

PETAR MILOSAVLJEVIĆ

REČ I KORELATIV

NOLIT

Petar Milosavljević

REČ I KORELATIV

Studije

Moderna kritika živi od pozajmica. Ne verujući da bez tuđe pomoći može da istraži svu složenost jednog književnog teksta i njegovog delovanja na čitaoce, ona se obilato služi metodima koji su se razvili u drugim naukama o čoveku, primenjujući ih na ispitivanje književnosti.

Najveća opasnost takvog pozajmljivanja metoda je u tome što se u analizi književnosti gubi ono što književnost čini književnošću: jedan naročiti način organizovanja građe i materijala koji mogu pripadati i drugim oblastima ljudskog iskustva, ali koji su u književnosti na nesvodljiv i neponovljiv način uobličeni u celini. U studijama Petra Milosavljevića, pisanih sa — najšire rečeno — lingvističkog stanovišta, nijednom ne osećamo da jezička analiza preotima poeziju iz oblasti književnosti u oblast lingvistike.

Presudno pitanje koje se postavlja svakom kritičkom ispitivanju književnosti jeste: da li nam ono pomaže da u jednom tekstu otkrijemo nešto što dotada nismo primetili, omogućava li nam ono da na nov način čitamo jedan književni tekst? Posle čitanja studija sakupljenih u ovoj knjizi — o narodnoj pesmi »Sestra Leke Kape-tana«, o Andrićevom »Mostu na Zepi«, o pesmi »Kad mladijah umreti« Bran-ka Radićevića, »Među javom i med snom« Laze Kostića, o Dedinčevoj pesmi »Moli plamen-golubove...«, o Disovoj *Tamnici*, i drugih — čitalac zaželi da još jednom pročita tekstove o kojima ove govore, uveren da mu je Milosavljević pomogao da ih bolje i potpunije razume.





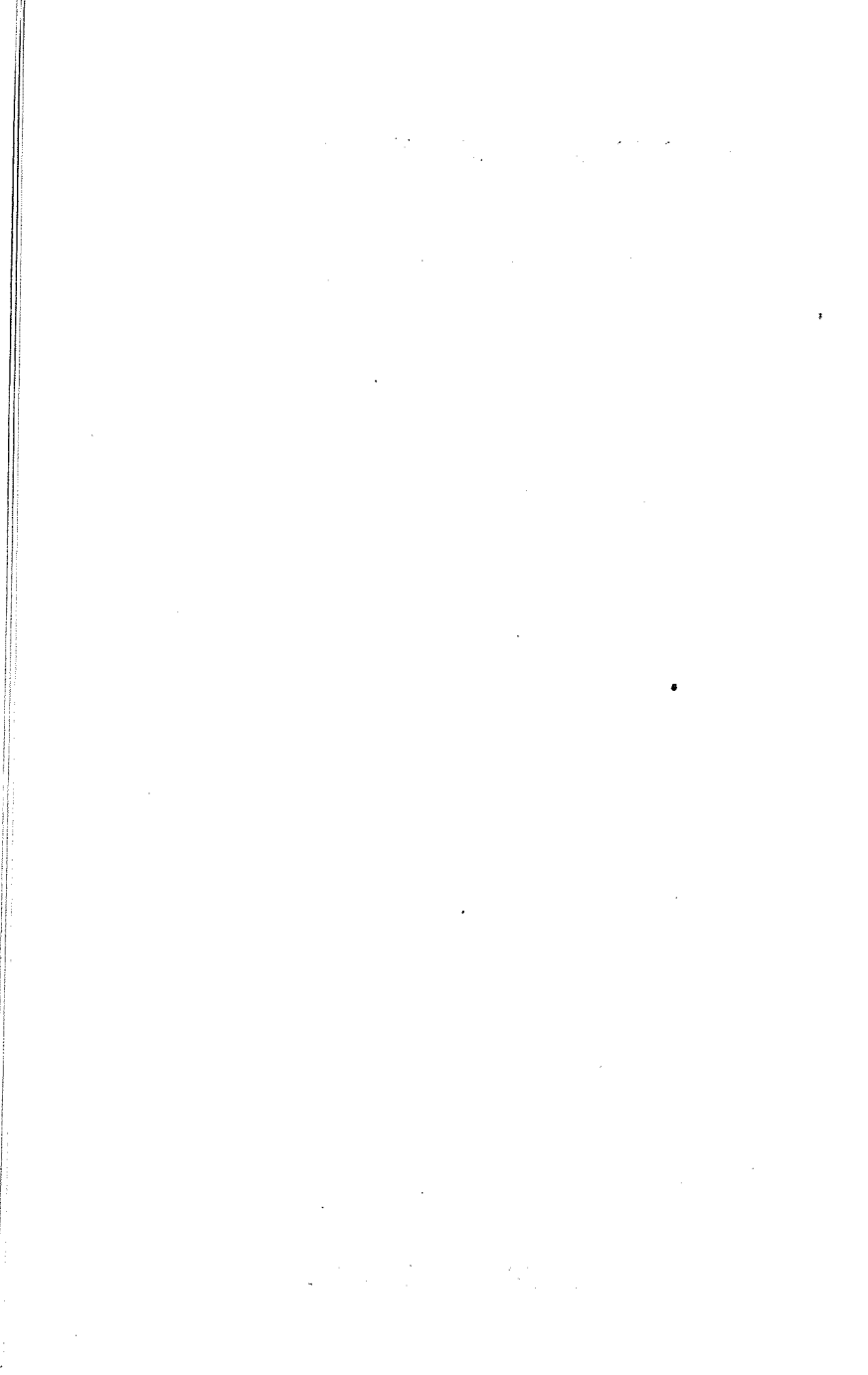
REČ I KORELATIV

HYDROGEN OIL

PETAR MILOSAVLJEVIĆ

REČ I KORELATIV

NOLIT • BEOGRAD



REČ I KORELATIV

I

Za teoretičare književnosti nema većeg pitanja od onog: Šta je književnost? i niza potpitanja koje ono podrazumeva. Odgovore na to pitanje, eksplicitne ili implicitne, daje svaka generacija pisaca i teoretičara. U naše vreme najčuveniji je onaj odgovor što ga je dao Žan Pol Sartr u eseju *Šta je to literatura* (1947). Sartrov tekst sadrži više odgovora koja su iz tog glavnog pitanja proistekla. Podeljen je na četiri dela: I *Šta znači pisati?*, II *Zašto pisati?*, III *Za koga se piše?* i IV *Situacija pisca u 1947*. Vrlina je Sartrovog eseja što na jasno postavljena pitanja daje jasne odgovore uz duga i razložna objašnjenja. Na prvo od postavljenih pitanja (Šta znači pisati?) Sartr odgovara da je pisanje — angažovanje. Na drugo pitanje (Zašto pisati?) on odgovara da se piše — da bi se apelovalo na piščevu slobodu. Na treće pitanje (Za koga se piše?) odgovara da se piše — sa savremenog čitaoca. Sa stanovišta tih odgovora analizirana je, na oko stotinu stranica, situacija u kojoj se našao francuski pisac u jednoj od prvih posleratnih godina.

Pitanja koja je postavio Sartr relevantna su ne samo za njegovo shvatanje literature već i za savremenu književnoteorijsku misao uopšte. Njegov se esej, međutim, ne može shvatiti bez jednog drugog njegovog teksta. U prvom broju svog novoosnovanog časopisa *Moderna vremena* (*Les temps modernes*)

Sartr je kao uvodnik objavio tekst pod naslovom *Angažovana književnost*. Esej *Šta je to književnost?* nastao je kao odgovor na polemike koje je uvodnik izazvao. U njemu je Sartr pokušao da, na teorijskom nivou, obrazloži kako angažovana književnost čini bit književnog stvaranja.

Osnove za angažovanost književnosti Sartr je našao u samom jeziku. U književnosti je on video dva različita vida jezičkog izražavanja: jezik poezije i jezik proze. U prozi se, po Sartru, umetnik služi rečima; reči su sredstvo i mogućnost njegovog angažovanja. U poeziji, međutim, reči se ponašaju kao stvari, kao samostalna bića. Poezija se, kaže Sartr, ne služi, kao proza, rečima »na isti način. Čak se uopšte njima ne služi. Pre bih rekao da im služi. Pesnici su ljudi koji se protive tome da koriste jezik«. (*O književnosti i piscima*, Beograd 1962, str. 25.) Sa takvim svojstvima poezija se našla van njegovog interesovanja. Podelivši književnost, prema prirodi jezičkog izraza, na poeziju i prozu, Sartr se posle sav posvetio prozi, tj. mogućnosti angažovanja literature. Mada u tom dugačkom tekstu on nije eksplicitno tretirao književnost kao umetnost reči, implicitno je činio tako duž celog teksta. Ali se njegovo shvatanje razlikuje od najrasprostranjenijeg shvatanja književnosti kao umetnosti reči, jer je, po njemu, umetnost reči *angažovana*. Tom odrednicom, pridevom *angažovana*, njegovo shvatanje književnosti kao umetnosti reči izgubilo je, u stvari, svaku primesu lar-purlartizma koji druga shvatanja karakteriše.

U književnoteorijskoj misli našeg veka čuvena su još dva pogleda na odnos književnosti i jezika. Jedan potiče od ruskog formaliste Jakubinskoga. On je razlikovao jezik stiha od praktičnog jezika, jezika svakodnevnog komunikacije. Drugi potiče od engleskog teoretičara Ričardsa, koji je jezik poezije smatrao jezikom pseudo-iskaza, za razliku od jezika nauke i svakodnevnog komunikacije, koje je smatrao jezikom (pravih) iskaza.

Sartrova podela na jezik proze i jezik poezije slična je tim podelama, ali nije i identična s njima. Stanovište sa kojeg Jakubinski deli jezik stiha od praktičnog jezika jeste standardni jezik. U odnosu na taj standardni (praktični) jezik, jezik stiha je, zaista, jezik nasilja, odstupanje od norme, i istovremeno jezik inovacija i začudnosti. Stanovište sa koga Richards pravi svoju podelu zasniva se na odnosu *simbola i referencije* (njegovi termini), ili u desosirovskoj terminologiji: na odnosu označavajućeg (*signifiant*) i označenog (*signifié*). Jezik iskaza je onaj gde su referencija i simbol (tj. označavajuće i označeno) podudarni. Sartrova podela na jezik poezije i jezik proze načinjena je sa stanovišta odnosa pisac—jezik; prozaista se služi rečima, dok pesnik »služi« rečima.

Svaka od tih podela je umesna, teorijski i činjenički zasnovana. Ali je i svaka od tih podela, sa različitim stanovišta, imala u vidu nešto drugačiji krug činjenica. Zato su i njihovi rezultati različiti, istinitost ili prihvatljivost relativni.

Šta bi se desilo kad bi se sa nekog novog stanovišta, sa uvidom u drugi krug činjenica, pokušalo da odgovori na pitanje Šta je književnost? Ili još preciznije: na pitanje na koje i Sartr, i Richards, i Jakubinski odgovaraju: Kakav je odnos književnosti i jezika? Odgovor, očigledno, ne bi mogao da se podudari sa ovima koje smo već naveli.

Činjenice koje ćemo imati u vidu u traženju odgovora na isto pitanje jesu: a. one koje se tiču razlika i sličnosti dveju osnovnih književnoteorijskih disciplina, poetike i retorike, i b. grupe književno-umetničkih tekstova (jedan odlomak iz *Apoteoze* Miloša Crnjanskog, jedna replika Leona Glembaja iz Krležine *Gospode Glembajevih* i jedan monolog Mitkin iz *Koštane* Bore Stankovića). Stanovište sa koga ćemo pokušati da osvetlimo odnos književnosti i jezika zasnivaće se na uspostavljanju korespondencije između osnovnih književnoteorijskih disciplina i konkretnih umetničkih tekstova.

II

U vreme naučne revolucije u kojoj živimo Tomas Kun, autor knjige *Struktura naučnih revolucija* (u SAD objavljena 1962, kod nas 1974), shvatio je revoluciju u nauci kao smenu naučnih paradigmi. Naučna revolucija se, po njemu, događa kad neka zajednica naučnika »odbaci neku dotle dugo poštovanu naučnu teoriju u korist druge koja je s njom nespojiva«. Primer za takve revolucije su teorije Kopernika, Njutna, Darvina, Ajnštajna. Pre svake od njih vladala je, po Kunu, jedna paradigma naučnog mišljenja; posle svake od njih uspostavljena je nova paradigma naučnog mišljenja; drugim rečima uspostavljen je period novog razvoja »normalne nauke«.

Ljudima koji se bave problemima književnosti i umetnosti Kunova ideja je možda bliža negoli filozofima nauke ili samim egzaktnim naučnicima. Modernom istoričaru umetnosti može da bude sasvim bliska ideja da paradigmu klasicističke umetnosti smenjuje paradigma romantičarske, pa zatim ovu paradigma realističke, pa simbolističke, a ovu ekspresionističke umetnosti. U naše vreme česta je tema studija smenjivanje poetika tih razdoblja, odnosno traženje odgovora na pitanje kako je jedna zajednica umetnika odbacivala dotle poštovanu poetiku druge zajednice umetnika u korist jedne nove poetike, sa prethodnom nespojive, čak i suprotne. Komparatist Pol Azar (Paul Hazard), na primer, jednu od takvih epohalnih smena paradigmi prikazao je veoma plastično i dva uvodna pasusa svoje knjige *Kriza evropske svesti* (*La crise de la conscience européenne*):

Kakav kontrast! Kakav oštar prelaz! Hijerarhija, disciplina i red koji osiguravaju autoritet, dogme koje uređuju život: eto šta je voleo čovek XVII veka. Stege, autoritet, dogme — eto šta je mrzeo čovek XVIII veka, njihov neposredni naslednik. Prvi su hrišćani, a drugi antihrišćani; prvi veruju u pravo božansko, a drugi u pravo prirodno. Prvi žive zadovoljni u društvu koje je podeljeno na klase nejednakih, drugi sanjaju samo o jednakosti. I zbilja — sinovi dragovoljno šikaniraju roditelje sanjajući o boljem svetu. Međutim, struje koje su kretale sledeće generacije nisu bile

dovoljne da se objasni jedna takva oštra i odlučna promena. Većina Francuza mislila je kao Bosije; odjednom Francuzi misle kao Volter: to je revolucija.

Da bismo saznali kako se to dogodilo, pošli smo u malo poznate oblasti. Nekad je mnogo istraživani XVII vek; danas se mnogo istražuje XVIII. Na njihovoj međi se nalazi jedna nepoznata — neznatna — zona u kojoj se još mogu očekivati otkrića i avanture. Prejurili smo birajući za njene granice dva ne sasvim tačna datuma: s jedne strane oko godine 1680, s druge godinu 1715.

Slične smene paradigmi nisu karakteristične samo za književnost i umetnost; karakteristične su i za nauku o književnosti i umetnosti. Jedna velika revolucionarna promena u oblasti proučavanja književnosti, na primer, dogodila se krajem prošlog i početkom ovog veka. U drugoj polovini XIX veka prevladavao je pozitivistički način mišljenja u izučavanju književnosti. Dvadeseti vek, suprotno tome, obeležen je pobunom protiv pozitivističkog načina mišljenja i pozitivističke prakse. Pozitivistička misao insistirala je na biografizmu, istorizmu, psihologizmu, sociologizmu; oslanjala se na prirodne nauke i kao u prirodnim naukama insistirala na uzročno-posledičnom objašnjavanju književnih činjenica; odvajala je sadržaj i formu u književnim umetničkim delima. U odnosu na sve te intencije pozitivističke poetike književna misao koja dominira u dvadesetom veku odnosi se radikalno negativno. Ne samo da je pod udar došao biografizam u izučavanju književnosti već su pod udar došli i istorizam, psihologizam, sociologizam. U našem veku ponovo je afirmisana stara ideja o autonomnosti umetnosti i umetničkih dela. Umesto težnje da se književna dela i pojave *objasne*, naglašena je težnja da se ona *protumače*: samim time su i odbacivane metode prirodnih nauka sa njihovim kauzalnim objašnjenjima, a u prvi plan se isticala metode duhovnih nauka sa njihovim težnjama ka razumevanju duhovnih činjenica i pravila ponašanja. Književno umetničko delo shvata se kao prevashodno jezička tvorevina pa se i sadržaj i forma tretiraju kao neodvojivi. Tu pojavu je Svetozar Petrović u *Kritici i djelu* (1936)

nazvao »lingvističkom invazijom u studiju književnosti«. Istu tu paradigmu u istraživanju književnosti je, naslovom i uređivačkom praksom, kod nas najpotpunije zastupao časopis *Umjetnost riječi* koji u Zagrebu izlazi kontinuirano od 1957. godine. Umetnost reči (nem. *Kunstwort*, rus. (словечность)) to je ono što je u književnosti dosada prevashodno video naš dvadeseti vek.

Ako hoćemo kritički da mislimo o problemima izučavanja literature u naše vreme, ne bi trebalo imati bezrezervno poverenje ni u koje savremene teorijske postavke, pa ni u one dominantne koje književnost shvataju kao umetnost reči. Pre našeg vremena se o književnosti nije uvek mislilo kao o umetnosti reči, pa se, verovatno, o književnosti ni u neko buduće vreme neće misliti kao danas. To možemo sa sigurnošću da tvrdimo na osnovu onoga što znamo o »revolucijama« u umetnosti i o »revolucijama« (tj. smenama naučnih paradigmi) u izučavanju literature. Da bismo bolje shvatili teorijske osnove našeg vremena, moramo jednostavno te teorijske postavke da uporedimo sa postavkama drugih paradigmi u istoriji izučavanja literature. Tek rasvetljavanjem sličnosti i različnosti sa tim drugim paradigrama, moći ćemo potpunije da shvatimo prirodu i probleme svog trenutka u proučavanju književnosti.

U značajnom tekstu *Pobuna protiv pozitivizma u novijoj evropskoj nauci o književnosti* (u knjizi *Kritički pojmovi, Concepts of criticism*) Rene Velek je prikazao osnovne suprotnosti pozitivizma i antipozitivizma slično onome kao što je i ovde maločas učinjeno: i ja sam jedan od dužnika tog značajnog teoretičara. Nedostatak je, međutim, tog prikaza u tome što su osnovne postavke pozitivizma i antipozitivizma odveć temporalizovane: kao da je posredi jedinstven i neponovljiv sukob kome nema sličnosti u istoriji izučavanja literature. Velek, koji je oštrije od drugih video jačinu tog sukoba, nije u punoj meri sagledao i njegovu prirodu. Iz vidnog polja njegovog interesovanja izostale su sudbine dveju od najglavnijih disciplina koje su se do sada bavile izučavanjem

literature: izostale su sudbine poetike i retorike. Taj previd za način mišljenja Rene Veleka nije bio slučajan: već samo postavljanje pitanja sudbine retorike i poetike u vreme sukoba pozitivizma i antipozitivističkih tendencija, povuklo bi za sobom postavljanje pitanja sudbine tih dveju disciplina i u druga vremena. Samim tim, i smena pozitivizma i antipozitivizma morala bi se postaviti u mnogo širi istorijski kontekst, od antike do naših dana. Ka jednom takvom osvetljenju Velek ni u *Kritičkim pojmovima*, kao ni u *Teoriji književnosti*, nije ni smeo ni mogao da ide.

A tu je ipak čvorište problema. U sukobu pozitivizma i antipozitivizma, tj. u smeni dominantne misli o književnosti XIX veka dominantnom misli o književnosti XX veka, rešavala se sudbina i dveju glavnih književnoteorijskih disciplina, poetike i retorike. Romantičarska shvatanja književnosti, koja predstavljaju uvod u pozitivistička shvatanja, radikalno i en bloc su, kao što znamo, odbacila i poetiku i retoriku. Poznate su reči šefa francuske romantičarske škole, Viktora Igoa, iz predgovora drami *Kromvel*: »Zabijmo kolac u teorije, poetike, sisteme. Zderimo tu staru obrazinu koja maskira fasadu umetnosti. Nema ni pravila, ni modela...« Odbacujući pravila i modele, romantičari su odbacivali, u stvari, discipline koje su se na njima zasnivale i koje je klasicizam poštovao. Devetnaesti vek je tradicionalne discipline izučavanja književnosti, poetiku i retoriku, gurnuo u stranu. Ukoliko su i negovane, one su postojale kao školske i akademске, van živih tokova mišljenja o književnosti.

Tek je antipozitivistička pobuna u dvadesetom veku dovela do obnova tema i problema poetike i retorike. Neposredno ili posredno, čak i nehotice, mesto i ugled u izučavanju književnosti tim disciplinama vratili su lingvistička stilistika i stilistička kritika, ruski formalisti, angloamerički novi kritičari, nemački teoretičari inspirisani fenomenologijom, a takođe i čikaški kritičari i strukturalisti. To znači da je i prisustvo poetike i retorike u izučavanju književnosti

ono što naš vek razlikuje od XIX veka. Prema tome, i dominantna paradigma savremenog mišljenja o književnosti slična je onim paradigmama u kojima su te dve discipline dominirale, a različita od onih paradigmi u kojima su one bile potiskivane. Čitaocima kojima nije daleka ideja o cikličnom razvoju umetnosti (Velflin, Valcel, Kazamjan, Gostuški, u našem veku) lako je shvatiti u kojim su sve periodima cikličkog razvoja umetnosti retorika i poetika bile potiskivane. To su bili periodi vladavine tzv. entuzijastičkih poetika, ili tzv. romantičarski periodi (gotika, barok, romantizam, ekspresionizam). Poetika i retorika bili su na ceni u tzv. klasicističkim periodima: antika, romanika, renesansa, klasicizam, Parnas. Bar u proučavanju književnosti, ako ne i u umetničkoj književnosti, naše vreme ima osobine koje karakterišu ta klasicistička razdoblja.

Prisustvo ili odsustvo poetike i retorike dosada smo tretirali kao bitno za svaku paradigmu mišljenja o književnosti. Ali smo te dve discipline uvek uzimali zajedno, kao retoriku-i-poetiku, praktično kao jednu disciplinu. Takav odnos prema njima može, doduše, da osvetli svaku paradigmu spolja, u odnosu na druge paradigme, ali ne i iznutra, u okviru same paradigme. Iznutra će se one osvetliti ako se osvetli i sam odnos poetike i retorike. U svakoj paradigmi koja se zasnivala na izrazitom prisustvu retorike-i-poetike te dve discipline nisu imale jednako mesto i jednak tretman. Da bismo mogli da govorimo o paradigmi iznutra, moraćemo da osvetlimo prirodu tih disciplina, njihov međusobni odnos.

I poetika i retorika su književnoteorijske discipline, mada ne u istoj meri i ne na isti način.

Poetika je izrazita književnoteorijska disciplina, Predmet njenog izučavanja jeste pesnička, tj. književno-umetnička veština (*poietike tekhnē*): način stvaranja i postojanja poezije, odnosno književnosti.

Predmet je izučavanja retorike govornička veština (*retorike tekhnē*): način stvaranja ugovora koji može da ubedi i nagovori, drugim rečima, način uspešnog govornog (jezičkog) izražavanja.

Sve čime se bavi (poetika spada u domen teorije literature. Ali sve čime se bavi retorika ne spada u taj domen, kao što ni svaka uspešna politička ili sudska beseda ne spada u literaturu.

Od pet delova u pripremi dobrog govora, koliko ih je razlikovala antička retorika: 1. *inventio*, 2. *dispositio*, 3. *elocutio*, 4. *memoria* i 5. *actio*, prva dva dela spadaju u područje ispitivanja logike, poslednja dva u područje ispitivanja psihologije. Samo treći, srednji deo, *elocutio*, spada u područje ispitivanja teorije književnosti i estetike. To je onaj deo retorike koji se bavi problemima jezičkog uobličavanja govora, stilom, figurativnim izrazom. Tim problemima se u naše vreme bavi stilistika koja je izrazito književnoteorijska disciplina. Ili, još tačnije: ispitivanjem problema koji spadaju u domen *elocutio* antičke retorike bavi se dominantna književnoteorijska misao našeg vremena, dakle ona koja književnost shvata kao *Kunstwort*, kao umetnost reči.

U knjizi *Retorika* Sreten Petrović navodi ove rečenice nemačkog estetičara XIX veka Riharda Folkmana (Richard Volkmann):

...od »ne manje važnosti kao prethodna dva dela retorike, jeste sada sledeći, treći deo, učenje o izrazu ili o prikazivanju koje Grci nazivaju *φρασις* (frasis — reči, pokazati), češće *λεξις* (leksis — način govorenja), ređe *παγγελια* (pripovedanje) ili *εμπνησια* (sposobnost kazivanja), a Latini *elocutio*. Tek se po prikazivanju (*Darstellung*) vidi, da li neko poseduje stvarno retorsku veštinu ili ne... Pomoću prikazivanja, stvarni sadržaj govora tek dobija svetlo i živost, ljupkost i delotvornost. ... Učenje o izrazu je istovremeno najpopularniji deo retorike, jer pravila i propisi koji su njima postavljeni, važe, manje ili više, za sve vrste govornog prikazivanja, čak u izvesnoj meri i za pesnike (str. 60).

Savremena »lingvistička invazija u studiju književnosti« temelji se, u stvari, na tom starom (i novom!) shvatanju književnosti kao *elocutio*. I jedno i drugo shvatanje zasniva se na uverenju da je bit književnog umetničkog izraza u frazisu i leksisu, u *elocutio*, u elokvenciji. A ako je tako, onda slobodno možemo da izvučemo zaključak da je dominantna misao našeg vremena u osnovi retorička, a ne po-

etička, svejedno kako nam to izgledalo, ili kako se prikazivalo.

Zajedničko područje bavljenja poetike i onog dela retorike što se zove *elocutio* doveli su, i uvek mogu da dovedu, do spajanja i mešanja tih dveju disciplina. Ako hoćemo više da znamo o prirodi književnosti, onda je potrebno preciznije razdvojiti ispitivanja poetike i retorike. Ne samo zato što one proučavanju književnosti pristupaju različito već i stoga što su primerene ispitivanju različitih književnih pojava.

Da bi se razlike između poetike i retorike uspostavile, nije potrebno stvarati nove kriterije; najuputnije je vratiti se tamo gde su te razlike već bile uspostavljene, vratiti se u tzv. sistematski period grčke filozofske misli, Aristotelovim spisima *Poetika* i *Retorika*. Rolan Bart je u tekstu *Stara retorika (L'ancienne rhétorique, Communication, Paris, 16/1970)* ta razlikovanja ovako prikazao:

Aristotel je napisao dva traktata koji se tiču govornih činjenica, ali ta dva traktata su različna: *Techne rhetorike* bavi se veštinom svakodnevnog komuniciranja, govorom za javnost; *Techne poetike* bavi se veštinom evokacije imaginarnog; u prvom slučaju radi se o uređenju govora od ideje do ideje, u drugom slučaju o odvijanju dela od slike do slike: to su, za Aristotela, dva specifična puta, dve »techne« autonomne; a to, opoziciju ovih dvaju sistema retoričkog i poetičkog, zbilja je definisala aristotelevska retorika (str. 178).

Pored tih razlika, Bart navodi još jednu koja se ne može zaobići. Bit poezije, kojom se bavi Aristotela poetika, jeste *mimesis*. Retorika se, međutim, ne bavi *mimesisom*, oponašanje, u celini, ona prepušta poetici. Retorika je za Aristotela, kaže Bart, »jedna techne (ne empirija) to će reći: način da se stvori nešto, svejedno da li je to postojalo ili nije, i čije je poreklo u stvaraocu pokretaču a ne u stvorenom objektu...« (179)

Ono, dakle, po čemu se mogu razdvojiti poetika i retorika jeste njihov odnos prema leksisu i mimesisu. Za aristotelovsku retoriku *mimesis* je irelevantna kategorija. Za nju je bitna *dispositia* (građe) i bitna je reč. Za retoriku u kasnija vremena, tj. već za Ci-

cerona i Kvintilijana, reč će postati još bitnija. Tokom vremena insistiraće se sve više na *elocutiu*; *elocutio* će postati najrazrađeniji deo retorike. U aristotelovskoj poetici, međutim, reč nije bila istaknuta u prvi plan. Aristotel, na primer, u *Poetici* navodi da svaka tragedija mora imati šest sastavnih delova i to ovim redom: *priča, karakteri, govor (dikcija), misli, scenski aparat i muzička kompozicija*. Prirodno je, dakle, što su se u toj *Poetici*, koja za osnovnu kategoriju ima *mimesis*, na prvom mestu našli priča i karakteri, upravo ono što se može najpre oponašati, i što se govor (reč, jezik) našao tek na trećem mestu.

Do spajanja i mešanja predmeta poetike i retorike došlo je, prema Bartovim objašnjenjima iz istog teksta, u prvom veku nove ere. I mada se to »spajanje« zbililo relativno brzo (za samo jedan vek), ono se, u stvari, zbivalo postepeno. Već je Ovidije na poeziju i veštinu govornništva gledao kao na srodne aktivnosti. Horacije to implicitno potvrđuje kad, u poslanici *Ars poetica*, naglašeno insistira na potrebi negovanja stila. Plutarh, platoničar koji osuđuje *mimesis*, prihvata samu veštinu imitiranja: u toj veštini vidi zajedništvo poezije i veštine govornništva. Istoričar Tacit, najzad, čini još jedan korak dalje: po njemu je dobra literatura isto što i elokvencija (*elocutio*).

Te tvrdnje su veoma značajne. One, a naročito poslednja, Tacitova, pokazuju da se u to vreme nešto bitno desilo u shvatanju poezije, književnosti. Književnost se više ne shvata kao podražavanje, kao *mimesis*, već se shvata kao *elocutio* ili, kako bismo mi danas rekli: kao umetnost reči. Kad takvo shvatanje bude prevladalo sasvim, poetika će izgubiti *raison d'être*: utopiće se u retoriku. Retorika će otada, pa sve do renesanse, postati primarna književnoteorijska disciplina.

Iz ovog ovlašnog pregleda možemo da zaključimo makar toliko da savremena shvatanja književnosti kao umetnosti reči jesu nova u odnosu na XIX vek, tj. u odnosu na doskora vladajući pozitivistički metod i teoriju odraza. Ali ta shvatanja nisu sasvim nova i u istoriji izučavanja književnosti. Ta shvatanja, sem

toga, nisu u osnovi poetička već retorička: osnovna njihova kategorija, temelj na kojem se zasnivaju, nije ono na čemu insistira poetika, nije *mimesis*, već ono na čemu insistira retorika — reč, moć reči.

Ova podsećanja na stare razlike između poetike i retorike treba da nam pomognu da se lakše snađemo u savremenim shvatanjima književnosti. da imamo kritički odnos i prema književnoteorijskoj paradigmi našeg vremena. Evo ona dva čuvena pasusa iz Jakobsonovog teksta *Lingvistika i poetika* (1960) o kojima je bilo dosta polemike.

Zamoljen sam za rezime pitanja koja se tiču poetike u njenoj vezi sa lingvistikom. Poetika se prevashodno bavi pitanjem »Šta čini jednu verbalnu poruku umetničkim delom«. Kako je glavni predmet poetike *differentia specifica* verbalne umetnosti u odnosu na druge umetnosti i na druge vrste verbalnog ponašanja, poetici pripada vodeće mesto u književnim studijama.

Poetika se bavi problemima verbalne strukture, upravo kao što je predmet slikovne analize slikovna struktura. Pošto je lingvistika globalna nauka o verbalnoj strukturi, poetika se može smatrati integralnim delom lingvistike.

(*Lingvistika i poetika*, Beograd 1966, str. 286)

Poetika Aristotelova i poetike koje su se razvijale u Aristotelovom duhu nisu bile tako zamišljene. Jakobsonovo shvatanje poezije se zato mora identifikovati kao retoričko. To što je Jakobson rekao za poetiku može se odnositi samo na retoriku, i to na onaj njen deo *elocutio*. *Elocutio* se stvarno bavio i bavi problemima verbalne strukture, pa se otuda i može smatrati delom lingvistike, ili lingvističke stilistike. Jakobson, jedan od najznačajnijih teoretičara našeg vremena, nije očigledno, precizno određivao razlike osnovnih književnoteorijskih disciplina, što nije mnogo čudno: paradigma našeg vremena sve doskora bila je slepa za razlike poetike i retorike, zapravo pitanje njihovog odnosa nije najozbiljnije ni postavljala. Smatra se, na primer, da su ruski formalisti na moderan način obnovili teme i probleme stare poetike. To uverenje nije netačno, ali nije ni sasvim tačno:

formalisti su, u stvari, obnovili i teme poetike i teme retorike. Tek kad se, prošle i ove decenije, o retorici počelo više govoriti, Žerar Ženet je isticao Jakobsona i Ejhembrauma među prve obnovitelje retoričkih problema. A Injacio Ambrođio, (Ignazio Ambrogio) u knjizi *Formalizam i avangarda u Rusiji* (Zagreb 1978) pokazao je (str. 25—29) kako su se polarizovala mišljenja o poeziji među samim formalistima: jedno ekstremno stanovište zastupao je Jakobson tezom da je poezija »jezik u estetskoj funkciji«, a na drugoj strani stajao je Žirmunski sa uverenjem da u pesničkom delu, sem jezika, postoje i drugi elementi koji ne mogu »do kraja biti obuhvaćeni stilističko-verbalnom analizom«. Mada nedovoljno razvijena, ta opozitna shvatanja mogu se identifikovati kao, u osnovi, retorička i poetička. Jakobson, »pravi« formalista, imao je u godinama delovanja formalne škole, veći značaj od »sapatnika« Žirmunskog.

Razlog za postojanje poetike i retorike kao različitih disciplina potiče od različitih literarnih fenomena koje one imaju na predmet proučavanja. Predmet proučavanja Aristotelove *Poetike* bio je ep, drama (tragedija i komedija) i nekoliko vrsta poezije koje mi danas nazivamo lirikom. Taj predmet »pokrivao« je uglavnom ono što se smatra literaturom u užem smislu, beletristikom. Predmet proučavanja njegove *Retorike* bila su tri besednička žanra: politička, sudska i svečana beseda. Snaga sudske i političke besede zasnivala se prevashodno na argumentima i na njihovoj dispoziciji. Snaga svečane besede, besede u svečanim prilikama, zasnivala se pre svega na lepoj reči, na »magiji reči«, na »čaranju rečima«. Tu vrstu besede počeo je da neguje sofist Gorgija. Služeći se stilskim sredstvima, težeći da ostvari efekte pomoću reči više nego pomoću argumenata, Gorgija je stvarao jedan novi, retorski tip literature koji je postao takmac poeziji. Ta vrsta besedničke književnosti uticala je ne samo na ostala dva besednička žanra, već je uticala i na literaturu u

užem smislu, i primala uticaje otud. Ta međusobna razmena uticaja i poticaja, razume se, još traje.

U istoriji literature bilo je, a ima i sada, tekstova koji su sagrađeni više na retorskim ili više na onim drugim, poetičkim osnovama. Ponekad su se na jednoj osnovi nadograđivala žanrovska iskustva druge osnove: čistih žanrovskih ostvarenja praktično nema, ili su izvanredno retka. Ali ta »čista« ostvarenja, bar kao idealitete, treba imati u vidu da bismo se u literaturi lakše snalazili.

III

Tekst *Apoteoze* Miloša Crnjanskog može da se uzme kao primer moderne svečane besede. Objavljen je prvi put 1919. godine. U *Sabranim delima* Crnjanskog (1966) tekst ima nešto više od šest stranica i podeljen je na 42, mahom kratka pasusa, koji se redaju jedan za drugim. Ovde ćemo deo teksta koji navodimo grafički predstaviti drugačije nego u originalu. Cilj je tog drugačijeg predstavljanja da pokaže kako je tekst organizovan.

U našoj prezentaciji, međutim, neće biti sasvim vidljivo da tekst ima dva osnovna dela.

Prvi deo teksta čini njegova rečenica: »Gospodo, jednu pijanu čašu Banatu!« Drugi deo teksta čini sve ostalo. Između njih je i kod Crnjanskog belina: jedina u celoj *Apoteози*, ali značajna.

Prvi i drugi deo teksta su dijalektički povezani. U prvom je formulisana tema; u drugom je ona dovedena do umetničke realizacije. Sve što je rečeno u drugom delu teksta postojalo je kao mogućnost kazivanja u prvom.

Rečenica: GOSPODO, JEDNU PIJANU ČAŠU BANATU! jeste uzvična, modalna. Subjekt koji izriče tu rečenicu nije ravnodušan prema predmetu o kojem govori, nije ravnodušan prema Banatu. Ta modalnost sadržana je u delu rečenice *jednu pijanu čašu*. Zašto pijanu, a ne običnu čašu? U reči *pijana* naglašen je ne-trezan, netrezven, dionizijski i iracionalan odnos prema Banatu. Kakav je to odnos

još se iz ove rečenice ne može dokučiti. Ali je u njoj već nagoveštena opojnost tog odnosa: stav rezignacije, ironije, prigušenog protesta, ljubavi, bunta i čega još sve ne.

Sa sintaksičke tačke gledišta, rečenica GOSPODO, JEDNU PIJANU ČASU BANATU! je nepotpuna: iz nje je izostao predikat. Kako bi predikat tačno trebalo da glasi ne znamo; ali znamo približno koje bi značenje mogao da ima. Potpuna, ta rečenica bi, recimo, mogla ovako da glasi:

Gospodo, jednu pijanu čašu *da nazdravimo* Banatu!
Gospodo, jednu pijanu čašu *da napijemo* Banatu!

Ali ona ne bi promenila osnovno značenje ni kad bi ovako glasila:

Gospodo, jednu pijanu čašu *podignimo u čast* Banata!
Gospodo, jednu pijanu čašu *napijmo u slavu* Banata!
Gospodo, jednu pijanu čašu *da nazdravimo u časi* Banata!

Ma u kom od tih vidova izrazili izostavljeni predikat, izrazili bismo isti osnovni smisao rečenice. Taj osnovni smisao je u nazdravljanju Banatu, u podizanju (pijane) čaše u njegovu čast i slavu. To znači da se taj osnovni smisao poklapa sa dubinskom strukturom tog iskaza-zdravice, a da se pojedinačne moguće formulacije poklapaju sa njegovim površinskim strukturama (da se poslužimo pojmovima Čomskoga).

Rečenica *Gospodo, jednu pijanu čašu Banatu!* ne može se u punoj meri shvatiti van konteksta u kojem je izgovorena ili kojem je namenjena. Prva njeva reč *Gospodo*, upućuje da je mogla biti izgovorena na skupu ljudi; oblik zdravice upućuje na to da je skup svečan. Shvatajući te dve činjenice konteksta u stanju smo da shvatimo referencijalnu funkciju te rečenice, tj. da shvatimo njen osnovni smisao.

Ričards je u *Praktičnoj kritici (Practical criticism)* razlikovao četiri vrste značenja: smisao, namenu, osećanje i ton. Sve te četiri vrste značenja, mada

nejednako, prisutne su i u ovoj rečenici. Smisao je prisutan samim činom nazdravljanja; osećanje je prisutno u naglasku na *pijanoj* čaši. Namera je prisutna u samom činu nazdravljanja: zdravicom se hoće da izrazi neka želja, neka poruka, da se ostavi utisak na prisutne. Najzad, u toj prkosno i svečano izgovorenoj rečenici prisutan je i ton. Nijedno od ta četiri značenja nije tu preterano razvijeno. Ali su mogućnosti razvijanja svakog od njih ostale otvorene.

Zbog dužine *Apoteoze* navešćemo sad samo prvu prostornu (i tematsku) četvrtinu njenog teksta. Prva rečenica, ispisana verzalom, jeste ona za koju smo rekli da predstavlja, u stvari, prvi deo teksta ove pesme u prozi na čijoj se razradi i konkretizaciji i razvio ceo ostali tekst.

A P O T E O Z A

GOSPODO, JEDNU PIJANU ČAŠU BANATU!

Puna žuči, otrovane *krvi* i smeha
rumen njena *rumenija* mi je od
pričešća, a ruka mi drhti više ne-
go da dižem putir. Ponoć je, pu-
stite me da nazdravim, i ja.

PROSPEM LI VINO *po belom va-*
šem čaršavu ostaće na njemu *rumen* vino-
grada.

PROSPEM LI VINO, zamirisaće
beo čaršav kao sneg po žitu nevidljivom, ali
niklom, i ozelenelom.

GOSPODO, nazdravili ste svakom.

Još JEDNU PIJANU ČAŠU mom Banatu.

PIJEM U SLAVU *druga svog. Šustera Proke*
Naturalova, generalštabnog kaplara slavne armade bečkog
ćesara koga su streljali 916, novembra prvog.

Zid je bio tek okrečen, *beo* kao
ovaj čaršav, po kome su prsnule
rumene mrlje njegovog mozga i
krvi, rumene kao ove mrlje pija-
nog vina mog.

GOSPODO, prvu ČAŠU U SLAVU *druga mog. Šustera Proke Naturalova generalštabnog kaplara slavne armade bečkog cesara, koga su streljali 916, novembra prvog.*

GOSPODO, OVU ČAŠU onom bosiljku što smo ga našli u svilenoj vrpci oko njegovog vrata.

OVU ČAŠU U SLAVU Svetog Jovana, slave njegove, ikone stare, koju je poljubio pre smrti.

OVU ČAŠU velikoj selendri Kekendi, o kojoj nam je pričao da je najlepša varoš na svetu.

ČAŠU U SLAVU banaćanskog rata,

ČAŠU *generalštabnom kaplaru, koga su streljali u štabu banaćanske divizije, u jednoj veneričnoj bolnici slavne habzburške dinastije.*

OVU ČAŠU banaćanskoj diviziji, koja će izići sva pogrbljena od *najgadnijih bolesti*, pred Obilića, sa veselim *smehom* i bezbrižnim urlikom, punim *smeha*.

ČAŠU banaćanskoj diviziji.

GOSPODO, U SLAVU *druga mog, koga su streljali u jednoj veneričnoj bolnici.*

GOSPODO, OVU ČAŠU U SLAVU onog dana kad mu sve-zaše ruke. *Beše jesenji dan, ve-seo dan.* Pod nebom su kružile krilatice, a po ulicama su se lepršale novine, pobedonosno, nad lišćem žutim, poletelim pa klonulim.

U SLAVU izmučenih šajkača, zarobljenika što su ležali oko plotova nabijenih žicama, trnovitim i oštrim.

U SLAVU plotova visokih, koji su krili sraman i stidan štab banaćanske divizije, od sveta i grada.

U SLAVU plotova nabijenih žicama, pod kojima su stajale straže počasne, sa batinom, sve u slavu svetle banaćanske divizije.

U SLAVU njenog *generalštabnog kaplara, Proke Naturalova*, plemenitog fon Kekenda, koji je bio prošao bolnicu za oči, za trahom, za bolesna usta, za bolesni stomak, za bolesna pluća, za bolesne noge, za gluve uši i ludnicu.

PIJEM U SLAVU kotlova čađavih u kojima su vrile pomije koje su jeli kad zvona zazvone u podne.

PIJEM U SLAVU *jednog jesenjeg dana i jedne venerične bolnice.*

Stideo bih se da ʒe moja zdravica prva, ponosim se da sam poslednji.

PIJEM U SLAVU daščara punih stenica, nad glavama njenim; na žalost, ne znam da vam ih opišem, GOSPODO. *One* nisu zidane u hladnom mermeru, kao crkve, nisu barok, ni rokok, ni renesans, ni gotika, ni ampir. *One* su duge i pune postelja, lepo poredanih, kao grobovi vojnički, koje su naše dame okitile hrizantemama, GOSPODO.

PIJEM U SLAVU njihovih malih prozorčića, i u slavu lekara, belih i ugojenih, koji su im dolazili, odeveni u *belo*, kao žene.

GOSPODO, U SLAVU njihovih postelja, sramnih, punih *crvenih, krvavih mrlja*, koje ne mogu da opišem, jer nisu ličile na ruže avinjonske.

GOSPODO, OVU ČAŠU *onima* što su ležali na tim posteljama, što nisu bile čiste kao postelje naše, bračne.

OVU ČAŠU *onima* što su se previjali na tim posteljama, od muka.

Mladićima kršnim i lepim koji su mirisali na jodoform, na miris što liči na maskot, koji rado upotrebljavaju naše dame.

OVU ČAŠU *mladićima* što su ležali na tim posteljama i pisali pisma u Banat i pitali: da li je žito niklo?

PIJEM još jednom šupama dernim i smradnim i mračnim, opkoljenim visokim plotovima, nabijenim žicama trnovitim, u kojima su, noću, bludele strašne pogurene senke.

PIJEM U SLAVU puka Banaćana, koji behu verne sluge *bečkog cesara*.

U SLAVU *kola* Banaćana, što se tu igralo oko stolova na koje su ih bacali i sekli.

Sekli nemilice, noževima strašnim, što su zadirali duboko, i besno, ali nisu mogli da iseku nijedan jauk, iz tela njihovog, punog rana, okuženog, žutog, grobnog, jadnog.

PIJEM U SLAVU *kola* Banaćana.

NEK SE u mom *vinu*, što ga, evo, PROSIPAM pijan, na vaš *beo čaršav*, *zatrese* sila očajne radosti, i stida, *zatrese kolo* uz besne poskočice. GOSPODO, JEDNU ČASU poskočici druga mog. »Drž se, seko, za kaiš, evo točiljajka!«

JEDNU ČASU poskočicama pre smrti.

NEK SE u mom *vinu*, zgrče bolna lica, strašne glave ludih mučenika, i zaori *kolo* Banaćana, što će pogureni, puni *smeha*, izići pred Miloša.

PIJEM U SLAVU ritavih pešaka, najboljih pešaka *dične habsburške dinastije*, što nisu koračali po bojištu, nego igrali *kolo* u jednoj *veneričnoj bolnici*.

PIJEM U SLAVU *generalštabnog kaplara*, koji je komandovao, slavno, vojsku bolesti, svakojakih po Banatu.

JEDNU ČASU U SLAVU rumenih ruža što su počele da cvetaju na usnama slavnih pešaka *slavne vojske Habsburga*.

PIJEM U SLAVU *smeha* Banaćana koji je lagan kao i *kolo* njino, ali oštiji od jatagana. Bataljona Banaćana, što su, puni *smeha*, sa veselom pesmom, opkoljeni stražom, marširali u *bolnice*.

U SLAVU *smeha* Banaćana koji je lagan kao i *kolo* njino, ali oštiji od jatagana.

Dajte mi ČAŠU DA NAPIJEM praznicima.

DA NAPIJEM nedelji, kad se zvona oglase
i kad Sunce grane.

DA NAPIJEM ženama što stajahu nedeljom
pred kapijama. *Belom kruhu*
i *vrućoj pogači, zveketu du-*
kata i svilenoj devojačkoj
marami.

Devojci koja se nije plašila
i nije se gadila rana, nego
je zagrlila brata.

OVU ČAŠU ženama koje nisu prezirale gnojne karan-
file na usnama Banaćana, zanemelim
od stida i besa.

ČAŠU kapijama, u nedelju, kad zvona zvone i
dolaze žene, seljanke.

Mirisu rublja, ženskog i belog kruha iz
kojeg čarlija bogatstvo banatskog žita
i smeha Banaćana, koji je tvrdi od ka-
mena.

OVU ČAŠU onoj ženi što je dopratila muža i nasme-
šila se jednim osmehom koji ne mogu da
vam opišem, GOSPODO, jer ne liči na
osmeh Đokonde.

OVU ČAŠU ženama, što mirišu na žito.

NEK ovo vino
što, evo, PROSIPAM, zarumeni lep-
še nego one rane na braći njihovoj,
što su bili viši nego kose, tvrdi nego
motika i veseliji nego ralo, kad
udoše.

A pogureni i bleđi, i
suhi kao đeram kad iziđoše pred
žene, sestre, i majke.

ČAŠU U SLAVU one nedelje kad su pitali: da li
žito niče?

Šta primećujemo u tako prezentiranom tekstu?

Primećujemo, najpre, mnoga ponavljanja. Ponav-
lja se, u stvari, u raznim varijantama, cela rečenica
Gospodo, jednu pijanu čašu Banatu! Recimo, ponav-
lja se na ovaj način u trećem pasusu: »*Gospodo, na-*
zdravili ste svakom. Još jednu pijanu čašu mom Ba-
natu!« U drugim pasusima ponavljaju se tek neki

segmenti rečenice. Ta mnogobrojna ponavljanja grafički možemo ovako da prikažemo:

GOSPODO,	još ovu JEDNU PIJANU ČAŠU da napijem u slavu pijem u slavu	BANATU!
----------	---	---------

Oko tih nekoliko osnovnih elemenata rečenice stvoren je veliki broj ponavljanja, na primer ovakvih: *Gospodo, čašu u slavu ... Gospodo, ovu čašu ... Ovu čašu u slavu ... Pijem u slavu ... Ovu čašu onima ... Pijem u slavu ... Da napijem ... Nek ...*

Ta i takva ponavljanja vertikalno prožimaju ceo tekst. Golim okom se može videti da su ona brojna, a analizom pokazati i da su funkcionalna: na njima se, u stvari, tekst i drži.

Međutim, i mimo tih, tekstualnih ponavljanja, postoje i ona druga, semantička »ponavljanja« kojima se bogati smisao. Ona su praktično koncentrisana oko dveju tema: oko teme čaša i teme Banat. Čaša je rumena, puna žuči i otrovane krvi, a rumen njena rumenija je od pričešća. Ponavljanjem se stalno, u raznim varijacijama, podvlači kako je to rumenilo čaše suprotno belini čaršava na stolu i belini zida. Na sličan način, ali još bogatije, varira se tema Banat. Govori se i o samom Banatu, ali i o Banaćaninu Proki Naturalovu, o banaćanskom kolu, banaćanskim plotovima, banaćanskoj diviziji. Pojam Banat, koji je u prvoj rečenici samo spomenut, posle je, u tekstu, konkretizovan, postao bogat sadržajem. To više nije puki geografski pojam, već je to jedna ljudska postojbina u ratu, u prkosu, u stidu, u hrabrosti, u poniženju, u besmislu, u nadi. U svakom od delova teksta konkretizuje se po jedno moguće viđenje Banata. U prvoj njegovoj četvrtini, na primer, najviše se govori (pije u slavu) šustera Proke Naturalova, u drugoj se pije u slavu banaćanskoj diviziji kojoj je on pripadao, u trećoj se nazdravlja banaćanskim ženama, u četvrtoj se nazdravlja Banatu koji je sve to. Iz jedne u drugu zdravicu, kroz četrdesetak, otprilike,

raznolikih nazdravljanja, Banat je oživeo kao predeo i kao ljudski svet: pojavio se kao konkretan i značenjem bogat.

Tekst Crnjanskog ima nešto više od šest stranica. Ali ne možemo da kažemo da se on razvijao. Od iskaza do iskaza, on se samo bogatio, konkretizovao, glavni njegov pojam, Banat, ispunjavao se sve više sadržajem. Ona osnovna rečenica, kojom je *Apoteoza* počela: *Gospodo, još jednu pijanu čašu Banatu!* do kraja je prožela ceo taj obogaćeni smislom tekst.

Da bismo potpunije shvatili kako je tekst *Apoteoze* organizovan, treba da se podsetimo shvatanja moderne lingvistike (desosirovske) o sintagmatskoj i paradigmatškoj osi, odnosno funkciji jezika. Za ovu priliku najbolje nam može poslužiti jedan odlomak iz knjige Zdenka Lešića *Jezik i književno delo* (1972) u kome se »simultano funkcionisanje paradigmatškog i sintagmatškog grupisanja reči na principima selekcije i kombinacije« (172) komentariše na primeru Šantićevog stiha *Pučina plava spava*. Veli Lešić:

Jer čak i onako jedinstven i neponovljiv jezički izraz kao što je Šantićev stih *Pučina plava spava* nije ništa drugo do rezultat jednog procesa koji se može opisati kao *selekcija* sličnih jezičkih elemenata na paradigmatškom nizu i njihova *kombinacija* prema bliskosti i povezanosti na sintagmatškom nizu. Možemo pretpostaviti da se taj proces izvršio na osnovu ovih mogućnosti kojim raspolaže naš jezik:

plavo	more	mirno je
modro	morska površina	miruje
sinje	pučina	počiva
		spava

Vertikalni nizovi su paradigmatški, zasnovani na sličnosti po značenju, horizontalni nizovi su sintagmatški, zasnovani na mogućnosti povezivanja u sintagme i rečenice. Selekcijom u jednom i kombinacijom u drugom nizu, u jednom procesu koliko simultanom toliko i instinktivnom, ostvarila se jedna od brojnih mogućnosti: »*Pučina plava spava*«. Istovremeno, ta ostvarena mogućnost predstavlja se u odnosu na sve druge kao posebna.

U tekstu Crnjanskog proces je, izgleda, bio obrnut. Jedan osnovni iskaz pretvorio se u niz mogućih. Iskaz: *Gospodo, još jednu pijanu čašu Banatu!* pretvorio se u čitav splet iskaza o istoj temi, na istoj dubinskoj strukturi. Pri tom je osa kombinacije ostajala uglavnom ista, menjala se samo osa selekcije. Zadržavanjem sistematske ose zadržana je i osnovna poruka teksta. Tekst se širio i dužio dodavanjem elemenata koji su, prirodno, ulazili u fond selekcije. Drugačije kazano, širenjem teksta upotrebljen je veći broj reči da bi se u raznolikim nijansama izrazio jedan isti dubinski smisao. U tekstu Crnjanskog nema suvišnih reči, ali nema ni težnje za konciznošću izraza. Rečima je on postizavao bogatstvo značenja. Reči, kao što je od de Sosira poznato, jesu označavajuće (*signifiant*) za ono označeno (*signifié*). U *Apoteози* je množina označavajućih morala da obezbedi i množinu označenih. To znači da je broj upotrebljenih reči ispleten, proširen, zgusnut splet značenja izrastao oko onog osnovnog iskaza datog u vidu zdravice. Desilo se tako da je ta zdravica, za koju je u normalnim prilikama dovoljna jedna rečenica, izrasla u tekst od šest stranica. To toliko širenje teksta pratilo je i bogaćenje sadržaja zdravice.

Za tekst Miloša Crnjanskog karakteristično je da se razvio na mogućnostima jezika. U savremenoj lingvistici dosta se govori o *jezičkoj sposobnosti* čoveka, tj. o njegovoj sposobnosti da se koristi jezikom i da ga stvara. Jezička sposobnost pisca po pravilu je iznad normalne. Jezička sposobnost koju je Crnjanski pokazao u ovom tekstu iznad je te nad-normalne spisateljske sposobnosti. Crnjanski je u tekstu išao do krajnjih mogućnosti jezika, što znači da je pokazao velike sposobnosti korišćenja jezičkih mogućnosti. Za sve pisce, pa ni za veoma dobre među njima, ne možemo s pravom tvrditi da su umetnici reči. Za Crnjanskog, ne samo u ovom tekstu već i u drugima, to zaista možemo. Bio je veliki umetnik reči.

Ovo viđenje prirode umetnosti reči možemo proveriti na još jednom primeru: na jednoj od replika Leona Glembaja iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi*. Ali ovoga puta pošli bismo u obratnom smeru od smera prethodne analize. Pokušaćemo da redukujemo Leoneovu repliku na njen osnovni smisao.

Evo te replike Leonea, sa ocem starim Glembajem. Nismo je izabrali sasvim slučajno; obično se bira za đačke čitanke kao reprezentativna za delo i pisca.

Leone još uvek tiho. Molim te, samo da ponovim neke stvari! *Ja sam doputovao na tvoj lični poziv, i molim te da uvažiš, da se ja smatram u tvojoj kući gostom!* Konačno, ja sam mislio da nemam prava da kod ove jubilarne dekorativne predstave ne prisustvujem kao statist, kad si ti već preuzeo ulogu režisera! I još nešto moram da priznam: nakon ovih jedanaest godina, mala me je nostalgija pekla za svim ovim tu. Putujući ovamo, ja sam se nevino veselio, da ću videti mamin grob, Beatrice, one naše stare slike i tebe. Da! I tebe!

