао код своје оцено, да би и даље успешно бранио Настасијевића, прогласио је Андрића за „чудо” и на тај начин га елиминисао, у ствари, из игре. Свој суд о Настасијевићу није касније у предговору *Целокупним делима* ни за длаку изменио: остао је при своме. Проблем Настасијевићевог језика прошао је тако неосветљен. А стварни проблем, отворен у тој полемици Винавера и Андрића, није ни био формулисан. Он се само из контекста може извући.

Кад Андрић говори о Настасијевићу, он говори пре свега као прозни писац, и као што то Винавер тачно уочава, стоји на позицијама свог приповедачког искуства. Нигде, додуше, он у својој реплици не двоји Настасијевићев језик прозе од језика поезије; нема ни времена за то; али сигурно мисли највише на Настасијевићеву прозу. Са аспекта његовог приповедачког искуства Настасијевићев језик приповедака је неса-

владан. Јер је за њега, као приповедача, језик у функцији радње: радња је главно а језик подређено. Зато се питање језика за њега и не поставља: поставља се превасходно питање митоса, приче, и њене што ефикасније језичке организације. Са тог аспекта он је у праву: Настасијевић је својим језиком готово уништио причу, претворио је у језички израз, у поезију. За једног правог приповедача то заиста може да буде само неуспех, само трагичан случај.

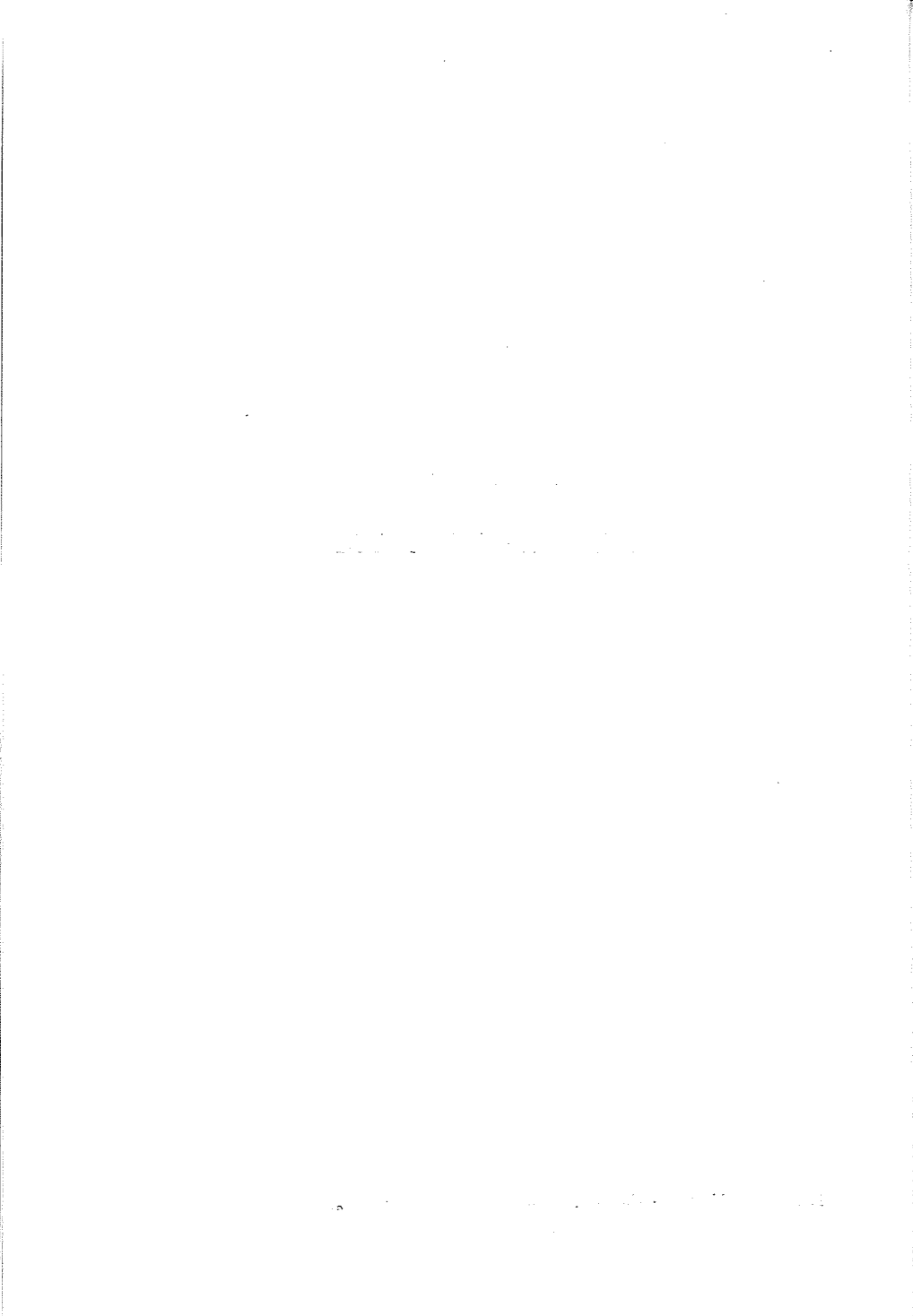
Кад Винавер говори о Настасијевићу, мисли на њега пре свега као на песника. Јасно се то види из реченице-доскочице: „Песнички се тунели и не копају само у саобраћајне сврхе”. Јакобсоновим речима, то значи да је тај језик усмерен не на референцијалну, већ на поетску функцију: усмерен на сам језик. Настасијевић је тако чинио у свим својим зрелим делима, у поезији и прози највише. Таква усмереност одговара жанровској природи поезије, али не одговара сасвим жанровској природи приповетке и драме, где таква усмереност прети да угуши саму радњу, тј. причу. Винавер лоше брани Настасијевића кад му одриче хармонију између теме и израза, свуда па и у поезији. У поезији је Настасијевић ту хармонију остварио. Ако је Андрић наш највећи међуратни прозни писац, онда је Настасијевић у истом времену наш највећи песник. То је и суд *Антологије српског песништва* Миодрага Павловића (1964) и суд његовог есеја где се изричито каже да у периоду између два рата „осим Настасијевића ту нема стварно великог песника” (1964: 166). Настасијевић је велики песник, јер је и сам остварио то чудо хармоније између израза и теме, речи и смисла.

Кад Винавер говори о Андрићу, он мисли на њега превасходно као на прозног писца. Са „чудом” које је Андрић тамо остварио Настасијевић приповедач не може да се мери. Између приче (фабуле, радње) и израза у његовим приповеткама такве хармоније нема: израз (језик) доминира приповетком и гуши основну одлику тог жанра, митос, радњу. Прича не говори као прича, већ се евоцира језиком; говори као поези-

ја. Бранећи поезију Настасијевићевог дела уопште, Винавер уопштава и отуд мора да констатује одсуство хармоније, тј. дисхармонију. Фактички тиме изриче и највећу осуду Настасијевићевог језика.

ТРЕБА ФАЗА

У ТРАЖЕЊУ СПАСА



„У ОДБРАНУ КЊИЖЕВНОГ СТВАРАЛАШТВА”

На крају друге Настасијевићеве фазе његов положај у књижевној јавности битно се изменио. Њега, чију су прву објављену књигу сви дочекали с похвалама, сада многи нападају: с аргументима или привидним аргументима, али углавном малициозно. Био је још млад кад је Народно позориште одбило да изведе оперу *Међулушко благо* (1927); тај удар је некако и могао да преболи. Сада му то исто позориште одбија *Недозване*, па одбија *Господар Младенова кћер*; усваја (1932) па поново одбија да изведе *Међулушко благо*. Српска књижевна задруга одбија (1931) да му штампа *Хронику моје вароши*. Збирку песама *Пет лирских кругова* мора да штампа из властитих средстава.

Драме *Недозвани* и *Господар Младенова кћер* ипак су угледале света: објавили су их цетињски *Записи*, у часопису, и посебно као сепарате. Неколико критичара (Милош Црњански, Владимир Вујић, Александар Илић, Десимир Благојевић, Радосав Меденица) повољно су их оценили. И ипак су биле изведене: *Недозване* приказује 1931. новоосновано Академско позориште у Мањезу; *Господар Младенову кћер* следеће године ученици Филмске школе на Коларчевом универзитету. Милутин Дебрња у *Биографији Момчила Настасијевића* тврди да су обе драме имале успеха код публике, али не и код критике. Да су код критике прошле веома лоше видимо по објављеним позоришним рецензијама Живојина Вукадиновића,

Душана Крунића, Велибора Глигорића, Ранка Младеновића. Те рецензије нису само неповољне, већ и горе од тога: злобне. После представе *Недозваних* Настасијевић је учинио два наивна и сметена корака: у *Политици* је, „по закону у штампи“, тражио да му се објави одговор позоришном хроничару Вукадиновићу; уместо аргумената навео је објављена повољна мишљења о тексту своје драме. У *Правдиној* анкети поводом представе своје драме позвао се поименце на мишљења писаца који су му после представе изразили своје допадање. „Сви књижевници на које се Момчило у одговору позвао као заливени ћуте. Истина, један се ипак одазвао. Али врло нечасно“, каже на истом месту Деврња (71). Данашњи читалац, који о међуљудским односима појединаца из тог доба мало зна, може на основу чињеница у најмању руку да закључи да је клима око Настасијевића била нездрава. И да закључи да је Настасијевић, после те серије неуспеха, и после окршаја с позоришним управама, издавачима и критичарима, морао да изађе разочаран, сломљен, повређен. Поготово што је и његова збирка песама имала тек половичан успех. За њега су отада, после десетак година мирног рада, наступила друга времена. Враћала су га та времена свакодневници, спуштала га на земљу. Он који је десетак година раније у есејима *Неколико рефлексција из уметности* и *Белешке за апсолутну поезију* с ниподаштвањем говорио о критичарима као излишним посредницима између песника и примаоца, сада у чланку *Драмско стваралаштво и позориште код нас* (1935) принуђен је, ради успеха драмске књижевности, да закључи: „и нека критика, не снижујући ни најмање строгост својих мерила, својом добронамерношћу покаже да јој је стало до процвата наше драматике“ (37).

Није се у то време променио само однос критике према Настасијевићу. Променила се, у основи, и сама књижевна клима. У првој деценији после ослобођења и уједињења водила се углавном борба за нови књижевни израз и то младих против старих. Авангардисти и традиционалисти представљали су два књижевна, а

не два идеолошка фронта. Тридесетих година борба око књижевног израза потиснута је у други план. Долази тада до поларизације на крајње леве (социјална литература) и крајње десне (профашистичке) оријентације међу писцима. У свету без бога, чије се одсуство све више осећа, Спас се тражи у остварењу идеологија.

Из сукоба тих идеологија ни Настасијевић није искључен. Само, прави пут до Спаса он тражи на посебан начин. На *Правдино* питање: „Како ваља разумети појам „социјалног“?“ — у оквиру анкете о књижевном стварању иза рата у нашој земљи (1933), он одговара:

„Социјално“ је у знаку времена. Књижевник по сили своје природе мора се уживљавати у све што донесе живот. Он је социјалан у најширем и најдубљем смислу те речи. При поремећају друштвених односа његова „социјалност“ по себи долази до појачаног израза. Међутим, од тога правити своје књижевно вјерују, мислим, ништа је мање него нечему пролазном дати значај непролазности, ништа мање него лишити се свога поетског интегритета.

То је, у ствари, и његов одговор на појаву социјалне литературе. Према њој су се, као према најзначајнијој књижевно-идејној оријентацији тог времена сви опредељивали, сви морали определити. Определио се, дакле, и Настасијевић. Одговор који је дао принципан је, јер је заснован на његовом дотадашњем схватању литературе и улоге књижевног ствараоца. Поновио га је још једном, две године касније, у чланку *У одбрану књижевног стваралаштва* (1935):

Чињеница се мора забележити и подвући: књижевнику је све теже одржати се у ставу слободног, ничим спрегнутог ствараоца; и као да се само време заверило гурати га у службу пукe забаве или политичко-економских тенденција данашњице, отргнути га од суштине да би се забавио односима, лишити га основног атрибута стваралаштва, — слободе.

Позиција са које он констатује ту чињеницу је његова лична и његова теоријска. Бавио се дотад углавном есенцијалним проблемима литературе и уметности и није припадао никаквом књижевном покрету. Нова клима је такву могућност практично укидала. Дијагноза коју је он о тој клими дао у складу је са његовом основном позицијом:

И зато што је поета све мање свој, поезија се све више своди на лаку глагољивост за голицање свих тромости духа; или се претвара у фанатично оруђе борбе за уређење друштвених односа, при чему се каткад толико заборави да поричући сваку духовност човека, засеца саму грану на којој стоји.

Мада Настасијевић у овом тексту социјалну литературу нигде и не спомиње, јасно је да на њу мисли. Поред опасности по литературу коју види у тромости духа (у литератури као забави), он је види и у њеној идеологизацији. Таква идеологизација литературе у то време долази и с леве и с десне стране. Настасијевић је, у писаној речи бар, пред појавама политизације литературе, очигледно настојао да задржи независан став, да остане доследан себи. Његови есеји и чланци из треће фазе наставак су, у новим приликама, његових ранијих трагања за аутентичном уметношћу и за смислом аутентичне људске егзистенције. Он се не бори ни овде, нити у другим текстовима за које знамо према објављеним библиографијама, против идеологије у име које је социјална литература наступала (њу сасвим оставља по страни), већ се бори против идеологизације, прецизније: против политизације литературе као такве.

Не значи то, наравно, да у Настасијевићевом књижевном деловању тих година, поготово у чланцима, није било никакве идеологије. Хтео је, како наводи Деврња у *Биографији* (77), да покрене с јесени 1937. године часопис „са чисто књижевним и уметничким прилозима и претензијама” који би се звао *Родина*. Већ сам наслов тог часописа, као и тезе које заступа у есејима, носе изразиту идеолошку обојеност.

У ТРАЖЕЊУ ИЗЛАЗА

Од 1933. године до краја живота објавио је Настасијевић још неколико есеја и чланака. Најзначајнији међу њима су *У одбрану човека* и *За хуманизацију музике*. Основни проблем првог есеја је остварење аутентичне људске егзистенције у савременом свету, а другог — остварење аутентичних уметничких вредности на нашем тлу. На проблеме и теме ова два есеја надовезују се и његови публицистички текстови из тих година. Зато их можемо поделити у два циклуса.

Први циклус:

1. *У одбрану човека*, IV 1934.
2. *Религиозно осмишљење уметности*, 10. X 1936.

Други циклус:

1. *За хуманизацију музике*, I 1934.
2. *Наши културни узмаци*. Предавање ученицима одржано поводом седамдесетогодишњице смрти Вука Караџића (1934), објављено посмртно 1938.
3. *Браћа, песник и композитор, о својој новој музичкој драми*. Интервју, 25. I 1935.
4. *У одбрану књижевног стваралаштва*, 19. V 1935.
5. *Драмско стваралаштво и позориште код нас*, 26. V 1935.
6. *У тражењу себе*, 2. VI 1935.
7. *Против машинизације уметности*, 24. X 1936.

Кратка изјава којом осуђује рад Српске књижевне задруге, објављена у то време (1935), за наш проблем не доноси ништа значајно.

I (ПРВИ ЦИКЛУС)

Идеје садржане у есеју *У одбрану човека* биле су већ најављене у тексту *Неколике белешке о Достојевском* из 1931. године. Тамо је Настасијевић први пут прихватио тему Достојевског о Христу као „једином путу у суштину” (115). Познату тезу великог руског писца „сви смо одговорни” он у том есеју прихвата и парафразира. Каже, одговарајући на питање: „Куда? У казну, у још дубље раздрузање себе, јер лично неодговоран; али ванлично, путем једино туда Богу, све одговорнији до потпуног разлучења” (115). Од Достојевског у том тексту узима и идеју човековог излаза:

А ко није Иван Карамазов, да мишљу убије оца, или Мића, жељом; или Раскољников, стварно старицу; него је јуродиви Аљоша, шта онда?

Онда, и лично одговоран, уместо њих, јер ближи Богу, баш зато поћи још дубљим путем страдања. Страдати колико сви они заједно. Бити Христ.

У Христу је дакле исход, последњи одговор на овом, прво питање на даљем плану. (115—116).

Проблемом утицаја Достојевског на Настасијевића бавио се досада једино Милосав Бабовић у својој докторској тези *Достојевски код Срба* (1961). Али он је те утицаје откривао само у оним делима нашег писца која су настала у његовој првој и другој фази. „И доиста”, каже Бабовић (341) „од свих писаца које смо у овом поглављу поменули, Настасијевић је претрпео најдубљи утицај Достојевског. Отуда у његовим делима има толико мисли Достојевског, ликова — оваплоћених идеја, сродних места, тако много фантастике, душевне померености и фаталне трагике. И та-

ко мало наше стварности." По овоме судећи, Настасијевић је у *Тамном вилајету* и у *Хроници моје вароши* само епигон Достојевског. Бабовић је, додуше, навео доста сличних реченица, идеја, сличних ликова, у оба писца, који на такав суд наводе. Том суду, међутим, супротстављају се Настасијевићева дела као целина, приповетке пре свега, које по језику и стилу излазе из окриља Достојевског. Његов утицај постаје доминантан тек тридесетих година: прво у драми *Недозвани*, па у есеју њему посвећеном, затим у есеју *У одбрану човека* и у оба есејистичка циклуса. Достојевски тада утиче на Настасијевића директно, пре свега као мислилац и идеолог. А о утицајима Достојевског у Настасијевићевим текстовима из те последње фазе Милосав Бабовић и не говори.

Главна тема есеја *У одбрану човека* је: бити Христ. Прихвативши ту тему од Достојевског, Настасијевић га више не парафразира, већ покушава да изгради властиту концепцију о положају човеком у свету и о могућности његовог спаса. Не само идеје Достојевског, већ и његове властите из раније пређене фазе, структуралисане су ту на нов начин.

Разум је и сад за њега „опасан разорач у свему што је суштина људи” (75). И сад је за њега основни проблем: „ван сваке сумње: узнемиренима од постања, дубоко сазнамо, једини је исход умирити се” (75). Кад каже: „Некако упола сазданим сазнамо се, као у неком безизлазном спрегу врћења: колико немогуће сасвим се одвојити од природе, толико исто и сасвим јој се вратити” (76), он, у ствари, поново поставља проблем који је први пут поставио у *Записима* из 1915. и који је решавао у есејима друге фазе. Сад га само отвара у још оштријем виду, стављајући баш на њега тежиште:

И управо зато што је љутско биће оличено сазнањем те делимичне издвојености себе из тока, и што смо сушта тежња остварити се у свом сопственом, човек је уробена неравнотежа која би свом силом себе да се уравнотежи; уробени немир који би свом силом себе да се умири. (76).

Али његов одговор на то питање није више изједначење јединке с бићем као у претходној фази. Јер то изједначење сада схвата само као „Сублимна стварна човека“, само као „тренутно бекство из овог реда ствари“ (76) које не доводи до трајног решења живота „кад се у њему неминуовно и до краја мора истрајати“ (76). Зато и тражи нови пут. Постоје, по њему, заправо два пута, али један је прави, јединоспасавајући: „...узвисити се да се не падне, пасти јер се није узвисило. То је пут. А исход, утопити се у узвишењу, пропасти у паду. Или (а остварење човека тек у томе је) преболети окупани плод сазнања добра и зла, чедношћу свесазнања, наћи се у чедности почетног незнања: адамским крајем затворити круг адамског почетка“ (76—77). Пут је, дакле, „повратити изгубљену целост, духовно бити једно и недељиво као што смо и физички“ (77).

Све дотле Настасијевић иде трагом своје раније мисли, поготово оне из претходне, друге, фазе. Осећају се, додуше, извесне нове нијансе које неодољиво подсећају на религијско порекло: „пад“, „узвишење“, „адамски“ крај и почетак. Те „нијансе“ су сад толико присутне да битно мењају карактер његове мисли. Настасијевић сад већ више мисли теолошки, него филозофски. У тематски другом делу есеја он потпуно залази у поље религије. Тај део почиње пасусом:

Од свих тежњи једна је искључиво човечија, ослободити се; од свих путева, један искључиво човечији, пут забране. Те, у пркос логици, суштина нам на постављено питање одговара: ослободити се путем забране. (78).

Тај пасус, по одговору на основно питање о ослобођењу човековом, асоцира на став из претходне фазе, такође парадоксалан, о путу у ослобођење кроз једно више ропство, ропство бићу. Али његов садашњи парадокс има сасвим други смисао. Ослободити се путем забране за Настасијевића сад није прави пут слободе, већ само једна степеница на том путу. Већ из следећег пасуса види се да се таквим ослобо-

ћењем завршава „прва половина љутског процеса” кад је Мојсије, први пут после Адамовог пада, дао „камено освештање” „у десет основних забрана” (78). Тим забранама, међутим, човеков положај се, по њему, није суштински изменио: он је остао „самонамучено биће”, растрзано „с једне стране скамењеном лажју једне оклоп-врлине; с друге, изопаченим начелом живота, разорном страшћу сумње” (79). Човек је тако, у ствари, само спутао себе собом, остао „развраћени звер у стези анђела” (78). А то значи да Мојсијеве самозабране (Настасијевић их узима као историјски чин) нису донеле ослобођење. Зато то и није прави пут; прави пут је корак даље: „из самозабране у самоослобођење” (78).

Тај пут је отворио по њему тек Христ, који је „остварени лик човека” (79), јер је тек он био „остварено људско биће које више нема шта себи забрањивати, јер силом преображеног себе, и телесно и духовно, више *не може* учинити преступ ни према себи, ни према другоме” (79).

Како се Христ преобразио у то остварено људско биће, или у „интегрални лик човека” (77), не види се довољно јасно из његовог есеја. То је вероватно био онај пут „суштинског обрачуна са собом” или пут који је већ наговестио у анкети *О жељи*, а овде поновио: „да, без узвишења ни пада, јавни једном будемо у оном што је презамрачена тајна, тајни у оном што је до бесмисла преосветљено као јавно” (77). Али је сасвим јасно да он Христа не узима, по хришћанској догми, као сина божјег. А не узима га ни као *бого-човека* Достојевског (оствареног бога у човеку). Његов Христ је, очигледно, био један изузетан човек, сличан ономе описаном у Ренановом *Животу Исусовом*. Христ је код Настасијевића исто човек као и они надахнути хероји Карлајлови. Али Христ је за њега био и онај једини човек који је успео да нађе пут истине, да се као људско биће оствари тиме што ће превладати своју одељеност од општег тока, своју издвојеност из природе, и на тај начин превладати „адамски крај” и вратити се у „адамски почетак”, тј. у рајски смирај, у чедност почетног незнања. Према

том човеку, Христу, он се односи као према извесној историјској појави (личности). Нема чак никаквих импликација у његовом тексту на основу којих би се могло мислити да је он „послан” од свог „оца” на небу, или пак да је свој пут започео по његовој вољи. Настасијевићев Христ је сам открио пут истине.

Па ипак, његов Христ, показавши се у историји као оличење правог и јединог пута у остварење интегралног човека, није био и прихваћен од људи. После појаве Христа, каже Настасијевић, „до у сва срца сазнало се, или је прићи му, доживети га свом крвљу, свом душом, или убити га” (80). Убили су га „и стварно, и мишљу”: оно „пропало у човеку” (80) надвладало је. Но ипак тиме Христ (оличење идеје ослобођења) није сасвим ишчезао: „ипак и ипак веје неком непропађивошћу” (80).

Смрти бога код Настасијевића овде нема, јер нема никаквог имплицираног односа између бога Оца и бога Сина. Има само смрти једног јединог оствареног човека („завршеност лика, што у ствари значи лепоту егзистенције”, 76), али има и његове неуништивости, непропађивости. Та непропађивост Христова за човека је „само виђење себе из света стварности у свету идеје” (76). Трагедија је човекова што се према тој идеји, према самом Христу, и у његово име, чини све да се „суштински обиђе Он” (80). Последње страстице његовог есеја, где се говори о односу (понашању) људи према Христу, подсећају умногоме на *Легенду о Великом Инквизитору из Браће Карамазових* Достојевског: Христ је, и по њему, изигран, непотребан, далек од стварности. Због тога његово схватање Христа није на линији званичног хришћанства. Оно има далеко више заједничког са оном „особеном пртвом историје руске мисли — тражењем унутрашње неподељености духа”, како каже В. В. Зјењковски у књизи *Руски мислиоци и Европа* (1922: 10). У трагању за изгубљеном целости, Настасијевић је с те стране могао да прими потицај Достојевског а свакако и неког од других руских мислилаца. Руска профетска мисао, посредством руских емиграната, била је пре рата у извесним нашим интелектуалним круговима позната

и цењена. Потицај Настасијевићу за такво схватање Христа могао је, међутим, да дође и из још ширег идејног контекста у коме се тражи решење за проблем алијенираног човека. Христа је Настасијевић схватио као оваплоћену идеју интегралног човека, а пут „Бити Христ” као пут повратка „изгубљене целости”, тј. као пут дезалијенације у ширем смислу.

Јесте, од Христа на овамо у појачаном смо процесу себе, спасти се или пропасти.

Јесте, у самим нама, у нашим рођеним моћима, и могућност беспућа је и могућност пута.

Помоћ или одмоћ више нам неће пружити ни небо ни земља: сам самцит остављен је човек да скује своју судбину. (85).

Човек је, дакле, и по њему, као и по Ничеу препуштен сам себи. Али пут који му он одређује није исти као и пут Ничеовог натчовека. Тај је пут за њега ипак бити Христ, онакав какав се појавио у *Легенди о Великом Инквизитору*: пун самилости и праштања, готов да страда за друге. За начин остварења тог пута нема Настасијевић ни аргумената, ни рационалних образложења: има само профетске речи које по тону подсећају, у последњем делу есеја, на говор библијских пророка. Кад се те профетске речи преведу у тезе, онда се тај пут који он види највероватније може остварити овако: да се доживи пуна истина себе и истина света кроз суштински обрачун са собом; да се одбаце спољни прописи као оклоп — врлине (а то имплицитно значи и прописи религијски); да се чини истинско добро, добро за друге — јер се тако превладава јаз између Ја и Не-ја; да се оствари пуна испуњеност човека, свих његових могућности у добру, лепоти и истини. Тим објавама Настасијевић у последњем делу есеја од мислиоца постаје пророк, а од есејисте проповедник. У првом делу есеја он се бори с проблемима и покушава да их реши; у другом делу он има готова решења и само их проповеда. И у том другом делу не може да буде друго до проповедник. Тад највише подсећа на теоло-

ге по позиву; управо у ово време сарађује у православним религиозним часописима *Светосавље*, *Пут и Хришћанска мисао*. Није искључено да је потицај добио и из проповеди Николаја Велимировића чије су прекупације такође биле и Достојевски и индијска филозофска традиција.

У есеју *Религиозно осмишљање уметности* из 1936. године Христ се више и не помиње, нити се излаз „Бити Христ” узима као јединоспасавајући. Настасијевић донекле мења и језик, терминологију. Све чешће срећемо изразе који означавају конкретну стварност савременог човековог спољног света. Међутим, он и овде опет тражи онај „једини” пут истинитог бивања. Сада му се тај пут указује као „јединоспасавајуће, — уистинити ход” (70). Јер: „У пуном доживљају хода садржан је и смисао пута” (70). Живети аутентично, дакле свој људски живот, то је смисао живота. Почев од тог начела, које је општеприхватљиво, па према томе и непроблематично, Настасијевић иде властитим путем. Каже: „пут на коме са сваким даљим кораком искрсава по десет нових питања, није прави пут; живот, до у чију је саму срж продрла зла коб проблематике, и који у пуком комбинаторству рачунице очекује себи спаса, дубоко је обесмишљен живот” (71). Аутентична је дакле егзистенција без отворених питања, без зле коби проблематике. Остварити такву егзистенцију — то је циљ. Одгонетнути како је дошло до човековог „исклизнућа из свеопштег тока” и како да се човек поврати својој „изгубљеној целости”, проблеми су којим се Настасијевић бави у овом есеју. Ти проблеми представљени су и овде његовом специфичном терминологијом. Није тешко уочити, међутим, да окосницу његових размишљања чини и овде проблем отуђења.

У урбеној тежњи да се слободно изгради... човек је место стварним завојицама логоса ударио апстрактним пречицама логике.

И у нездраво наглом процесу ослобођења, насилно кидајући везу по везу суштине себе са суштином света

...постигао је супротно, — да се макар и по цену духовне смрти, ослободи, или тачније рећи, отцепи од света.

И свака прекинута веза са светом значила је у ствари једну везу мање са самим собом.