Ali u ovoj ovdje glembajevskoj atmosferi krvi, ubojstava, samoubojstava, u ovoj nezdravoj atmosferi laži i intriga i hysterije, odmah mi se javila stara moja migrena. Počela me je boljeti glava od svega toga. Dozvoli mi samo da primjetim još i to: ti to razumiješ da nekoga može da boli glava u ovoj glembajevštini!

Mi smo dvije rase kao što si sam rekao: Glembajevi i Danijeljevi. Mi smo — po tebi — grčki lažljivci i Venecijanci! Ti mene nikad nisi volio, jer konačno unutar tog veltanšaunga ti za to nisi imao nikakva razloga! I baš zato jer smo nas dvojica dvije rase, ja od početka, koliko se sjećam, ne samo da sam bio indiferentan, nego upravo protivno: ti me nikada nisi trpio! Da, Ivan, on da! Das war ein eufgegender Stern an der Wiener und Amsterdamer Börse. Ivan je za tebe bio punokrvni Glembaj. I ja znam da bi ti bio mnogo više volio da sam ja umro mjesto njega! Za Ivana ste govorili da će biti austrijski Rokfeler! a mene ste slali u sanatorije! Da! Što me gledaš tako gadno? (Sjećam se dok sam ti još kao dečko sjedio na koljenu kako je taj tvoj isti pogled ispod stakla bio oštar i hladan.) I vidiš, molim te: ja nisam postao burzovni meštar i senzal firme Glembay Ltd. Comp. Ja mažem neka potpuno bezvrijedna platna, slike potpuno strane i zagonetne. Ja sam bohem, a ti si bankar!

Ja živim u promiskuitetu, a ti u strogo konzervativnom građanskom modelu od braka. *Ja lažem, ja sam neuropat, sulud i ungemütlich, »ein überspannter Sonderling«, kao što kaže stari Fabrici, i čemu molim te, da se nas dvojica sada tu natežemo.* To što je jedno tako minderwertig lice, kao

što sam ja, izjavilo ili ne, što može po tebi biti tako važno? Zašto? Ja dakle držim da bi bilo najoportunije da se pređe preko toga s prezirom, i laku noć! Ja ionako putujem, a ti to nisi trebalo da čuješ, pa kvit! Ja ne uviđam, čemu bi bilo potrebno, da ja iz formalno juridičkih razloga izjavim da sam lagao? Ja nisam lagao, ali pravih dokaza ja u ruci nemam.

Od originala (u izdanju Slobode, Beograd 1977) ovaj se odlomak razlikuje samo po tehničkoj prezentaciji. Navedeni odlomak u originalu nije odeljen na pasuse, niti su neke njegove, reči i rečenice kao ovde, istaknute kurzivom. Tekst je ovde podeljen na pasuse radi analize: da bismo jasnije pokazali od kojih je sve »tematskih celina« Leoneov monolog sastavljen. Unutar svakog od tih pasusa kurzivom smo istakli rečenice za koje smo zaključili da su osnovni nosioci smisla u tim tematskim celinama.

Posle takve prezentacije možemo da sažmemo šta je sve Leone rekao svome ocu. On je najpre, u prvom pasusu, ocu rekao kako se u njegovoj kući oseća kao gost; zatim, u drugom pasusu: kako mu se u glembajevskoj atmosferi krvi i ubistva javlja njegova stara migrena; u trećem: da su otac i on dva sveta i da ga otac, za razliku od brata, ni kao dečaka nije voleo i da ga ni sada ne razume. U četvrtom pasusu svi ti iskazi se sabiraju u pitanje sa implicitnim odgovorom: zašto da se sad natežemo oko jedne moje izjave kad je ona za tebe laž, a ja sam suludi neuropat?

Da je Leone upravo to što smo naveli rekao svome ocu, mogu da potvrde i one rečenice koje smo, kao glavne, kurzivom izdvojili u svakom našem pasusu. Te rečenice ćemo sad ponovo navesti, ali jedne za drugima:

1. Ja sam doputovao na tvoj LIČNI poziv i MOLIM TE DA UVAŽIŠ DA se ja smatram u tvojoj kući gostom!

2. Ali u ovoj OVDJE glembajevskoj atmosferi KRVI, UBOJSTAVA, SAMOUBOJSTAVA, U OVOJ NEZDRAVOJ ATMOSFERI LAŽI I INTRIGA I HISTERIJE, ODMAH mi se javlja stara moja migrena.

3. Mi smo dvije rase KAO ŠTO SI SAM REKAO: GLEMBAJEVI I DANIJELJEVI! MI SMO — PO TEBI — GRČKI LAŽLJIVCI I VENECIJANCI! Ti mene nikad nisi

volio, jer KONAČNO UNUTAR TOG VELTANŠAUNGA TI ZA TO NISI IMAO NIKAKVA RAZLOGA!

4. (po tebi) Ja lažem, ja sam neuropat, sulud I UN-GEMÜTLICH, »EIN ÜBERSPANNTER SONDERLING«, KAO ŠTO KAŽE STARI FABRICI, i čemu MOLIM TE, da se nas dvojica sada TU natežemo?

Kao i pretežan deo drugih Krležinih rečenica i ove navedene su predugačke. Predugačke su jer sadrže niz podataka koji nemaju informativnu, već samo stilističku vrednost. S informativne tačke gledišta dovoljno je, na primer, reći: »Ja sam doputovao na tvoj poziv«, a ne »Ja sam doputovao na tvoj LIČNI poziv«, Reč LIČNI je ovde redundantna; ona je mogla komotno i da izostane a da se njeno osnovno značenje ne izmeni. U navedenim rečenicama mogle su takođe da izostanu reči koje smo ispisali verzalom. Ono što bi posle toga ostalo ne bi predstavljalo pravu Leoneovu repliku, ali bi predstavljalo nešto kao njen osnovni smisao, nešto kao »rezime«.

Kad bi se navedeni Leoneov monolog redukovao do osnovnog značenja brisanjem onih verzalom ispisanih reči, dobili bismo ovakav tekst:

Ja sam doputovao na tvoj poziv i smatram se u tvojoj kući gostom. Ali u ovoj glembajevskoj atmosferi odmah mi se javlja moja stara migrena. Mi smo dvije rase; ti mene nikad nisi volio. (Po tebi) Ja lažem, ja sam neuropat, sulud, i čemu da se nas dvojica sada natežemo?

Puni tekst Leoneove replike, u odnosu na ovako redukovani njen osnovni smisao, izgleda odveć dug. Moćnik i umetnik reči, Miroslav Krleža, koncentracijom reči, koncentracijom označavajućih, koncentrisao je i ono označeno, bogatio je smisao kazanog. »Suviškom« reči postigao je, u stvari, efekte. Prirodu Krležinog izraza moći ćemo bolje da shvatimo ako se podsetimo osnovnih ideja Balijeve afektivne stilistike. Po Baliju (Charles Bally) činjenice jezičkog izraza imaju dve osnovne vrednosti: pojmovnu i afektivnu. U Krležinom tekstu pojmovna vrednost ispoljena je prevashodno u onim rečenicama do kojih smo redukcijom došli; afektivna vrednost bila bi u

onom što smo pri tom izostavili, a što predstavlja izraz ličnog, Leoneovog, u dijalogu s ocem. Afektivnog je u izrazu Krležinih junaka mnogo: većina njegovih junaka i govori u afektu, afekt im je gotovo kao prirodno stanje. To je i glavna stilistička vrednost Krležinog jezičkog izraza, svejedno da li on prirodo ili govori kroz junake. Balijeva koncepcija stila izgleda otuda kao sasvim primerena prirodi Krležinih tekstova. Ali je prirodi Krležine rečenice sasvim primerena i ona koncepcija stila Balijevih nastavljača (Guiraud) koji su u afektivnoj vrednosti stila razlikovali dve posebne: ekspresivnu i impresivnu. Zato je u Krležinom tekstu relativno lako izdvojiti i identifikovati onaj »suvišak« reči po kome on dobija afektivnu snagu.

IV

Evo sad teksta sasvim drukčije prirode: Mitkinog »monologa« iz *Koštane Bore Stankovića*:

MITKA (*bacajući novac u njeno dahire*): Na! Ah, moj brat nikad sreću da ne vidi što me oženi, zarobi... Zar sam ja, bre, bija za ženu? (*Gleda u Koštanu*). Ovo je, ovo bilo za mene... Ah, brate, ti me oženi, zarobi i vrza, a tebe Gospod! (*Zagleda sebe*). Zar ja s'g ovakav da sam? Eve: i čakšire, i pojas mi se sm'knuje! Snaga mi većem haljinku ne drži. (*Slučajno poklekne. Prkosno se ispravlja. Ispruža nogu i lupa njome*). Kosko, zar već ostare, te se već tresese? (*Okreće se ciganima; besno im preteći jataganom*). Grkljan! Salče! Ovam! Zašto što s'g ću sve da... (*Seda, zavaljuje fes, razdrnjuje prsa. Koštana, Salče i ostali sedaju podalje od njega ponizno, zbiveno.*)

(Biblioteka Srpska književnost u sto knjiga,
Novi Sad 1970, str. 263)

U tom monologu Mitka je izgovorio svega nekoliko rečenica. Pišćeve didaskalije koje su te rečenice ponegde razdvojile, ukazuju na postojanje dužih pauza između pojedinih delova junakovog govora. Ali i mimo tih didaskalija pauze se jasno osećaju. Između njegovih obraćanja drugima i sebi su normalne: pauzama se mora razdvojiti jedno obraćanje od drugog. Međutim, pauze se osećaju i unutar samih njegovih obraćanja. Kad Mitka govori, njegov govor je težak,

polagan: pauze se javljaju između grupa reči pa i između reči. Grafički predstavljen, sa tematskim celinama i sa pauzama unutar njih (tj. unutar rečenica), tekst Mitkinog monologa bi ovako izgledao:

1. MITKA (*bacajući novac Koštani u njeno dahire*): Na!
2. (*Za sebe*) Ah, moj brat nikad sreću da ne vidi
 što me oženi, zarobi...
 Zar sam ja, bre, bija za ženu?
3. (*Gleda u Koštanu*): Ovo je, ovo bilo za mene...
4. Ah, brate, ti mene oženi, zarobi i vrza, a tebe
 Gospod!
5. (*Zagleda sebe*): Zar ja s'g ovakav da sam?
Eve: i čakšire, i pojas mi se sm'knuje! Snaga
 mi većem haljinku ne drži.
6. (*Slučajno poklekne. Prkosno se uspravlja.*)
7. (*Ispruža nogu i lupa njome*): Kosko, zar već ostare,
 te se već treseseš?
8. (*Okreće se ciganima; besno im preteći jataganom*): Grkljan! Salče! Ovam! Zašto s'g ću sve da...
9. (*Seda, zavaljuje fes, razdriljuje prsa.*)
10. (*Koštana, Salče i ostali sedaju podalje od njega, ponizno zbiveno.*)

Deset označenih delova tog teksta predstavljaju, u stvari, deset tematskih celina iz kojih je on sačinjen. Ako tekst Bore Stankovića, ovako prezentiran, odoka poredimo sa navedenim odlomkom iz Krležine drame, uočićemo dve osnovne razlike: prvo, da je u Stankovićevom odlomku broj tematskih celina daleko veći (10:4) i, drugo, da je broj reči u tim tematskim celinama i u samom Stankovićevom tekstu daleko manji. U nekim tematskim celinama (recimo u 9. i 10) izgovorenih reči zapravo i nema: u njima imamo samo piščeve didaskalije, tj. nemo ponašanje junaka. Sem toga: ima tematskih celina (prva, na primer), gde didaskalije prostorno zauzimaju najviše mesta i gde su po semantičkoj vrednosti iznad izgovorenog teksta. Reč *Na!* u toj tematskoj celini prati, u stvari, samo gest koji je već učinjen. Sve u svemu: možemo jasno, iz jedne tematske celine u drugu, da vidimo, kao što smo i osetili, koliko je Mitkin govor porozan. U tom je monologu više pauza nego izgovorenih reči.

U našem grafičkom prikazu pauze su označene ili didaskalijama ili belinama. Béline se javljaju i između tematskih celina, ali i unutar tih celina, u rečenicama. Tih je belina mnogo. Da bi ih osmislio, glumac ili reditelj (tj. pažljivi čitalac) moraju da ih nadopune vlastitim »didaskalijama«, ili bar jednom uslovnom interpunkcijom koja bi intonaciono označila pojedine segmente rečenica. Recimo, prva rečenica pod br. 2. mogla bi ovako da se interpunktira: »Ah! Moj brat! Nikad sreću da ne vidi! Što me oženi . . . zarobi . . .« Novi interpunkcijski znaci pojavili su se tačno, na mestima gde pri čitanju osećamo pauzu, i to pauzu koja može da ima intonacionu i semantičku funkciju. Ti novi interpunkcijski znaci u tekstu nisu neophodni; kad bi se stvarno uneli u tekst, oni bi delovali nekako pre-tvrdo, pre-obavezujuće. Jer stvarno oni nemaju težinu pravih interpunkcijskih znaka već poluznaka: prepušteni su, dakle, realizaciji interpretatora. Realizaciji interpretatora prepuštene su i neoznačene a moguće didaskalije. Između ove već citirane rečenice i one koja za njom sledi mogla bi, sasvim prirodno, da se ubaci izvesna ovakva didaskalija: (*Iz neke unutrašnje dubine, tiho, ali kao da krikne*). Zatim bi tek došlo ono napisano: »Zar sam ja, bre, bija za ženu!« — Jer pauza koja se otvara između te i prethodne rečenice dovoljno je velika da jedna takva didaskalija može da stane, da novi iskaz junakov i eksplicitno motiviše.

Tekst Bore Stankovića, gotovo u svim delovima, ostavlja prostor za dopunjavanje: ili novim didaskalijama ili »dopisivanjem« onih delova rečenica koje su u tekstu ostale nedorečene. Cela 3. tematska celina, recimo, glasi ovako: »(*Gleda u Koštanu*): Ovo je, ovo bilo za mene . . .« Međutim, prema smislu koji implicira, ta tematska celina mogla bi ovako da glasi: »(*Gleda u Koštanu; tiho rezignirano*). Ovo je, ovo bilo za mene. . . Pesma, slobodan život. . . A ne: žena, dom, porodica . . .« Ne dopisujemo te rečenice sasvim proizvoljno. Da one upravo tako ili nekako slično treba da glase znamo iz konteksta. Kad Mitka kaže: »Zar ja s'g ovakav da sam?« mi, prema kontekstu, podra-

zumevamo ono izostavljeno: »A ne onakav kakav sam bio: mlad, snažan, veseljak, pustahija . . .«

O čemu se tu, zapravo radi? Radi se o tome da se ovde susrećemo sa jednom novom kategorijom teksta, sa neizrečenim. To ne-izrečeno u tekstu nije isto što i nepostojeće u tekstu: ono je prisutno u smislu kao nešto što nije neposredno označeno, ali što posredno može da znači, (da govori, izražava) baš kao i da je označeno. To ne-izrečeno, dakle, prisutno je ovde na negativan način. Osobenost je pisanja Bore Stankovića što je iz svog teksta izostavljao ono što se u kontekstu podrazumeva. Ne mora Mitka uvek neposredno da govori o svojoj »žali za mladost«, dovoljno je samo da kaže: »Kosko, zar već ostare, te se već tresesh« pa da iza tog njegovog iskaza osetimo njegovu »žal«: ako ne eksplicitno pomenuta, ta žal je na tom mestu implicitno prisutna.

Uzalud bismo se trudili da tekst Bore Stankovića, kao Krležin, svedemo na njegov osnovni smisao, odnosno na nekakav njegov »rezime«. Jer Stankovićev tekst nije sintagmatski ustrojen kao što je Krležin tekst: u njemu se iskazi ne nadovezuju jedni na druge, oni su difuzni. Kad Leone govori, na primer, to deluje kao kad govori kakav usplahireni temperamentni advokat: njegov govor je argumentovan, argumenti su raspoređeni, efekti predviđeni, ponašanje glumaca predodređeno. Prirodu njegove replike najbolje možemo da predstavimo odnosom tematskih celina. Taj odnos je kumulativan: jednu tematsku celinu sledi druga, nju treća, ovu četvrta — po formuli: 1+2+3+4. Zbir tih tematskih celina, prema prikazanom redosledu, čini tekst replike.

Teško bi bilo na sličan način predstaviti prirodu Stankovićevog teksta. Kad Mitka govori, onda to izgleda kao teško mucanje. On i malo govori, a i to što kaže disperzivno je u odnosu na drugo. Mitka se u tom kratkom monologu obraća redom Koštani, odsutnom bratu, samom sebi, svojoj nozi, Grkljanu, Sal-

četu, svima Ciganima. Polovina od tih njegovih »obraćanja« usmerena je ka ostalim akterima na sceni (to su tematske celine 1, 8, 9. i 10), a druga, veća polovina (tematske celine 2—7) jeste »govor za sebe«, tj. unutrašnji monolog. Tekst je ustrojen, dakle, tako da je grupa unutrašnjih perspektiva interpolirana u grupu spoljašnjih. Mitke je i u tom kratkom odlomku osvetljen sa dve strane: sa strane spoljašnje kao besni pustahija, i sa strane unutrašnje kao duboko nesrećan, nemoćan i nezadovoljan čovek. Svako od tih osvetljenja dato je iz neke perspektive, sa neke tačke gledišta: prema bratu ili prema ostareloj kosti, prema Koštani ili prema svojim čakširama itd. Na oprečnostima spoljašnjeg i unutrašnjeg osvetljenja, na uspostavljanju svih onih brojnih perspektiva i gradi se bogatstvo njegovog lika.

Tu smo. Prva vrednost Stankovićevog izraza, prema tome, nije prevashodno u služenju rečima, kao kod Crnjanskog i Krležę, već je u uspešnom korišćenju pauza, neizrečenog, u sučeljavanju spoljašnjeg i unutrašnjeg plana, u preplitanju, brojnih perspektiva. Termin *perspektiva* odavno je u upotrebi u izučavanju likovnih umetnosti i arhitekture. U proučavanju književnosti taj termin je ušao u upotrebu najviše zaslugom Volfgana Kajzera. Na fenomenološkoj ideji o intencionalnosti naše svesti Kajzer je izgradio svoje shvatanje perspektive, obratio pažnju na tačku gledišta. U tekstu proznog dela, na primer, on je razlikovao perspektivu pripovedača, čitaoca i junaka. Ali perspektivu nije shvatao i šire — dakle ne samo kao jezičku, već i kao nejezičku pojavu, pa nije mogao ni da ide do konzekvenci koje bi negirale i osnovno shvatanje njegovog glavnog dela *Jezičkog umetničkog dela*. Perspektiva s kojom se srećemo u tekstu Bore Stankovića nije samo jezička pojava niti je to samo jedna perspektiva, perspektiva junaka. Mitka intendira (usmerava) svest prema drugima ili prema »delovima sebe«: svako od tih usmerenja čini jednu perspektivu. Reči u njegovoj replici, doduše, služe da se uspostavi perspektiva, ali za to isto služe i didaskalije, služi zapravo, ono što je pre-

pušteno nemoj igri glumaca, govoru bez reči. To znači da su u pisanju Bore Stankovića reči podelile svoju funkciju izražavanja sa nečim što nije samo jezička pojava, sa perspektivom. Stanković nije, kao Crnjanski i Krleža, postizavao najviše efekata nagomilavanjem označavajućih, onim »suviškom« reči, već ih je postizavao menjajući i preplićući perspektive. Nisu slučajno njemu, jednom od najvećih srpskih pisaca, zamerili na pisanju i stilu. U tematskoj celini koju smo označili brojem 1, na primer, Mitke baca novac Koštani u daire i kaže samo jednu reč: »Na!«, a u tematskoj celini 3. on gleda u Koštanu i kaže: »Ovo je, ovo bilo za mene ...«. I jedan i drugi iskaz, sa stilističke tačke, oskudni su: stilske vrednosti tih iskaza svedene su do minimuma, do nultog stepena. Ali kao što ni Stankovićev tekst nije ostao bez reči, već je reči samo rigorozno redukovao povećavajući na njihov račun prisustvo drugih elemenata izraza, pa i intenzitet samih reči, tako ni tekst Crnjanskog ili Krleže nije sasvim izostavio perspektivu ili pauzu, belinu: on ih je samo prigušio. Postizavanje umetničkih efekata prevashodno rečima, i postizavanje umetničkih efekata i drugim sredstvima, to je ono što ove pisce razdvaja.

Prirodu Stankovićevog teksta ne možemo objasniti pozivajući se na stilističke, odnosno retoričke koncepcije. Moramo se pozvati na stari pojam *mimesisa*, ili pak naći neki pojam koji će tu pojavu objasniti »u novome ključu«. »Novi ključ« koji možemo da ponudimo za objašnjenje Stankovićevog teksta nazvaćemo »preslikavanjem putem objektivnog korelativa«.

»Objektivni korelativ« je Eliotov pojam. Eliot ga je upotrebio prvi put u eseju o Hamletu (1919) u ovoj rečenici:

Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe »objektivni korelativ«; drugim rečima, grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi pred-

stavljali formulu te *određene* emocije; i to tako da kad su dati spoljni faktori, koji moraju da se završe u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira.

(T. S. Eliot, Izabrani tekstovi, Beograd 1963. str. 58.)

Eliotovo mišljenje da je »objektivni korelativ« (*objective correlative*) jedini način (the only way) da se izrazi emocija u umetničkom obliku ne moramo prihvatiti kao sasvim tačno. Ono nije sasvim tačno jer se emocija može izraziti i samo rečima: upravo smo pokazali kako je to činio Krleža kroz afektivne (ekspresivne i impresivne) vrednosti svojih iskaza. Ali pored moći reči da izrazi mnogo šta, pa i emociju, objektivni korelativ je sigurno onaj drugi način (po snazi možda i prvi) da se emocija izrazi, odnosno da se stvori umetničko delo. Taj drugi način je očigledno u tome da se u umetničkoj formi ovaploti neko *estesis* ne prevashodno putem reči, već putem objektivnog korelativa, a to će reći pomoću situacija, grupa predmeta, lanaca događaja itd.

Šta je to objektivni korelativ teško je ukratko reći, jer ga je najkraće formulisao sam Eliot. Polemike i nerazumevanja koji su pratili taj pojam svedoče da ga nije lako shvatiti. Da ga shvatim, meni je pomogla »fenomenologija preslikavanja« Mihaila Petrovića Alasa, našeg velikog matematičara fenomenologa. Po Alasovoj koncepciji, saopštenoj prvobitno u knjizi *Fenomenološko preslikavanje* (1933) a zatim u popularnom obliku u knjizi *Metafore i alegorije* (1968), nepoznate pojave saznajemo i objašnjavamo tako što ih »preslikavamo« na poznate nam pojave. Ako hoćemo, recimo, da objasnimo izvesnu nepoznatu pojavu kao što je električna struja, preslikaćemo je na izvesne poznate pojave iz prirode sa čijim ponašanjem ona ima izvesne sličnosti, objašnjavaćemo je pomoću ponašanja tečnosti. Na sličan način, ako nemamo ni prave reči ni izgrađene pojmove za izvesne nove pojave, kao što su, na primer, one što prate revoluciju, preslikaćemo ih pomoću pojava iz empirijskog sveta koje su nam poznate, pa ćemo govoriti o »revolucionarnom *talasu*«, »revolucionarnom *vrenju*«, »*bujici* revolucije«. Stvarajući metafore i ale-

gorije, čovek-jezički stvaralac i pesnik ponaša se, po Alasu, u principu na isti način kao i naučnik koji se služi naučnim metaforama i alegorijama, odnosno modelima. Model atoma vodonika sačinjen je u osnovi na isti način kao i pesnička metafora: i on preslikava (modelira) izvesnu neuhvatljivu, nepoznatu stvarnost, ili neku ideju, da bi ih na osnovu sličnosti uspostavljenih relacija objasnio. Objektivni korelativ, o kojem govori Eliot, prema tome, jeste metafora ili model pomoću kojeg se preslikava emocija ili ideja. I taj objektivni korelativ, dakle, funkcioniše na principu fenomenološkog preslikavanja disparatnih fenomena: pomoću nečeg što se može predočiti, kao što su grupe predmeta, izvesne situacije ili lanci događaja — preslikava se nešto što je neuhvatljivo, duhovno, nematerijalno kao što su emocije. Literarni efekti se tada ne postižu neposredno, imenovanjem, već posredno, saodnosima, korelacijama, tj. odrazom, mimezisom, preslikavanjem.

U *Koštani* Bore Stankovića, na primer, o glavnoj junakinji govori se kao o lepotici zbog koje se gubi pamet i obraz. Ali to je samo jedan način pokazivanja njene izuzetne ličnosti neposrednim imenovanjem. Na drugi način se pokazuje to isto ali posredno skupom objektivnih odnosa. Mitka, čorbadžijski sin, brat predsednika opštine, uvek je tamo gde i Koštana. Stojan, i sam čorbadžijski sin, kuću je napustio zbog nje. Da bi sina izbavio, njegov otac, Hadži-Toma, odlazi da mladu Ciganku zajedno sa njenom družinom rastera. Ali će se i njemu desiti što i ostalima: ostaće i on pored Koštane. Tako je ponašanjima pojedinih junaka, situacijama i događajima na sceni i van nje stvorena objektivna korelacija koja pokazuje da Koštana jeste izuzetno stvaranje: gotovo svi se u njenom prisustvu abnormalno ponašaju, sve ona opčinjava pesmom i lepotom. Postoji, međutim, nesklad u drami između Koštane koja je neposredno i one koja je posredno, objektivnim korelativom označena. Taj nesklad se očigledno pokazuje na pozorišnim predstavama: nijedna glumica dosad nije mogla da odigra Koštanu tako

da nas neposredno, pesmom i pojavom uveri da je ona takva ličnost zbog koje se stvarno može izgubiti pamet i čast. Kao izuzetno biće ona živi stvarno samo u odnosima i sa-odnosima (relacijama, ko-relacijama) drugih junaka drame: njena pesma, mladost i »lepotinja« izazvali su Mitkinu čežnju za mladošću; lepotom i pesmom, podudarali su se sa njegovim otporom banalnostima. Drugim rečima, Koštana, njeno ponašanje, njena pojava, podudarali su se sa objektivnim korelativom nečega što su junaci drame od života tražili, očekivali, za čim su čežnuli; bila je to projekcija njihove anime (Jungov pojam). Snaga te drame, za koju se često kaže da je dramaturški nevešto rađena, u tome je što je uspela da strukturira jedan složeni objektivni korelativ o unutrašnjim zbivanjima u junacima drame, da ovaploti svu dramatičnost sukoba Realiteta i Idealiteta koji se u njima (u svakom od nas) odvija.

V

Iz činjenica koje su iznesene moguće je izvući neke zaključke o odnosu književnosti i jezika, o odnosu poetike i retorike, o funkciji književnosti i o odnosu autora i primaoca prema književnom umetničkom tekstu.

1. U tri književno-umetnička teksta koje smo analizirali, reči, ni u principu, nisu imale istu ulogu.

U tekstovima Crnjanskog i Krleže umetnički efekti postizavani su prevashodno rečima. Gustina teksta, tj. »gustina« njegovog smisla, neposredno je zavisila od količine upotrebljenih reči. Više reči, tj. više označavajućih, donosilo je više označenih, stvaralo je bogatija značenja. Umetnička vrednost tih tekstova proisticala je, međutim, ne samo od označavajućih, već i od načina na koji su organizovani: od ritma, eufonije, intonacije. Bogatstvo označavajućima i njihova estetska organizacija stvarali su u tim tekstovima umetnost reči.

U navedenom tekstu Bore Stankovića, međutim, premalo je reći da izraze bogat smisao koji replika nosi. Za razliku od tekstova Crnjanskog i Krleže, koji su smisao i označavali (izgrađivali, stvarali) neposredno, odlomak iz Koštane označavao ga je posredno. Reči su u tom odlomku služile prevashodno da se ostvare relati (odnosi, perspektive) junaka, tj. da se stvori izvestan ko-relativ koji objektivizira junakov stav i njegovo emocionalno stanje. Reči su u tom tekstu toliko okružene belinom, da je njihova ritmička i eufonijska vrednost ostala neistaknuta. Ali zato što su malobrojne, i okružene ćutanjem i belinama, one su samim tim, na fonu neizrečenog, postale jako osvetljene gotovo svaka od njih živi za sebe, čuje se, oseća se u ko-relacijama koje stvara sa drugim rečima. Glavni efekti u tom tekstu postižu se ne samim rečima već onim između reči (između redova), dakle u onome što je samo posredno označeno.

Leksis i frazis, s jedne strane, i objektivni ko-relativ, s druge, jeste nešto bez čega teksta nema, pa ni tekstova ovih pomenutih, i drugih nepomenutih pisaca: pojmovi frazis i korelativ subordinirani su pojmu tekst. Ali su u različitim tekstovima akcenti stavljeni različito na frazis (odnosno leksis) ili na korelativ. U nekim književnim umetničkim tekstovima, na primer realističkim, leksis i frazis prevashodno služe da se ostvari objektivni korelativ, da se ispriča priča (*mythos*), odnosno da se postigne »odraz stvarnosti« kako se govorilo. U drugoj vrsti tekstova, recimo ekspresionističkim, kakve su pisali Crnjanski i Krleža, u osnovi je obratno: korelativ (fabula, siže; struktura) služi da bi se ispoljio leksis, da bi se razmahao frazis, da bi se isplele što bogatije čipke označavajućih, reči.

Ako izraz *književnost* ili *literatura* zamenimo izrazima *Wortkunst* (nem. *Wort* = reč, *Kunst* = umetnost) ili *словесность* (rus. *слово* = reč), odnosno našim izrazom *umetnost reči*, nećemo u punoj meri pogoditi bit književnosti, pa čak ni s one strane odakle se najviše očekuje: s aspekta jezika. Veoma različita

funkcija reči u tekstovima koje smo analizirali navodi nas na zaključak da je literatura koliko umetnost reči, toliko i umetnost korelativa (*mithosa*, strukture, perspektive, montaže, pauze, beline, neizrečenog). Te istine su u našem veku, pod uticajem »lingvističke invazije u proučavanju literature« bile mahom zaobavljene ili gubljene iz vida. Procentualno je mali broj naučnih i esejističkih radova koji se bave neizrečenim, belinom, pauzom, u odnosu na one koji se bave leksisom i frazisom. Tekstovi kao što su *La silence* Morisa Meterlenka, ili *The Aesthetics of Silence* Suzane Sontag, oba posvećena problemu tišine u literaturi, retki su: o tišini, neizrečenom, o onome što je anti-reč ili ne-reč u literaturi se malo zna i malo misli. Ne samo u radovima koji se prevashodno bave rečju i rečenicom već i u onima koji se prevashodno bave strukturom teksta, malo se pažnje posvećuje onim međuprostorima između frazisa i leksisa, i između perspektiva, koji stvaraju korelativ i prostor za odraz, za preslikavanje, a gde obitavaju oni smislovi, posredno označeni, do kojih se samo interpretacijom može doći.

2. Književno-umetnički tekstovi, kojima smo se dosad bavili, po svojoj prirodi korespondiraju se dve-ma osnovnim književnoteorijskim disciplinama, sa poetikom i retorikom. Krležin odlomak i onaj iz *Apo-teoze* Miloša Crnjanskog stiču svoju moć na *elocutiu*, na elokvenciji; zasnovani su, dakle, retorski. Odlomak iz *Koštane*, s druge strane, zasnovan je poetski, tj. uklapa se u pojam teksta kakvim ga je mogla videti klasična poetika.

Za Stankovićev tekst, doduše rekli smo da se zasniva na *objektivnom korelativu*, a ne na *mimesisu*, na osnovnoj kategoriji klasične, aristotelovske poetike. A termin *mimesis* nema isto značenje kao i (*objektivni*) *korelativ* niti se oni mogu svagda zamenjivati. Ali se dobrim delom sadržaj tih termina odnosi na isto: pod terminom *mimesis* misli se često, kao u našem slučaju, na objektivni *korelativ*.

Upotrebljavali smo termin *korelativ* jer se stari termin *mimesis* pokazao nepodesan za savremeno mišljenje o umetnosti: preuzak je za značenja koja treba danas da ispuni i ponese. Platon, od koga taj termin potiče mislio je da su sve stvari *mimesis* ideja, a da su umetnička dela *mimesis mimesisa* (odraz odraza); zato što su toliko daleko od istine (tj. od večno istih ideja) on je umetnička dela i umetnost osuđivao. Aristotel, pak, u svojoj *Poetici*, koja je implicitna polemika s Platonovim shvatanjima umetnosti, pod terminom *mimesis* podrazumevao je ne toliko *odraz*, koliko *podražavanje*, *imitiranje*: podražavanje radnje, ljudskih karaktera, situacija, govora. I mada je Aristotelov pojam *mimesisa* takvim shvatanjem dobio više aktivistički vid, on se svog platonovskog porekla nikad nije sasvim oslobodio. Ni moderna teorija odraza, koja se razvila u XIX veku, nije mogla da obuhvati i aktivističku stranu umetničkog stvaranja: i ona je insistirala na odražavanju nečeg što postoji, na odražavanju njegovog *eidos*a, njegove biti. Zato je i takvo shvatanje *mimesisa* doživelo sudbinu da bude, u našem veku, napušteno u korist jedne bitno aktivističke koncepcije kao što je ona o književnosti kao umetnosti reči: pisac, po toj koncepciji, ne mora ništa da odražava, niti da podražava: on može da stvara *ex nihil*. Ali se ni u današnje vreme — u vreme paradigme umetnosti reči — kategorija *mimesisa* nije sasvim odbačena, jer bi se sa njom odbacila i sama poetika, disciplina koja u poeziji nije videla samo umetnost reči već i relat (odnos) prema nečemu. Činjeni su zato mnogi pokušaji da se pojam *mimesisa* prevrednuje, da se ispuni aktivističkim sadržajem. Jedan od najplodnijih pokušaja je, čini se, shvatanje J. M. Lotmana o umetnosti i književnosti kao *modelovanju* stvarnosti (postojeće ili nepostojeće) izneto u *Predavanjima iz strukturalne poetike*. I taj pojam je sagrađen na misaonim osnovama koje su podudarne sa onom Alasovom koncepcijom o fenomenološkom preslikavanju, sa njegovim idejama o metafori i modelu. Osnovna kategorija poetike, međutim, još pre treba

da bude označena terminom *korelativ*, zato što je on adekvatniji i od termina *mimesis* i od termina *model*, jer je po sadržaju širi od njih, tj. pokriva i njihova polja značenja, ali istovremeno predstavlja i samu prirodu onoga čime se poetika bavi: ko-relacijama (znači i strukturama), kon-tekstom, ko-notacijama. — svim onim što nije neposredno označeno a prisutno je u značenju.

Kao što i književnost, viđena sa stanovišta funkcije jezika u umetničkim delima, znači istovremeno i umetnost reči, i umetnost korelativa (umetnost neposrednog i posrednog označavanja) tako i teorija književnosti obuhvata dve subordinirane joj discipline: retoriku i poetiku. Ukidati bilo na koji način razliku između tih načina izražavanja, ili između tih različitih viđenja književnog izraza, znači siromašiti ili ukidati neke od mogućnosti stvaranja ili mišljenja o književnosti.

3. Ideju da za analizu odaberem baš Krležin i Stankovićev tekst dobio sam od jedne glumačke interpretacije Raše Plaovića.

Veliki glumac je imao veće monologa na beogradskoj televiziji. Govorio je, između ostalih, monologe Leona Glembaja iz Krležine drame *Gospoda Glembajevi* i Mitkine monologe iz *Koštane*. Reči neurastenika iz Krležine drame, koje smo mogli da čujemo sa magnetofona, Plaović je izgovarao brzo, nervozno, ali sa jasnim modulacijama u glasu i tonu, tako da mu je izgovor bio čas glasan do vikanja, čas sasvim tih kao šapat. I tako, iz rečenice u rečenicu, iz reči u reč, ceo njegov monolog činio se akustički valovit. Slušalac, u tom tonskom moduliranju nijansi, ne bi zapravo ni mogao (ni stigao) da »uhvati« svaku Leoneovu reč. Neke od njih su bile za smisao tako reći »progutane«, neke opet »prekrivene« drugim rečima: prosipale su se iz njegovih usta neštedimice kao iz kakvog vrela govora. Slušalac, pred tim vrelom govora, ne stigne, tako reći, ne samo da razmisliti nego ni da u punoj meri shvati o čemu to Leone tako žustro govori, iz kakvih sve pobuda

i sa kakvim sve argumentima. On, jednostavno, i ne stiže da stvori distancu prema njima, a već biva uhvaćen magijom izgovorenih reči. Leoneov govor ostavlja na njega utisak snage i emotivne napregnutosti: prima ga više čulima nego umom.

Mitkine reči, naprotiv, Plaović je izgovarao polako, upravo lagano: kao da ima ceo život pred sobom: jednu po jednu, ili po dve, tri u istom glasovnom nizu. Između izgovorenih, i kao otkinutih reči, nastajale su duge pauze, pune iščekivanja. I tako, reč-dve pa pauza, i opet reč-dve pa pauza: duga, teška, otvorena. Niti glas igde izrazito povišen, niti sasvim tih: uvek nekako sputan, stegnut, suzdržan. Te duge pauze daju slušaocu prostora za angažovanje. Nova reč, koja dolazi tek posle pauze, vratiće ga ponovo tekstu, rečima, njihovom kontekstu, korelaciji koju one uspostavljaju. Čarolije reči, tačnije: bleska reči, nema. Stekne se čak utisak da je pisac nekako nemuš, mucav, nespretn. Ali od ono malo reči što ih Mitka izgovori čuje se i pamti gotovo svaka. A doživi se, takođe, i ona akustička tišina: u uzdahu osetite krik, u glasnom dertu bezglasje. Čini vam se da je, teškog na reči, Mitku još teže interpretirati nego punorekog Leonea: svi Mitkini monolozi imaju, najčešće, tek po sedam-osam prekratkih rečenica.

Sa stanovišta primaoca, zbog toga, Stankovićev i Krležin tekst, mada su oba dramski monolozi, predstavljaju dva antipodna jezička izraza. U jednom slučaju primalac je prepušten vođenju rečima, u drugom su mu u značajnoj meri, tokom teksta, omogućeni sloboda asocijacija, upotpunjavanja značenja.

Za angažovani način pisanja, za angažovanu literaturu, očigledno daleko je pogodniji onaj način izražavanja koji je Sartr rezervisao za prozu, a koji se prema našoj analizi vezuje za retorsko »vođenje duše rečima«. Za tu moć znali su veoma dobro i stari grčki retori i retoričari. Retorika se i razvila u tzv. relativističkom periodu grčke filozofske misli, kad su delovali sofisti: rečima se sve moglo dokazivati, pa su postojale i posebne škole za veštinu ubeđivanja i

nagovora rečima. U toj veštini reči su služile ne samo da se ospori ili prikrije istina već i da se ona pokaže i odbrani. Krleža je, na primer, u gotovo svim svojim tekstovima delovao kao orator: u poemama, dramama, esejima, romanima, kritikama, polemikama, publicističkim člancima. Pogotovo između dva svetska rata, njegova moćna reč igrala je značajnu ulogu u otkrivanju istine o starom svetu i u pridobijanju duhova, pogotovo mlađih, za program, socijalnih promena. Ali je bilo i pisaca kojima je reč služila i za angažovanje u suprotnom pravcu. Treba otuda shvatiti Sartra. On nije hteo da književnost, kao umetnost, bude sluškinja bilo koje ideologije. Njoj je on namenio ulogu »apela na čitaočevu slobodu«. Reči, po njemu, treba da posluže da se stvore takvi situacioni konteksti u kojima su primaoci dovedeni u položaj da slobodno biraju ili odlučuju. Njegove drame, pogotovo *Prljave ruke*, stvarno su pune takvih situacija, takvih apela na slobodu. Ali su i izbori koje on nudi primaocima, baš kao i kod starih retora, dirigovani izbori: bira se u okviru suženih mogućnosti izbora. U osnovi je Sartrove koncepcije, dakle, retorička koncepcija: angažujem se da bih te u nešto ubedio ili nagovorio.

Posle više decenija polemike o angažovanosti literature, čini se da je jasno da je svaka literatura angažovana, samo različito: u užem ili širem smislu. U širem smislu angažovana je samim tim što je literatura, što je stvaranje. U užem smislu angažovana je kad neki ideologizirani stvaralac koristi literaturu za afirmaciju svojih idejnih ili političkih stavova. Samo u konkretnom slučaju možemo da odlučujemo je li takva literatura svrsishodna ili nije, je li sa našeg stanovišta opravdana ili nije. Ali se kod takve literature uvek zna, u principu, kakva je funkcija čitaoca i kakvo je mesto umetničke istine.

Svejedno da li je u službi prihvatljive ili idejno tuđe ideologije, u takvoj literaturi pisac je onaj koji vodi duše rečima. On je istovremeno i nosilac istine dela, njen izvor i njen strateg. Tako aktivan pisac

podrazumeva pasivnog primaoca. Što sugestibilniji čitalac, primalac, utoliko bolji primalac.

Nije tako, međutim, i kod one druge, antiretorske prirode književnih dela, zasnovane na objektivnom korelativu. Pisac takvih tekstova je, u principu, depersonalizovan. Njegova je uloga, kao u onom Eliotovom čuvenom primeru, svedena na ulogu katalizatora: on služi da se sačini delo, da se »odrazi« nešto (stvarnost, karakter, osećanje, raspoloženje), da se modeluje neka nova stvarnost, da se pomoću objektivnog korelativa izazovu emocije ili misli. Balzak je, postoji anegdota, plakao nad sudbinom nekog svog junaka koji mu je bio drag zato što je, po logici dela, morao da umre. Logika dela, istina dela, bili su jači tad od piščeve volje, od piščeve logike i istine. U takvim umetničkim tekstovima, u kojima je pisac depersonalizovan, ostavljeno je više mesta za stvaralačko angažovanje čitaoca, primaoca. Najviše mogućnosti za stvaralački angažman primaoca, za njegovu interpretaciju, pružaju depersonalizovane simbolističke pesme, ili dela sačinjena na mitu: tamo gde su se reči vezivale po vlastitim zakonima (gde su najmanje služile) ili tamo gde je priča (*mithos*) tekla po vlastitoj logici.

Samo postojanje tih dvaju vidova literarnog izražavanja nameće pitanje: koji je od njih literarno prihvatljiviji. Odgovor na to pitanje, međutim, ne može da bude jednostavan. Preterana insistiranja i u jednom i u drugom pravcu mogu da dovedu do defektnosti umetničkog izraza: preterano insistiranje na korelativu do nemušnosti i nekomunikativnosti, a preterano insistiranje na reči do njenog svođenja na puko retorsko sredstvo. Ima tekstova, i Stankovićevih i Krležinih, koji su bili na granici tih defektnosti. Na preterivanja u jednom pravcu obično se reaguje preterivanjima u drugom; tako i dolazi do smenjivanja paradigmi stilskih formacija. Pravu meru u služenju rečima, ili u stvaranju korelativa, uspevaju da postignu samo retki i izuzetni umetnici.

Takozvana angažovana literatura ne može se pravdati u punoj meri ni u okviru marksističke misli, mada se iz krila te misli na angažovanosti literature i umetnosti najviše insistiralo. Jer ta humanistička misao zna i za kratkoročne i za dugoročne ciljeve oslobođenja čoveka. Samo kratkoročnim, tj. političkim ciljevima, odgovara angažovana literatura u užem smislu. Onim dugoročnim ciljevima dezalijencije čoveka od politike i ideologije odgovara sigurno angažovana literatura u širem smislu: literatura dezideologizirana i depolitizirana, koja prevazi-
lazi i konkretne društvene okolnosti a govori o čoveku i za čoveka.

NARODNA PESMA SESTRA LEKE KAPETANA

Esej *Gete o Kraljeviću Marku* Pero Slijepčević počinje ovom rečenicom: »Gete nije voleo Marka. Dabogme da nije, i kako bi vedri ljubitelj kalokagatije voleo onako mrka i violentna primitivca«.

Gete pogotovu nije mogao voleti Marka iz pesme *Sestra Leke kapetana*; od svih Markovih hudnih postupaka tamo je učinjen jedan od najgorih: naš je junak u ljutini devojci ruku odsekao i oči izvadio. Govoreći o Markovom karakteru kao jednom od bitnih problema naše narodne poezije, Slijepčević se zadržao na Geteovom poređenju Marka sa Heraklom. Ovako ga je komentarisao:

Heraklo je »kolektivan junak«, pripisana su mu dela i misli mnogih, kao i Marku. Ali je Heraklo idealizovan, čak deificiran: njega je kao neporočan ideal izvajala mašta jednog *slobodnog* naroda, koji je nadasve uživao u fizičkoj lepoti i snazi; dok je Marka *ispevala* duša jednog zarobljena naroda, ili još bolje: jednog zarobljena seljaštva. I dok je Heraklo neki paganski bog na zemlji, izbija iz Marka na svakom koraku osvetna psihologija roblja, zarobljena a neukročena. (*Ogledi*, 1972, str. 84.)

Mi koji o Marku imamo više izvora, mogli bismo reći da u Markovoj pojavi ima i nečeg »demonskog« u dobrom smislu reći, po čemu su i najveće Šekspirove ličnosti onako velike (str. 86).

Stiče se utisak iz tih reči da Pero Slijepčević pred velikim pesnikom brani i opravdava našeg najvećeg epskog junaka. I ne samo da brani njega već da brani i našu epsku poeziju. Nije za to imao raz-

loga. Naša je narodna poezija odveć bogata i ne govori samo o Marku, niti samo o tako violentnim primitivcima. U njoj postoje junaci koje je Gete voleo ili koje bi mogao da voli. Jedan od njih je Miloš Obilić. Upravo njega, kao Markovog antipoda, prikazao je Svetozar Koljević u knjizi *Naš junački ep* (1974).

Ropstvo i vazalstvo su nezamislivi za Miloša — on im se tragički, smrću suprotstavlja. Vazalstvo je međutim, situacija koja je prihvaćena u pesmama o Marku kao osnovni realni ambijent i osnovni imaginativni izazov: upravo stoga Marko nije, kao Miloš, na krstu časti. On je, naprotiv, najveći apostol smeha u Vukovoj epici, tako da bi se moglo zapravo reći da Miloševa i Markova sudbina predstavljaju dva mitska antipoda ljudske situacije i mogućnosti, dva antipoda srpske istorije, pa i dva suprotna pola procene i osećanja života.

Za Miloša je osnovno pitanje kako će — razume se, što svetlije — poginuti; on se zaklinje Lazaru da će se videti na Kosovu »Ko je vjera, ko li je nevjera«. I to se vrlo lepo vidi kada on pogine ubivši Murata. Jer i sama zamisao »vjere« i »nevjere« je tragički slivena i jednoznačna, herojski jednostavna, jednomislena, dostojanstvena. Za Marka je, međutim, pitanje ne kako će poginuti, nego kako će preživeti. Zato za Marka i sam pojam »tvrde vjere«, »vjere i nevjere«, jedan od etičkih temelja kosovskog mita, postaje nešto uslovnije, neka veresija, nešto što može imati različitu meru i vrednost, nešto što može predstavljati i ovo i ono, već prema tome kako čoveku odgovara i šta prilika nalaže (str. 183—184).

U odnosu na Miloša, Marko predstavlja, dakle, samo jedan pol narodne epike. Ali, za razliku od Miloša, on nije ličnost jedinstvenog karaktera. U pesmama kao što su *Uroš i Mrnjavčevići*, *Marko Kraljević i Beg Kostadin*, *Marko ukida svadbarinu*, Marko je prikazan kao idealizovani narodni heroj: primer i uzor etičkog ponašanja. U drugim pesmama, kao što su one o njegovim borbama s Musom Kesedžijom, Minom od Kostura ili Crnim Arapihom, on je prikazan kao turska pridvorica, ali ipak naša uzdanica. Međutim, ima pesama koje Marka predstavljaju i kao posve negativnog junaka: u onoj antologijskoj bugarštici *Kraljević Marko i brat mu*

Andrijaš Marko pri podeli plena ubija i brata rođena. U makedonskoj i srpskoj narodnoj pesmi *Marko Kraljević i Dete Dukatinče* Marko ubija svog sestrića samo zato što ga je u viteškim igrama nadmašio.

I u pesmi *Sestra Leke kapetana* Marko je više negativan nego pozitivan junak. Kontroverznost Markovog lika je u ovoj pesmi vrlo naglašena. Ta pesma je neobična, retka: ni tipično junačka pesma, ni balada. U njoj se Marko ne sukobljava sa drugim muškarcima, od sebe boljim ili lošijim junacima. On, koji često ima posla sa ženama, zagaziće ovde u dubok sukob sa jednom demonskom ženom, lepoticom. Motivi tog sukoba su tajanstveni. Nije u pitanju ni ljubav ni ljubomora. U našim narodnim pesmama ima visoko uzdignute ljubavi muškarca i žene: *Omer i Merima*, recimo. Pesma *Sestra Leke kapetana* ni po čemu nije slična takvim pesmama iako joj se osnovna tema prosidba devojke. Ne ljubav i ne mržnja, već sukob ideoloških načela, etičkih stavova i društvenih interesa, to je ono što je dovelo u vezu glavnog junaka i glavnu junakinju. U sukobu između njih nema ni pravog junaštva ni pravog pobednika. Sukob se, u stvari, završava stradanjem i porazom. Ali se time i ne rešava, ostaje neprevaziđen. Najzad, to je i jedna od retkih narodnih pesama u kojoj su se Miloš i Marko pokazali ne samo kao pobratimi već i kao antipodi.

Tu pesmu je zasad celovitije pokušao da interpretira jedino Novak Kilibarda u knjizi *Poezija i istorija u narodnoj književnosti* (1970). Pesma zasluži, međutim, da joj se nanovo posveti pažnja. Ne samo zato što je među najlepšima već i što je jedna od složenijih epskih pesama koja ima osobine romaneskne strukture.

Pesma se sastoji od tri tematske celine.

Prva od njih je najkraća, ima samo 18 stihova. U njima se prepričava glas o čudnom čudu, o Rosandi devojci.

Druga tematska celina je mnogo duža. U njoj se govori o zbivanjima otkako je Marko za to »čudno čudo« čuo — dok sa pobratimima, Milošem i Reljom, nije stigao u polje prizrensko. To su stihovi: 19—205.

Treća tematska celina, koja obuhvata stihove 206—570, govori o zbivanjima u Prizrenu, na čardaku Leke kapetana.

Svaku od tih celina moguće je deliti na još manje segmente. Kad se ukaže potreba, kad i na to dođe red, mi ćemo ih, radi analize, tako i deliti.

Pesma počinje ovako:

Od kako je svijet postanuo,
Nije veće čudo nastanulo,
Ni nastalo, ni se degod čulo,
Što kazuju čudo u Prizrenu,
U nekakva Leke kapetana:

(Svi navodi po Vukovim Srpskim narodnim pesmama, II. Prosveta, Beograd 1965.)

U tih prvih pet stihova govori se samo o čudu, nečuvenom i neviđenom, koje se u Prizrenu obelodanilo. Tek će nam se u šestom stihu koji glasi: *Kažu čudo Rosandu devojku* učiniti da nije reč o ma kakvom čudu, već o čudu od lepote. Zašto će nam se tek tad tako učiniti? Zato što smo u narodnim pesmama navikli da uz imenicu *devojka* čujemo i epitet *lepota*, da čujemo zapravo *lepota devojka*. Iz konteksta svog znanja konvencija naše narodne poezije mi spremno dograđujemo smisao: mislimo da je sad govor jedino o čudnoj lepoti devojke. Tako smo uhvaćeni u mrežu prevarenog očekivanja: pevač se ovde nije služio konvencijama. On o devojci prenosi samo glas da je čudo i ne dodaje više nikakav epitet. Ta reč *čudo* može se shvatiti i kao *čudo od lepote*, ali i samo kao *čudo*, u bukvalnom smislu, ili kao neko drugačije čudo. Dat je, u stvari, samo nagoveštaj značenja: puno značenje te ključne reči treba da se ispuni tokom pesme.

Sedmi po redu stih: *Ja kakva je, jada ne dopala!* još više podvlači date nagoveštaje. Prvi članak tog stiha, koji je stereotipan, može značiti samo potenciranje Rosine čudne lepote. Takođe stereotipan drugi

članak, pored prvog već stereotipnog, ne može se primiti na stereotipan način. Opet je dat jedan nago-veštaj. Ako je Rosanda stvarno toliko lepa, to može da bude kobno: tolika lepota može zlo da joj donese.

Slede posle toga stihovi koji se odnose na Rosandinu lepotu. Reč lepota se, doduše, ni ovde ne spominje. Ali se navode poređenja, kakva se u narodnim pesmama daju, kad se hoće da se nečija lepota istakne. U tim stihovima se Rosandina lepota opet neposredno ne pokazuje niti opisuje. Čini se to posredno: kazuje se kako takve lepote nigde nema. Na taj način nas i nagoni da poverujemo kako je njena lepota stvarno čudo.

Što je zemlje na četiri strane,
Butun zemlje Turske i kaurške,
Da joj druge u svu zemlju nije 10
Ni bijele bule ni vlahinje,
Niti ima tanane Latinke.

Ali se u isticanju još nepomenute lepote tu ne staje. Pevač je ne poredi samo sa ovozemaljskim lepoticama; u sledeća dva stiha on je poredi s vilama:

Ko j' vidio vilu u planini,
Ni vila joj, brate, druga nije.

U našoj narodnoj poeziji hiperbole su česte, pa ni ovo hiperbolično mesto ne bi izgledalo neobično da nije njegovog konteksta. Slede posle toga još ova četiri stiha prve tematske celine:

Đevojka je u kavezu rasla, 15
Kažu, rasla petnaest godina,
Ni videla sunca ni mjeseca,
Danas čudo ode po svijetu.

Ne kaže se ni tu, niti igde posle u pesmi, zašto je devojka tako dugo »u kavezu rasla«. Prenosi se samo ono što se priča. Nešto se tajnovito zbivalo u kući Leke kapetana. A šta se to zbivalo takođe se ne kazuje: ničim nije motivisan Legin postupak, i njegove kuće, da devojku tako dugo drži »u kavezu«.

Da li su je oni zatvarali da bi je sklonili od sveta, od urokljivih očiju, ili da bi je učinili još lepšom? Od koga su je čuvali, za šta su je pripravljali? Očigledno, u tom zatvaranju, i u tom kavezu, jedna je od tajni Rosine lepote. Ali je tu i tajna njenog čuda, tj. njenog karaktera, njene čudi i njene sudbine. Tako smo se već na samom početku pesme sreli s nečim tajanstvenim od čega će zavisiti i sva kasnija zbivanja. Motiv (pokretač) pesme je u tom tajanstvenom, neobjašnjivom, zagonetnom. Neobjašnjivih ponašanja biće tokom pesme još više.

U prvoj tematskoj celini dat je samo osnovni motiv pesme: glas o čudu od Rosande devojkje. Pesma će se, međutim, početi da razvija tek kad se u događaje uključi Marko Kraljević. A on će se uključiti na način koji ga odmah i to u bitnome karakteriše. To mesto njegovog uključivanja u radnju neposredno se nastavlja na već navedene stihove iz prethodne tematske celine:

Ode haber od usta do usta,	
Dok se začu u Prilipa grada,	20
Začu junak Kraljeviću Marko.	
To je Marku vrlo mило bilo,	
Nju mi fale, a njega ne kude.	
Misli Marko bila bi mu ljubā,	
A Leka je krasan prijatelju,	25
Imao bi s kime piti vino	
I gospodsku riječ progovorit.	

Glas o lepoti Rosande devojkje prenosio se, dakle, od usta do usta i išao dalje ne zaustavljajući se: bilo je to o Lekinoj sestri interesantno kao priča, kao čudo za priču. Sve dok glas nije došao do Prilipa grada: tu se glas zaustavio. Marko Kraljević nije ga više prenosio dalje: glas je stigao na pravo mesto kao da je njemu i bio upućen. *To je Marku vrlo mило bilo...* Šta to? To da i neko takvo čudo postoji: da postoji čudo slično njegovom čudu, čudo prema njemu samome. *Nju mi fale, a njega ne kude.* Po onome što je o njoj čuo, Marko je magao da poveruje da je najzad našao svoju izabranicu. Na takvu izabranicu

trebalo je očigledno mnogo čekati; trebalo je takva da se prvo pojavi, makar u priči. Implicitno je u navedenom stihu kazano da je on čudo istoga ranga kao i ta devojka koju hvale, jer ni njega ne kude. Navedeni stihovi otkrivaju Marka iz njegove vlastite perspektive, pokazuju šta on o sebi misli. On o sebi misli da je po čuvenju nešto slično toj još nepoznatoj i neviđenoj Rosandi: da je i sam neko takvo čudo, razume se ne po lepoti, već po junaštvu. Mada se Markovo junaštvo nigde dosad nije spomenulo, znamo, iz konteksta ciklusa pesama o njemu, da se on samo po junaštvu s Rosom može meriti, jer mu samo po junaštvu, a ne po nečem drugom, nema druga na sve četiri strane. Do Rosande je Marku stalo ne samo radi nje same, već i zbog kuće iz koje ona potiče. On se tako svojim rezonovanjem otkriva kao čovek patrijarhalnog sveta: s Rosom bi se oženio, a posle s Lekom pio vina i gospodsku reč govorio; nikakvu ljubavnu želju prema Rosi on zasad nije nagovestio.

Markov naglašeni patrijarhalizam videće se odmah i u njegovom odnosu prema sestri, u stihovima koji neposredno slede:

Zove Marko sestru i prizivlje:
 »Nu pohitaj, sestro, na čardake,
 »Te otvori sanduk na čardaku, 30
 »Izvadi mi gospodsko odjelo,
 »Što sam, sestro, bio pripremio,
 »Kad s oženim ja da se obučem;
 »Mislim, sestro, danas polaziti,
 »U Prizrena pod Šaru planinu, 35
 »Da isprosim u Leke devojku;
 »Kad isprosim, sestro, i dovedem,
 »I tebe ću onda udomiti.«
 Brže sestra trči na čardake,
 Otvori mu sanduk na čardaku, 40
 Razloži mu gospodske haljine.

U Markovu domu, bar po ovoj pesmi, sem te jedine sestre, kao da nikog drugog nema. Ali ni nju on ne pita za savet o ženidbi, niti joj što kaže o devojci kojom namerava da se ženi. O svojoj ženidbi on joj govori samo kao o skoroj izvesnosti: danas polazi na put, a kad se vrati, i pitanje će se njene uda-

je rešiti. Po patrijarhalnom redu, sestra se nije mogla udati dok se stariji od nje brat ne oženi. Po načinu na koji se Marko sestri obraća, vidi se da ona, u stvari, već (dugo?) čeka na njegovu ženidbu. I njoj, i njemu zbog nje, verovatno je već tog čekanja dosta. Marko se dosad nije ženio, ne zato što nije trebalo, ili što on to ne bi hteo, već što prilike dotle nije bilo. Po načinu kako ga je sestra brzo opremila, vidi se, iako se to ne kaže, da je i ona svadbeni put bratov jedva dočekala.

Nećemo sad navoditi stihove u kojima se prikazuje Markovo oblačenje i pripremanje za put: to je jedno od konvencionalnih mesta u našoj narodnoj poeziji. Za ovu pesmu, koja, po pravilu, narušava konvencionalnosti, i to mesto je karakteristično: ono će tek imati da posluži za gradaciju u načinu oblačenja Miloša i Relje, njegovih pobratima.

Pada u oči, u tom segmentu pesme, u kojem se govori o Markovom neposrednom spremanju za put (43—65), da on, koji u svim pesmama obilno pije ovoga puta kao da pije više nego inače:

Viknu sluge, trči podrumdžija,	
Među sobom vino doniješe,	
Do dva čabra crvenoga vina:	
Jedan daše konju od megdana,	60
Krvav konjic do ušiju dođe,	
Drugi popi na pohodu Marko,	
Krvav Marko do ušiju dođe;	
A kad ala alu pojahala,	
Fatio se polja Prilepskoga	65

Malopre je trčala sestra na reč Markovu; sad je dovoljno da on vikne sluge pa da i podrumdžija odmah potrči. Obe te slike ne prikazuju mnogo povoljno Marka kao junaka. On nije samo patrijarhalac već je pomalo i patrijarhalni despot: njegova okolina živi u strahu od njega; niko mu ni reč ne kazuje. U drugim pesmama Marko pije iz tulumine. Kad jednu pije, jednu Šarcu daje, onda on nekako Šarca uzdiže do svoje ljudske, mada neobične, visine. U ovoj pesmi on pije iz čabra, i to u svojoj kući; spušta se, da-

kle, do životinjskog, ne pravi granice. U pretposljednem stihu, tako od vina krvav do ušiju, on je izjednačen sa Šarcem, jer su obojica ale. Nešto animalno, neprirrodno i strašno, sadržano je u tom junaku.

Ali to njegovo prekomerno pijenje pred polazak na put, u proševinu, ne može se primiti samo kao demonstracija snage. Marko je tim prekomernim pijenjem učinio gest koji nešto znači. Šta on znači, o tome nas pevač ne obaveštava, a nije sigurno da je i Marko svestan šta se s njime zbiva. A da se u Marku, i s Markom, nešto zbiva, vidimo na prvom sledećem koraku. Marko se ne ponaša kako se očekuje od njega, kako je rekao da će postupiti: ne ide Marko u *Prizren pod Šaru planinu*, kako je sestri obećao.

Sve do 67. stiha, sve dok Marko nije stigao do Kosova, njegovo ponašanje je bilo u skladu s očekivanim, pretpostavljanim. Međutim, između toga i sledećeg stiha, u međuprostoru, psihičkom i geografskom, dešava se nešto interesantno. Kad je Marko stigao do Kosova, bilo je normalno da okrene ulevo ka Prizrenu, kud je pošao. Sledeći stih, međutim, glasi: *Ne šće Marko ravnoj Dmitrovici*. Naši pevači često greše u geografskim pojmovima; Svetozar Koljević je tu pojavu nazvao i obradio kao anatopizam. Ali ovde nije taj slučaj, ovde nije po sredi anatopizam, već postupak izostavljanja motivacije iz ponašanja glavnog junaka. Ne hte Marko, dakle, tamo kuda nije ni pošao (Mitrovica dosad u pesmi nije ni spominjana), već kad je bio na Kosovu, okrenu prvoj raskrsnici. Umesto da ide devojci, vidimo da on, u stvari, ide pobratimu svome, *Pobratimu vojvodi Milošu*. Pripovedač pesme ne kaže zašto. Zašto je došao kazaće Marko Milošu; pitanje je, međutim, da li će i njemu kazati najdublje razloge i pitanje je koliko će Miloš od onoga kazanog u pravom smislu shvatiti.

Kakav je Marko junak i karakter mogli smo dosad da vidimo iz kazivanja (iz perspektive) pripovedača, iz njegove vlastite perspektive, pa i iz nemog ponašanja njegove sestre i njegovih slugu. Retko je

kad koji epski junak, pa i sam Marko u drugim pesmama, u tako malo stihova osvetljen iz toliko perspektiva. U delu pesme koji ćemo upravo navesti možemo ga videti iz još jedne perspektive: iz one iz koje ga sagledava njegov pobratim Miloš.

A kad bio poljem ispod grada,
 Vide njega vojvoda Milošu,
 Vide njega sa bijele kule,
 Te prizivlje svoje mloge sluge: 75
 »Sluge moje otvor'te kapiju,
 »Izidite polju širokome,
 »Ufatite druma širokoga,
 »Kape, deco, tur'te pod pazuhe,
 »Poklonte se do zemljice crne,
 »Eto k mene pobratima Marka:
 »Nemojte mu skutu obiskivat',
 »Nemojte mu sablju privatiti,
 »Ni vi k Marku blizu prilaziti;
 »Može biti da je ljutit Marko, 85
 »Može biti da je pijan Marko,
 »Pa vas može s konjem pregaziti
 »I grdnijeh, djeco, ostaviti;
 »Dok uide Marko u kapiju
 »I sa mnom se u lice poljubi, 90
 »Ondaj Marku konja prifatite,
 »A ja ću ga vodit na čardake.«

Govoreći slugama o Marku, Miloš je indirektno govorio i o sebi. Za razliku od Markovog gospodarskog ponašanja (*Viknu sluge, trči podrumdžija*), Miloš se prema svojim slugama ponaša očinski, s pažnjom i brigom. To, međutim, ne znači da je njegov društveni odnos prema slugama drugačiji nego Markov, već da je različito samo njegovo lično ophođenje. Miloš ne samo što zna kako se treba ponašati već zna i druge da pouči u tome. S te strane, on se pokazuje kao razborit plemić. Ne vidimo zasad je li ta veština stečena vaspitanjem, ili je plod njegove inteligencije. Na iznenadnu pojavu Markovu, videli smo, on reaguje inteligentno, politično: ni u ponašanje vlastitog pobratima nije siguran, pa mu zato prilagođava ponašanje svoje okoline. Sa svoje distance, on Marka vidi i zna.

Kako Miloš vidi Marka u ovoj pesmi? Vidi ga, najpre, kao izvanredno sujetnog. Zato i preporučuje

slugama da *ufate drumu širokoga*, da kape stave pod pazuhe, da mu se poklone *do zemljice crne*. Uči ih, dakle, kako da ga ne izazovu i kako da mu se dopadnu. Miloš svom pobratimu ne priprema, kao obično u narodnim pesmama, doček kakav valja i treba, već onakav kakav će se pobratimu svideti. A Marku se sviđa ne samo da ga stvarno poštuju već i da mu se to poštovanje i vidljivo pokazuju.

S druge strane, Miloš pobratima vidi kao nerazumnog, pustahiju. Zato slugama i savetuje da ne prilaze Markovim skutima, da mu sablju ne prihvataju: svašta on može učiniti ako je ljutit ili ako je pijan. (A Miloš ne isključuje ni jedno ni drugo; što znači da se Marku i jedno i drugo često dešava.) Jasno je da on ne misli najbolje o svom pobratimu i njegovom karakteru. Marko će, po njemu, postati pribran tek kad *I sa mnoom se u lice poljubi*. Tek tad, savetuje im Miloš, mogu konja da mu prihvate. Zašto tek onda? Kakva je to moć pobratimskog poljupca koja može i jednog takvog pustahiju da ukroti? To Miloš očigledno zna, mada posebno ne naglašava. Prepuna je naša narodna epika mesta u kojima se junaci grle i celivaju u bijelo lice, ali je ovo retko mesto u kome poljubac dvojice muškaraca donosi tako odsečnu promenu raspoloženja. Samim tim što to zna, Miloš je na izvesnoj distanci prema takvom iskazivanju pobratimskog odnosa.

Ispada po tom delu pesme da Miloš u dušu zna svoga pobratima. Makar u sebi, ako ne spolja, on je s njim na distanci; zna, u stvari, kako da se prema njemu ponaša.

Poslušale su sluge gospodara. Ali se Marko ova- ga puta ne ponaša onako kao što je domaćin očekivao, i kao što su, za njim, sluge, i čitaoci, očekivali.

Brže sluge otvoriš' kapiju,
I u polju susretoše Marka,
Ali Marko sluge ne gledaše,
No mimo njih konja progonjaše,

95

Marko je sad, drugim rečima, imao veće brige nego da obraća pažnju na ponašanje pobratimovih

slugu. Čitav taj ceremonijalni doček, do koga mu je, inače, veoma stalo, on je ovoga puta ignorisao. Ali se prema Milošu ponašao u skladu sa očekivanim. I to tačno od prvog koraka, do pobratimskog poljupca, dalje ne.

A išeta vojvoda Milošu,
 Srete Marka pobratima svoga, 100
 Ruke šire te s, u lica ljube.
 Pozivlje ga Miloš na čardake,
 Zape Marko, neće na čardake:
 »Neću tebe, pobro, na čardake,
 »Nemam kade, pobro, gostovati, 105
 »No al' čuješ ali i ne čuješ
 »U Prizrenu u bijelu gradū,

Nema Marko kade gostovati, i peti se na čardak, već odmah, s nogu, pobratimu kazuje o »čudnom čudu« u Leke kapetana. Kazuje mu doslovno isto ono što je čuo, i što smo i mi pročitali među prvim stihovima ove pesme, tj. da Rosi nema ravne na sve četiri strane, i da joj ni vila druga nije. Stihovi se doslovno ponavljaju, ali to ponavljanje ovde nije mehaničko. U novom kontekstu ono ima nešto drugačije značenje. Još više nego ranije ističe se to čudo iz priče i za priču.

Posle toga dolazi jedan stih kod kojeg moramo da zastanemo: *A nju fale, a ni nas ne kude*. Taj stih je, u izvesnom smislu, preloman za dalje razumevanje pesme. Kad je Marko čuo za Rosandu devojkū, mislio je: *Nju mi fale, a njega ne kude*. Mislio je tada da joj je on jedini pravi partner. Sada pošto je već pošao na put da prosi devojkū, tamo pre one raskrsnice, on je unekoliko stav izmenio: od jednine napravio je množinu. Prvi stih je moguće shvatiti kao da je samo on, Marko, dostojan devojkū. Ovaj novi stih može se shvatiti kao da su oni (Marko i Miloš) zajedno dostojni devojkū. Šta se to u Marku, na putu ka Prizrenu, promenilo? Da pogledamo ostale stihove:

»A nju fale, a ni nas ne kude,
 »A danas smo oba pobratimi,
 »Desili se oba neženjeni; 120

- »Gori nam se, brate, posmijaše,
 »I gori se od nas iženiše,
 »Iženiše i porod imaše,
 »Mi ostasmo, brate, za ukora;
 »Mi imamo trećeg pobratima, 125
 »Krilatoga Relju u Pazaru
 »Više Raške, više vode ladne,
 »Mi smo braća vjerna od postanja;
 »No s' obuci, što se može ljepše
 »I ponesi blaga nekoliko, 130
 »Pones' zlatan prsten na devojkju,
 »Pozvaćemo Relju Krilatoga,
 »Kad odemo zdravo u Prizrena,
 »Nek nas vidi Leka i devojka,
 »Neka pođe za koga joj drago: 135
 »Jedan da je hitar đuveglija,
 »A dvojica da su dva devera,
 »S Lekom da smo glavni prijatelji.«

Marko, dakle, nije došao Milošu ni da ga zove u deverstvo niti u svatove, kao što bi se moglo očekivati. On ga zove da, zajedno s trećim pobratimom, Reljom Krilaticom, pođu u proševinu jedne iste devojke. Tim gestom on odstupa od običaja našeg naroda, čini nešto nenormalno. Zašto to Marko čini? Zašto nije, jednostavno, otišao u Prizren i isprosiio devojkju, pa onda, kao obično, zvao devera, kupio svatove? Ne kaže se to zasad u pesmi. I ovde se, kao i ranije, o pravim motivima ponašanja junaka ne govori; pravi motiv radnje je zapretan unutra, u nerečenom. Marko se ne ženi što se u neku devojkju zagledao, ili što mu je žena stvarno potrebna. Jedini razlog koji za ženidbu navodi jeste: da su se i drugi poženili, a on i njegovi pobratimi ostadoše za ukora. Svi ti razlozi su, u stvari, kvazi-razlozi. Ni odsle se on ne bi morao oženiti kao što se nije oženio dotle. Ali da on u ovoj situaciji ipak želi Rosu za sebe, jasno je ne toliko iz njegovih reči koliko iz njegovog ponašanja: ne bi se toliko oko nje angažovao, prepustio bi je odsečno nekom drugom, recimo jednom od svojih pobratima. On Milošu čak i savetuje: *Pones' zlatan prsten na devojkju*, sugerirajući mu time, podsvesno, da se zadovolji mestom devera. Treba obratiti pažnju na četiri poslednja navedena stiha. Pobratimi koji ne budu imali sreću da dobiju devojkju do-

biće nešto kao utešnu nagradu, postaće s Lekom glavni prijatelji. Marko daje pobratimima optimalna i minimalna obećanja: stalo mu je da pobratimi pođu s njim, da ne ide sam. Kasniji razvoj događaja pokaže i zašto.

Interesantno je da su ideju o zajedničkoj proševini jedne iste devojke prihvatili i Miloš i Relja. Kad je Marko Milošu izložio ideju, *Začu Miloš i mило mu bilo* (139); kad je posle istu ideju izložio Relji, *Relja bio jedva dočekao* (184). Sva trojica su tu neprirodnu proševinu primila kao sasvim prirodnu. U njihovom ponašanju kao da nema ni znaka o mogućem rivalitetu među njima. Oni se ponašaju kao da su stvarno »braća od postanja«, ili kao da su jedno u tri oblika. Polazeći u Prizren, zajedno u zajedničku proševinu tri naša junaka ponašaju se kao jedan, kao jedinstvo u trojstvu, tj. kao jedan junak u tri lika.

U prvom delu pesme dato je po desetak stihova o oblačenju svakog od trojice junaka. Funkcija je tog oblačenja da se načini gradacija, tj. da se pokaže kako su junaci sve lepši jedan od drugoga. Kad se Miloš pojavio obučen, pripovedač ga je predstavio ovim stihovima:

Ja da ti je okom pogledati,	
Pogledati vojvodu Miloša!	
Veseo ti Marko đuveglja	
Kod ovoga vojvode Miloša!	
U visinu da većega nema,	160
Kako li je lice u junaka!	
Kake li su oči obadvije!	
Kaki li su oni mrki brci!	
Tanki brci pali na ramena;	
Blago onoj koja će ga uzet'!	165

Kad se obučen pojavi Relja Krilatice, pevač je njegovu pojavu propratio ovim stihovima:

Ja da ti je okom pogledati,	185
Kad s obuče jedan krilat junak!	
No da vidiš divna đuveglije,	
Đuveglije Relje Krilatoga!	
Nije šala jedan krilat junak!	

Nije šala krila i okrilje!
 A jedan ti prema njemu Marko!
 I jedan ti Miloš vojevoda!

190

Isticanje lepote i jednog i drugog Markovog pobratima imalo je funkciju da pokaže, na posredan način, nešto iznimno u Markovoj prirodi. Miloš je lepši od Marka, a Relja i od Miloša i od Marka. Pa uprkos tome, iz konteksta cele pesme znamo, da je Marko prvi od njih trojice. On je prvi po junaštvu, to se zna kao vantekstovna činjenica. Ali u samoj pesmi on je prvi po inicijativi koju drugi bespogovorno prihvataju. To prvenstvo on stiče, dakle, samom svojom pozicijom.

Do neposrednog polaska trojice junaka u Prizren, u zajedničku proševinu, već su prikazane njihove osnovne karakterne osobine. Marko se pokazao kao patrijarhalan, sujetan i impulsivan; njegovo se junaštvo samo podrazumeva: dovde nije imao prilike da ga pokaže. Miloš se pokazao kao čovek od mere, razuma i politično pragmatičan. Relja je prikazan samo kao lepotan bez izrazitijih karakternih crta. Pravi antipod Marku je, u stvari, Miloš.

Ceo dosadašnji deo pesme odvijao se u širokom geografskom prostoru. Glas o Rosandi kao čudu putovao je prostorom; geografski prostor je naznačen da bi se iskazala neviđenost njene lepote i nedokučivost njene snage. Druga tematska celina je u znaku okupljanja junaka. I u tom okupljanju, od Prilepa, preko Kosova do Pazara, Marko se pokazuje kao osnovni nosilac radnje i glavni junak pesme. A kad se, najzad, sva tri junaka pokupe, onda je njihovo putovanje od Pazara do Prizrena dato sa još više detalja: nabrajaju se, na izgled nepotrebno, mnoga mesta kroz koja oni prolaze. Svrha tog nabranjanja nije sigurno da detaljizuje geografski prostor, već da pokaže prostornost u zbivanju ovog dela pesme. Ovaj široki prostor zbivanja je potvrda da je posredi temeljna i široka Markova akcija. Prostornost prvog dela pesme stoji kao očita suprotnost njenom drugom delu koji se sav događa unutra, u čardaku, u dvoru Leke ka-

petana. Taj zatvoreni prostor, kao što će se videti, nije mesto akcije. On je okvir u kojem se izražava stav, shvatanje, i pogled iznutra na spoljašnji svet.

Da bi se lakše shvatio ostali deo pesme, i njega treba podeliti na dva segmenta: prvi do pojave Rosandine, i drugi, od njene pojave do Markove osvete.

I svaki od tih segmenata, radi boljeg razumevanja, može se deliti na još manje segmente. Prvi deo se može podeliti na: 1. Doček, 2. Čuđenje Markovo, 3. Gošćenje i 4. Prošenje devojke. Drugi segment, takođe, može da se podeli na: 1. Pojavu Rosandinu, 2. Lekino predstavljanje vojvoda, 3. Rosino izjašnjavanje o vojvodama, 4. Srdžbu Markovu, i 5. Osvetu Markovu. Kraj pesme predstavlja i kraj ovog odlomka.

Prva tematska celina, *Doček*, sadrži tri manja dela. Prvi je deo onaj kad Leka primećuje u polju prizrenskom tri srpske vojvode; drugi kad pred sobom i pred slugama iskazuje čuđenje zbog njihovog dolaska; treći, kad sasvim lepo dočekuje vojvode, ali na način konvencionalan: *Ruke šire te s' u lica ljube*.

Najinteresantniji je u toj tematskoj celini srednji deo. Zašto su se vojvode našle u polju prizrenskom, to čitalac zna iz prethodnih delova pesme. Ali Leka to ne zna. Evo šta je videvši ih, pomislio:

Pozna Leka tri Srpske vojvode, Pozna Leka, za čudo mu bilo, I malo se Leka prepanuo,	215
Viknu Leka iz bijela grla, Viknu Leka i prizivlje sluge: »Sluge moje! otvor'te kapiju, »Sluge moje! polju pohitajte, »Idu k mene tri Srpske vojvode,	220
»Ništa ne znam šta je i kako je, »Ništa ne znam, je l nam zemlja mirna.« Brže sluge otvoriš' kapiju, Podaleko polju izlaziše, Pokloniše s' do zemljice crne,	225
Al' vojvode sluge ne gledaju, U kapiju konje ugoniše,	

Naše narodne pesme ne odlikuju se baš tako često stilskim finesama za izražavanje emotivnih stanja. Teži se, u njima, više izražavanju tih stanja konvencijama i formulama. Lekino obraćanje slugama, naročito apostrofa u stihovima 218. i 219, jedno je od ređih mesta ekspresivne funkcije jezika u govoru junaka. Ti stihovi izražavaju Lekinu uplašenost zbog pojave triju srpskih vojvoda. Njegov strah nije lične, već državničke i patriotske prirode. Te tri vojvode bojne, što idu srpskom zemljom, za njega očigledno simbolizuju državu i otadžbinu. Njihova pojava ga samo na to podseća. Ni na kraj pameti mu nije da bi se i oni mogli pojaviti kao prosioci njegove sestre. Taj deo već ocrtava Lekin odnos prema vojvodama. Za Leku oni su samo predstavnici ratničkog, vojničkog, megdandžijskog plemstva.

Lekin doček vojvoda, zatim, mada spolja sasvim konvencionalan, pokazuje se, posle prethodnih reči, kao veoma izražajan. On vojvode dočekuje kao sebi ravne, a vojvode se kao njemu ravne i ponašaju. I to ponašanje je za našu narodnu poeziju karakteristično i uobičajeno: junaci se u njoj obično mere po junaštvu a ne po gospodstvu i poreklu. Kad se, uskoro, pokažu razlike koje postoje u socijalnom statusu Leke i vojvoda, i to konvencionalno ponašanje će biti izražajno.

Razlike su se pokazale čim su vojvode, s domaćinom, ušle unutra, došle »vrhu na čardake«:

Kad dođoše vrhu na čardake,
Kudgod Marko zemlju prohodio,
Ni čemu se nije začudio,
Ni se Marko od šta zastideo
Tu s' začudi Marko i zastiđe,
Kad u Leke sagleda čardake
i Lekinu vide gospoštinu.

240

To je početak drugog segmenta ovog dela pesme. Ostali stihovi, do 263, nabrajaju konkretno u čemu je ta Lekina gospoština. Ne moramo ih navoditi, slabiji su od prethodnih: obilne konkretizacije Lekine gospoštine već su implicirane u prvim stihovima. Mo-

žemo čak da kažemo i da je to izvestan pad u pesmi: nikakav opis jastuka, čiviluka, stolova i zlatnih čaša ne mogu da se mere po intenzitetu sa samom činjenicom da se Marko začudio. On, koji je mnoge zemlje prohodio, tek se ovde, u carskom Prizrenu, imao da začudi gospodstvenosti nekakvog vlastelina. Reč »nekakvog«, upotrebljena na početku pesme uz ime Leke kapetana, označavala je nekakvog, bilo kog, prizrenskog vlastelina. I eto pred tim »nekakvim« Lekom kapetanom Marko se ne samo začudio nego i zastideo. Zastideo se — čega? Očigledno, zastideo se svoje negospoštine. Pred tom prestoničkom Leginom gospoštinom on se osetio skorojevićem i provincijalcem. Iz položaja svoje socijalne inferiornosti mogao je da se zapita: Kud je, nezvan, zajedno sa prijateljima, zabasao? To je, verovatno, prvi Markov stid u narodnim pesmama koji se pominja. I taj stid bio je stid sujeta čoveka; stid skorojevića pred gospodinom, stid provincijskog vlastelina pred prestoničkim.

Leka je, u međuvremenu, mogao da shvati da razloga za njegova pređašnja strahovanja nema. Vojvode ništa ne govore o nemirima u zemlji, niti o vojničkoj ugroženosti zemlje. Mada još ne zna zašto su oni, zapravo, došli, može ipak laka srca da ih pozove za sovru... Seda ih, i to uvrh sovre, dajući im time do značaja, ne hoteći namerno da pravi distancu prema njima.

Pozivlje ih Leka kapetane,
Uvrh sovre mjesto načinio,
Vojvode je jedva dočekaao.

265

Kod trećeg od navedenih stihova, međutim, moramo zastati. Semantički, on je veoma blizak nekim stihovima koje smo već ranije sreli. Kad je Marko pozvao Miloša na zajedničku prosidbu, *Začu Miloš i milo mu bilo*; kad je Marko isti predlog ponovio Relji Krilatome, *Relja bio jedva dočekaao*. Vidimo sad da je i Leka vojvode jedva dočekaao, mada nije rečeno i zašto. U kontekstu dela pesme gde se taj odlomak nalazi, najpre se može pomisliti da ih je jedva dočekaao da bi s njima mogao piti vina. Ali u odnosu

na širi kontekst, u odnosu na proševinu, možda je to jedva-dočekivanje vojvoda bila Lekina podsvesna želja za muškim društvom, za izlaskom iz sestrine senke, pa i za oslobađanjem od nje. Mada se u ovom delu pesme ni o sestri, ni o osveti, još ne govori, osveta se, u stvari, već sprema: događaji neumitno streme ka njoj. Leka će u toj osveti na neki način biti saučesnik.

Drugi deo gošćenja ima i jedan dinamički motiv. On je sadržan u poslednjih devet stihova: 275—284. Vojvode

Piše vino pa i začamaše	275
Od neđelje opet do neđelje.	
Marko često okom pogleduje,	
Pogleduje oba pobratima,	
A koji će Lek i pomenuti,	
Progovorit' riječ za devojku;	280
Kako Marko u njih pogleduje,	
On preda se u zemljicu crnu:	
Nije lasno Lek i pomenuti,	
Onakome glavnome junaku!	

Tri srpske bojne vojvode, kao što se snalaze dobro u boju i na megdanu, snalaze se, izgleda, lepo i za stolom, kod vina. Suprotno od doskorašnje žurbe, oni više ne žure, kao da se prećutno kajaju i što su uopšte zabasali u tu nepriličnu proševinu. I Miloš i Relja, očigledno, osećaju, kao i Marko, čuđenje i stid pred Lekinim gospodstvom: zato je Leka, verovatno, pred njima i izrastao u »glavnoga junaka«. Ne samo da se posle nedelju dana pijenja i jedenja koprena gospoštine nije raspala već je Leka od gospodina postao i »glavni junak«. Za trpezom je on, dvorski plemić, umeo očigledno i bolje da se ponaša. Tri srpske bojne vojvode u tom pogledu bile su pred njim sigurno inferiornije.

Za vreme gošćenja odnosi među vojvodama su se unekoliko promenili. Njih trojica stupili su kod Leke kao jednaki. Sad će Marko, kao inicijator novih zbivanja, opet zadobiti prevenstvo. Miloš i Relja, pre toga, bili su ga nadmašili po lepoti; sad se pokazuje

da ga nisu nadmašili i u junaštvu. Mada se Marku, pogotovu u ovakvoj situaciji, ne junači, on će pred Lekom morati da ostane sam, oči u oči: devojkicu će ipak morati da prosi on, a ne neko od dvojice njegovih prijatelja.

Tematska celina koju smo nazvali *Prošenje devojke* sva je u dijalogu: po tome se i razlikuje od ostalih tematskih celina ove pesme. Bio je to retorski dvoboj Markov s Lekom. Veliki junak naše narodne pesme morao se još na jedan način, rečima, ogledati s dostojnim protivnikom.

Kad se Marko vide na nevolji,	285
Za nevolju riječ progovori:	
»Poglavice, Leko kapetane!	
»Mi siđesmo i mi pismo vino,	
»O svačemu, Leko, besjedismo,	
»Sve te gledam, sve te oslušujem,	290
»A kad ćeš me, Leko, priupitat',	
»Šta smo daljnu zemlju prohodili	
»I mi naše konje umorili,	
»A ti, Leko, ne šće da upitaš.«	

Da li Leka već zna, da li slutiti, zbog čega su tri vojvode stigle? To se ne kaže. Ali njemu je moralo biti izvesno da je razlog posete u njemu, u njegovom domu. Čak i da se dosetio, zazorno je, prema patrijarhalnim običajima našeg naroda, da ih o tome pita. Ono što Marko govori prvo je »bacanje udice«, prethodno oprobavanje, nagoveštavanje namere. Prosidba je u tim rečima jasno nagoveštena, ali nije i izrečena: još ima mogućnosti da se reč povuče, ili razgovor skrene na drugu stranu, a da obraz ostane čist. Marko je, dakle, proševinu započeo utabanim stazama, gradeći ne samo na konvencijama i formulama našeg eposa, već, razume se, i na iskustvu patrijarhalnog sveta.

Da je to, između Marka i Leke, dvoboj rečima, pokazuju i dva naredna stiha:

Udari se junak na junaka,	295
Udari se pamet na pamecu,	

Sveznajući pevač (pripovedač priče) vidi da je to dvoboj, i da je to dvoboj rečima, i da je to dvoboj dveju pameti. Dalje pesma teče ovako:

Te mu Leka čudno odgovara:
 »O vojvodo, Kraljeviću Marko!
 »Kako bih te, brate, upitao,
 »Kad si, Marko, davno ištetio, 300
 »Što počešće k mene ne idete,
 »Da s' za lako zdravlje upitamo
 »I mi rujna vina napojimo,
 »I vidimo, je l' nam zemlja mirna?
 »Vi ste k mene, ja ću sutra k vama.« 305

Iz nekih razloga, koje još ne znamo, Leka odbija Markovu nagoveštenu ponudu. On hoće da se njihova poseta shvati kao poseta prijatelja prijatelju, junaka junaku, državnika državniku. On se, dakle, pravi kao da Markov nagoveštaj nije razumeo i priprema mu časnu odstupnicu. Time se i završava ovaj deo dijaloga. Taj deo je karakterističan po tome što se razgovor vodi na dva plana. Na jednom planu tog duela rečima postoji sklad između označavajućeg i označenog, tj. između izgovorenih reči i njihovog smisla. Na drugom planu, međutim, stvara se jedno drugo, implicirano značenje: junaci veoma dobro razumeju o čemu govore. Govor na primarnom planu odvija se da bi se ostvarilo razumevanje na sekundarnom planu, ali i da se to razumevanje ne bi, bez potrebe, ekspliciralo. U prvoj »rundi« takvog razgovora Leka je, očito, odneo pobjedu: on je indirektno odbio Markovu impliciranu, nagoveštenu ponudu.

Sad nastupa druga »runda« razgovora. Marko menja plan: najednom ukida, izbacuje iz igre, onaj sekundarni plan sporazumevanja implikacijama. Čini to verovatno hotimice, jer zna da će na tom planu uvek biti inferioran: Leka će uvek biti bolji junak u dvoboju rečima. Kao i u drugim situacijama, Marko hoće da pobjedi, bilo na koji način. Od sada će se Marko s Lekom sporazumevati samo na jednom planu, na primarnom: reči koje kazuju imaće samo jedno, doslovno značenje. Leka je

- S riječima dočeka Marka,
 Zadugo mu Marko ne mučao,
 No mu drugu Marko progovara:
 »Sve je tako, Leko kapetane!
 »Al, ti drugu hoću besjediti, 310
 »Besjediti, a dosta je stidno:
 »Nama teški glasi dosadiše
 »A u tebe čudo kazujući,
 »Čudno čudo, ponositu Rosu,
 »Što je zemlje na četiri strane, 315
 »Butun Bosne i Urumenlije,
 »Što je Šama i što je Misira
 »Aćolije i Anadolije,
 »I vlaških sedam kraljevina,
 »Da joj druge u svu zemlju nije; 320
 »A nju fale, a i nas ne kude;
 »Mi smo došli, Leko kapetane,
 »Da u tebe prosimo devojkju.
 »Sva trojica jesmo pobratimi,
 »Sva trojica jutros neženjeni; 325
 »Podaj sestru za koga ti drago,
 »Biraj zeta koga tebe drago:
 »Jedan da je hitar đuveglija,
 »A dvojica da su dva đevera,
 »S tobom da smo glavni prijatelji.« 330

Početni stihovi u ovom segmentu pesme su najkarakterističniji: u njima se odigrava suptilniji deo dvoboja: Prvi navedeni stih: *Sa riječima dočeka Marka*, jasno pokazuje da je u pitanju dvoboj. Leka je Markov »napad« dočeka na isti način kao što se, u drugim prilikama, dočekuje topuzom i sabljom. Marko je upravo zato promenio stil borbe, i isterao partnera na čistinu: sve je tako, al' ti drugu hoću besjediti. Možemo malo zastati kod reči *stidno*. Zašto je stidno besediti o prosidbi devojkje? U patrijarhalnom svetu u prosidbu devojkje idu roditelji, rođaci ili prijatelji. Njih trojica su, međutim, prinuđeni da sami prose za sebe devojkju. Time se još više podvlači njihovo nikogovičevstvo. Videli smo da je Marko kod kuće ostavio samo sestru; kod Miloša i Relje nismo videli da imaju ikoga svoga. Da bi podvukao kako njih trojica nisu nepromišljeno došli u prosidbu, Marko podvlači da su im *teški glasi dosadili*. I opet se, po četvrti put, ponavlja doslovno onaj opis *čudnog čuda* u Leke kapetana što se prenosi od usta do

usta. U opisu tog čuda dodata je samo jedna karakteristika, epitet *ponosita*. Za Rosu se sad prvi put kaže *ponosita*. Taj epitet nije beznačajan. Ni ovde se ne pominje njena lepota. *Teški glasi* vezuju se za reč *čudo* i za epitet *ponosna*.

Kako će Leka otvorenu Markovu ponudu dočekati? Evo kako:

Planu Leka, pa se namrdio:

»Prodi me se, vojevoda Marko!

»Nemoj prsten vadit' na devojkju,

»Ni vaditi prosačku bukliju:

334

Planuo je Leka (kao oganj živi) na tu ponudu. Ono *Prodi me se* ... odmah asocira na stih: *Prodi me se, ne zameći kavgu*. To je ono najbitnije što Leka u ovom trenutku ima stvarno da kaže Marku. Jer Leka ima na umu nešto što Marko i ne zna; on strepi od te ponude. Ali Leka ne bi bio junak na rečima, i junak u ponašanju, da posle tih prvih reči, posle prvog plamena, nije počeo da vlada sobom, pa samim time da se ponaša i da govori politično. Pošto mu je Marko nametnuo svoj način razgovora, on je morao da mu se prilagodi. Odmah za onim navedenim stihovima kazuje Leka:

»Što sam junak od boga želio,

335

»To sam danas jedva dočekao,

»Da ja stečem take prijatelje;

»Al' da tebe jednu muku kažem:

»Što si čuo, ti vojvoda Marko,

»Da ljepote ne ima devojci,

340

»Istina je baš što ljudi kažu;

»Al' je sestra moja samovoljna,

»Ne boji se nikoga do Boga.

»A za brata ni habera nema:

»Sedamdeset i četiri prosca

345

»Što su sestri doslen dohodila,

»Svakom sestra nahodi mahanu,

»Kod prosaca brata zastidila;

»Ne smijem ti prsten privatiti

»Ni popiti prosačku bukliju,

350

»Ako sestra sutra ne šće poći,

»Kako ću ti onda odgovorit'?

Videli smo na početku pesme kako se Marko odnosio prema svojoj sestri, i kako se sestra odnosila prema njemu. Sad Lekin odnos prema svojoj sestri uspostavlja paradigmu, nameće paralelu. Te dve sestre nemaju isti status u porodičnim i socijalnim odnosima. Lekina se sestra odnosi svojevolejno prema bratu, slično kao što se Marko u osnovi odnosi prema svojoj sestri. Naspram patrijarhalnog sveta koji reprezentuje Marko stoji jedan drugi, ne-patrijarhalni, aristokratski svet koji reprezentuje Rosanda. Pokazalo se tako da Marko, »udarajući« na Leku, nije udarao na prava vrata. Po moći da hoće i da neće iznad Leke je njegova sestra: ona ga je, pred proscima, u stid naterala, a to po nju, očigledno, nije imalo, posledice. Opet je Leka rečima promenio plan »bitke«: nagovestio je Marku da će biti, i on i njegovi pobratimi, odbijeni. Jer je tako njegova sestra postupala prema drugim proscima, pa će tako postupiti i prema njima. Marko i njegovi pobratimi su za njega jedno, ali su drugo za njegovu sestru: na njih će ona gledati sasvim drugim očima.

Tu promenu plana dvoboja-razgovora, koju Leka nameće, Marko ne shvata i ne može da shvati. Patrijarhalac kakav jeste, on ne može da pojmi da sestrina volja uopšte može da ima jednaku važnost sa voljom bratovom, pogotovo ne da je iznad njegove.

Grohotom se Marko nasmijao,
 Pa ti Leki riječ progovara:
 »Avaj Leka! vesela ti majka 355
 »A kakav bi bio starješina
 »Te suditi jednom zemljom ravnom,
 »Pa se tebe sestra ne bojati!
 »Kunem ti se i Bogom i vjerom,
 »Da je moja u Prilipu mome, 360
 »Pa kad ona ne bi poslušala,
 »Ja bih njene ruke osjekao,
 »Il' njezine oči izvadio.
 »A čuješ li, Leko kapetane!
 »Ako s' bojiš mile seke tvoje, 365
 »Molim ti se, kao starijemu,
 »Nu otidi na bijelu kulu,
 »Idi, Leka, đe ti sjedi seka,
 »Te se moli, dovedi je amo.

- »Neka ona sagleda vojvode, 370
 »Belci dosle nije ni videla;
 »Tvoju sestru, Leka, oslobodi,
 »Neka pođe za koga joj drago,
 »A mi braća, kavge ne imamo:
 »Jedan da je duveglija njezin, 375
 »A dvojica da su dva devera,
 »S tobom da smo krasni prijatelji.«

Došavši u Lekin dom, Marko se najpre bio začudio Lekinoj gospoštini i zastideo se pred njom. Ali se nije predao: savladao je čuđenje i stid i smogao snage da ipak zaprosi devojkju. Više pakazanom silom nego lepim, uspeo je da od Leke iznudi obećanje za sestru. Zato najednom i počinje da se odnosi superiorno prema domaćinu koji ima gospodstvo ali nema vlast. Marko nije shvatio, nije mogao ni da shvati, da time bitku još nije dobio. Zato sa visine svoje patrijarhalne samosvesti predlaže Lek: kad već ne može sestri da naredi, onda neka je bar umoli. Veruje Marko: kad umoljena sestra najzad dođe, kad ih svu trojicu vidi, neće moći da ih odbije. Za taj trenutak se on, u stvari, spremao: sad se vidi i zašto je poveo sobom oba pobratima: junačnijih i lepših od njih trojice u svem Srpstvu nema. Ako ne svako ponaosob, bar njih trojica zajedno ne mogu a da ne budu po meri njene lepote. Zajedno sa pobratimima, u društvu s pobratimima, on je spreman da se suoči s tim čudom.

Stigli smo tako do najdramatičnijeg, poslednjeg, dela pesme, onog u kojem se Rosa, uzrok sveg zbivanja, i sama pojavljuje na sceni. Za taj deo smo već rekli da se može podeliti na ove tematske celine: 1. Rosino fizičko pojavljivanje, 2. Lekino predstavljanje vojvoda, 3. Rosino viđenje vojvoda. 4. Markova srdžba i 5. Markova osveta.

Prva od tih celina, Rosino pojavljivanje, ima tri segmenta: 1. Rosin i Lekin dogovor o njenom pojavljivanju, 2. opis njene fizičke lepote i 3. reago vanje triju vojvoda na tu pojavu. Evo prvog od tih segmenata.

Skoči Leka, riječ ne poreče,
 Ode Leka na visoku kulu,
 Te Rosandi sestri kazivaše: 380
 »Hajde, sele, ponosita Roso!
 »Hajde, sele, na tanke čardake,
 »Zapalo ti u vijeku tvome,
 »Da obiraš tri Srpske vojvode,
 »Što ih danas u svijetu nema, 385
 »Da ti bratac steče prijatelje,
 »A ti, sele, da s udomiš divno.«
 Sestra bratu riječ progovara:
 »Hajde, brale, na tanke čardake,
 »Te pij šnjima vino i nazdravljaj, 390
 »Eto sestre na tanke čardake.«

Sve što je Leka rekao sestri o njenim proscima i o njenoj neočekivanoj sreći, istina je sa nekog neličnog, objektivnog stanovišta. Čitalac pesme to zna: njoj je stvarno zapalo da izabere jednog od trojice najboljih srpskih vojvoda. No umesto da ta konstatacija bude radosna, ona je u Lekinim ustima zazvučala nekako nervozno, i kao mimo njegove volje. Bila je izrečena u senci očekivanja nečega neprijatnoga što Leka sluti. Rosin odgovor, neutralno hladan prema bratovim preporukama, već čini atmosferu naelektrisanom.

Evo sad drugog segmenta, Rosinog pojavljivanja. U našim narodnim pesmama se mnogo hiperboliše. Posle svega što je rečeno o Rosi, i učinjeno zbog nje, normalno je i očekivati da će se i njena lepota hiperbolično prikazati. Pesnik je, međutim, izbegao da njenu lepotu neposredno predstavi, kao što se obično u narodnim pesmama čini, epitetima. Pokazao je tu lepotu posredno, najpre kroz atmosferu koju je Rosina pojava izazvala na čardaku.

Al' eto ti buljuk devojka,
 Među njima Rosanda devojka;
 A kad Rosa dođe na čardake,
 Sinu čardak na četiri strane 400
 Od njezina divna odijela,
 Od njezina stasa i obraza.

Ali prava mera Rosine lepote odraziće se tek u očima triju vojvoda. O vrsti i meri te lepote čitalac

će biti obavešten opet posredno: predočiće mu se kako su oni reagovali.

Poglednuše tri srpske vojvode, Poglednuše, pa se zastidiše, Zaista se Rosi začudiše.	405
Mlogo Marko čuda sagledao, I viđao vile na planini, I imao vile posestrime, Ni o šta se nije prepanuo, Ni s oda šta Marko zastidio;	410
Baš se Rosi bješe začudio, I od Leke s malo zastidiše, Poglednuše u zemljicu crnu.	

Načinjena je tako jedna neobična gradacija u isticanju devojkine lepote. Tri vojvode srpske, prvaci srpskog mača, *što ih danas u svijetu nema*, koji su zajedno došli u Prizren da prose devojku kojoj takođe ravne u svijetu nema, kad su je, najzad, ugledali, zastideli su se. Zastideli su se jer su shvatili da sva trojica zajedno meri njene lepote nisu bili dorasli. Njena pojava, uprkos očekivanjima, izazvala je kod njih čuđenje: ne samo da su se priče o toj lepoti potvrdile već su bile i blede pred stvarnim čudom koje su sad sagledali.

Trenutak Rosinog pokazivanja vojvodama sigurno je jedan od najintenzivnijih što ih ima naša narodna poezija. U svega nekoliko stihova dato je, u gradacijama, unutrašnje zbivanje u vojvodama. Zastideli su se pred sobom, začudili su se Rosi, Marko se još i prepanuo. Ali su se sad zastideli i od Leke, i oborili oči. Sva trojica. I ne samo što su se zastideli i začudili. Pred Rosinom lepotom još su i zanemeli.

Leka, koji je prisustvovao toj sceni, sve je video: video je stid i čuđenje u vojvoda, i video da su ostali bez reči. Ali je morao da vidi i da oni sad ne mogu ni da prekinu mučno ćutanje, da ne mogu da progovore. Kao nemi svedok, prisustvujući toj sceni, on je poslužio da se lepota njegove sestre još s jedne strane osvetli. Ali je njegovo prisustvo poslužilo i da se oslika novostvorena atmosfera. Mogao je on i da se predoseti i da se iz te atmosfere ništa dobro roditi neće.

A to gleda Leka kapetane,
 Gleda sestru, pogleda vojvode, 415
 Neće l' koji junak progovorit
 Jali šnjime, jal' s tankom devojkom;
 A kad viđe, đe vojvode muče
 On ti sestru razumljuje svoju:

Možda baš zato što zna i jednu i drugu stranu, i Rosu i vojvode, Leka ipak čuva prisutnost duha. U nerazumnim dešavanjima oko sebe, on je jedini zasad koji pokušava da se ponaša razumno. Kad je video da vojvode muče, da nisu u vlasti razuma, on se okreće sestri: nju hoće da urazumi, njoj da predoči najbolje mogućnosti: po nju, po njega, po vojvode, po sve njih zajedno. Ovako on sestru »razumljuje«:

»Biraj, sele, koga tebi drago 420
 »A od ove tri vojvode mlade:
 »Ti ako si, sestro, naumila
 »Uzet, seko, dobroga junaka,
 »Koji će nam obraz osvjetlati,
 »Osvjetlati na svakom megdanu, 425
 »Na megdanu svakog izlaziti,
 »Uzmi, sele, Kraljevića Marka,
 »Hajde šnjime u Prilipa grada,
 »Tamo tebe loše biti neće;
 »Ako li si, sele naumila
 »Uzet, sele, dilbera junaka.
 »Kome snage i lepote nema,
 »Niti ima stasa i obraza
 »U svoj zemlji na četiri strane,
 »Uzmi, sele, vojvodu Miloša, 435
 »Hajde šnjime ka polju Kosovu,
 »Ni tamo ti loše biti neće;
 »Ako li si, sestro, naumila,
 »Da ti uzmeš krilata junaka,
 »Da ga grliš, a da se ponosiš, 440
 »Uzmi, sele, Relju Krilatoga,
 »Hajde šnjime ka Jenji Pazaru,
 »Ni tamo ti loše biti neće.«

Tri mogućnosti za izbor nudi Leka sestri: junaka od megdana, dilbera junaka i krilatog junaka. Tek se sad, uprkos svim laudacijama, vidi da taj izbor i nije tako bogat: nudi joj se, u stvari, samo junak u tri varijante: nijedan od prosaca nije ništa drugo do junak. Savet da pođe za bilo koga od njih, koji Leka

daje sestri, još više potvrđuje siromaštvo izbora: ni za jedno od mesta, u koje bi ona mogla da pođe, Leka nema drugu reč već samo da joj tamo *loše biti neće*. Ništa Leka sestri nije slagao, niti joj je što loše savetovao. Njegova perspektiva je i ovde, kao i svuda da sada perspektiva razumnog i odmerenog čoveka, takvog koji ume da realno odmeri i proceni situaciju. Više i bolje joj u ovom trenutku on ne može ponuditi. Apostrofom *sestro* Leka pokušava da utiče ne samo na njen razum već i na njena osećanja.

Rosa se, međutim, na te razloge ogлуšuje. Bratu, i vojvodama, odmah se suprotstavlja. Bez predomišljanja i bez zazora, eksplozivno.

- Ja kad začu Rosanda devojka,
Po dlanu se dlanom ošinula, 445
Zveknu čardak na četiri strane,
Grđnu Rosa riječ započela:
»Fala bogu, fala istinome!
»Svakome se mogu dočuditi 450
»I svakome jađu dosjetiti,
»A ne mogu svoj Prizrenskoj zemlji,
»Ja na kome drži kapetanstvo,
»Na manitom Lekii kapetanu!
»Kamo pamet! Ti je neimao!
»A u šta si, brate, preumio? 455
»Na šta si se danas prevario?
»Voljela bih sjedu kosu plesti
»U Prizrenu, našoj carevini,
»No ja poći iz Prilipa grada, 460
»Markova se nazivati ljuba,
»Jel je Marko turska pridvorica,
»Sa Turcima bije i siječe,
»Ni će imat, groba ni ukopa,
»Ni će s' Marku groba opojati.
»Šta će mene kod ljepote moje, 465
»Bidem ljuba Turske pridvorice?
»Ni tu ti se ne bih ražljutila,
»De se varaš Marku rad junaštva,
»No se na te jesam ražljutila,
»Šta s' vidio, šta si smilovao 470
»A na tome vojvodi Milošu,
»De je viđen, de je snažan junak;
»Jesi l' čuo, de pričaju ljudi,
»De j' Miloša kobila rodila,
»A nekaka sura bedevija, 475
»Bedevija što ždrijebi ždrale,
»Našli su ga jutru u erđeli,

- »Kobila ga sisom odojila,
 »S toga snažan, s toga visok jeste?
 »Ni tu ti se ne bih ražljutila, 480
 »No se jesam, brate, ražljutila,
 »Što mi kažeš Relju Krilatoga
 »Kako pamet? Ti je izgubio!
 »Kamo jezik? Njim ne govorio!
 »Što ti, brate, Relju ne upita, 485
 »Od koga je djela i koljena,
 »Ko li otac, ko l' njegova majka?
 »Ja sam čula đe pričaju ljudi,
 »Da je Relja Pazarsko kopile,
 »Našli su ga jutru na sokaku, 490
 »Jedupkinja njega odojila,
 »S toga ima krila i okrilje.
 »Neću tome poći ni jednome!«
 To izreče, ode niz čardake.

Rosin govor je nevin u nekontrolisanosti i otvorenosti. Takav govor ne misli na posledice. Ako je Leka govorio o »personi« (Jungov pojam) naših junaka, onda je Rosa govorila o njihovoj »senki«. Kazala je sve što se zna, ili priča, o tim junacima, a što spada u tamnu stranu njihove ličnosti.

Iza Rosinih reči, međutim, ne stoji samo bes jedne goropadne žene; stoji i jedan socijalni stav. To je stav onog plemstva kojem ona pripada i koje reprezentuje. Ona kazuje ono što Leka zna i misli, ali što iz pragmatičnih razloga neće da kaže. Ona neće da se uda za Marka, jer neće da ode iz carskog Prizrena u provincijski Prilep: neće, drugim rečima, da menja svoj društveni status. Njoj je društveni status značajniji nego li junaštvo njenog glavnog prosioca. Sa indignacijom ona odbija da se uda za Miloša ili Relju, ne zato što nalazi neke lične mane tim junacima, već što su nikogovići, nikakvog socijalnog porekla. Jedina karakterna zamerka upućena je Marku: za njega ona, iako je plemenitog porekla, ne bi pošla i zato što je turska pridvorica, što neće imati groba ni ukopa. Rosa iz svoga »kaveza« ne zna i neće da zna ono što diplomat i državnik Leka zna dobro: da su se vremena promenila, i da su pravi reprezentanti srpske države sada ovi i ovakvi, kao ove tri bojne vojvode. O njima je, i o njihovom poreklu, ona slu-

šala ono što je do njenog »kaveza« moglo da dopre. Kao Rosa može da govori samo neko ko nije otvoren ka svetu i svetlosti.

Došli smo tako do uvoda u rasplet, do srdžbe Markove.

Rosine reči morale su da izazovu potres, oluju:

Zapali se obraz od obraza,
A zastidi junak od junaka.

495

Stid pred njenom lepotom, koji su maločas doživeli, sad se pretvorilo u stid pred istinom o njihovom poreklu i socijalnom statusu. Lakše bi se te reči podnele da nisu tako javno, pred drugima, i pred Lekom, izrečene. U sujeti, i u povredi sujete, drama je ove pesme.

Ne vidimo dalje kako je na te reči reagovao Re-lja Krilatica. On je i inače dat samo kao bleđi lik, kao pratilac. U strukturi pesme njegova uloga je slična onoj koju imaju Rosine pratilje. Vidimo dobro, međutim, kako su reagovali Marko i Miloš. Marko je »planuo kao oganj živi« i dohvatio sablju s čiviluka: *Šćaše Lek i glavu da ukine*. Čim mu je sujeta bila povređena, sujetni junak morao je da plane. Patrijarhalac Marko nasrnuo je ne na devojkicu koja ga je povredila, već na njenog brata: on hoće da ima posla samo sa glavom kuće, s Lekom kapetanom, smatrajući da je on odgovoran i za ono što njegova sestra čini.

Sasvim suprotno od njega poneće se Miloš. Miloš se još na samom početku pesme, kad se prvi put pojavio, poneo kao čovek od razumnog ponašanja i diplomatskog takta. Među pobratimima on je, po ponašanju, najviše sličan Lek i kapetanu. Sada je nastupio trenutak da se i on pokaže, ne samo kao Markov pobratim, već i u pravoj svojoj prirodi, tj. kao Markov antipod.

Miloš skoči, te ufati Marka,
U ruke mu sablju ufatio:
»K sebe ruke, Kraljeviću Marko!
»Ostav sablju, da je bog ubije!

- »Bi l' ovakvog brata ištetio, 505
 »Koji nas je krasno dočekao,
 »A sa jedne grdne kópilice,
 »I svu zemlju Leki rasplakao!«

Da spase Leku, da spase njegovu zemlju, da spase, na kraju i Marka, to pokušava diplomata Miloš. I u ovoj pesmi on ima ulogu koje je po tradiciji naše narodne epike, dostojan. Ovde, doduše, nema prilike da pokaže junaštvo kakvo će pokazati na polju Kosovu. Ali je uhvatio sablju razbesnelog najvećeg našeg junaka i podviknuo mu: *K sebe ruke!* Nigde se u pesmi ne demantuje ono što je Rosa o njegovom karakteru kazala. Ali se pokazuje kako se Miloš svojim ponašanjem uzdiže nad situacijom do visine lične hrabrosti, dostojanstva, razumnosti i državničke promišljenosti. On se i ovde, u jednom gestu, otkriva kao junak koji će moći da izvrši podvig na Kosovu.

A Marko se i u ovoj situaciji pokazuje kao onaj stari, poznat iz drugih pesama: nije mu ovde mnogo stalo do dostojanstva i principa; stalo mu je do uspeha, do savladavanja svake prepreke. Dosetio se Marko da ne mora otimati sablju od Miloša kad već ima pinjal za pojasom. A kad mu je Rosa pobegla, dole na zemlju, i sakrila se od njega iza svojih družbenica, nastupiće opet jedan trenutak u kome će se na najplastičniji način pokazati Markov karakter: njegova dovrtljivost, prevrtljivost, negospodstvenost.