Те у обмани да је потпуно свој, и ослобођен неба чврсто стао на земљу, нити је више на земљи ни на небу, нити је божји ни свој. Губећи Бога, у ствари све је дубље губио самог себе. (71).

То је Настасијевићева дијагноза о положају човека у савременом свету. У тој дијагнози могу се препознати, иако трансформисане, две модерне идеје: Ничеова о човековој егзистенцијалној ситуацији после смрти бога и идеја о отуђењу човековом од своје суштине. Да је Ниче на изврстан начин присутан у Настасијевићевој мисли, не изненађује: већ у другој Настасијевићевој развојној фази могли смо да укажемо на елементе тог присуства. Не изненађује, такође, ни његово поновно бављење проблемом отуђења. Отуђење човека, схваћено као његово одвајање од природе и од других људи, стари је Настасијевићев проблем: мислио га је тако рећи од почетка своје делатности, још од *Записа* из 1915. Оно што у овом есеју донекле изненађује јесте чињеница да Настасијевић о човековом отуђењу више не говори као о „адамском крају”. Порекло отуђења човековог он сад види у његовом односу према раду („производњи”), дакле, сагледава га из аспекта који је карактеристичан за Марксово схватање отуђења. То може да потврди и одломак који следи. (Не треба гледати терминологију, већ ставове, идеје).

Првоначални свој дар, стварати, човек у све већој мери, ради сумњиве победе над материјом (као да је реч о победи а не о преображају) замењује са сухо-рачунским производити, благослов стваралачког рада преображујући у проклетство разорилачке производње.

И у оном што се сматра за највећу благодет времена, у машини, не крије ли се најподмуклија опасност да у човеку утрне свака стваралачка моћ. (72—73).

По ставовима, идејама можемо да закључимо да је Настасијевић (уз све оне „благослове“, „проклетства“ и сличне изразе) покушавао да проблем човекове аутентичне егзистенције у савременом свету сагледа на основу чињеница са којима се суочава. О човековом отуђењу не говори он сада први пут. Али први пут му се отуђење јавља ван митских формула, у конкретном виду: као последица човековог односа према раду у машинизираној цивилизацији. Од природе, других људи и од властите суштине човек је, сад по њему, отуђен не због појаве разума или због првобитног греха праоца Адама, већ зато што се његов однос према раду битно изменио. Рад, тј. стваралачки рад (= стварање), који је био „благослов“ по само његово људско биће, преобратио се у „сухорачунско“ произвођење, изметнуо се у машинизираној цивилизацији у човеково „проклетство“. Маachine, симболи новог времена, јављају се као посредници и између човека и природе и човека и других људи; оне човека чине отуђеним. Зато та нова цивилизација Настасијевићу улива страх. Такав страх је, додуше, у његово време био доста раширен: срећемо га, у разним видовима, у низу новина и часописа тог времена, нарочито десним и религиозним. Стару Русову тему о потреби враћања човека природи наметала је, дакле, и сама ситуација у којој се човек све више налазио. Та тема се морала наметати Настасијевићу поготово. Све до ових година, до пред крај живота, он као да људску свакодневицу и живог човека у њој, свога ближњег, није ни примећивао. И сад као да се, суочен са опипљивим симболима стварности, наједном тргао, пробудио. Дошло је тако до преобрата у предмету његовог интересовања. Уместо о есенцијалним проблемима, почео је све више да мисли о проблемима егзистенцијалним. Заједно с тим дошло је и до извесног преобрата и у начину његовог мишљења. Ирационалист Настасијевић, тражећи одговоре на проблем човекове егзистенције у савременом свету, направио је благи заокрет ка рационализму. Сад покушава, колико му је то са оптерећењима пређеног пута могуће, да рационално појми актуелну човекову

ситуацију. Стичемо утисак као да је Настасијевић на почетку једне нове развојне фазе, као да је његов екскурз у метафизичке проблеме завршен. Ево још једног карактеристичног одломка:

Разлучењем, дакле, себе од света, човек је у ствари разлучио и своје сопствено биће. Најпре у њему самом, па у свим његовим изразима, све се једно од другог одваја до отцепљења.

На стваралачком плану култура је већ одавна посебна категорија живота, а уметност, опет, посебна категорија културе, и тако даље до све ситнијих одељака и пододељака.

И нема живог кутка у који већ није продро, под маском просвете и са девизом напретка, разорилачки дух времена. (72).

Човек је, дакле, отуђен од света у коме живи, отуђен и од властите суштине; његов духовни свет је размрвљен, фрагментизован. То Настасијевићево виђење човековог положаја, прихватљиво је и за марксистички образованог читаоца. Али Настасијевић не застаје само код дијагнозе таквог стања; покушава да му нађе узроке и да нађе путеве његовог излечења. Човека је, по њему, у то стање довела његова тежња ка напретку, ка цивилизацији, ка просвети. Отуда се јавља машина, фрагментизован духовни живот, па и они технички производи који уметничка дела „аутоматски преносе ширум света“ (73). Све те новине ишле су, по њему, на уштрб човекове креативности, одвајале га од природе и других људи, нарушавале целовитост његове егзистенције; у свима њима он зато види симболе „разорилачког духа времена“. Уместо излечења тих болести савременог света, путем укидања онога што их, као „болести“, производи, Настасијевић истиче програм укидања цивилизације као такве; чак се изричито изјашњава и против „девизе напретка“: „напредак“ је и довео до таквог стања. При том он полази од претпоставке, од убеђења да је стање човекове неотуђености, тј. „целости“, постојало у неком предцивилизацијском ступњу. На основу те претпоставке

он и формулише циљ: вратити човекову „изгубљену целост“. А да би се та целост постигла, треба укинути оно што ју је нарушило: цивилизацију, напредак и све што је с њима у вези. Тај Настасијевићев необични пројект, репродукован према његовим премисама и према његовом начину закључивања, не делује произвољно нити априорно мрачњачки. Његове су премисе једноставно погрешне, а он је, на жалост, на тим погрешним премисама изградио, са доследношћу која му је и раније била својствена, идеолошку позицију која је изричито против-прогресивна, против-цивилизацијска.

Есеј *Религиозно осмишљење уметности* значајан је и по импликацијама које се тичу саме уметности. Настасијевић је некад сматрао, у есеју *Неколико рефлексција из уметности*, да „уметност ради уметности значи изоловати је изван човека и живота и затворити је у један *circulus vitiosus*“ (29). Сада, у овом „анти-уметничком времену“ (73) он прави заокрет, па сматра сасвим природним што „последње стваралачке силе... набоше склоништа у „кули од слонове кости“, да саме у себи изумру на миру“ (73). Додаје затим:

А данашњица, која је само доследан корак даље у свему што је до јуче владало, обарајући се свом снагом на „уметност ради уметности“ нехотице тиме долази у најтежу опреку са духом саме себе: јер у животу отцепљеном од живота, где је све самом себи сврха, и лепота је ради лепоте, и уметност ради уметности. (73).

Настасијевић тада, 1936. године, такву ларпурларистичку уметност није бранио зато што је у њој видео идеал уметности (читавим дотадашњим путем тражио је други идеал), већ зато што је у савременом идеологизираном и машинизираном свету видео у њој таквој једини пут човековог самоостваривања. Из света у коме је живео, Настасијевић је тражио излаз, тражио Спас. Није га видео тамо где и Маркс, у револуционарној измени друштва, тј. у ослобађању човека кроз његово социјално ослобођење (такав вид

ослобођења човековог никад није имао у виду). Још мање је прихватао тезе својих савременика, припадника социјалне литературе, о уметности као оруђу борбе за измену тих односа. (Њима је највероватније и упућена реченица: „И јер борба макар и за праведну ствар ипак је борба; и оруђе, макар се њиме и само зло хтелo искоренити, ипак оруђе”, 74). У свету без бога, где су и наде у пут Христов згасле, тако се бар чини из овог есеја, и где свет иде смером разорилачке производње, он је сад излаз видео једино у уметности. То је опет један од излаза за који је упориште могао наћи код Достојевског. Каже он:

А изнад и испод обојега (оруђа и борбе — П. М.), високо и дубоко, стоји стваралачки потез који је сам по себи победа без борбе, јер потврдом себе као апсолутног добра у корену ништи зло, јер у себи носи сву силу отелотворене љубави. (74).

Стари његов став из есеја *Неколико рефлексција из уметности* да је уметност „у својој битности религија” (29) доведен је овде до крајњих конзеквенци: кад је вера у моћ религије, у пут „Бити Христ” престала, остала је још само уметност као једини човеков излаз. Она сад замењује религију. То је и основна порука тог есеја који носи наслов *Религиозно осмишљење уметности* а у коме се о религији не говори. Тим есејем практично се завршавају његова трагања за решењем проблема одвојености човека од природе (и других људи). Онај једини аутентичан пут, за којим једнако трага, пут: бити у истини, оправдати се пред током свега, указује му се сад као уметност сама. Она је последње уточиште Спаса.

II (ДРУГИ ЦИКЛУС)

Есеј *За хуманизацију музике*, који је објављен исте године кад и есеј *У одбрану човека* (1934), полази такође од Достојевског. У *Неколиким белешкама*

о Достојевском Настасијевић је особеност великог писца видео у његовом односу према човеку: „Човек је ту истакнут у први план. Дате му џиновске размере. Све остало, и природна појава, и твар, само је саставни, само немутни део њега. Од њега тек настаје права драма” (115). Сад, у овом есеју из последње фазе, Настасијевић у први план ставља човека и сам полази од њега. „Да ли се о битно љутским стварима заиста битно говори, мерило је: је ли током расправе тежиште остало у човеку, или се, по нехотичности свега неосновано вођеног, са човека неосетно пренесе на саму ствар” (47). Тако почиње есеј *За хуманизацију музике*, чији је главни проблем опет матерња мелодија, али сагледана са једног посебног аспекта, са аспекта савременог отуђеног човека. Све битне идеје тог текста биле су већ дате у есеју *За матерњу мелодију*. Матерња мелодија је тамо била схваћена као један од начина појављивања пантеистичког бога; та мелодија могла је кроз човека да проговори у виду његове распеваности. Овде, пак, Настасијевић остаје при истом схватању мелодије, као распеваности, али њено порекло види не у есенцији, у пантеистичком богу, већ у „насушној потреби човека, распевати се, разиграти” (47). Бог, макар и пантеистички, померен је у страну. Мелодија Настасијевићу више није само начин успешног израза, већ и пут за „магновено отварање свега, кад изгледа да се више нема куда” (49). Пре тог есеја прешао је он у свом интелектуалном развоју фазу у којој је главни проблем био кореспонденција јединке с бићем. Тада о мелодији није изустиио ни речи, али трагови те фазе сад се јасно осећају:

Не, човек не пева „као што птица пева”; већ у некој унутрашњој уђешености себе, у некој за тренутак измирености, ја — сви други — све друго, јер спољним отпорима раздешаван стално, тим дубље, узвучујући се најједном у себе, спасоносно се узвучи и у сваког другог, и у све друго. (49).

Настасијевић се сад опет враћа мелодији да у њој пронађе излаз из отуђености човека од других

Људи и од природе; хвата се за њу као за сламку спасења, проналази у њој мост према другима и према свему другом. Али сад не ставља акценат на она теоријски релевантна схватања из есеја *За матерњу мелодију* о мелодији као начину кореспонденције с апсолутом, већ у њој види средство за кореспонденцију с другим људима, и у њој, далеко наглашеније, види перспективу националног пута у аутентични уметнички израз. Релација стваралац—дело—прималац, која је у есеју *За матерњу мелодију* и у есејима из друге фазе била затамњена, сада се поново отвара, постаје за систем мишљења релевантна. Настасијевићу је увид у ту трочлану релацију неопходан да би своја схватања оправдао и са становишта примаоца. Његова је сад истина „о певању: живим начелом доброте, разрешив се од сопственог зла, једино се тиме можемо потврдити у другоме” (49—50). Јер полазећи од човека, тј. од мелодије као човековог производа, а не као атрибута апсолута, он има пре свега у виду кореспонденцију с човеком, с другим људима, а не кореспонденцију с бићем или апсолутом. Мелодија се у тој кореспонденцији показује само као пут истинске комуникације, истинског приближавања другима (другом), тј. као пут истинског хода.

А стварни ход је само дотле, док јединка, утврђујући се тиме у духовној органичности себе, утврђује се и у органичности множине; док се из сваког појединца може извити истоветни мелодични дах са сваким другим; док се појам народа битно поклапа са појмом хора.

Кад би се у ливади травке заталасале, не поветарцем споља, већ свеопштим неким дахом себе, изнутра. А то је ништа мање него моћ, затреперети животворно до у сами за све истоветни корен искони. (50).

Обнављајући тему матерње мелодије, Настасијевић у овом есеју једноставно прелази преко проблема који је тамо остао нерешен, преко односа матерње и свеопште мелодије. Свеопшту мелодију више и не спомиње. Имплицитан је став његовог новог есеја да пуна кореспонденција са свим људима није могућа.

Могућа је само са онима којима је заједничка једна матерња мелодија, тј. са људима истог националног колектива. Реч „органичност“, коју употребљава уз појам јединке и уз појам множине, израз је његовог прећутног признања да је пуна кореспонденција само међу људима таквог једног мелодијско-језичког колектива могућа. Нација се тако појављује као једини апсолут са којим се може кореспондирати, јер она има за „све истоветни корен искони“. Појам хора, који такође употребљава (а он се „поклапа“ с појмом народа), наговештава и праву природу те најдубље кореспонденције. Она може да буде само орална, усмена, путем спонтаног певања, путем непосредног додира. Музички, тј. уметнички национализам, који је раније био у основи његове концепције матерње мелодије, сад, у овој фази, добија нов призвук: више се не показује као романтичарско откриће извесних националних духовних и изражајних вредности у обелодањеној мелодији из речи народног језика. Сад се у новом његовом уметничком национализму тежиште помера ка национализму: национализам постаје прибежиште из страха од новог, од цивилизације коју симболизују машине, средства за масовну репродукцију уметничких дела; прибежиште од света у коме је човек све даљи од свог генеричког порекла, све отуђенији од природе и од других људи. Он више не тражи стварно пут за литерарни израз (иступа са готовим старим програмом), већ тражи пут за Родину. Родина, а не аутентичан израз, постаје му главни проблем и опсеција. Њему, који је у својим литерарним делима сав био утонуо у свет архаичности, нова цивилизација, коју је тридесетих година први пут стварно почео да примећује, морала је изгледати стравично. Зато и једино решење за човека у том свету он види у повратку на старо. Чланак *Против машинизације уметности* и неке реченице из есеја *Религиозно осмишљење уметности* из исте 1936. године плод су тог страха; у њима је до екстрема доведен његов отпор новоме. Ни тај страх ни тај отпор не изгледају безразложни. Он је тада у „недогледној могућности аутоматских преноса уметничких дела“ видео „највећу опасност по

уметничку делатност човека": „Опасност, да се најзад цео глобус... сведе на свега неколико емисионих врела, одакле ће се суверено давати, а сав свет да остане уклет у вечитој пасивности" (31). Ни Маршал Маклуан нас ових година својом тезом о комуникационим средствима као „Људским продужецима" (1971) није сасвим разуверио да та опасност није реална; могао нас је само уверити да „машинизација уметности" има и много добрих страна. За Настасијевића та машинизација (а он ју је видео и у радију, грамофону, фотографији) нарушила је темељно његову идеалну слику о непосредној, оралној комуникацији стваралац—прималац. Каже он у чланку *Против машинизације уметности*:

Јер у тајанствености стваралачке игре само давати или само примати (а не дајући потстицати, да, ко је примио, узврати још већим давањем) значило би корак даље, па да падне у крајњу обамрлост и онај ко даје и они који примају. (31).

А у чланку *Драмско стваралаштво и позориште код нас* изражава тај проблем још сликовитије:

У органској су целини и онај који ствара и они који глуме и они који присуствују глуми. Проблем драмског стваралаштва не може се интегрално решавати без једног од ова три чиниоца. Нити се игде могло доћи до пуног драмског размаха ако се дело, извођачи и гледаоци, при извођењу, нису стопили у нераздвојну целину. (35).

Такво виђење релације стваралац—дело—прималац није сада плод његове теоријске спекулације, какво је било оно у непосредном давању и примању из есеја *Неколико рефлексија из уметности*. Сад Настасијевић не сагледава тај проблем апстрактно, подстакнут једним романтичарским теоретичарем, већ тражи одговор за проблем конкретне драмске уметности, у конкретном времену и у конкретној људској ситуацији. Међу његовим редовима пробија чак и лич-

ни тон неприхваћеног драмског писца. У тој конкретној ситуацији он види нарушен сам идеал непосредне оралне комуникације између ствараоца и примаоца. И пошто не види пута напред, истиче идеал старог. И то не старог од јуче, већ старог кад човек још није у пуној мери изгубио своју „целост”. Реагујући на актуелну, личну и књижевну ситуацију, још у есеју *За хуманизацију музике*, он иде свом времену насупрот: не само против нове цивилизације већ и против нове уметности, оне која је, како у том есеју каже, препуштена „елитној мањини” (52), „где се стваралачки нагон изопачио у то, разорити што је још игде у човеку трагова духа: мелодична немелодичност, тонална атоналност, ритмичка аритмичност” (51—52). Развој музике у овом веку такве његове ставове, засноване на идеалу архаичне народне мелодије, не правда. Али правда их сам проблем у који је он зашао: расцеп који постоји у уметности на ону за „елитну мањину” и на ону за „Духом утрнуле цивилизоване масе” (51). Са становишта интегралног човека, смер којим иде модерна уметност нарушава заједништво уметника и публике, тј. непосредно остварену релацију стваралац—дело—прималац. Излаз из те ситуације он је видео једино путем унатраг, у стању кад је то заједништво постојало: повратком архаичној, примитивној мелодији, спонтаном певању „које данас само припада „заосталима”, и „где се човек још духом не отцепио од земље, од животиње, од биљке; где и дан дању ухо, кад се за многе ствари изгубио слух, чује како трава расте” (53).

Могућност једне такве „у најдубљем и најширем смислу *обнове*” (55) он је видео не у цивилизацијски развијеном Западу већ код нас. А видео је баш код нас због наше цивилизацијске, „псевдокултурне”, „псевдопросветне” заосталости. Јер је управо та заосталост сачувала, по њему, још увек „живи искон” примитивне народне мелодије, клицу која обнову може да донесе. У есеју *За хуманизацију музике* тако схваћену „обнову” он види и као једини пут дезалијенације: у „обнови” је, по њему, једини излаз за уметност и за човека у савременом свету. Такав излаз,

додуше, био је већ наговештен и у есеју *За матерњу мелодију*. Али је Настасијевић тамо тражио пут у аутентични уметнички израз, а не пут у спасење. Овде, пак, он тежиште ставља на Спас: на спас и уметности и човека од савремене цивилизације. „Обнова” и уметности и човека указује му се на један једини начин: као обнова примитивног заједништва у коме се комуникација између ствараоца и примаоца врши путем матерње мелодије, ненатруњена цивилизацијом и „псевдопросветом” и „псевдокултуром”. У есеју *За матерњу мелодију* он је у нашој примитивној матерњој мелодији видео неискоришћено богатство и једну велику шансу ка аутентичном изразу наше културе. Тамо је још, дакле, гледао унапред: ка достизању већих култура. Овде сад шансу не види само у коришћењу нашег примитивног материјала, чак ни у конзервирању вредности које нам је наша заосталост сачувала, већ види излаз, Спас, и за нашег човека и за нашу уметност, у повратку уназад у само примитивно стање непосредног и оралног заједништва, тамо где је, по њему, изгубљена целост једино и постојала.

Конкретније је Настасијевић тај проблем покушао да реши на плану наше књижевности у текстовима *Наши културни узмаци* и *У тражењу себе*. У тим тематски блиским текстовима видео је један пресудан расцеп у нашој култури на почетку њеног модерног доба: између пута који је назначио Доситеј и пута који је означио Вук. У *Нашим културним узмацима* он помиње како је Доситеј звао на просвету и књигу, па каже: „Али притом заборави на оно најважније, што ни њему самом изгледа није било јасно: на ону неопходну основу са које се једино могло поћи ка новој култури: ни живи дух народа, на народну поезију” (1938: 94). Зато он Доситеју претпоставља Вука, јер у њему види, и први пут то ставља до знања, претечу идеја на којима сам инсистира. И добро му, за аргументе о снази примитивног духа, долази чињеница да је Вук био самоук. Предавање завршава речима: „Те напослетку, место уобичајеног слава му, помислимо мало, сваки на посе, да нисмо у чему скре-

нули са пута истине који нам је тако пророчки указивао Вук" (96).

Пут наше литературе од Вука наовамо указује му се у другом тексту, *У тражењу себе*, као пут заборава Вукове истине. Има у том тексту много порицања успеха нашој литератури у романтизму и нарочито у реализму, „осим ретких изузетака" (66) које не наводи. За та неуспевања могу се из текста ишчитати два основна разлога. Први је дат у овом пасусу:

Од Доситеја на овамо, зар доказивати, у непрекидној смо кризи прелаза са усменог на писано, од општенародног ка појединачном, — у кризи чији добар исход води културоносним замасима, али у којој, будемо ли губили себе, не нађемо ли се, опасност је и по сами духовни развитак народа. (66).

Појединац се, дакле, отцепио од народа, његов глас од народног гласа, његова суштина од заједничке суштине. То је разлог због кога ни наши писци 19. и почетка 20. века нису дали значајније уметничке резултате. Да Настасијевић српску литературу тог времена није много ценио, могу донекле да нам посведоче и неауторизована његова *Предавања из књижевности*. У тим предавањима има одломак у коме он стил дели на „индивидуални и колективни". „Велики стилови су колективни", каже он (1968, II: 249). Упојединачавање, индивидуални стил није, према томе, ни могао да да велике резултате.

Други разлог нашим неуспевањима Настасијевић види у отцепљивању писаца од родног тла. То су наше судбине: „... родити се на дому, тражити привидно себе у иностраном свету, разрешујући се у ствари свих родних позива; ослобођен сваке опасности духовног поробаја, вратити се дома, отворити школу брзог и бесплодног рашћења, привидом културе спасавати нашег мучног човека од свих врлети и понора стваралачке жртвености". (67—68).

Где је излаз из такве ситуације, где је прави пут? Настасијевић баца поглед према Русима, каже: „Коренитије се у руској земљи остајало и коренитије из ње

бежало, па се из оштрине сукоба родила мисао, дубоко се поставио проблем” (68). Модел пута за нашу културу који он даје одвећ подсећа на проблеме руске културе како их је приказао Зјењковски у књизи *Руски мислиоци у Европи* (1922). Ако не из те књиге, Настасијевић је опредељен за такав пут могао да усвоји и од писаца и мислилаца којима је та књига посвећена. Према том „руском моделу”, пут наше културе не би био у затварању, већ у дијалогу са другим културама. Али тај дијалог, за Настасијевића из овог времена, може да има сврхе само ако се одвија „у смислу јачања наше стваралачке самородности”, како гласи део једне његове реченице коју Деврња у *Биографији* (75) наводи. Циљ је, дакле, јачање наше самородности, а не дијалог. Дијалог је допустио ако тој „самородности” служи. Пред „самородношћу” као вредносном апсолутизацијом он је секундаран: кад ту „самородност” може да угрози, нужно је одбацити га. Отуда је прави пут наше културе овако оцртан у есеју *У тражењу себе*: „подешавајући брзину хода према узрасту, кретати се напред тако да сваки даљи корак значи и даље буђење и јачање родних снага”. (67).

*
**

Проблеми које Настасијевић решава у есејима и чланцима из ове фазе проистичу из његовог уочавања отуђености човека и отуђености уметности у савременом свету. Есеји и чланци које пише покушаји су да се излаз (Спас) из тог акутног стања нађе.

За човека самог, Настасијевић у два есеја првог циклуса види и два излаза: у есеју *У одбрану човека* излаз је у усвајању Христовог пута (Бити Христ), а у *Религиозном осмишљењу уметности* једини излаз се види у уметности и то уметности ради уметности. За оба та решења потицаје је могао да добије од профетске мисли Достојевског.

За нашу културу, у свету машинизираних цивилизација и „машинизираних” уметности, он, у другом цикл-

лусу текстова, види излаз у повратку „родним снагама”: у обнови „самородне” матерње мелодије и у обнови непосредног примитивног (оралног) заједништва ствараоца с примаоцем.

Појам „обнове”, који Настасијевић употребљава у значењу „ренесанса”, означава повратак у стање човекове неалијенираности, која је за њега стање тоталне примитивности. Мада је до таквог поимања „обнове” Настасијевић дошао тражећи пут дезалијенације човека, тј. пут повратка његове „изгубљене целости”, идејне импликације које из једне такве обнове следе, делују још више застрашујуће од цивилизације која је у њему изазвала страх.

У ТРАЖЕЊУ СЕБЕ

Песме које су ушле у циклусе *Магновења* и *Одјеци*, у збирци *Песме* из Целокупних дела, објављиване су током последњих неколико година Настасијевићевог живота. (Речи у заградама означавају наслове коначних варијанти):

Магновења:

1. *Епитаф*, 1. IX 1932.
2. *Поглед*, 6. I 1933.
3. *Наградна реч (Награда)*, 16. V 1933.
4. *Туга у камену*, V 1934.
5. *Пуг*, 24. XI 1934.
6. *Из „Магновења” (Храм)*, 16. IV 1935.
7. *Струна*, 1. I 1936.
8. *Речи из осаме*, 6. I 1936.
9. *Мисао*, II 1936.
10. *Вест*, 16. IX 1936.
11. *Радосно опело*, III 1936.
12. *Из круга „Он” (Он)*, 16. X 1937.

(Немамо података да је тринаеста песма циклуса, *Порука*, била објављена пре књиге).

Одјеци:

1. *Молитва*, 13. IV 1935.
2. *Погреб*, 13. IV 1935.

3. *Сећање*, 6. IX 1935.
4. *Прича*, 6. VI 1935.
5. *Туга*, 1. I 1936.
6. *Јутарња песма (Јутро)*, 1. I 1936.
7. *Из осаме*, 1. I 1936.

Циклус *Магновења* настајао је, дакле, у времену од 1932. до 1937. године. Највише песама (пет) објављено је 1936. године. Песма *Из круга „Он“* је једини његов рад објављен у последњој години живота.

Све песме из циклуса *Одјеци* објављене су за непуну годину дана: од априла 1935. до 1. јануара 1936.

Године 1935. и 1936. представљају последњи пропламсај Настасијевићеве песничке активности. Годину дана пре смрти он је практично заћутао.

1. „МАГНОВЕЊА”

„Магновења су збир појединачних песама сложене структуре, које су изнутра подељене бројевима на одељке, тако да свака песма подсећа у малом на структуру *Речи у камену*. Читав циклус се састоји од самих ремек-дела...”, каже Миодраг Павловић (1964: 173). Стих је у њима сличан стиху у претходна два циклуса. Једина значајнија новина су „неологизми нарочитог типа, састављени из две речи, слично енглеском песнику Хопкинсу” (на пример: *недохват-благо*, *пламен-оплођење*) које Миодраг Павловић (184) скоро све налази у циклусу *Магновења*. Хопкинсов утицај је чак могућ, јер је Настасијевић, по речима његовог брата Светомира, тек неколико година пред смрт научио енглески језик.

Свака од тих песама има по неку посебну мисао, поруку, став и свака захтева посебно разматрање. Не можемо их, због простора, појединачно интерпретирати. Можемо само, трагом карактеристичних стихова или строфа, да укажемо на оно што је за сваку од њих, па и за циклус као целину најзначајније, на смер

његових идеја и на мисаоно-идејну структуру самог циклуса.

Најстарија од тих песама, *Епитаф*, је и највише вербална. Кључ за њено разумевање је изостављена реч „Бити” на почетку песме и изостављене речи унутар стихова. Први стих те песме гласи: „Пламен, — спржити где лек”. „Допуњен” изостављеним речима он би гласио: (Бити) пламен, — спржити (тамо) где (је на изглед и по свему потребан) лек. Зашто спржити? Зато што, по Настасијевићевом начину мишљења у парадоксима, лечењем се болест само залечује, а њу, болест, спржити треба да би се отклонила: пламен је лек тамо где лека нема. Бити „мелем непробољу” то је његов циљ.

Далеко је сложенија друга по реду објављена песма *Поглед*. Њена прва строфа гласи:

Поглед је, — тине око.
Неситом утол мрење.
Нестати, — то мој пут.