- Viđe Marko pa iz grla viknu:
 »O devojko ponosita Roso! 520
 »A tako ti te mladosti tvoje!
 »Nu odbaci od sebe devojke,
 »A obrni k mene tvoje lice,
 »E se, Roso, jesam zastidio
 »Na čardaku od brata tvojega, 525
 »Te te, Roso, dobro ne sagledah,
 »A kad dođem u Prilipa grada,
 »Hoće mene sestra dosaditi
 »Pitajući: »»Kakva bješe Rosa?««
 »Obrni se da ti viđu lice.« 530

Ono što nije mogao da učini silom, Marko je učinio rečju: dirnuo je Rosu u sujetu, tamo gde je

bila ranjiva. Ona koja je umela da se spase njegove sile, nije mogla da se spase i svoje sujete.

A devojka odćušnu devojke, 531
 Povrati se i obrnu lice:
 »Vidi Marko i sagledaj Rosu«.

Posle toga odigraće se ono grozomorno kasapljenje: Marko je devojci odsekao desnu ruku i stavio joj je u levu, zatim joj je pinjalom oči izvadio, zavio ih u svileni jagluk i stavio joj *u desno nedarce*. Postupak našeg najčuvanijeg junaka stvarno je takav da je Gete imao razloga da se zgrozi: daleko je od svake plemenitosti i uzvišenosti. A kad je svoj grozomorni čin svršio, Marko je u istom, osvetoljubivom duhu, rekao:

»Biraj sade, Rosando, devojko! 545
 »Biraj sade, koga tebe drago:
 »Ja ti drago Tursku pridvoricu,
 »Ja ti drago Kobilić-Miloša,
 »Ja ti drago Relju kopilana.«

Pripovedač pesme nas zatim, u dvadesetak poslednjih stihova, obaveštava kako Rosa pišti, kako Leka od straha ćuti, i kako vojvode poslušaje Marka i siđoše niz čardak, i otidoše poljem širokijem, zatim kako Leka osta kao kamen studen, a Rosa osta grdna kukajući. Kao da se desilo nešto što se moralo desiti i kao da je sve što se desilo bilo normalno.

Marko Kraljević iz ove pesme odudara od Marka iz drugih pesama: ponaša se nešto drugačije nego što smo navikli. Drugih varijanata ova pesma, međutim, nema. Proznu varijantu te pesme sačinio je Nikola Trajković i knjizi *Legende o Kraljeviću Marku* (Beograd 1967) koja je objavljena u redakciji Miloša N. Đurića i Albina Vilhara. Ta varijanta je u osnovi parafrazirana, prepričana poznata pesma. Ali je interesantna zato što se od originalne pesme razlikuje u tri bitna detalja. Prvi od njih odnosi se na Markov polazak u Prizren da isprosi Rosandu. Marko je tad,

po proznoj varijanti, »porazgovarao« s majkom Jevrosimom, i ona mu je rekla:

Sine Marko, veliš da je lepa i da takve lepote nema nadaleko; više bih volela da ima meko i nežno srce kakvog nema nadaleko. A kažeš da je ponosna i da je njeno bogatstvo čuveno i da ima dvore kakvih nema; više bih voljela da čujem za njenu samilost prema nižima i blagost i krotkost prema sebi ravnima. A što se tiče gospodstva njenog brata, više bih volela toplotu i iskrenost nego zlatne kondire, a kad je reč o tvome drugarstvu s njime, mogu ti reći da je drugarstvo dobro jedino ako je na iskušanom poverenju i odanosti osnovano. (str. 86).

Drugi detalj je složeniji i na daleko širem prostoru prikazan. Prema proznoj varijanti Nikole Trajkovića, Marko uopšte i nije Rosu fizički unakazio. Kad je trgao onaj pinjal za pojasom, njegov pogled susreo se s njenim, »i on vide i shvati svu njenu neobičnu lepotu«. U junaku sa zamahnutim pinjalom odvila se tad unutrašnja drama. Mislio je junak o njenim rečima, koje su bile istinite ali i zlobno rečene, i o savetima Jevrosime majke.

Dok je on stajao u nedoumici nasred dvorišta između Lekinih čardaka, ponosna Rosanda gledala ga je netremice, podsmešljivo i oštro kao guja, ne odvajajući svoj pogled od njegovog. Tada prvi put popusti Marko pred tom zlom lepotom, spusti nož, vrati ga u korice, a njenu ruku odbaci kao zmiyu od sebe. Ni sam nije znao šta se to zbilo u njemu. Ubrzo, čuo je samo potpetice preplašenih devojaka, koje nestadoše u Rosandinoj kuli (str. 97).

Ta dva detalja među sobom korespondiraju i čine rešenja pesme neslučajnim i funkcionalnim. Sa njima korespondira i treći detalj: majka i sestra Markova, posle njegovog povratka, pregledaju mu sablju i pinjal, i srećne konstatuju da: »Nema krvi! Nema krvi!« ... (98) Marko se iz proševine, dakle, po ovoj varijanti, vratio ne počinivši zlodelo.

Takvim doslednim retušem, međutim, bitno je izmenjena struktura, ali i smisao pesme. Marko, kakav je u toj proznoj varijanti prikazan, bliži je klišetiranoj predstavi o našem velikom junaku negoli što nastoji da domisli probleme što ih je otvorila

Sestra Leke kapetana. Mada i ta Trajkovićeva varijanta prikazuje Marka kao junaka koji se dvoumi i misli, ona narušava njegovu složenu psihičku strukturu, ublažava njene tenzije; čini Marka iz te pesme nespecifičnim i u čemu on specifičan i jedinstven jeste.

Sestru Leke kapetana Vuk je zabeležio 1822. godine u Kragujevcu od Starca Milije. Od istog pevača Vuk je zabeležio još svega tri pesme: *Banović Strahinja*, *Ženidba Maksima Crnojevića* i *Gavran Harambaša*. Sem poslednje, ostale tri Milijine pesme spadaju u najbolje što ih je narodna epika dala. U eseju o *Sestri Leke kapetana* Novak Kilibarda veli:

Starac Milija je pokušao da presiječe epske naslage heroizovane ličnosti Marka Kraljevića da bi pronašao čovjeka, njegove slabosti i traume. Nesumnjivo je da je pesnik iz Kolašina znao sve o epskom Marku, njegovom Šarcu, šestoperu i tulumini; znao je za megdane i moralne podvige narodnog zaštitnika, ali pjesnika je zainteresovao Marko kao čovjek bez harmonije normalnog bitisanja, osoba koja u junaštvu kompenzuje sivilo i pustoš lične sudbine. Milija je oslušnuo život običnog čovjeka u epskom oklopu veličine Kraljevića Marka. (str. 8).

Naša analiza je na nešto drugačiji način potvrdila tu Kilibardinu ocenu dela Starca Milije. *Sestra Leke kapetana* izlazi iz okvira standardnih epskih pesama. Da bi se ono što je novo u njoj moglo potpunije oceniti, vredi se podsetiti čuvenog teksta Mihaila Bahatina *Ep i roman*, u kojem se roman i romaneskna ličnost sagledavaju kao destrukcija epske forme i epske ličnosti. Marko Kraljević iz ove pesme, drugim rečima, predstavlja epsku ličnost koju je zahvatio proces destrukcije: to je ličnost koja se približava romanesknoj formi junaka. Takvu je ličnost Lukač u *Teoriji romana* nazvao »problematičnom ličnošću«. Uznemireni Marko iz *Sestre Leke kapetana* nalazi se u potrazi za vlastitim smislom: on je već na putu ka romanskoj formi junaka.

Ukoliko se prihvati teza da je Marko Kraljević iz pesme Starca Milije nastao na fonu, na destrukciji,

heroizovane ličnosti Markove u drugim pesmama o njemu, samim time dovodi se u pitanje i teza o autonomnosti književnog umetničkog teksta. Marko Kraljević iz *Sestre Leke kapetana* ne može se, drugim rečima, u punoj meri shvatiti van konteksta ostalih pesama o Kraljeviću Marku, ili van konteksta naše narodne poezije, tradicije ili istorije. Tu tezu možda ne bi ni vredelo ponovo potvrđivati da se ona ponovo i ne osporava. U studiji *Banović Strahinja*, (*Književna istorija*, br. 15/1972), jednoj od najboljih interpretacija naših narodnih pesama koje uopšte imamo, ponovo je tezu o autonomnosti književnog umetničkog dela branio Jovan Deretić. Kaže on:

Poštovanje autonomnog statusa pesničke tvorevine jeste jedan od metodoloških preduslova za pravilno razumevanje strukture i značenja književnih dela. U tom smislu je metodološki pogrešan svaki kritički postupak koji se unutar dela proverava na osnovu podataka koji se dobijaju sa strane, i iz drugih, sličnih dela, i iz drugih oblasti ljudskog znanja, iz života, ili pak iz našeg doživljaja datog dela, iz njegove estetske konkretizacije u našoj čitalačkoj uobrazilji. (str. 399).

Takva teza možda je i mogla da izgleda sasvim uverljivo povodom pesme o Banović Strahinji. O tom našem junaku postoji praktično samo ova jedna pesma i više njenih slabijih varijanata. Ali se ni samo u okviru teksta te iste pesme ne može u punoj meri shvatiti njen glavni junak; mora se makar malo zaviriti u njen kontekst. Glavni je problem te pesme u tome što Ban prašta ženi koja ga je u odsudnom času napustila. U eseju posvećenom poslednjim stihovima te pesme Bogdan Popović komentariše Banovo praštanje nevernoj ljubici pa kaže: »*Ban prašta zato što prašta; zato što ima ljudi koji praštaju, i drugih koji se sve-te*« . . . Mada se i Bogdan Popović u svom eseju izričito izjasnio za semantičku autonomiju teksta, sam motiv praštanja, najinteresantniji u pesmi (i u celoj našoj epskoj poeziji), on je pomerio u sferu van teksta pesme, u psihologiju. Suprotno on njega, Deretić je u svojoj analizi dokazivao da Ban prašta iz etičkih a ne iz psiholoških razloga. On prašta zato što je tak-

vog etičkog sklopa, i što u strukturi pesme čini suprotnost ljudima drugačije etike, visokoj gospodi, tzbini, Jugovićima. Pa i pored takvog objašnjenja, ostaje mesto za pitanje: Zašto je Ban baš takvog etičkog sklopa? Otkuda u našoj epici ijedan takav junak koji prašta kad nikoji drugi junak u sličnoj situaciji ne bi oprostio?

Ne možemo odgovor na ta pitanja da nađemo baš u samoj pesmi. Možemo da ga potražimo u široj strukturi, u drugim pesmama Starca Milije. Glavni junaci drugih dveju njegovih velikih pesama, *Sestra Leke kapetana* i *Ženidba Maksima Crnojevića* jesu sujetni ljudi. U obema pesmama povređena sujeta glavnih junaka dovodi do tragičnih razrešenja. Niko u našoj epici ponor sujete nije pokazao bolje od Starca Milije. U odnosu na Marka i na Crnojevića, Strahinjić Ban je sasvim nešto drugo: on je pravi tip anti-sujetnog junaka. Nije slučajno da je najsujetnijeg i naj-antisujetnijeg junaka mogao da stvori isti pevač. Upravo je baš on i mogao da stvara pesničke strukture u kojima će sujeta biti dominantan motiv.

Ni pesmu *Sestra Leke kapetana* ne možemo, takođe, da shvatimo mimo njenog konteksta. Tek se, recimo, u njenom 548, stihu sasvim pri kraju pesme, Miloš naziva Kobilićem, a mi otpočetak njegovog pominjanja, iz konteksta, znamo o kojem je Milošu reč. Ukoliko makar i površno znamo našu tradiciju, narodnu poeziju i istoriju, znamo i da ono što je Rosa skresala u oči vojvodama nije samo hir jedne žene: o svemu što je ona njima rekla postoje legende, predanja, pesme. Njoj je samo bilo dato da ono što postoji na raznim stranama odjednom i to eksplicitno kaže. Ona je bila samo zloguki govornik jedne tradicije.

Van te tradicije i njenih ideoloških protivrečnosti nije moguće shvatiti ni strukturu *Sestre Leke kapetana* niti ponašanje njenih protagonista. Dva su se sveta susrela u pesmi: onaj koji predstavljaju junaci novih zemana (Marko, Miloš, Relja) i onaj carski,

prizrenski; nekakav (nepoznati) Leka kapetan i njegova sestra. S racionalne tačke gledišta bilo bi uputno da između ta dva sveta dođe do orođavanja: da se sklopi prijateljstvo i savez između predstavnika novog sveta, mladog i ratobornog, i predstavnika starog sjaja lepote, i gospodstva. Ne zove se slučajno devojka iz Prizrena Rosanda; tako se zvala i nevesta cara Stjepana iz pesme *Ženidba Dušanova*. Ambicija mladih bojovnika da se ožene čudom od lepote iz Prizrena praćena je ambicijom da se orode s Prizrenom, da se uzdignu do prizrenske gospoštine. Nije im se dalo, kao što se po jednoj legendi nije dalo ni Marku da stigne na boj na Kosovo. »I ja hoću, i konj hoće, al Bog ne da«, zaključio je tada Marko; zato su Turci na Kosovu, po toj legendi, i pobedili. Po logici pesme, i po logici naše tradicije, do srodstva stare gospoštine i lepote sa novim junacima nije ni moglo da dođe. O tome pesma i govori, Rosanda devojka nije mogla da prevaziđe barijeru koja ju je delila od junaka nižeg socijalnog statusa. Sa pozicija svog starog gospodstva, ona nije mogla da prihvati novu stvarnost; merila je vojvode neadekvatnim kriterijumima, vrednovala ih je prema svojim uverenjima koja su bila uverenja pređašnjih vremena.

Nema spora na čijoj je strani, u sukobu između ta dva sveta, Starac Milija. On je pevač jedne revolucionarne Srbije čiji su ideali ne prizrenska gospoština, već su joj ideali junaci nevisoka roda; postojani na bojnopolju kao Miloš i Relja, ali i lukavi i hrabri kao Marko. Ta je pesma zabeležena u vreme hrabrog i lukavog nošenja kneza Miloša s Turcima, pet godina posle ubistva Karađorđevog. Starac Milija je u pesmi pevao probleme svog vremena, a starim vremenima ih je samo pripisivao. Simbolički pokušaj braka starog i novog, orođavanja sa idealima starog gospodstva, lepote i slave, bio je problem njegovog vremena. Taj problem su najveći ljudi tog doba, Miloš i Vuk, rešavali presecanjem Gordijevog čvora: jedan u politici, drugi u kulturi; nijedno od tih presecanja nije bilo milosrdno, niti je vodilo čuvanju lepote starog sveta. Milošev i Vukov pevač Starac

Milija je to morao osećati i o tim neminovnostima koje prate revoluciju pevao je.

U ovoj pesmi mitskog karaktera i simbolizacija je mitska. Ona umnogome podseća na onaj deo starogrčkog mita o Tezeju, u kome veliki junak, atinski kraljević, ubija čudovište Minotaura. Taj deo mita, ukratko, u ovome je:

Kritski kralj Minos tražio je od Posejdona da mu pošalje bika kojeg bi prineo na žrtvu i Posejdon mu je poslao lepeg, kao sneg belog, bika. Taj se bik Minosu toliko svideo da je rešio da ga zadrži, a da umesto njega na žrtvu prinese drugog bika, iz svog stada. Zbog toga ga je bog Posejdon kaznio strašnom kaznom: njegova žena Pasifaja zaljubila se u belog bika i rodila sa njime čudovište sa ljudskim telom i volovskom glavom, Minotaura. Suetni kralj, da bi prikrio svoju sramotu, naručio je od arhitekta Dedala da mu sačini za ženu i sina građevinu Lavirint iz koje oni ne mogu da izađu, ali ni bilo ko drugi ko u njega uđe. Minotaur, pola čovek pola bik, simbol banalizacije, hranio se mladim ljudima. Svake godine je Atina morala da šalje na Krit po sedam mladića i sedam devojaka koje je Minos zatvarao u Lavirint. Da bi oslobodio svoj polis tog zlehudog danka, kraljević Tezej je izmolio od oca Egeja da ga pusti s mladčićima i devojkama. U Tezeja se pred ulazom u Lavirint zaljubila najstarija Minosova ćerka Arijadna. Ona je Tezeju dala kanap, koji je on vezao na početku Lavirinta, da bi posle ubistva Minotaura iz njega mogao da izađe ...

Francuski psihoanalitičar Pol Dil (Paul Diel) u knjizi *Simbolizam u grčkoj mitologiji (Le symbolisme dans la mythologie greque)* Minosovo zatvaranje žene i sina u Lavirint tumači kao potiskivanje u podsvest nečeg što mu je bilo izuzetno neprijatno i što je hteo da prikrije od očiju sveta; pomoć koju Tezej dobija od jedne nevine devojke da izađe iz Lavirinta Dil poredi s psihoanalitičkim postupkom savladavanja lavirinta podsvesti. Drugim rečima, ovaj deo mita o Tezeju i Minosu simboličkim je jezikom eksteriorizovao uvek aktuelni problem očišćenja od potisnutog, sujetom prikrivenog unutrašnjeg čudovišta.

U našoj narodnoj poeziji, slično Tezeju i Heraklu, i Marko Kraljević ima ulogu da oslobađa nevine i nedužne i da ih od zla brani. U pesmi *Sestra Leke kapetana* on je imao jedan od svojih najtežih zada-

taka, imao je zadatak da savlada ne nekog silnika ili napasnika, već da se suoči s posebnim čudovištem, sa čudom od lepote. To čudo, koje je daleko od pogleda ljudi, u kavezu, raslo u carskom Prizrenu, superiorno se odnosilo prema bratu Leki kapetanu, i već je odbilo sedamdeset i sedam prosaca. Svojim postojanjem i ponašanjem ono je ugrožavalo »muški princip« (izraz Eriha Froma) na kojem je počivao patrijarhalni svet. Najbolji srpski junaci, na čelu sa Markom Kraljevićem, bez promišljanja polaze u Prizren da osvoje i pobede to čudo od lepote koje simbolizuje »ženski princip«. Nijednom od trojice vojvoda nije preterano stalo da se oženi Rosandom, ali im je svima stalo da je bar jedan od njih osvoji. Osvojiti, pobediti to čudo, njihov je glavni cilj, a ne toliko oženiti se njome.

Ne zovu se kod Vuka epske pesme zalud »muškim«. Uvođenje »ženskog principa« u logiku njihovog zbivanja, teži da razgradi i samu njihovu epsku strukturu. I kod Homera žena je mogla da bude samo povod za sukob, motivacija radnje: bilo kao slaba tačka muškog junaka ili izvor njegove snage i podrške. *Sestra Leke kapetana* je jedna od retkih pesama u kojoj se žena pokušava učiniti junakom, protivnikom. Njen brat Leka ni u jednom trenutku nije Marku i pobratimima u suštini protivan. On i ne pokušava da sestru zaštiti; njegova »muška« solidarnost nije iz straha i nije iznuđena. Ona je izraz njegove egzistencijalne potrebe za prihvatanjem logike novog sveta i uključivanjem u njega.

Rosa je na vojvode delovala izazovno, kretala ih na akciju, ne nekom svojom aktivnošću, već samim svojim postojanjem. Protiv tog takvog postojanja oni su se bili usmerili. Rosandu devojkicu naši najbolji junaci nisu osvojili, niti su mogli da je osvoje. Čim im je ona, bez promišljanja o mogućim posledicama, saopštila one neprijatne reči istine i omalovažavanja, oni su se odmah prećutno i zauvek odrekli ideje da je kao ženu osvoje. Ostala im je samo mogućnost da je kao »ženski princip«, kao vrednost koja ne poštuje poredak, pobede. Rosanda se pokazala kao dostojan protivnik tim najboljim junacima zato što je

mogla da im uputi onakve neizbrisive reči. Muškarac na njenom mestu platio bi ih glavom, a zajedno s njim bila bi pobeđena i njegova istina. Marko je Rosi oči izvadio i ruku odsekao, ali joj nije jezik odsekao: unakazio je njenu lepotu, ali nije ukinuo njenu istinu. Njene se reči u pesmi ni u jednom trenutku ne doživljavaju kao kleveta, već kao pobuna protiv reda, kao pusti vapaj i očajni otpor, makar i kapriciozan i nepotreban. Po tome što je imala najboljim junacima šta da kaže, ona je izrasla u princip ženskog otpora prema logici muške epske pesme. Njen stav prevazilazi otuda ovu pesmu; postaje osvetljenje muškog herojskog etosa u našoj narodnoj poeziji. I po tome je ova pesma izuzetna.

Karakteristično je i mesto na kome se sukob između prizrenske lepote i najboljih srpskih vojvoda odvio. On se odvio unutra, u gradu, u odajama, a ne negde spolja: napolju i to na zemlji, Marku je samo pružena prilika da se osveti. U pesmi *Ženidba Dušana*, na primer, taj sukob se odvijao u polju leđanskom gde je junak Miloš Vojinović imao prostora za inicijativu i akciju i za puno dokazivanje vlastitog junaštva. Lekin gospodstveni čardak, u kome dominira žensko čudo od lepote, prikazan je samo iznutra: u njemu, unutra, treba da se odvijee sukob dvaju principa. Simboličkim jezikom mita taj sukob je, dakle, predstavljen kao unutrašnji. Marko i njegovi pobratimi i saborci morali su radi pobeđe svog principa da uđu u Prizren i da tu, u gradu koji simbolizuje staru slavu i veličinu, i carski sjaj, pobeđe čudo od lepote koje baš taj stari Prizren simbolizuje, da pobeđe Rosandu devojkku. Reči koje su im tamo, unutra, bile upućene, nisu bile namenjene samo unutrašnjim ranjavanjima već i unutrašnjim spoznajama i prečišćenjima. Manje sujetnim junacima Rosine reči mogle su da pomognu da nađu put samospoznaje. Bio je to trenutak kad su vojvode mogle da vide sebe iz još jedne perspektive, iz perspektive starog gospodstva. Marko i njegovi pobratimi nisu prihvatili taj put; pošli su (Miloš i Relja dopustili su da se pođe) putem obračuna: oči koje su ih samo u ružnoj

svetlosti videle Marko je pinjalom, na podmukao način, iskopao.

Nije samo Marko, u pesmi, unakazio Rosandu. Učinila je i ona vojvode grdanim, samo na drugi način, rečima. Svi akteri pesme ostali su, na kraju, nagrđeni. Zašto su pevač i pesma to učinili?

Nemamo drugog odgovora sem da je to učinjeno radi katarze. Tragične sudbine junaka trebalo je, po Aristotelu, da izazovu osećanje sažaljenja i straha. Ne možemo da ostanemo ravnodušni kad lepotica, kao Rosanda, ostane unakažena, niti junak, kao Marko, bude prokazan kao turska pridvorica. I jedno i drugo unakažavanje deluje zastrašujuće. Svi racionalni razlozi govore u prilog braku između najveće lepotice i najvećeg junaka i onog što oni simbolizuju. I svi racionalni razlozi idu u prilog sklapanju srodstva između starog sveta i junaka novih zemana. To je ideja sa kojom su ti junaci i pošli u Prizren, u proševinu. Tragična situacija je i nastala zato što se desilo nešto sasvim suprotno od toga što je bilo najbolje. U toj tragičnoj. proševini, koja je s racionalne tačke mogla da uspe, jeste i etička dubina pesme. Sve postupke glavnih junaka pesma je dovela u prosuđivanje. Čitalac prema njima ne može da bude ravnodušan.

Tek posle svih ovih tumačenja, nadamo se da je jasnije zašto Gete nije mogao da shvati našeg najpopularnijeg junaka, ili zašto ga Slijepčević nije svestranije objašnjavao. Markov postupak prema Rosandi je zaista ružan, pogotovu ako se shvati kao obračun junaka sa ženom, lepoticom. Ali je taj postupak, u stvari, samo površinska manifestacija jednog dubinskog sukoba, na mitskim osnovama. Ružnoća međusobnog nagrđivanja glavnih junaka pesme, koji su upućeni na brak i srodstvo, otkriva rugobu nespособnosti glavnih junaka da nađu put ka onom što je dobro i mudro. Prikazujući ružno naspram mudrog i dobrog, kao alternativnih mogućnosti, ta pesma na negativan način afirmiše stare grčke ideale mere i sklada. Potreba za prevladavanjem oprečnosti, po-

treba za dobrim i lepim, i potreba za istinom, koja nije jednostrana i ne trpi sujetu, vapi iz pesme. Ponašanja koja su u neskladu s tim idealitetima ona surovo kažnjava i to kažnjavanje plastično prikazuje. Pesma se i po oštrini pretnji i kazni izdvaja u našoj epici. Ako je shvatimo kao pesmu u kojoj se vrši degradacija epskog sveta, onda su njena upozorenja značajna: stojeći na rubu epskog sveta, ona otvara prostor u nove, moderne svetove. Boško Novaković u tekstu *Neki vidovi srpske pripovetke između dva rata* (Književnost i jezik, 1972/2—3) doveo je u vezu pesmu *Sestra Leke kapetana* sa jednom od najboljih pripovedaka Momčila Nastasijevića, sa *Zapisima o darovima moje rođake Marije*. Sa još više razloga ta pesma bi se mogla dovesti u vezu sa *Nečistom krv* Bore Stankovića, romanom u kome su takođe »muški« i »ženski« princip u sukobu i gde je takođe ishod tragičan. Takve sličnosti sa modernim literarnim delima naše znamenite epske pesme obično nemaju.

Najzad, još je ostao nerasvetljen problem s pevačem. Starac Milija bio je neobrazovan čovek. Vuk navodi, u belešci o njemu, da se on, kao i drugi pevači, čudio slušajući zabeleženu pesmu »kako sam ja sve tako mogao napisati«. I otišao je iz Kragujevca, krijući se od Vuka, jer su mu neki ljudi iz Milošove okoline govorili: »Kud si ti, star i pametan čovek, pristao za budalom? Zar ne vidiš, da je Vuk lud i besposlen čovek, kojemu je samo do pesama i besposlica kojekaki? Ako ti njega uzaslušaš, tebi će čitava jesen ovde propasti; nego idi kući te gledaj svoj posao«. Kako je onda taj naivni i neobrazovan čovek mogao da ispeva jednu od najstroženijih pesama cele naše epske poezije? Pokušaj da se na to pitanje odgovori i ovoga puta otvara problem pesničkog genija. Starac Milija je očigledno bio genij kroz kojeg je progovorila naša epska tradicija, ali i tadašnja socijalna, politička, psihološka i etička problematika našeg naroda. U njemu se, kao pojedincu, svekolika ta problematika složila, razbistrila i na pesnički način artikulisala.

MOST NA ŽEPI IVE ANDRIČA

Da bismo ušli u *Most na Žepi*, jednu od najboljih i najkarakterističnijih Andrićevih pripovedaka, moramo da je osvetlimo iznutra, tj. da ovladamo njenom strukturom. Ali šta je to struktura? Postoji li struktura *Mosta na Žepi* nezavisno od naše svesti, ili je to samo metodološki postupak da se osvetli njeno unutrašnje ustrojstvo? Drugim rečima: je li struktura metodološka ili ontološka kategorija? O tome se još vode diskusije, naročito među strukturalistima. Za dijalektičku misao, koja je izrasla iz Hegela i Marksa, između tih dveju struktura ne bi trebalo da bude diskrepancije: kroz proces osvajanja predmeta postiže se i saglasnost tih struktura. U našem slučaju to znači da Andrićevu pripovetku treba metodično osvajati kroz stalni dijalog (interakciju) postupka istraživanja i predmeta istraživanja. Na taj način će se doći do one objektivno postojeće strukture; odnosno, kroz to osvajanje objektivne strukture postići će se unutrašnje osvetljenje pripovetke.

Pripovetka *Most na Žepi* odvija se u dva vremena. Jedno je njeno vreme u prošlosti: ono u kojem se govori o građenju mosta i o njegovoj bližoj sudbini; drugo je njeno vreme sadašnje: ono kad se pripovedač sreo s mostom. Podeljena prema tim vremenima pripovetka je veoma nesimetrična: deo koji se odnosi na prošlo vreme zauzima skoro celu pri-

ču, ukupno oko osam stranica teksta obične knjige. Drugi njen deo, koji čini samo jedan kratki pasus od trećine stranice, stvarno je pridodat pripoveci. Pisac drugog kova i drugih preokupacija možda bi taj deo i izostavio, ne bi ga napisao. U Andrićevom tekstu je, međutim, taj pasus veoma funkcionalan. On pokazuje, još jednom, ono što i pripovedanje pre toga: kako most, delo Jusufa vezira, još traje i može da služi u još po koju svrhu.

Ovo je taj, poslednji pasus:

Onaj koji ovo priča, prvi je koji je došao na misao da mu ispita i sazna postanak. To je bilo jedno veće kad se vraćao iz planine i, umoran, seo pored kamenite ograde na mostu. Bili su vrela letnji dani, ali prohladne noći. Kad se naslonio leđima na kamen, oseti da je još topal od dnevne žege. Čovek je bio znojan, a sa Drine je dolazio hladan vetar; prijatan i čudan je bio dodir toplog, klesanog kamena. Odmah se sporazumeše. Tada je odlučio da mu napiše istoriju.

Taj pasus karakterističan je po tome što se u njemu pisac priče identifikuje i kao pripovedač priče, a pripovedač identifikuje kao hroničar (»istoričar«) mosta. Sve što je, drugim rečima, u pripoveci izneto piščeva je istina, ali ona piscu-pripovedaču nije došla neznano otkud: do nje je on došao istraživačkim trudom. Iz načina, međutim, kako je pripovetka ispričana može se zaključiti da je istraživačev doprinos ostao u senci pripovedača. Pošto je istraživač obavio svoj posao, povukao se i izgubio bez traga. Pripovetku je dalje nastavio da gradi njen pripovedač po zakonima pričanja i pisanja priča.

Onaj prvi, veći deo pripovetke, nemoguće je citirati. Moguće ga je samo prepričati. Pripovetka o mostu na Žepi, ukratko, u ovome je:

Veliki vezir, Jusuf četvrte godine svoga vezirovanja, pao je iznenada u nemilost. Kroz nekoliko meseci, međutim, vratio se na vlast još moćniji nego što je ikad bio. Ali se u vreme nemilosti u njemu nešto krupno zbilo. Počeo se, otada, sve češće sećati svog rodnog kraja. Raspitao se preko svojih ljudi za potrebe svog rodnog sela Žepe i odlučio da tamo sazida most. Našao je najboljeg neimara u Carigradu, jednog Italijana. Neimar, skroman čovek, otišao je u Žepu i posle temeljnih priprema počeo da gradi most. Naišle su

prepreke: voda je provalila, novca je nestalo, mraz je stegao, ali je, upornošću donatora i graditelja, most, neobičan i lep, o roku bio sagrađen.

Pošto je završio most, neimar je iz sela otišao neprijetno, stigao do Jedrena, razboleo se i umro. Trećinu njegovog honorara vezir je dao tamošnjoj bolnici, a ostatak razdelio sirotinji. Žepljani, ponosni na svog zemljaka vezira, setili su se neimara tek kad je već bio otišao. A u Carigradu, jedan mualim, iz Bosne rodом, doneo je veziru hronogram da ga, po običaju, ukleše u tek sagrađen most. Nad tim hronogramom vezir je razmišljao. Najzad ga je precrtao, zajedno sa svojim imenom i devizom. I tako je most ostao, bez imena i znaka.

To je, sve u svemu, cela priča. Da bismo shvatili kako je organizovana, da bismo ovladali njenom strukturom, moramo videti iz kojih i kakvih je delova ta celina sastavljena. Pripovetka se, najpre, može podeliti na dva vremenska i tematska dela. U prvom od njih govori se o građenju mosta. U drugom, o sudbinama triju glavnih junaka pripovetke: vezira, neimara i samog mosta.

Svaki od ta dva tematska dela pripovetke može da se podeli na po tri manje tematske celine. U prvom delu pripovetke to su ove tri:

1. *O veziru* — koga je lična sudbina dovela u situaciju da češće misli na zavičaj i na njegove potrebe i navela na odluku da tamo sagradi most.
2. *O neimaru* — Italijanu, skromnom čoveku a predanom graditelju, koji po turskoj carevini gradi mostove i druge zadužbine.
3. *O mostu* — koji se pojavio iza srušenih skela kao dva mlaza vode.

U drugom delu pripovetke mogu se, takođe, izdvojiti ove tri tematske celine:

1. *O sudbini neimara,*
2. *O sudbini vezira,*
3. *O sudbini mosta.*

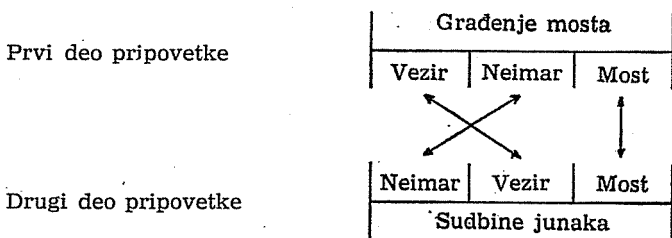
Prvi i drugi tematski deo pripovetke očigledno korespondiraju. Korespondencije između njih, odno-

sno između tematskih celina iz kojih su sastavljene, uočićemo najlakše ako osnovne segmente pripovetke, do kojih smo došli, i grafički prikažemo.

Shema 1. Sintagmatska organizacija teksta:

Građenje mosta			Sudbine junaka			Pisac na mostu
Vezir	Neimar	Most	Neimar	Vezir	Most	

Shema 2. Paradigmatske korespondencije:



Iz tih grafičkih prikaza vidljivo je da su neke tematske celine, iz različitih delova pripovetke, među sobom tematski povezane. Povezane su, na primer, one dve tematske celine koje govore o veziru, one dve koje govore o neimaru, ili one dve koje govore o mostu. Korespondencije se frapantno otkrivaju u završnim tematskim celinama, onim o mostu.

Ovo je prva od tih tematskih celina:

(..) Veselo oboriše radnici skele, i iz tog spleta od greda i dasaka pojavi se most, vitak, i beo, sveden na jedan luk od stene do stene.

Na svašta se moglo pomisliti pre nego na tako čudesnu građevinu u rastrganu i pustu kraju. Izgledalo je da su obe obale izbacile jedna prema drugoj svaka po zapenjen mlaz vode, i ti se mlazevi sudarili, sastavili u luk i ostali tako za jedan trenutak, lebdeći nad ponorom. Ispod luka se videlo, u dnu vidika, parče modre Drine, a duboko nad njim je grgoljila zapenjena i ukroćena Žepa. Dugo oči nisu mogle da se priviknu na taj luk smišljenih i tankih linija, koji izgleda da je u letu samo zapeo za taj oštri, mrki krš, pun kukurekovine i pavite, i da će prvom prilikom nastaviti let i iščeznuti.

A ovo druga tematska celina o mostu:

On je, tamo u Bosni, bleštao na suncu i sjao na mesečini, i prebacivao preko sebe ljude i stoku. Malo pomalo iščeznu posve ovaj krug razrovane zemlje i razbacanih predmeta koji okružuju svaku novu gradnju; svet raznese i voda otplavi polomljeno kolje i parčad skela i preostalu građu, a kiše sprae tragove klesarskog rada. Ali predeo nije mogao da se priljubi uz most, ni most uz predeo. Gledan sa strane, njegov beo i smelo izvijen luk je izgledao uvek odvojen i sam, i iznenadivao putnike kao neobična misao, zalutala i uhvaćena u kršu i divljini.

Kad se te dve tematske celine ovako stave jedna kraj druge, nemoguće je ne primetiti da se njihova korespondencija zasniva, kao i kod najprostije paradigme, kod rime, na jedinstvu sličnosti i različitosti. Most je viđen iz dve različite vremenske perspektive i opisan različitim rečima. Ali je i u jednom i u drugom slučaju viđen sa istog stajališta: viđen je kao umetničko delo koje nikako nije moglo da sraste s prirodom, s predelom.

Na sličan način korespondiraju i one dve tematske celine o veziru, i one dve o neimaru. Kao što, u pripoveci, vezir pre i posle zatočenja nije isti, tako on nije ostao isti ni pre i posle gradnje mosta. Vezir je počeo da gradi most podstaknut osećanjem potrebe da osmisli vlastitu egzistenciju. Kad je projekt tog osmišljenja, most, bio završen, vezir je, razmišljajući o sebi i svetu, o sudbini neimarevoj, o sudbini reči i dela, izbrisao onaj hronogram koji mu je mualim doneo. I obe ove tematske celine o veziru povezane su, dakle, na principu jedinstva u različnom. Na istom principu povezane su i prva i druga tematska celina o neimaru: u prvoj od njih neimar je prikazan kao isuviše skroman, ali strastan radnik; u drugoj su se te njegove osobine, samo na drugačiji način, potvrdile: završivši most, on je otišao i ne pogledavši ga. I jedan i drugi tematski par sadrži, dakle, nešto promenljivo i nešto nepromenljivo, nešto zajedničko i nešto različito.

Kao što smo citirali one dve tematske celine o mostu, mogli smo na isti način da navedemo i par

tematskih celina o neimaru ili onih o veziru. To znači da i ti parovi tematskih celina postoje: metodološki pristup otkrivanja strukture pripovetke samo nam je pomogao da do njih dođemo i da ih fiksiramo. Ne možemo takođe da poreknemo ni korespondencije koje postoje među tim celinama, zasnovane na jedinstvu sličnog u različnom. Samim time implicitno priznajemo i ontološki status strukture dela: delo postoji kao struktuirani artefakt.

Pojam strukture, koji je danas najviše u optičaju, podrazumeva postojanje celine, njenih delova, odnosa tih delova među sobom i njihovog mesta u celini. Sve te elemente otkrili smo kao objektivno postojeće i u Andrićevoj pripovesti.

Doduše, celine koje spominjemo ne postoje izdvojene u samoj priči. Do njih se stvarno može doći samo određenim analitičkim postupkom. To znači da pripovetka ne sadrži jedan jedinstven i tačno određen broj delova, nego se u njoj kao celini, sa različitim aspektata, mogu izdvojiti određeni delovi (segmenti). Segmenti (tj. tematske celine) koje smo do sad izdvojili ticali su se glavnih junaka pripovetke: vezira, neimara i mosta. Svaka objektivna analiza koja bi pripovetku raščlanjavala prema onome što se odnosi na njene glavne junake morala bi da dođe do istih ovih segmenata. Ali ti segmenti se ne mogu shvatiti kao jedini, a pogotovo ne kao najmanji delovi pripovetke. I ova se pripovetka, dakle, na osnovu raznih kriterija, sa raznih aspektata, može segmentizovati na druge, ali i na još manje delove, do onih najsitnijih, do foneme, do akcenta. Segmentacije vršene sa različitim aspektata, na osnovu različitih kriterija, dovodile bi, prirodno, do različitih rezultata, raščlanjavale bi pripovetku na različite segmente. I kao što se mogu ukrštati i preplitati aspekti i kriteriji segmentacije, mogu se preplitati i sami segmenti. Za potrebe analize, međutim, najlakše je i najpogodnije birati kriterije koji će segmente tretirati komplementarno ili hijerarhijski. (Iz terminoloških razloga mi ćemo tematskim segmentima različite veličine davati različite nazive: najveće u priči zvaćemo

delovima, one manje tematskim celinama, njihove delove tematskim segmentima a delove tih segmenata tematskim odlomcima.)

Prva tematska celina, ona o veziru, na primer, može da se podeli na tri manja tematska segmenta koji bliže situiraju vezira u prostor i vreme. Prvi od tih segmenata govori o vezirovom zatočenju i povratku na vlast, tj. o njegovoj državničkoj sudbini. Drugi je posvećen njegovim sećanjima na vlastito poreklo. Treći je posvećen njegovim raspitivanjima za zavičaj i za potrebe ljudi rodnog sela Žepe. Svaki od tih segmenata, razume se, može da se podeli na još manje segmente.

Ovo je prvi od tih tematskih segmenata koji govori o veziru.

Četvrte godine svoga vezirovanja posrnu veliki vezir Jusuf, i kao žrtva jedne opasne intrige pade iznenada u nemilost. Borba je trajala celu zimu i proleće. (Bilo je neko zlo i hladno proleće, koje nije nikako dalo letu da grane.) A sa mesecom majem izađe Jusuf iz zatočenja kao pobednik. I život se nastavi, sjajan, miran i jednoličan. Ali od ovih zimskih meseci, kad između života i smrti i između slave i propasti nije bilo razmaka ni koliko oštrica noža, ostade u pobedniku veziru nešto stišano i zamišljeno. Ono neizrecivo, što iskusni i napaćeni ljudi čuvaju u sebi kao skrovlito dobro, i što im se, samo pokatkad, svesno odražava u pogledu, kretnji i reči.

Najznačajnije mesto u tom pasusu sigurno je rečenica o onome što se u veziru desilo »kad između života i smrti i između slave i propasti nije bilo razmaka ni koliko oštrica noža«. Mada u tom odlomku (kao ni kasnije) nije rečeno šta se stvarno u veziru desilo, stavljeno je ipak jasno do znanja da su te promene u njemu duboke i sudbinske. U promenama koje su se tada u njemu zbile sadržan je osnovni motiv koji će ga pokrenuti na neko stvaranje, na neko činjenje za druge koje će se ostvariti u vidu gradnje mosta.

U književnoteorijskim tekstovima i u analizama književnih dela obično se govori o socijalnim psihološkim, idejnim, političkim, religioznim, etičkim motivima i motivacijama bitnim za strukturu dela. Go-

vori se, takođe, i o odsustvu motiva u značenjskoj funkciji. U ovoj Andrićevoj pripoveci osnovni motiv je jedan od ređih u literaturi — metafizički motiv. Za onih zimskih meseci tamnovanja, kad između života i smrti nije bilo razmaka ni koliko oštrica noža, veliki vezir Jusuf je sigurno došao u dodir sa onim *tamo*: sa onim neizrecivim, sa ništavilom. Njegova fizička egzistencija je, drugim rečima, doživela metafizičko obasjanje. To metafizičko obasjanje vlastite egzistencije, i pokrenuće ga, posle povratka na vlast, da sagleda sebe u svetlosti svojih korena, da se otvori za potrebe drugih. Otuda će on i pokušati da učini nešto što bi premostilo prostor i vreme koji ga od tih drugih odvajaju i da premosti jaz što odvaja njegov sadašnji život od doživljene smrti. Sam taj metafizički motiv, koji je kao prvi pokretač utemeljio priču, predodredio je i nivo Andrićeve pripovetke: zbog metafizičkih osnova na kojima je postavljena, ona je, kao umetnička tvorevina, predodređena da ima i metafizičku dimenziju, koju samo retka književna dela imaju.

I ovaj tematski segment o vezirovom padu i povratku na vlast može da se podeli na dva manja tematska odlomka, tj. dve manje tematske celine. Mogli bismo te tematske odlomke da nazovemo *Pad u nemilost* i *Povratak na vlast*. I ta dva odlomka među sobom korespondiraju: postavljeni su jedan prema drugom u vidu kontrasta. U osnovi je svake korespondencije u književnom delu mogućnost uspostavljanja neke paradigme, tj. uspostavljanja sličnosti u različnom, pa je tako i u kontrastu. Ali je u njemu različenost više naglašena nego sličnost. Kontrastno postavljanje ovih odlomaka-motiva ima funkciju stvaranja napetosti, tenzije u pripoveci. Između *Pada u nemilost* i *Povratka na vlast* postoji jedan dubok međuprostor. Njega je pripovedač ostavio »praznim«: nije nam ispričao šta se u tom međuprostoru-međuvremenu desilo: nagovešteno je samo da se u veziru nešto duboko dešavalo. Kakva su ta de-

šavanja bila čitalac ne zna. Ali oštrina uspostavljenog kontrasta ostavlja u njemu utisak da su ona bila duboka i sudbinska.

Slična tenzija ostvarena je i u sledećem po redu tematskom odlomku:

Živeći zatočen, u osami i nemilosti, vezir se setio življe svoga porekla i svoje zemlje. Jer, razočarenje i bol odvođe misli u prošlost. Setio se oca i majke. (Umrli su oboje još dok je on bio skromni pomoćnik nadzornika carskih štala, i on je dao da im se opervaze grobovi kamenom i podignu beli nadgrobnni nišani.) Setio se Bosne i sela Žepe iz koga su ga odveli kad mu je bilo devet godina.

Bilo je prijatno, tako u nesreći, misliti na daleku zemlju Bosnu i raštrkano selo Žepu, gde u svakoj kući ima priča o njegovoj slavi i uspehu u Carigradu, a gde niko ne poznaje i ne sluti naličje slave ni cenu po kojoj se uspeh stiže.

I ovaj tematski odlomak-celina ustrojen je na kontrastu. Napetost u njoj stvaraju razmišljanja o slavi i sećanje na poreklo, zatim, protivstavljanje Carigrada i Bosne, topline roditeljskog doma i hladnoće tuđeg sveta, onog što se o njegovoj slavi priča i onog što ona, u stvari, jeste. Andrićeve rečenice u ovom delu teksta deluju jednostavno; ne odlikuju se ničim osobitim; svedene su gotovo na referencijalnu funkciju, što znači da njihova stilaska vrednost nije osobita. I zaista, pripovedač u rečenicama ovog dela teksta (kao najčešće drugde) ne pleni stilskim efektima, ne pleni lepotom fraze, kako će činiti u sva tri segmenta u kojima se govori o mostu, gde je upravo stilskim sredstvima, konkretnošću i neobičnošću slika dočarao lepotu mosta. Drugim rečima, u ovim Andrićevim rečenicama nije bilo izrazitijih »oneobičavanja« (izraz Šklovskoga, *отстранение*) koji će sami po sebi našu percepciju učiniti otežanom i budnom. Ali su sadržaji tih jednostavnih rečenica, i mimo stilskih efekata, dovedeni u odnose iz kojih se stvara izuzetna napetost. Gotovo sve što je u jednoj rečenici rečeno ostvaruje nekakvu paradigmatu (paralelizam, kontrast) sa nekom drugom rečenicom. Upravo se tim vezama i ostvaruje čvrsto tkanje teksta. Vrednosti ovog dela teksta (pa u dobroj meri i pripovetke,

i Andrićevog opusa) ne bi trebalo prevashodno tražiti u rečenici, tj. u stilu, već u organizaciji teksta kao celine, i u organizaciji pojedinih njegovih segmenata, pa razume se, i u organizaciji njegovih rečenica. Stilske vrednosti pisanja prisutne su ovde odveć diskretno, a kad su naglašene, kad im je omogućeno da se ispolje, onda je to učinjeno s razlogom, u funkciji teksta.

Snaga Andrićevog pripovedanja, međutim, ne zasniva se samo na uspostavljanju paradigmatških korespondencija unutar teksta: ona se zasniva i na razvijanju sintagmatskih veza. Tri tematska segmenta, na primer, koji zajedno čine onu tematsku celinu o veziru, organizovana su na principu sintagme, nadovezuju se jedan na drugi.

Veliki vezir Jusuf susreo se, kako nas obaveštava prvi tematski segment, sa onim *tamo*, sa Ništa. Od tog susreta i desile su se velike promene u njemu, pre svega u odnosu na vrednosti. U svetlosti tog susreta njegovo poimanje vrednosti se relativizovalo, poremetilo. Zato je i morao da se zamisli nad sobom i nad svetom oko sebe, drugim rečima nad sistemom dotadašnjih vrednosti sa kojima je računao.

U drugom po redu tematskom segmentu pokazano je kako je to Ništa, s kojim se vezir susreo, dovelo u njegovoj svesti do disocijacije vrednosti: ispostavilo se da su neke od njih lažne i ništavne, a druge vredne interesovanja, sećanja i angažovanja. U tamničkoj tišini vezir je, u stvari, prevrednovao elemente svog dotadašnjeg bivstvovanja. Podstaknuto svetlošću onog Ništa, u njegovom životu se tako pojavilo Nešto vredno angažovanja, nešto što je po sebi predstavljalo Autentičnost, Vrednost, Smisao. To Nešto je u ovom drugom po redu tematskom segmentu još bilo apstraktno, neispunjeno: javilo se, u stvari, samo kao mogućnost Nečega.

U sledećem, trećem, po redu tematskom segmentu načiniće se još jedan kvalitativni skok: Nešto kao mogućnost pretvoriće se u konkretno Nešto.

Vezir se raspitivao za potrebe svog rodnog sela, pa su mu otud dojavili da im je džamija oronula i ogorela, a česma presahla, ali da im je najgore što nemaju mosta na Žepi. »Ko bi im tu most podigao, učinio bi im najveće dobro.« To je bio momenat kad se u stišanom veziru ono apstraktno Nešto konkretizovalo, ispunilo sadržajem. »Vezir dade šest ćilima za džamiju, i novca koliko treba da se pred džamijom podigne česma sa tri lule. I u isto vreme odlučio da im podigne most.« U tome: da radi za druge i da na taj način nađe opravdanje pred onim tamo, pred Ništa, vezir je našao Smisao.

Ta ideja: raditi za druge i radi drugih, implicitno prisutna u ovom delu pripovetke, nije samo Andrićeva. Između dva svetska rata bila je veoma prisutna u srpskoj literaturi. Na njoj je, od značajnijih pisaca, posebno insistirao Momčilo Nastasijević. Ali pre Andrića i Nastasijevića gradili su na toj ideji svoj put traženja smisla rodonačelnik moderne literature Dostojevski i njegovi sledbenici. Po duhu je ta ideja sasvim suprotna onoj Sartrovoj: »Pakao, to su drugi.« Druge je Andrić, u duhu hrišćanskog ideološkog konteksta video kao bližnje. Otuda je i Smisao koji vezir u mesecima tamničenja nazire bio u otvaranju drugima, bližnjima.

I druga tematska celina u pripovesti, koju možemo zvati *Neimar*, jer je njemu posvećena, sastoji se takođe od tri manja tematska segmenta. Prvi od tih segmenata, koji možemo da nazovemo *Priprema za gradnju mosta*, neposredno se nadovezuje na prethodni segment u kojem je vezir doneo odluku da most gradi. Novi segment počinje ovako:

U Carigradu je tada živeo jedan Italijan, neimar, koji je gradio nekoliko mostova u okolini Carigrada i po njima se proćuo. Njega najmi vezirov haznadar i posla sa dvojicom dvorskih ljudi u Bosnu.

i nastavlja se obaveštenjem o tome kako je neimar, tamo oko Žepe, obilazio majdane, ispitivao kamen, određivao mesto gde će se postaviti skela. To pripovedanje sadrži više karakterističnih detalja. Ono ima

funkciju da nam pokaže neimara u akciji, teškoće i ozbiljnost priprema oko izgradnje mosta. Kad su se te pripreme završile, a jedan se od vezirovih ljudi vratio u Carigrad s planovima i računima, sintagma se otvorila za naredni tematski segment u kojem će se neimar pokazati i neposredno.

Neimar ostade da čeka, ali nije hteo da stanuje ni u Višegradu ni u kojoj od hrišćanskih kuća ponad Žepe. Na uzvisini, u onom uglu što ga čine Drina i Žepa, sagradi brvnaru — onaj vezirov čovek i jedan višegradski kajatib bili su mu tumači — i u njoj je stanovao. Sam je sebi kuvao. Kupovao je od seljaka jaja, kajmak, luk i suvo voće. A mesa, kažu, nije nikad kupovao. Povazdan je nešto tesao, crtao, ispitivao vrste sedre ili osmatrao tok i pravac Žepe.

Ovo je već treći pasus u kojem se o neimar^u govori, ali sem napomene o njegovom italijanskom poreklu, i nekoliko šturih obaveštenja o njegovim graditeljskim sposobnostima i nešto širih o njegovoj ličnoj skromnosti, o neimaru više ništa ne znamo niti ćemo kasnije saznati. Čak će mu i ime, do kraja pripovetke, ostati nespomenuto. To nespominjanje neimarevog imena, kao i kasnije nepominjanje imena onog mualima (pesnika) koji je veziru doneo stihovani zapis, nije slučajno: Andrić se kao pisac razvio u vreme simbolizma i postsymbolizma a poetika tih orijentacija, kojima je Andrić bio blizak, insistirala je na bezličnosti pesnika i umetnika. U poetici tog razdoblja umetnikovoj ličnosti dodeljivano je skromno mesto majstora na polju rime i ritma ili mesto sintaksičara: ta ličnost je samo služila da se uz njenu pomoć stvori umetničko delo. Onaj Italijan što je po volji turskog vezira, rodom iz slovenske Bosne, gradio most na Žepi, bio je, u stvari, Neimar, simbol sposobnosti građenja, stvaranja. Njegova izrazita skromnost u ishrani, ponašanju, stanovanju, trebalo je samo da pokaže koliko su sve funkcije ličnosti bile podređene onoj najglavnijoj, u kojoj je sadržana njegova stvaralačka bit, po kojoj on nije puki zanatlija, ili kako mu drago razvijena građanska ličnost, već stvarno Neimar.

I ova tri manja tematska segmenta, koji zajedno govore prevashodno o Neimaru, vezani su sintagmatski jedan za drugi. Prvi od tih segmenata neposredno se nadovezivao na tematsku celinu posvećenu veziru, poslednji od njih će se otvoriti prema tematskoj celini posvećenoj mostu. Taj poslednji segment koji govori u ovom prvom delu pripovetke o Neimaru možemo nazvati *Gradenjem mosta*. On je duži i složeniji od svih tematskih segmenata kojima smo se dosad bavili; po dužini i složenosti sa njim će moći da se poredi tek u drugom delu pripovetke onaj segment vezirovog razmišljanja nad mualimovim zapisom.

Vezirov i Neimarov most se nije gradio ni brzo ni lako. Još pre nego što je most i počeo da se zida, provali se negde u planini oblak, Žepa nadođe i probije »već gotov nasip po sredini«. »Među radnicima i u narodu pođe šapat da Žepa ne da mosta na se. Ali već treći dan naredi neimar da se pobije novo kolje, još dublje...« Prkosio je tako neimar prirodi i pokoravao je; nastupila je, međutim nova teškoća: nestalo je novca. »Neki koji su dolazili iz Carigrada pričali su kako se govori da se vezir promenio. Niko ne zna šta mu je, da li je bolest ili su neke brige, tek on biva sve nepristupačniji i zaboravlja i napušta već otpočete radove i u samom Carigradu. Ali posle nekoliko dana stiže vezirov čovek sa zaostalim delom novca, i radnja se nastavi.« Za tom teškoćom naiđe još jedna: nastadoše mrazevi. Ali i ta prepreka bi najzad savladana. »Još pre Đurđevdana vratiše se zidari i rad otpoče ponovo.«

U ovoj konciznoj Andrićevoj pripoveci segment koji smo nazvali *Gradenje mosta* zaprema nesrazmerno velik prostor, skoro stranicu i po. Nabranjanje prepreka koje su graditelji imali da savladaju, a one su kao u narodnim umotvorinama, kao u mitu i bajci, mnoge, imalo je ovde funkciju da to građenje mosta predstave kao težak poduhvat, koji je tražio naprezanje graditelja. Ne gradi se most lako, bez otpora prirode i ljudi, niti bez volje i odlučnosti glavnih njegovih graditelja. To je utisak koji je taj segment trebalo da ostavi, i on ga je i ostavio.

U prvom delu pripovetke svi njeni glavni junaci (Vezir, Neimar i Most) bili su viđeni iz perspektive pripovedača. Sveznajući pripovedač je o njima informisao sa izvesne »objektivne« tačke gledišta: šta su mislili, kako su delali, kako su izgledali.

Teško je precizno reći šta je to objektivna tačka gledišta pripovedača. Nju je teško fiksirati zato što ne postoji mesto, objekt, za koji bismo je vezali. Lakše ćemo shvatiti šta je to objektivna tačka gledišta pripovedača ako je shvatimo kao ne-subjektivnu tačku gledišta: tačku gledišta lišenu subjektivnosti pisca i lišenu subjektivnosti junaka. To je tačka koja pripada jedino pripovedaču priče, nekome ko je objektu, priči, imanentan, ko se otrgao subjektivnosti pisca i ko stoji nad subjektivnošću junaka.

U drugom delu pripovetke, međutim, došlo je do bitnih promena u pripovedanju. Više se zbivanja ne sagledavaju samo očima »objektivnog« pripovedača, već prevashodno očima glavnih ili sporednih junaka. Ta promena u načinu pripovedanja morala je ostvariti tenziju između dva dela pripovetke. Iskazi junaka, u drugom delu pripovetke, mada retki, po stilu se razlikuju od iskaza pripovedača priče. Pored perspektive pripovedača javile su se i perspektive junaka, a pored »neutralnog«, desubjektiviziranog tona pripovedača javio se stil, izraz i ton pojedinih junaka. Sve u nenametljivim dozama, ali dovoljnim da zasnaju kontrast, da ostvare tenziju pripovetke.

Sa završetkom mosta nije se završila i priča. Kad je most, posle dugotrajnog građenja zasjao na suncu, počelo je prikazivanje sudbine glavnih junaka pripovetke. Najpre, što znači u prvoj po redu tematskoj celini, sudbina Neimarova.

Iz okolnih sela povrve svet da vidi most. Iz Višegrada i Rogatice su dolazili varošani i divili mu se, žaleći što je u toj vrleti i divljini, a ne u njihovoj kasabi.

— Valja rodit vezira! — odgovorili su im Žepljani i udarali dlanom po kamenitoj ogradi, koja je bila prava i oštih bridova kao da je od sira rezana, a ne u kamen sečena.

To je prvi od tri segmenta u kojima se govori o neimarevoj sudbini. Mada se Neimar u tom segmentu ni rečju ne spominje, on je ipak u njemu prisutan, i to prisutan na negativan način, prisutan svojim odsustvom. To nepominjanje Neimara je rečito. Niko, u trenutku kad je most bio gotov, nije pomislio na njega. Iza takvog dešavanja stoji sigurno Andrićeva poetika, poetika postsymbolizma: kad je umetničko delo bilo završeno, umetnik je mogao (morao) da ode, da nestane, da bi delo nezavisno od njega nastavilo da živi.

Međutim, cela priča o Neimarevoj sudbini time nije završena: ona će biti do kraja ispričana u sledeća dva tematska segmenta, od kojih prvi govori o njegovom odlasku iz Zepe i smrti, a drugi o naknadnim sećanjima na njega. Ali ta dva tematska segmenta ne mogu se izdvojiti onako kao što smo izdvajali sve dojakošnje segmente. Oni su organizovani na principu celina u celini: u okviru onog segmenta-tematske celine koji govori o putu i smrti Neimarevoj interpoliran je segment-tematska celina u kojem se govori o sećanjima na njega. Što, verovatno, nije slučajno kao i ništa drugo u ovoj pripovesti: samom formom dela pokazano je da su sećanja na Neimara počela još dok je on putovao, da su ta sećanja i njegov put (u smrt) tekli paralelno, istovremeno. Formom i sadržajem (tj. sećanjima na njega) pokazano je da odnos umetnika i dela nije onako impersonalan kao što u prvi mah može da izgleda: umetnik živi kroz svoje delo, zbog dela i po delu je interesantan za druge. Izrastavši u postsymbolizmu, Andrić mu nije, dakle, do kraja pripadao: tražio je svoje odgovore.

Priča o sudbini Neimarevoj tipična je za Andrićev stav i postupak. Pričom u priči pokazana su dva lica jedne iste sudbine; ista sudbina osvetljena je na komplementaran način. Te dve priče opozitno se odnose jedna prema drugoj. Princip opozicije, kontrasta, ugrađen je ne samo ovde već je on sproveden kao najčešći odnos među tematskim celinama i njihovim delovima. Ovde, međutim, postoji jedno karak-

teristično mesto gde su se ta dva tematska segmenta neposredno sučelila. To se desilo u ova dva kratka pasusa koja stvaraju tenziju na osnovu kontrasta, opozicije.

Još dok su prvi putnici, zastajkući od čuđenja, prelazili preko mosta, neimar je isplatio radnike, povezao i natovario svoje sanduke sa spravama i hartijama, i zajedno sa onim vezirovim ljudima krenuo put Carigrada.

Tek tada pođe po varoši i po selima govori o njemu. Selim, Ciganin, koji mu je na svom konju dogonio stvari iz Višegrada i jedini zalazio u njegovu brvnaru, sedi po dućanima i priča, po bogzna koji put, sve što zna o strancu.

Pripovetka će se dalje nastaviti dužim pasusom Selimovih priča o Neimaru punih samih banalnosti: o tome kako je Neimar izgledao, kako mu je brvnara iznutra izgledala, kako je čutao i radio, i kako je otišao iz grada. A sa tim banalnostima, koje Neimara prikazuju kao čudaka koji nije sasvim od ovog sveta, sučeljena je sledeća rečenica-pasus:

A dućandžije ga sve više ispituju o neimaru i njegovom životu, i sve se više čude i ne mogu da nažale što ga nisu bolje i pažljivije zagledali dok je još prolazio višegradskim sokacima.

Tek njegovo delo, dakle, ako ne on sam, probudiće interesovanje za njegovu ličnost, posebno za ono nebanalno u njoj. I u tom stavu pisac je ispoljio svoje poetičko vjeruju izraslo na fonu simbolizma i post-simbolizma kao njihova negacija. Mada na prvi pogled ne deluje kao kritički duh, po onome o čemu piše i kako piše, Andrić to, na izvestan dublji način, svakako jeste. Opozicija, kontrast motiva, to je ono na čemu počiva njegovo delo, iz čega ono crpe svoje ogromne energije. U poslednjem od ovih tematskih segmenata, na primer, Neimar će završiti život na sasvim banalan način: razboleće se, na putu za Jedrene, i umreće u tamošnjoj bolnici. Ali banalnost njegove smrti ne bi bila toliko očita da se nije našla u susedstvu sa spoznajom nesvakidašnjosti njegove ličnosti, sa pokazanim interesovanjem za tu nesvakidašnjost.

Tri segmenta sadrži i tematska celina koja govori o vezirovoj sudbini. Možemo ih nazvati: *Mualimov zapis*, *Vezirovo razmišljanje nad mualimovim zapisom* i *Vezirovo brisanje zapisa*.

Ovo je prvi od tih tematskih segmenata: nastavlja se iza onog u kojem se vezir pobrinuo za raspodelu Neimarevog honorara (dao je jedan deo za bolnicu, a druga dva za sirotinjski hleb i čorbu).

Upravo kad je to naređivao — bilo je mirno jutro pod kraj leta — donesoše mu molbu jednog mladog a učenog carigradskog maulima, koji je bio iz Bosne rodod, pisao vrlo glatke stihove, i koga je vezir s vrmena na vreme darivao i pomagao. Čuo je, kaže, za most koji je vezir podigao u Bosni i nada se da će i na tu, kao na svaku javnu građevinu urezati natpis, da se zna kad je zidana i ko je podiže. Kao i uvek, on i sad nudi veziru svoje usluge i moli da ga udostoji da primi hronogram koji mu šalje i koji je s velikim trudom sastavio. Na priloženoj tvrdoj hartiji bio je fino ispisan hronogram sa crvenim i zlatnim inicijalom:

Kad *Dobra Uprava i Plemenita Veština*
Pružiše ruku jedna drugoj,
Nastade ovaj krasni most,
Radost podanika i dika Jusufova
Na oba sveta.

Ispod toga bio je pečat u ovalu, podeljen na dva nejednaka polja; na većem je pisalo: Jusuf Ibrahim, istinski rob božji, a na manjem vezirova deviza: U ćutanju je sigurnost.

Iz tog segmenta saznajemo da je vezir i dosad gradio zadužbine. Ne znajući za duboke unutrašnje promene u njemu, mualim se i prema novoj vezirovoj zadužbini poneo kao i prema svima dotadašnjim na kojima je častoljubivi dostojanstvenik ostavljao traga o sebi. Pripovetka je, međutim, htela da pokaže da je za vezira ova građevina bila u suštini nešto drugo nego sve one dotadašnje.

Opšte je mesto u tumačenju Andrićevog dela da je veliki pisac, pišući o mostovima, i o drugim sličnim građevinama, smisao ljudske egzistencije video u stvaranju nečega što će nadmašiti čovekovu prolaznost. Takva tumačenja zasnivaju se na tezama koje

postoje i u Andrićevim tekstovima. Ona su sugerirana i u ovom segmentu kroz stihove carigradskog pesnika. Ti stihovi, u stvari, na diskurzivan način saopštavaju ideološki stav: da most, građen za druge, za bližnje, njima služi na radost, a samom donatoru na diku. Oni, drugim rečima, kazuju da je smisao egzistencije nađen, a da je most očita potvrda toga pronađenog smisla. Sem toga, oni kazuju da se smisao može naći pod uslovom da se društveni uslovi i stvaralačke potencije usklade pod uslovom da *Dobra Uprava* (vezir) i *Plemenita Veština* (neimar) pruže ruku jedna drugoj.

Mada takva interpretacija Andrićevih mostova i građenja nije netačna, kod nje ipak treba zastati, pozabaviti se njenom prirodom. Takva interpretacija je u osnovi hegelovska. Hegel je smatrao da je umetničko delo čulno ovaploćenje ideje. Bjelinski, najveći hegelovac u kritici, smatrao je da je zadatak kritike da književno delo sa jezika umetnosti prevede na jezik filozofije. Drugim rečima, da iz materijalnog oblika umetničko delo ponovo prevede na onaj nematerijalni oblik, na samu ideju. Prema takvoj, hegelovskoj interpretaciji, Andrić je jednu ideju: o potrebi čoveka da nađe smisao u nečemu što će njegovu fizičku egzistenciju nadživeti, ovaplotio u pripovetku; shvatiti pripovetku znači »iščitati« tu osnovnu ideju iz nje. Andrićeva pripovetka se zaista tako može interpretirati ako se pročita samo do mualimovog zapisa: smisao koji je »stišani« vezir tražio, pokazaće se u tom sučaju, nađen i ostvaren: zapis na mostu, istinite i lepe pesničke reči uklesane na kamenu tog završenog dela, zajedno sa vezirovim pečatom, potvrdili bi, i na materijalan način, da je traženi smisao zaista nađen.

Pripovetka se, međutim, nije završila mualimovim zapisom pa samim time nije ni sankcionisala pronađeni smisao onako kao što ga je mualim video i kako ga kritičar hegelovac najpre shvata. U sledećem po redu tematskom segmentu priča se kako je vezir dugo sedeo nad ovim mualimovim zapisom i razmišljao. Taj tematski segment je prostorno jedan od

najdužih među celinama istog reda: po dužini može se porediti sa onim segmentom o građenju mosta: koliko je dugo tekla priča o gradnji mosta, skoro isto toliko teče i razmišljanje nad zapisom koji bi, po doskorašnjim vezirovim običajima i mualimovom predlogu, trebalo uklesati na mostu. Taj tematski segment je dovoljno dugačak da je potrebno izdeliti ga na manje segmente. I on se može podeliti na tri segmenta. Svaki od njih korespondira sa nekim od prethodnih motiva i sa njima ostvaruje čvrsto tkanje pripovetke.

Razmišlja vezir nad mualimovim zapisom u prvom od tih motiva: »pobedio je sve protivnike i bio moćniji nego ikad pre; dubinom skorašnjeg pada mogao je da meri visnu svoje moći. Ali što je više odmicalo vreme, njemu se — umesto da zaboravlja — u sećanju sve više češće javljala pomisao na tamnicu«. Taj motiv očigledno korespondira sa onim prvim motivom u pripoveci o vezirovom padu u nemilost i povratku na vlast: korespondencije između ta dva motiva uspostavljene su vezirovim sećanjem. Manje su očigledne, međutim, korespondencije koje uspostavljaju ostala dva segmenta. U prvom od njih govori se kako su vezira počele da vređaju neke stvari iz njegove okoline koje ranije nije ni primećivao. »Zamrznu sedef, jer ga je u mislima vezivao sa nekom studenom pustoši i osamom.« Pošto se drama njegovog održanja na vlasti uspešno okončala, vezir je drugim očima počeo da gleda na stvari, koje su pratile njegov uspon i vezirski položaj, i koje su ga podsećale na cenu po koju se slava stiće. »Sve pokućstvo i oružje u kom je bilo sedefa odstranjeno je iz njegovih soba.« Disocijacija vrednosti koja je u njemu počela da se odvija još za vreme zatočenja, sad je otišla stepen dalje: počela je da poprima psihopatske osobine. Za njega se više nije postavljalo pitanje koje su vrednosti prave, autentične. U pitanje su došle vrednosti kao takve, u pitanje je došla vrednost vrednosti. Dok vezir dugo bdi nad mualimovim zapisom, pripovedač priče ovako opisuje ono što se u poslednje vreme zbivalo u njemu:

Sve poče da prima sa prikrivenim, ali dubokim nepoverenjem. Odnekud se ustali u njemu ova misao: svako ljudsko delo i svaka reč mogu da donesu zlo. I ta mogućnost poče da veje iz svake stvari koju čuje, vidi, rekne ili pomisli. Pobjednik vezir oseti strah od života. Tako je i ne sluteći ulazio u ono stanje koje je prva faza umiranja, kad čovek počne da s više interesa posmatra senku koju stvari bacaju nego stvari same.

To je zlo rovalo i kidalo u njemu, a nije mogao ni pomisliti da ga kome ispovedi i poveri; pa i kad to zlo dovrši svoj rad i izbiye na površinu, niko ga neće poznati; ljudi će kazati prosto: smrt. Jer ljudi i ne slute koliko ima moćnih i velikih koji tako čutke i nevidljivo, a brzo, umiru u sebi.

Po drugi put je u pripoveci vezir došao u dodir sa onim *tamo*, po drugi put je doživeo metafizičko obasjanje. Prvi put mu je dodir sa smrću omogućio da se okrene ka pravim ljudskim vrednostima. Drugi susret sa onim *tamo* doveo je do nečeg drugog: vezir, koji je mislio da je našao Smisao, da je našao vrednost egzistencije, sada više u to nije bio siguran. Sve dok mualim onako lapidarno i jasno nije formulisao taj Smisao i tu Vrednost, vezir nije bio u prilici da spozna sumnje koje su ispotija u njemu sazrevale. Tek mu je mualimov zapis omogućio da one sazru: vezir više ni u šta nije bio siguran.

Sva vezirova razmišljanja i podsećanja nad zapisom data su iz perspektive »objektivnog«
pripovedača. Pripovedač priče je pratio promene u veziru i on zna i ono čega ni sam vezir još nije svestan. On zna da je vezir ostvario upravo ono što je želeo, ali da to još nije onaj traženi Smisao, već tek neki njegov deo. Onaj pravi, istinski Smisao, ono Nešto ka kome je posle susreta sa Ništa vezir stremio, ostao je nedosegnut, otvorio se možda kao nedostižan. Pokazalo se da taj Smisao ka kome je težio nije jednostavno u tome da se ostvari Delo, već da je stvaranje Dela, eventualno, pretpostavka dolaženja do Smisla, ako se do njega uopšte može doći. Pred ogromnošću onog *tamo*, koje se velikom veziru po drugi put otvorilo, on je ostajao mali, kopneo je. Nemotivisano, mimo reda, dakle, javila mu se zato misao da svaka reč i svako delo mogu da donesu zlo. Kao što ni na

početku svog novog života, posle tamnice, veliki vezir nije bio spokojan nad sobom kao pobednikom tako ni sad, pošto je sačinio Delo, nije bio spokojan ni nad njim. Pokazalo se da pravi smisao nije bio pobediti sve svoje protivnike i održati se na vlasti, niti da je pravi smisao sačiniti Delo. Taj smisao se veziru nije ukazivao više kao konačan, uhvatljiv. Iza postignutog se ukazivala praznina, nesaglediva, nesavladiva.

Mislio je vezir u poslednjem segmentu ove tematske celine, o svemu tome. »Mislio je na stranca neimara koji je umro, i na sirotinju koja će jesti njegovu zaradu. Mislio je na daleku brdovitu i mračnu zemlju Bosnu... I koliko takvih pokrajina ima na ovom božjem svetu? Koliko divljih reka bez mostova i gaza? Koliko mesta bez pitke vode i džamija bez ukrasa i lepote?« Tim novim razmišljanjima, dakle, osvetljavalo mu se njegovo delo sa jedne druge strane. Sa visina svih tih nemanja i potreba ono mu se moralo učiniti premalenim da bi ikakav viši smisao mogao da ispuni ili da bi sa mnogo glasnog ponosa na njemu ostavio znaka o sebi. Tako, sedi vezir nad onim pesničkim zapisom, razmišlja, a

U mislima mu se otvara svet, pun svakojakih potreba, nužde i straha u raznim oblicima.

Sunce je bleštalalo po sitnom zelenom ćeramidu na kiosku u vrtu. Vezir obori pogled na mualimov natpis u stihovima, polako podiže ruku i precrta dvaput ceo natpis. zastade samo malo, pa onda precrta i prvi deo pečata sa svojim imenom. Ostade samo deviza: U ćutanju je sigurnost. Stajao je neko vreme nad njom, pa onda ponovo podiže ruku i jednim potezom izbrisa i nju.

Tako ostade most bez imena i znaka.

Brišući svoju devizu »U ćutanju je sigurnost«, vezir ju je, u stvari, potvrdio: ono što je bilo svest o nečemu, ideja nečega, postalo je delo. Brišući prvi deo pečata, sa svojim imenom i dodatkom *Jusuf Ibrahim, istinski rob božji* on se kao takav i potvrdio: sledeći svoju devizu skromnosti, on ju je samim činom brisanja ispunio, postao je istinski rob božji. Ideja (deviza) i tu se pretvorila u delo. Ali ne samo tu. Veliki vezir, koji je radi političke probitač-

nosti i uspeha imao devizu *U ćutanju je sigurnost* opredelio se sada za ćutanje, za brisanje devize. Zaćutao je, ne iz političkog računa, već je zaćutao pred onim *tamo* koje mu se stvorilo. Nekad čovek uspeha i slave, veliki vezir se duboko promenio iznutra: više nije mogao da podnese ni reč u svoju slavu. Ostavio je most, tamo u Bosni, da traje i da mu se i donator i graditelj zaborave.

Kad je posle Andrićeve smrti objavljena njegova debela knjiga *Znakovi pored puta* do očiglednosti je postalo nesumnjivo da je veliki pisac bio istovremeno i mislilac i da je ono o čemu je on mislio i o čemu je u pripovetkama i romanima pisao višestruko povezano. Svi pisci ne ovaploćuju ideje u umetnička dela. Andrić je međutim to činio. *Most na Žepi* je pripovetka s idejom. U njoj se ideja ne sprovođi, ne potvrđuje; ona se diskutuje, osvetljava sa raznih strana. Problemi koji se u pripoveci diskutuju jesu: problem vlasti i slave, problem autentičnog življenja, problem stvaranja, problem istine, problem trajanja. Za jednu tako kratku pripovetku to je mnogo problema postavljenih i rešavanih: njihova množina i čini je izvanredno bogatom, dubokom; pisac nije umeo samo da pripovetku do savršenstva vešto organizuje već je njome imao i mnogo šta da kaže ili da otvori kazivanju.

Tripud se tokom pripovetke u posebnim pasusima-tematskim celinama govori o mostu, i to slikama koje ga prikazuju u lepoti i funkcionalnosti i u trajanju. Nema sumnje da takvo insistiranje znači opredeljenje piščevo da mostove treba graditi, da dela treba stvarati, drugim rečima, da u takvom činjenju treba očekivati vrednosti i smislove. Ali to opredeljenje nije tako jednostavno, jer ni smisao koji se traži nije unapred dat. Andrić dolazi posle Kjerkegora i Ničea: smisao egzistencije traži se u svetu bez boga, bez hijerarhije vrednosti. Gete je još mogao da veruje da je smisao u delu. Andrić u to ne može sasvim da veruje, samim tim što zna da svako delo može da donese zlo. Ali, i pored toga, njegovo je uverenje da mostove i p a k treba graditi, da dela

i p a k treba činiti. Iza tog nigde nekazanog, ali impliciranog i p a k, ne stoji prazno uverenje, već nešto kao ona paskalovska opklada: šta ako smisao ipak postoji, ako je taj smisao za kojim se čezne samo u tome, i da ga nigde drugde ne možemo naći niti očekivati. Brišući one mualimove zapise, koji su nekoć godili njegovoj taštini, vezir ipak nije porušio most: nadao se (ipak) da će služiti više dobru nego zlu, i da (ipak) nije pogrešio što ga je sačinio.

Andrić se formirao na filozofskim i literarnim tradicijama XIX veka, a bio je po temama i problemima čovek 20. U stvari, bio je pisac i mislilac na razmeđu: do osnova klasičnog humanizma, na kojem je mislio i gradio, dopirale su ideje apsurdna; njih je on osećao i u ovoj pripovesti, sa njima je, još pre nego što su se u pravoj meri obelodanile, diskutovao i nosio se. *Most na žepi* je trag te borbe: tim značajniji i lepši što se naslućuju obe njegove obale i što su se na njemu viđenja sa tih različitih obala sučelila.

VARIJACIJE NA VIJONOV KATREN

286 varijacija u obliku katrena i 41 u obliku oktave sačinio je Kolja Mićević na našem jeziku podstaknut onim čuvenim Vijonovim *Katrenom* koji je francuski pesnik-lupež iz XV veka ispevao u zatvoru čekajući da bude obešen. Broj tih varijacija sam po sebi govori o strasti, maštovitosti i invenciji prevodioca. Same varijacije — još neobjavljene, u rukopisu poverene *Letopisu* i meni — bogat su materijal za razgovor o značenju Vijonovog *Katrena*, o mogućnostima njegovog prevođenja, o smislu varijante, o tekstu i kontekstu, o spoljašnjoj i unutrašnjoj formi, o mestu subjekta u pesmi.

1.

Vijonov *Katren*, koji je Mićeviću bio povod za te mnogobrojne varijacije, na starofrancuskom glasi:

Je suis François, dont il me poise,
Né de Paris emprès Pontoise,
Et de la corde d'une toise
Sçaura mon col que mon cul poise.

Taj *Katren* su, mimo Mićevića, koliko mi je poznato, prevodili na naš jezik još Stanislav Vinaver i Nikola Milićević. Ovo je Vinaverov prepev:

Kraj Pontoaze, Pariz, Francuza,
 Rodio mene — žalna mi muza! —
 Vrat mi oseća zbog ovih uza,
 Koliko je teška Francuska guza!

A ovo je prepev Nikole Milićevića:

Ja sam Franjo-Francuz, što mi teško pada,
 rodom Pontoazac iz Pariza grada,
 moj vrat o užetu oprobati će sada
 da mi je guzica teška kao klada.

Kolja Mićević, u prvom po redu od onih 286 varijacija iz rukopisa (a ona je, možda, i najviše imala ambicije da bude prevod) *Vijonov Katren* prepevava ovako:

Ja sam Fransoa, to mi smeta,
 sred pariskog sam rođen sveta,
 a ispod štrika šija kleta
 znaće težinu mog dupeta.

Čitalac koji ne zna francuski jezik teško da bi iz ta tri prepeva mogao bar otprilike da zna pravo značenje *Vijonovog* teksta. S razlogom može da pomisli da su prevodioci dopuštali sebi odveć pesničke slobode. Ako te slobode i pokuša da razume (trebalo je u četiri stiha naći četiri rime), teško će moći da shvati činjenicu da su na tri različita načina morali da prevedu jednu istu vlastitu imenicu *Françoys*. Prevodi, prepevi pogotovo, shvataju se i kao svojevrsne interpretacije prevedenog teksta. Pošto su naša tri prepeva-interpretacije toliko različita, prirodno je da se upitamo kako bi taj *katren* glasio kad bi se bukvalno preveo: sve da se žrtvuje, ali bar osnovni smisao da ostane.

Nevolja je, međutim u tome što se pesme ne mogu doslovno prevoditi; takva prenošenja u drugi jezički medijum dovode i do »sušenja« njihovog značenja; ukidaju se pri tome one konotativne veze među rečima i iskazima bez kojih pesma ne bi bila to što jeste. Pogotovo je, izgleda, nemoguće doslovno prevesti ovaj *Vijonov Katren*. Čak i ono što u njemu može da izgleda najjednostavnije: prva polovina pr-

vog stiha (*Je suis François*) pokazuje se da nije jednostavno. Reč *François* u modernom francuskom jeziku može da znači i *François* (Fransoa) i *Français* (Francuz). Na šta je Vijon pod tim rečima mislio? O tome je među poznavacima Vijona bilo diskusije. Njene tragove vidimo i u našim prevodima. Vinaver tu reč prevodi sa *Francuz*, Kolja Mićević sa *Fransoa* (ime Vijonovo), a Nikola Milićević zadržava u svom prepevu oba moguća značenja: *Franjo-Francuz*. Druga polovina tog stiha (*dont il me poise*) teška je za prenošenje na naš jezik prosto zbog sklopa. Zamenica *dont*, koja i sama zamenjuje dve reči: *de qui*, znači ovde *od koga* ili *od kojeg*. Skup reči *il me poise* može se prevesti sa *teško mi je* ili *tišti me*. (Reč *poise* stari je oblik za sadašnje vreme glagola *peser* — težiti, tištati; umesto te reči, jedan od priređivača Vijonovih *Celokupnih dela* Luj Dimije (Luis Dimier, 1927) unosi u Vijonov tekst njen savremeni oblik *pèse*, da bi savremenom Francuzu bila razumljiva). Kad bi se, dakle, ceo prvi stih *Katrena* doslovno preveo glasio bi: *Ja sam Fransoa* (ili: Francuz), *od koga me tišti*. Na našem jeziku to loše zvuči; niko od nas tako ne bi rekao. Možda bi zato u duhu jezika bilo bolje reći: *Francuz sam* (Fransoa sam), *otud mi muka*. Ali ni to ne bi bilo posve tačno. Onom koji govori te stihove teško je što je *François*, ali mu i muke dolaze otud što je *François*. Nije samo nama, kojima francuski nije maternji jezik, teško da pogodimo pravi smisao tog drugog dela stiha; i Francuzi sami ga odgonetaju. Pomenuti Dimije, recimo, u *Beleškama* uz svoje izdanje, taj deo »prevodi« ovako: *de quoi je suis fâché* (zbog čega sam ljut). A drugi jedan priređivač Vijonovih *Celokupnih dela*, 1947, Moris Alem (Maurice Allem) ceo taj Vijonov stih mora da parafrazira: »teško mu je, kaže, da bude François; upravo to što je Fransoa Vijon i predodredilo ga je za vešala. Ah! kad bi mogao da bude neki drugi Vijon a ne ovaj ovde Fransoa!«. To samo potvrđuje da je stih dvosmislen i u drugom svom delu, a ne samo u prvom. Nikola Milićević taj drugi deo stiha prevodi rečima: *što mi*

teško pada, Kolja Milićević: *to mi smeta*, Oba prevoda ne izneveravaju, dakle, sem u nijansama, osnovni smisao; Vijon se u oba slučaja pokazuje kao neprevodiv. Vinaver, koji taj iskaz, zbog rime, stavlja u drugi stih, prevodi ga sasvim slobodno: *žalna mi muza!* Od »doslovnog« značenja Vijonovih reči ta njegova eksklamacija je očigledno daleko. Ali nije daleko ni posve proizvoljna u odnosu na suštinu smisla Vijonovog iskaza: da mu je teško što je *Francyos*, ili da sve nevolje dolaze otud što je *Francyoys*. Uzvik *žalna mi muza* može se otud shvatiti kao još jedna interpretacija pravog neprevodivog Vijona. Pravi adekvat za taj iskaz i nemoguće je, izgleda, naći u našem jeziku. Kao ni njegovu tačnu parafrazu ni u francuskom, uostalom; ne bi ga ni Francuzi toliko »prevodili«; komentarisali. Stvar je prosto u tome što je Vijon spojio dve rečenice koje se u običnom, standardnom jeziku ne spajaju. Stih bi bilo jednostavno prevesti da glasi: *Je suis un vieux, dont il me pèse* (Starac sam, otud mi teško) jer druga rečenica logički sledi iza prve: shvatamo kao sasvim prirodno da je starom čoveku teško upravo zato što je star. Ne možemo tako lako da shvatimo da je nekom teško tek zato što je *Fransoa*. Nekom *Fransoa* moglo bi da bude i lako i ugodno upravo zato što je to što jeste. Komentatori kad hoće da objasne prvi stih *Katrena*, moraju da njegovo značenje objašnjavaju ne onim što u njemu piše, već upravo onim što u njemu nigde ne piše: moraju da asociraju na Vijonovu sudbinu: značenje tog stiha moraju, dakle, da objašnjavaju pomoću *konteksta* u kome on ima značenje. Taj kontekst, to napisano u pesmi, ovde je sasvim određeno. U to se možemo uveriti ako umesto imena *Fransoa*, stavimo neko drugo ime, recimo ime *Gete* ili *Šekspir*. Dobili bismo recimo: *Ja sam Gete, otud sve muke*. Taj iskaz, prema asocijacijama koje imamo uz *Getea*, bio bi posve nerazumljiv. Možemo otud da zaključimo da su naši prevodioci u prevodenju prvog Vijonovog stiha manje ili više izneverili značenje njegovog teksta, ali da nisu izneverili i značenje njegovog

konteksta. Zato njihove prevode i možemo da shvatimo kao interpretacije a ne izneveravanja.

Problem konteksta otvara se i u drugom stihu *Katrena: Né de Paris emprès Pontoise*. Kad bi se doslovno preveo, taj stih bi glasio: *Rođen od Pariza blizu Pontoaza* (Ili: Rodom iz Pariza ...; Rođen u Parizu ...). Gramatički taj iskaz sasvim stoji, ali ne stoji logički. Pariz je i u Vijonovo vreme bio relativno veliki grad, a Pontoaz, kao i danas, jedno malo mesto kraj njega. To je kao kad bi neko danas rekao: rođen sam u Beogradu blizu Ripnja, ili rođen od Novog Sada kraj Kaća. Ne treba zato našim prevodiocima mnogo zameriti što su, u prevodenju tog stiha, pokušali da mu daju neki prihvatljiviji smisao. Mićević je taj stih preveo slobodno izostavljajući reč Pontoaz: *sred pariskog sam rođen sveta*. Nikola Milićević mu je dao čak drugi smisao od Vijonovog: *Rodom Pontoazac iz Pariza grada*, ali je stih bar postao i gramatički i logički održiv. Nešto se moralo žrtvovati da bi stih uopšte imao smisla. Stanislav Vinaver u prevodu tog stiha nije skoro žrtvovao ništa; preveo ga je gotovo sasvim tačno: *Kraj Pontoaze ... Pariz rodio mene*. Ali je bio prinuđen da u svojoj knjizi prepeva iz Vijona donese komentar: »Vijon je, kaže on, rođen u Parizu, a ovde, sprdajući se, podvlači da je Pariz mestašce, tobože kraj Pontoaze — (palančice odakle je bio poreklom tadašnji načelnik Pariza, pod kojim je Vijon i osuđen na smrt). Smisao je možda ovaj: da nisam, avaj, iz Pariza kraj Pontoaze, potpao bih pod drugu sudsku nadležnost, i nanosio bih se glave«. da se Vijon ovde sprdao, to tvrde i drugi komentatori, bar oni koje sam čitao. Ovo je, kažu, jedna Vijonova »bufonerija«, ali ne kažu, ni koliko Vinaver, sa čim se on ovde sprdao. Verovatno je da su ga njegovi savremenici bolje razumeli. Za razumevanje tog stiha nama nedostaje kontekst (ono napisano, a poznato, po čemu ovo napisano dobija smisao). Kontekst drugog stiha je, dakle, mnogo uži, skućeniji, lokalizovaniji, od konteksta prvog stiha. Zato taj stih prevodiocima i komentatorima zadaje teš-

koće: onako kako glasi nema smisla, a smisao može dobiti od konteksta koji je nepovratno iščileo, koga je i preko komentara teško reprodukovati.

Poslednja dva Vijonova stiha (*Et de la corde d'une toise / Sçaura mon col que mon cul poise*) i gramatički i smisaono čine jednu celinu. Znače, otprilike, ovo: A od užeta dugačkog znaće moj vrat šta moj tur teži. Ili: A kad se nađe ispod užeta od hvata, znaće moj vrat koliko mi je težak tur. Ili: Vrat će saznati koliko mi je težak tur ispod konopca dugačkog. Ili: Šija će mi ispod omče dugačke osetiti tečinu tura. I tako dalje. Smisao tih stihova je posve jasan. Kako god stilizovan iskaz, osnovni smisao se ne menja: jednom ustanovljen odnos uže-vrat-tur ostaje konstanta. Broj mogućih varijacija na taj osnovni smisao praktično je neograničen. Tri naša prepeva Vijonovog katrena donose, u stvari, tri varijante tog osnovnog smisla. Vinaver dva poslednja stiha prevodi ovako: *Vrat mi oseća zbog ovih uza / kolko je teška Francuzu guza*; Nikola Milićević: *Moj vrat o užetu oprobati će sada / da mi je guzica teška kao klada*; Kolja Mićević: *A ispod štrika šija kleta / znaće težinu mog dupeta*. Razlike u tim prevodima su, kao i u onih nekoliko naših varijacija, prevashodno stilske a ne semantičke prirode. Kad to kažemo, mislimo da sve te varijacije, i druge koje lako možemo sačiniti, treba posmatrati, sledeći Čomskog, na dva različita nivoa: na dubinskom i površinskom. Na dubinskom nivou tog iskaza tačno je fiksirana relacija između njenih osnovnih jezičkih pojmova, između užeta, vrata i tura. Ta relacija bi, po Čomskom, bila samo »apstraktna forma«, prisutna u umu« našem; a ona, u stvari, određuje i značenje iskaza na površinskom nivou. Ta dubinska, apstraktna forma se na površinskom nivou samo realizuje pomoću jezičkih pojmova, njihovih gramatičkih oblika, sveza i partikula. Otuda se sve parafraze poslednja dva Vijonova stiha i doživljavaju samo kao varijante jede iste dubinske strukture koja je fiksirana odnosom između osnovnih jezičkih pojmova. Osnovni jezički pojmovi u Vijonovoj reče-

nici su: *la corde* (uže), *le col* (vrat) i *le cul* (*tur*). Te osnovne imenice naši prevodioci prevode. Prvu Vinaver prevodi sa *uže*, Milićević sa *uže*, a Mićević sa *štrik*. Drugu Vinaver i Milićević prevode sa *vrat*, a Mićević sa *šija*. Treću takođe prevode različito: Vinaver sa *guza*, Milićević sa *guzica*, Mićević sa *dupe*. U sva tri slučaja naši prevodioci su dakle sačuvali osnovne Vijonove pojmove i preveli ih raznim rečima sinonimnih značenja, što znači da su sačuvali osnovne elemente relacije, tj. da su u sva tri slučaja sačuvali istu dubinsku strukturu Vijonovog iskaza. Ostale elemente iskaza (glagole, prideve, zamenice) prevodili su manje ili više slobodno. Te slobode, međutim, nisu poremetile onu dubinsku strukturu, tj. *osnovno* značenje iskaza. Svejedno je, za osnovni smisao tog iskaza, da li će vrat *znati*, *osetiti* ili *oprobati* težinu tura kad se nađe ispod užeta. Mada ti glagoli nemaju sinonimna značenja, pogotovo ako su dati u različitim vremenima, oni samo stilski variraju sinonimnim imenicama ustanovljenu osnovnu relaciju. Oni dakle pripadaju onoj površinskoj strukturi iskaza koja utiče na promenu njegovog značenja, ali ne i na promenu njegovog *osnovnog* značenja. U toj površinskoj strukturi varijacije su moguće, kao što su moguća i izvesna dodavanja ili oduzimanja. Vinaver zato može da izostavi dvaput kod Vijona ponovljenu prisvojnu zamenicu *mon* (moj) uz reči *col* i *cul*, Mićević takođe da izostavi tu prisvojnu zamenicu uz reč *šija* i da doda epitet *kleta* (*šija kleta*), ili Nikola Milićević jednostavno da doda jedno *sada* uz *oprobat će*, ili da kaže: *da mi je guzica teška kao klada*, mada kod Vijona takvog poređenja uopšte nema. Uz sve te promene, i neke druge, manje značajne, možemo ipak da kažemo da su sva tri prevodioca, u ovom delu katrena zadržali osnovni smisao njegovog originalnog iskaza, da su ga različito varirali, tj. da su taj osnovni iskaz stilski i jezički različito ostvarili.

Na kraju da svedemo: preveden što je moguće »doslovnije«
Vijonov *Katren* bi izgledao ovako:

Ja sam Fransoa, otud me tišti,
rođen od Pariza kraj Pontoaza,

a od užeta dugačkog
znaće moj vrat koliko mi tur teži.

Slabost ovakvog prevođenja potiče otuda što je on išao samo jednom linijom, značenjskom, horizontalnom, sintagmatskom. Izostavljajući rime, asonance i aliteracije, ovakav prevod praktično ukida paradigmatiku konotaciju: one veze koje reči grade mimo svog osnovnog značenja. I prvi i poslednji stih Vijonov, na primer, završavaju se isto, rečju *poise*. Ta reč u oba stiha ima različito značenje (jednom *tišti*, drugi put *teži*), ali je taj isti oblik reči učinio da se dva iskaza, međusobno različita, ukrste, povežu. Da se ukrsti iskaz: teško mi je što sam Fransoa, i iskaz: znaće mi vrat, ispod užeta, koliko mi je težak tur. Zajedničko je u oba iskaza osećanje tereta: teret već imam (Fransoa mi se obesio o vrat) i teret ću tek osetiti, teret svog tura. Ako su one aluzije iz Vinaverovog komentara tačne, onda postoji i neka veza između onog užeta dugačkog (*d'une toise*) i Pontoaza; zvukovno, kao rime, i morfološki, kao imenice, te dve krajnje reči u dva srednja stiha povezane su. Rimom je, dakle, kod Vijona bilo povezano i ono što da tišti (što je Fransoa), i Pontoaz, i uže dugačko, i tur čiju će težinu osetiti. Tu vezu takva kakva je kod Vijona, nemoguće je prevesti. Ako se ta veza izgubi, mnogo se šta gubi od impliciranog značenja pesme. Dimije je, recimo, radi jezičkog osavremenjavanja katrena, stavio na kraju prvog i na kraju poslednjeg stiha umesto reči *poise* njen savremeni oblik *pèse*. Umesto četvorstrukog rimovanja dobio je mnogo siromašnije, dvostruko, pa je time pesma bila eufonijski osiromašena. Ali je bila osiromašena i značenjski: *Pontoaz* i *uže* izgubili su vezu sa potištenošću koju oseća i sa težinom tura koju će osetiti. U prevodima pogotovo takve veze će se još pre izgubiti. Tri osnovna imenička pojma iz poslednja dva stiha: *Corde*. *Col* i *Cul*, vezana su kod Vijona aliteracijom, glasom C. Kolja Mićević je, recimo, uspeo da ostvari aliteraciju samo između dva: *Štrik* i *Šija*. Ali su kod Vijona ti isti pojmovi istovremeno i razdvojeni: s jedne strane stoji reč *LA corde* (uže) naspram druga

dva koja su međusobno spojena zamenicom *mon*: *MON Col* i *MON Cul* (moj vrat i moj tur). To što je *svoj* vrat i *svoj* tur međusobno spojio zamenicom *mon* i istovremeno ih razdvojio od imenice *uže* koju prati samo atribut *dugačko*, svakako da nije slučajno: sve u pesmi ima značenje. A to značenje se u pesmi prilikom čitanja oseća ako i nedovoljno shvata: negde u čitaocu ostavlja trag činjenica da se *moj vrat* i *moj tur* nalaze naspram *užeta dugačkog*. Zatim: aliteracijom glasa *r* vezano je nekoliko ključnih reči u pesmi: *fRançoys*, *paRis*, *empRès*, *coRde*, *sçauRo* (Fransoa, Pariz, blizu, uže, znaće). Kad se te reči pročitaju ovako jedna iza druge, može se naslutiti izvestan pod-tekst koji one, redom javljanja sugeriraju. Verovatno on ovde nije posve slučajan, mada je teško tvrditi da taj pod-tekst uistinu kaže: Fransoa će u Parizu blizinu užeta spoznati, jer se takav podtekst samo sugerira, kao i onaj koji sugeriraju veze između rimovanih reči. Pod-tekst nije u iskazima, već u njihovim skrivenim vezama.

Prevodilac Vijonovog *Katrena* imao je, dakle, da rešava probleme na tri nivoa: na nivou teksta (imao je da prevede značenja koja odgovaraju Vijonovim iskazima), na nivou *kon-teksta* (imao je ta značenja da uklopi u sferu u kojoj ona dobijaju smisao) i na nivou *pod-teksta* (da osmisli značenja koja su samo sugerirana, prikriivena). Na nekom od ta tri nivoa prevodilac je nužno morao da omane, da ne kažemo da je morao da omane u svima pomalo. U našem slučaju, pokazalo se, najteže je bilo preneti podtekst Vijonovog *Katrena*: značenja koja u iskazima nisu data, ali su data u paradigmatiskim vezama njihovih leksičkih elemenata.

2.

O kontekstu smo morali da govorimo dosad i povodom prvog, i povodom drugog i povodom dva poslednja Vijonova stiha. Pokazalo se da je kontekst prvog stiha sam Vijonov život i njegova lična sudbina; kontekst drugog stiha neka nama nepoznata

bufonerija s Parizom; kontekst poslednja dva stiha — reagovanje čoveka osuđenog na vešala. Zajedno, ta tri konteksta čine jednu celinu: *očekujući da bude obešen — Vijon — sprda se (nešto) s Parizom*. Katren je moguće shvatiti u delovima i u celini tek pomoću tog konteksta. Sam taj kontekst, fizički odsutan iz Vijonovog *Katrena*, prisutan je u našoj svesti.

Kontekst Vijonovog katrena postoji, dakle, u našoj svesti kao celina, sređena, strukturirana. Tri njezova posebna konteksta, prema kriteriju opštosti, stoje, u stvari, u hijerarhijskom odnosu. Najuzi od njih je onaj kontekst gde se pesnik sprda s Parizom. On je odveć vremenski i prostorno lokalizovan da se za nas ovde i sada nalazi stvarno na granici značenja; u najboljem slučaju shvatamo da je posredi nekakva Vijonova bufonerija, a kakva — tek ukoliko nam to komentatori izričito objasne. Daleko je širi od njezga kontekst prvog stiha: on je prihvatljiv praktično za sve koji ponešto znaju o Vijonu i njegovom životu. Međutim, žalbe Vijonove na vlastitu sudbinu možemo da shvatimo u principu onoliko koliko uopšte možemo da uđemo u kožu bližnjeg: nama njezova sudbina može da bude mitski privlačna, ali nas se neposredno ne tiče. Sa tog aspekta, sa aspekta *ticanja*, kontekst poslednja dva stiha može se shvatiti kao najopštiji, zapravo kao univerzalan: i lupeži i pravednici (a i mi smo nešto od *toga dvoga*) doživljavali su da im se omča nađe o vratu. Niko od nas nije siguran da ga neka kazna neće stići, svejedno da li u obliku užeta ili na neki drugi način. Što je Vijon kontekst kazne uobličio u tipičan iskaz galgen-humora, tim više je taj kontekst učinio značenjski punim: sjedinio je u njemu tragično i komično. Samim tim je u dubinskoj strukturi svog iskaza učinio da se čovek vaznese iznad vlastite sudbine. Humor pod vešalima ovde vrši ulogu katarze.

Tri konteksta različitog nivoa opštosti pokazuju, u stvari, koliko svaki pojedinačni iskaz može da vredi bez obzira na način njegovog oblikovanja. Pod pretpostavkom da su sva tri Vijonova iskaza podjednako estetski uobličena u strukturi katrena, najviše

saržaja u opšteljudskom smislu će da saopšti poslednji iskaz. On zato i predstavlja čvrsto mesto katrena. Najslabije mesto katrena predstavlja svakako drugi stih: on nosi najmanje značenja; katren za nas ne bi mnogo izgubio i ako bi umesto tog iskaza došao neki drugi. Prvi stih, tj. prvi iskaz po toj skali vrednosti, negde je na sredini između najjačeg i najslabijeg mesta katrena. Ni njegovo mesto nije sasvim čvrsto. Ono je samo čvršće od najslabijeg.

Da ti zaključci nisu proizvoljni, pokazuju delimično i navedeni prepevi Vijonovog teksta na naš jezik. Sva tri prevodioca sačuvala su bar dubinsku strukturu poslednja dva stiha; u prevođenju drugog stiha Milićević i Mićević menjali su smisao Vijonovog iskaza; u prevođenju prvog to je donekle učinio Vinaver.

Te zaključke još pre mogu da potvrde varijante Vijonovog katrena na francuskom jeziku koje u *Beleškama* svog izdanja Vijona donosi Moris Alem. I pre Mićevića, znači, bilo je potrebe da se na osnovnu temu Vijonovog četverca varira. Hronološki je prva ona koju je u 67. poglavlju *Pantagruela*, po sećanju, zabeležio Rable:

Ne suis-je, budault de Paris
De Paris, dis-je, emprès Pontoise?
Et d'une corde d'une toise
Sçaura mon coul que mon cul poise.

(Nisam li ja, danguba iz Pariza,
Iz Pariza, velim, kraj Pontoaza?
A od nekog užeta dugačkog
Znaće moj vrat šta mi tur teži.)

U toj Rableovoj interpretaciji ostao je skoro potpuno identičan poslednji distih; mala promena *d'une corde* umesto *de la corde* ukazuje samo na značajnu nijansu u interpretaciji: preti neko neodređeno uže, a ne, kao kod Vijona, baš određeno. Prva dva stiha, vidi se, potpuno su slobodno varirana. Za Rablea oni su očigledno bili tek priprema do onog glavnog iskaza u kome se ispoljava tragično-komični humor ispod vešala.

Druga po redu varijacija, sastavljena u obliku oktave, potiče s kraja XV veka:

Je suis Francois, dont il me poise,
Nommé Corbeil, en mon seurnom,
Natif d' Auvars emproz Pontoise,
Et du commun nommé Villon.
Une corde de demye-toise,
Ce ne feust ung joly appel,
Sçseust bien mon col que mon cul poise,
Le jeu ne me semblait point bel.

U prevodu ona otprilike ovako glasi:

Ja sam Fransoa, otud mi teško,
Zvani Corbeil, po nadimku dakako,
Rodom iz Auvarsa blizu Pontoaza,
A od sveta prozvan Vijon.
Uže od pola hvata,
Dobar zov nije bio,
Moj vrat je već saznao šta mi tur teži,
Igra mi nimalo ne izgledaše lepa.

Treća varijacija, takođe u obliku oktave, koja potiče iz XII veka, sasvim je bliska navedenoj. Četiri prva stiha su im zajednička; promenjene su, verovatno zbog pravopisa, samo ove reči: *Corbeil* u *Corbueil*, *seurnom* u *surnom*, *Auvars* u *Auvers* i *emproz* u *emprès*. Druga četiri glase:

Or, une corde d'une toise,
Sçaurait mon col que mon cul poise,
Ce ne fut un joly appel;
Le jeu ne me sembloit plus bel.

(Dakle, uže dugačko,
Znao bi moj vrat šta moj tur teži,
Dobar zov to ne bi;
Igra mi više ne izgledaše lepa.)

U obe ove varijante prvi stih ostao je potpuno isti, Vijonov. Drugi stih je rastegnut na tri: u njima su nepoznati autori pokušali da daju neko pouzdanije značenje onom Vijonovom rođenju »blizu Pontoaza«, pa su zato iz geografskih razloga uveli grad Overs (misli se na Auvers-sur-Oise, kaže komentator) kao prirodnije mesto njegovog rođenja. Ta njihova inter-

vencija išla je ka logičkom osmišljenju stiha; Vijon je rođen u Parizu. Reč *Corbeil* (košara) trebalo je verovatno da asocira na pravo Vijonovo prezime Montcorbier, ali svakako i na njegov lopovski zanat.

Četiri poslednja stiha ovih oktava izrasla su na dopunama ona poslednja Vijonova dva. U njima je zadržana ista dubinska struktura relacije vrat-uže-tur. Ali, čin vešanja, koji je kod Vijona dat u vremenu budućem (stihove on piše očekujući da bude obešen), u obe ove oktave pomeren je u prošla vremena: ispalo je da je pesnik te stihove napisao pošto mu je kazna bila izrečena, i on čak poziv na vešanje bio čuo, ali zbog nečega do vešanja nije došlo. *Igra mi nimalo ne izgledaše lepa*, komentarišu autori post-festum). Znajući, što i mi danas znamo, da Vijon tom prilikom nije bio obešen, autori su prema tom znanju (tj. prema kontekstu Vijon) interpretirali u površinskoj strukturi iskaz: kazna nije izvršena, ali zamalo što nije. Otuda u njih i potiče potreba za ona dva dodata stiha: kao i u prvoj polovini oktave hteli su situaciju da, prema poznatim im činjenicama, učine što verodostojnijom.

Iz teksta svake od ove tri varijacije na francuskom ispala je ona bufonerija s Parizom: odavno je, dakle, to mesto izgubilo značenje. Nepoznati autori dveju oktava na račun toga ispunili su tri stiha Vijonovim prezimenom i nadimcima i pripisanim mu mestom rođenja; sačinili su, zatim, iz fonda svog poznavanje Vijonove sudbine, nov situacioni kontekst oko njegova dva poslednja stiha. Sve su odviše nepotrebno pre-konkretizovali i učinili da biografsko nadvlada pesničko. Rable je, naprotiv, uradio nešto drugo: izostavljajući reč *Françoys* pokazao je da iskaz *Ja sam Françoys* za njega nije čvrsto mesto katrena. Ali je time i kontekst tog katrena dekonkretizovao. Njegova varijacija protekla je svoj kontekst na svaku parisku dangubu; sam kontekst pesme postao je odveć neodređen. Kao i ona dva autora posle njega i on je u svojoj varijaciji, sem toga, pokidao konce pod-teksta. Snaga tih varijacija je zato daleko ispod originala.

Sve varijacije koje smo dosad ispitivali, i ove tri na francuskom, i one tri na našem jeziku, imaju, dakle, jedno jedino mesto koje nije bilo podložno promenama, koje se pokazalo invarijantnim i varijabilnom. To je relacija vrat-uže-tur, i to u dubinskoj strukturi. Ona se ispoljila kao jedino čvrsto mesto katrena. Na tom čvrstom mestu se zasniva i identitet svih varijacija. To mesto nije slučajno bilo privilegovano u katrenu. Već u dubinskoj strukturi ono poseduje neobičnu snagu. Čovek se našao pred licem smrti, pa ipak pokušava da je pobedi. Ono tragično, što smrt sobom nosi, on vidi istovremeno i kao komično. Tako nadrasta smrt i nadrasta očajnu situaciju u koju je upao. U tom nadržastanju smrti, kroz spoj tragičnog i komičnog, ima i Vijonove i ljudske veličine. Bilo kako stilski izvarirana, duhovna premoć tog nadržastanja ostaje. Zato je ta relacija čvrsta.

3.

Mićevićeve varijacije na Vijonov *Katren* nisu prevodi. Kao i ona već navedena, one su varijante prepeva na zadatu temu i u zadatom obliku. Uvek imaju nešto zajedničko s Vijonovim tekstom i mnogo šta različito. Takve su i četrdesetak varijacija u obliku oktave. I u njima ima nešto stalno i nešto promenljivo.

Stalno je u Mičićevim varijacijama svega nekoliko elemenata. Za jedne od njih možemo da kažemo da pripadaju formi; to su: oblik katrena, ili oktave, vezani stih (najčešće deveterac), četvorostruka rima u katrenima odnosno osmostruka u oktavama. Za druge možemo da kažemo da pripadaju sadržini. Stalna su u njegovim varijacijama dva iskaza: *Ja sam Fransoa* u prvoj polovini prvog stiha i stalna je dubinska struktura onog iskaza što uspostavlja odnos vrat-uže-tur. Mreža stalnih i varijabilnih elemenata u svim njegovim varijacijama može se ovako predstaviti:

1. stih	Ja sam Fransoa, — — — —,	a
2. (a, b, c, d)	— — — — — — — — — —,	a
3.	— — — — — — — — — —,	a
	(uže-vrat-tur)	
4.	— — — — — — — — — —,	a

Vidi se iz te sheme, najpre, da je Mićević prvu polovinu prvog stiha *Je suis François* shvatio uvek kao *Ja sam Fransoa*. To je za njega van diskusije i van mogućnosti variranja: *Znajte, François a ne Francuz*, kaže u jednoj od varijacija. Vidi se, zatim, i da je u poslednja dva stiha zadržao dubinsku strukturu iskaza; najposle, da je zadržao vezani stih i paralelnu rimu. Sve drugo je varirao: drugu polovinu prvog stiha, ceo drugi stih i površinsku strukturu poslednja dva stiha. Širenjem drugog stiha za četiri nova stiha (u našoj shemi to je prikazano oznakom 2. (a,b,c,d,)) dobijao je oktavu. Stalno i varijabilno može se pokazati na primeru ove oktave:

1.	<i>Ja sam Fransoa</i> , čedo bola,	a
2.	prijatelj lopova i lola,	a
a.	prezreh nauke mudrih škola	a
b.	i Ludosti upregnuh kola,	a
c.	pijan se dizah iza stola	a
d.	i sve svršavah zbrda-zdola,	a
3.	a <i>vrat</i> pod <i>omčom</i> Neumola	a
4.	znaće šta teži <i>guza</i> gola.	a

Iz sheme Mićevićevih varijacija i iz ove oktave vidi se koja su njihova čvrsta mesta: to su iskaz *Ja sam Fransoa* i dubinska struktura poslednja dva stiha: relacija *vrat-omča-tur*. U odnosu na Vijonov tekst to su ona mesta koja se najsigurnije daju prevesti, čijem značenju ne treba komentar. Odlučivši se da prvu polovinu prvog stiha prevede sa *Ja sam Fransoa*, Kolja Mićević je od tog dela teksta učinio čvrsto mesto svojih varijacija. To mesto, u odnosu na naše prevodioce Vijonovog *Katrena* i na Rableovu varijaciju na taj katren, videli smo, ne može se smatrati

čvrstim mestom pesme. Njeno čvrsto mesto jeste samo dubinska struktura poslednja dva stiha. U toj dubinskoj strukturi sve-varijacije koje smo dosad naveli podudarne su. Nju je i Mićević poštovao u svim svojim varijacijama. Njegova odluka, međutim, da prvu polovinu prvog stiha prevede sa *Ja sam Fransoa* suzila je mogućnost variranja. On je tom odlukom unapred predodredio smer svojih varijacija. Iz njih je jednostavno ispala mogućnost da pod (ili pred) vešalima govori Francuz ili bilo ko drugi; mogao je jedino da govori nesrećni Fransoa. Pesa je otuda morala da dobije lični ton.