Не могу се ти стихови, као ни други из ове песме, разумети без његових есеја и то оних из друге фазе. То око које „тине” је „спољно”, здраворазумско, емпијско око, чија моћ престаје кад се право оно „унутрашње око”, како су га назвали романтичари, појави. А то је поглед који гледа у суштину, у бит бића, где моћ „споредног ума”, како каже у есеју о Достојевском (114), престаје. С јављањем тог унутрашњег погледа јавља се и неситост: глад тог погледа за задовољењем у унутрашњој истини, лепоти и добру, што је једнако уструјавању у биће, изједначењу с њим. Да би се глад тог дубљег погледа утолила, нужно мора доћи до мрења, до себе-уништења јединке пре (физичке) смрти. Кад каже: „Нестати, — то мој пут”, то је доследан одговор на тезу првог стиха и на њену допуну у другом: на путу за „стварну мисао” стварни је пут себе-нестајање.

Трећи одељак те песме референца је самог тако схваћеног „погледа”. Он је значајан и за Настасијевићев однос према проблему стварања, стваралаштва:

Слеп, — или погледом мри.
Јер и смрти то
као живота је мало.

Гине ткач,
и гине ткање, и влат.
Ал' чудно непогиба мир,
златали зри,
где гинуло се и ткало.

Слеп је у Настасијевићевом начину мишљења у парадоксима онај ко има око (а не „унутрашње око“). А дилема је у овим стиховима: или бити „слеп“, па остати живећи површинским животом у површинском знању, или ићи за стварним погледом стварним путем, који је пут себе-нестајања и мрења, јер је тек тај пут (опет парадокс!) пут стварног живота, аутентичног остварења људске егзистенције. Зато је и пре смрти тог умирања, тј. живота у стварности духа, у истини, као и оног површинског, нестварног живота мало. У песми *Порука* из истог циклуса он на исти проблем одговара стиховима: „Прозрем вас: / јадна јаснота, / умље, јадна реч, / мрачни пут грете“, а у есеју *Религиозно осмишљење уметности* каже јасно да „човек никад није био нестваран као данас“ (72). Са позиција таквог виђења пута човековог, пут смером унутрашњег погледа (пут утапања Ја у Не-ја, обезличења себс) указује му се као једини стварни пут. Јер је он и једини пут стварања. Трошен бива на том путу и стваралац-ткач и влат (материјална) и само његово „ткање“. Али оно што „златали зри“ кроз трошење енергије, што остаје иза „ткања“, смирај је за човека узнемиреног од постања. Тај мир, или тај смирај у утапању у биће, а не неки други резултат (уметности рецимо), јесте и крајњи смисао свег стварања, свих активности: из њега све добија смисао.

Песма *Поглед* још увек оваплоћава идеју „стварне мисли“ из претходне фазе. Њено би место пре било међу песмама из тог времена; објављена је на крају те фазе, 1933. године. Песма *Наградна реч* из исте годи-

не сведочи о другој оријентацији, хришћанској. Ево стихова којима почиње и којима завршава:

Пече та рана.
Њоме, и само њоме,
све дубље жив.

.....

Удрите,
нисам крив.

Парадокса бар у стиховима нема: речи треба схватити у њиховом правом значењу. Парадокс је само између наслова и текста песме. Рана која пече је сама та наградна реч; реч га је наградила раном која пече. У време кад је песма била написана реч која га је наградила раном могла је да буде пре свега реч његових критичара. Нападајући га без кривице („нисам крив“), донели су му патњу у награду, живот у патњи, у испаштању. Песма више не преводи једну мисао већ формулише осећање помирења које је блиско оном Христовом: ако те ко ошамари по једном образу, окрени му и други. Само праштање, скрушеност он супротставља неправди. Настасијевић у тој песми први пуг заузима став Христов. У десетој песми *Речи у камену* спознао је тај став као „науку“; сад га ево на властитом искуству оваплоћује.

Туга у камену, једна од најбољих песама циклуса, има девет одељака, тј. осам песама (прва и последња се понављају). Међу све самим успешним стиховима тог ремек-дела, неки су ипак идејама новији и карактеристичнији. „И кренем, и родна коб / све дубље ме корени.“ „Родна коб“ је нова синтагма за судбинску преодређеност јединке која је већ била изложена у тези о надмотиву у *Поговору Међулушком благу*. Не може песник (човек) од те коби да побегне: што даље хоће од ње, све је дубље у њој, роб своје коби, роб свога корена. Наговештавају ти стихови извесну унутрашњу драму, драму његовог опредељења. Они кореспондирају са целим шестим одељком који гласи:

Слобода робу, — одбегнем далеко,
а све дубље ту.

И благослов што гробу
колевци проклетство неко, —
одужити дуг.

Јер бекства од родне коби ни ту нема. Покушај стварног бекства (а код Настасијевића је у сваком ставу „стварно” увек супротстављено „нестварном”) мора се увек завршити укореењивањем у своју родну коб. Та коб стиче се рођењем као проклетство; на крају животног пута постаје благослов родине (земље рођења), благослов повратка искони. Те је отуда једини пут тој родној коби (коби рођене земље, нације) одужити се, вратити јој њено. У *Поговору Међулушком благу* надмотив је био замишљен као матерње-мелодијски израз фатума који усмерава људске судбине. Овде сад тај фатум (коб) постаје пут који треба следити.

Песма *Пут* из исте (1934) године представља дискусију о оном „једином” путу, драму о путу. Одлучне доскорашње извесности о њему из песама и есеја нема: јављају се знаци сумње. Песма почиње одељком:

Јер газило се туда,
јер газило,
и небога, ево,
стопа утабава, —
нема трага.

А жеднији ходим све,
а ходе; —
у недохват је,
ето то ужасава.

Бог више није у свему; сад „небога” а не пантеистичког бога његова стопа утабава. Нема више трага оном пантеистичком богу што га је било у песмама из циклуса *Бдења*. У песнику и у песми настаје драма што се бог, или апсолут — оно метафизичко — спознао као недохватно, а он је њега постао све жеднији.

Изгледало му је доскора да је уструјати у биће, изједначити се с њим, остварљиво; сада му и то постаје недохват. Разлог је: „И јалов пламен, / саму кад не опржи срж”. Пут: бити у истини, у духу, није остварен; не изгледа ни да се може остварити. Та песма надовезује се, дакле, на теме *Глухота* и на теме есеја из претходне фазе, али само елементима, не целином виђења; покушај је у ново. Ево њеног најзначајнијег одељка који се двапут понавља (4. и 7):

Ходом то у неходе
у беспуће непутем,
и броди да се не преброде.

И стопом то, и скутем,
врелини врео,
усна кад усну
испијајући прокази,

на крају нестати цео,
ал' проклијали трази.

Трагови који остају, после нестанка себе, после себе-уништења, су трагови хода у неходе по здраворазумском смислу, хода у беспуће који у рационалном смислу пут није. Јер тај пут не може ни да води преброђавању, кад нема шта да се преброди, кад је пут „нестати цео”. Смисао пута види он сад не у смирају, као у песми *Поглед*, већ у траговима који остају. Тема је то блиска Андрићевим темама о градитељству: показује једини начин да се човек продужи, да настави да траје. Сам тај пут није митски заснована прича о грађењу, већ мистична визија себе-уништења са остављеним траговима. Истина постојања је у остављеним траговима, независно од корисних грађења, мимо рационалних путева.

Песма *Храм* из 1935. године опет је драма на размеђу амбиције за изједначењем с бићем ради истине постојања и Христовог модела истине. Стихови: „И нека схоре се све злости, — / смешак им одоли блед” асоцирају на смешак Христов, на смешак скруше-

ности и непротивљења злу. Трећи и четврти одељак песме показују прелаз између *Глухота* и новог Настасијевићевог виђења излаза, излаза „Бити Христ”:

3.

Тајна то тајни,
за даљу некуд мену
отвори вид.

И обневиди око,
где прогледала душа
непробоја кроз тврди
прострели зид.

4.

То задњу премаштити је мету
у бездан себе ко крену;
то силе је у цвету
мрклу разбудити стену.

Потоње, знам,
расточиће земља ове кости,
дубинама да запоје храм.

Тема је трећег одељка стара Настасијевићева о зидовима између људи: душа у њему сад игра улогу погледа из песме *Поглед* где „гине око”: тајној њој тајно се отварају врата (вид) прострељењем кроз непробојни зид одељености од природе и од других људи. А тај прострел је за тајну неку нему. Коју? Ону (четврти одељак) која води даље од бездана несагледаног (несхваћеног) себе тамо где се и стена може разбудити. Тамо, дакле, где и стена и човек добијају исти онтички статус, кад се онтички изједначају постајући једно. Али то више није уструјавање у биће обезличењем себе; то је час оствареног блаженства у којем је субјект остао сачуван, па се зато показује као час досегнутог раја. Храм који му се отвара може да буде само „Храм” Христов.

Струна, прва објављена од пет песама из 1936, најадекватнија је наслову циклуса *Магновена*; казује о оном тренутку кад се нешто открива, објављује. Трајног уструјавања у биће, ни трајног присуства у храму, дакле, нема: постоје само тренуци откривења. О једном таквом искуству говоре стихови првог (и петог) одељка:

Мукло то нечуј неки
у мени случи.

Прснув занемела
смрћу да гласа струна.

То је дакле само тренутак, али тренутак у коме „мрем неизречјем / у реч”. Стварна реч није говор бића, већ реч магновеног откривања; субјект после тог откривења остаје и даље субјект, а реч реч.

Четврти одељак те песме је посебно карактеристичан за његову нову оријентацију у којој је Христ све присутнији.

И знам, и знам,
срце где куца,
од злата или тучи
немо у њему распиње се Бог.

Плакало ил' певало
трнова за уздарје
плете му се у потаји круна.

Трнова круна која му се за уздарје плете је, разуме се, трнов венац какав је понео Христ, као што је и онај Бог што се у њему распиње сам Христ. Са Христом, дакле, песник хоће да се идентификује. Његовим путем ходи, његов дух носи. Брат његов, из песме, кога „потаја ова мучи” сваки је ближњи његов, јер носи самог Христа у себи. Макар му и задавао бол, тај ближњи му је „у незнању” брат. За њега песник има само речи праштања јер и за себе има пут помирења.

У следећој, по реду објављивања, песми *Речи из осаме* провлачи се слична идеја, а трагови његовог парадоксалног начина мишљења остају. Први њен одељак гласи:

Амбисе прекорачим,
стукне на равном тлу нога.

Дневи своје замрачим,
блесне видело бога.

Што значи да га божја светлост обасјава тек кад своје свакодневно видело (разум, искуство, итд.) „замрачи”, обасја велом таме, велом тајне. Њему, који се у свакодневици не сналази, тада се преко амбиса укаже пут. Има та песма нечег од нађеног блаженства, јер има у њој поново пронађеног бога. Види се то најбоље у трећем и петом одељку, у стиховима који су лако разумљиви:

3.

Бездоман,
топли нудим кут.

Беспутан,
даљинама поведем на пут.

5.

Бездетан,
на истину грем.

Синови прате ме
и кћери.

То је одговор на проблем смисла личне егзистенције и то је лична сатисфакција: синови и кћери који га бездетног (није се ни женио ни деце имао) прате, они су који су прихватили или ће прихватити његову истину. Њима он „бездоман” нуди топли кут и њих он,

који иде у рационалном смислу „непутем“, може на далеки да изведе пут. Настасијевић овде узима став пророка: изриче само убеђење, а не процес мисли или драму емоција.

Песма *Мисао* блиска је *Струни* по забележеном тренутку. Основна њена идеја је у првом одељку:

Типином чудно
све ми засветли, —
крилата походи ме она.

Нерођених зора
запоју ми петли;
са дна искон мора
потонула, чујем, брује звона.

Мисао се у њој јавља као изненадна светлост или изненадна милост, која му се крилата (хришћански симбол) ненадно објављује. Звона која тад, са дна „искон мора“, чује су звона хришћанског храма. Њихова светилишна музика делује блаженством мира: „И неспокоји / у покој сви оживе“. А покој се стиче, очигледно, не више напором самосавлађивања ради уструјавања у биће, већ је то милост која му се дарује кад „Души то, / светли за лет, / тајно израстају крила“.

Корак даље и песма *Радосно опело* је још једна гласница пута у покој. Али не у покој даровани милошћу силе која то може, већ, рекли бисмо, у „изнуђени“ покој. Овако гласи последњи, четврти одељак:

Паркама ходом овим
разоравам прело.

Радосно, у погреб себи,
запојем опело.

Мрењем све живљи,
старошћу све дубље млаа.

Пред тим новопронађеним путем у блаженство мира, амбиције из претходне и појмови хришћански (у другом дистиху) из ове последње фазе, помешали су се. Мисао је потиснута, песмом доминира пркосно осећање. За песника који се, ово је већ четврти циклус, најрадије служи парадоксом, и опело може да буде радосно. Јер је у њему завршни чин повратка у искон, у постигнуће основног циља људске егзистенције.

Вест, последња песма из 1936. године, носи изразиту хришћанску симболику, радосно објављује потребу за скорим доласком Христовим:

Ожеднела је земља,
огладнела Агнећ-Сина,
крви крв, тела тело.

Жртвени преклати нож
силу крина.

У песмама из те године Настасијевић је дакле не песник религиозни у ширем смислу; какав је већ од *Бдења* био, него песник хришћански. Христу је, вероватно, била посвећена и последња песма коју је за живота објавио, *Из круга „Он“*; њему је, ваљда, требало да буде посвећен и цео тај недовршени круг (циклус). Из једине песме тог циклуса која је написана или остала сачувана, није, додуше, сасвим јасно ко је то Он. Јављају се у њој елементи народног сујеверја каквих је било у његовим причама, али не у песмама и не у *Новом завету*.

Син, а копривом,
као кћер је,

трипут, за алчицу од злата,
нажари му баба уво,

и животом као смрћу
да је јак.

Ни по чему из тих стихова не бисмо могли да закључимо да је тај „Син“, тај Он, могао бити Христ. Али такву идеју сутерирају завршни стихови сва четири одељка ове песме. Онај што „На смртни роди се знак, / да живи мрењем“, што је требало „и животом као смрћу / да је јак“, могао је да буде само Христ. Потврђују то и завршни стихови два следећа одељка. У трећем се каже:

И од камен му судбине,
и од челик-века,

мекано да паперје,
да златали звек.

А четврти се завршава стиховима: „изрони ли, свима да је за лек“. Ако не Христ из *Новог завета*, или Христ званичне религије, тај Он је требало да представи саму Настасијевићеву идеју Христа. Мада је та песма била замишљена као део једног другог циклуса, она заокружује *Магновења*: после *Вести* нормално је да се појави *Он*.

2. „ОДЈЕЦИ“

Циклус *Одјец* састављен је од седам песама. Само једна од њих, религиозна *Молитва*, блиска је по оријентацији песмама из циклуса *Магновења*. Осталих чест, стихом, интонацијом, мотивима одударају и од *Магновења* и од претходна три циклуса; сличније су чак песмама из Настасијевићеве прве фазе, из времена певања „на народни глас“. Поребењем тих песама са онима из циклуса *Јутарње* и *Вечерње* и са њиховим објављеним и необјављеним варијантама можемо једино да дођемо до закључка да гро циклуса *Одјец* сачињавају нешто прерађене варијанте његових старих песама.

Најочигледније се то види у песми *Погреб*. Та песма има исти мотив као и *Труба* из циклуса *Вечер-*

ње: погреб војника. Међу пет варијаната *Трубе* објављених у *Раним песмама и варијантама* (133—136), једна, под насловом *Погреб војника*, непосредно подсећа на песму из *Одјека*. Од пет варијаната *Трубе* које је објавио Божићар Ковачевић (1960: 64—66), варијанта коју он означава као пету само се у два незнатна детаља разликује од *Погреба*. То значи да је та песма настала бар десетак година пре него што је била објављена.

Прва варијанта песме *Туга* настала је још 1921. године. Та необјављена варијанта из рукописне збирке Светомира Настасијевића носи наслов *Елегија*. Из ње се касније развила *Мека песма* (1923) која је, прерађена, ушла под насловом *Љиљани* у циклус *Вечерње*. Све те варијанте имају заједнички мотив (смрт биља), сличну интонацију и неколико заједничких синтагми по којима их препознајемо.

И прва варијанта песме *Сећање* потиче из 1921. године; објављена је у *Раним песмама и варијантама* (119) са пуним датумом настанка (17. IV 1921). Од ње потиче и песма *Бурђевци* из циклуса *Јутарње*. Сличност коначних варијаната обе песме је очигледна.

Две варијанте песме *Јутро* објављене су у *Раним песмама и варијантама* под насловом *Плави дан* и *Јутарња песма* (122—123). Из тих варијаната развила се *Јутарња песма* (1925) која је радикално прерађена ушла у циклус *Јутарње* под насловом *Румена кап*.

Не располажемо, засад, варијантама осталих песама. Песма *Прича*, судећи по лексици и интонацији, морала је првобитно настати у истој фази кад претходне четири: и у њој има трагова народне мелодије и трагова народне приповетке, о „вештици зими”. Мање је то извесно у песми *Из осаме*. Она готово ничег заједничког, сем сличног наслова, нема са песмом *Речи из осаме* из циклуса *Магновења*. Али нема ни заједничког са матерње-мелодијским Настасијевићевим песмама из прве фазе. Стилски је некохерентна и делује као скрпљена од различитих фрагмената.

Изразито религиозном интонацијом од свих тих песама издваја се у циклусу уводна песма *Молитва*. Борислав Михајловић је једино њу из *Одјека* унео у

избор Настасијевићевих дела *Песме, приповетке, драме* (1958) и прикључио је циклусу *Магновења*, коме она по идејној оријентацији стварно припада. Та песма има исти наслов као и уводна песма из циклуса *Бдења*. Прва *Молитва*, међутим, била је хришћански религиозна више по евокативној природи архаизираних лексичких елемената, неголи по осећању. За *Молитву* из *Одјека* теолог Борђе Ј. Јанић (1971: 70) каже да је „једна од најнадахнутијих религиозних песама код нас”. У њој је Миодраг Павловић (1964: 198—199) „наслутио” „директан утицај” Фрање Асишког, мислећи вероватно на *Песму сунца* чувеног испосника. То је ваљда и једина Настасијевићева песма у којој се може констатовати директан утицај неког религиозног песника. И вероватно једина која се потпуно, без остатка, уклапа у ортодоксне хришћанске ставове.

Све у свему, циклус *Одјеци* донео је једну нову песму, а и тој једној пре би место било у *Магновењима*. Остале су биле одјеци његових ранијих песничких трагања. Посежући за варијантама својих старих песама, Настасијевић је испољио знаке свог стваралачког малаксавања.

*
**

Само се, дакле, по *Магновењима* може пратити Настасијевићев развојни пут у последњој његовој фази. Тринаест песама тог циклуса обележавају његове покушаје налажења пута, излаза, Спаса. Ти покушаји нису били сви у једном смеру. Пут који је тражен није увек био пут Христа. Елементи из претходне његове фазе су у почетку били видно присутни. Али што су те песме касније настајале, све се више у њима наслућивао или проповедао излаз у Христу. Тек у том циклусу, заправо, Настасијевић је постао песник религиозне хришћанске оријентације, а у *Молитви* из *Одјека* религиозни песник у конвенционалном смислу, као Фрања Асишки или као Пол Клодел, на пример. Са јаснијим религиозним осећањем, јаснији је био и његов језик — у последњим песмама језик је далеко мање херметичан.

У ТРАЖЕЊУ СПАСА

Године 1935. објавио је Настасијевић делове своја два последња драмска текста: музичке драме *Бураћ Бранковић* (либрета за истоимену оперу Светомира Настасијевића) и драме у прози *Код „Вечите слаvine“*. Оне су у то време вероватно већ биле завршене.

1. „БУРАЋ БРАНКОВИЋ“

Бураћ Бранковић се разликује од претходне музичке драме *Међулушко благо* по стиху, по основном мотиву драмске радње и по структури драмске фабуле.

Стих сачињен према моделу народног, доминантан у казивању лица или хорова у *Међулушком благу*, у новој Настасијевићевој драми је тако рећи сасвим ишчезао. Народне песме које певају пастири и коледа су непрерађене, праве: оштро се разликују од реплика јунака и хорова. Само с натезањем могли бисмо тражити у новом Настасијевићевом стиху примере за мелодијске, говорне или реторске интонацијске типове. Говор његових јунака и хорова је распеван, у нешто подигнутом тону, а мелодија и реторичност су зауздани. При крају живота Настасијевић је свој слободни стих стегао, пречистио, ставио у функцију драмске радње.

Радња *Међулушког блага* дешавала се „међу Срби-ма на Балкану. Не зна се тачно где ни кад“. Радња *Бурћа Бранковића* временски и просторно тачно је

ситуирана: дешава се од Бурђевог доласка на престо, после смрти деспота Стефана Лазаревића (1427), до Бурђеве смрти (1456) и то: први чин у Београду, трећи у деспотовом летњиковцу у Некудиму, други, четврти и пети у Смедереву. Оквир драме је, дакле, историјски; историјске су и главне личности и догађаји. Али су збивања унутар драме прожета легендом. Настасијевић је у интервјуу поводом те драме (1935) најбоље представио њену унутрашњу структуру. „Појављују се, каже он, „трагични пресеци два плана: легендарног (о проклетству рода Бранковића) и историјског (у напорима Бранковића да спасе државу од навале Турака). Тиме се долази до синтезе две опречности, историјске истине и легенде. Трагика главне личности, Бурђа Бранковића, у напору је да заустави кобни ток догађаја који воде ка крајњој пропасти, док тај кобни догађај има свој корен у расположењу масе: да је на Косову царство пропало и да је узалудан сваки напор.”

Основни покретачки мотив драмске радње у *Међулушком благу* била је жеља, потреба Незнанца да пронађе свој родни крај, да одгонетне тајну свог порекла. Трагом матерње мелодије он налази и свој родни крај и корен своје коби; откривање кобног заплета и његово трагично разрешење дешавају се у последњем чину. У *Бурђу Бранковићу*, међутим, корен коби главног јунака дат је на самом почетку. Примајући престо Бурђа зна да је обележен смртним грехом издајства свог оца Вука на Косову, а то зна и његов народ и зна и гледалац, односно читалац драме. Јунак има до краја, као у античким трагедијама, да се бори против своје коби, која му је писана и која се неумитно остварује. У тој борби са судбином Бурђа израста у правог трагичног хероја, јер се као човек и државник потврђује и испуњује.

Као и у претходним Настасијевићевим драмама, драмска радња се у *Бурђу Бранковићу* одвија по природном хронолошком реду. Разликује се од њих утолико што су смерови основних догађања унапред најављени у говору сулудог монаха и у понашању грађана. Време збивања драме, у ствари, далеко је шире од 28 година Бурђево историјске владавине. Оно по-

чиње, кроз подсећање, од Косова и од Вукове издаје; одвија се на сцени у време Бурђеве владавине, а најављује се, у визијама, у далека будућа времена која прималац те драме може да схвати као обнову српске државе. Тај широки временски распон подељен је, у ствари, у три драмска чина. Први чин се збива на Косову и његов главни јунак је Вук Бранковић; својом издајом он је стварни зачетник драме. Други чин се може поделити на две „слике”: прва слика се одвија на сцени, и њен главни јунак је Бураћ; другу „слику” чине даља трагична збивања у породици Бранковића после Бурђеве смрти. Она су дата у визији сулудог монаха и њен је главни јунак Бурђев син Лазар, који ће отети власт од браће Гргура и Стефана, а мајку Јерину отровати. Трећи је чин померен у далеку будућност, кроз Бурђеву визију на смрти, а његов је главни јунак Новак (Старина Новак) или неки други себар њему сличан. Тема је, дакле, првог чина грех; тема другог испаштање; тема трећег икупљење.

Пет чинова Настасијевићеве драме обрађују кроз приказану радњу само један од тих „чинова”, онај средњи — испаштање. Трагичну судбину нема само Бураћ Бранковић. Од свих у свом народу, сем оног сулудог монаха, гласника зла, он је бар поштован. Трагичнију судбину има деспотица Јерина: на њу се сваљује народна мржња и клетва што Бураћ Смедерево зида и што Бураћ, из политичких разлога, удаје ћерку Мару за турског султана. И Марина је судбина трагична: уместо за вољеног војводу Кајицу мора султану у харем. А најтрагичнија је судбина њене браће, Гргура и Стефана, које су Турци ослепели. Сви Бранковићи, јунаци драме, који се на сцени појављују, племенити су ликови. У основи је њиховог трагичног страдања и испаштања грех који нису сами починили, али које је починио њихов отац, свекар и деда, Вук. Тај грех их прати као њихова коб.

Разлог за сва та испаштања, осећа се то у драми, а и каже се, нека је јача сила од разума и од моћи људске. Ни народ неће Бурђа после смрти деспота Стефана, ни Бураћ сам себе на престолу не жели, али то ће се неминовно десити. Стари Грађанин (лик анти-

подан сулудом монаху), који је глас мудрости народне и глас пута у излаз, има одговор:

Ал' деспот га хоће,
добри наш,
и хоће га са дна срца
неки глас.
Луда ли децо, не видите зар:
паде на Косову нашу,
у крви пропаст нам, у души. (66).

Пропаст он, дакле, прихвата као неминовност, јер је она већ ту, почела је да се одвија. А не прихвата је ради пропасти саме, већ због онога што после пропасти има да дође, због искупљења. „Из пропасти наше / некоме некад нићи ће спас!“ (67). Оно што је на почетку драме наговештено: пропаст због греха и спас кроз пад, то је у последњем чину речено изричито: онај сулуди монах, што најављује почетак трагедије, довикује Бурбу на самрти: „И падни, сине греха, / и падни!“. А Бураћ њему, такође гласом судбине одговара, пркосно и самосвесно: „Ал' падом / прекужићу те, коби!“ (117). Јер је делом и испаштањем већ однео победу над судбином, ако не за себе, онда за друге, за другог: за оног бунтовног себра Новака у коме је он видео „Вишње... неко хтење“ (79). На самрти сад, у заносу, деспот говори:

Себра видим, Новака...
К'о млади храст,
силу развија у гране...
Гора израста...
И видим, чеда, и видим...
Раба се из патње
народ мој... (123).

Деспот умире на Божић 1456. и његове последње речи су: „Радујте се... Рождество...“ (123). Треба се дакле радовати и симболичном рождеству Христовом и стварном рождеству његовог народа из патње и страдања.

У основи драмског сукоба прве три Настасијевићеве драме налазила се борба добра са злим. У порекло добра и зла није се улазило: биле су то отеловљене митске силе у сукобу. Овде таквог сукоба нема. Турци су само спољни извршиоци зла, а зло је у души, у крви, дакле једна унутрашња сила: „у жилама место крви грех” (62). Зло се може победити искупљењем (родитељског) греха. Испаштање греха је чин катарзе, тречишћења, ништења зла. Да би се зло победило катарза се не може избећи. Спас, искупљење, у испаштању је. Та идеја налази се у основи драме.

2. „КОД „ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ”

Драма *Код „Вечите слаvine”* разликује се од свих претходних Настасијевићевих драма по организацији драмске радње. У претходним његовим драмама редослед збивања био је природан, конвенционалан: радња се у њима одвијала по хронолошком реду у коме се јасно издавају временски почетак и крај: поједини чинови су представљали исечке из хронолошког следа догађања. У драми *Код „Вечите слаvine”* таквог хронолошког следа нема. Редослед развијања радње у тексту и редослед одвијања радње у фикцији (у ономе што се драмом приказује) измешан је: сиже се веома много разликује од фабуле.

Фабула те драме, укратко, у овом је: у кафану „Вечита славина”, чија атмосфера открива њеног власника Рапу као грамзивца, насилника, блудника, трговца белим робљем, долази ноћу да се склони једна простодушна сеоска девојка, Тина. Рапин усвојеник и помоћник, младић Стојан, видећи је тако младу и простодушну, покушава да је наговори да побегне са тог опасног места. Кад Рапа затим похотљиво насрне на њу, он покуша да је заштити, спасе; Рапа му зато пребија ногу, а Тину односе у унутрашњост „Слаvine”. Стојан иза тог чина остане ћопав, а Тина изгуби памет и постане бременита. Тина већ луда, јуродива, открива својој другарици по сличној судбини Смиљи да носи

у утроби сина Романа, а ова, Смиља, да носи кћер Магдалену. Роман је, каже, дозвоа Магдалену. Тина предлаже да њих две обаве веридбу нерођене деце. Не дешава се даље онако како они из „Славине“ здрави умом мисле да треба, већ како болесна умом Тина предвиђа: Смиља пристане да децу вере, а Рапа се обеси. У исти дан њих две заиста родише: Смиља девојчицу, Тина дечака. Смиља после порођаја побеже незнано куд, а Стојан, сада већ Ђопа, да забашури ствар, крсти децу као близанце и даде им имена Роман и Магдалена. Тинино се, дакле, испуни.