Prema zajedničkoj strukturi svih njegovih varijacija, Mićeviću je ostala samo druga polovina prvog stiha i ceo drugi stih za variranje: ukupno stih i po, ili otprilike 12—14 slogova. Samo na tom prostoru on je, praktično, mogao da varira, slobodno da stvara nova značenja. Ukupan broj njegovih varijacija pokazuje da je on tu slobodu umeo da iskoristi, ali i da je sam tekst takvu slobodu dopuštao. Reč *slobodno* ne bi ovde ipak trebalo shvatiti doslovno. To je bila samo sloboda u odnosu na taj stih i po Vijonovog teksta. Što znači da to nije bila apsolutna sloboda. Ona je bila, s formalne strane, ograničena dužinom stiha i paralelnim rimovanjem. S druge strane, bila je ograničena izvesnim fondom mogućih iskaza koje je prevodilac-pesnik mogao relativno slobodno da kombinuje. Taj fond, koji je pružio tolike mogućnosti variranja, nije ni neodređen ni nemejljiv. Koliko još mogućnosti variranja on pruža, pogotovo onih estetske prirode, mi praktično ne znamo. Ali znamo mu granice; znamo granice koje Mićević nije prekoračio niti mogao da prekorači. Sve njegove varijacije kre-tale su se uvek u krugu mogućih značenja koja se daju stvoriti u okviru jednog zajedničkog konteksta. Taj kontekst, znamo, čini sam Vijon. Da bi za nas kontekst *Vijon* imao punije značenje, možemo ga podeliti na tri dela: 1. to su činjenice koje pruža samo Vijonovo delo, 2. činjenice i legende o njegovom životu i njegovoj sudbini, i 3. činjenice koje pripadaju kulturnoj sferi koja za predmet ima Vijona i njegovo

delo. Rečju: Vijonovi tekstovi, njegova sudbina i njegov čitalac. U Mićevićevim varijacijama srećemo stihove koji asociraju posebno na svaki od ta tri dela konteksta Vijon. I to je jedan od razloga zbog kojeg je i mogao da napravi tako velik broj varijacija.

Kontekst Vijon sastoji se od niza činjenica koje sve možemo sresti u nizu tekstova, onih Vijonovih i onih o Vijonu. U našoj svesti, međutim, te činjenice žive kao predstava sastavljena od manje ili više određenih asocijacija koje čine sadržaj naše svesti o Vijonu. Taj sadržaj može da bude, svakako, određeniji, puniji kod pravih znalaca Vijona, negoli kod onih koji su ga primili samo epizodno. On može da bude konkretizovan, oformljen, ili gotovo neoformljen, židak. Ako je uistinu židak, a da bi bio oformljen, redukovan, interpretiran, mora da se na neki način uobliči, konkretizuje. Mićevićeve varijacije pokazuju kako se iz jedne manje-više haotične predstave o Vijonu javljaju neki konkretizovani oblici. Predstava koju nam njegove varijacije nude o Vijonu razlikuje se od predstava koje nam nude ispitivači Vijonovog života ili dela. Predstave tih ispitivača dolaze uvek spolja. Što pouzdaniji ispitivač, to pouzdanija distanca prema pesniku-lopuži. Mićevićev postupak je bitno drugačiji. Njegov Vijon govori pred omčom koja ga čeka, i to govori iznutra: uvek kao Ja koje se svaki put nanovo iskazuje. Dotle haotična predstava konteksta (sadržaja) Vijon tek se kroz taj govor uobličuje. Uobličuje se zapravo onoliko i s one tematske strane koliko je to u svakoj varijaciji posebno moguće. Prevodilac, u stvari, koristi stih i po slobodnog prostora da stvara poeziju: da od neodređenog, haotičnog, stvara određeno-uređeno. Magloviti neodređeni sadržaj konteksta pretvara se tako u iskaz, u izraženo, jezikom označeno. Variranje na teme iz konteksta Vijon pokazuje se kao niz samoosvetljenja koje je Vijon mogao da dâ pred omčom što mu je zapretila. U trenutku neposrednog dođira sa smrću moguća su i druga samoosvetljenja, a ne samo ona koja je Vijon u svom *Katrenu* dao. U samoj toj mogućnosti stvoren je prostor za variranje.

Mićevićeve varijacije, zato što su spoznale granice svoje slobode i pokušale da ih ispune značenjima, mnogo više vrede kao celina, kao broj nego kao stvaralački eksperimenti. Upravo kao celina one obelodanjuju relativnost prevoda. I mada nijedna od njegovih varijacija nije dostigla Vijonov *Katren* (pitanje je da li je to uopšte moguće), one sve, zajedno, čine mu jednu kongenijalnu tvorevinu. Mnoštvo rešenja, sem toga, čine bogat materijal za osvetljavanje problema: kako stvarati poeziju na zadatu temu i u zadanom obliku.

4.

Među Mićevićevim varijacijama posebno je značajan deo koji on naziva *Jednosložni rimarij*. U njemu su sabrane varijacije u obliku katrena koje se sve završavaju jednosložnim rimama. Tih varijacija je ukupno 199, i to: 48 na *a*, 37 na *e*, 31 na *i*, 31 na *o*, 31 na *u* i 21 na vokalsko *r*. Sve te varijacije ne možemo navesti; evo po jedne iz svake grupe:

- A. *Ja sam Fransoa*, žudan snA,
sa pariskog sam niko tIA,
a mom će vratu omča zIA
kazat šta teži guza tA.
- E. *Ja sam Fransoa*, plaćam cEh,
u Pariz ja se davno klEh,
a vrat kom omča spira grEh
znaće šta dole težak bEh.
- I. *Ja sam Fransoa*, ludi snI,
na mene Pariz mržnju slI,
a vrat će trpeć konop zII
saznat šta guza teži mI.
- O. *Ja sam Fransoa*, poznam dnO,
nikad nisam grehe sprO,
a vrat kog steže uže zIO
znaće šta teži dupe tO.
- U. *Ja sam Fransoa*, trpim rUg,
Parizom često hvatah strUg,
a vrat kog hvata omče krUg
znaće šta teži tur mu drUg.

R. *Ja sam Fransoa, skršen bRk,*
najboljih jela probah kRk,
a vrat kom omča skonča tRk
znaće šta tur mi teži mRk.

Struktura tih varijacija, vidimo, u osnovi je ista kao u ostalih. Zbog jednosložne rime stih je samo skraćen za jedan slog pa je umesto deveterca postao osmerac. Međutim, ovaj skup varijacija čini očiglednim ono što je u ostalim bilo donekle prikriveno: u ovim varijacijama se jasno vidi da je rima zadata, unapred određena i to zadata kao jednosložna i zadata na određeni vokal, uključujući tu i vokalsko *r*.

Prevodilac je time, verovatno, hteo da oproba moć svoje invencije i imaginacije. To njegovo htenje u ovom slučaju ima i teorijsko značenje. U savremenoj književnoj misli postoji težnja da se dihotomija sadržaj-forma prevaziđe: sadržaj je upravo ono što je realizovano formom, van forme on je puki »materijal«. Ovde pak imamo slučaj jasnog izdvajanja forme od sadržaja. Pesnik jednostavno unapred odredi kakva će biti forma. Postupa otprilike onako kako je Po u *Filozofiji kompozicije* objašnjavao da je stvarao *Gavrana*: prvo odredi oblik pa prema njemu traži sadržaj. Skoro dve stotine ovih Mićevićevih varijacija, pravljenih prema istoj shemi, daju nam za pravo da bar u globalu reprodukujemo njegov postupak. Pored onih opštih normi koje mu je nametala struktura svih njegovih varijacija, javlja se još jedna: unapred oblikovani desni deo katrena, onaj koji pripada rimi. Shema njegovog »jednosložnog rimarija« može se, otuda, predstaviti ovako:

- | | |
|---------------------------------------|--------|
| 1. Ja sam Fransoa, — — —, | aeouir |
| 2. — — — — — — — —, | aeouir |
| 3. — — — — — — — —
(omča-vrat-tur) | aeouir |
| 4. — — — — — — — —. | aeouir |

U toj shemi slovne oznake s desne strane označavaju rime sa obaveznim vokalom, odnosno sa vo-

kalskim *r*. Pesnik voljno nameće sebi obavezu više: određuje još konkretniju formu od četverca s paralelnim rimama koju hoće da ispuni.

To u praksi izgleda otprilike ovako. Odlučivši se, recimo, za jednosložnu rima sa vokalom *a*, piše prvu rima *sjaj*, pa prema njoj stvara i ostale tri; dobija tako niz: *sjaj-raj-kraj-taj*. U prvom stihu dobija onda ovo: *ja sam Fransoa, ... sjaj*. Ostaje mu praznina od jedne ili najviše dve reči. Pesnik onda prirodno teži da tu prazninu popuni rečju koja će povezati prvi članak stiha sa poslednjom reči. Odlučuje se, rekli bismo nimalo slučajno, za reč *taman*: ona po smislu odgovara kontekstu Vijon, a sa rečju *sjaj* (*taman sjaj*) čini klasičan Kornejev primer oksimorona, sintagmu koja je jaka po suprotnosti smisla. Ali je ona ovde jaka i po zvučnoj vrednosti: sva tri vokala oksimorona su jedan, u stvari, vokal *a*; on zvučno vezuje dve reči suprotnog semantičnog sadržaja. Reč *taman* postaje zaista srećna izabranica: od pet vokala iz prvog članka stiha, četiri su *a*. Asonanca glasa *a* je zasićena. Jaka je i aliteracija: glasovi *j* i *s* javljaju se po tri puta, a *m* i *n* po dvaput. Stih zvučno treperi.

U ostala tri stiha pesnik ima više slobode: može da ispuni u svakom celih sedam slogova. Najviše mu je slobode ostavljeno u drugom stihu: to je mesto gde on Vijonov tekst, po pravilu, izneverava ali se drži njegovog konteksta. Sad stavlja stih *PARIZOM BLUDEH TRAŽEĆ raj*. Rekli bismo da ni to ne čini slučajno: u krajnjoj reči *raj*, ono *r* tražilo je reči s kojima će aliterirati: glas *r* se u tom stihu javlja tri puta. Da je to *r* »dozvalo« reči s kojima će se povezati, može nam posvedočiti i sledeći treći stih čija poslednja reč glasi *kraj*: *a vRat će tRpeć omče kRaj*. Takve koncentracije glasa *r* nije bilo u prvom stihu (tamo se javlja samo jednom). Poslednja rima u ovoj varijaciji glasi *taj*, a ceo poslednji stih: *saznaT šTa Tur mi Teži Taj*. Opet se javlja koncentracija suglasnika, ovoga puta *t*; on se u poslednjem stihu javlja ukupno pet puta (u prvom i drugom stihu samo po jednom, u trećem dvaput). Slučajnosti nema: u ovom katrenu

sa jednosložnom rimom na *a* vokal *a* javlja se ukupno 17 puta, a svi ostali vokali zajedno 14 puta. Po broju javljanja suglasnici idu ovim redom: šuštavi (s, z, š, ž)—9 t — 9, r — 8, j — 6, m — 4, n — 3 itd. Očigledno je da su nabrojani oni suglasnici koji su sadržani u rimama. Horizontalna i vertikalna povezivanja glasova u ovoj varijaciji možemo da pokažemo različitim isticanjem pojedinih glasovnih simbola:

ja sAm frAnsoA, tAMAn sjAj,
 “ - = + : - . = . - “ “

pArizom bludeh trAžec rAj
 + - = + - + “

A vrAt će trpeć omče krAj
 + . . + = + “

sAznAt štA tur mi teži tAj
 - - : . = + = . - . “

Nije potrebno da se sve te veze posebno obrazlažu. Ubedljivo se vidi da je unapred zadata rima nametnula čitav niz konkretnih glasovnih veza unutar stihova, i horizontalno i vertikalno. Te veze su sasvim slične nekima od onih koje smo otkrili i unutar samog Vijonovog *Katrena*. Da bi tekst bio umetnički, on takve veze mora da poseduje: u njima se ostvaruje paradigmatska priroda umetničkog teksta. A da bi se takve veze ostvarile, bilo je potrebno naći reči, smislaono ih tim vezama podrediti. U našem slučaju to je značilo: naći dovoljno reči koje će asonirati glasom *a*, ili aliterirati suglasnicima sadržanim u rima: *s*, *r*, *t*. Svi Mićevićevi katreni varirani na jednosložnu rimu sa *a* potvrđuju zaključke koje možemo da izvučemo iz ove varijacije. Nešto je komplikovaniji slučaj sa varijacijama na duge vokale. Očekivali bismo, recimo, da varijacije sa jednosložnim rimama na *i* imaju najveću koncentraciju vokala *i* u katrenu. To se, međutim, ne dešava: vokal *i* je, po pravilu, brojniji od drugih vokala, ali je vokal *a* od njega ipak učestaliji. Zašto? Zato što je vokal *a* najčešći u našem jeziku, ali pre svega zato što je on u prvom članu prvog stiha (*jA sAm FrAnsoA*) već sadržan četiri puta: nijedan drugi vokal u zadatoj jednosložnoj rimi

već u startu ne dobija prednosti nad vokalom *a*. Zakon paradigme neumoljivo vlada stvaranjem pesme.

Kolja Mićević, u tekstu uz svoje varijacije na Vijonov *Katren*, tvrdi da reči nije posebno tražio već da su mu se one sâme nametale, »dozivale se«. To nimalo ne protivreči našoj analizi. Naša analiza i njegovo svedočenje podudarni su. Reči se nameću da bi zadovoljile neku normu, neki zakon, neku formu. Da bi se ostvarilo zvučno jedinstvo nekog iskaza, treba naći reči koje će obrazovati asonancu i aliteraciju. I obratno: da bi se ostvarile asonance i aliteracije u iskazu, nužno je donekle menjati njegov smisao bar u površinskoj strukturi. U tom dvostranom procesu povezivanja reči kao nosilaca zvučnih i nosilaca smisaonih vrednosti ostvaruje se izvesno jedinstvo, u različnom. Ono što nazivamo formom (ovde: aliteracija) i sadržinom (ovde: smisao reči) u tom procesu usaglašavanja, postaju nerazdeljivi jedno od drugog, postaju jedno. Pokušajmo, recimo, da oksimoron *taman sjaj* izrazimo na nekoliko načina: pomoću inverzije, pomoću sinonima, pomoću invertovane promene epiteta. Dobijamo: *sjaj taman, crno svetlo, sjajna tama*; promenile su se i forma i sadržina, ali samo u površinskoj strukturi: forma (i sadržina) oksimorona je ostala, ostala je njegova dubinska struktura.

Isti je slučaj, u principu, i sa Mićevićevim varijacijama. I kod njih kad se promeni izvestan broj reči, tj. izvestan broj zvučnih i smisaonih vrednosti, umesto jedne varijacije dobijamo neku drugu: sa promenom forme menja se i sadržina i obratno. One moraju da se promene zato što forma i sadržina u ovom slučaju nisu dve različite stvari, već dva vida pojavljivanja Jednog. Međutim, ni forma ni sadržina varijacije ne menjaju se u potpunosti (sve varijacije zadržavaju izvestan sadržajni i formalni identitet), već se menjaju samo donekle, samo na izvesnom nivou. Znači li to da formu i sadržinu možemo da posmatramo na dva nivoa: jednom kad se nalaze u jedinstvu, i drugi put kad se javljaju van tog jedinstva?

Znači upravo to. Kad govorimo o formi kao o jednakoj sadržini mislimo, u stvari, na onu formu koja se ponekad naziva »organskom«, »unutrašnjom«. Ta forma se ostvaruje u površinskoj strukturi i ona se ne može apstrahovati od smisla kao što se ni smisao ne može apstrahovati od nje. Tu formu treba razlikovati od one forme koja se naziva »spoljašnjom«. Spoljašnja forma je čista apstrakcija i ona može da postoji nezavisno od sadržine. Četvorostruko rimovan katren u osmeračkim stihovima jeste prazna forma; u toj formi može se napisati lepa pesmica o slobodi, o ljubavi, itd. a ne samo o temama kao što je ova Vijonova. Doduše, ni ona nije apsolutno prazna, apstraktna: sve ne može da stane u nju. Ne može da stane, recimo, roman, drama, ep. Kao »apstraktna forma« ona i izvesne sadržine isključuje, druge uključuje; igra, prema tome, i sama ulogu dubinske strukture. Iz istih razloga, kao i formu, i sadržinu možemo shvatiti na dva različita nivoa. Jedno je ona sadržina koja je jednaka organskoj formi, tj. koja postoji samo u jedinstvu s njom; drugo je ona sadržina, još neoformljena, koja postoji samo u dubinskoj strukturi i koja je i sama čista apstrakcija, na primer: tema, motiv, doživljaj, osećanje, ideja itd. To znači da se sadržina i forma kao apstrakcije sreću odvojeno, odnosno da se kao apstrakcije mogu odvajati, razdvajati. I u Mićevićevim varijacijama sretali smo ih razdvojene: kao apstraktnu shemu katrena koja važi za sve varijacije, ili za svaku pojedinu njihovu grupu, i kao jednu opštu temu — Vijon. Te dve apstrakcije, sadržina i forma, da bi postale jedno, treba da prođu izvestan put konkretizacije. Taj put, na primeru *Jednosložnog rimarija* možemo da prikažemo ovako:

Pesnik je prvo imao najopštiju apstraktnu formu: četvorostruko rimovan katren. Zatim se odlučio za četvorostruko rimovan katren sa jednosložnom rimom. Onda za četvorostruko rimovan katren (u osmercima) čije će sve jednosložne rime sadržati vokal *a*. Na kraju, za četvorostruko rimovan katren u osmercima čija će prva jednosložna rima glasiti *sjaj*. Ta prva rimovana reč predstavlja i prvo unošenje

konkretnog značenja u jednu dotle posve apstraktnu formu. Od pesnikove odluke da baš tu reč stavi na kraju prvog stiha zavisi i kako će glasiti ostale rime. U konkretizaciji forme katrena to je, praktično, poslednja njegova slobodna odluka. Krug reči koje mogu obrazovati rimu na vokalu *a* može da bude ogromno velik; krug reči koje mogu da obrazuju rimu sa rečju *sjaj* već je daleko ograničeniji. Time je pesnikova sloboda da bira reči koje će sa njom dovoditi u zvučne i smisaone veze postala takođe ograničenija. U četvorostruko rimovanom katrenu u osmercima sa jednosložnim rimama sa vokalom *a*, čija prva rima glasi *sjaj* a ostale tri moguće *raj-kraj-taj*, još uvek se može napraviti neka kratka pesmica o jednoj od lirskih ili satiričnih tema. Ali ako pesnik preuzme obavezu da mu prvi članak prvog stiha glasi *Ja sam Fransoa*, a da poslednja dva stiha konkretizuju dubinsku relaciju vrat-uže-tur, onda su njegove slobode bitno smanjene. One su još manje ako odluči da u drugom stihu pomene Pariz, još manje ako pre reči *sjaj* stavi reč *taman*. Nešto što je doskora bilo samo apstraktna forma i apstraktna sadržina, sa praktično neograničenim mogućnostima realizacije, kad su bili dovedeni u vezu, kad su stupili u dijalog, počeli su, u stvari, da deluju po vlastitim zakonima: po zakonima forme i po zakonima smisla. Taj dijalog je mogao da dovede samo do pune konkretizacije forme i sadržine, do nivoa kad one gube svoju apstraktnu samostalnost, kad postaju jedno i nedeljivo.

Svaku Mićevićevu varijaciju možemo, prema tome, shvatiti i kao jedinstvo forme i sadržine. Ali to jedinstvo treba shvatiti na konkretan način, na način kako ono jedino postoji. A ono postoji kao jedinstvo samo u površinskoj strukturi. Ispod te površinske strukture međutim, postoji jedna apstraktna sadržajna i formalna struktura. To je ona struktura sadržine i struktura forme čija su bitna obeležja: 1. da su apstrakcije, 2. da su opšte (zajedničke) za sve varijacije, i 3. da su invarijantne u svim varijacijama. Prema tome, svaku od Mićevićevih varijacija možemo shvatiti

kao površinsku konkretizaciju onih apstraktnih dubinskih struktura; kao jedinstvo opšteg i pojedinačnog; i kao jedinstvo invarijantnog i varijabilnog. Pojmovi: dubinska i površinska struktura, spoljašnja i unutrašnja forma; zadat i realizovani sadržaj, predstavljaju, prema tome, samo nove mogućnosti da se potpunije objasne poznate estetičke kategorije koje umetnost shvataju kao jedinstvo apstraktnog i konkretnog, opšteg i pojedinačnog, invarijantnog i varijabilnog.

Prilika je sad da se podsetimo polemike koju su ruski formalisti (Šklovski) vodili sa komparatistom Veselovskim oko preimućstva sadržine i forme. Veselovski je tvrdio: »Nova forma se javlja radi toga da izrazi novu sadržinu«. Šklovski mu je oponirao: »Nova forma se javlja ne radi toga da izrazi novu sadržinu, nego da zameni staru formu koja je izgubila svoje umetničke osobine«. Prema onome kako smo mi dosad gledali na problem sadržine i forme, i jedan i drugi teoretičar, svako sa svog aspekta, mogu da budu u pravu. Nesaglasnost između njih nastaje otuda što problem sadržine i forme oni ne sagledavaju na istom nivou. Za Veselovskog sadržina je ono što po našoj terminologiji pripada dubinskoj strukturi; to je apstrakcija koju treba konkretizovati, oformiti u površinskoj strukturi; uistinu novo delo po njemu nastaje tek kad se prethodno ima nova sadržina. Šklovski, nasuprot, tome, formu sagledava samo kao organsku: za njega je umetnost jednaka postupku, a sadržina je samo ono što proizilazi iz date, konkretne forme, tj. postupka. Formu on, dakle, vidi samo u površinskoj strukturi, gde ona nužno mora da bude jedno sa sadržinom. Po njemu zato uistinu novo delo nastaje kad nova forma (= sadržina), zameni izanđalu, tj. kad se stvori uistinu nova forma (=sadržina). Sadržina van forme, van umetničkog dela za njega je nebitan činilac.

Ako problem primata sadržine ili forme iz te polemike pokušamo da razrešimo u kontekstu našeg shvatanja, moramo da računamo praktično na dva moguća primata, zavisno od nivoa na kome ih pos-

matramo. Jedan je slučaj kad pesnik ima da saopšti novu sadržinu pa traži i nalazi novu formu: drugi je slučaj kad pesnik, reagujući na staru formu, stvara i novu formu i novu sadržinu. Primere i za jedno i za drugo polazište (od kojih prvo pripada Veselovskom, drugo Šklovskom) možemo da nađemo u istoriji literature. Ono što je bitno, recimo, za poeziju ranog Crnjanskog jeste njegov doživljaj rata: forme dotadašnjih stihova i pesama postale su za taj doživljaj neodgovarajuće i on je morao da traži, da stvara nove. Ono što je bitno za poeziju Milana Čurčina jeste pobuna protiv konvencija, protiv formi. U ta dva slučaja jednom bismo više dali za pravo Veselovskom, drugi put Šklovskom. Stvaranje poezije je, međutim, stvar procesa oformljavanja sadržine odnosno osmišljavanja formi; zato, kad govorimo o »primatima« sadržine ili forme, čak i u ovakvim slučajevima, govorimo, u stvari, o apstrakcijama.

Šta nam Mićevićeve varijacije mogu posvedočiti o tom problemu? Moramo opet da pribegnemo apstrakcijama: da izdvojimo iz njegovog rada onaj trenutak kad se on odlučio da prevede Vijonov *Katren*. U tom trenutku moralo je doći do izvesnog razdvajanja forme od sadržine: katren, iščupan iz svog prirodnog načina postojanja, iz svoje površinske strukture na Vijonovom francuskom jeziku, mogao je u pesnikovoj svesti da ostane samo kao jedan židak smisao: razdvojen od forme francuskog, a još neoformljen u našem jeziku (nepreveden, neprepevan) on drugo nije ni mogao da bude već samo sadržina (=dubinska struktura) sa mnogobrojnim mogućnostima variranja u površinskoj strukturi. Ono što je trebalo prevesti, bio je taj osnovni smisao *Katrena*; spoljašnja forma (četvorostruko rimovani četverac) kao za Vijona netipična ljuštura bila je pri tom od sekundarnog značaja. To potvrđuju i sve one varijacije na našem i na francuskom jeziku kojima smo se bavili: autore varijacija je privlačio prevashodno smisao Vijonovog katrena; njegov spoljašnji oblik (tj. četvorostruko rimovan katren) mogli su da nađu i kod drugih pesnika.

U *Jednosložnom rimariju*, međutim, Mićević je polazio od forme, postavljao ze sebi precizne formalne zadatke: da rime u katrenu budu jednosložne i da sadrže određeni vokal. Prema sadržaju se pri tom odnosio kao prema nečemu sekundarnom, već osvojenom. Šest puta je tako, u po nekoliko desetina varijacija, zadatim jednosložnim rimama davao praktično primat formi, da bi u svakoj varijaciji, u krajnjoj liniji, dospao do onog nivoa površinske strukture kad forma i sadržina čine jedinstvo. Do istog rezultata, tj. do takvog jedinstva, dolazio je u prvim varijacijama kad je polazio od dubinske strukture, kad je primat davao sadržini. To znači da je za pesmu svejedno kako se polazi; važno je do čega se stigne. Problem primata sadržine i forme jeste problem konkretne stvaralačke prakse. Zato se taj problem i može razrešiti jedino u kategoriji prakse. Svet snabdeva pesnika i formama i sadržinama; neizvesno je na šta će u konkretnom slučaju prvo rezonirati.

5.

Bili smo svedoci, tokom ove analize, borbe prevodioca-pesnika Mićevića sa Vijonovim *Katrenom*: njegove male slobode i moći njegove invencije da tu slobodu iskoristi, ali i snage Vijonovog katrena da se kroz mnogobrojna variranja bar u dubinskoj strukturi održi. Pokazivalo se uvek da pesnik, ako hoće u formi četvorostruko rimovanog katrena da napiše pesmu prema kontekstu Vijonovog odnosa prema vešalima, biva uhvaćen u zamke uzete sadržine i zadate forme. Obavezan na dve strane, stavljen između dve vatre, pesnik je samo delimično mogao da se služi rečima kao sredstvima. Svaki zvuk i svaka smisao-na jedinica, povlačili su za sobom drugi zvuk i drugu smisaonu jedinicu. Uloga pesnika kao voljnog subjekta u procesu izrastanja pesme svodila se sve određnije na usklađivanje sintagmatskih i paradigmatskih veza, bila je sve više u funkciji unutrašnjih zakona pesme. To znači: što je više pesma postajala pesma, pesnik je sve manje mogao da joj nameće svoju vo-

lju; on je, u stvari, sve više ispunjavao »volju« pesme; služio jednoj unutrašnjoj sili: energiji koja ono što je u početku bilo razdvojeno — sadržina i forma — dovodi do jedinstva, do sjedinjenja. Može se zato reći da je čitav smisao pesnikovog angažovanja u pesmi bio da dovede do tog jedinstva, da omogući da se ono ostvari. Ulogu pesnika u stvaranju pesme Eliot je u eseju *Tradicijska i individualni talenat* uporedio s katalizatorom: pošto je odigrao svoju ulogu u stvaranju pesme, pesnik kao ličnost biva iz nje odbačen: pesma postaje bezlična, od pesnika samostalna tvorevina, tj. bez tragova pesnikove ličnosti u njoj. I svi naši zaključci, dovde, vode uglavnom potvrdi te teze.

Eliotovoј tezi, međutim, suprotstavljaju se izvesne činjenice. Prva je ona koja se tiče samog originalnog Vijonovog *Katrena*. Niko ne može, valjda, da porekne da je Vijon u njemu ispoljio svoju ličnost. Ta ličnost je, videli smo, u kontekstu pesme: bez nje pesma ne bi ni bila shvatljiva. Po svemu što dosad o Vijonu znamo, ta ličnost iz *Katrena*, tj. njegovog konteksta, nije ono *neko drugo Ja* o kome govori Rembo, već baš Vijonovo Ja. To znači da se teza o impersonalnosti poezije, ni u onom smislu u kome ona kod Eliota egzistira, ne može da protegne na svekoliku poeziju. Može se, u svakom slučaju, nabrojati dosta značajnih pesničkih dela u kojima je pesnikovo Ja, kao i ovo ovde Vijonovo, prisutno.

Ako i prevodilačke varijacije shvatimo kao pesničke tvorevine, na što imamo pravo, onda, bar kad su u pitanju Mićevićeve varijacije, imamo sasvim drugi slučaj. Kad Mićević, recimo, svaku svoju varijaciju počne iskazom *Ja sam Fransoa*, onda očigledno to Ja iz pesme nije isto što i Mićevićovo Ja, nego baš »neko drugo Ja«. Ne bismo mogli da tvrdimo da je to Ja upravo Ja Vijonovo; ono je, jednostavno, Ja iz pesme koje se s dosta razloga može pripisati Vijonu. Ako je u Mićevićevim varijacijama dubinska struktura Vijonova, onda je ona površinska, u kojoj tek poezija može da progovori, Mićevićeva. S pravom onda možemo da pitamo: gde je ličnost, Ja, prevo-

dioca-pesnika Mićevića? Ima li Eliot, bar ovoga puta, puno pravo da poeziju nazove impersonalnom, bezličnom:

I ima i nema, zavisi od toga šta se misli pod ličnošću pesnikovom. Ako se pod pesnikovom ličnošću misli samo na njegovu građansku ličnost, kako Eliot zapravo misli, onda je jasno: ni u jednoj od Mićevićevih varijacija tragova njegove građanske ličnosti nema: sve što je u njegovim varijacijama rečeno može se odnositi samo na ono Ja iz pesme, koje hoće da reprodukuje moguće Vijonove iskaze pred vešalima koja ga očekuju. I takvih pesničkih tvorevina, kod kojih Ja iz pesme i Ja autorovo očigledno nisu isto, ima mnogo. *Ja sam proša sito i rešeto*, kaže, na primer, Njegošev Iguman Stefan i tu, takođe očigledno, Njegoševo Ja nije isto što i ovo Ja (jedno od mnogih) iz *Gorskoq vijenca*.

Pa ipak, ličnost pesnikova je prisutna u pesmi. Eliot je pisao bezličnu poeziju, pisao je i Malarme, i Valeri i Dučić i mnogi drugi. No, čak i kad se sretnemo sa nekom njihovom dotle nepoznatom pesmom, — bar znalci među nama — nećemo pogrešiti čija je koja. Uvek možemo da znamo koja je pesnička ličnost upravo tu pesmu mogla da napiše. Potrebno je zato pojam pesničke ličnosti drugačije shvatiti nego što se ona shvata, nego kako je shvata Eliot. Eliotova ideja o bezličnosti poezije nastala je u određeno istorijsko vreme, u vreme otpora prema pozitivizmu. A ličnost kojoj on odriče postojanje u pesmi jeste ličnost kako ju je pozitivizam shvatao, ličnost građanska. Pesnik u pesmi stvarno — ima Eliot pravo — ne mora da dokazuje svoja lična osećanja i misli. Ali osećanje i misao nije sve što pesnika čini pesničkom ličnošću. Njegovo Ja, njegovu ličnost u celini, možemo da shvatimo i drugačije: kao njegove suštinske subjektivne snage. A te suštinske subjektivne snage čine njegova invencija, imaginacija, volja ambicija; stepen njegovog obrazovanja, kulture, razvijenost ukusa, opšta duhovna kultivisanost itd. Dakle, sve ono sa čime pesnikova ličnost ulazi u igru stvaranja poezije; čime, kako i koliko omogućuje da izvesna

sadržina i izvesna forma ostvare jedinstvo. Upravo sve te suštinske subjektivne snage i nalazimo materijalizovane, otelotvorene u pesmi. U pesmi kao materijalizaciji tih snaga i prepoznamo njenog autora, tj. njegove stvaralačke moći čak i kad iz nje sasvim nestane njegovog građanskog Ja. Po materijalizaciji tih snaga i razlikujemo jednog pesnika od drugog. Jer pesnik te snage ispoljava i kad bira formu i kad bira sadržinu, kad dejstvuje u procesu izgradnje pesme prepravljajući, doterujući, brišući usklađujući, odbacujući, namećući, pronalazeći rešenja, odnosno kad sve to čini prema smeru i stepenu svoje kulture i svog ukusa, prema svom poimanju umetničkog. Iz njegove pesme može zato da izostane njegovo malo, sitno, neznatno građansko Ja, ali ne može da izostane i njegovo Ja uopšte, ono Jastvo koje objedinjuje njegove suštinske subjektivne snage, snage koje se potvrđuju u obdelavanju sadržine i u ispunjavanju forme, u sačinjavanju poezije kao apstraktno-konkretnog, kao opšte-pojedinačnog, invarijantno-varijabilnog, kao jedinstva sadržine i forme. To u našem slučaju znači da je i Mićević, prema meri svojih subjektivnih snaga, prisutan kao stvaralačko Ja u svojim varijacijama na tuđi katren, u svakoj varijaciji posebno, ali i u njihovom ukupnom broju.

KAD MLIDIJAH UMRETI BRANKA RADIČEVIĆA

Onima što im je srpski jezik maternji pesma Branka Radičevića *Kad mlidijah umreti* poznata je još iz čitanki: učili smo je napamet, saživali se s njenom melodijom i njenim rečima. I kao što nam je Branko pesnik među pesnicima, tj. izrazito *pesnik*, i telom i dušom, i životom i smrću, tako nam je i *Kad mlidijah umreti* izrazito *pesma*: jedna od onih koje se zauvek upamte. Pročitamo tokom života još mnogo lepih i velikih pesama, pa ipak većinu od njih zaboravimo. A ta Brankova *Kad mlidijah umreti* ostaje večito živa u svakome ko ju je jednom upoznao i zavoleo.

Pesma je doista stara: već joj je više od sto i dvadeset godina. Niko od književnog značaja više ne upotrebljava njene reči: *žitak, danak, sanak, sunašce*, niti pak upotrebljava njene rime: *raju-kraju, žarko-jarko, oluju-slavuju*. Po leksici sudeći, Brankov pesnički svet je odveć skućen, sveden na pojmove iz prirode (*lisje, drveće, zora, svet, grom, oluja, slavuj, sunce, duga, zvezde*) ili na delove čovečjeg tela (*glava, lice, oko, ruka, koleno*). Pod tim spoljnim oznakama mogli bismo skoro da zaključimo da u pesmi nema ničeg savremenog, sadašnjem uhu primamljivog. Pa ipak pesma živi. Zašto i kako? Šta joj daje život?

Pokušavam da dođem do odgovora.

Za života je Branko objavio dve zbirke pesama: prvu 1847. i drugu 1852. Ni u jednoj se od njih nije nalazila pesma *Kad mladijah umreti*. Nju je prvi put objavio Brankov otac Teodor Radičević u listu *Danica* 1861. godine, a zatim i u trećoj knjizi njegovih *Pesama* 1862. godine.

Svoju čuvenu pesmu — odavno se to već zna — Branko je počeo da piše još 1845. godine, osam godina pre smrti, kad je, dakle, imao svega 21 godinu. Autograf varijante iz te godine čuva se u Rukopisnom odeljenju Matice srpske, a i objavljen je 1904. u 223. knjizi *Letopisa*. U autografu ima ukupno 156 stihova. Oni još ne čine pesmu. »Pesma« u tom obliku deluje ne samo nedorađeno nego i nesređeno: stvarno je »u traljama«, a sem toga i odveć lična i privatna, neiskultivisana. Pa ipak, za istraživače je ona dragocena. U njoj se nalaze, u sličnom ili istovetnom obliku, većina stihova koji su ušli u konačan oblik pesme. Evo delova varijante u kojima se ti stihovi javljaju. (Brojevi označavaju red stihova u originalu.)

1. Lišće žuti veće po drveću
2. Lišće žuto veće dole pada
3. Zelena ga više ja nikada
4. Videt neću.
5. Glava klonu lice potavnilo
6. Bolovanje obraze popilo
7. Oko telo polomljeno (?)
8. A kleca mi slabačko koleno
9. Dođe doba da idem u groba

-
47. Zbogom svete nekad tako beo
 48. Zdravo li mi beše omileo
 49. Da bi manje te bi bolje bilo
 50. Još bi zdravo ja imao krilo
 51. Još bi duže veseo predeo
 52. Sunca tvoga zlačane (?) gledao
 53. Sluša groma slušao (?) oluju
 54. Čudio se tvomemu slavuju
 55. Tvome cveću i tvome izvoru
 56. Mog života vir je na uvoru
 57. jadna siročadi

58. Čedo milo moji časa mladi
59. Što na srcu tedo da odranim
60. Da odranim, od zla vas odbranim
61. Pa da dugu sa nebesa svučem
62. Dugom sjajnom (?) da sve vas obučem
63. Da nakitim jasnima zvezdama
64. Da obasjam sunčanim lučama
65. Kad uginem (?) da mi privatite
66. Da mi ime dično održite
67. Duga bila pa se izgubila
68. Zvezde sjale pa mi i presjale
69. A sunašce ono ogrejalo
70. I ono je sa neba mi palo

.....

Ako uporedimo ovu i konačnu varijantu pesme, videćemo da će se uglavnom podudarati stihovi prve strofe (1—9) i stihovi 53—56, 57—58, 61—64 i 67—70: dakle, ukupno 23 od 31 mogućeg stiha. Na osnovu stihova prve varijante, moguće je zaključiti da je Branko već umeo na pravi pesnički način da se izražava. Ali i da tada još nije dovoljno umeo da čini ono što će kasnije bolje naučiti: da briše, da odbacuje. Drugim rečima, on je tada umeo i mogao da piše dobre stihove, ali ne i da sastavi dobru pesmu. Konačna varijanta njegove pesme pet puta je kraća od prve. Od jedne manje-više nemušte gomile stihova prve varijante u njoj će da izraste jedna od najlepših pesama cele srpske književnosti.

Konačna varijanta *Kad mlidijah umreti* ima tri strofe: Prva strofa ima 9 stihova, druga 10, treća 12. Svaka od tih strofa ima konkretnu temu i predstavlja određenu tematsku celinu. U prvoj strofi govori se o bolovanju, u drugoj se subjekt pesme oprašta od života, u trećoj on tuži nad sudbinom svojih pesama koje ostavlja »u traljama«.

Svaka od tih strofa sastoji se od dve polustrofe, odnosno od dve manje tematske celine (motiva). Svaka od tih polustrofa završava se stihom ili stiho-vima koji označavaju najavu bliske smrti. Među tim stihovima ipak postoje i strukturne razlike: oni kojima se završavaju strofe doživljavaju sa kao »zbirni«, tj. zajednički za obe polustrofe, tj. za strofu u celini.

Sve što smo rekli prikazaćemo i grafički. Reči ispisane verzalom s desne strane predstavljaju naslove strofa shvaćenih kao tematske celine. Reči ispisane kurentom s desne strane predstavljaju naslove polustrofa, tj. tematskih celina unutar strofa. Beline unutar strofa, kojih u originalnoj pesmi nema, imaju svrhu da učine što očiglednijom strukturu pesme. Kurzivom ispisani stihovi oni su koji označavaju najavu bliske smrti: i to kurentom na kraju polustrofa, verzalom — na kraju strofa.

KAD MLIDIJAH UMRETI

BOLOVANJE

Priroda

1. Lisje žuti veće po drveću,
2. Lisje žuto dole veće pada;
3. *Zelenoga više ja nikada*
4. *Videt' neću!*
6. Bolovanje oko mi popilo.
5. Glava klonu, lice potavnilo,
7. Ruka lomna, telo izmoždeno,
8. A kleca mi slabačko koleno!
9. DOĐE DOBA DA IDEM U GROBA.

Telo

OPROŠTAJ

10. Zbogom, žitku, moj prelepi sanče! Zbogom
11. Zbogom, zoro, zbogom, beli danče!
12. Zbogom, svete, nekadanji raju. —
13. *Ja sad moram drugom ići kraju!*
14. O, da te tako ja ne ljubljah žarko, Još bih
15. Još bih gledô tvoje sunce jarko,
16. Slušo groma, slušao oluju,
17. Čudio se tvojemu slavuju,
18. Tvojjoj reci i tvojem izviru, —
19. **MOG ŽIVOTA VIR JE NA UVIRU.**

PESME

20. O, pesme moje, jadna siročadi,
21. Deco mila mojih leta mladi'!
22. Htedoh dugu da sa neba svučem, Htedoh
23. Dugom šarnom da sve vas obučem,
24. Da nakitim sjajnijem zvezdama,
25. Da obasjam sunčanim lučama ...
26. Druga bila, pa se izgubila, Sve nestade
27. Zvezde sjale, pa su i presjale,
28. A sunašce ono ogrejalo,

29. I ono je sa neba mi palo!
 30. SVE NESTADE ŠTO VAM DATI
 SPRAVLJA' —
 31. U TRALJAMA OTAC VAS OSTAVLJA.

Na osnovu prethodnog raščlanjavanja može se kazati da je prva strofa sastavljena ovako: 4+4+1 stih, druga 4+5+1, treća 2+4+4+2 stiha. Dominacija polustrofa od četiri stiha, koja prožima pesmu, znači da je u pesmi sproveden princip jedinstva raznovrsnosti, princip bez koga umetnosti nema. Ovde je on sproveden tako da su i jedinstvo i raznovrsnost bogato zastupljeni. To se još bolje može uočiti ako se obrati pažnja na poslednje stihove polustrofa i strofa. Njihova sintaksička raznovrsnost prožeta je svuda semantičkim jedinstvom: svi završeci polustrofa i strofa mogu se svesti na jednu jedinu poruku koja u osnovi znači: ja ću uskoro umreti. U prvoj polustrofi ta poruka se javlja u vidu iskaza: *Zelenoga više ja nikada videt neću*; u drugoj: *DOĐE DOBA DA IDEM U GROBA*; u trećoj: *Ja sad moram drugom ići kraju*; u četvrtoj: *MOG ŽIVOTA VIR JE NA UVIRU*; u petoj je iskaz eksplicitno neiskazan, ali označen trima tačkama; u šestoj, u poslednja dva stiha: *SVE NESTADE ŠTO VAM DATI SPRAVLJA' / U TRALJAMA OTAC VAS OSTAVLJA*. Ovakvi primeri semantičnog jedinstva različito sintaksički prezentiranih iskaza su izvanredno retki.

Da bismo to jedinstvo u različitosti objasnili, oslonićemo se na ideju Čomskog o površinskim i dubinskim strukturama iskaza. Sa aspekta te koncepcije, svi ovi iskazi predstavljaju površinske (sintaksičke) realizacije jedne iste dubinske (semantičke) strukture. Reč je o jednoj interesantnoj pojavi, koju bismo mogli nazvati *semantičkim refrenom*. Umesto refrena u klasičnom smislu (stiha koji se, istovetan, iz strofe u strofu, ponovlja) ovde imamo ne sintaksičko-semantički, već samo semantički refren: u osnovi isto značenje samo na različite sintaksičke načine prezentirano. Semantički refren Brankove pesme jeste njen osnovni princip jedinstva u različitostima: on

sabira pesmu u čvrsto organizovanu celinu sastavljenu od različitih delova.

Ovaj semantički refren je jedan od osnovnih elemenata koji daju život i lepotu pesmi. Snaga je pesme pre svega u njenoj strukturi, a ne samo u njenoj leksici i u njenim rimama. U strukturi pesme zasnovana je njena unutrašnja napetost. Priroda te napetosti može se iščitati iz odnosa samih polustrofa: što prva afirmiše, druga to osvetljava sa stanovišta negacije. Na suprotnosti moćne prirode i krhkosti ljudskog tela, osećanja smrti i osećanja konkretnog života, na suprotnosti između velike želje za življenjem i pevanjem, i uskraćivanja tih želja zasniva se tenzija pesme.

Ako je u prvoj varijanti Brankove pesme i bilo pojedinačno dobrih stihova, tih strukturnih odnosa i te tenzije iz pesme *Kad mlidijah umreti* tamo nije bilo.

Da bi se na jedno mesto skupilo sve što je rečeno o pesmi *Kad mlidijah umreti*, dobila bi se, verovatno, cela jedna knjižica odlomaka, citata, komentara; gotovo svi koji su pisali o Branku Radičeviću morali su da je spomenu. Iz 1974. godine potiču i dve moderne interpretacije pesme: prva od Žarka Babića (*Letopis MS*, sv. 5) a druga od Milana Komnenića (ima je u njegovoj knjizi *Eros i znak*, 1975). I pored toga, o toj izuzetnoj pesmi je nedovoljno rečeno. Čini se da je o njoj najlepše i najkonkretnije pisao Milan Dedinac u knjizi *Od nemila do nedraga* (1956). Dedinac tamo, po sećanju, priča kako je s Rastkom Petrovićem, davno, u danima njihovog mladićkog druženja, razgovarao o toj pesmi. Evo dela tog razgovora:

POSLE NAJRANIJIH MOJIH STIHOVA, Rastko mi je govorio:

— Ne osećam te u njima. Oni nisu prošli kroz tvoje telo kao hrana ili piće. Nije ih tvoj organizam ni hranio ni pojiо gorčinama i jakim sokovima. Ni on njih, ni oni njega... A poezija mora da ima značaj — bar takvo je danas

moje uverenje — jednog ne samo psihičkog, nego možda još više fizičkog, fiziološkog olakšanja... Jesi li zaista imao potrebu — ali silnu, nasušnu — da ih napišeš? Nema u njima živog ritma tvog disanja, ili ja ne mogu da ga prime tim. A, vidiš, kada Branko na umoru peva svoje nedostižne stihove:

Lisje žuti veće po drveću,
Lisje žuto dole veće pada;
Zelenoga više ja nikada
Videt neću!

njegovo iznemoglo, klonulo, njegovo samrtničko disanje dik-tira ritam čitavoj pesmi, i taj ritam tako sugestivno deluje na mene da sam prinuđen da ga usvojim, pa počinjem i sam da pišem po kadenci pesnikovog udisanja i odisanja... U prva tri stiha to je disanje prividno odmereno, ravnomerno; ali, odjednom, s četvrtim stihom, ono se kida: nastupio je slom... A ritam tog disanja toliko je izrazit da bih ga, čini mi se, mogao i grafički da predstavim. I Rastko bi vadio iz džepa kakav patrijak od pisaljke, tupo zarezan, kao oglodan, i onda, šapćući otegnuto prvi stih (»Lisje žuti veće po drveću«), povlačio bi lagano, po ploči kavanskog stola, kosu liniju koja se kretala naviše, a uz to je još i grudi nadi-mao kao da, i pored šapata, vazduh u njih udiše. Zatim, prelazeći na drugi stih (»Lisje žuto dole veće pada«) postepeno bi vazduh ispuštao i nastavljao da izvlači započetu liniju, samo vodeći je sada u suprotnom smeru — odozgo nadole. Pri trećem stihu (»Zelenoga više ja nikada«) — u tom novom udisanju, novom nadimanju grudi — crta se ponovo kretala uvis, da bi se, s rečima »videt neću«, sur-vala vertikalno.

Mislio je Rastko da bi se bez većih teškoća mogao da načini grafikon ritma-disanja cele pesme *Kad mladijah um-reti*. Pa je još dodavao da je Branko uneo u prve stihove te svoje oproštajne poruke i sam hod vremena, bleđi šum trajanja i prolaznosti, i sve to izrekao na najneposredniji način — rečima običnim, dirljivo jednostavnim:

— U prvom stihu Branko nam govori da — lisje žuti; u drugom ono je požutelo i već pada; treći stih pokazuje da će ono ponova pozeleniti, a četvrti da ga pesnik, zelenog, više videti neće... Huji vreme kroz pesmu. Iz stiha u stih ono se provlači: sadašnjost zamenjuje minule dane i nago-veštava budućnost, budućnost koja, će, s dolaskom novog proleća, pesniku doneti smrt. Nevermore.

Za nas je taj razgovor značajan i što su ga vo-dila dva mlada srpska pesnika iz pokoljenja koje je obnavljalo ugled romantičarske, pa i Brankove poe-zije. Ali je značajan i zbog Rastkovog originalnog,

Da nakitim
 sjajnijem zvezdama
 Da obasjam
 sunačanim lučama..

2. Sve nestade

Duga bila
 pa se izgubila,
 Zvezde sjale,
 pa su i presjale,
 A sunašce
 ono ogrejalo,
 I ono je
 sa neba mi
 palo!

Sve nestade
 što vam dati

spravlja —
 U traljama
 otac vas
 ostavlja.

U tako prikazanom tekstu uočljivo je da se ponavljaju polustrofe (veličine od po četiri stiha), celi stihovi, zatim članci stihova (od 4 i 6 slogova), da se ponavljaju neke reči (*Lisje, zbogom*) da se uspostavljaju semantički paralelizmi (*Lisje žuto-Zelenoga*), zatim morfološki paralelizmi (*žitku, zoro, danče, sve-te*) ili pak zvučni paralelizmi (*raju-kraju*). To su elementi koji, zajedno sa pauzama, stvaraju ritam. Iz ovog grafičkog prikaza pesme vidi se da je taj ritam složen — upravo daleko složeniji nego što je Rastkov grafikon mogao da prikaže. Mislimo ipak da je on još složeniji nego što je i na ovaj način prikazan. Do otkrivanja ritma u svoj njegovoj složenosti možemo da dođemo tek kroz interpretaciju pesme; a to znači: bavljenjem njenim značenjima.

Rastko je imao pravo: pesma beleži hod vremena, mada se taj hod nigde izričito ne spominje. Ritam pesme sadržan je i u tom prisutnom a neoznačenom hodu.

Prvi stih pesme: *Lisje žuti veće po drveću* konstatuje na izgled samo promene koje se zbivaju na lišću. Ali ta konstatacija nije semantički neutralna: rečca *veće* (tj. već) modalno obeležava odnos subjekta pesme koji konstataciju izriče: trenutak magnovenog otkrivanja proticanja vremena. Zato bi tu rečenicu trebalo shvatiti otprilike ovako: »Lisje žuti — već! — po drveću (a dosad je bilo zeleno)«. Ili »Gle! — lisje već počinje da žuti«. (Arhaični oblik *lisje* bliže izražava ono što subjekt pesme primećuje: žuti ne lišće, već list po list, *list-je*).

U stihu je, doduše samo modalno konstatovano da lišće već žuti, a nije rečeno ni kakvo je pre toga bilo, niti u koje vreme se ta iznenadna konstatacija izriče. Pa ipak, možemo relativno tačno da odredimo kalendarsko vreme izricanja te konstatacije: prvi žuti listovi su nagoveštaj jeseni. Potpuniji iskaz, nego što je to prvi stih, mogao bi da glasi: »Lišće, koje je dosad bilo zeleno, gle! već počinje da žuti po drveću. Kraj je leta; jesen je već na pragu«. Reči koje smo dodali nisu slučajne i proizvoljne; njihova značenja bila su prisutna *in absentia*; mi smo ih samo iz konteksta preveli u tekst.

Sadašnji trenutak u kome se izriče konstatacija drugog stiha: *Lisje žuto dole veće pada*, nije isti kao sadašnji trenutak iz prethodnog stiha. To je već novi trenutak. Sa stanovišta tog novog trenutka prethodni sadašnji trenutak prvog stiha je već prošli — pripada vremenu prošlom. To znamo ne samo po njihovom rasporedu u pesmi već i po kalendaru prirode koji počev od prvog stiha — iskaza pratimo. Tamo je sadašnjost iskaza bila obeležena vremenom kad lišće počinje da žuti; ovde je obeležena trenutkom kad je već (sasvim) postalo žuto i kad opada. Na »satu prirode« proteklo je već dosta vremena između kasnog leta i zrele jeseni. Nigde se u pesmi ne naglašava da vreme prolazi, ali je prolaženje slikovito predstavljeno fiksiranjem dva karakteristična momenta prirodnih mena. Glagoli *žuteti* i *padati* upotrebljeni su u iskazima kao trajni glagoli; oni označavaju procese koji se dešavaju u lišću i s lišćem.

I kao što je u prvom stihu rečca *veće* obeležila iznenadnost otkrivanja tog procesa, tako ista ta rečca *veće* u drugom stihu označava da je subjekt pesme iznenadno otkrio početak nove faze umiranja prirode. Ta modalna rečca svedoči da se promene u prirodi ne dešavaju bezlično, tj. da subjekt pesme prema njima nije ravnodušan. Ono što se događa u prirodi, događa se, u stvari, i u samom subjektu pesme: njegova uočavanja da priroda *već* počinje da umire, zatim da ona *već* stvarno umire, ispoljavaju se kao dva momenta njegove lične drame. Subjektu pesme te promene toliko bitno znače jer prate, eksteriornost, promene u njemu samom. Reč *dole*, koja je za jednu ovakvu rečenicu redundantna (ne može lisje da pada gore) u stihu nije bez značenja: padanje sa drveća, sa visina, *dole*, naglašava baš taj pad, njegov put *dole*, ka zemlji, truljenju, nestajanju. Tom redundantnom reči učinjen je, u stvari, neposredan nagoveštaj smrti, umiranja. Ako je, dakle, prvi stih, iz perspektive sadašnjosti, izrazio tek prvi, i to daleki nagoveštaj smrti, drugi stih, iz jedne druge sadašnjosti, konstatuje već nešto bliži trenutak umiranja: lisje je još na drveću, mada žuto, uvelo, nasmrt bolesno; ono, međutim, već počinje da pada, počinje da umire: smrt, tj. ono *dole*, jedina mu je izvesnost.

Smrt ni tu nigde nije spomenuta; samo je nagoveštena. Nagoveštena, kako? Nagoveštena kontekstom. Ako prvi i drugi iskaz (stih) shvatimo kao tekst onda je kon-tekst ono što stoji između njih. Stavljajući jedan iza drugoga, ti iskazi, oba u prezentu, obeležavaju znake umiranja prirode, a preko njih i proticanje vremena kroz istovremeni odraz tih promena u svesti subjekta pesme. Kontekst se tako pokazuje bogat značenjem.

U trećem po redu iskazu (treći i četvrti stih) dešava se veliki skok u obogaćivanju značenja. Subjekt pesme, koji se u prethodnim iskazima oglašavao samo kroz modalne rečce, sada odjedared izbija u prvi plan. Ne kazuje više samo modalno obojene konstatacije već govori jasno, nedvosmisleno, samosves-

no, gledajući unapred, u budućnost: *Zelenoga više ja nikada / videt neću!* Kaže, zapravo: pre nego što proleće dođe — ja ću umreti.

Mada je u trećem iskazu upotrebljeno buduće vreme, perspektiva iz koje se ta budućnost gleda takođe je sadašnjost. I ta je sadašnjost u »kalendar-skom« vremenu pesme tačno omeđena. To je onaj trenutak sadašnjosti u kojem subjekt pesme otkriva da lisje *dole veće pada*. Tada je subjektu pesme iznenadno, u magnovenju, postalo jasno da zelenoga više videti neće. Između tog trenutka sadašnjosti i onog trenutka u budućnosti kad će zeleno doći što ga subjekt pesme više nikad videti neće, opet je prostrt jedan vremenski raspon: na satu prirode proći će jesen, proći će zima, nastupiće proleće. Subjekt pesme izračunava vreme svoje smrti. Tačno vreme još ne zna, ali tačnu granicu zna: umreće pre nego što zeleno, tj. pre nego što proleće dođe.