Роман и Магдалена одрастоше до пунолетства и тек тад успеше да дознају тајну свог порекла. Роман тад за дан оседи, изгуби памет и повуче се у унутрашњост „Славине“: чуо се отуд једино звук његове флауте. Магдалена се одаде раскалашном животу, блуду. У време које текст прати она има два љубавника: Подољца и Сирчанина, два стара крвника; једног при-ма једне ноћи, другог друге. Најзад им, упркос молби њихових у несрећи здружених жена, закаже састанак у исту ноћ: једном до поноћи, другом од поноћи. Они се, крвници, сретну и избоду ножевима; рањеном Подољцу она сама зада ножем смртни ударац. Двадесет година је затим провела у затвору, а двадесет којекуда. Најзад, као шездесет петогодишња старица умире пред вратима „Славине“ из чије се унутрашњости још чује Романова флаута. Синови Сирчанина и Подољца, већ четрдесетогодишњаци, присуствују тој сцени. Драма заузима, дакле, време од Магдалениног зачећа до њене смрти, око 65 година.

У тој „драми у три чина с прологом и епилогом“ догађаји су другачије распоређени: У *Прологу* синови Подољца и Сирчанина долазе пред већ трошну „Славину“. *Пролог* траје све док се не појави Магдалена-старица. Први чин, који се зове *Роман и Магдалена*, приказује их као двадесетогодишњаке, у моменту кад откривају тајну свог порекла и кад се дешава њихов преобрат, кад већ почиње да се остварује њихова трагедија. Други чин (зове се *Два ножа у два тела*) збива се кратко време иза првога: у њему се Подољца и Сирчанин боду ножевима. Трећи чин је подељен у три

слике и све три носе назив *Тина*. Дат је у њима почетак фабуле, зачетак трагедије: Тинин долазак у „Славину” и њено зачеће: фиктивна веридба још нерођене деце и њихово рођење. *Епизод* је само наставак *Пролога*: Магдалена-старица, у њему умире, а Романов глас се и даље отуд чује. Синови Сирчанина и Подольца више нису сигурни ни да он још постоји, нити да постоји његова флаута: сигурни су само да чују њен звук.

Проблемом организације те драме бавио се Милан Буњевац у тексту *Аутогенерација драмске акције* (1971) веома аналитично и проишлаго. Он у драми види две „равни”: *раван драмске акције* (догађаји који се приказују на сцени) и *раван драмске фикције* („фиктивна радња која је делимично материјализована самом сценском акцијом, а делимично евоцирана током те акције”, 319). Те две равни односе се према њему као означавац / означеник и између њих постоји „очигледна неподударност” (319). Ту неподударност није тешко уочити. Буњевац је у својој студији учинио да она буде јасно предочена: аналитички, на низу детаља, графичким приказима показао је њихов међусобни однос и њихово функционисање у развијању значења драме. Тај део његове анализе немогуће је укратко парафразирати. Основна му је теза да се таквим неподударним односима тих двеју равни остварује „*рад текста* (баш као и „*рад сна*”)” (328), а последица је тог „рада текста” његова непрозирност, тј. „један од видова интранзитивног деловања текста, његовог оперисања сопственим датостима” (328). Та теза ипак не објашњава праву природу драме. У прве три Настасијевићеве драме примењен је сасвим други, уобичајени поступак, који се заснива на подударности „Драмске акције” и „Драмске фикције”, па ни у њима, ипак, није остварена прозирност текста, тј. саме драмске акције. Критичари првих двеју Настасијевићевих прозних драма видели су у њима „ребусе”, „укрштене речи”, „језичке чипке”; доживели су, другим речима, текстове тих драма као непрозирне и то свакако због самог језика. Језик је у драми *Код „Вечите славине”* још изразитије настасијевићевски, „гушћи”, али и ту,

ипак, у функцији драмске радње; чак, рекли бисмо, још више него у претходним двама драмама, јер и сомнамбулна атмосфера у равни драмске фикције одговара том језику.

Ни друга Буњевчева теза о „аутогенерацији драмске акције“ не решава, у основи, проблем драмске структуре. По тој тези, временско „враћање уназад“ у равни драмске акције проистиче из структуре текста драме. „Повратак уназад се, према томе, указује као чист *ефекат текста*. А како враћања уназад чине готово целокупну акцију комада, с правом се може рећи да се она испреда из саме себе“ (329). Тај свој став Буњевац гради на једном тачном уочавању: „Сваки је догађај, дакле, врло строго мотивисан неким узроком који му је претходио. Али то није довољно. Потребно је, изгледа, да тај узрок буде и приказан, поменуто мора бити и оживљено, евокација изазива ретроградацију“ (329). У Настасијевићевој драми заиста ствари тако стоје: поменуто се оживљава; све што се догађа мотивисано је неким узроком који се накнадно, повратком уназад, открива и тако све до почетка, до сусрета Рапе и Тине, узрочника каснијих трагичних збивања. О главном узрочнику трагедије, о Рапи, међутим, ћути се: не каже се зашто је био такав, већ се као такав само приказује; једини је он у тој драми остао немотивисан. Логиком враћања уназад, смером развијања драмске акције могао је и он да буде мотивисан, па затим узрочници психо-социјални који су га таквим учинили, и још даље у прошлости: краја враћању уназад нема.

Али има краја и почетка драми, тј. краја и почетка трагичној судбини јунака. Почетак драме Романа и Магдалене је у њиховом заједничком оцу; обоје су „деца греха“ очевог. До тог почетка, односно до самог греха текст се враћа уназад и даље стаје; нема потребе: то би била драма других. На истој драмској фикцији драма би могла да буде и другачије организована, према хронолошком реду, рецимо. Безмало, па би било довољно направити прераспоред чинова: прво ставити трећи, па први, па други; онда *Пролог* припојити *Епилогу*. Драма би на тај начин, разуме се, нешто изгу-

била: изгубила би саму материјализовану идеју „враћања унатраг“, управо оно што је Настасијевић хтео. А он је овога пута хтео да доспе до открића основног мотива трагичних збивања главних личности драме, а не да покаже развој њихових судбина. „Речју, намеће се закључак да је регулатор аутогенерације драмске акције био скривен у фикцији, то јест у означенику“, каже далеко касније Буњевац (332), подривајући тако и саму своју тезу истакнуту у наслову текста. То другим речима значи да је писац, у оквиру постојеће драмске фабуле, на оригиналан начин изградио сиже драме. А тај сиже, који је спољна форма драме, у ствари је и идеја драме: идеја враћања уназад ка корену коби главних јунака. Регулатор аутогенерације драмске акције није, дакле, скривен у фикцији, већ је скривен у ауторовој идеји: сиже драме је само материјализована та идеја. Ништа у фикцији (фабули) не захтева да се драма одвије баш онако како је у равни драмске акције приказано, а слично компонован сиже могао је бити примењен и на неку другу драмску фабулу. Продрети у корен човековог трагичног положаја на земљи, у тајну уклетости својих јунака, честа је Настасијевићева амбиција. У драми *Код „Вечите славине“* наћена је само најадекватнија форма да се у тај корен продре: ходом уназад, враћањем ка почетку.

Још два Буњевчева запажања оспоравају саму његову тезу о аутогенерацији драмске акције. Прво је изложено у најзанимљивијем одељку текста *Затварање фикције у простору*. Простор драме се по њему „артикулише у три јасно ограничене зоне: сама рушевна грађевина која садржи једно тајновито унутра, трг пред њом који запрема сцену где се одвија радња пролога и који је споља у односу на унутрашњост куће, најзад простор изван сцене из којег долазе Сирчанин и Подољац и који је споља у односу на оба претходна“ (333). У оном „тајновитом унутра“ десило се зачеће Романа и Магдалене, почињен је грех, зачета трагедија. До тог унутра се у равни драмске акције најкасније стиже, оно се последње открива; најзапретаније је у прошлости. До излечења се, по Фројду, може доћи тек кад се оно скривено у подсвести осветли или по

Настасијевићу кад тајно постане јавно. Та идеја је, у ствари, у основи сижеа његове драме. Драма се практично завршава трећим чином, кад се оно тајно, а присутно, открије, кад најзад постаје „јавно”, спознато. Али се у коначном разрешењу драме, у *Епилогу*, дешава и нешто друго: материјализује се Настасијевићева идеја, која одступа од Фројдове, да оно што је било јавно забистри силом тајности. Драма се завршава, а отуд из куће још се чује звук флауте. Синови Сирчанина и Подољца не знају ни да ли постоји Роман и његова флаута, само знају да су чули (причули) њен глас. Тај Роман, патник, који, за разлику од Магдалене, ником не наноси зло, већ само туђе испашта, претвара се дакле у глас, идентификује се с гласом. Он стварно више није онај чудни луди Роман, он је постао Роман-тајна која се објављује музиком без инструмента.

Друго је Буњевчево запажање изнето у одељку *Затварање смисла*, у последњем одломку:

Ова врло овлашно скицирана линија радње, посматрана првенствено као узорна прича о животу Романа и Магдалене, веома јасно оцртава контуре хришћанске парадигме греха, испаштања и искупљења. Другим речима, регулатор аутогенерације има да захвали свој привилеговани положај једном идеолошком контексту чија су оперативна правила надређена оперативним правилима продукције текста. (335).

Другим речима, аутогенерације драмске акције нема, јер је она само у функцији једне идеје, а та идеја је израз једног идеолошког контекста, хришћанског. Према тој идеји је пронађена (измишљена) фабула, а да би се идеја материјализовала, на фабули је исконструисан сиже. Идеја дакле стоји изнад фабуле и текста. Све што се у драми догађа је отеловљење те идеје. Неподударност драмске акције и драмске фикције најбоље, у ствари, показује материјализованост идеје: идеја је том неподударношћу откривена. Њу писац обелодањује и нарочито скројеним сижеом настоји да афирмише. Кад каже да је она хришћанска

парадигма греха, испаштања и искупљења, Буђевац ту парадигму доста сужава. Грех, испаштање и искупљење налазе се и у основи митске и драмске судбине краља Едипа. *Код „Вечите славине“* није права хришћанска драма. Има у њој и од мита, и од Фројда, и од оне хришћанске парадигме. Писац је све то у доброј мери трансформисао.

*
**

Драме *Бурђа Бранковић* и *Код „Вечите славине“* разликују се по организацији драмске радње. Заједничко им је, међутим, слично порекло трагичних судбина главних јунака: у обема је зачетак њихове трагедије у очинском греху; ти су грехови различити, али оба су „смртни”: издајство отаџбине и блуд. Обе драме одвијају се у оквиру три основна, унутрашња чина: греха, испаштања, искупљења. На сцени *Бурђа Бранковића* дешава се само средњи чин те парадигме: испаштање. Шири временски распон драме, који обухвата неколико векова у историји нашег народа, није дозволио да се сва три чина парадигме одвију. Грех Вука Бранковића и национално искупљење кроз устанке познати су примаоцу драме: довољно је било само подсетити на њих. Ни враћање уназад до трагичног греха није било потребно: тај грех је у народној легенди познат. У драми из ванисторијског времена, у драми личног греха *Код „Вечите славине“*, враћањем уназад грех је требало открити, корене трагичне судбине показати. А да би се парадигма у три чина одвила до краја, додат је епилог, обелодањена идеја. Одвећ је једнострано везати ту идеју само за хришћански идеолошки контекст. Циљ је те идеје да афирмише потребу за катарзом, за суштинским обрачуном са собом, како је Настасијевић говорио у есејима. Више токова и више фаза испунило је смислом то поимање катарзе. Хришћански је њен последњи нанос.

И најзад, језик тих драма је више него раније у функцији драмске радње. Он је савладан. Али је, нарочито у прозној драми, и специфичан, настасијевићевски, као што је то, уосталом, и њена тема и њен

проблем. Настасијевић је у последњим годинама свог живота могао хармонизовати израз, постићи меру између функционалности-комуникативности језика и језика као циља, пречистити га, али не и опет ударити другим смером.

КОРЕСПОНДЕНЦИЈЕ

На почетку Настасијевићевог зрелог периода, у есеју *Неколико рефлексија из уметности*, као главни проблем био је истакнут продор до језгра, до суштине. У смеру те есенцијалистичке оријентације он је откривао суштину стила, мелодију као суштину уметничког израза и касније, у другој фази, добро и зло као суштинске силе које се налазе у основи људских драма. Отишао је у том смеру најдаље стварањем концепције о кореспонденцији јединке са бити бића, и о стварној мисли и стварној речи. Али је сама та амбиција о изједначењу са бити бића, са Свим, долазила из потребе да се реши проблем човекове егзистенције, проблем његове одељености од природе и од других људи. Ту почиње да се врши преобрат Настасијевићев од усмерености ка проблемима есенцијалним на усмереност ка проблемима егзистенцијалним. У том преобрату утицај Достојевског могао је играти велику улогу. У трећој Настасијевићевој фази преобрат је већ извршен: есенцијалистичку оријентацију заменила је потпуно егзистенцијалистичка. Настасијевића сад готово и не занима пут до есенције, већ пре свега пут аутентичне људске егзистенције, пут човековог Спаса.

Однос према богу карактеристичан је за тај његов развојни лук. „Са Момчилом Настасијевићем добијамо у српској књижевности првог, после Његоша и Јована Стерије Поповића, истинског и доследног религиозног песника”, написао је (1961: 442) Александар Петров. Та тврђа је полустинита ако се односи на цео песников опус; религиозност је карактеристика само јед-

ног броја Настасијевићевих песама, поготово оних из последње фазе. Ништа значајније у циклусима *Јутарње* и *Вечерње*, рецимо, не даје нам озбиљног повода да о њиховом аутору мислимо као о доследном религиозном писцу. Жеља да се писац схвати као јединствена громада доводи до таквих полуистинитих констатација. Поготово је неодрживо настојање да се Настасијевић у целини схвати као песник православне религиозне инспирације. Његов бог је много компликованији и његов однос према богу био је подложен сталним променама. Могу нам то потврдити и ових неколико реченица Борба Ј. Јанића:

Његов бог није одговарао догмама јер је стваран на основу дуалистичких народних предања. Народна мистика, којом се он, углавном, служио, носила је у себи, поред утицаја православног учења и доста апокрифног хришћанства а и много политеистичког наслеђа. Православно учење о Богу који је Љубав или Реч Настасијевић је претворио у учење о Богу као законодавцу и регулатору хармоније. Бог о коме је он говорио изгубио је многе родитељске особине, безмерну љубав, способност опраштања и постао је сама Неумитност. (1971 : 65).

Тај навод, што долази са ауторитативне стране, довољан је да разбије представу о Настасијевићу као ортодоксном религиозном песнику, песнику који се држи догме или пева из догме. Многе од Јанићевих констатација тачне су. Али и он хоће да Настасијевићево схватање бога, које се мењало током времена, сведе на једно једино. По нашим истраживањима, у Настасијевићевом схватању бога има такође политеистичког наслеђа, пантеизма и дуализма из народних приповедака, утицаја *Библије* али и атеистичке религиозне мисли. Све до друге његове фазе бог је био схватан као есенција, испољавао се као хармонија или неумитност. Тек у другој фази јављају се знаци заокрета ка хришћанској (и православној) мисли, а у трећој је главна његова преокупација Христ као остварен интегрални човек и његова „наука” а не бог, Творац свега. Пут те преоријентације није био једноставно пут прихватања

догме, већ много сложенији и драматичнији: зависио је и од личних, али и од посебних друштвених и културних околности у којима се део наше интелектуалне средине везивао за писца-профету Достојевског и за њему блиске руске мислиоце.

На сложеност тог проблема може да нам укаже један детаљ. Његова песма *Труба*, објављена 1925, од ређих је из тог времена која је сасвим блиска коначној варијанти, оној из *Пет лирских кругова*. У *Раним песмама и варијантама* објављена је и једна њена варијанта под насловом *Без бога* (136). Њу је Божићар Ковачевић (1960: 64) објавио, готово истоветну, као „дрву варијанту” *Трубе*, што значи да је настала 1925. или још раније. Прва строфа те варијанте код Ковачевића гласи:

Запева труба.

„Поцепаћу небо да прође војникова душа”!

Ал небо остане цело. И ништа.

И наслов варијанте, и последња реченица трећег стиха „И ништа” (а њоме се завршавају три од четири остале строфе) могу да асоцирају само на Ничеа. Ниче је, дакле, већ тада био, можда чак и непосредно, у Настасијевићевом знању. „После Фридриха Ничеа сви уметници већег формата морали су мање или више отворено да одреде свој став према нихилизму и ништавилу”, каже Карло Остојић (1962: 154). Настасијевићев развој, нарочито у другој и трећој фази, био је у сталном тражењу одговора на Ничеов проблем човека у свету без бога. Тај проблем, наравно, није био само његов, већ и проблем савременог човека уопште. И други су тражили одговоре и путеве. У једном делу српске културе, поготово религиозне, покушавало се да се на проблем који је отворио Ниче одговор нађе наслањањем на Достојевског. Милосав Бабовић је у монографији *Достојевски код Срба* теми Достојевски—Ниче у српској култури посветио читав један одељак (1961: 217—224). Српска православна црква је, по њему, „осећајући опасност од атеизма и аморализма Ничеовог натчовека потражила у Достојевском савезника”

(218). Два најзначајнија српска теолошка писца овог века посветила су том проблему значајне радове: Николај Велимировић расправу *Достојевски и Ниче* (1912) и Јустин Поповић *Достојевски о Европи и Словенству* (1940). Одбрани православља неортодоксним путем Достојевског ишла је између два рата наруку и Шпенглера теза о „пропасти Запада”. Настасијевићев бег „натраг у православље” Борбе Ј. Јанић објашњава (1971: 64) и „снажним утицајем руске емигрантске интелигенције”. „Од обожаваоца античких идеала, Милоша Бурића, па до Јустина Сп. Поповића, сви су били опседнути касним славјанофилским идејама”, каже он (64). А мало касније: „Приближавање Настасијевића овим славјанофилским идејама текло је незадрживо, тако да га пред крај живота видимо у часопису „Хришћанска мисао” како заједно са Исидором Секулић и Кс. Атанасијевићевом с једне и Јустином Поповићем с друге стране покушава да обнови православну културу.”

Пред крај живота, дакле, Настасијевић је преокупран не проблемима есенције, већ проблемима егзистенције. У свету без бога, у свету човекове отуђености, који симболизује западна машинизирана цивилизација, он тражи Спас за човека и за његову културу. Тај спас, готово истовремено, покушава да нађе на различитим странама. С једне стране, за човека пут у Спас је пут „Бити Христ”, остварени интегрални човек, који се непротивљењем злу носи с њим. С друге стране, пут у Спас представља и уметност сама, али политички и идеолошки дезангажована, деидеологизирана, уметност ради уметности. За оба та пута упоришта је могао да нађе у Достојевском, његовим настављачима код Руса или у властитој средини, а могао је да нађе и у европској хуманистичкој традицији. Са тим видовима тражења спаса кореспондирају и три најзначајније уметничке творевине његове треће фазе: циклус песама *Магновења* и драме *Бураћ Бранковић* и *Код „Вечите славине”*. Мада *Бураћ Бранковић* и *Код „Вечите славине”* споља имају мало заједничког међу собом, оне то имају изнутра: у обема драмама је основни проблем катарза, испуњење. Испуњење се

у њима показује као нужно због почињеног родитељског греха. У обе драме се до искупљења долази кроз чин испаштања. Испаштање ради других била је Христова судбина и његова „наука“, Христов пут. Такву судбину и такав пут имали су готово сви Бранковићи и Роман из *Славине*. А тај је пут био образлаган у есеју *У одбрану човека*, тражен је у циклусу *Магновења*.

Обе драме и циклус *Магновења* из последње фазе спадају у Настасијевићеве уметничке врхунце. Највише мере и највише стваралачке зрелости остварено је у њима. Једини позитиван ефекат који је строга критика имала на његово стварање показао се, можда, у његовом прочишћавању књижевног израза. Настасијевић је постао мање херметичан, што значи да је више пажње посветио примаоцу. Релација стваралац—дело—прималац јесте и проблем којим се бави у есејима и чланцима. Критика и лични неуспеси učinili су да дотле запостављеног примаоца и имплицитно и експлицитно има у виду.

Десила се у његовим уметничким текстовима још једна крупна промена. У ранијим делима, нарочито прозним, мотивација јунака и њиховог понашања често је изостајала. Сада је мотивација изузетно наглашена. У обема драмама сваки поступак јунака је строго мотивисан. У драми *Код „Вечите славине“* видан је чак и фрејдовско-аналитички поступак у тражењу узрока судбинских понашања јунака. Мада је парадокс доминантна форма у циклусу *Магновења*, то је ипак мисаона форма која се чак и дискурзивно може превести. Рационализам је, дакле, озбиљно угрозио и саму његову ирационалистичку оријентацију. У његовим есејима и чланцима посебно је видан напор да се у решавању проблема дају и рационална обраложења.

С тим променама у вези је и једна друга, такође битна. Раније, у његовим причама, оне дубље, недокхватне истине откривао је својим коментаром приповедач-истинословац. Сада их казује, прориче лудак: сулуди монах у *Бурђу Бранковићу*, Тина у *Вечитој славини*. Идеја о песнику (писцу) као пророку, магу,

преобратила се у супротност: лудаку је дато да прсриче, а писцу, приповедачу драмских збивања, да истражује истину. Дошло је, дакле, до извесне деобе на рационално-ирационално. Од програмског ирационалисте са почетка другог периода, Настасијевић се постепено преобраћао у рационалисту фројдовског типа: рационалисту који се бави проблемима ирационалним. Тај процес није доведен до краја.

За Настасијевићево тражење Спаса у овој фази карактеристичан је и један други његов пут, онај који је скициран у његовој концепцији „обнове” човека и „обнове” уметности путем повратка у примитивно заједништво где је, по њему, изгубљена целост отуђеног човека још постојала.

Та концепција, практично неизводљива а идејно натражњачка, могла би сама по себи да се схвати као бизарна силогистичка изведеница о најкраћем путу ка повратку изгубљене целости. Ствар, међутим, постаје компликованија самим тим што она корене има и у Настасијевићевим текстовима из претходних фаза (у есеју *За матерњу мелодију*, на пример) и што баца тамну сенку на претежни део Настасијевићевог стварања. Пошто је та идеја од свих Настасијевићевих најпрозирнија, она лако може да послужи и као „кључ” за разумевање Настасијевића бар код оних његових критичара или читалаца који његовим делима прилазе ван конкретног развојног контекста, у синхроној перспективи. Идеја *обнове*, као против-прогресивна, против-цивилизацијска, национално само-ограничавајућа концепција, која једини аутентични пут људске egzистенције види у повратку апсолутној примитивној самородности, могла је да настане само у његовој трећој фази, кад његов главни проблем постаје не сам уметнички израз, или сазнање бића, већ човеков Спас. Мистик Настасијевић, доскора усмерен ка есенцијалистичким проблемима, у тежњи да нађе апсолутна решења и за проблеме egzистенцијалне, од тражиоца истине постаје идеолог, и то идеолог националне „самородности”. Тиме он изневерава себе и своја доскорашња уверења о потреби дезидеологизирања уметности. Његова идеја о потреби

обнове националне самородности морала је пред рат да има и политичке импликације. Настасијевићево политичко понашање при крају његовог живота излази, додуше, из оквира наше теме. То понашање, сем тога, досада нигде није осветљено. Индикативне су, међутим, чињенице да га је, рецимо у *Српском народу*, листу који је излазио у Београду за време рата, својатао 1943. у име свог „покрета” др Димитрије Најдановић, или да га је због политичког понашања осуђивао Радован Зоговић (1973). Мада су те чињенице у оштрој супротности са бројним текстовима, поготово некролошким, које Настасијевићеву личност приказују као дубоко моралну, чак и „светачку” мимо њих је немогуће проћи баш због идејно-политичких импликација његових идеја о обнови човека и обнови уметности и о јачању наше самородности. Постајући идеолог, Настасијевић је престајао да бива мислалац и песник. Са идејама о „обнови” и јачању наше националне самородности, у читавом његовом уметничком делу из треће фазе, кореспондира једино циклус песама *Одјеци*: песме из тог циклуса требало је, вероватно, да потврде и оправдају његове нове идеје. А те песме, видели смо већ, представљају углавном варијанте његових раније објављених песама из прве фазе. Настасијевић, једноставно, више није могао да се врати песмама заснованим на матерњој мелодији, јер главна његова преокупација више и није била матерња мелодија већ Родина, спас Родине.

Смрт, изгледа, није затекла Настасијевића у пуном стваралачком напону. Готово све текстове који су ушли у *Целокупна дела* он је написао или објавио до 1936. године. Последње, 1937. године, поред једне песме *Из круга „Он”* написао је литерарно безначајан сценарио *Краљевић Марко*. Имао је, кажу нам биографски подаци, намеру да напише музичку драму *Певач* у којој би обрадио мотив српског Орфеја и роман *Пустinjaк у граду*. Ниједно дело, изгледа, није ни започео да пише.

Последња Настасијевићева дела, узета скупа, остављају унеколико противречан утисак. Поред дра-

ма и циклуса *Магновења*, који спадају у његове највеће домете, другде, тј. у есејима и чланцима и у циклусу *Одјеци*, дошло је до пада: мисаони и песнички напон у њима спласнуо је. На крају сваке од претходне две фазе могли смо са доста извесности слутити куда ће се песник даље развијати. На крају ове треће фазе његов непосредно будући развој не наслућујемо. Последњи његов значајнији есеј *Религиозно осмишљење уметности*, последњи његови идеолошки обојени чланци и последња објављена песма *Из круга „Он”* иду у основи различитим смеровима. Можда је Винавер имао право почевши предговор *Целокупним делима* реченицом: „Момчило Настасијевић изгорео је”.

ЗАКЉУЧЦИ

I

Две велике тешкоће требало је савладати у осветљавању поетике Момчила Настасијевића. Прва и најтежа је схватити га као писца, тј. моћи разумети његове текстове. Друга је превести то схватање на теоријски језик.

Настасијевићеви текстови, поготово они најзначајнији, тешки су за разумевање. Херметички су; много шта у њима је редуковано. Морају се читати „између редова” и мимо редова. Интерпретација тих текстова по правилу је тежа него интерпретација текстова других наших писаца, његових савременика. Зато су и мишљења о њима толико неусклађена. Сама природа тих текстова омогућила је различите интерпретације.

Настасијевићеви текстови су и пред нашим напором да их схватимо често одолевали. Морали смо зато помоћ да тражимо у чињеницама из његовог личног живота и у околностима његовог стварања: у историјским приликама, књижевној и духовној клими, књижевним и духовним тенденцијама његовог времена.

Од Сент-Бева наовамо критика чини напор у неколико основних смерова: да до разумевања дела дође уживљавањем у стваралачку личност пишчеву; уживљавањем у његово време и у његову средину; анализом ефеката дела; продором у његову унутрашњу организацију. Све те оријентације имају нешто заједничко: решавају неку конкретну субјект-објект рела-

цију. Критика је, у ствари, напор критичаревог Ја да схвати естетски релевантно Не-ја, тј. само дело или неко Не-ја које је с делом у извесној вези. Методолошке оријентације критике су путеви ка том Не-ја. Крајњи је њихов циљ противречан. С једне стране, да би потпуније схватио Не-Ја, критичар тежи да се идентификује с њим, да се „раствори” у њему, да га осветли изнутра. С друге стране, тежи да истовремено буде и на дистанци према њему, да га буде свестан и да буде свестан свог чина. Продрети унутар неког естетски релевантног Не-ја, и бити свестан свог чина, то су опште значајке критике. Структуралист Ролан Барт, рецимо, наводи маркантан пример Поове приче *Украдено писмо* у којој полицајац, након детаљне али безуспешне истраге, да би украдено писмо пронашао, мора да се „уздигне” до нивоа лопова: да уђе у његову „логику” (1971: 60—61). Други француски нови критичар, Жорж Пуле, на основу свог искуства, сматра да критички чин захтева „исту унутрашњу делатност као и чин свести код критикованог аутора” (1973: 23). За Барта је дакле главно *ући у поступак* (у структуру поступка) оствареног у делу; за Пулеа *ући у свест* пишчеву, у његов *Cogito*. На сличан начин за позитивисте је важно било *ући у личност* пишчеву и у његову историјску ситуацију; за психоаналитичаре *ући у несвесно* пишчево или његових јунака; за импресионисте *ући у властити доживљај* дела. Ти методи и њихови циљеви се разликују. Заједничко им је само *ући у*. У томе *ући у* је смисао и могућност критике, тј. интерпретације, тј. разумевања естетски релевантног Не-ја.

Да бисмо разумели Настасијевића, и ми смо морали да читаво његово израстање у писца, да процес његовог сазревања и стварања осветлимо изнутра. И ми смо дакле настојали да *уђемо у*. То *улажење у* за нас је било *улажење у* пишчеву праксу. Али не у било како схваћену праксу, већ у праксу схваћену као конкретни тоталитет. Пракса и тоталитет су фундаменталне марксистичке категорије. У тој концепцији оне не значе две ствари. То су, у ствари, два имена за исти појам. Сама њихова синонимна значења довољно их јасно издавају од других схватања праксе и

тоталитета. Поставивши циљ да Настасијевићеву поетику осветлимо као конкретни тоталитет, ми смо испитивали његову стваралачку праксу у тоталитету развоја. Испитујући је тако, у тоталитету развоја, нужно смо морали да је откривамо и у интеракцији писца и доба, средине итд. у којима се она одвијала. Показало се да ући у аутентично разумевање пишчевог дела значи ући у његову стваралачку праксу, у праксу, дакле, која је тим делом уродила. Пут улажења у стваралачку праксу на аутентичан начин за нас је био пут њене репродукције. Да би та репродукција била објективна, морала се заснивати на чињеницама. Чињенице су некад биле фетиш позитивистичког метода. У периоду антипозитивистичке побуне, део науке о књижевности презриво се односио према њима, поготово оним ванкњижевним. На путу репродукције Настасијевићеве стваралачке праксе нама су и те ванкњижевне чињенице биле потребне. Али не ма које и ма какве, већ само оне које су могле бити у функцији разумевања и тумачења текстова, тј. стваралачке праксе која је те текстове имала за резултате. Теза Светозара Петровића, да дело треба схватити као дијалектичко јединство трију димензија: димензије текста, димензије писца и димензије читаоца, помогла нам је да појам тоталитета, у науци о књижевности још увек „празан“, „разбијемо“ на његове три основне „димензије“ и да га са Косиковог апстрактно-филозофског поимања конкретизујемо на књижевно-теоријском нивоу. На тај начин методолошки је био отворен пут да се репродукција Настасијевићеве стваралачке праксе изврши на основу „дешифрованих“ чињеница које припадају трима различитим димензијама дела. „Феноменологија пресликавања“ Михаила Петровића Аласа помогла нам је да теоријски заснујемо могућност кореспонденције између тих трију група чињеница. Разрадом Косикове, Петровићеве и Аласове концепције према предмету нашег истраживања, дошли смо и до властитог метода. Основна је врлина тог метода што омогућује да се теоријски и практично, у конкретној анализи, превладају опречности и ограничености двеју основних (комплементар-

них) оријентација модерне науке о књижевности: позитивистичке и антипозитивистичке. И то да се преваладају са јединственог методолошког становишта, са становишта праксе. У категорији праксе се разрешавају опречности разних методолошких приступа које тим оријентацијама припадају; у њој се, такође, показују домени функционалности тих приступа и њихове ограничености. Наша анализа је показала да ући у стваралачку праксу значи истовремено и ући у структуру дела и у поступак његовог стварања, ући у психичку свест и у његово несвесно, ући у историјске, друштвене, идејне, књижевне итд. проблеме времена, у међутекстовне односе и везе. У све оно, дакле, чиме се различите методолошке оријентације баве, у све стране с којих се делу може приступити, јер су све те стране већ садржане у појму праксе и јер је свестраност карактеристика метода дијалектике конкретног тоталитета.

Метод који је тако разрађен јесте интегралан, али не и интегралистички, еклектички. Интегралан је, јер као метод дијалектике конкретног тоталитета не може друго да буде. Али није интегралистички јер не „уједињује“ „позитивна“ својства разних метода на еклектички начин. Он их једноставно превладава на једном вишем нивоу, на нивоу конкретног тоталитета, тј. на нивоу праксе схваћене као конкретни тоталитет. Према другим методима, чији су домети ограничени, он се односи као према операционалним. Метод дијалектике конкретног тоталитета је само руководећа идеја која треба да усклади смер и да осмисли резултате низа операционалних поступака. Искуства других метода у његовој служби показују се зато као корисна и плодна.

Не значи то, ипак, да ни метод дијалектике конкретног тоталитета није ограничен, да је способан да осветљење једног предмета испрпе до краја. И тај метод је у рукама интерпретатора, зависи од његове интелектуалне и стручне спреме, од његових знања и умења, од његове способности да открива и повезује чињенице. Чак и да су субјективне могућности интерпретатора изузетне и изузетно потврђене, границе ме-

тода би се ипак показале. Једино докле се у осветљавању неке стварности као конкретног тоталитета може доспети јесте да се направи њен модел као конкретног тоталитета. Остаће, из богатства стварности, увек доста неоткривених и неосветљених чињеница. Модел конкретног тоталитета ће се показати као успешан ако га те нове чињенице, нова преосветљења у основи не наруше, већ само употпуне.

II

Прави предмет истраживања методом дијалектике конкретног тоталитета није, дакле, ни димензија текста, ни димензија писца, ни димензија његовог потенцијалног читаоца, већ је то сама стваралачка пракса која се одвија у свим тим трима димензијама. Наш изричити задатак је, међутим, био да прикаже Настасијевићеву поетику. Применом метода дијалектике конкретног тоталитета тај задатак није ни у чему заобиђен; чак је значењу појма поезије враћено његово оригинално значење. Њен је предмет и код старих Грка био оно песничко у песничкој уметности, а не само песнички облици или средства, на шта се поезија и касније углавном сводила. Песнички облици и средства, када се апсолутизују као предмет истраживања, свде поезију на бављење секундарним проблемима. Анти-поетичке побуне и дешавале су се кад се поезија задржавала на том нивоу, кад јој је прави предмет — оно песничко у поезији — измицао. Предмет поезије није неко специјално подручје у књижевном стварању. Предмет јој је само то стварање у својој бити. Другим речима, оно Присутно у књижевном стварању што га чини таквим, оно теоретично у књижевној пракси, оно суштинско што се открива у појавном.

Настасијевићева поезија показивала се кроз нашу репродукцију као нешто „живо”, стално променљиво, у процесима развоја и мењања. Илузорна су зато настојања да се та поезија, било као експлицитна, било као иманентна, схвати или репродукује као строго ко-

херентни, структурирани систем. Изграђена Настасијевићева поетика не постоји; постоји само његова поетика у изграђивању, у мењању, у развоју. Кад Мухарем Первић, рецимо, каже: „Песник је за њега маг, проповедник...” (1963: 33), то може да се односи на Настасијевићево схватање песника само у једној фази, првој, или још тачније: на један његов есеј (*Неколико рефлексја из уметности*, 1922), а никако на његово ваздашње схватање песника. У есејима с почетка тридесетих година то схватање песника је дубоко трансформисано: песник је тада онај који тежи идентификацији с бити бића. Само је у првој фази зрелог периода Настасијевић био „песник матерње мелодије”; у другој је већ био песник глухота, тишине, а у трећој тражилац аутентичне егзистенције на Христовом путу. Ако издвојимо најзначајније структурализације његове мисли или његових форми, можемо заправо да говоримо о неколико „поетика”. То наравно не значи да су те „поетике” међу собом независне, већ да су другачије, на другим основама структуриране. Оно што их повезује није никакав „дух” писца већ сам развој његове стваралачке праксе. У њој су се одвијали процеси структурализације-деструктуризације који су старе и нове моменте праксе доводили у нове односе.

На почетку Настасијевићевог развоја, у првом његовом периоду, откривали смо утицаје низа писаца (реалиста, парнасоваца, романтичара, симболиста, експресиониста), откривали смо присуство идеја пре-сократоваца или рационалиста 17. века. Открили смо, затим, неколико интонацијских типова стихова, неколико песничких врста и три основна покушаја да се заснује прича: на анегдоти, параболу или слици из живота. То је оно што карактерише његово стваралаштво првог периода, што се као битно може апстраховати из његових конкретних текстова. То битно су чињенице које представљају његову поетику. Али су те чињенице немаште ако се извуку из контекста њиховог конкретног постојања. Чињенице да Настасијевић истовремено пише лабријеровске мисли и симболистичке песме су на изглед неспојиве. Постају схват-

љиве кад се осветле помоћу чињеница из димензије писца и димензије његовог могућег читаоца, тј. кад се „врате” у историју где природно обитавају. Развојем његове стваралачке праксе, дакле у историји, може се објаснити и његов преокрет око 1922. године. Тај преокрет су предодредили развојне фазе кроз које је већ био прошао, личне, општекултурне и историјске околности. Настасијевић је тада са изразито рационалистичких позиција прешао на изразито ирационалистичке. У његовом ирационализму, међутим, био је на негативан начин присутан и доскорашњи рационализам. Он се јасно види у напору да се пробије рационална „кора” да би се доспело до ирационалног „језгра”. На сличан начин „дешифроване” чињенице показују да у његовом дисконтинуираном развоју има и континуитета. Настасијевић из зрелог периода не може се схватити без Настасијевића из првог. До преокрета он је већ делимично преживео искуства реализма, Парнаса, романтизма, симболизма, експресионизма. Готово сва та присуства можемо да откријемо, у неједнакој мери додуше, и у каснијим његовим делима као „слојеве”, елементе, као чињенице. У првој фази зрелог периода, рецимо, он инсистира на наговештају, на музикалности стиха, на народној мелодији и на слободном стиху истовремено. Ни само симболизам, ни само романтизам, ни само експресионизам, већ све те три оријентације срећемо истовремено у истим текстовима. Оно Присутно, што његове текстове чини таквим, одвећ је у његовом стваралаштву слојевито и сложено да би се могло идентификовати у оквиру само неке од тих оријентација. Настасијевић због тога не може да се ситуира ни у једној од тих оријентација до краја, али не може сасвим ни ван њих. Он је истински сав у интенцијама модерне литературе, али није ни у једном њеном главном току. Књижевни „усамљеник” је само по томе како се развијао, а не по томе колико је модерна литература присутна у његовом делу или колико је његово дело присутно у модерној литератури.

Оно што као теоријски релевантно (Присутно) откривамо у његовој стваралачкој пракси јавља се у

два вида: у виду форми и у виду идеја. Када откривамо сличности његових стихова са стиховима Ракићевим или откривамо стилске промене у његовој реченици, или структуру његових драма, на пример, бавимо се формама; када откривамо сличности са погледима разних мислилаца или анализирамо његова уочавања или програме, бавимо се идејама. Има писаца, додуше, чије се експлициране идеје и реализоване форме битно разликују. То двојство онда потиче од њиховог двојног односа према стваралаштву. Код Настасијевића таквог двојства нема. То значи да нема ни двојства између његове експлицитне и имплицитне поетике. Зато су настајале у истом развојном процесу, те две поетике не стоје једна наспрам друге као две одвојене а међусобно повезане целине. Стриктних подударности, додуше, у свему, без остатка, у њима нема. Настасијевић није прво сачинио своју експлицитну поетику, па је онда остваривао, тј. „утрађивао“ у уметничке текстове. Или обротно: није прво написао своје уметничке текстове, па њихову иманентну поетику настојао после да експлицира. Те две поетике израстале су у истом развојном процесу. Списак цитираних Настасијевићевих текстова, сложен по хронолошком реду њиховог објављивања, који доносимо на крају књиге, најбоље може да посведочи како је тај развој текао. Једне уз друге, једне иза других, Настасијевић је објављивао песме, есеје, приче, драме. У сваком од тих текстова чинио је макар мали корак у ново. Готово сваки корак у развоју идеја пратио је и корак у развоју форми и обротно.

Да бисмо то интерферирање форми и идеја у његовом развоју могли да пратимо, морали смо да га сагледавамо на два основна плана: на микро и макро-плану. Кроз више текстова смо морали да пратимо сазревање његових идеја, или кроз више варијаната једног истог текста сазревање његових форми. Тек је на микро-плану, на плану процеса, постајало очигледно како су идеје и форме интерферирале, претварале се једна у другу. Настасијевић је, на пример, на почетку свог зрелог периода написао неколико песама о разним темама које су имале нешто заједничко:

речи су се у њима спајале по звучним и смисаоним валенцама. Из открића тог заједничког потекла је његова концепција стила, а из те концепције проистекло је стилско уобличење реченица у његовим новим приповеткама. Довољно је било, затим, да појми да форме песама које пише изражавају матерњу мелодију, па да тај појам, тј. ту идеју дискурзивно уобличи или да је пројектује на нове песме. Тај пут је и у стварности, и у нашој анализи био, разуме се, далеко сложенији, али у основи такав. Форме и идеје (појмови) нису по свему две различите ствари; заједничко им је — апстракција. Форма уметничких дела је оно апстрактно у конкретном; кад се то апстрактно у процесима мишљења издвоји (појми), оно може да се пројектује, конкретизује у новим делима. Да се уметничка дела могу развити из појмова (идеја), најбоље показују на алегорији засноване књижевне врсте. Настасијевић је и у првом и у другом периоду писао приповетке-параболе. И „тамни вилајет” у Настасијевићевом значењу је појам. До тог појма он је дошао апстракцијом и генерализацијом заједничког у властитим причама. То заједничко била је материјализована идеја о ирационалном „језгру” из есеја *Неколико рефлексција из уметности*. Једном створена идеја о „тамном вилајету” пројектована је и у будуће приче.

Форме и идеје, међутим, не постоје само у пишчевим текстовима. Оне постоје и у свету око њега; са онима с којима долази у додир писац је у интеракцији. Настасијевић је тако рећи и почео да се бави литературом преузимајући туђе форме и идеје. Током развоја, касније, туђе су све мање биле присутне, или све више биле трансформисане. Али оне су и касније условиле све крупније промене у његовом развоју. Његов преокрет око 1922. године и не може се објаснити без импулса идеја и форми других. Без сличних потицаја немогуће је објаснити и нове његове смерове и другој и у трећој фази.

Стваралачка пракса пишчева, сагледавана тако на микро-плану, и не може се схватити другачије него као непрекидни низ промена, утицаја, потицаја, трансформација. Те промене, међутим, нису без исходишта,

без финалитета. Финални резултат Настасијевићевих лутања и шегртовања у младалачким годинама био је преокрет на почетку другог периода. Све три фазе његовог развоја у другом периоду завршавале су се структурализацијама његових форми и идеја. Резултати тих структурализација била су крупнија уметничка остварења (драме, збирке приповедака, циклуси песама) и целовитије теоријске концепције. Тим финалитетима процес развоја није био затваран; развој је текао даље на елементима који нису били обухваћени структурализацијама или који су у њима били секундарни. Чим је Настасијевић у песмама које су ушле у циклус *Бдења* почео да инсистира на мисли, покушао да изрази мисао, био је то истовремено и почетак нарушавања (деструктуризације) форме стихова који су обелодањивали матерњу мелодију. Из тог почетка (нове структурализације) развиле су се песме које су изражавале мисао, па затим и „стварну мисао”. У есејима је то довело до нове деструктуризације-структуризације: не мелодија, већ „стварна мисао”, и реч у њеној функцији, постале су основне идеје око које се кристалисала нова његова концепција.

О експлицитним и иманентним Настасијевићевим поетикама може се говорити само као о мање-више структурираним целинама. То значи да оне могу бити сагледане само на макро-плану. На микро-плану имамо посла са идејама и формама у процесима (развоја, сазревања), а не са целином тих процеса. Стална је опасност, међутим, да се поетика једног писца, и поетика Настасијевићева напосе, не сагледа само на једном од тих планова. На микро-плану се могу изучавати само елементи процеса, а не и финалитети. Опасност од изучавања на макро-плану је још већа: идеје и форме се тако могу насилно систематизовати, издвојити из развојних процеса, учинити беживотним. Ниједна од Настасијевићевих структурализација, које су у нашем раду представљене моделима развојних периода и фаза, не би имала пуно значење ван целине његовог развоја, ван праксе из које је то дело израстало. И саме те структурализације нису независне

једна од друге јер су обухваћене његовом стваралачком праксом као широм структуром. Настасијевићева стваралачка пракса структурирала се око два битна момента. Један је од њих био напор да се оствари аутентичан уметнички израз а други да се нађе аутентичан пут за смисаоно остварење људске егзистенције.

Настасијевићев текст, и у првом и у другом периоду, настајали су у његовом сталном ношењу с језиком. Језик се у том ношењу није показао само као пуки објект или пуко средство: утицао је и он на смер развоја писца, на судбину и домете његових књижевних жанрова. Његови текстови су резултати тог ношења. Они, према томе, не постоје независно од аутора: субјективне његове снаге присутне су у њима као остварене, материјализоване. Али не постоје ни независно од конкретног света с којим је стваралац у интеракцији и као његов објект и као његов субјект. Тај конкретни свет материјализован је такође у тексту. Конкретни Настасијевићев свет, свет његовог могућег читаоца, тражио је после првог светског рата форме уметничког израза. На конкретан начин те форме налазимо материјализоване у његовој првој фази. Конкретан свет његовог могућег читаоца тражио је, поготово од краја двадесетих година, пут ка аутентичној људској егзистенцији и идеју Спаса. Настасијевићев текст били су одговор на то тражење и његова порука том могућем читаоцу. Његова језичка трагања била су такође део општих трагања.

Као ова се, такође, кроз читав Настасијевићев развој протеже један проблем, први пут изнет на почетку његовог бављења литературом, у *Записима* из 1915, проблем издвојености човека из природе и од других људи. Настојања да се на тај проблем одговори налазимо и у његовим уметничким текстовима и у есејима. Све значајније структурализације у његовом развоју у ствари су покушаји да се он реши. Је ли онда тај проблем његов „дух”? Видели смо да је то један од општих проблема филозофије и религије. Настасијевићев појединачан напор био је да се тај општи проблем на конкретан начин реши. Трагови тог напора остајали су у његовим делима. У његовом

случају понављала се, у малом, историја литературе. Његово стваралаштво мора се схватити као део те историје и као сама историја у свом конкретном појављивању.

III

Настасијевић се током живота, како нас обавештава Светомир Настасијевић (1958), бавио музиком (свирао на флаути, виолини, клавиру), покушавао је, такође, да слика и да ваја. Међутим, главно његово средство израза била је реч. У историји је остао значајан једино као уметник речи.

Однос према језику, према речи крупан је чинилац његовог развика. Кад је око 1922. године начинио заокрет од рационализма ка ирационализму, начинио је заокрет и у односу према језику. Отада, па до краја живота, трајало је његово ношење с језиком. У том ношењу он је потврдио своје стваралачке могућности, али је потврђивао и могућности језика. Иза првог заокрета ка „новом језику и стилу” Настасијевић је од писца почетника постао писац, и то писац оригиналан. У том скоку у нови квалитет језик и стил играли су пресудну улогу. Нове његове приче биле су по темама и мотивима сличне његовим раним причама, али су у новој језичко-стилаској реализацији постајале уметничке. Нови његов језик показао је способност да темељно трансформише грађу. Реченице или мотиви у његовим раним причама које су асоцирале на друге писце били су знаци несамосталности; реченице или мотиви у његовим новим приповеткама, које можемо да идентификујемо као утицаје других писаца, доживљавају се сад само као грађа. Писац се помоћу новог језика отео утицајима. Укључио се, с једне стране, у модерна авангардистичка трагања, везао се, с друге стране, дубоко за традицију: за народну књижевност и за средњовековну духовну.

Формула по којој је тај преокрет изведен гласила је: „реч дозове реч” и била је први пут саопштена у фрагменту *Велика тајна стила* из 1921. године. До ње

је Настасијевић дошао „одразом” властите праксе, њу је касније пројектовао, примењивао у новим остварењима. Преокрет који је она најавио тичао се релације стваралачки субјект-језик. Дотле је језик у његовим текстовима био у служби стваралачког субјекта била је „сведена” на „бабичку”, катализаторску. У процесу стварања његова је улога сад била да омогући спајање речи према његовим властитим „дозивима”. Не само да је језик, по тој формули, престао да буде у служби писца, већ се десило нешто још више, — прави преокрет: писац је дошао у службу језика, постао објект језика. Тај преокрет повукао је за собом низ промена. У *Белој песми*, видели смо, песников субјект из ранијих њених варијаната је редукван, „избачен”: извршена је деперсонализација песме. У *Песми фруле* десило се нешто супротно: субјект се у песми појавио, али не као субјект песников, већ као субјект из песме, дакле као вештачки. Језик се показао као „сила”. У раним Настасијевићевим причама простор и време дешавања били су јасно назначени. У причама из зрелог периода, стилски изграђеним по формули „реч дозива реч”, време и простор су у већини случајева изгубили значење. „Дешава се негде на Балкану. Не зна се тачно где ни кад”. Тако пише у афиши *Међулушког блага*, а тако би могло да пише и уз већину његових приповедака. Једино је оно „негде на Балкану” локализовано и то не вољом пишчевом, већ „вољом” језика. Присуство архаизама, од којих многи, како показује Борбе Трифуновић у *Речнику древних речи у поезији Момчила Настасијевића* (1968), вуку корене од старословенских, и присуство народских идиома и неологизама сачињених у њиховом духу, денационализују тај језик у смислу модерног српског и чине га балканским. Не толико Србија, већ више Балкан живи у том језику. Како живи? Живи тако што га речи древности и народски идиоми евоцирају. После промене односа стваралачки субјект — језик, речи су у том новом језику другачије заживеле. Престале су да буду само средства, заживеле су као речи-бића. Показале су своја својства управо

као речи, онако као што их показују камен, дрво, метал, боја у дијалогу с уметником. Преставиши да буду само средства, језички појмови су отворили искуства у њима одражена. Речи древности показале су искуства древности. Народски идиоми отворили су искуства слична онима из народних умотворина. У Настасијевићевом случају то нису биле спорадичне евокације. Црњански, на пример, у *Сеобама*, повремено употребљеним речима као „полковник“, „госпожа“ итд. језички евоцира српску средину 18. века. Самим својим модерним језиком он истовремено и успоставља дистанцу према њој. Његово је становиште, становиште модерног српског језика. Код Настасијевића такве дистанце нема. У његовим текстовима се не могу издвојити евокативна стилска средства од савременог језичког стандарда. Засновани на принципу „дозива речи“, они те две временске перспективе укидају. Време његових текстова је време језика. Пошто у истој реченици учествују лексички елементи из дијахроне перспективе, онда је то време дато као једно, синхронно. Једни уз друге, језички појмови из дијахроних језичких система, одражавају и дијахрона искуства. Та искуства више нису само искуства једног стваралачког субјекта, тј. друштвено-историјске заједнице којој припада, већ су искуства које је језик, као „сабирно место свих знања“ успео да прикупи кроз историју. Та искуства сад, из исте перспективе, говоре. Зато што је тај језик у ширем смислу националан, онда и та искуства морају бити национална. Мелодија која се у његовим стиховима или реченицама открива није унета споља; речи нису доведене у везу према неком мелодијском обрасцу, већ је мелодија обелодањена из самих „дозива“ речи. Речи су, дакле, обелоданиле своја музичка својства, а она могу бити само својства језика у коме је то „обелодањивање“ извршено, тј. националног језика. Романтичарска, Хумболтова теза о језику као „еманацији духа нације“, коју модерна лингвистика углавном одбацује, није, дакле, сасвим без основа. Језик се заправо може схватити у два вида. Прво, као систем знакова за међуљудско споразумевање. Таквим системима бави се лингвисти-

ка. И друго, као материјал којим се служе уметници речи, песници. Кад се употреби као материјал, он као и сваки материјал показује извесна своја својства и могућности. У Настасијевићевом случају својства су се показала на два основна плана: на аудитивном (у обелодањивању матерње, народне мелодије), и на искуственом (у дочаравању „тамног вилајета“). Оба та плана надовезују се на традицију наше народне и средњовековне књижевности. Могућности таквог језика потврдиле су се најпре у способности да трансформишу књижевну грађу.

Сва та својства и могућности језика показали су се у првој Настасијевићевој фази зрелог периода. Речи у међусобним „дозивима“ испојиле су „тајанствену силу језика“. Али су показале и да та сила делује једносмерно. Највиши њихов домет у поезији било је обелодањивање матерње мелодије. Њихова музикалност могла је да изрази емоцију, расположење, али не и да изрази мисао. За изражавање мисли језик мора пре свега да буде средство онога ко је изражава. Песмама из циклуса *Бдења* почиње нови преокрет у Настасијевићевом односу према језику. Језик се ту више не испољава као природа, већ првенствено као средство. Мелодија из тих песама — види се то по варијантама — почиње да чили; језик се јавља у функцији мисли. Искуства у обликовању стиха према њиховом природном ритму, међутим, остају. То је нови, прелазни корак у Настасијевићевом ношењу с језиком. Следећи, значајнији корак учињен је у *Глухотама*. Језик (тачније, по Настасијевићу, реч) и ту је у функцији мисли, али „стварне“, она која је једнака са бити бића. Зато је он истовремено и природа, твар, која такође смисао добија од бити бића. Речи су „бића“ које бит бића осветљава на исти начин као што осветљава и „стварну мисао“. Њихова је функција да означи ту бит, тј. да је представе („пресликају“) по ономе што она јесте: ћутање, тишина, глухота, неизречје. Да би је могле тако представити, оне морају да имају не само статус симбола, већ статус ствари, да буду „стварне речи“. Та њихова двојака функција: да буду истовремено и симболи и ствари, парадоксал-

на је. Парадокс је и основна форма организације његових стихова. Стварно и пренесено значење речи се у парадоксу најбоље осветљавају. Постаје очигледно колико је смисао речи у симболичкој функцији релативан, и постаје очигледно колико се без њих ипак не може изразити мисао, ма и „стварна”. Пошто су парадоксом осветљене као неадекватни знакови, речи су у песми остале да говоре као ствари. Између речи-ствари и њиховог релативног значења остаје тишина парадокса коју треба испунити „стварним” значењем, јер се само у ћутању може остварити кореспонденција с бити бића. На том врхунцу Настасијевићевог стваралачког домета речи су биле употребљене као симболичка средства и као „бића”, проговориле и као симболи и као ствари. Настасијевић је ту потврдио и своје субјективне моћи у служењу речима и потврдио изражајне могућности језика. У циклусима *Речи у камену* и *Магновења* тај језик, „савладан”, добио је нова ремек-дела.

Другачије је његово ношење с језиком текло у приповеткама и драмама. Нови језик извршио је дезаутоматизацију језика из раних прича, необичношћу лексичких и синтаксичких елемената наметнуо отежану перцепцију. При том је фабула остала; дошло је до извесног склада између саме приче (фабуле) и њене језичке реализације. Формула „реч дозове реч” није још била спроведена строго доследно. У приповеткама је било још довољно реченица, заснованих на синтакси стандардног језика, које су омогућавале да се фабула прати, да се прича исприча. Тај „компромис”, међутим, није могао дуго да се одржи. Писац се све више морао приклањати смеру којим је пошао: обелодањивању својстава и могућности језика. Ни у збирци *Из тамног вилајета* језик није био у функцији сижеа. Нема рецимо стилских разлика у исказима јунака и у приповедању приповедача. У *Хроници моје вароши* отишло се корак даље, доследније. Реченице засноване на синтакси стандардног језика су изванредно ретке. Последица те доследности била је још већа могућност језика да испоји своју природу: да обелодани своја аудитивна својства и да

открије природу искустава обухваћених језичким појмовима. С те стране, језик *Хронике* је опојнији, гушћи, музикалнији од језика прве збирке. Снага таквог језика, који се отима писцу, учинила је и да се фабула у приповеткама готово сасвим изгуби. Последње објављене приповетке из *Хронике* делују пре као песме у прози неголи као приповетке. Гојко Тепић, на пример, у својој *Библиографији Момчила Настасијевића*, једну од последњих из те збирке, *Укопанку* (1932), погрешно убраја међ песме (1972 : 743). Могао је да се превари чак и ако ју је читао: фабула се у њој тек наслућује, а текст је у њој организован као песма у прози. Формула „реч дозове реч” прво је дакле освежила језик његових приповедака, па затим, доследније реализована, разрушила фабулу и самим тим довела приповетку као жанр у питање. Настасијевић у истом смеру даље није могао да иде. Престао је да пише приповетке и почео да пише драме. Та промена жанра мотивисана је новим његовим односом према језику. Она се временски подудара са сазревањем циклуса *Бдења* где је језику „враћена” његова симболичка функција ради изражавања мисли. Мисао (идеја) је и у структури драма *Недозвани* и *Господар Младенова кћер* које су тада настале: идеја борбе добра и зла. Језик у њима није непосредно у функцији те идеје, већ у функцији драмске радње. Да би се о догађајима могло информисати, језик мора да буде употребљен као средство. Додуше стилски и лексички елементи везују те драме за његове приповетке. Али су и промене у њима биле довољне за успостављање другачије функције језика. Тачно се у тим драмама зна време и простор догађања; радња се не наслућује већ јасно одвија. Преоријентацијом на драму Настасијевић је „спасао” оно што је у приповеткама изгубио: фабулу, причу. Те две драме, што делују готово почетнички, настале су скоро истовремено кад и *Глухоте*. Склада између језика у функцији драмске радње и језика као природе у њима још нема. Према току драмске радње стилске особности Настасијевићевог језика делују каткад страно, вештачки. Склад ће бити постигнут тек у двома њего-

вим последњим драмама: у *Бурђу Бранковићу* и *Код „Вечите славине“*.