Zašto će subjekt pesme pre proleća prestati da živi? Zato što je na smrt bolestan: drugog odgovora nema. Može se samo postaviti pitanje: otkud znamo to što kažemo? Je li to negde u pesmi napisano, rečeno? Nije napisano niti rečeno neposredno nigde: dato je samo u kontekstu: u vezama, u konotacijama koje postoje između sva tri iskaza. Da je to tako, možemo se uveriti ako napravimo jedan ovakav eksperiment: stavimo, recimo, umesto reči *Zelenoga* reč *Pariz* ili reč *Dragu*: *Pariz* (ili: *Dragu*) *više ja nikada videt neću*. U takvom jednom iskazu, pogotovo bez konteksta, ne znači uopšte da je subjekt pesme na smrt bolestan, da će umreti. Pogledajmo, onda, ova dva međusobno povezana iskaza: *Osudili su me da večito živim među Eskimima*. *Zelenoga više ja nikada videt neću*. Opet ne možemo da govorimo ni o bolesti niti o neposredno bliskoj smrti subjekta koji te rečenice kazuje. Puno značenje Brankovih prvih stihova jasno nam je zato što su prostor i vreme u njima tačno određeni. Ono što se u pesmi događa

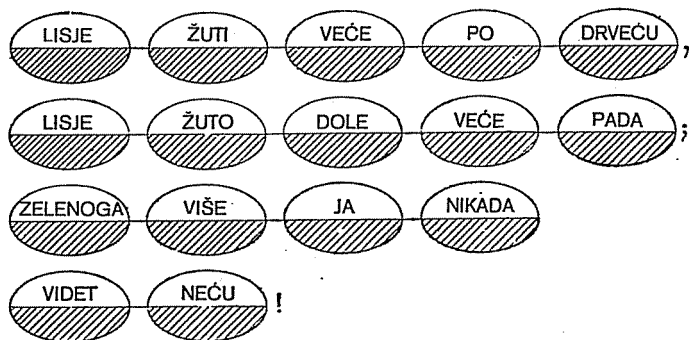
moglo bi se desiti u dobrom delu sveta, ali se ne bi moglo desiti baš svugde, već samo u geografskim prostorima sličnim našem gde listopadno drveće obeležava promene u prirodi. U načinu na koji subjekt pesme sagledava te promene sadržano je vreme pesme: u perspektivama u kojima ih sagledava sadržane su sve tri dimenzije vremena: sadašnjost, prošlost i budućnost.

Žiža pesme je u njenom trenutku sadašnjosti. To je onaj trenutak kad se konstatuje padanje žutog lišća i kad se izričito najavljuje da subjekt pesme zelenila više videti neće. Taj trenutak se nalazi tačno između drugog i trećeg iskaza, u prostoru koji tu polustrofu deli na dva dela; dakle, u punoj pauzi posle tačke i zareza a pre početka narednog stiha. Prva dva stiha mi stvarno doživljavamo kao bolest prirode. A tek kad se dođe do kraja polustrofe, odjedared postaje jasno da se u njoj stvarno govori o bolesti subjekta pesme, a da »bolest« prirode služi samo da se ona druga bolest »preslika« i što plastičnije izrazi. Tek kad se dođe do kraja polustrofe, jasno je šta je subjekt pesme od početka hteo da kaže. On je hteo da kaže: I ja umirem isto tako KAO priroda. Ali to nije sve što je on rekao. U tom međuprostoru napravljeno je još jedno implicitno poređenje s prirodom koje bi moglo da glasi: ali priroda će opet, posle svoje privremene smrti, kao i do sada uvek oživeti, zelenilo će se opet pojaviti, a ja tog zelenoga nikad više videt neću! Zašto? Zato što nemam moć koju ima priroda: da posle »smrti« ponovo oživim, da kao lišće koje sad umire opet izrastem. Poređenje bolesti subjekta pesme sa bolešću prirode, pokazuje se, dakle, kao izrazito funkcionalno zato što se javlja u dvostrukom vidu: s jedne strane da bi se naglasila sličnost s njome, s druge strane da bi se naglasila različnost. Subjekt pesme, kao i čovek uopšte, sličan je prirodi kad se rađa i kad umire, ali je, za razliku od nje, čovekovo umiranje konačno. U onoj pauzi između drugog i trećeg iskaza, subjekt pesme je na romantičarski način shvatio svu dubinu razlike svog bića od prirode kao celine: shvatio je da je smrtan

i konačan, a priroda besmrtna i beskonačna. Otuda i njegov krik što zelenoga više videti neće. U tom kriku pred sudbinom i prirodom je i klimaks pesme. Ona je sa četvrtim stihom i mogla da se završi: to što je rečeno u prvim stihovima smisaono je celovito i snažno. Zato se ta prva četiri stiha iz pesme *Kad mladijah umreti* najviše i pamte i citiraju.

Otkud toliko mnogo značenja u toliko malo reči? Otuda što su ona ostvarena jednim izuzetnim pesničkim jezikom.

Služeći se de Sosirovim shvatanjem znaka kao »kombinacije pojma i akustičke slike«, tj. kao jedinstva označenog (*signifié*) i označavajućeg (*signifiant*), mogli bismo prva četiri stiha Brankove pesme ovako da predstavimo. (Osenčena donja polovina elipse trebalo bi da predstavlja pojmove ili mentalne slike.)



Navedeni Brankovi stihovi činili bi, u stvari, tri fonološke sekvence u okviru kojih bi se formirao smisao vezivanjem znakova jednih za druge. Čitajući fonološku sekvencu: *Lisje žuti veće po drveću*, mi bismo istovremeno reč po reč »prevodili« na odgo-

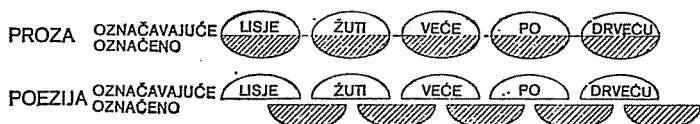
varajući pojam ili mentalnu sliku; reči bi nam samo služile da prenesemo smisao. Takav način enkodiranja (i dekodiranja) pesnikove poruke bio bi sintagmatski: veze između znakova date su *in praesentia*, u kontinuitetu. Običan, kolokvijalan jezik zasniva se uglavnom na tim osnovama.

U navedenim Brankovim stihovima, međutim, nije teško uočiti i one paradigmatičke veze koje su date nekontinuirano, *in absentia*. Veze između prvog i drugog stiha, na primer, ostvaruju se preko reči *lisje* ili preko reči *veće* koje se ponavljaju; zatim, preko zajedničkog korena prideva *ŽUTO* i prezenta glagola *ŽUTeti*, jer na taj način ostvaruju jedinstvo u različitom; ali se i taj pridev i taj glagol vezuju, po suprotnosti, sa pridevskom imenicom *zelenoga*. Na osnovu glasovnih podudarnosti vezuju se i raznorodne reči koje se rimuju, reči: *drveću-neću*, *pada-nikada*. Po modalnoj funkciji i iskazima vezane su i reči *veće* i *više*: gotovo da i nema nijedne reči koja nije, po nekom osnovu, vezana i »vertikalno«, paradigmatički, za neku drugu reč u tekstu.

U navedenom odlomku Brankove pesme tih paradigmatičkih veza je toliko mnogo da su one, očigledno, dovele do jednog novog kvaliteta: ta četiri stiha su sintagmatskim i paradigmatičkim vezama izuzetivana »horizontalno« i »vertikalno« u čvrst tekst (reč *textus* na latinskom znači tkanje, pletenje) koji se više ne može »raspasti«. I mada se umetnička vrednost teksta ne zasniva samo na koncentraciji paradigmatičkih veza, te veze su ipak uslov njegove umetničke egzistencije: bez njih bi se kao tekst (*textus*) raspao: ne bi mogao da traje.

Prema tome grafički model koji smo pozajmili od de Sosira mogao je da nam predstavi samo jedno, dosledno, tekstualno značenje Brankovih stihova. Takav model može, praktično, da prikaže samo iskaze standardnog, a ne i iskaze pesničkog jezika. Ako hoćemo i grafički da prikažemo specifičniji pesnički način izražavanja smisla, moramo da odemo dalje od de Sosira i da odgovore potražimo kod jednog poznijeg njegovog nastavljača, Žana Koena, autora ču-

vene knjige *Struktura pesničkog jezika* (Jean Cohen: *Structure du langage poétique*, Paris 1966). Služeći se Koenovim grafičkim prikazima, i modifikujući ih za naše potrebe, razliku između kolokvijalnog jezika (tj. jezika proze) i jezika prenesenih značenja (prevažodno jezika poezije), odnosno: razliku između primarne i sekundarne semantizacije, možemo ovako da predstavimo:



Iz tog grafičkog prikaza proističe da jedan isti iskaz možemo dvojako da shvatimo: prvi put kao prozu, tj. u doslovnom (primarnom) značenju; drugi put kao poeziju, tj. u prenesenom (sekundarnom) značenju. U prenesenom značenju došlo bi praktički do razdvajanja označavajućeg i označenog, do njihove nesaglasnosti: ona »presečena« de Sosirova elipsa raspala bi se na dva odvojena dela. Stih: *Lisje žuti veće po drveću* imao bi stvarni smisao različit od neprenesenog značenja iskaza; on bi značio otprilike ovo: »Gle! — već je kraj leta, početak umiranja prirode«. Da li ćemo jedan iskaz (prvi Brankov stih, recimo) shvatiti kao iskaz prenesenog značenja, zavisi od konteksta u kome je upotrebljen, pre svega od drugih stihova pesme. Udeo konteksta u strukturi pesničkog jezika Žan Koen ovako predstavlja:

označavajuće	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
denotacija		+	+	+	+	+	+	+	+	+
konotacija	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

U tom grafičkom prikazu preneseno značenje reči nije u saglasnosti sa onim što ona neposredno označava (denotira), već je u saglasnosti sa onim što ona

ko-notira, dakle sa kontekstom od koga dobija smisao. Značenje pesničkog jezika i jeste složeno i bogato zato što se oba ta značenja percipiraju. Čitalac koji čita drugi stih (*Lisje žuto dole veće pada*) zamišlja i padanje žutog lišća, ali i deo godišnjeg doba u kojem se to padanje dešava. Slika koju on tako stvara čini jedinstvo opšteg (jesen) i konkretnog (padanje lišća). I to je moć pesničkog jezika.

Kao što nam de Sosir nije pružio dovoljan instrumentarij za analizu prirode pesničkog jezika Brankovih stihova, takav instrumentarij nije nam pružio ni Žan Koen u svojoj *Strukturi pesničkog jezika*. Koen se praktično u toj knjizi na moderniji način bavio onim čime se poetičari i retoričari bave: doslovnim i prenesenim značenjem. Ali se nije bavio i jednom trećom vrstom značenja koje je u Brankovom tekstu takođe prisutno i bitno za strukturu njegovog pesničkog jezika: nije se bavio značenjem koje bismo mogli da nazovemo *impliciranim*.

Šta je to implicirano značenje? Da bismo ga shvatili, potrebno je odvojiti ga od primarnog (neprenesenog) i sekundarnog (prenesenog) značenja. Primarno značenje Brankovih stihova je ono koje upravo čitamo: *Lisje žuti veće po drveću* itd. Nema u njemu diskrepancije između označavajućeg i označenog. U istim tim stihovima preneseno (sekundarno) je ono značenje koje, na osnovu konteksta, sami obrazujemo i koje bi, eksplicirano, trebalo otprilike ovako da glasi: 1. Kraj je već leta i početak jeseni; 2. Došla je već, evo, i prava duboka jesen; i 3. Proleće živ ja neću dočekati.

U odnosu na ta dva značenja, implicirano značenje bilo bi tercijalno. U navedena četiri stiha njega bi trebalo ovako shvatiti: Bolujem i ja kao što boluje priroda; umreću i ja kao što će priroda umreti. Ali će priroda opet oživeti, ozeleniti (jer je ona večna i moćna a ja sam slab i kratkovek) a mene će bo-

lest odvesti u smrt iz koje povratka (oživljavanja) nema.

Iz ovih rečenica je očigledno da implicirano značenje nije isto što i preneseno značenje. Preneseno značenje nastaje kad jedna reč, grupa reči, ceo tekst prenese značenje na drugu reč, druge reči, na nov tekst: kad puška označi vojnika, ljubičica devojkju, sunce najdraže biće . . . I tako dalje.

Priroda impliciranih značenja je drugačija. Ta značenja nisu čak ni posredno označena, kao što su to prenesena značenja. Ona su jednostavno implicirana: proizlaze kao posledica veza drugih značenja, svejedno da li denotativnih ili konotativnih ili i jednih i drugih u isti mah. Ispitivanje impliciranih značenja čak i ne spada prevashodno u domen književnoteorijskih disciplina kao što su poetika, retorika, stilistika; njihovom izučavanju mesto je u disciplini koja se implikacijama i inače bavi, u logici. U književnom umetničkom tekstu do impliciranih značenja se dolazi mišljenjem, logičkim operacijama. Način dolaženja do tih značenja po prirodi je drugačiji negoli do doslovnih i prenesenih značenja. Implicirana značenja proističu iz premisa. Kao što se na osnovu jedne premise: »Svi ljudi su smrtni«, i druge premise: »Sokrat je čovek« implicira sud da je i Sokrat smrtnan, na sličan način se dolazi do impliciranih značenja i u Brankovim stihovima. Proces impliciranja u poeziji, razume se, nije jednostavan kao u klasičnom silogizmu. Taj proces zahvata veliki broj premisa i ima veliki broj članova; mnogi od tih članova ni na koji način nisu u tekstu označeni: oni se zasnivaju na našem znanju ili iskustvu. Na osnovu iskustva o promenama u prirodi, i o bolestima čoveka, mi i znamo da je subjekt pesme na smrt bolestan, mada se to nigde, u doslovnom ili prenesenom značenju, ne kaže. Ne kaže se nigde, u tim stihovima, ni da je priroda moćna, besmrtna, niti da se posle umiranja opet obnavlja a da je čovek smrtnan i prolazan, ali se takve implikacije nužno izvode iz premisa: iz premise, na primer, da će priroda ozeleneti, i iz premise da subjekt pesme zelenog više videt

neće. Sve implikacije, koliko ih god ima, zasnivaju se na reagovanjima subjekta pesme na promene u prirodi i na promene u svom telu. Kroz ta reagovanja uspostavljena su dva osnovna para pojmova: čovek-svet (tj. subjekt-objekt) i prostor-vreme; u međusobnom odnosu tih pojmova je i dubinska tenzija pesme. Postojanje dubinskih odnosa tih pojmova čini da primalac ne percipira samo složene pesničke slike, već da implikacije odnosa tih pojmova razvija u svojoj svesti. Da bi mogao da primi u punoj meri te stihove, on mora da bude ne samo biće koje percipira već i biće koje misli.

Ne uzdiže se svaki pesnički jezik do visina prve polustrofe Brankove pesme. Do tih visina se ne uzdižu ni ostale njene polustrofe. Evo prve od njih:

Glava klonu, lice potavnilo,
 Bolovanje oko mi popilo
 Ruka lomna telo izmoždeno,
 A kleca mi slabačko koleno.
 Dođe doba da idem u groba.

Prenesenog i impliciranog značenja u ovim stihovima očigledno nema. Ti stihovi imaju samo jedno značenje: doslovno: sve u njima treba shvatiti upravo onako kako i piše. Ta strofa donosi konkretizovanu sliku izgleda bolesnika-subjekta pesme. Ali je ta strofa samo eksplicirala ono što je u prvoj strofi bilo implicirano. Zato po obimu (obilju) kazanog, ta polustrofa zaostaje mnogo za prethodnom. Pa ipak su njeni stihovi zavredili da uđu u jednu od najlepših pesama naše književnosti. Po čemu? Po načinu na koji su organizovani u tekst. Oni su u tekst organizovani sintagmatski, sledom iskaza. Ali su organizovani i paradigmatiski: izužezivani su čvrstim semantičkim, leksičkim, morfološkim i zvučnim korespondencijama. Vezuju se u njoj oblikom imenice: glava-lice-okoruka-telokoleno; zatim prilozi: potavnilo-popilo; pridevi: lomna-slabačko-izmoždeno; ostvaruju se zvučni paralelizmi: dOBA-grOBA, kLONU-

-potavniLO-boLOvanje-popiLO. Mnogo takvih paradigmatičkih veza čine da je tekst čvrst, istkan, ispleten. Zadovoljen je tako prvi uslov za egzistenciju književnog umetničkog dela: uspostavljen je tekst. Zbog toga ta polustrofa i može da deluje umetnički. U odnosu na prethodnu polustrofu, međutim, ona je umetnički slabija jer ima samo jedno značenje, doslovno, a ne tri: doslovno, preneseno i implicirano. To znači da vrednost teksta ne zavisi samo od čvrstine njegove zasnovanosti već i od količine značenja koje može da ponese. Nije slučajno što se ta strofa brzo zaboravlja: lišena konotacija bez pod-teksta, ona nema one ni onakve unutrašnje energije zbog koje se prva strofa pamti.

Ostale dve strofe u pesmi interesantne su za analizu na različite načine.

U drugoj strofi se, pored doslovnih javljaju i prenesena značenja, alj u oblicima koji se lako daju dekodirati. *Nekadašnji raju*, na primer, kaže se za svet koji se napušta; *Ja sad moram drugom ići kraju*, kaže se za onaj svet (rajski). Ta prenesena značenja su tako uobičajena da ih kao prenesena više i ne doživljavamo.

Pesnička snaga te strofe, međutim, i ne dolazi prevashodno od značenja. Ona dolazi, najpre od anafore *zbogom*; zatim dolazi od napetosti koja se stvara između prve polustrofe, u kojoj dominira oproštajno *zbogom*, i druge polustrofe, u kojoj se sintagmom *još bih* više puta podvlači žaljenje zbog preranog nestajanja. U toj drugoj strofi, sem toga, sinegdohom je postignut veliki efekat. Ne oprašta se subjekt pesme od sveta kao celine, oprašta se pojedinačno od njegovih »delova«: od žitka, danka, sanki, sunca, groma, oluje, slavuja; oprašta se, dakle, od konkretnosti nekadanjeg raja, od konkretnog svog dosadašnjeg sveta. Reči od milja, deminutivi, vokativi, izražavaju, s druge strane, bliskost subjekta pesme sa svetom koji gubi. Sam čin opraštaja, zbog svega toga, pesnički je nadahnut i intenzivan.

Studentima postdiplomskih studija na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, sa kojima sam u feb-

ruaru i martu 1976. godine tumačio ovu pesmu (Jelica Ivanović, Semjuel Fekete, Nikola Grdinić, Zdravko Malbaša, Marija Tanackov, Marija Plavšić, Danica Vujkov), imam da zahvalim što su mi obratili pažnju na nimalo bezazleno značenje stihova: *O da te tako ja ne ljubljah žarko / Još bih gledo tvoje sunce jarko . . .* Došli smo tada, u razgovoru, do konstatacije da je upravo u tom delu pesme dat implicitan odgovor na pitanje zašto subjekt pesme mora da umre.

U prvim stihovima se pitanje porekla bolesti subjekta pesme nije takoreći ni postavljalo. Bolest na smrt osuđenog čoveka dovoljna je po sebi da izazove osećanje sažaljenja i straha. U sredini druge strofe, međutim, bolest subjekta pesme odjednom se pokazuje kao motivisana: javlja mu se kao kazna što je ovaj svet odviše, preterano, voleo. Subjekt pesme je na smrt osuđen, a ta osuda je, u stvari, kazna zbog njegove prevelike ljubavi. Razlozi za kaznu i način kažnjavanja daju pesmi mitsku dimenziju. Poput starih grčkih mitskih junaka, subjekt pesme kažnjen je, jer je hteo više nego što mu je kao čoveku dato. U trećoj po redu strofi to njegovo htenje, koje je moglo da izazove bogove, vidimo kroz apostrofu svojim pesmama: *dugu je hteo za njih sa neba da skine, u dugu je hteo da ih obuče, da ih okiti zvezdama, obasja lučama . . .* Hteo je opet, dakle, previše — više nego što je običnim smrtnicima dano. I zbog toga ga je sustiglo mitsko prokletstvo, morao je da bude kažnjen: pesme za njim ostaju siročad i ostaju u traljama. Logika mitske Nemeze deluje neumoljivo: nije se subjektu pesme dalo da svet voli kao što ga bogovi vole, niti da stvara kao što bogovi stvaraju. Suočile su se u pesmi našeg mladog romantičara nužnost mere i potreba za bezmerjem. I u tom sudaru je jedna od tenzija pesme.

Dolazimo opet do značajnog pitanja: da li središnje stihove poslednje strofe treba shvatiti kao iskaze prenesenog značenja? Kako da shvatimo stihove: *Htedoh dugu da sa neba svučem, / Dugom šarnom da sve vas obučem.* I ostale, od 22—29?

Od tri značenja kojima smo se dosad bavili (doslovno, preneseno, implicirano) ti stihovi, izgleda, ne bi mogli da se podvedu ni pod jedno. Niti bi subjekt pesme svoje pesničke proizvode stvarno kitio zvezdama i oblačio ih u duge, niti to kićenje zvezdama nešto konkretno znači: ne bismo mogli, kao što smo već učinili, da opišemo ni eventualno njihovo preneseno, ni njihovo implicirano značenje. Mogli bismo samo da zaključimo da ti stihovi predstavljaju jedan značenjski gest: oni izražavaju, u pravom smislu, sam odnos subjekta pesme prema vlastitim pesmama; dakle: raspoloženje, stav, tj. odnos — nešto što se ne može neposredno označiti već samo izraziti.

O tome kako se jezik može upotrebiti kao gest pisao je Ričard Blekmer (Richard P. Blacmur) u eseju *Jezik kao gest*. Kao »lep primer okolnosti pod kojima jezik dobiva snagu gesta« on navodi stihove iz *Otela* »Razumem bes u tvojim rečima / Al' ne i reči«. Na sličan način, kao gest primamo i Brankove stihove koji govore o njegovom odnosu prema vlastitim pesmama. Ne razumemo, niti tačno možemo da razumemo značenje upravo navedenih stihova. Ali znamo, osećamo, ono što je pesnik hteo: hteo je da ih nakiti, ulepša, da ih doradi, da za njih, sa neba, skinemo ono nedohvatljivo i neuhvatljivo. Da ih obdaru nebesnim atributima. Tim hiperbolisanim izrazima svog htenja on je samo potencirao vlastiti odnos prema njima, svoje obožavanje vlastite poezije. Tako je Branko, uz tri nivoa značenja koje je koristio u ovoj pesmi (doslovno, preneseno, implicirano), ovde upotrebio i četvrto: poslužio se jezikom da izrazi sam odnos, sam gest.

Mnoge dobre pesme, pa i one čuvene među njima, toliko različitih značenja nemaju. Tome se može dodati još samo da je Brankova pesma velika i zato što kao celina predstavlja jedan veliki pesnički »semantički gest«. *Semantički gest* je izraz Jana Mukaržovskoga koji označava koncentraciju značenja: »dinamičku jedinicu od najjednostavnijih elemenata do

njihove najopštije strukture«, »fokusnu organizaciju umetničkog dela«. Ako tu formulaciju prevedemo na konkretniji jezik, mogli bismo da kažemo: Brankova pesma je velika zato što je i rečju, i ritmom, i muzikom, celom svojom organizacijom na mikro i makroplanu, uhvatila trenutak susreta mikro i makrokosmosa, stvorila žižu u kojoj se presecaju odnosi: čovek-priroda, život-smrt, konačno i beskonačno, moć i nemoć čovekova. Sve osnovne romantičarske preokupacije našle su se, dakle, u toj žiži, u fokusu bola generičkog bića što mu se uskraćuje mogućnost da dalje stvara i ostvaruje vlastitu bit. Pesa *Kad mlidijah umreti* izražava samu bit romantičarske poetike, ne programski i doktrinarnski, već pesnički čisto i jednostavno, samom svojom strukturom i velikom koncentracijom značenja. Istovremeno, ona izražava najpotpunije i bit pesnika Branka Radičevića. U njenom vapaju za nedostižnim moćima prirode, u njenom žalu za neostvarenim htenjima i željama, sadržane su i njegove mladošću ispunjene pesme, koje najpotpunije reprezentuje *Đački rastanak*, ali i one druge njegove pesme, kao što je *Mrtva draga* u kojima susreta sa ništavilom ima, i koje najpotpunije reprezentuje *Tuga i opomena*. Na potpuniji način nego ijedna druga njegova pesma, *Kad mlidijah umreti* čini stvarno prisutnim pesnika koji je mnogo hteo i mnogo započeo i koji je mnogo mogao i da ostvari.

Ovaj razgovor o pesmi Branka Radičevića ne bi trebalo da se završi bez jednog podsećanja. Između dva svetska rata, tri naša autora bavila su se poređenjem Brankove pesme sa poznatom, antologijskom pesmom francuskog romantičara Š. Milvoa (Millevoje) *La Chute des feuilles* (Padanje lišća). Najpre je u *Vencu* 1927 (knj. XII, sv. 7) obe pesme paralelno razmatrala Neva Murvar, ostveljavajući njihove sličnosti i podudarnosti. Zatim je u *Letopisu Matice srpske*, 1929. godine (knj. 331, sv. 2), pod naslovom »*Kad mlidijah umreti*« i sličnosti u francuskom pesništvu pisao dr Laza Sekulić. Između čuvene Brankove pesme i drugih njegovih pesama, s jedne strane,

i pesama nekolicine francuskih pesnika, s druge, on je uočio dosta nesumnjivih sličnosti i podudarnosti. Na osnovu tih podudarnosti lako bi bilo utvrditi da je naš pesnik bio pod uticajem francuskih. Glavni problem Sekulićevog teksta, međutim, postala je činjenica da niko pouzdano nije utvrdio da je Branko Radičević znao francuski jezik. Sekulć se zato dovijao da pokaže kako je taj uticaj bio moguć, i našao je dva odgovora, oba neubedljiva. Jedan je od njih da je Branko, možda, ipak znao francuski jezik; drugi — da su uticaji francuskih pesnika do našeg pesnika mogli da dopru preko nemačkih prevoda s francuskog.

Brankovu i Milvoaovu pesmu, najzad, poredio je i Bogdan Popović u tekstu *Jedna paralela*, objavljenom u *Letopisu Matice srpske* 1938. godine (knj. 350, sv. 1—3). Taj malo poznati tekst Bogdana Popovića jedan je od najboljih koje je naš veliki kritičar napisao i jedan od najmodernijih iz predratnih vremena: u odnosu na zastarelo Sekulićevo insistiranje na uticajima, Popović je insistirao (već tada!) na komparativno-tipološkim analogijama. Povlačeći paralele između dve pesme, on je metodično i sistematično povukao veći broj analogija da bi pokazao kako se u našeg romantičara mogla roditi pesma slična onoj francuskog romantičara i bez neposrednog ili posrednog uticaja. Podsetićemo na te analogije kroz citate iz njegovih teza, obeležavajući ih, radi preglednosti, brojkama kojih u tekstu nema:

1. »Prva podudarnost, opštija, nalazi se u karakteru književnog doba u kome su naša dva pesnika pevala i njihove dve pesme postale.« 2. »Podudarnosti između njihovih *ličnosti* su još znatno veće, mnogobrojnije, i značajnije...« 3. »Sličnost je između njih i u vrstama njihovog pesništva.« 4. »Kao pesnici su, najzad, obojica imali jednu zajedničku naviku: da svoje pesme prerađuju, da ih ponekad izrade u više versija.« 5. »Ove podudarnosti kod naša dva pesnika prostiru se čak i na njihovu moralnu i fizičku prirodu, na njihov spoljašnji izgled, i njihov »temperament.« 6. »Kao i njihovi životi, tako su im i smrti

slične, i po mladom doba u kome su — i po bolesti i toku bolesti — od koje su umrli.« 7. »Obojica tako spadaju u — na žalost — veliku grupu pesnika koji su umrli mladi...«

Bogdan Popović je svoj tekst završio ovako:

...Jedina *nepodudarnost* od značaja je u ovome: Branko je, i kao pesnik i kao stvaralac, znatno krupnija figura od »blede i blage zvezde« Milvoe.

Ali to ide na drugi list.

Ni Neva Murvar, ni dr Laza Sekulić, u svojim tekstovima, nisu mislili drugačije. I oni su prednosti davali Brankovoj pesmi. Jedini problem za njih, pogotovo za dr Lazu Sekulića, bio je u tome što je Milvoa stariji po rođenju i smrti (1782—1816) i što se njegova pesma ranije pojavila.

Najzad, evo i te Milvoaove pesme. U prevodu Kolje Mićevića ona glasi:

PAD LIŠĆA

Gajeva naših veo žuti
u jesen sjajnu po tlu pada;
šumarak je bez tajne sada,
slavuj bez glasa čuti.
Mladi bolesnik, lika bleđa,
pre zore svoje sluteć kraj,
još jednom stiže tu da gleda
mladosti svoje mili gaj:
»Ljubljeni gaju! zbogom... mrem.
Tvoj bol je vesnik smrti hladne;
ja vidim smrti predznak nem
u svakom listu koji padne.
Proroštva kobnog odjek kruti
reče mi: »Neka oči tvoje
»gledaju lišće kako žuti;
»ali poslednji puta to je.
»Večiti čempres već se njiše;
»nad tvojom glavom sad sve tiše
»gle svija mu se kruna laka:
»mladost će tvoja, znaj, da mine
»pre nego trava iz doline,
»pre nego loza s brežuljaka!«
Ja umirem! Već hladnog daha
vetrovi crni tiču mene;
i vidim kao senka plaha
proleće moje lepo vene.

Padaj, o padaj, liste žuti!
 Prekrij taj tužni put do dna,
 da majka moja ne nasluti
 mesto gde sutra biću ja.
 Tek dragana da tužna moja
 ispod tog mračnog perivoja
 dođe dok noć je ponad šumom,
 da probudi me blagim šumom
 i seni mojoj da spokoja«.

To reče, ode...nepovratno...
 Trenutak kad mu život zasta
 označilo je lišće zlatno.
 Sahraniše ga ispod hrasta...
 Al' Ona nikad stigla nije
 tu gde mu život nije vir;
 tek pastir, motreć poljâ šir,
 pomuti katkad najnežnije
 grobnice ove večni mir.

Bogdan Popović je bio u pravu: iza Brankove pesme zaista stoji krupnija stvaralačka figura, veći pesnik. Taj pesnik se i izrazio kroz daleko veću koncentraciju značenja svoje pesme. Ali Bogdan Popović je u svojim objašnjenjima stao kod preteksta, tj. kod onoga što je prethodilo pesmi u oba pesnika, a nije se upuštao u analizu organizacije pesama i njihovog pesničkog jezika, gde su se te različite stvaralačke figure ovaplotile, i gde su razlike između njih sasvim vidljive. Kad se, međutim, posle analize Brankove pesme ova Milvoaova samo navede, do očiglednosti je jasno i zašto je ona slabija. Ona nema onako čvrstu i bogatu strukturu, zasnovanu na semantičkom refrenu, kao Brankova pesma. Zatim, ona je gotovo sva data u neprenesenim, tj. osnovnim značenjima, a impliciranih značenja, poteksta, ona i nema. Lišena je, sem toga, i onog veličanstvenog gesta učinjenog rečima, kakvim su u Brankovoj pesmi uspostavljene relacije sa zvezdama, sa nedostižnim. Milvoaova pesma, u stvari, peva o smrti smrtnika, a ne o smrti čoveka koji svoje umiranje doživljava kao pesnik. Različita je, dakle, ljudska i pesnička mera subjekta jedne i subjekta druge pesme. Nema, takođe, u Milvoaovoj pesmi ni one mitske dimenzije: Nemezine kazne zbog preterane ljubavi i preteranih htenja

subjekta pesme da se domaši beskraj i božanskog. Zbog svega toga, *Pad lišća* je, dobra antologijska pesma sa margine romantičarske poetike. Brankova pesma, međutim, koja peva iz središta te poetike, deluje kao da je oduvek postojala, kao da samo takva i nikakva drugačija ne bi ni mogla postojati i kao da drugačija ni u jednom detalju ne može biti. Njome je naš pesnik ipak domašio prirodu: svojom savršenom pesmom učinio je da smrtnik-pesnik prekorači svoje međe, da se ovaploti u trajnom, da duhom nadmaši smrt.

MEĐU JAVOM I MED SNOM LAZE KOSTIĆA

»Pesmica *Među javom i med snom* čitaće se, ako nas bude, i posle hiljadu godina: kratka je, penasta, umilno vesela i umilno očajna, klasična je.« To je sve što je o toj pesmi napisala Isidora Sekulić u svom poznatom eseju o Lazi Kostiću (1941), jednom od prvih i najznačajnijih koji su obnovili slavu velikog pesnika. Posle te rečenice ona je samo navela pesmu, i odmah prešla na drugu pesmu, na *Minadira*.

Slavi pesme *Među javom i med snom* najviše je, pedesetih godina, doprineo Zoran Mišić. Pišući o Lazi Kostiću i o drugim temama, on je opsesivno pominjao i tu pesmu a još više sintagmu »među javom i med snom«. Dva njegova esejistička teksta iz tog vremena nose naslov *Među javom i med snom* a ista sintagma čini i naslov programa Nolitove biblioteke *Orfej* koju je on, 1955. godine, osnovao. »Među javom i med snom' — stih velikog pesnika Laze Kostića, ispisan na amblemu *Orfeja*, sažeto definiše program i karakter ove Nolitove biblioteke. Gibajući se većito između sna i jave, realističke opservacije i romantičarskog zanosa, lucidnog saznanja i maglovitih slutnji, umetnost je odvajkada obilovala delima visokog poetskog nadahnuća napojenim na vrelima čiste fantastike i pronicljive vizionarske anticipacije, svemirske pustolovine čoveka.« Tako glasi deo programa te biblioteke koji se i danas, jednako na isti način, objavljuje.

U značenje Kostićeve pesme ni Zoran Mišić skoro da nije ulazio: interpretacija književnog dela tada kod

nas nije bila u modi. Prvu modernu interpretaciju te pesme sačinio je Dragiša Živković nekoliko godina kasnije (1959) u tekstu *Dve stilske crte srpskog romantizma (Evropski okviri srpske književnosti, I, 1970)*. U poslednje vreme ima pokušaja da se Kostićeva pesma nanovo protumači. Radomir Konstantinović u eseju *Santa Maria della Salute (Treći program Radio-Beograda, proleće 1973)* posvetio joj je jednu od onih svojih dugačkih fusnota, a još kasnije pesmu je interpretirao i Dragan Stojanović (*Književna reč, 6. XII 1975*). Ti prilozi osvetljavanju jedne od najlepših pesama naše književnosti korisni su. Dodajemo im i mi sad jedan novi pokušaj interpretacije nastojeći da pesmu osvetlimo sa više strana: sa sintaksičke, ritmičke, eufonijske, strukturalne, semantičke.

Čuvena pesma (prema izdanju Kostićevih *Pesama iz 1909*) glasi:

MEĐU JAVOM I MED SNOM

Srce moje samohrano
ko te dozva u moj dom?
neumorna pletisanko,
što pletivo pleteš tanko
među javom i med snom.

Srce moje, srce ludo,
šta ti misliš s pletivom?
k'o pletilja ona stara
dan što plete, noć opara,
među javom i med snom.

Srce moje, srce kivno,
ubio te živi grom!
što se ne daš meni živu
razabрати u pletivu
među javom i med snom!

Već sa pravopisne i sintaksičke strane pesma Laze Kostića dovodi nas u izvesne nedoumice. Prve dve njene strofe, na primer, završavaju se tačkom; ali unutar svake od njih, na kraju drugog stiha, nalazi se znak pitanja, a treći stih u obe strofe počinje malim slovom. Pri pažljivijem čitanju dovedeni smo

u situaciju da ne znamo tačno kako strofu da shvatimo: kao jednu rečenicu čiji je kraj označen tačkom; kao dve rečenice od kojih se prva završava znakom pitanja a druga tačkom; najzad kao jednu složenu rečenicu u kojoj je sporedna rečenica interpolirana u glavnoj. Strofe, onakve kako su štampane, daju dovoljno razloga da se pročitaju na svaki od ta tri načina.

Sličan je slučaj i sa trećom strofom. Drugi njen stih, i sama strofa, završavaju se uzvičnikom, a treći stih počinje malim slovom. I u toj strofi je, znači, uzvičnik na kraju drugog stiha imao sličnu ulogu kao i znak pitanja na istom mestu u prethodnim dvema strofama. Interpunkcija u pesmi Laze Kostića nije, dakle, bila slučajna.

Informativna i stilistička vrednost interpunkcije pokazuje se onda kad pisac njome obavezuje čitaoca na određen način čitanja: kad određuje ritam, nameće pauze, nameće intonaciju. Prva dva stiha srednje Kostićeve strofe drugačije bi, na primer, zvučala i značila ako bi na kraju imali znake uzvika umesto znaka pitanja: *Srce moje, srce ludo, šta ti misliš s pletivom!* Takva interpunkcija naglašavala bi protest, a ne upitanost. Insistirajući, pomoću znaka uzvika, na izražavanju upitanosti, pesnik je postigao da se istovremeno izraze dva stanja: stanje upitanosti, kao primarno, i stanje protesta, kao sekundarno. Primećujemo oba izraza u zvuku i smislu njegovih reči.

U pravopisnom regulisanju teksta Kostićeve pesme postoji i nešto nekonvencionalno, tj. u informativnom smislu vredno: početak trećeg stiha svake strofe. Moglo bi se očekivati da će, posle intonacionih interpunkcijskih znakova na kraju drugog stiha, sa narednim stihom, kao i obično, početi nova rečenica. Malo slovo na početku trećeg stiha, međutim, upućuje (informiše) da to nije početak nove, već samo nastavak prethodne rečenice. Informativna vrednost tog malog slova na početku trećeg stiha je, dakle, velika: ono kaže da svaku od tih strofa treba shvatiti kao jednu rečenicu, ma kako ona bila dugačka, komplikovana, prenapregnuta. Autor pesme

nije naivan: ispresecao je svoje rečenice-strofe interpunkcijskim znacima koji traže dužu pauzu, pa nas je zatim naterao da te strofe shvatimo kao rečeničke celine. Združujući, tako, konvencionalnost i nekonvencionalnost u interpunkciji, on je stvorio onaj svoj poznati »ukrštaj«: spojio je raznorodno. Tako je nastala pesma od tri strofe-rečenice. Ali te strofe, baš zato što su sastavljene od po jedne rečenice, deluju sintaksički preteško, preobilno, prenogomilano ili prenapregnuto. Takve rečenice sadrže više elemenata nego što im je potrebno da bi sintaksički normalno disale.

Konvencionalno-nekonvencionalnom upotrebom pravopisa pesnik je, u stvari, čitaocu otežao percepciju. Čitalac preko teksta pesme ne može olako da pređe: nesvakidašnja interpunkcija će mu zadržati pažnju; da bi mogao pesmu da shvati, mora se njenom tekstu više puta vraćati.

Otežana percepcija je značajan književnoteorijski pojam. Upotrebio ga je prvi put Viktor Šklovski u eseju *Umetnost kao postupak* (1917) polemišući sa svojim uticajnim prethodnicima u ruskoj nauci o književnosti. Jedan od njih, veliki komparatist Veselovski, pisao je: »Vrednost stila je upravo u tome da se iskaže što više misli sa što manjim brojem reči«. Nasuprot toj poznatoj tezi »o ekonomisanju rečima« i »ekonomisanju stvaralačkim snagama«. Šklovski je postavio tezu da »umetnički postupak je postupak oneobičavanja (остранение) stvari, postupak otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen«. Interpunkcijska i sintaksička prezentacija Kostićeve pesme, čini se bar na prvi pogled, Šklovskom daju za pravo: u prezentaciji pesme stvorene su teškoće koje čine da se ona ne prima ni brzo ni glatko.

Ali mu pesma u celini ipak ne daje potpuno za pravo. Ona ne drži budnom čitaočevu percepciju samo u trenutku primanja (čitanja ili slušanja), već ostavlja dublji trag u njemu. Zato joj se on mora vraćati: nešto mu uvek u njoj ostaje nedokučivo. To *nedo-*

kučivo očigledno je dublje od sintaksičkog i interpunkcijskog uređenja teksta, na čemu insistira Šklovski kao na ponovnom »doživljavanju procesa stvaranja stvari«. Posle transformaciono-generativne gramatike Čomskog i njegovog poimanja dubinskih i površinskih sintaksičkih struktura, možemo da kažemo da je Šklovski u svom čuvenom eseju imao u vidu percipiranje samo na nivou površinskih struktura; one strukture koje Čomski shvata kao dubinske on tada, očigledno, nije poimao. Ako, poput Čomskog, površinske strukture shvatimo samo kao jedne od mogućih realizacija dubinskih struktura, onda ono nedokučivo, dublje, u pesmi treba svakako tražiti u sferi dubinskih struktura.

Pitanje je, međutim, kako doći do tih dubinskih struktura, kako ih rekonstruisati. Do njih se, očigledno, može doći samo pomoću površinskih. Čim se pretpostavi da su površinske strukture samo realizacije dubinskih, mora se pretpostaviti i da jedna ista dubinska struktura omogućuje da se na njoj realizuje (generira) više površinskih struktura. Ako hoćemo da dođemo do dubinske strukture, moramo drugim rečima, ispitati kakve sve varijante mogu na njima generirati.

Broj tih mogućih varijanata, u Kostićevoj pesmi, odmah da kažemo, veoma je veliki: između bilo koja dva stiha da stavimo refren *među javom i med snom*, on će stajati. Jednostavnim takvim »šetanjem« refrena možemo od svake strofe da sačinimo po četiri varijante.

Sve takve ili slične varijante ne moramo ovde pokazivati. Sasvim je dovoljno da prikažemo najmanje po dve za svaku strofu, trudeći se da one budu izražene sintaksom standardnog jezika. Prva od njih neka bude sastavljena od dveju odvojenih rečenica. Druga neka bude sastavljena od jedne složene rečenice u kojoj je sporedna rečenica interpolirana u glavnoj. Na mestima gde je tekst eliptičan popunićemo ga kurzivom između zagrada.

PRVA STROFA

Prva varijanta

Srce moje samohrano,
 ko te dozva u moj dom?
 (O ti, ili: Tebe) neumorna pletisanko
 što pletivo pleteš tanko
 među javom i med snom.

Druga varijanta

Srce moje samohrano, —
 neumorna pletisanko,
 što pletivo pleteš tanko
 među javom i med snom —
 ko te dozva u moj dom?

DRUGA STROFA

Prva varijanta

Srce moje, srce ludo,
 šta ti misliš s pletivom?
 Ko pletilja (si) ona stara
 (kojoj) dan što plete, noć opara
 među javom i med snom.

Druga varijanta

Srce moje, srce ludo, —
 (što) ko pletilja ona stara (činiš)
 među javom i med snom
 (a ono) dan što plete noć opara —
 šta ti misliš s pletivom?

TREĆA STROFA

Prva varijanta

Srce moje, srce kivno,
 ubio te živi grom!
 (Za)što se ne daš meni živu
 razabrati u pletivu
 među javom i med snom?

Druga varijanta

Srce moje, srce kivno, —
 (ti) što se ne daš meni živu
 razabrati u pletivu
 među javom i med snom —
 ubio te živi grom!

Po brojnim varijantama sudeći, koje i mimo ovih možemo sačiniti, Laza Kostić je bio škrt na reči, ekonomisao je rečima. Neuobičajenom sintaksičkom organizacijom i neuobičajenom interpunkcijom on je izrazio jednu veoma složenu dubinsku strukturu. Ako se na dubinskoj strukturi jedne pesme može izgraditi toliko varijanata da bi se parafrazirao njen dublji smisao, onda možemo da zaključimo i da su te strukture semantički visoko produktivne, a pesma sagrađena na njima značenjski bogata. Iza onoga što se nudi neposrednoj percepciji, ona, drugim rečima, sadrži i jednu dubinsku dimenziju u kojoj je sadržano i ono nedokučivo pesme: nedokučivo jer se jednom varijantom površinske strukture ne može izraziti sav njegov bogati smisao.

Ovakvo gledanje na Kostićeovu pesmu — kroz prizmu transformaciono-generativne teorije Čomskog — pokazuje da između shvatanja Šklovskog o otežanoj percepciji i shvatanja njegovih prethodnika (Veselovskog, Potebnje) o umetničkom izrazu kao ekonomisanju rečima ne postoji neizgladiva suprotnost. Ne isključuju se teza da je u površinskoj strukturi cilj umetnosti reči da otežava percepciju, niti teza da je cilj umetnosti da se što ekonomičnije izrazi dubinska struktura književnog umetničkog dela. Te dve teze tiču se samo dvaju različitih nivoa, koji su međusobno komplementarni, kao što je to vidljivo u Kostićevoj pesmi. Te teze se, međutim, isključuju ukoliko umetničko delo sagledavaju na istom nivou, i ukoliko podrazumevaju da umetničko delo egzistira samo na jednom nivou.

Ako su nam pojmovi *dubinska* i *površinska* struktura Čomskog omogućili da otvorimo vrata ka značenjskom bogatstvu Kostićeve pesme, još konkretnije možemo da je osvetlimo pomoću pojmova *struktura* i *tekstura* američkog »novog kritičara« Džona Krou Rensoma. U drugoj jednoj teorijskoj orijentaciji, ne sasvim dalekoj od strukturalističke, Rensom se bavio problemima izučavanja književnosti

koji se nalaze prevashodno na području »površinske« strukture. »Pesma je logička struktura koja ima lokalnu teksturu«, kaže on u eseju *Kritika kao čista spekulacija*. I ilustruje, zatim, svoje shvatanje na primeru kuće: zidovi, stubovi kuće, predstavljaju njenu strukturu, a tapete, slike, tapiserije, njenu teksturu. Tekstura, očigledno, u tom načinu mišljenja nema isti status kao i struktura; ona je (površinskoj) strukturi pridodata i njena funkcija je u delu lokalna.

Evo strukture pesme *Među javom i med snom*; predstavljamo sve tri njene strofe zajedno sa elementima koji se ponavljaju:

	rime	stih
1. Srce moje — — — —,	a	8
2. — — — — — — — —?	b	7
3. — — — — PLETisanko,	c	8
4. što PLETivo PLETeš — —	c	8
5. među javom i med snom.	B	7
6. Srce moje, srce — —,	a	8
7. — — — — PLETivom?	b	7
8. — PLETilja — — — —,	d	8
9. — što PLETE, — — — —,	d	8
10. među javom i med snom.	B	7
11. Srce moje, srce — —,	a	8
12. — — — — — — — —!	b	7
13. što — — — — — — — —	e	8
14. — — — — PLETivu	e	8
15. među javom i med snom!	B	7

Sama po sebi ta shema ne može sve da nam kaže o umetničkoj prirodi i vrednosti Kostičeve pesme. Kakvi su stvarni efekti njenog složenog rimo- vanja i ritmovanja najbolje možemo da vidimo ako je uporedimo sa jednom sličnom njegovom pesmom, *Na ponosnoj lađi*, koja se u *Antologiji srpskog pesništva* Miodraga Pavlovića nalazi odmah iza nje.

NA PONOSNOJ LAĐI

Na ponosnoj lađi,
 Na lađi ljubavi
 Pošo sam tebe naći,
 Ostrovac ubavi.

Zaluto sam daleko,
 Di prestaje već svet,
 Od sveta sam i bego
 I stvaru ga opet.

Metanišuć sam kleko
 Na divan otočac
 U uzdisaj se slego
 Nametnut poljubac

Ne treba posebno dokazivati da je ova pesma slabija od pesme *Među javom i med snom*: to se pri likom prvog čitanja oseti i već na prvi pogled vidi. Deo njene inferiornosti može se videti i iz same sheme njenog rimovanja i ritmovanja. Pesma se sastoji od tri katrena u šestercima koji se ritmički smenjuju po shemi 6666 6666 6666 i rimuju po shemi: *abab cdcd efef*. I način rimovanja i struktura stiha prosti su. Suprotno tome, iz sheme *Među javom i med snom* možemo videti da je u toj pesmi ostvaren daleko složeniji način rimovanja i ritam pesme. U toj pesmi od tri kvinte ostvareno je unakrsno, obgrljeno i paralelno rimovanje; ostvaren je i refren; razvio se čitav jedan složen rimarij različitog opsega i stepena podudarnosti koji se najjednostavnije može predstaviti shemom *abccB abddB abeeB*. U tom rimariju, vidi se iz sheme, postoje rime koje su »lokalne«, jer pripadaju samo pojedinim strofama (*cc*, *dd*, *ee*), a postoje i rime koje se protežu kroz celu pesmu počev od refrena (*među javom i med snom*), preko rima pod *b* (*dom-pletivom-grom*) do onih sa najnižim stepenom podudarnosti, samo u poslednjem vokalu (rime pod *a*: *samohrano-ludo-kivno*).

Slično je i sa ritmom pesme. Prema broju slogova u stihovima njen ritam se može prikazati ovako: 87887 87887 87887. To nije sasvim pravilno sme-

njivanje stihova iste dužine. Čak i kad drugi i peti stih svake strofe shvatimo kao katalektički osmerac, formalni nedostatak jednog sloga svakako igra izvesnu ulogu u realizaciji ritma: smenjivanjem akatalektičkih i katalektičkih stihova narušava se jednoličnost ritma. Istom dužinom trajanja vezuju se pri tom: 1, 3. i 4. i 2. i 5. stih u strofama, ili 1, 3, 4, 6, 8, 9, 11, 13. i 14, s jedne strane, a s druge: 2, 5, 7, 10, 12, 15. u celoj pesmi. Taj ritam je zato složen, polivalentan i, kao što vidimo, isprepleten slično kao i shema rimovanja. Štaviše, istom dužinom stiha (po broju slogova) vezani su prvi i treći stih u svakoj strofi, dakle stihovi koji su rimovanjem razdvojeni. Pesnik je pleo, uplitao, preplitao, i to se iz shema ritma i rimovanja pesme vidi.

Iz shematskog prikaza strukture pesme može se, takođe, naslutiti i odnos strofa. Jasno se može uočiti i da je druga strofa vezivna u pesmi. Za prvu strofu vezana je upitnikom na kraju drugog stiha i tačkom na kraju refrena, a istim tim znacima odvojena je od poslednje strofe čiji se drugi i poslednji stih završavaju uzvičnikom. S druge strane, ponovljenom reči *srce* (*Srce moje, srce...*) u prvom stihu, ta druga strofa je vezana za poslednju a odvojena od prve strofe. To znači da je mesto druge strofe tačno fiksirano u sredini pesme, da ona svojom strukturom vezuje prethodnu i potonju strofu. Poesma *Među javom i med snom* ne predstavlja, dakle, zbir triju jednoobrazno sačinjenih strofa različitog značenja, kakva bi, na primer, bila malopre navođena pesma *Na ponosnoj lađi*. Ona je već i po samoj svojoj strukturi čvrsto organizovana celina raznolikih delova.

Kao što elementi površinske strukture pesme *Među javom i med snom* ukazuju na njenu raznovrsnost i bogatstvo, tako na njih ukazuju i elementi tekture, pre svega oni koji se tiču zvučne organizacije teksta. Evo primera gde se to jasno vidi: refren *među javom i med snom*, koji se doživljava i kao sintagma i kao zvučna celina, u običnom, kolokvijal-

nom jeziku znači: između jave i sna. U Kostićevoj pesmi taj refren čine čvrstim njegovu zvučni i smisaoni paralelizmi. Te paralelizme ćemo lako uočiti ako stih ispišemo ovako: *med*-ju javOM i *med* snOM, ili još bolje ovako:

med-ju javOM i
med snOM

Takav način ispisivanja omogućuje nam da jasno vidimo da reči *javOM* i *snOM* čine unutrašnju rimu, a reči *med*ju i *med* (koje, u stvari, isto znače), aliteraciju. Sem toga, reči *javOM* i *snOM* koje su suprotne po smislu, morfološki (instrumental) i zvučno (*OM*) povezane su.

Već je naš shematski prikaz strukture pesme pokazao da se neki od tih paralelizama nalaze na samom početku strofa (recimo: *Srce moje* . . . , tj. *Srce moje, srce* . . .) ali isto tako i u sredini strofa (recimo reč *što*, ili koren reči *PLET*: *PLETisanko, PLETivo, PLETeš, PLETivom, PLETilja, PLETe, PLETivu*). To su, međutim, pletenja i preplitanja koja se lako daju uočiti. Ali pored tih, ima i onih još sitnijih koje tek treba otkrivati, a koja, kao paralelizmi, utiču na zvučna povezivanja unutar pesme. Obratimo pažnju, začas, na drugu reč u prvoj strofi, na reč *moje*. Ta reč je, sa prva tri svoja glasa, povezana sa rečju *moj* (*moj dom*), a slogom *MO* sa rečima: *saMOhrano, MOj, neuMOrna*; samom glasovnom grupom *mo* (odnosno *om*) sa rečima *dOM, javOM, snOM*. Na sličan način reč *Samohrano*, aliteracijom glasa *S* vezana je za reči *Srce, pletiSanko, Snom*; slogom *SA* vezana je za reč *pletiSAnko*, a slogom *NO* za reč *sNOM*. Reč *KO* vezana je sa rečima *pletisanKO* i *tanKO*. Reč *Te*, aliteracijom glasa *T* vezana je sa rečima *pleTisanko, šTo, pleTivo, pleTeš, Tanko*; celim slogom vezana je za reč *pleTEš*. Reč *DOzva* povezana je prvim slogom sa reči *DOM*; reč *U* asonancom sa rečju *neUmorna* i rečju *međU*. Ne skoro svaka, već bukvalno svaka reč u pesmi zvučno je makar povezana sa još nekoliko reči, sa nizom drugih reči. Po tim svojim zvučnim

vezama svaka reč bi se mogla predstaviti u vidu grozda. Grozd reči *samohrano*, u prvoj strofi, mogao bi se predstaviti ovako:

R AzabRAti
 Snom opaR A
 Srce staR A
 S A M O H R A N O
 pletiS Anko sN Om
 M Oje
 M Oj
 neuM Orna

 dO M
 javO M
 snO M

U tom »grozdu«, u prvoj strofi, nema, doduše, reči *stara, opara, razabrati*; njih srećemo u sledećim strofama. Jer se pletenje nastavlja iz strofe u strofu, do kraja. I ta pletenja nisu nimalo različita od ovih ovde, u prvoj strofi: nailaze samo nove reči, novi grozdovi: reč *luDO*, recimo, na kraju prvog stiha druge strofe, jednostavno je glasovnom grupom *DO* povezana sa poslednjom reči drugog stiha (*DOm*) iz prve strofe, ili aliteracijom i asonancom glasova *l* i *u* za druge reči iz obe strofe. Ništa van tih veza, praktično ne postoji.

Može nam se, možda, prigovoriti da te veze nasilno otkrivamo, da vidimo asonance, aliteracije, glasovna podudaranja i tamo gde su ona slučajna i nefunkcionalna zato što imamo pred sobom glasovne simbole a ne žive zvukove, foneme. Takav prigovor može da bude opravdan: reč je o suptilnostima i priviđanja su, razume se, moguća. Međutim, mi i nismo hteli ovde da tvrdimo da su sva glasovna ponavljanja jednake vrednosti ili da su im funkcije istovetne. Pogledajmo, na primer, reč *kivno* iz poslednje strofe. Možemo, svakako, da diskutujemo o tome da li ona obrazuje asonancu sa reči *ubIo*, aliteraciju sa reči *jaVom*, ili rimu sa reči *sNOm*. Ali nećemo, valjda, reći da glasovna grupa *IV* iz te reči (*kIVno*) ne korespondira sa rečima *žIVi*, *žIVu*, *pletIVu*, iz iste te poslednje strofe, koju evo opet ponavljamo:

Srce moje, srce kIVno,
 ubIlo te žIVi grom!
 što se ne daš meni žIVu
 razabrati u pletIVu
 među jaVom I med snom!

Upravo iz te sheme se vidi da je reč *kivno* obrazovala novi »grozd« veza nejednake jačine sa nekoliko reči, i da se te veze kreću vertikalno kroz strofu, da povezuju reči veoma različitog značenja.

Pošto smo za strukturu Kostićeve pesme konstatovali da je bogata, možemo to sad kazati i za njenu teksturu: retko je koja pesma, ne samo naša, kao *Među javom i med snom* tako iznutra, grozdovima sva-kovrskih veza između reči, ukrašena, nakićena, začinjena.

Osvetljavanjem dubinskih i površinskih struktura i njihovih tekstura, očigledno nije i osvetljenje pesme kao celine iscrpeno. Jer pesma uopšte, a pogotovo *Među javom i med snom*, nije sva u prisutnim, u tekstualnim strukturama. Ona je i u onim drugim, u kontekstualnim, u vantekstualnim, u odsutnim strukturama. To su one strukture, ili oni elementi njenog egzistiranja, koji se samo interpretacijom mogu otkriti.