Једна иста усмереност према језику показала се, дакле, у развоју његових жанрова различито. Настасијевић је прве успехе од преоријентације на „нови“ језик доживео у прози. Формула која му је те успехе омогућила, доведена до крајњих конзеквенци, и онемогућила је његов развој као приповедача, и то у тренутку кад је у песничком развоју био на врхунцу. Та теоријска формула је очигледно више одговарала поезији. У њој је, као и у читавој Настасијевићевој експлицитној поетици, остала несаглеђана жанровска природа приче: способност да неки смисао моделује помоћу сижеа, митоса. Мит (*митхос* = прича) моделује смисао помоћу фабуле; језик је за то моделовање само средство; зато се мит лако преводи с једног језика на други. Да би прича могла да опстане као прича (*митхос*), нужно је да језик у њој буде и у функцији фабуле, сижеа. Језик у уметничкој функцији, тј. језик који се у приповеци обелодањује као природа, ако није ирелевантан по њену уметничку вредност, ирелевантан је по опстојање приче као такве. Поезија се од епских и драмских облика разликује пре свега по начинима заснивања текста. Реч текст долази од латинске речи *textus* која значи ткање, плетење, ткиво. Текст (ткиво, плетиво) песме може се засновати и само на језичким елементима: на семантичким, морфолошким и звучним паралелизмима, на синтагматским и парадигматским везама. У ткању (плетењу) песме и основа и потка су од истог материјала, од речи; из њихових веза израста смисао. У ткању приповетке, тј. у за-снивању епских (и драмских) облика, основу чини сиже, фабула, прича, радња (*митхос*), а потку језик употребљен као материјал. На основи (*митхосу*) и потки (речима као материјалу, везовима, украсним фигурама) реализује се текст приповетке или драме као уметничко дело. Да би приповетка или драма задржала жанровске облике, језик мора да реализује основу, тј. да буде у функцији сижеа, драмске радње. Две Настасијевићеве музичке драме, на пример, имају скупа више стихова него што их има седам циклуса његових

песама из зрелог периода. Из тих драма се, међутим, може издвојити свега неколико одломака поезије у ужем смислу. Васко Попа је, рецимо, избору Настасијевићевих песама *Седам лирских кругова* (1962), који обухвата целу његову збирку *Песме из Целокупних дела*, додао још свега по три одломка из обе драме. Оно што је највредније у *Бурђу Бранковићу* то је реализована прича, митос. Та драма је литерарно зрелија од *Међулушког блага*, између других разлога и зато што је језик у њој функционалнији у односу на драмску радњу.

Драма Настасијевићевог ношења с језиком и била је у томе што је он успео да буде велики уметник речи, „маг речи“, и да на самом том врхунцу спозна њене границе. Променивши дотле најплоднији свој књижевни род, приповетку, и прихвативши нови, драму, он је имплицитно показао и докле литература, схваћена као уметност речи, може да иде. Од тих граница почиње моћ литературе као приче (*митхоса*), као моделоване радње, као „пресликавања“ путем извесног ланца догађаја у коме су речи употребљене превасходно као средства. Настасијевићево опробавање могућности језика било је истовремено и опробавање властитих стваралачких снага и опробавање могућности комуникације с читаоцем преко језика и кроз језик.

Све што је Настасијевић написао у свом зрелом периоду није на истој уметничкој висини. Али готово све што је написао литерарно је значајно. Кад се његови текстови не прихватају као високе уметничке вредности, они остају значајни као „експерименти“. Њихова превасходна вредност не мора да буде поетска, литерарна, већ *поетичка*. Поетика, оно Присутно у његовој стваралачкој пракси, упућује нас на његове текстове као на трезор живих, откривених литерарних проблема. Вредност његове иманентне поетике, поготово у причама и драмама, обично је већа од литерарне вредности тих дела. Ако је језик стварни главни јунак његовог дела, литература се као таква, у том делу, открива као највећи проблем.

IV

И драма Настасијевићевог мисаоног развоја потиче од његовог односа према језику. Он је почео да пише у време успона београдског стила. Његове ране мисли, приказ *Романа о Тристану и Изолди*, есеј о Кости Миличевићу, путопис из Париза, писани су тим стилем. Реченице у тим текстовима су јасне, гишке, читљиве, а текст прегледан. Лазар Трифуновић је у зборник *Есеји о уметности* (1965) унео и његов есеј о Кости Миличевићу. Настасијевић је, дакле, умео да пише онако како се у то време писало. Његови текстови су били на нивоу других сличних текстова писаних тим стилем.

Откриће „тајанствене силе језика” довело је и до промене његовог језика и у есејима. Већ је есеј *Неколико рефлексја из уметности* писан „новим” његовим језиком. Тај језик требало је, по програму који следи из тог есеја, да пробије „кору” рационалног поимања стварности и да доспе до њеног „језгра”, суштине. То је могао да буде језик примерен ирационалној кореспонденцији и са суштином и са саговорником, а не језик који објашњава, излаже рационалним начином, позива се на рационалне аргументе. Формула из тог есеја: „Реч дозове реч, слика слику, идеја идеју” односила се и на есеје. И у њиховим реченицама је реч дозивала реч и слика слику, што значи да је и ту стваралац дошао у улогу објекта језика. Али и више од тога: идеја је требало да дозове идеју, мисао мисао. Улога стваралачког субјекта сводила се и ту на бабичку: да помогне у дозивању, рађању, сазревању идеја. Идеја чијих? Свакако не његових, субјективних, већ идеја предмета и идеја језика, идеја које потичу из тог ирационалног језгра и које могу да буду само „суштинске” идеје.

Та формула, све доследније примењивана, довела је и до новог начина организовања његових есејистичких текстова. Његов есеј се више не развија кроз информацију о предмету и аналитичко разлагање проблема. Његове реченице нису више логички јасне и дискурзивне. У текстовима превладавају парадокси и

параболе, а у реченицама неуобичајено, „насилне” конструкције. Лишени аналитичког поступка и следа аргумената, они остају и без те нити која прожима есејистичке текстове. Његови есеји су зато фрагментарни; делују као скупови сентенци груписаних око једне теме.

Миодраг Павловић је имао, с једне стране, право кад је довео у питање постојање тих есеја (1964: 197—198). Такви какви јесу, они нису есеји у модерном смислу, какви су, на пример, у нашој литератури есеји Исидоре Секулић, Марка Ристића, Сретена Марића. Али нешто јесу. Јесу текстови у којима су на необичан начин саопштене идеје, погледи, програми пишчеви. Тешко их је читати и пратити. Много шта је, као и у његовим песмама и причама, редукковано, изостављено. Ауторова мисао је неретко енигматична, парадоксална, скривена. Отуда су ти текстови и до данас остали и „непрочитани” и несхваћени.

Они се додуше могу и морају „прочитати”. Песник Настасијевић заслужује да се и тај део његове заоставштине осветли. Али се они не могу „прочитати” као други есеји, које њихови аутори намењују пажњи читалаца. Настасијевићеви есејистички текстови могу се читати само креативно, а то значи репродуковати их у тоталитету њиховог бивствовања, открити њихову скривену структуру и открити њихове међутекстовне и вантекстовне кореспонденције.

Наша репродукција тих текстова показала је да у њима има и мисли и идеја. Мада саопштаване најчешће на фрагментаран начин, те идеје су се након репродукције показивале као делови ширих мисаоних концепата у којима су биле са другим идејама у контрентном односу. Као шире засноване концепције појављивале су се неколико пута: на крају првог, односно на почетку другог периода (*Неколико рефлексија из уметности*), на крају прве фазе (*За матерњу мелодију*), на крају друге (циклус есеја о „стварној мисли” и о „стварној речи”) и током треће (о теми „Бити Христ” и о обнови човека и уметности). Ни тада нису биле излагане на систематски начин. Једне поред других, једне уз друге, казиване су мисли које

се односе на проблеме онтолошке, епистемолошке, естетичке, књижевно-теоријске. Из тог текстовног „галиматјаса” могле су се репродуковати зато што је међу самим тим идејама био успостављен чврст поредак. У *Неколико рефлексција*, на пример, књижевно-теоријско решење проблема стила кореспондирало је са естетичким поимањем лепоте, са епистемолошким решењем сазнавања суштине, са онтолошком идејом о „надстварности”. У оквиру те концепције на принципијелно доследан начин решен је и проблем стварања и примања; због доследности система критика је, као непотребна, искључена из књижевности. На сличан начин извршена је и структурализација Настасијевићевих идеја и ставова на крају прве и друге фазе. И идеја о „матерњој мелодији” и идеја о „стварној речи”, које су пре свега књижевно-теоријске, проистичу из основног филозофског решења, из решења кореспонденције јединке с бићем. Настасијевић увек тежи ка „целоом” решењу, ка обухватању „Целога”. Његова је основна категорија тоталитет, али тоталитет до кога се долази на начин неаналитички, само интуицијом. Зато се он, према Косиковој формулацији, може схватити као „празан”. Принципи по коме се тај тоталитет заснива је формула „идеја дозива идеју”. Кроз то дозивање идеја концепција израста до финалитета, до структурализације. Идеја о матерњој мелодији, могли смо то видети кроз њено сазревање, почела је да се развија од чисто емпиријских запажања да би тек на крају њеног развоја добила онтолошки статус у систему. Настасијевић је у структурализацији својих идеја ишао до краја; сви елементи морали су да буду подређени целини. То је у прве две фазе зрелог периода давало ширину и снагу његовој мисли; у последњој та је одвело у ћорсокак. Решавајући проблем одвојености човека од природе и од других људи, он је у последњој својој фази дошао до идеје „обнове”: „обнове” човека и „обнове” уметности. Да би се човек „вратио” природи, да би се приближио другим људима, он мора да обнови своју „изгубљену целост”, тј. да се врати у оно примитивно рајско стање кад је његова стопљеност с природом постојала

и кад је његова комуникација с другим људима била непосредна (непосредована). У тој тоталитаристичкој концепцији сва решења за човека су „нађена” и сва питања постала излишна. То је био и стварни крај (крах) Настасијевићеве мисли; као мислилац, у истом смеру, није имао шта да тражи ни шта да каже. Иза тог „бекства од слободе” могао је још само да говори као идеолог.

Истраживач или интерпретатор Настасијевићеве мисли, и после њене детаљне анализе, долази у ситуацију да не зна како да се тачно према њој односи. У тој мисли има и филозофије, и естетике, и психоанализе, и књижевне теорије, и теологије, и ничег од свега тога у конвенционалном смислу. Настасијевић није био филозоф по образовању, нити књижевни теоретичар по вокацији. У његовим текстовима нема устаљене филозофске и књижевно-теоријске терминологије, нема позивања на ставове других мислилаца и теоретичара, нема много ни развијања тубих идеја ни полемике с њима. Рекло би се на основу тога да је та мисао сасвим по страни од мисаоних традиција и токова. С друге стране, у његовом зрелом периоду ми смо трагом чињеница могли да откријемо сличности неких његових идеја и запажања са идејама Карлајоловим, англоамеричких нових критичара, руских формалиста, Крочеа, Бергсона, Елиота, Јунга, Тагоре, Ниचेа, Фројда, Хајдегера, Фрома, зен-будиста, Достојевског. Сам тај шаролик списак аутора, од којих су већина били његови савременици, говори донекле о савремености његове мисли и о множини значајних проблема које је покушавао да реши. Поставља се ипак питање вреди ли озбиљно узимати Настасијевићеву идеју о „Једној Уметности” поред Крочеа, његову идеју о „ванличној свести” поред Елиотове о деперсонализацији поезије, његово схватање стила, мелодије, „стварне речи”, поред толико књига о тим темама, поготово вреди ли озбиљно узимати његова размишљања о онтолошким и епистемолошким проблемима поред толико филозофских концепција које су те проблеме решавале на филозофском нивоу. Какав смисао може да има чињеница, коју данас откривамо,

да поједина запажања једног српског песника подсећају на руске формалисте, неки његов став на Хајдегера, а нека идеја на зен-будисте, кад све те идеје код других аутора можемо да нађемо у далеко разрађенијем облику? Не чинимо ли тим поређењима Настасијевићеву мисао савременом, али одвећ периферном, покушавајући, на чињеницама додуше, да је помоћу туђих и познатих идеја осветлимо.

Било би врло једноставно схватити Настасијевића-мислиоца као периферну појаву кад би нам чињенице говориле да је он на некој духовној периферији преживљавао остатке туђих идеја и схватања. Он је додуше и то чинио, али само у периоду формирања, у младалачким годинама. У свом зрелом добу, међутим, Настасијевић није био никакав периферијски стваралац. Ту где је он стварао, стварала се и аутентична књижевност (наша, европска, светака). Мислилац Настасијевић неодвојив је од Настасијевића ствараоца. Они су се развијали у истом стваралачком процесу: његови есеји су комплементарни са његовим уметничким текстовима. У тим текстовима је он реализовао своје идеје, као што је у есејима на апстрактан начин изражавао своју уметничку праксу. И једни и други текстови добијају пуно значење тек у његовом делу као целини. Његове идеје нису све формулисане у есејима; има их и у причама, драмама, песмама. Форме његових есеја, с друге стране, у основи су исте као и форме уметничких текстова. Стварно значење Настасијевићеве мисли је само у целини његовог дела. Као таква, та мисао је, све до пред крај живота, аутентична, стварна. Теоријске вредности његових идеја о стилу, матерњој мелодији, „стварној речи“, потврђене су у његовим уметничким текстовима: оне вреде уколико и ти текстови вреде. Њихова вредност је дакле увек релативна. Настасијевић је током свог развоја изграђивао неколико теоријских концепција и сам их, превлађујући их, имплицитно критиковао, тј. осветљавао као релативне. То значи да у низу смена тих концепција, као релативних, једино што је остало истински вредно (вазла исто вредно) јесте сам процес тражења истине. Створене, структурализоване

концепције само су финални резултати тих процеса. Не дешава се другачије ни у историји људске мисли. И ту Настасијевић понавља историју у малом. Ако не саме његове идеје, за његовог читаоца биће значајан аутентичан интелектуални напор којим је покушавао да до истине дође. У том напору тражења је и аутентичност његове мисли. Као што је био аутентичан песник, Настасијевић је био и аутентичан мислилац.

У Настасијевићевој мисли као развојној целини могу се идентификовати извесне идеје као књижевно-теоријске у ужем смислу: на пример, оне о стилу, о мелодији, „стварној речи“, „апсолутној поезији“ итд. Међутим, њиховим апстраховањем из мисаоних структура у којима постоје, могли бисмо их лишити њиховог аутентичног значења. Те идеје имају смисла само у „дозивима“ с другим идејама. Да би се оне осветлиле и схватиле, морају се репродуковати у ширим мисаоним структурама, што значи у његовој мисли као целини, где су неодвојиве од других идеја (филозофских, естетичких). А да би се и саме те структуре осветлиле, морају се ставити у још ширу структуру, тј. у конкретну стваралачку праксу из које су настале. У тој најширој структури, у стваралачкој пракси Настасијевићевој, чији су резултати и његова уметничка дела и његови теоријски оријентисани текстови, — експлицитна и иманентна поетика имају исти статус. Оне представљају бит те праксе, свеједно да ли се она јавља у виду форми или идеја. И форме и идеје су оно теоретично у његовим делима, оно суштинско, Присутно, што их чини таквим. У развојној целини његовог дела и оне се јављају као сложена, динамична, противречна целина, те се као Присутно тог дела могу означити једним термином — поетика.

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА



СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА

Напомена

У тези има доста текстова који се наводе више пута. Да би се избегло њихово прекомерно навођење, да би се простор уштедео и олакшало читање, најважније информације о навођеним изворима дате су у самом тексту тезе. Поред или у близини имена аутора наведена је, у заградама, година објављивања његовог списка или књиге. Друга бројка у заградама, која је двема тачкама одвојена од године, означава страну са које се текст цитира. На пример: Милош Црњански (1922: 287). Читалац ће лако у *Списку наведених текстова* да пронађе библиографску јединицу о тексту Милоша Црњанског објављеном 1922. године. Уколико је друга бројка, која означава страну, изостала, то значи да је цео текст штампан на једној страни; у том случају је навођење стране излишно. У заградама је често означаван само број стране са које се цитира кад су непосредно пре тога дате најнеопходније информације о наведеном тексту. (Овакав начин обележавања преузели смо из тезе Светозара Петровића *Проблем сонета у старијој хрватској књижевности*, 1968, и прилагодили га потребама нашег рада).

Списак наведених текстова подељен је на три дела: А. Настасијевићеви наведени текстови, Б. Текстови о Настасијевићу и В. Општа литература. Први део *Списка* (Настасијевићеви текстови) сачињен је по хронолошком реду, друга два по азбучном. Читалац ће увек из контекста у којем се један текст спомиње знати у ком делу *Списка* треба да тражи библиографску јединицу.

Настасијевићеви текстови навођени су двојако. Кад смо цитирали прву објављену варијанту, наводили смо, као и обично у заградама, годину излажења и, кад је било потребно, број стране. Уколико смо наводили коначну варијанту, онда смо за основу узимали издање *Целокупних дела* (1938—39). Тада је уз наслов књиге, или у његовој близини, наведен број стране. Тако је поступљено и у случајевима код његових раније објављених књига уколико је наведени текст идентичан са оним из *Целокупних дела*.

А. НАВЕДЕНИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВИ ТЕКСТОВИ

а) КЊИГЕ

1. ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА, Београд 1927. — Приказе те књиге срећемо већ у јануару 1927; она се, дакле, појавила првих дана те године, можда чак и крајем 1926.
Садржај: 1. Запис о даровима моје робаке Марије, 2. Реч о животу оца Тодора овог и оног света, 3. Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија, 4. Прича о недозваној госпођи и гладном путнику, 5. О чика Јанку, 6. О Незнанцу, 7. Лагарије по ноћи, 8. Спомен о Радојци, 9. Виђење 1915. и 10. Сан брата без ноге.
2. МЕБУЛУШКО БЛАГО. Музичка драма. Музика Светомира Настасијевића. Београд 1927.
3. НЕДОЗВАНИ. Драма у четири чина. Цетиње 1930. Прештампано из *Записа*, год. IV, књ. 6, св. 6. Цетиње 1930.
4. ГОСПОДАР МЛАДЕНОВА КБЕР. Драма. Цетиње 1931. Прештампано из *Записа*, год. V, књ. 8, св. 6. Цетиње 1931.
5. ПЕТ ЛИРСКИХ КРУГОВА, (песме), Београд 1932. — *Садржај*: циклуси: *Југарње*: 1. Фрула, 2. Јасике, 3. Извору, 4. Румена кап, 5. Зора, 6. Бурбевци, 7. Сан у подне, 8. Грозд, 9. Дафина; *Вечерње*: 1. Љиљани, 2. Биљкама, 3. Вечерња, 4. Чесми крај пута, 5. Позној, 6. Врбе, 7. Сутон, 8. Труба, 9. Сестри у покоју; *Бдења*: 1. Молитва, 2. Госпи, 3. Божјак, 4. Две ране, 5. Осама на тргу, 6. Предвечерње, 7. Траг, 8. Јединој, 9. Мировање дрвећа, 10. Сиви тренутак, 11. Гробној, 12. Брату, 13. Родитељу; *Глухоте*: I—X; *Речи у камену*: I—XIV.
6. ЦЕЛОКУПНА ДЕЛА, Издање пријатеља. Београд 1938—1939. — Књиге су означене редним бројевима од I до IX.

- I ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА. (Допуњено издање из 1927). 1938. — Предговор: Станислав Винавер, *Момчило Настасијевић*. — *Садржај*: 1. Запис о даровима моје робаке Марије, 2. Реч о животу оца Тодора овог и оног света, 3. Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија, 4. Прича о недозваној госпођи и гладном путнику, 5. О чика Јанку, 6. Прича о Незнанцу, 7. Спомен о Радојци, 8. Виђење 1915, 9. Сан брата без ноге, 10. Лагарије по ноћи, 11. Четврто рођење Каче.
- II МИСЛИ. 1938. Предговор: др Милош Радојчић, *О рукопису и срећењу ових мисли*. — *Садржај*: 1. Око уметничког стварања, 2. Слуђе и сазнања, 3. О човеку изнутра, 4. Лица и наличја, 5. О људским односима, 6. Разне опаске, 7. Сваки дан, 8. За стварну реч, 9. Даље за стварну мисао, 10. Мудролије, 11. Додир и продори, 12. Белешке за нову поетику, 13. Даље забелешке, 14. Даље „За стварну мисао“, 15. Белешке из 1935.
- III ДРАМЕ. 1938. — *Садржај*: 1. Недозвани, 2. Господар Младенова кћер, 3. Код „Вечите славине“.
- IV ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ. 1938. — *Садржај*: 1. За помози Боже, 2. Откуда дођосмо, 3. Како се сазда наша богомоља, 4. Истина о Опакоме, 5. Родослов лозе Вампира, 6. Ане кадије реч о ћир Захиној коби, 7. Крлова невеста, 8. Запис на вратима, 9. Рапо зла-то!, 10. У бога дреновак, 11. Казивања о земљиној кћери, 12. Истинословац о међулушкој смутњи, 13. Истинословац сину, 14. Укопанка, 15. Нероди, 16. Наход, 17. Година.
- V ПЕСМЕ. 1938. — *Садржај*: 1. Пет лирских кругова, 2. Магновења, 3. Одјеци. — Циклуси: *Јутарње*: 1. Фрула, 2. Јасике, 3. Извору, 4. Румена кап, 5. Зора, 6. Бурбевци, 7. Сан у подне, 8. Грозд, 9. Дафина; *Вечерње*: 1. Љиљани, 2. Биљкама, 3. Вечерња, 4. Чесми крај пута, 5. Позној, 6. Врбе, 7. Сутон, 8. Труба, 9. Сестри у покоју; *Бдења*: 1. Молитва, 2. Госпи, 3.

Божјак, 4. Две ране, 5. Осама на тргу, 6. Предвечерје, 7. Траг, 8. Јединој, 9. Мировање дрвећа, 10. Сиви тренутак, 11. Гробној, 12. Брату, 13. Родитељу; *Глухоге*: I—X; *Речи у камену*: I—XIV; *Магновења*: 1. Епитаф, 2. Поглед, 3. Награда, 4. Поруча, 5. Пут, 6. Вест, 7. Туга у камену, 8. Храм, 9. Речи из осаме, 10. Струна, 11. Мисао, 12. Радосно опело, 13. Он; *Одјеци*: 1. Молитва, 2. Туга, 3. Погреб, 4. Сећање, 5. Јутро, 6. Из осаме, 7. Прича.

VI МУЗИЧКЕ ДРАМЕ. 1938. *Садржај*: 1. Међулушко благо, 2. Бураћ Бранковић, 3. Живи огањ (либрето за балет).

VII ЕСЕЈИ. 1939. — Милутин Деврња, *Предговор овој књизи*. — *Садржај*: 1. Неколико рефлексја из уметности, 2. Против машинизације уметности, 3. Драмско стваралаштво и позориште код нас, 4. За матерњу мелодију, 5. За хуманизацију музике, 6. О жељи, 7. У тражењу себе, 8. Религиозно осмишљање уметности, 9. У одбрану човека, 10. Белешке о неопходности израза, 11. Белешке за апсолутну поезију, 12. Белешке за стварну мисао I, 13. Белешке за стварну мисао II, 14. Белешке за стварну реч, 15. Белешке успут, 16. Неколике белешке о Достојевском, 17. Роман о Тристану и Изолди, 18. О нашој савременој поезији, 19. Годишњица смрти Косте Миличевића, 20. Белешке са боравка у Паризу, 21. С пута по Србији.

VIII РАНЕ ПРИЧЕ. 1939. — *Садржај*: 1. Главни згодитак, 2. Јово Скоковић, 3. Страх, 4. Прича о мудрачевој љубави, 5. Сажаљење, 6. На осуству, 7. Свилени љубичасти конац, 8. Прича о погибији једног мишића, 9. О кратковидом човеку, 10. О заробљеним тајнама, 11. Прича о писцу причи, 12. Прича о човеку коме је умрла мајка, 13. Прича о човеку и коњу, 14. Записи, 15. Прича о предграђу и граду, 16. Како је у граду Максимовцу отворена и затворена читаоница.

IX РАНЕ ПЕСМЕ И ВАРИЈАНТЕ. 1939. — Милутин Деврња, *Биографија Момчила Настасијевића*. Предговор: Станислав Винавер, „*Ране песме*” и „*варијанте*” *Момчила Настасијевића*. — *Садржај*: 1. *Symphonia cordis*, 2. Иза свршетка, 3. Они и они, 4. Мржња, 5. Једноме „модерном” песнику, 6. Једноме који пише лако и много, 7. Сањарије, 8. Сонет, 9. Оно што ће бити, 10. „Пред нама многе мудрости стоје...”, 11. *Allegro*, 12. *Adagio*, 13. „Зашто ме тако дира...”, 14. Град, 15. „Умрли лист у паду...”, 16. „На поласку с истом љубазношћу дужном...”, 17. „Једне ноћи...” 18. „У једном сунчевом дану...”, 19. „Да ли је гријех бити Дон Кихоте...”, 20. Повратак, 21. „Шта то гмиже...”, 22. Последња песма, 23. Јесења песма, 24. Сећање, 25. Грожђе, 26. Поздрав у пролеће, 27. Песма у пролеће, 28. Плави дан, 29. Јесења песма, 30. Први немир, 31. Дрхтај, 32. Песма немира, 33. Вечерњи немир, 34. Чувствена песма, 35. Опомена, 36. Вечерња песма (I), 37. Вечерња песма (II), 38. Вече (I), 39. Вече (II), 40. Песма (I), 41. Песма (II), 42. Песма (III), 43. Погреб простог војника, 44. Погреб војника, 45. Труба (I), 46. Труба (II), 47. Без бога, 48. Родитељу, 49. Реч родитељу, 50. Божјак, 51. Божјака пој (I), 52. Божјака пој (II).

б) ОБЈАВЉЕНО У ПЕРИОДИЧНОЈ ШТАМПИ

1922.

7. *Роман о Тристану и Изолди*. Мисао, год. 4, књ. 8, св. 4, стр. 313—315. Београд 16. II 1922.
8. *Бела песма*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 6, св. 3, стр. 186. Београд 1. VI 1922.

1923.

9. *Мека песма*. Мисао, год. 5, књ. 11, св. 5, стр. 344. Београд 1. III 1923.
10. *Прича о недозваној госпођи и гладном путнику*. Мисао, год. 5, књ. 11, св. 6, стр. 512—514. Београд 1. IV 1923.

11. *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Бенадија*. Мисао, год. 5, књ. 13, св. 1, стр. 1247—1252. Београд 1. IX 1923.
12. *Реч о животу оца Тодора овог и оног света*. Мисао, год. 5, књ. 13, св. 8, стр. 1786—1794, Београд 16. XII 1923.

1924.

13. *Лагарије по ноћи*. Објављивано у деловима. Мисао, год. 6. књ. 14, св. 8, стр. 583—593, Београд 16. IV 1924. — Раскрсница, год. 2, св. 19, стр. 10—21, Београд, октобар 1924. и у св. 21—22 (децембар 1924 — јануар 1925), стр. 27—35.
14. *Недозвани*. Раскрсница, год. 2, Београд 1924. — Први и други чин објављени су у св. 16 (јул) на стр. 1—8, а трећи чин у двоброју 17—18 (август—септембар) на стр. 3—16.
15. *Узредне забелешке*. Покрет, год. 1, бр. 23—24, стр. 394—395. Београд 12. VII 1924.
16. *Сликарска изложба Боре Стефановића*. Мисао, год. 6, књ. 16, св. 5, стр. 1498—1499. Београд 1. XI 1924.
17. *Белешке за апсолутну поезију*. Мисао, год. 6, књ. 16, св. 8, стр. 1692—1697. Београд 16. XII 1924.

1925.

18. *Сан брата без ноге*. Ратни инвалид, год. 7, бр. 1, стр. 6. Београд 7. I 1925.
19. *Труба*. Мисао, год. 7, књ. 17, св. 4, стр. 266. Београд 16. II 1925.
20. *Запис о даровима моје рођаке Марије*. Покрет, год. 2, бр. 43, 44, 45, 46, стр. 290—298. Београд 21. II 1925.
21. *Јутарња песма*. Мисао, год. 7, књ. 17, св. 7, стр. 484. Београд 1. IV 1925.
22. *Из хронике моје вароши (Како се сазда наша богомоља)*. Покрет, год. 2, бр. 51, 52, 53, 54, стр. 388—389. Београд 16. V 1925.
23. *Зрела песма*. Мисао, год. 7, књ. 18, св. 2, стр. 717. Београд 16. V 1925.
24. *Спомен о Радојци*. Ратни инвалид, год. 7, бр. 15, стр. 6—9. Београд 19. VI 1925.

25. *Песма фруле*. Мисао, год. 7, књ. 19, св. 2, стр. 1197. Београд 16. IX 1925.
26. *Мированье дрвећа*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 16, св. 5, стр. 334. Београд 1. XI 1925.
27. *О чика Јанку*. Мисао, год. 7, књ. 19, св. 5—6, стр. 1385—1387. Београд 1. и 16. XI 1925.

1926.

28. *Из хронике моје вароши (Одломак о раду Вампира)*. Правда, Београд 6, 7. и 8. I 1926, стр. 21.
29. *Родитељу Реч*. Мисао, год. 8, књ. 20, св. 5—6, стр. 303. Београд 1. и 16. III 1926.
30. *Сан у подне*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 17, св. 7, стр. 509. Београд 1. IV 1926.
31. *Песма на уранку*. Правда, Београд 1, 2. и 3. V 1926, стр. 19.
32. *Истина о Опакоме*. Политика, Београд 1, 2. и 3. V 1926, стр. 16.
33. *Прича о мудрачевој љубави*. Ратни инвалид, год. 8, бр. 17—18, стр. 7—8, Београд 2. V 1926.
34. *Сестри у покоју*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 19, св. 1, стр. 20. Београд 1. IX 1926.
35. *Винавер: Чувари света*. Буктиња, год. 3, бр. 27—28, стр. 176. Београд, новембар—децембар 1926.

1927.

36. *О нашем поднебљу*. Политика, Београд 6, 7, 8. и 9. I 1927, стр. 21.
37. *Рађање Каче*. Правда, Београд 6, 7. и 8. I 1927, стр. 15.
38. *Дафина*. Време, Београд 6, 7, 8. и 9. I 1927, стр. 24.
39. *Врбе*. Време, Београд 6, 7, 8. и 9. I 1927, стр. 23.
40. *Ане кадије реч о ћип Захиној коби*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 20, св. 2, стр. 88—93. Београд 16. I 1927.
41. *О Krlovoj nevesti*. Književni sever, god. 3, knj. 3, br. 2, str. 45—50. Subotica 1. II 1927.

42. *Песма чобана*. Јужни преглед, год. 1, бр. 2—3, стр. 60—61. Скопље фебруар—март 1927.
43. *Beleške sa boravka u Parizu*. Strani pregled, god. 1, br. 1, str. 79—86. Београд 1. III 1927.
44. *Позна песма*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 20, св. 8, стр. 587. Београд 16. IV 1927.
45. *Вечерња песма*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 20, св. 8, стр. 587. Београд 16. IV 1927.
46. *Врбица*. Правда, Београд 26. IV 1927, стр. 12.
47. *Изложба Г-це Зоре Петровић*. Реч и слика, год. 4, бр. 4, стр. 150—151. Београд, април 1927.
48. *Чесма крај пута*. Живот и рад, год. 1, књ. 1, бр. 5, стр. 364. Београд, мај 1927.
49. *Госпи*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 21, св. 5, стр. 343—344. Београд 1. VII 1927.
50. *Јесења песма*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 21, св. 5, стр. 344. Београд 1. VII 1927.
51. *Моја реч о међулушкој смутњи*. Летопис Матице српске, год. 101, књ. 313, св. 1, 2. и 3, стр. 292—296. Нови Сад, јули—август—септембар 1927.
52. *Бурђевци*. Књижевни север, год. 3, књ. 3, бр. 7, 8. и 9, стр. 360. Суботица јула—август—септембар 1927.
53. *Kako božjeg čoveka opakim navediše*. Vijenac, god. 7, br. 17, str. 413—415. Zagreb 2. IX 1927.
54. *Запис на вратима*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 21, св. 7, стр. 481—487. Београд 1. VIII 1927.
55. *Година*. Српски књижевни гласник, књ. 22, св. 6, стр. 404—411. Београд 16. XI 1927.
56. *Осама на тргу*. Воља, год. 2, бр. 5. и 6, стр. 316. Београд, новембар—децембар 1927.
57. *За народну мелодију*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 22, св. 7, стр. 514—516. Београд 1. XII 1927.

1928.

58. *Откуда дођосмо*. Правда, Београд 6, 7. и 8. I 1928, стр. 6.
59. *О гладнима*. Живот и рад, год. 1, књ. 1, св. 1, стр. 54—55. Београд, јануар 1928.
60. *Сутон*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 23, св. 4, стр. 265. Београд 16. II 1928.

61. *Белешке успут.* Нови видици, год. 1, бр. 2, стр. 99—100. Београд, фебруара 1928.
62. *Изложба „Ладе“.* Воља, год. 3, бр. 3, стр. 216—218. Београд, марта 1928.
63. *Божјак.* Правда, Београд 14, 15, 16. и 17. IV 1928, стр. 15.
64. *Две ране.* Живот и рад год. 2, бр. 8, стр. 599—600. Београд, августа 1928.
65. *Казивање о земљиној кћери.* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 25, св. 2, стр. 81—88. Београд 16. IX 1928.
66. *За добар почетак (Увод у „Хронику моје вароши“).* Новости, Београд 22. XI 1928, стр. 4.

1929.

67. *Вечерња.* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 26, св. 2, стр. 92. Београд 16. I 1929.
68. *У бога дренавак.* Живот и рад, год. 2, књ. 3, бр. 14, стр. 132—135. Београд, фебруар 1929.
69. *За матерњу мелодију.* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 26, св. 5, стр. 400—404. Београд 1. III 1929.
70. *Истинословац сину.* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 27, св. 4, стр. 241—245. Београд 16. VI 1929.
71. *Сиви тренутак.* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 28, св. 5, стр. 337. Београд 1. XI 1929.

1930.

72. *Другу.* Српски књижевни гласник. Нова серија, књ. 29, св. 3, стр. 173. Београд 1. II 1930.
73. *Вече.* Живот и рад, год. 5, бр. 27, стр. 207. Београд, март 1930.
74. *Нови на послу.* Време, Београд 19, 20, 21. и 22. IV 1930, стр. 4. — Одговор на анкету: Смењивање генерација.
75. *Рашио злато!* Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 30, св. 1, стр. 1—4, Београд 1. V 1930.
76. *Недозвани.* Записи, год. 4, књ. 6—7. Цетиње, јун—септембар 1930. — Први чин објављен је у књ. 6, св. 6 (јун) на стр. 325—332; други чин у књ. 7, св. 1 (јул) стр. 16—24;

- трећи у књ. 7, св. 2 (август), стр. 75—82; и четврти чин у књ. 7, св. 3, (септембар), стр. 148—154.
77. *II пролетња изложба југословенских уметника*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 30, св. 3, стр. 211—216. Београд 1. VI 1930.
78. *Траг*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 31, св. 8, стр. 587. Београд 16. XII 1930.

1931.

79. *Белешке за стварну мисао*. Народна одбрана, год. 6, бр. 1—2, стр. 9. Београд 4—11. I 1931. — Прештампано у часопису Светосавље, год. 1, св. 5, стр. 217—219. Београд, септембар—октобар 1932.
80. *Неколике белешке о Достојевском*. Народна одбрана, год. 6, бр. 7, стр. 110. Београд 15. II 1931.
81. *Белешке за стварну реч*. Народна одбрана, год. 6, бр. 15—16, стр. 342. Београд 12—19. IV 1931.
82. „*Настасијевићеви Недозвани*”. Писмо уреднику. Политика, Београд 26. VI 1931, стр. 5.
83. *Предвечерје*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 32, св. 3, стр. 446. Београд 1. II 1931.
84. *Господар Младенова кћер*. Записи, год. 5, књ. 8 и 9. Цетиње, јун—септембар 1931. — Први чин објављен је у књ. 8, св. 6 (јул), стр. 328—338; други чин у књ. 9, бр. 7 (јул), стр. 13—22; трећи чин у књ. 9, бр. 8 (август), стр. 77—82; четврти чин у књ. 9, бр. 9 (септембар), стр. 136—139.
85. *Јединој*. Српски књижевни гласник, Нова серија књ. 33, св. 6, стр. 442. Београд 16. VII 1931.
86. *Укопанка*. Летопис Матице српске, год. 105, књ. 329, св. 1—2, стр. 40—44. Нови Сад, јул—август 1931.

1932.

87. *Нероди*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 35, св. 2, стр. 81—83. Београд 16. I 1932.
88. *Anketa о želji, Nadrealizam danas i ovde*, god. 2, br. 3. Beograd, juni 1932. — Nastasijevićев одговор штампан је на стр. 29—30.

89. *Епитаф*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 37, св. 1, стр. 18. Београд 1. IX 1932.
90. *За помози Боже*. Српски књижевни гласник, Нова серија књ. 37, св. 4, стр. 241—242, Београд 16. X 1932.
91. *Предговор*. Синиша Пауновић: *На раскрићу*, стр. 7—9. Београд 1932.

1933.

92. *Наход*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 38, св. 4, стр. 241—244. Београд 16. II 1933.
93. *Поглед*. Време, Београд, 6, 7, 8. и 9. I 1933, стр. 14.
94. *Између прератне и поратне је провалија*. Одговор на анкету: Књижевно стварање иза рата у нашој земљи. Правда, Београд, 24. I 1933, стр. 7.
95. *Наградна реч*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 39, св. 2, стр. 102. Београд 16. V 1933.
96. *Белешке о неопходности израза*. Пут, год. I, бр. 2, стр. 88—90. Београд, јули—август 1933.

1934.

97. *За хуманизацију музике*. Мүзички гласник, год. 7, бр. 1—2, стр. 1—7, Београд, јануар—фебруар 1934.
98. *У одбрану човека*. Пут, год. 2, бр. 4, стр. 194—199. Београд 1934.
99. *Туга у камену*. Преглед, год. 8, књ. 10, бр. 125—126, стр. 273—274. Сарајево, април—мај 1934.
100. *Пут*. Идеје, год. I, бр. 6, стр. 2. Београд 24. XI 1934.

1935.

101. *Бураћ Бранковић*. Народна одбрана, год. 10. Београд 1935. — Први чин објављен је у бр. 1—2, стр. 21—23, од 7. I 1935; други чин у бр. 4, стр. 54—57, од 27. I 1935; трећи чин у бр. 5, стр. 73—75, од 3. II 1935; четврти у бр. 7, стр. 104—105, од 17. II 1935; — Пети чин објављен је у часопису Хришћанска мисао, год. 3, бр. 8, стр. 110—112, Београд 1937.

102. *Браћа, песник и композитор о својој новој музичкој драми „Ђураћ Бранковић“*. Интервју са Д(есимиром) Б(лагојевићем). Правда, стр. 10, Београд 25. I 1935.
103. *Погреб*. Идеје, год. 2, бр. 22, стр. 3. Београд 13. II 1935.
104. *Молитва*. Идеје, год. 2, бр. 22, стр. 3. Београд 13. IV 1935.
105. *Из „Магновена“*. Српски књижевни гласник. Нова серија, књ. 44, св. 8, стр. 604—605. Београд 16. IV 1935.
106. *Један наш познати књижевник о раду у Српској књижевној задрузи*. Идеје, год. 1, бр. 26, стр. 2. Београд 18. V 1935.
107. *У одбрану књижевног стваралаштва*. Народна одбрана, год. 10, бр. 20, стр. 324. Београд 19. V 1935.
108. *Драмско стваралаштво и позориште код нас*. Народна одбрана, год. 10, бр. 21, стр. 340—341. Београд 26. V 1935.
109. *У тражењу себе*. Народна одбрана, год. 10, бр. 22, стр. 355. Београд 2. VI 1935.
110. *Прича*. Народна одбрана, год. 10, бр. 23, стр. 373. Београд 9. VI 1935.
111. *Сећање*. Народна одбрана, год. 10, бр. 35—36, стр. 578. Београд 16. IX 1935.
112. *Код „Вечите слаvine“ (Пролог и Епилог)*. Народна одбрана, год. 10, бр. 38, стр. 611—612. Београд 22. IX 1935.
113. *Мисао*. Југословенски расвит, год. 4, бр. 2, стр. 33—34. Београд 1935/36.

1936.

114. *Из осаме*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 47, св. 1, стр. 32. Београд 1. I 1936.
115. *Јутарња песма*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 47, св. 1, стр. 34. Београд 1. I 1936.
116. *Туга*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 47, св. 1, стр. 33—34. Београд 1936.
117. *Струна*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 47, св. 1, стр. 33. Београд 1. I 1936.
118. *Речи из осаме*. Правда, Београд, 6, 7, 8. и 9. I 1936, стр. 36.
119. *Слово љубави деспота Стефана Лазаревића*. Превео Момчило Настасијевић. Хришћанска мисао, год. 2, бр. 4, стр. 1—2. Београд, април 1936.

120. *Религиозно осмишљење уметности*. Хришћанска мисао, год. 2, бр. 10, стр. 137—138. Београд 10. X 1936.
121. *Вест*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 47, св. 4, стр. 281. Београд 16. X 1936.
122. *Против машинизације уметности*. Правда, Београд, 24. X 1936, стр. 11.
123. *Радосно опело*. Југословенски расвит, год. 5, књ. 4, бр. 3, стр. 343. Београд 1936/37.

1937.

124. *Из круга „Он”*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 52, св. 4, стр. 265. Београд 16. X 1937.

1938.

125. *Наши културни узмаци*. Нова смена, год. 1, бр. 2, стр. 93—96. Београд 1938.
126. *Живи огањ*. Либрето за балет. XX век, год. 1, бр. 11, стр. 583—585. Београд, новембар 1938.

1961.

127. *Три визије године 1915*. Књижевност, год. 16, књ. 32, св. 1, стр. 9—20. Београд, јануар 1961. — То су у ствари три варијанте приповетке *Виђење 1915*. Последња од њих идентична је са коначном варијантом. Објављене су старањем Божицара Ковачевића.
128. *Прича о изгубљеном рају*. Књижевност, год. 16, књ. 33, св. 9, стр. 206—209. Београд, септембар 1961. — Варијанта приповетке *Реч о животу оца Тодора овог и оног света*.

1962.

129. *Прво писмо*. Стремљења, год. 3, бр. 6, стр. 660—663. Приштина, јун 1962. — Варијанта приповетке *Спомен о Радојци*.

1968.

130. *Предавања из књижевности (I)*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 16, св. 1, стр. 87—124. Нови Сад 1968. — *Предавања из књижевности (II)*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 16, св. 2, стр. 249—291. Нови Сад 1968.

1970.

131. *Никоја реч...* — *Песма моја*. — *Липа*. — *Први немир*. — *Чекање*. Летопис Матице српске, год. 146, књ. 405, св. 3, стр. 231—235. Нови Сад, март 1970.

1971.

132. *Soneti Njoj*. Helikon, god. 1, br. 1, str. 76—78. Beograd 1971. — Сонети су означени редним бројевима од I—V. Уз сонете је објављена пропратна белешка Светомира Настасијевића.

Б. НАВЕДЕНИ ТЕКСТОВИ О НАСТАСИЈЕВИЋУ

1. Алексић, Драган. *Момчило Настасијевић: Пет лирских кругова*. Време, Београд, 17. VII 1932, стр. 6.
2. Андрић, Иво. (Реч у дискусији). SWANN: *Књижевно стваралаштво и књижевна техника. Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу*. Нова смена, год. 1, бр. 2, стр. 83—89. Београд 1938.
3. Атанасијевић, др Ксенија. *Момчило Настасијевић: Из тамног вилајета*. Мисао, год. 9, књ. 23, св. 5. и 6, стр. 354—355. Београд 1. III 1927.
4. Атанасијевић, др Ксенија. *Достојан спомен на песника. Целокупна дела Момчила Настасијевића*. Правда, Београд 15. VII 1939, стр. 8.
5. Бабовић, др Милосав. *Достојевски код Срба*. Титоград 1961. — Одељак посвећен Настасијевићу је на стр. 342—348.
6. Белић, Александар. *Насиље над језиком*. Наш језик, год. I, св. 9, стр. 257—262. Београд 1933.
7. Благојевић, Десимир. *Драма Момчила Настасијевића „Господар Младенова кћер“*. Правда, Београд 19. XII 1931, стр. 5.
8. Бутевац, Милан. *Аутогенерација драмске акције*. Књижевна историја, год. 4, бр. 14, стр. 318—336. Београд 1971.
9. Васиљев, Свенка. *Структура двеју песама Момчила Настасијевића*. Прилози проучавању језика, год. 1, бр. 1, стр. 101—112. Нови Сад 1965.
10. Велмар-Јанковић, Светлана. *Реч и суштина*. Књижевност, год. 24, књ. 48, св. 5, стр. 512—519. Београд 1969.
11. Винавер, Станислав. *Међулушко благо*. Станислав Винавер, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Београд 1938, стр.

- 56—71. — То је текст јавног предавања на Коларчевом универзитету који је првобитно био објављен у Српском књижевном гласнику, Нова серија, књ. 50, св. 7, стр. 523—535. Београд 1. IV 1937.
12. Винавер, Станислав. *Књижевно дело и књижевна техника. Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу*. Нова смена, год. 1, бр. 2, стр. 83—89. Београд 1938. — Текст разговора потписан је псеудонимом SWANN.
13. Винавер, Станислав. *Момчило Настасијевић*. (Предговор *Целокупним делима*). Момчило Настасијевић, *Из тамног вилајета*, стр. 7—32. Београд 1938.
14. Винавер, Станислав. „*Ране песме*” и „*варијанте*” Момчила Настасијевића. (Предговор). Момчило Настасијевић, *Ране песме и варијанте*, стр. 91—94, Београд 1939.
15. Вујић, Владимир. *Момчило Настасијевић: Недозвани*. Време, Београд 26. XII 1930, стр. 6.
16. Вукадиновић, Божо. *Делирично и фантастично код Настасијевића*. Божо Вукадиновић, *Интерпретације*, стр. 72—83. Београд 1971.
17. В(укадиновић), Ж(ивојин). *Настасијевићеви „Недозвани”*. Политика, Београд, 22. VI 1931, стр. 5.
18. Гавела, Ђуро. *Момчило Настасијевић, „Пет лирских кругова”*. Венац, књ. 17, бр. 9—10, стр. 752—755. Београд 1. VI 1932.
19. Гавриловић, Зоран. *Три јединства Момчила Настасијевића*. (Предговор). Момчило Настасијевић, *Истинословац*, стр. VII—XXI, Београд 1972.
20. Георгијевић, К(решимир). *Момчило Настасијевић: „Из тамног вилајета”*. Књижевни север, год. 3, бр. 6, стр. 265—266. Суботица 1927.
21. Глигорић, В(елибор). *Момчило Настасијевић: Из тамног вилајета*. Савремени преглед, год. 2, бр. 5, стр. 3. Београд 7. I 1926. — Година издања тог броја погрешно је одштампана; треба 1927.
22. Глигорић, Велибор. *У тамном вилајету мистике. „Господар Младенова кћер” Момчила Настасијевића на Коларчевом универзитету*. Политика, Београд 27. VI 1934, стр. 11.
23. Gluščević, Zoran. *Između zvuka i nirvane*. Zoran Gluščević, *Perom i raboš*, str. 82—85. Sarajevo 1966.

24. Глушчевић, Зоран. *Прилог тумачењу поезике Момчила Настасијевића. Певање као пут од индивидуалног до универзалног*. Повеља, год. 1, бр. 1, стр. 14—26. Краљево 1971.
25. Гој, Е(двард) Д. *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*. Крушевац 1969.
26. Golob, Zvonimir. *Uvi тије, uvi*. Telegram, god. 5, br. 203, str. 5. Zagreb 13. III 1964.
27. Дединац, Милан. (Под псеудонимом Б. П. Б.). *Из тамног вилајета — од Момчила Настасијевића*. Политика, Београд 15. I 1927, стр. 16.
28. Деврња, Милутин. *Предговор овој књизи*. Момчило Настасијевић, *Есеји*, стр. 7—11, Београд 1939.
29. Деврња, Милутин. *Биографија Момчила Настасијевића*. Момчило Настасијевић, *Ране песме и варијанте*, стр. 7—90. Београд 1939.
30. Додић, Милица и Душан. *Библиографија*. Момчило Настасијевић, *Истинословац*, стр. 241—285. Београд 1972.
31. Živković, dr Dragiša. *Teorija književnosti. Čitanka*. Beograd — Sarajevo 1968. — Nastasijevićev odlomak, pod naslovom *Šta je stil*, štampan je na str. 47—48.
32. Зоговић, Радован. В. *Крњевић као „Освета Тројица“*. Књижевне новине, год. 25, бр. 431, стр. 10—11. Београд 16. I 1973.
33. З(оровавељ), В(ладан) С(тојановић). *Момчило Настасијевић: Из тамног вилајета*. Летопис Матице српске, год. 101, књ. 311, св. 3, стр. 228—229. Нови Сад, март 1927.
34. З(оровавељ) В(ладан) С(тојановић). *Момчило Настасијевић: Међулушко благо*. Летопис Матице српске, год. 102, књ. 315, св. 3. Нови Сад 1928.
35. Илић, Александар. *Момчило Настасијевић: Недозвани*. Живот и рад, год. 6, бр. 72, стр. 945. Београд, децембар 1930.
36. Јанић, Борђе Ј. *Бог у поезији Момчила Настасијевића*. Теолошки погледи, год. 4, бр. 1, стр. 63—74. Београд, јануар—март 1971.
37. Јагс, Miran. *Momčilo Nastasijević: „Međuluško blago“*. Dom in svet, god. 41, br. 9, str. 283. Ljubljana 15. XI 1928.
38. Јовановић, Никола. (Под псеудонимом Библиофил). *Један празник на ефемеридама наше приповедачке књижевности: „Из тамног вилајета“*, збирка приповедака 2. Мом-

чила Настасијевића. Илустровани лист, год. 7, бр. 2, стр. 12. Београд, јануар 1927.

39. Јовановић, Живорад П. *Библиографија Момчила Настасијевића*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 53, св. 6, стр. 472—476. Београд 16. III 1938.
40. Konstantinović, Radomir. *Filozofija palanke*. Treći program — Radio Beograd, god. 1, br. 2, str. 251—252. Beograd, leto 1969.
41. Konstantinović, Radomir. *Momčilo Nastasijević*. Treći program — Radio Beograd, god. 2, br. 4, str. 83—144. Beograd, jesen 1970.
42. Ковачевић, Божидар. *Момчило Настасијевић: „Из тамног вилајета*. Реч и слика, год. 4, бр. 1, стр. 148—149. Београд, јануар 1927.
43. Ковачевић, Божидар. *О Момчилу Настасијевићу. (С особитим освртом на његове музичке драме)*. Књижевност, год. 11, књ. 27, св. 7 и 8, стр. 45—63. Београд, јули—август 1958.
44. К(овачевић) Б(ожидар). *Из песничке радионице Момчила Настасијевића*. Књижевност, год. 15, књ. 31, св. 7—8, стр. 62—68. Београд, јул—август 1960.
45. Kovačević, Božidar. *Nastasijevićev put do pesme*. Književne novine, god. 12, br. 159, str. 7. Beograd 3. XII 1961.
46. Крунић, Душан. М. *Настасијевић: Господар Младенова кћер, премијера у изведби „Аматерске позоришне групе”*. Правда, Београд 27. VI 1934, стр. 8.
47. К(ршић), Ј(ован) А. *Момчило Настасијевић: Међулушко благо*. Преглед, год. 1, бр. 44, стр. 13—14. Сарајево 25. XII 1927.
48. Кршић, Јово. *Момчило Настасијевић: Пет лирских кругова*. Преглед, год. 6, књ. 8, бр. 101, стр. 261—262. Сарајево, мај 1932.
49. К(ршић), Ј(ован) А. *Момчило Настасијевић*. Преглед, година 12, књ. 14, бр. 170, стр. 134. Сарајево, фебруар 1938.
50. Меденица, Радосав. *Поводом премијере „Недозваних” з. Момчила Настасијевића*. Записи, год. 5, књ. 9, бр. 2, стр. 115—116. Цетиње, август 1931.
51. Milošević, Nikola. *Beleška o strukturi Nastasijevićeovog književnog izraza*. Delo, god. 15, knj. 15, br. 5, str. 509—530. Beograd, maj 1969.

52. Милошевић, Никола. *Мелодија и мотивација. Лагарије по ноћи*. Књижевност, год. 24. књ. 49, св. 10, стр. 324—347. Београд, октобар 1969.
53. Миљковић, Бранислав. *Момчило Настасијевић: Из тамног вилајета*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 20, св. 2, стр. 142—145. Београд 16. I 1927.
54. Михаиловић, Борислав. *Момчило Настасијевић*. Недељне информативне новине, год. 6, бр. 262, стр. 8. Београд 8. I 1956.
55. Младеновић, др Ранко. *Представа „Господар Младенове кћери“ на позорници Коларчеве дворане*. Време, Београд 22. VI 1934, стр. 6.
56. Најдановић, др Димитрије. *Момчило Настасијевић*. Српски народ, год. 2, бр. 6, стр. 9. Београд 13. II 1943.
57. Настасијевић, Светомир. *Момчило Настасијевић и његово суделовање у свим врстама уметности*. Браничево, год. 4, бр. 4, стр. 59—62. Пожаревац 1958.
58. N(evistić), I(van). *Momčilo Nastasijević: Iz tamnog vilajeta*. Vijenac, књ. 7, бр. 5, стр. 120—121. Zagreb 1. III 1927.
59. Новаковић, Бошко. *Неки видови српске приповетке између два рата*. Књижевност и језик, год. 19, бр. 2—3, стр. 65—71. Београд 1972.
60. Ostojić, Karlo. *Između stvari i ništavila. Esej o poeziji Vaska Pope*. Beograd 1962.
61. П. А. *Момчило Настасијевић, Међулушко благо*. Вентури, год. 1, бр. 5, стр. 26—27. Крушевац 1928.
62. Pavlović, dr Milivoj. *Doživljaj i izražaj u književnom delu Momčila Nastasijevića*. Polja, god. 3, br. 2, str. 3, Novi Sad 1957.
63. Павловић, др Миливој. *Проблеми и принципи стилистике*. Београд 1968. — Одељак посвећен Настасијевићу зове се *Стилистичке конвулзије реченице у приповеткама Момчила Настасијевића*, стр. 209—219.
64. Павловић, Миодраг. *Момчило Настасијевић*. Миодраг Павловић, *Осам песника*, Београд 1964, стр. 161—205. — Текст је првобитно био објављен у *Летопису Матице српске*, год. 139, књ. 391, св. 3, стр. 211—242. Нови Сад, март 1963.
65. Пејовић, Александар. *Социјално у делу Момчила Настасијевића*. Стварање, год. 16, бр. 2, стр. 204—207. Цетиње, фебруар 1961.

66. Первић, Мухарем. *Момчило Настасијевић*. Предговор књизи: *Момчило Настасијевић*, стр. 9—42. Нољитова едиција *Живи песници*, Београд 1963. — Текст је првобитно био објављен под насловом *Poetika i poezija Momčila Nastasijevića*, Delo, god. 8, br. 12, str. 1421—1447. Beograd, decembar 1962.
67. Перчић, Властимир. *Настасијевић, Светомир*. Властимир Перичић, Музички ствараоци у Србији, стр. 342—350. Београд 1970.
68. Petković, Novica. *Snaga i nemoć reči*. Putevi, god. 8, br. 6, str. 610—615. Banja Luka, novembar—decembar 1962.
69. Petrov, Aleksandar. *Književni usamljenik Momčilo Nastasijević*. Savremenik, god. 7, knj. 14, br. 11, str. 435—450. Beograd, novembar 1961.
70. П(ешић), М(иодраг) М. *Момчило Настасијевић: Из тамног вилајета*. Воља, год. 2, бр. 1, стр. 72. Београд, јануар 1927.
71. Попа, Васко. *Момчило Настасијевић*. (Предговор). Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, Београд 1968, стр. 5—6. — Прештампано издање из 1962.
72. Поповић, др Слободан. *Мисли Г. Момчила Настасијевића о књижевном стварању*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 50, св. 6, стр. 427—431. Београд 16. III 1937.
73. Радојчић, др Милош. *О рукопису и срећењу ових мисли*. (Предговор). Момчило Настасијевић, *Мисли*, стр. 9—13. Београд 1938.
74. Rakitić Slobodan. *Pesnik maternje melodije*. Polja, god. 14, br. 127, str. 9—11. Novi Sad, april 1969.
75. Ristić, Marko. *12 C (Pariz 8. 11—12. 12. 1962)*. Forum, god. 2, knj. 4, br. 11—12. Zagreb, novembar—decembar 1963. — Deo koji se odnosi na Nastasijevića nalazi se na str. 749—750.
76. Секулић, Исидора. *Међулушко благо*. Српски књижевни гласник, књ. 23, св. 3, стр. 235—237. Београд 1. II 1928.
77. Sekulić, Isidora. „*Tamni vilajet*” *Momčila Nastasijevića*. *Mir i nemir*, str. 187—191, Beograd 1957. — Текст је први пут објављен у Политици, Београд, 19. VII 1938, стр. 10, под насловом *Целокупна дела Момчила Настасијевића*. *Прве три књиге: приче, драме, Мисли*.
78. Станојчић, др Живојин. *Граматичка асоцијативна средства у делу Хроника моје вароши М. Настасијевића*. Наш

- језик, Нова серија, књ. 16, св. 1—2, стр. 49—62. Београд 1967.
79. Šutić, Miloslav. *Vrednost putokaza*. Delo, god. 15, knj. 15, br. 11, str. 1175—1188. Београд, новембар 1969.
 80. Тешић, Гојко М. *Библиографија о Момчилу Настасијевићу*. Књижевна историја, год. 4, бр. 16, стр. 741—777. Београд 1972.
 81. Трифуновић, Борбе. *Речник древних речи у поезији Момчила Настасијевића*. Момчило Настасијевић: *Седам лирских кругова*, стр. 153—160, Београд 1968.
 82. Трифуновић, Борбе. *Момчило Настасијевић. Хронологија*. Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, стр. 168—171. Београд 1968.
 83. Трифуновић, Лазар. (Приредио део зборника о ликовним уметностима). *Есеји о уметности*. Едиција Српска књижевност у 100 књига. Београд — Нови Сад 1965. — Настасијевићев есеј *Годишњица смрти Косте Миличевића* налази се на стр. 393—398.
 84. Х(умо), Х(амза). *Момчило Настасијевић, Међулушко благо*. Гајрет, год. 11, бр. 3, стр. 44. Сарајево 1. II 1928.
 85. Цветков, Мирко. (Белешка без наслова о Настасијевићевој приповеци *Запис о даровима моје рођаке Марије*). Покрет, год. 2, бр. 43, 44, 45. и 46, стр. 326. Београд 21. II 1925. — Текст није потписан.
 86. Црњански, Милош. *Недозвани*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 32, св. 6, стр. 499—500. Београд 16. III 1931.

В. ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

1. Andrić, Ivo. *Beleška o rečima*. Izraz, god. 6, knj. 12, br. 10, str. 239—240. Sarajevo, oktobar 1962.
2. Барт, Ролан. *Увод у структуралну анализу приче*. Летопис Матице српске, год. 147, књ. 407, св. 1, стр. 56—84. Нови Сад, јануар 1971.
3. Bifon: Buffon. *Discours sur le style*. Librairie Hatier, Paris. Les classiques pour tous. — Без ознаке године издања.
4. Васић, Милоје М. *Жича и Грачаница*. Београд 1928.
5. Velek, Rene — Voren, Ostin. *Teorija književnosti*. Beograd 1965.
6. Велимировић, др Ник(олај). *Ниче и Достојевски*. Дело, год. 17, књ. 62, св. 2, стр. 307—314, и св. 3, стр. 348—355. Београд, фебруар—март 1912.
7. Veljačić, Čedomil. *Zen i zapadna misao. (Predgovor)*. D. T. Suzuki — E. From, *Zen budizam i psihoanaliza*, str. 9—19. Beograd 1964.
8. Velmar-Janković, Svetlana. *Književnost između dva rata*. Knjiga I i II. Nolitova edicija Srpska književnost u književnoj kritici. Beograd 1965.
9. Винавер, Станислав, *Манифест експресионистичке школе*. С. Винавер, *Громобран свемира*, стр. 3—28. Београд 1921.
10. Витошевић, Драгиша. *Послератна авангарда и Милош Црњански*. Зборник: *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Београд 1972.
11. Gluščević, Zoran. *Romantizam*. Cetinje 1967.
12. Davičo, Oskar. *Pre podne. (Eseji)*. Novi Sad 1960.
13. Дединац, Милан. *Пламен без смисла*. Милан Дединац *Од немила до недрага*, стр. 151—156. Београд 1957.

14. Дифрен, Микел: Mikel Dufrenne. *Le poétique*. Paris 1963.
15. Ејхенбаум, Борис. *Мелодика русског лиричког стиха*. Б. Ејхенбаум, *О поезији*. Ленинград 1969.
16. Eliot, T. S. *Izabrani tekstovi*. Str. 327—510. Beograd 1963.
17. Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености*. Београд—Сарајево 1969.
18. Живковић, Драгиша. *Периодизација српске књижевности XVIII—XX века*. Летопис Матице српске, год. 148, књ. 410, св. 4, стр. 309—325. Нови Сад, октобар 1972.
19. Зјењковски, В. В. *Руски мислиоци и Европа*. Београд 1922.
20. Ибровац, Миодраг. *Паскал*. (Предговор). Блез Паскал, *Мисли*, стр. V—XXX. Београд 1965.
21. Јунг, Карл Густав. *Психолошки типови*. Београд 1938.
22. Jung, Karl Gustav. *Lavirint i čoveku*. Beograd 1969.
23. Кајзер, Волфганг. Wolfgang Kayser. *Tko pripovijeda roman*. Umjetnost riječi, god. 1, br. 3, str. 157—169. Zagreb 1957.
24. Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Београд 1935.
25. Карлајл, Тома. *О херојима*. Београд 1903.
26. Катић, Радослав. *Jezik kao struktura*. Структурализам, посебно издање часописа Критика, св. 4, стр. 206—216. Загреб 1970.
27. Кнежевић, Божидар. *Мисли*. Београд 1902. — Друго издање штампано је 1914, треће допуњено 1925, четврто 1931.
28. Кољевић, Никола. *Теоријски основи нове критике*. Београд 1967.
29. Константиновић, Радомир. *О једном ћутању*. (Српска књижевност о првом светском рату). Летопис Матице српске, год. 141, књ. 395, св. 3, стр. 189—200. Нови Сад 1965.
30. Kosik, Karel. *Dijalektika konkretnog*. Beograd 1967.
31. Кошпутић, Владета Р. *Парнасовци и симболисти у Срба*. Београд 1967.
32. Ла Бријер, Жан де. *Карактери или нарави овог века*. Београд 1953.
33. Lasić, Stanko. *Sukobi na književnoj ljevici (1928—1952)*. Загреб 1970.
34. Лукач, Ђерђ. *Sociologija savremene drame*. Kultura (časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku) br. 1, str. 8—27. Beograd 1968.
35. Маклуан, Маршал. *Познавање општилa — човекових про-
дужетака*. Београд 1971.

36. Метерленк, Морис: Maurice Maeterlinck. *Trésor des humbles*. Paris 1921. — Есеј из кога наводимо зове се *Le silence*.
37. Острогорски, Георгије. *Светогорски исихасти и њихови противници*. Георгије Острогорски: *О веровањима и схватањима Византинаца*, стр. 203—223. Београд 1970. — Текст је први пут био објављен у часопису Записки Русског Научног Института в Белграде, 5 (1931) 349—370.
38. Паскал, Блез. *Мисли*. Београд 1965. — Превели Јелисавета и Миодраг Ибровац.
39. Паскал, Блез: Blaise Pascal. *Pensées*. Paris 1962.
40. Павловић, Миодраг. *Антологија српског песништва*. Београд 1964.
41. Петровић, Михаило. *Метафоре и алегорије*. Београд 1967.
42. Петровић, Растко. *Бурлеска господина Перуна Бога Грома*. Београд 1921.
43. Petrović, Rastko. *Mladićstvo narodnog genija*. Rastko Petrović, *Izabrana dela*, knjiga prva, str. 349—408. Beograd 1964. — Текст је први пут објављен у Покрету, год. 1, у бр. 19—20, 21—22, 23—24. Београд 1924.
44. Petrović, Svetozar. *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*. Rad JAZU, knj. 350, str. 3—303. Zagreb 1968.
45. Petrović, Svetozar. *Priroda kritike*. Zagreb 1972.
46. Петровић, Урош. *За сваки дан*. Објављивано у наставцима у Српском књижевном гласнику, Београд, у свескама од 16. II, 1. IV и 16. V 1914.
47. Петронијевић, др Бранислав. *Основи теорије сазнања*. Београд 1923.
48. Платон. *Ијон, Гозба, Федар*. Београд 1970.
49. Плеханов, Г. В. *Уметност и књижевност*. Књига прва. Београд 1949.
50. Поповић, Богдан. *Хосе-Марија де Хередија*. Богдан Поповић, *Огледи из књижевности*, стр. 190—226. Београд 1914.
51. Поповић, др Јустин. *Достојевски о Европи и Словенству*. Београд 1940.
52. Поповић, Павле. *Француски моралисти*. Београд 1893.
53. Pranjić, dr Krunoslav. *Jezik i književno djelo*. Zagreb 1968.
54. Pule, Žorž. *Svest o sebi i svest o drugom*. Polja, god. 19, br. 171, str. 21—23. Novi Sad, maj 1973.

55. Ракић, Милан. Песме. Нови Сад 1970.
56. Renan, Ernest. *Život Isusov*. Zagreb 1918.
57. Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд 1964.
58. Suzuki, D. T. — From, E. *Zen budizam i psihoanaliza*. Beograd 1964.
59. Тагоре, Рабиндранат. *Свест душе*. Мисао, књ. 11, св. 6, стр. 401—412, Београд 16. III 1923.
60. Бурчин, Милан. *Песме*. Београд 1906.
61. Ujević, Tin. „*Noćas se moje čelo žari...*” Vlatko Pavletić, *Hrvatski pesnici između dva rata* (antologija). Beograd 1963.
62. Fridrih, Hugo: Hugo Friedrich. *Struktura moderne lirike*. Zagreb 1969.
63. Хајдегер, Мартин: Martin Heidegger. *O biti umjetnosti*. Zagreb 1959.
64. Хајдегер, Мартин: Martin Heidegger. *Ničeova riječ „Bog je mrtav”*. Martin Heidegger, *Doba slike svijeta*, str. 47—106. Zagreb 1969.
65. Hristić, Jovan. *Oblici moderne književnosti*. Beograd 1968.
66. Црњански, Милош. *Лирика Итаке*. Београд 1919.
67. Црњански, Милош, Објашњење „Суматре”. Милош Црњански, Итака и коментари, Београд 1958, стр. 175—182. — Текст је првобитно објављен у Српском књижевном гласнику, Нова серија, књ. 1, св. 4, стр. 265—270, Београд 15. октобар 1920.
68. Црњански, Милош. *За слободни стих*. Мисао, књ. 8, св. 4, стр. 282—287. Београд 16. II 1922.
69. Црњански, Милош. *Србија*. Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. 17, св. 1, стр. 21—24. Београд 1. I 1926.

РЕГИСТАР ИМЕНА

Алексић, Драган — 182, 278, 398
 Андрић, Иво — 8, 40, 41, 284—287, 398, 405
 Аполинер, Гијом (Guillome Apollinaire) — 103
 Аристотел — 23, 139
 Асишки, Фрања — 132, 133, 331
 Атанасијевић, Ксенија — 35, 102, 169, 196, 347, 398
 Августин, св. — 286

Бабовић, Милосав — 186, 214, 296, 297, 346, 398
 Базала, Алберт — 102
 Барт, Ролан (Roland Barthes) — 174, 201, 356, 405
 Бедје (Joseph Charles Marie Bédier) — 105
 Белић, Александар — 9, 205—207, 208, 210, 278, 398
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) — 73, 79, 102, 128, 134, 227, 377
 Бернар, Тристан (Tristan Bernard) — 103
 Бернс, Роберт (Robert Burns) — 129
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) — 135, 158
 Бифон (Buffon) — 77, 140, 405
 Благојевић, Десимир — 181, 291, 398
 Боало, Никола (Nikolas Boileau) — 23
 Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) — 55, 134
 Брама — 224—225

Бретон, Андре (Andre Breton) — 103
 Буда — 132, 133
 Буњевац Милан — 26, 338—339, 340, 341, 398

Вagner, Рихард (Richard Wagner) — 124, 151, 156
 Вајда, Оскар (Oscar Wilde) — 49, 50
 Васиљев, Свенка — 26, 398
 Васић, Милоје — 222, 405
 Велек, Рене (René Wellek) — 12, 18, 405
 Велимировић, Николај — 302, 347, 405
 Велмар-Јанковић, Светлана — 27, 35, 41, 254, 255, 256, 261, 262, 264, 398, 405
 Вељачић, Чedomил — 228, 405
 Вељковић, Момир — 284
 Видаковић, Александар — 181
 Винавер, Станислав — 9, 27, 32, 33, 39, 40, 41, 53, 54, 55, 62, 89, 102, 115, 116, 122, 126, 143, 181, 182, 214, 283—288, 351, 388, 398, 399, 405
 Вигошевић, Драгиша — 103, 405
 Вовнарг (Vauvenargues) — 86
 Ворен, Остин (Austin Waren) — 12, 18, 405
 Вујић, Владимир — 102, 196, 291, 399
 Вукадиновић, Божо — 216, 399
 Вукадиновић, Живојин — 278, 291, 292, 399
 Вучо, Александар — 40

- Гавела, Буро — 261—262, 263, 278, 399
 Гавриловић, Зоран — 10, 35, 399
 Георгијевић, Крешимир — 10, 31, 173, 399
 Гете (J. W. von Goethe) — 71, 129
 Глигорић, Велибор — 10, 186, 187, 217, 218, 292, 399
 Глушчевић, Зоран — 10, 25, 35, 81, 134, 155, 223, 231, 243, 399, 400, 405
 Гогољ, Николај Василевич — 49
 Гој, Едвард (Edvard D. Goy) — 27, 35, 254, 400
 Голоб, Звонимир — 9, 400
 Гроа, Милан — 284
- Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci) — 135, 158
 Давичо, Оскар — 146, 405
 Данте (Dante Alighieri) — 129, 133, 138, 141
 Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) — 73, 267
 Деврња, Милутин — 32, 36, 41, 51, 54, 71, 87, 88, 89, 106, 127, 138, 174, 276, 291, 292, 294, 315, 387, 388, 400
 Дединац, Милан — 40, 178, 179, 184, 186, 195, 400, 405
 Декобра, Морис (Maurice Dekobra) — 90, 103
 Демаси, Пол (Paul Demassy) — 216
 Демени, Пол (Paul Demeny) — 230
 Дифрен, Микел (Mikel Difrenpe) — 203, 209, 406
 Dis, Владислав Петковић — 56, 86, 101, 104
 Доде, Алфонс (Alphonse Daudet) — 71
 Долић, Милица и Душан — 8, 400
 Домановић, Радоје — 44, 47, 85
- Драинац, Раде — 40, 102, 182
 Дучић, Јован — 41, 56, 62, 65, 85, 86, 89, 102
 Достојевски, Фјодор Михайлович — 49, 186, 196, 197, 214, 219, 220, 229, 238, 263, 274, 275, 296, 297, 299, 300, 302, 307, 308, 319, 344, 346, 347, 377, 405
- Борић, Милош Н. — 284
 Бурић, Милош — 102, 196, 229, 347
 Буричић, Младен — 284
- Ејхенбаум, Борис Михайлович — 63, 406
 Елиот, Т. С. (Tomas Sternz Eliot) — 19, 29, 114, 241, 242, 377, 406
- Зјењковски, В. В. — 300, 315, 406
 Зоговић, Радован — 350, 400
- Иброван, Милош — 86, 87, 104, 284, 406
 Иго, Виктор (Victor Hugo) — 103
 Илић, Александар — 10, 275, 291, 400
- Јакобсон, Роман — 26
 Јаковљевић, Стеван — 171
 Јакшић, Буро — 57
 Јанић, Борбе Ј. — 250, 263, 331, 345, 374, 400
 Јарц, Миран — 194, 400
 Јовановић, Живорад II. — 90, 103, 401
 Јовановић, Војислав — 86
 Јовановић, Никола — 187, 193, 400
 Јонић, Велибор — 196
 Јунг, Карл Густав (Karl Gustav Jung) — 145, 155, 377, 406

- Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser) — 45, 406
 Караџић, Вук Ст. — 48, 208, 254, 295, 313, 314, 406
 Карлајл, Томас (Thomas Carlyle) — 74, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 138, 141, 152, 163, 188, 189, 299, 377, 401
 Катиџић, Радослав — 185, 406
 Кафка, Франц (Franz Kafka) — 49
 Клодел, Пол (Paul Claudel) — 391
 Кнежевић, Божидар — 73, 86, 128, 406
 Ковачевић, Божидар — 34, 109, 174, 181, 205, 330, 346, 396, 401
 Кокто, Жан (Jean Cocteau) — 148, 216
 Колиц, Семјуел (Samuel Taylor Coleridge) — 129, 141, 142
 Кољевић, Никола — 142, 406
 Константиновић, Радомир — 27, 45—46, 174, 229, 265, 266, 280—283, 401, 406
 Коновић, Петар — 124
 Кордић, Синиша — 284
 Косиц, Карел (Karel Kosík) — 12—17, 19, 20, 22, 26, 144, 357, 406
 Костић, Лаза — 56, 60, 64, 102, 252
 Кочић, Петар — 44, 85
 Кошугић, Владета — 62, 406
 Крајежа, Мирослав — 49
 Кромвел, Оливер — 129
 Кроче, Бенедето (Benedetto Croce) — 23, 79, 102, 128, 134, 238, 377
 Крунић, Душан — 216, 278, 292, 401
 Кршић, Јован — 10, 194, 201, 401
 Ла Бријер (Jean de la Bruyère) — 71, 77—79, 82, 86, 87, 88, 89, 406
 Лајбниц (G. W. Leibniz) — 90
 Лазаревић, Лаза — 171
 Лазаревић, деспот Стефан — 106, 333, 395
 Ласић, Станко — 196, 406
 Ленорман, Анри (Henri René Lenormand) — 216
 Лоренц, Борислав — 102
 Лукач, Берџ (György Lukács) — 213, 406
 Лутер — 129
 Маклуан, Маршал (Marshal McLuhan) — 311, 406
 Мак Орлан, Пјер (Pierre Mac Orlan) — 148
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) — 181, 206, 242
 Манојловић, Тодор — 284
 Маринковић, Јосиф — 124
 Марић, Сретен — 375
 Маркс, Карл — 196, 303, 306
 Матавуљ, Симо — 102
 Матић, Душан — 40, 182
 Меденица, Радослав — 275, 291, 401
 Медић, Филип — 102
 Метерленк, Морис (Maurice Maeterlinck) — 128, 240, 407
 Мил, Пјер (Pierre Mille) — 90, 103
 Миличевић, Коста — 51, 64, 69, 81, 104, 105, 186, 188, 189, 374
 Милошевић, Никола — 26, 166, 173, 401, 402
 Миљковић, Бранислав — 165, 168—169, 187, 402
 Митриновић, Димитрије — 181, 223, 229
 Михајловић, Борислав — 7, 8, 9, 330, 402
 Младеновић, Ранко — 216, 218, 292, 402
 Мојсије — 299
 Монтењ (Michele de Montaigne) — 71, 86
 Мухамед — 129

- Најдановић, Димитрије — 350, 402
 Наполеон — 129
 Настасијевић, Момчило — *rassim*
 Настасијевић, Живорад — 181
 Настасијевић, Наталија — 181
 Настасијевић, Светомир — 53, 109, 116, 121, 151, 181, 331, 366, 385, 402
 Настасијевић, Славомир — 181
 Невистић, Иван — 10, 171, 187, 402
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) — 196, 268—269, 270, 286, 301, 303, 346, 347, 377, 405
 Новалис (Novalis) — 129, 263
 Новаковић, Бошко — 170, 402
 Нокс, Џон — 129
 Нушић, Бранислав — 44, 47, 85, 103

 Његош, Петар Петровић — 122, 344

 Обрадовић, Доситеј — 313, 314
 Обреновић, кнез Милош — 199
 Один — 129
 Орфеј — 47, 350
 Остојић, Карло — 278, 283, 346, 402
 Острогорски, Георгије — 222, 407

 Павловић, Десанка — 105
 Павловић, Миливој — 10, 35, 166, 167, 173, 207, 208, 402
 Павловић, Миодраг — 10, 34, 75, 95, 127, 128, 186, 223, 247, 256, 264, 287, 318, 331, 375, 402, 407
 Паскал, Блез (Blaise Pascal) — 34, 35, 71, 72, 74, 75, 77, 82, 84, 86, 87

 Пауновић, Синиша — 219, 243, 277, 394
 Пејовић, Александар — 8, 9, 166, 267, 402
 Первић, Мухарем — 10, 27, 263, 360, 403
 Перичић, Властимир — 124, 403
 Петковић, Новица — 255, 256, 403
 Петров, Александар — 9, 196, 344, 403
 Петровић, Вељко — 171
 Петровић, Зора — 126, 391
 Петровић, Алас, Михаило — 20—22, 357, 407
 Петровић, Растко — 40, 102, 151, 181, 184, 186, 407
 Петровић, Светозар — 17—19, 20, 22, 357, 383, 407
 Петровић, Урош — 86, 407
 Петронијевић, Бранислав — 80, 90, 102, 222, 407
 Пешић, Миодраг М. — 119, 181, 193, 201, 407
 Платон — 23, 130, 135, 144, 242, 263, 407
 Плеханов, Георгиј Валентинович — 16, 407
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) — 103, 356
 Попа, Васко — 8, 278, 373, 407
 Поповић, Богдан — 41, 77, 81, 82, 88, 90, 101, 102, 104, 134, 140, 194, 206, 407
 Поповић, Јустин — 197, 347, 407
 Поповић, Павле — 86, 407
 Поповић, Слободан — 25, 407
 Поповић, Јован Стерија — 344
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) — 148
 Пуле, Жорж (Georges Poulet) — 356, 407

 Радојчић, Милош — 32, 33, 35, 69, 70, 77, 222, 386, 407
 Раичковић, Стеван — 65
 Рајић, Велимир — 56
 Ракитић, Слободан — 66, 403

Ракић, Милан — 41, 55—56,
58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68,
84, 85, 86, 89, 284, 362, 408
Рембо, Артур (Arthur Rim-
baud) — 134, 230, 242
Ренан, Ернест (Ernest Renan)
— 74, 299, 408
Ристић, Марко — 8, 40, 375,
407
Ристић, Миливоје — 284
Рихтер, Жан Пол (Jean Paul
Richter) — 129
Рошфуко (La Rochefoucauld)
— 86
Русо, Жан Жак (Jean-Jacques
Rousseau) — 129, 304

Салмон, Андре (André Salmon)
— 148
Секулић, Исидора — 8, 9, 194,
196, 347, 375, 403
Сент-Бев, Огист (Auguste Saint-
Beuve) — 355
Скалигер, Јулије Цезар (Ju-
lius Caesar Scaliger) — 130
Скерлић, Јован — 41, 62, 63,
85, 101, 102, 206, 408
Сланкаменац, Првош — 102
Соломон — 141
Спиноза, Барух (Baruch Spino-
za) — 80, 82, 90
Спиридоновић-Савић, Јела —
184
Сремац, Стеван — 44—47, 49,
84, 85
Станковић, Бора — 43, 44, 47,
73, 85, 101, 186, 200, 208
Станојчић, Живојин — 207,
408
Стефановић, Бора — 126, 131,
185, 389
Стефановић, Петар — 106
Стефановић, Павле — 181
Сузуки, Д. Т. (D. T. Suzuki)
— 223, 408

Тагоре, Рабиндранат (Rabin-
dranath Tagore) — 224—227,
233, 234, 236, 337, 408

Тасо, Торквато (Torquato
Tasso) — 130
Тешпић, Гојко — 8, 371, 404
Тик, Лудвиг (Ludvig Tieck) —
51, 129, 141
Тодоровић, Коста — 33
Тривунац, Милош — 90
Трифуновић, Борбе — 47, 71,
253, 367, 404
Трифуновић, Лазар — 374, 404

Бипико, Иво — 85
Бурчин, Милан — 89, 408

Ујевић, Тин — 262, 263—264,
408
Ускоковић, Милутин — 86

Фидија — 135
Фихте (Johann Gottlieb Fichte)
— 129, 130
Фридрих, Хуго (Hugo Fried-
rich) — 279, 408
Фројда, Зигмунд (Sigmund
Freud) — 155, 196, 215, 216,
231, 270, 277, 341, 342, 348,
349, 377
Фром, Ерих (Erich Fromm) —
223, 229, 231, 233, 377, 408

Хајдегер, Мартин (Martin Hei-
degger) — 243, 269, 377, 408
Хегел (G. W. F. Hegel) — 73,
249
Хераклит — 59, 72, 73
Хередија (José-Marie de Hé-
rédiá) — 54, 55, 77, 103
Хомер — 135
Хобс, Томас (Thomas Hobbes)
— 73, 207, 268
Хопкинс, Џерард Менли (Ge-
rard Manley Hopkins) — 318
Хорације (Quintus Horatius
Flaccus) — 32
Хофман (E. T. A. Hoffmann)
— 51
Христић, Јован — 203, 408

- Христ(ос) — 132, 133, 223, 272, 273, 277, 296, 297, 299—302, 307, 315, 321, 323—325, 328—329, 331, 342, 345, 347, 360
- Хумболат, Вилхелм (Wilhelm von Humboldt) — 160, 368
- Хумо, Хамза — 194, 404
- Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) — 131
- Црњански, Милош — 40, 41, 101, 102, 103, 107, 143, 182, 184, 196, 275, 278, 291, 368, 383, 404, 408
- Цветков, Мирко 193—194, 404
- Чехов, Антон Павлович — 51, 90, 103, 213
- Џонсон, Самјуел (Samuel Johnson) — 129
- Шантић, Алекса — 56
- Шекспир, Вилем (William Shakespeare) — 71, 129, 135, 142, 244
- Шеллинг (F. W. J. Schelling) — 129
- Шлегел, Аугуст, Вилхелм (August Wilhelm Schlegel) — 142
- Шкловски, Виктор Борисович — 146
- Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) — 230
- Шутић, Милосав — 26, 404

САДРЖАЈ

УВОД	7
----------------	---

ДЕЛО МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА. Рани списи и дела зрелог периода	29
---	----

Први период. РАНИ СПИСИ

Рани списи	39
Ране приче	42
Ране песме	53
Записи, мисли, есеји	69
Кореспонденције	84

Други период. ДЕЛА СТВАРАЛАЧКЕ ЗРЕЛОСТИ

Дела стваралачке зрелости	95
-------------------------------------	----

Прва фаза. ЗА НОВУ ПОЕТИКУ

Прелом	101
За матерњу мелодију	108
За нову поетику	126
За нови стил	164
Кореспонденције	181

Друга фаза. ЗА СТВАРНУ МИСАО

Промене	193
За стварни израз	198

За стварну мисао	219
За стварну реч	246
Кореспонденције	274

Трећа фаза. У ТРАЖЕЊУ СПАСА

У одбрану књижевног стваралаштва	291
У тражењу излаза	295
У тражењу себе	317
У тражењу Спаса	332
Кореспонденције	344

ЗАКЉУЧЦИ	353
--------------------	-----

СПИСАК НАВЕДЕНИХ ТЕКСТОВА

Напомена	383
Наведени Настасијевићев текстови	385
Наведени текстови о Настасијевићу	398
Општа литература	405

РЕГИСТАР ИМЕНА	409
--------------------------	-----

Корице
Ласло Капитан

Коректор
Душанка Видаковић

На основу мишљења Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу САНВ бр. 413-165/77 од 20. II 1977. године, ова књига ослобођена је основног пореза на промет.

Штампарско предузеће „Будућност“
Нови Сад, 1978.