U pesmi *Među javom i med snom* subjekt pesme vodi dijalog sa osećajnim delom svoje ličnosti; u svakoj strofi srcu se obraća, svaku strofu počinje rečima *Srce moje*. Važno je, za značenje pesme, da taj dijalog subjekt pesme vodi sa pozicija razuma, pameti. Nigde, doduše, u pesmi tu poziciju ne možemo sresti izraženu *in praesentia*; ona je, jednostavno, u tekstu odsutna, Ali je ta pozicija ipak u tekstu na jedan drugi način prisutna, prisutna *in absentia*, dakle putem svoga odsustva. Zato što osećamo, ili znamo, da reč *srce* u prenosnom značenju ima smisla samo kao suprotnost razumu, racionalnosti, moramo makar i intuitivno znati da subjekt pesme, kad se srcu obraća, mora to da čini sa pozicija onog svog suprotnog dela, sa pozicija racia. Kad strofa počne

rečima: *Srce moje*, onda takvo obraćanje implicira moguću rascepljenost ličnosti na razumni i osećajni deo i implicira da je to obraćanje sa stanovišta razumnog dela.

Pođimo redom. Vidimo najpre da je subjekt pesme, tj. razumni deo »ličnosti«-subjekta pesme taj dijalog sa svojim srcem počeo blagonaklono. Kaže mu: *Srce moje samohrano*. Od tri prva stiha u tri strofe ovo je jedini u kojem posle prvog članka, posle *Srce moje*, zarez nema: jer nema u njemu ni distance između *srca moga* i epiteta *samohrano*. Razumni deo ličnosti obraća se srcu, na početku pesme, otprilike onako kao što bi se neko sažalio na ptiče samohrano koje je slučajno sletelo pod njegov krov, pod krov njegovog doma: obraća mu se zaštitnički i sa simpatijama. Po tonu kojim mu se obraća osećamo da će ga rado primiti u svoj dom: samohrano je i nezaštićeno, na radost i ljubav obećava njegovo prisustvo. Isti ton blagonaklonosti osećamo i u sledeća tri stiha iste strofe / *neumorna pletisanko, / što pletivo pleteš tanko / među javom i med snom*. Upravo zato što je neumorna pletisanka i što tanko pletivo plete među javom i med snom, razumni deo ličnosti ima razloga da tu samohranu pridošlicu dočeka tako: pletenje sna, pletenje pletiva između jave i sna, taj deo subjekta pesme prima kao dodatak sebi, kao obogaćenje. Razumski deo tog subjekta, možemo da pretpostavimo, hteo bi i malo sna, i malo puteva-konaca između jave i sna. Drugim rečima, razumski deo ličnosti hteo bi da postane (da bude) i nešto više nego što jeste: razume se, ukoliko taj višak ne predstavlja njegovu negaciju, ukoliko je samo dodatak. Jer je razumni deo ličnosti, po sebi, skučen: ima dom i u domu svoj mir, svoju postojanost: toliko veliki dom i toliko veliku sigurnost da može u svoj dom da primi i jedno samohrano srce koje neumorno plete san u prostoru između jave i sna.

To je parafrazirana prva strofa, prvi čin ove drame. Na kraju tog »čina« možemo da primetimo nešto što nigde nije napisano, a ima značenje. Možemo da konstatujemo činjenicu: u tom »dijalogu« sub-

jekta pesme s pozicija svog razumnog dela, još nismo čuli glas samog srca: čuli smo samo jednu stranu: glas razuma. Iz pesme dosad vidimo samo: da razum pita i da razum odgovara, a da srce samo dela i odgovore ne daje; ono nezvano dolazi u dom gde se razumski deo subjekta pesme već odomaćio i samo plete, plete . . .

Drugi čin te drame počinje rečima *Srce moje*, ali se posle tih reči situacija menja, već u prvom stihu: dolaze reči kvalifikativi *srce ludo*. Reč *ludo* uz reč *srce* već unekoliko menja ton: možemo je tu još i doživeti u prenesenom značenju (ludo hrabar, ludo dobar), ali možemo i u bukvalnom, ili blizu bukvalnom. Jasnije nam to postaje posle drugog stiha: *šta ti misliš s pletivom?* Nešto se u međučinu (između dveju strofa) desilo; srce očigledno ne plete onako kako je razumni deo ličnosti očekivao, pletivo mu zato već smeta; ljutnja i prekor i nekakva nervoza prema novodošavšem useljeniku intonirale su te reči. Šta je razumski deo subjekta pesme toliko naljutilo i uzбудilo — ne vidimo dovoljno jasno. Ne vidimo to ni iz sledećih stihova druge strofe. Pesnik je upravo tu bio najelijptičniji; čak više od toga: rekli bismo i da je bio nejasan, taman. Njegov ton je u poslednja tri stiha postao čak zagrcnut: to su nedovršene, izmucane rečenice. Treći stih bi se mogao protumačiti kao: (*Činiš, ili: ponašaš se*) *ko pletilja ona stara, ili: ko pletilja (si) ona stara*. Sintaksički, svaki od tih iskaza stoji. Ko je, međutim, *pletilja ona stara*? Može se reći, možda, da je to parka. Parke su, po grčkoj mitologiji, prele sudbinu, bile su, dakle, prelje a ne pletilje. Ko bi onda mogao da bude *pletilja ona stara* sa kojom se poredi? To ne znam, to se, izgleda, ne može znati. Možda je Laza Kostić, zbog stiha, promenio prelju u pletilju, ili zato što bi prema njegovom osećanju sveta pletilja sudbine bila adekvatnija od prelje: on bi, kao filozof, mogao imati u vidu pre splitanja, pletove, a ne namotane i razmotane konce. Treći stih bi se, po smislu, još i mogao shvatiti kao poređenje srca s parkama: srce mu sad sudbinu plete, ono ga zapliće između jave i sna. Ili bi,

možda, pridev *stara* trebalo da okvalifikuje ponašanje srca kao *lukavo*: ponaša se lukavo kao zle babe u narodnim pričama. Zagonetan je, međutim, i četvrti stih: *dan što plete noć opara*. Kako ga shvatiti? Asocijacije odmah idu ka dvema velikim literarnim temama: onoj iz *Odiseje*, gde Penelopa noću opara ono što danju istka i ka našoj narodnoj pesmi *Zidanje Skadra*: što majstori za dan izgradili, to su vile za noć porušile. Nešto se slično dešava i s pletivom u Kostićevoj pesmi. Pitanje je samo šta označavaju ovde preneseno upotrebljene reči *noć* i *dan*. Ako ne znamo šta tačno označavaju, možemo približno, kroz opozicije, da odredimo semantička polja njihovog značenja. Reč *dan* može da označi samo snage svetlosti, razuma, pameti, a *noć* sile mraka, tame, osećanja. Jasan je odgovor na pitanje ko ruši a ko gradi? *Dan* gradi a *noć* ruši. Ali šta te reči ovde označavaju?

Druga (srednja) strofa Kostićeve pesme treba da predstavlja vrhunac dijaloga, vrhunac drame: moramo se zato na tumačenju tog dela pesme zadržati. Zamjenjuje li reč *dan* na ovom mestu reč srce, po analogiji: dan plete kao što i srce plete. Ta pretpostavka ne čini nam se prihvatljivom: ne bi razumni deo ličnosti subjekta pesme hteo da se okarakteriše kao noć, kao sila mraka. Ni druga pretpostavka: da razumni deo ličnosti plete, a da srce para, ne čini nam se logičnijom: svuda se pre toga govorilo da srce plete, da je ono, u stvari, pletisanka. Najprihvatljivija je, izgleda, pretpostavka da srce samo, naizmenično, i plete pletivo i para ga: ponaša se i kao Penelopa, i kao Sizif, i kao vile pri zidanju Skadra na Bojani. Jer ni ono samo u sebi nije jedinstveno već je dvojno: sastavljeno od sila mraka i sila svetlosti, od dana i od noći. Prema tome, subjekt pesme se pokazuje kao izvanredno složena struktura: sastavljen je, to sad znamo, od razumskog i osećajnog dela, i sam osećajni deo (srce) od dana i noći, svetlosti i tame. Nije srce samo tamni deo subjekta pesme, ono je i njegov svetli deo, jer je u sebi protivrečno. Zbog takvog svog dvojnog sklopa ono je i neproizvodno, nestvaralačko.

Mada je plelo pletivo između jave i sna, to pletivo je ostalo neispletено, mostovi između jave i sna ne-uspostavljeni. Stih: *dan što plete noć opara* uliva se u refren *među javom i med snom*, a znači: da se pletenjem srca ništa nije postiglo: java i san se, posredstvom srca, nisu približili, harmonija nije uspostavljena, između jave i sna vlada »razsklad u skladu«, kako bi Kostić rekao. Pitanje: *šta ti misliš s pletivom?* protestno je intonirano, verovatno zato što se srce nije ponašalo onako kako je subjekt pesme očekivao; ponašalo se, štaviše, očigledno nerazumno; paralo je i plelo u isti mah, naizмениčno.

Opet možemo da primetimo: i druga strofa sa drži upitnik: razumni deo ličnosti s prekorom pita, ali ipak pita. A srce kao i prošli put samo ćuti i radi, tera svoje; za pitanja, za razloge i ne haje. Ovoga puta, posle drugog neodgovora, to srce se stvarno i ne ponaša kao srce, jer je gluvo za pitanja: ponaša se kao sila koja je nepristupačna razlozima razuma, jeziku razuma: bez osećanja za druge, za drugog.

Treći put, u trećoj strofi, razumni deo ličnosti više i ne pita, jer pitanjima mesta nema: on sada kune. Kletva je znak njegove nemoći. Srce sad taj razumni deo oseća samo kao snagu, neprijateljsku (*kivnu*). Tri poslednja stiha opet ukazuju na novu situaciju u kojoj se taj deo ličnosti, zbog aktivnosti srca, našao: sada je on sasvim van svog »doma« na javi; sada je taj razumski deo ličnosti među javom i med snom, zapleten u pletivo, kao pile u kućine: pokušava da se »razabere u pletivu«, ali mu se ne da. Ne samo da srce nije uspostavilo mostove između jave i sna, učinilo je nešto drugo: ono je u stanje između jave i sna dovelo, zapravo razumski deo ličnosti. Pokazalo se da »dijalog« razumskog dela subjekta pesme sa srcem uopšte i nije bio dijalog, bila je to borba, i to borba između dva nejednaka partnera: jednog iskrenog, dobronamernog, kao što je razumski deo, i drugog svetlo-tamnog, nepredvidljivog, nejasnog, kao što je srce. U toj borbi srce je nadvladalo: razumski deo ličnosti, na kraju, našao se spleten, zbunjen, nemoćan, pobeđen. I to pobeđen od nerazumnog dela ličnosti,

od onog što ga je dobrodošlicom pozdravio u svom »domu«. Pokazalo se, na kraju, da se razumni deo ličnosti ponašao, u stvari, nerazumno u tom dijalogu-borbi sa srcem: nerazumno, najpre, što ga je primio u svoj dom, nerazumno, zatim, jer ga nije ni procenio ni ocenio. Romantički pesnik, ali i pesnik helenske (klasične) orijentacije, Laza Kostić progovorio je ovde opet na svoj način, ne priklanjajući se ni di-onizijskom ni apolonijskom polu. Niti je srce video u čistoti i nevinosti, kao, uglavnom, romantičari, niti je u razumu mogao da vidi suštu razumnost kao klasicisti. Video je između njih borbu, rat, zavere i prevare; video je, rečju, delovanje svog »osnovnog načela«: »sklad u raz-skladu« i »raz-sklad u skladu«.

Tri Kostićeve strofe u prvoj našoj analizi pokazale su se kao tri čina »dijaloga« između razuma i srca, i to »dijaloga« u kojem samo jedan partner govori, a drugi čuti i radi. U samoj pesmi nema ni reči o vremenu koje između tih »činova« protiče, a vreme se pokazuje kao bitan činilac za razumevanje svakog od njih. To vreme je, baš kao i u dramama, prisutno u belinama između strofa, tj. u pauzi između činova. Kao što se u klasičnim dramama tokom čina obavestimo šta se između činova desilo, tako se i ovde, u tekstu strofe, obavestimo šta se u međuvremenu desilo. A u tim međustrofama i zbivaju se presudni momenti u pesmi. Da bi se pesma mogla razumeti, potrebno je zato imati u vidu ne samo ono što je u tekstu strofe rečeno već i ono što je implicitno rečeno u belinama između strofa. Kad se u drugoj strofi, na primer, razumski deo subjekta pesme obraća srcu sa izmenjenom intonacijom, ta promena tona se na neki racionalan način mora protumačiti: srce se, verovatno, u međuvremenu nije ponašalo prema očekivanjima. Značenje pesme treba, drugim rečima, otkrivati i u strofama, ali i u belinama između njih. Strofe, pri tom, možemo shvatiti kao jedne, i to pozitivne elemente značenja; beline između njih kao negativne elemente. I jedni i drugi, i pozitivni i negativni elementi, potrebni su za život pesme. Ukupno

značenje pesme, otuda, ne možemo dokučiti samo kroz analizu prisutnih struktura već kroz analizu struktura koje su neposredno u tekstu odsutne, koje se mogu shvatiti kao tzv. »odsutne strukture«. Interpretacija pesme pokazuje se kao pravi hermeneutički problem upravo onda kad se ima posla sa nekazanim a prisutnim, sa delujućim *in absentia*.

Nekazana a prisutna u pesmi je i Kostićeva poetika. Bit te poetike iščitao je i formulisao Zoran Mišić u programu svoje biblioteke, pozivajući se na refren ove pesme. Ta pesma, međutim, — videli smo kroz analizu — ne izražava stanje jave i sna, već izražava zbivanje između razumskog i osećajnog dela ličnosti, koje je, kao zbivanje, imalo za rezultat ono stanje u kojem se subjekt pesme našao, stanje »među javom i med snom«. Ako pesmu tačno interpretiramo, njen subjekt je u to stanje dospao tek na kraju dijaloga svoje razumske i osećajne polovine; on je i protiv svoje volje postao zarobljenik tog stanja. Nigde se u tekstu pesme ne kaže da je to stanje između jave i sna stanje pesničko. Mišić ga je samo naslutio uzimajući ga za program svoje biblioteke. Ali da je ono stvarno takvo možemo iščitati iz konteksta. Ne toliko iz konteksta romantizma uopšte — romantičari su više insistirali na snu, na mašti — već iz konteksta onih romantičara koji nisu bili najpravoverniji, pa su nadvladavali jednostranost sna i fantazije i ukrštali ih s javom i razumom. I iz konteksta same Kostićeve poezije i poetike.

Pesmu *Među javom i med snom* Kostić je objavio u svojoj 22. godini, 1863, a tek mnogo godina kasnije, u knjizi *O Zmaju* (1902) on je eksplicirao svoje pesničko vjeruju sasvim blisko onom izraženom u pesmi. Na jednom mestu u knjizi on svome večitoj anonimnom sabesedniku govori:

U običnih ljudi ima dva glavna duševna stanja: java i san. U neobičnih, osobito pesnika i umetnika, ima još jedno treće, to je, tako bih ga nazvao — *zanos*, inspiracija. To se stanje razlikuje od onih dvaju običnih najviše tim što je

čisto duševno, dok su ona dva više živčana, moždana, te se zato nalaze i u životinja, pa čak i u nekoga cveća. Zato je, u zdravog čeljadeta, i redovna periodična, zasobica jave i sna. A zanos, onaj zdravi, pesnički zanos, dolazi iznenada, a sad na mahove. (...) Naprotiv, u pesničkom zanosu ne prestaje svest, ne gasi se volja, samo što svest postaje drugačija, upravo službenica zanosu, pa ga služi kad je zanos prešao, tek posle nam priča kako je bilo (str. 78).

Laza Kostić, romantičar po duhu, sledio je ovde staru entuzijastičku poetiku, shvatajući zanos (entuzijazam) kao bit pesničkog stvaranja: poezije bez inspiracije po njemu ne može biti. Obeležje njegove lične poetike jeste u tome što je on tu staru kategoriju, zanos, inspiraciju, shvatio kao neko treće stanje koje nije ni java ni san. I mada ovde nije nigde eksplicitno pomenuo, to treće stanje se i ne može shvatiti, u njegovom dijalektičkom sistemu mišljenja, kao nezavisno od ona prethodna suprotstavljena dva, već kao ostvarenje onog njegovog »osnovnog načela«, kao njihov »ukrštaj«. I u mišljenju i u pevanju Laze Kostića »ukrštaj« je ključ za razumevanje: on je i mislio držeći se tog svog osnovnog načela, i u pesmama ga izražavao. U ono »treće stanje«, koje proizlazi iz ukrštaja jave i sna, bio je, kao u područje svoje sudbine, doveden i subjekt njegove mladalačke pesme. To stanje, protiv koga je onda subjekt njegove pesme protestovao, on je sad video kao stanje pesnika, stvaraloca poezije. A kakvo je to stanje, u stvari, on je najlepše prikazao u jednom drugom odlomku, povodom Zmajevе »slavujanke« *Otkide se*. Opet, i tamo, kazuje on onom svom anonimnom sabesedniku:

Ali u pesnika može biti i takvo neobično stanje duše u kome se to može desiti što nam ovde pesnik peva. To nije ni java ni san, to nije ni svest ni zanos, to je neki suton uoči zanosa, kad svesna java prelazi u pesnički zanos. U takovu sutonu može da se mala, sitna misao učini velika, »sjajna kao munja«, može da mala željica naraste, da bleda uspomena sine neobičnom svetlinom. Ali, je ta svetlina toliko silna da sasvim zaseni umne oči pesnikove, te u taj mah ne može da je raspozna, i u zanosu žao mu je za njom, i u toj žalosti čuje onu proročku poruku nastale misli, želje li, spomena li. Kad ga prođe zanos, pesnik napiše zapisnik

o onome što se dogodilo. To je pesma. Što verniji, što prostiji zapisnik, što priličniji i sličniji, tim lepša pesma. (226—227).

Ričards je smatrao da pesme (tj. umetnička dela) treba ocenjivati po vrednosti stavova koje izražavaju, i po vrednosti načina (komunikacije) kojim se oni izražavaju. Suočena sa takvom jednom koncepcijom, Kostićeva pesma se pokazuje i kao zapisnik o vrednim stavovima i kao sam po sebi vredan zapisnik. Govoreći najpre o tome kako je pesma sastavljena (o njenim strukturama i njenim teksturama), morali smo da istaknemo formalne vrednosti njene komunikativnosti. Tumačeći zatim pesmu, morali smo da istaknemo i koliko je ona značenjski bogata. Jedna je od malobrojnih savršenih tvorevina, čisto građena i puna smisla.

Pa ipak, potpun odgovor na pitanje zašto ćemo tu pesmu čitati i posle hiljadu godina ako nas bude, nismo našli. Možemo tek da kažemo da je ta »penasta pesma«, kako je Isidora Sekulić nazvala, izuzetna po svom bogatstvu. Ali to njeno bogatstvo nije samo u sadržanim elementima već i u sadržanim odnosima između elemenata. Ni sve dobre pesme nemaju tako produktivne dubinske strukture, niti tako čvrste površinske strukture i tako ispunjene njihove teksture. Pogotovo su retke one pesme u kojima odsutne strukture sadrže toliko smisla. Pesma *Među javom i med snom* nema mnogo stihova niti mnogo reči: tim elementima ona nije mnogo bogata. Ona je, međutim, bogata strukturama. Pojam struktura, u izvesnim slučajevima, kao što je ovaj, znači istovremeno i suštinu. Zato možemo reći i da je Kostićeva pesma bogata suštinama. Ona lebdi na njima, na njihovom prožimanju. Po zvučnoj i formalnoj organizaciji ona je bliska čistoj poeziji. Po stavovima koje na pesnički način komunicira ona zalazi u sfere koje pripadaju poetici i filozofiji. Njena tenzija potiče, pored drugog, i što je umela da načini »ukrštaj« tih dvaju svojih svojstava. Vredna je što čini jedinstvo u raznolikim bogatstvima.

DISOVA TAMNICA I DEDINČEVA VARIJANTA OVE PESME

U knjizi *Od nemila do nedraga* (1956) Milan Dedinac govori kako se u aprilu 1937. godine »zbližio« sa Disovom pesmom *Tamnica*. »Ispisao sam«, veli on »tog meseca aprila na rukopisu *Jednog čoveka na prozoru* koje sam sve Disove reči u tom času mogao da primim kao svoje, a one koje su mi ostale tuđe, neprihvatljive, prosto sam pri prepisivanju *izostavio*«.

Tako je on sačinio svoju varijantu čuvene Disove pesme. I otkako je ta njegova varijanta prvi put objavljena, imamo praktično dve *Tamnice*: jednu Disovu, i drugu Dedinčevu. Mada Dedinčeva varijanta nije ravnopravna sa Disovom pesmom (za nju se skoro i ne zna) ona ipak postoji, kao njena kritika, njen komentar, njena interpretacija.

Evo najpre Disove pesme. Reči ispisane kurzivom one su koje Dedinac nije mogao da primi, koje je izostavio.

TAMNICA

To je onaj život, gde sam pao i ja
S nevinih daljina, sa očima zvezda
I sa suzom mojom što nesvesno sija
I žali, ko tica oborena gnezda.
To je onaj život, gde sam pao i ja.

Sa nimalo znanja i bez moje volje,
 Nepoznat govoru i nevolji ružnoj.
 I ja plakah tada. Ne beše mi bolje.
I ostadoh tako u kolevci tužnoj
 Sa nimalo znanja i bez moje volje.

I ne znadoh da mi krv struji i teče,
 I da nosim oblik što se mirno menja;
 I da nosim oblik, san lepote, veče
I tišinu blagu ko dah otkrovenja
 I ne znadoh da mi krv struji i teče.

I da beže zvezde iz mojih očiju,
 Da se stvara nebo i svod ovaj sada
 I prostor, trajanje za red stvari sviju,
 I da moja glava rađa sav svet jada,
 I da beže zvezde iz mojih očiju.

Al begaju zvezde; ostavljaju boje
 Mesta i daljine i viziju jave;
 I sad tako žive kao biće moje,
 Nevino vezane za san moje glave.
 Al begaju zvezde, ostavljaju boje.

Pri beganju zvezda zemlja je ostala
 Za hod mojih nogu i za život reči:
 I tako je snaga u meni postala,
 Snaga koja boli, snaga koja leči.
 Pri beganju zvezda zemlja je ostala.

I tu zemlju danas poznao sam i ja
 Sa nevinim srcem al bez mojih zvezda,
 I sa suzom mojom što mi i sad sija
 I žali, ko tica oborena gnezda.
 I tu zemlju danas poznao sam i ja.

Kao stara tajna ja počeh da živim,
 Zakovan za zemlju što životu služi,
 Da okrećem oči daljinama sivim.
 Dok mi venac snova moju glavu kruži.
 Kao stara tajna ja počeh da živim.

Da osećam sebe u pogledu trava
 I noći, i voda; i da slušam biće
 I duh moj u svemu kako moćno spava
 Ko jedina pesma, jedino otkriće;
 Da osećam sebe u pogledu trava

I očiju što ih vidi moja snaga,
 Očiju što zovu kao glas tišina,
 Kao govor šuma, kao divna draga
 Izgubljenih snova, zaspalih visina.
 I očiju što ih vidi moja snaga.

Lako se uočava da su svih deset strofa Disove pesme sačinjene po istom modelu versifikacije. Taj model možemo shematski ovako da predstavimo:

1. — — — — — / — — — — — a
 2. — — — — — / — — — — — b
 3. — — — — — / — — — — — a
 4. — — — — — / — — — — — b
 (1) — — — — — / — — — — — (a)

Iz tog modela možemo pročitati: da svaka Disova strofa ima pet stihova; da su prvi i poslednji stih bar tekstualno identični; da se rimuju prvi i treći, drugi i četvrti stih (ukrštena rima); da su stihovi (mahom) simetrični dvanaesterci i da u njima prevladava trohejska inercija.

Na takvom modelu versifikacije zasnovane su i druge Disove pesme. Na istom modelu, u osnovi, zasnivali su svoje pesme i svi njegovi značajniji književni vršnjaci, parnasovci i simbolisti, pripadnici srpske moderne: Dučić, Rakić, Pandurović, Srezojević, Rajić, Bojić, Veljko Petrović, Korolija, Žučni. Za sve ove pesnike, koji su usvajali jedan osnovni model pesničkog izraza, može da se kaže da su imali jedno zajedničko shvatanje poezije. Oni nisu mogli da vide i shvate poeziju drugačije već samo kao strofičku, u »okovanim slogovima«. *Okovani slogovi* — naslov je jedne zbirke istaknutog predstavnika te generacije Sime Pandurovića (1920). Naši parnasovci

i simbolisti, držeći se »okovanih slogova«, jedanaesterca i dvanaesterca u stihu, i četverca u strofi, pisali su i dobru i lošu poeziju, ali van tog modela (i njegovih varijacija) za njih poezije kao da nije bilo. Pomno i strasno, oni su negovali formu svojih pesama, bili su radnici na polju rime i metra, no njen osnovni model nisu narušavali. Kad je umro Milan Rakić (1938), Dučić je u intervjuu povodom njegove smrti rekao: »Mi smo baš u doba cvetanja slobodnog stiha (1895—1915), Rakić i ja, pisali u najstrože vezanim strofama i odmerenim stihovima. Nismo išli za vremenom. Ali je vreme pošlo za starim dobrim pesničkim osvedočenjima. Danas već, slobodni stih je izišao iz mode i najbolji pesnici poslednjih godina vraćaju se staroj estetici, strogoj formi, ritmu i sliku, kao u doba najpedantnijih parnasovaca. Ovo je, naravno, mnogo teže, i mnogi se ne laćaju strofe i rime«. Četrdesetak godina posle te izjave može da izgleda čudno to dogmatsko poverenje u zadatu formu, karakteristično za celu Dučićevu i Disovu generaciju. Ali pesnici te generacije su u takvu formu nepokolebljivo verovali, i u okviru nje postizali visoke pesničke domete.

Pesnici nove, međuratne generacije, kojoj pripada i Dedinac, imali su sasvim drugačiji odnos prema poeziji i prema pesničkoj formi. Taj novi odnos došao je do izražaja i u ovom Dedinčevom postupku. Dedinac u Disovoj *Tamnici* nije odbacio samo poneke reči; on je pesmu tako reći prepolovio, presekao je nekako dijagonalno: odbacio je, u stvari, samu formu Disove pesme. Evo varijante *Tamnice* koju je on sačinio:

To je onaj život gde sam pao i ja
s nevinih daljina, sa očima zvezda
i sa suzom mojom
sa nimalo znanja i bez moje volje
nepoznat govoru.

I ja plakah tada.

I ne znadoh da mi krv struji,
i da nosim oblik što se mirno menja
i tišinu blagu.

I da beže zvezde iz mojih očiju,
da se stvara nebo
i prostor, trajanje za red stvari sviju.

Ali beže zvezde,
ostavljaju boje mesta i daljine i viziju jave;
i sad tako žive
nevinno vezane za san moje glave.

Pri bežanju zvezda zemlja je ostala
za hod mojih nogu.

I tu zemlju danas poznao sam i ja
sa nevinim srcem, al bez mojih zvezda,
i sa suzom mojom.

(I) počeh da živim zakovan za zemlju,
da okrećem oči daljinama sivim,
da osećam sebe u pogledu trava i noći i voda
i očiju što zovu kao glas tišina,
kao govor šuma,
kao divna draga izgubljenih snova, zaspalih visina.

Nasuprot jednoličnim Disovim strofama od pet stihova, u navedenoj Dedinčevoj varijanti ima »strofa« od 1, 2, 3, 4 i 5 stihova; nasuprot simetričnim Disovim dvanaestercima, u ovoj Dedinčevoj varijanti ima stihova od 6, 9, 12 i 18 slogova. Dedinac je, u stvari, radikalno transformisao Disovu pesmu: od čvrsto strofički organizovane pesme dobio je pesmu ostvarenu u slobodnom stihu. Pri tom, on nije samo pesmu oslobodio rime i trohejske inercije već je iz nje izvukao novi ritam. Ritam, ogoljen, umesto zadate metričke sheme izbio je u prvi plan kao konstitutivni elemenat pesme.

Nije teško uočiti na čemu se taj novi ritam zasniva. Ako se Dedinčeva varijanta prikaže tako da brojke označavaju broj slogova u svakom stihu, a beline granice između pojedinih strofa, onda se

dobija ovakav niz: 12,12,6,12,6 6 9,12,6 12,6,18 6,18,6,12 12,6 12,12,6 12,12,18,13,6,18. Promenljive veličine u tom nizu jesu i strofe i stihovi. Bar kad su stihovi u pitanju, u varijabilnom broju njihovih slogova postoji nešto konstantno, invarijantno. To je broj 6 (šest), koji se ovde pojavljuje u nekoliko vidova: kao 6, kao 12 (tj. $6+6$), kao 18 ($6+6+6$) ili kao 9 (tj. kao $6+\frac{6}{2}$). Tih šest slogova, koje je Dedinac, možda sasvim nesvesno, uzeo za osnovu ritma svoje varijante, u stvari, polovina su Disovog stiha, jedan članak njegovog simetričnog dvanaesterca. Ritam varijante se i gradi na raznolikom ponavljanju tog članka. Umesto jednoličnog, tromog, trohejski intoniranog simetričnog dvanaesterca, progovorio je u Dedinčevoj varijanti življi ritam organski spojen sa sintaksom novih stihova. Njegov slobodni stih nije, dakle, apsolutno slobodan od forme i ritma, samo je to jedna nova, »slobodna« forma.

U beleški o Disovoj pesmi — sem svoga osećanja za reč — Dedinac ne navodi nijedan kriterij na osnovu kojeg je izostavljao reči i stihove iz *Tamnice*. Te kriterije trebalo bi potražiti u zakonima one poetike koju je Dedinac uvažavao i zastupao, u poetičkim shvatanjima njegove književne generacije. Pesničko vjeruju srpskih međuratnih pesnika formulisao je Miloš Crnjanski u eseju *Objašnjenje »Sumatre«* (1920). U tom *Objašnjenju*, koje je napisao na zahtev Bogdana Popovića, urednika *Srpskog književnog glasnika*, uz pesmu *Sumatra*, Crnjanski je, između ostalog, rekao:

...Prekinuli smo s tradicijom, jer se bacamo strmo-glavo u budućnost. Odbacili smo bivše zakone. Većiti problem »njenog venčanja« nas ne buni!

Odelili smo se iz ovog života, jer smo našli nov. Pišemo slobodnim stihom koji je posledica naših sadržaja! Tako se nadamo doći do originalnih, a to znači i »rasnih«, izraza. Nismo odgovorni za svoje »ja«! Ne postoje nepromenljive vrednosti!

Bez banalnih četvorokuta i dobošarske muzike dosa-dašnje metrike, dajemo čist oblik ekstaze. Neposredno! Po-kušavamo da izrazimo promenljivi ritam raspoloženja, koji su, davno pre nas, otkrili. Da damo tačnu sliku misli, što spiritualnije. Da upotrebimo sve boje, lelujave boje, naših snova i slutnji, zvuk i šaputanje stvari, dosad prezrenih i mrtvih. U formi to nije božna šta! Ali delimo ritam sun-čanih dana, od večernjih ritmova. Ne mećemo sve to u pri-pravljene kalupe!

Opet jednom puštamo da na našu formu utiču forme kosmičkih oblika: oblaka, cvetova, reka, potoka. (...) (*Itaka i komentari*, 1959, str. 177.)

Između srpskih međuratnih pesnika bilo je ve-likih razlika pa, razume se, između Crnjanskog i drugih njegovih književnih vršnjaka. Ali svi su oni, u osnovi, imali isti odnos prema poeziji prethodne generacije i svi bi oni mogli da potpišu ovakvo Ob-jašnjenje kao zajednički pesnički credo. Individual-na poetika svakog od međuratnih pesnika zasnivala se na zajedničkoj poetici, tj. na opštem negativnom odnosu prema sistemu versifikacije parnasovaca i simbolista. Dedinčeva redukcija Disove pesme za-sniva se na toj zajedničkoj poetici koju je formu-lisao Crnjanski. Iza te redukcije stoji zajednički stav negiranja »pravougljih četvorokuta« kao osnovnog modela poezije prethodnika; i stoji opredeljenje za slobodni stih i za prirodni ritam. Dedinac je, takođe, imao dosta razloga da dá jedno ovakvo objašnjenje svoga postupka — prekrajanja tuđe pesme. Ali on takvo objašnjenje nije sačinio ni ostavio. Ostaje nam, zato, da za njim tragamo.

Sovjetki strukturalist J. M. Lotman ima tezu, iznetu u *Predavanjima iz strukturalne poetike*, da je slobodan stih nastao na fonu vezanog stiha pu-tem »minus-postupka«, tj. putem njegovog raz-građivanja. Dedinčeva varijanta *Tamnice* tu tezu na veoma plastičan način potvrđuje. Ona, takođe, potvrđuje i metametričku teoriju Svetozara Petro-

vića iznetu u knjizi *Oblik i smisao* (1968). U skladu sa tom teorijom, razlozi koji su doveli do jedne ovakve redukcije nisu metričke već metametričke prirode. Ono što se zbilo sa stihom i u stihu Dedinčeve varijante koreliralo je sa promenama koje su se desile u svetu i u čoveku.

Nije se Dedinac u vreme između dva rata slučajno bavio Disovom pesmom. Od srpskih pesnika pre prvog svetskog rata Dis je Dedincu svakako bio najbliži, kao i celoj njegovoj pesničkoj generaciji. Dedinčevo bavljenje *Tamnicom* i stvaranje njene varijante svedoči o tim afinitetima. Sama redukcija *Tamnice*, međutim, otkriva i koliko su ta dva srodna pesnika bila u vlasti različitih i opozitnih poetika. Pa i više od toga: iako gotovo savremenici, bili su pripadnici dvaju različitih svetova. U vreme oko prvog svetskog rata, koji deli Disovu i Dedinčevu generaciju, desio se veliki prelom ne samo u poeziji već i u čoveku i u njegovom svetu. Sadržaj i smisao tog dešavanja »ispisani« su u razlikama između Disove pesme i njene varijante koju je sačinio Dedinac.

Paralelna interpretacija Disove *Tamnice* i Dedinčeve varijante treba da ukaže na te razlike u značenjima pored evidentne razlike u formi.

Disova pesma je dugačka: ima ukupno deset strofa. Raz-članićemo je prvo na najkrupnije segmente, na motive (tematske celine). Raščlanjavanje na manje segmente (strofa, stih, članak stiha, sintagma, reč, slog, fonema) time je bitno olakšano: ti segmenti su u pesmi lako uočljivi, a označeni su i terminima koji su opšte prihvaćeni.

Disovu pesmu možemo podeliti na četiri tematske celine, na četiri motiva. (Radi lakšeg snalaženja, te motive ćemo obeležavati prvim velikim slovima latinice, strofe rimskim brojevima, a stihove arapskim.)

Prvi motiv (A) *Tamnice* obuhvata prve dve strofe (I, II) pesme. Da te strofe čine tematsku celinu znamo po njihovoj osnovnoj temi: u obema se govori o padu u život. Stihom: *To je onaj život gde*

sam pao i ja završava se prva strofa, ali značenjski njime stvarno počinje druga strofa čiji se prvi stih (*Sa nimalo znanja i bez moje volje*) samo nadovezuje, u stvari, na prethodni.

I sledeći motiv (B) sačinjavaju dve naredne strofe (III, IV) koje su, takođe, semantički čvrsto povezane. Njih veže ono *I ne znadoh* u prvom i ponovljenom prvom stihu treće strofe; to *I ne znadoh* je implicitni osnovni deo iskaza i cele četvrte strofe. Tim *I ne znadoh* obeležen je, u stvari, period egzistencije subjekta pesme posle njegovog pada u život: vreme njegovog života u neznanju.

Dve naredne strofe (V, VI) koje čine treći motiv pesme (C) nisu tako čvrsto semantički vezane. One su, zapravo, semantički suprotne jedna drugoj i ta ih suprotnost vezuje. Prva od njih završava se stihom (ponovljeni prvi): *Al begaju zvezde, ostavljaju boje*, dakle, stihom u kojem se sa uzvikom otkrića to »beganje« primećuje. Sledeća strofa počinje stihom: *Pri beganju zvezda zemlja je ostala*. U tom stihu se već rezignantno konstatuje da je beg zvezda već izvršen. Te dve strofe koje, mada različito, govore obe o begu zvezda, nalaze se na samoj sredini pesme, na njenom prostornom, ali i na njenom značenjskom raskršću: prva polovina pesme obeležena je prisustvom zvezda s čijih nevinih daljina je subjekt pesme pao, druga je obeležena prisustvom zemlje, na kojoj je posle tog pada ostao.

Poslednje četiri strofe, posle tog »raskršća«, mogu se, skupa, uzeti kao poslednji, četvrti motiv (D). U tim strofama govori se o životu subjekta pesme (onog *Ja* iz pesme) na zemlji, i o njegovom naporu da tu, bez svojih zvezda, nađe smisao egzistencije.

Verujemo da i ovako ovlašno raščlanjavanje pesme omogućuje da se sagleda o čemu, zapravo, ona sve govori. Vidimo, najpre, da je subjekt pesme pao s nekih »nevinih daljina« u »onaj život«; da je dugo, potom, živeo u neznanju o tome šta se sve s njime zbiva; da je tek posle jednog takvog perioda

života u neznanju primetio kako beže zvezde (one s čijih je nevinih daljina pao) iz njegovih očiju i kako mu za život jedino ostaje zemlja. I vidimo, najzad, kako je Ja pesme, ostavši na zemlji i bez svojih zvezda, pokušalo da tu, na zemlji, nađe neki određeniji smisao življenja.

To je ono što nam preliminarna analiza pesme može otkriti. Ali ta priča u pesmi istovremeno i nije sve što analiza otkriva. Analiza je otkrila i da je vreme bitan činilac u strukturi pesme, da vreme teče kroz pesmu. Subjekt pesme je prvo pao u život, pa živio u neznanju, pa primetio da mu za život ostaje samo zemlja, pa tek onda pokušao da tu, na zemlji, pronađe smisao življenja. Motivi pesme ređaju se, dakle, u vremenskoj progresiji: A+B+C+D. Značenje svakog od navedenih motiva zavisi od njegovog mesta u redosledu motiva, tj. u vremenskoj organizaciji pesme. Taj redosled je ovde odredilo vreme, tj. ono što može da se shvati kao vremensko zbivanje u pesmi. Bitna karakteristika vremena je ireverzibilnost: ono što je prošlo ne da se više vratiti. Praćenje i razumevanje pesme po vremenskom toku može da bude samo jednosmerno: zbivanje pesme možemo ovde da oživimo od početka prema kraju, ne i obratno. To, naravno, nije svekoliki doživljaj pesme, ali je jedan od najbitnijih: ovu pesmu, između ostalog, moramo da primimo kao »priču«, tj. kao informaciju o nečemu što se zbivalo i što ima svoj vremenski sled.

Ireverzibilnost, jednosmernost, u kompoziciji Disove *Tamnice* (koja se sastoji u komulaciji motiva po shemi A+B+C+D) samo je jedna, sintagmatska, strana, u strukturi pesme. Druga strana kompozicije te pesme, naprotiv, odlikuje se reverzibilnošću: jedan od navedenih motiva se osmišljava u odnosu na neki drugi samim tim što je doveden u vezu (što korespondira) posredno ili neposredno, sa nekim drugim motivom, prethodnim ili potonjim. Recimo: motiv A (pad u život s nevinih daljina, sa očima zvezda) korespondira sa motivom C (bežanje zvezda iz očiju i njihovo vezivanje za san); zatim:

motiv B (život na zemlji u neznanju) korespondira sa motivom D (život na zemlji u traženju smisla). Korespondencija tih motiva je, dakle, reverzibilna, povratna; ako reverzibilnost navedenih motiva iskažemo interpunkcijskim znakom dve tačke (:), mogli bismo te korespondencije ovako da prikažemo: A:C, B:D. Ti motivi ovde korespondiraju slično rimama u ukrštenom rimovanju. Ali to nisu i jedine korespondencije po principu reverzibilnosti koje ovde možemo otkriti. Tih korespondencija ima mnogo. Recimo: motiv D (poslednje četiri strofe, one u kojima se traži smisao života na zemlji) korespondira sa prva tri motiva skupa uzev ($A+B+C$) u kojima se smisao života video jedino u zvezdama: u prva tri motiva taj je smisao bio dat gore, transcendentno, u nekim zvezdanim daljinama; u četvrtom motivu, međutim, čoveku je ostavljeno da ga traži u imanenciji, i to da ga traži na zemlji. Način korespondencije prva tri motiva sa poslednjim ($A+B+C$):D, sasvim je drugačiji od onog malopre navedenog ukrštenog: ovde se pesma seče na dva nesimetrična tematska dela, na dve globalne tematske celine, zasnovane na jednom novom kriteriju, na kriteriju njihovog odnosa prema smislu egzistencije. Korespondencija između ta dva dela pesme može se još više konkretizovati: iz tematskih celina mogu se izdvojiti prve njihove strofe (to su I i VII) u kojima su korespondencije frapantno uočljive.

A, I

1. To je onaj život gde *sam* pao i *ja*
2. *S nevinih* daljinā, sa očima *zvezda*
3. *I sa suzom* mojom što *nesvesno* sija
4. *I žali*, ko tica oborena *gnezda*.
5. To je onaj život gde *sam* pao i *ja*.

D, VII

1. I tu zemlju danas poznao *sam* i *ja*
2. *Sa nevinim* srcem, al bez mojih *zvezda*,
3. *I sa suzom* mojom što mi i sad *sija*
4. *I žali*, kao tica oborena *gnezda*.
5. I tu zemlju danas poznao *sam* i *ja*.

U navedenim strofama kurzivom su obeležene samo one reči koje su i u jednoj i u drugoj strofi zajedničke. Toga zajedničkog, vidi se, ima dosta, kao što je dosta i onog različitog. Zajedničko u tim strofama samo po sebi nameće paralelu između života u koji je Ja iz pesme palo i zemlje koju je to Ja spoznalo; između »nevinih daljina« sa kojih je to Ja palo »sa očima zvezda« i »nevinog srca« (očuvane nevinosti u srcu) s kojim je Ja pesme spoznalo sad tu zemlju — »al bez mojih zvezda«. Paralela nam otkriva da se sve izmenilo; to izmenjeno vidi se najbolje u onim delovima koji su u obe strofe različiti. Suza onog Ja koje je palo s »nevinih daljina«, na primer, sijala je »nesvesno«, kao što se kaže u trećem stihu prve strofe; sada, posle spoznanja zemlje na kojoj je Ja pesme ostalo da živi, reč »nesvesno« se izgubila (Ja, je drugim rečima, postalo svesno svog položaja); kaže se samo da suza »i sad sija« i da i sad »žali ko tica oborena gnezda«: svest o padu se promenila, ali je žal za onim što je padom izgubljeno ostala.

Postojanje zajedničkog u navedenim strofama, i u drugima strofama koje bismo još mogli da navedemo, nema samo funkciju da istakne ono različito u njima; ono ima i funkciju paradigme u pesmi.

Reč *paradigma* je starogrčkog porekla i znači obrazac, model. U književno-teorijskim tekstovima ona obično označava zajedničko u raznovrsnom, slično u različnom. Kao i moderniji i rasprostranjeniji pojam *paralelizam*, i termin *paradigma* se odnosi na semantičke, morfološke, sintaksičke zvučne paralelizme. Pojam *paradigma* je, međutim, širi od pojma *paralelizam*. On predstavlja uz to i opoziciju pojmu *sintagma*, koja znači vezu, savez, a odnosi se prevashodno na vezu kao sled, na vezu u istoj liniji. Za razliku od sintagmatskih veza u pesmi koje se iskazuju zbirovima tipa: A+B+C+D, ili I+II+III ili: 1+2+3+4+5, dakle zbirovima koji označavaju sledove motiva, strofa ili stihova (kao i sledove reči), paradigmataska struktura pesme odnosila bi se na korespondencije tipa: A : C, B : D, ili:

A,I,4: D,VII,4. Takvih paradigmatskih veza u Disovoj pesmi je mnogo: one se razvijaju između motiva, između strofa, stihova, delova stihova, pojedinih reči; da i ne pominjemo one paradigme koje se odmah nude oku i uhu: dužine stiha, cezure i rime. Na svim tim paradigmatskim vezama pesma i živi kao pesma, kao nerazrušivo tkivo.

Dedinac u svojoj varijanti sve te paradigmatske veze nije ukinuo; on ih je zapravo, negde čuvao, negde slabio, negde ukidao. One najvažnije, semantičke, ipak je čuvao, bar do izvesnog stepena; korespondencija pojedinih strofa i korespondencija prvog i drugog dela pesme ipak je ostala. Redukujući pesmu, Dedinac je mnoge od paradigmatskih veza morao da prekine, pogotovo one »sitnije«, sintaksičke, morfološke, ili one zvučno-semantičke prirode kao što su rime i cezure. Njegova je varijanta već i zbog toga bila izložena riziku da ostane siromašnija u konotacijama: samim tim što su paradigmatske (konotativne) veze u njoj osiromašene i cela pesma morala je da postane značenjski manje bogata. Redukujući strofe i stihove. Dedinac je redukovao i smisao pesme, svodeći je na značenja koja već više nisu bila samo Disova već njegova, Dedinčeva.

Da je Dedinac umeo da bude i bez sluha baš za te, paradigmatske, veze, može da nam posvedoči i njegova redukcija V, a naročito VI strofe, u trećem po redu motivu pesme. Prvu od tih dveju srednjih i razgraničavajućih strofa pesme Dedinac je zadržao gotovo celu. Izostavio je samo u trećem stihu drugi članak (*kao biće moje*) i izostavio je 5. stih (ponovljeni prvi): *Al begaju zvezde, ostavljaju boje*. Oba puta, rekli bismo, sa stanovišta Disove pesme, bez prava: nije bilo izlišno, za značenje, što je subjekt Disove *Tamnice* rekao: da te zvezde, koje »begaju«, *I sad tako žive kao biće moje*. One žive »kao biće moje«, kao sastavni deo mog bića (kao bit mog bića), iako su pobegle. One za Disa, jednostavno, ne žive kao za Dedinca: samo »nevino vezane za san moje glave«, već: »žive kao biće moje

nevinno vezane za san moje glave«: žive, dakle, kao suština njegovog bića, a ne samo kao njegov san.

Ali prave rigorozne intervencije po smisao pesme Dedinac je izvršio tek u sledećoj, VI strofi. Od nje je on zadržao samo prvi stih i po: *Pri beganju zvezda zemlja je ostala / za hod mojih nogu*. Izostavši ostale delove strofe, on je smisao Disovog iskaza bitno suzio, do neprepoznavanja. Kod Disa je subjekt pesme s nevinih daljina pao u život. Sâm život je, međutim, tako bogata vrednosna kategorija, da je taj pad, kao pad, u stvari, relativan. (Jer i život na zemlji može da ima smisla i da bude lep). U Dedinčevoj varijanti, međutim, pad subjekta pesme prikazan je kao potpun, totalan: pošto je subjekt pesme već pao sa zvezda, a zatim i zvezde pobegle iz njegovih očiju, njemu je ostala jedino zemlja: i to za *hod mojih nogu*. Kao da je padom u život smisao egzistencije onog Ja iz pesme sasvim sveden na životinjski stupanj; nikakva se odatle viša razina njegove egzistencije ne naslućuje. Po Disu, međutim, čovečnost toga Ja iz pesme tek od pada, tačnije: od beganja zvezda iz njegovih očiju, počinje da se rađa. U tome je bitna razlika. Zemlja subjektu Disove *Tamnice* nije ostala samo »za hod mojih nogu«; ona mu je ostala »i za život reči«. Pad koji se desio tome Ja iz pesme, nije dakle, bio potpun: taj pad je bio istovremeno i uzdignuće. Treći i četvrti stih koji je Dedinac izostavio glase: *I tako je snaga u meni postala, / Snaga koja boli, snaga koja leči*. Koja je to snaga? Ne bismo sasvim precizno mogli da odgovorimo na to pitanje. Izvor te snage svakako je u njenom poreklu. A njeno je poreklo u zemlji: u zemlji koja služi za hod nogu i za život reči. Karakter te snage, je, kaže se to eksplicitno: da boli i da leči. Snaga koja daje život rečima, koja istovremeno i boli i leči, najpre može da bude snaga pesnička: ta snaga je jedino kadra da nadomesti zvezdane daljine s kojih je čovek »pao« u život, ali je to istovremeno i jedina snaga koja čoveka može da dovede do svesti o tragičnosti njegovog položaja, do svesti o veličini pretrpljenog gubitka. To

Dedinac u svojoj varijanti nije shvatio i nije mogao da shvati: on je već pre toga bio napisao *Javnu pticu* (1927) i poemu karakterističnog naslova *Plamen bez smisla* (1930); bio je već pesnik »plamena bez smisla« koji je njim i njegovim svetom harao. Izostavljajući one dve Disove reči koje nije mogao da primi, on je izostavljao i Disove smislove, i paralele Disove, pa i one najdublje, što proističu iz same Disove poetike a odnose se na smisao čovekovog bivstvovanja na zemlji i na ulogu poezije (Poezije) u tom bivstvovanju. Dedinac, dakle, nije redukovao samo Disov stih ili njegovu strofu, redukovao je samu njegovu poetiku i njegovu egzistencijalnu filozofiju. Ni u jednoj tački sukob ta dva pesnika nije bio bezazlen.

Dubinu *Tamnice* najviše je, čini mi se, naglasio Miodrag Pavlović nazvavši je »malom Disovom kosmogonijom« i uporedivši je s Njegoševom *Lučom mikrokozmosom*. U obliku lirske pesme, *Tamnica* zaista kazuje mnogo od onog što spada u domen velikih spevova, u domen religije, mitologije, filozofije. Kondenzovana je, nabijena značenjima. Retke su uopšte lirske pesme u svetskoj poeziji koje bi se mogle sa njom po bogatstvu značenja porediti. Ceo jedan veliki pesnik sadržan je i iskazan u njoj.

Tumačenja te pesme najviše su se dosad zadržavala na prvom stihu. Među njima najinteresantnije je ono Miodraga Pavlovića iz eseja *Dis ili pesnička imaginacija* (*Rokovi poezije* 1958). »Po našem mišljenju«, kaže Pavlović, »prvi stih se do te mere nadovezuje na naslov da bi mogao početi malim slovom: tamnica — to je onaj život gde sam pao i ja« (str. 264). U analizi tog prvog stiha Pavlović se najviše zadržao na zamenici *onaj*. Umesto te zamenice, »ne izazivajući nikakvu hrapavost smisla ni gramatike«, mogla bi, po njemu, da stoji i zamenica *taj*. Ali bi to bila, kaže on, »propast jednog lepog stiha«, »potpuna zbrisanost jednog sugestivnog podteksta«. »U čemu je izražajna moć te male, blede reči, 'onaj' na ovome mestu?« — pita se Pavlović i odgovara: »Ona definiše jednu stvarnu udaljenost od života.

obrazloženu padom u njega« (str. 265). Drugim rečima, život u koji je subjekt pasme pao jeste za njega *onaj* život, jeste mu tuđ život. Pesnik Dis bio je, dakle, u formulaciji tog prvog stiha izvanredno precizan: uspeo je da govori i podtekstom, implikacijama. Krug tih implikacija Pavlović je odredio pozivajući se na *Bibliju*, na Platona i na *Vede* i on tu zaista ima pravo: pad u život subjekta pesme neodložno asocira na čovekovo izgnanstvo iz raja u ovomezaljski život, a njegov prelazak iz jednog oblika egzistencije u drugi, asocira, takođe neminovno, na seljenje duša kod Platona i na indijsku karmu. Tom krugu asocijacija dodao je Milan Ranković u svojoj doktorskoj disertaciji o Disu (1976), još jednu aktuelniju: asocijaciju na Hajdegerovu tezu o čovekovoju »bačenosti u svet«. Mada je Dis, već u tom prvom stihu, bio duboko u vodama (indo-evropske) tradicije, on je anticipirao istovremeno i jedan vid savremene filozofske misli, egzistencijalističke: bar onaj njen stav o čovekovoju »ubačenosti u svet«.

Pored ta dva tumačenja prvog Disovog stiha postoji i treće, takođe na svoj način interesantno, zasnovano na antropozofiji Rudolfa Štajnera. Miloš Radojčić, poklonik te doktrine između dva svetska rata kod nas, objavio je 1929. godine brošuru *O Dis-ovoj »Tamnici«*. U skladu sa tada pomodnom »duhovnom naukom« on ovako prvi Disov stih komentariše:

Život pre rođenja, u duhovnim svetovima, u čistoj svetlosti i toplini, oseća čovek kao nešto beskrajno i uzvišeno. Onda, dok duh čovečiji nije imao tela, pojmovi spolja i unutra imali su obratno značenje. Sada sebe osećam unutra, materijalni svet spolja. Onda sam celi kosmos, celo zvezdano nebo i celi duhovni svet osećao kao svoju unutrašnjost, a svoje *ja* sam imao projicirano izvan sebe, u njemu sam se kretao, kao u spoljašnjem svetu, njega obrađivao. Zvezde su bile »u« meni, moje *ja* »izvan« mene. Tamo nisam bio sâm: bio sam združen u unutrašnjem jedinstvu ljubavi sa mnogim i mnogim ljudima. Neki su se polako udaljavali, slike njihove su bledele i tamnile, i oni su, zbunjeni u sebe, tonuli... Jednoga dana udaljih se *i ja* (str. 11—12).

Svako od tih tumačenja doprinosi da se Disov prvi stih potpunije osvetli i shvati. Tome doprinosi

čak i ovo Radojčićevo antropozofsko tumačenje: niko još nije ukazao na činjenicu da je Disova pesma nastajala kad i Štajnerova antropozofija niti na moguće implikacije između tih činjenica.

Ali problemi interpretacije Disove pesme ne prestaju sa prvim stihom, mada svi od njega počinju. Ti problemi se rađaju sa pokušajima da se odgovori na pitanja: zašto je subjekt pesme pao, odakle je pao, kako je pao, i šta taj njegov pad zapravo znači.

Na prvo od tih pitanja odgovor u tekstu je izostao. I u tom odsustvu odgovora Dis se predstavlja kao moderan duh, od one vrste od koje su Kafka ili Kami: pad subjekta pesme je bezrazložan, apsurdan. Njegove krivice za taj pad (tj. prvobitnog greha) nema, jer nema ni boga koji bi ga u taj novi život bacio. I tu je Dis moderan, dolazi posle Ničea: mada se o smrti boga u njegovoj pesmi nigde ne govori, subjekt pesme se ponaša kao da boga (personalizovanog Logosa u hrišćanskom smislu) nema i kao da ga nije ni bilo. (Nemamo drugog objašnjenja o tome otkuda Disu sve to znanje, sem da je kroz njega u ovoj pesmi progovorio genije.)

Na drugo od tih pitanja: odakle je pao? odgovor je dat: subjekt pesme je pao *s nevinih daljina*. Reč *daljina* u našem jeziku označava prevashodno izvestan veći razmak između dveju tačaka u horizontalnoj ravni. »Nevine daljine« (čovjek ih svojim prisustvom još nije uprljao), one s kojih je subjekt pesme pao, znače ovde, zapravo, velike visine (pada se odozgo nadole). Pošto je subjekt pesme pao *sa očima zvezda*, onda bi se te daljine mogle odrediti kao »zvezdane daljine«: pre pada u ovaj život subjekt pesme je obitavao negde tamo daleko međ zvezdama, u prostorima »neuprljanim« ljudskom prisutnošću, gde bića obitavaju sa dušom, na dečji način, čistom nevinom.

I na treće pitanje: kako je pao? — odgovor je dat: subjekt pesme pao je: 1. *sa očima zvezda*, 2. *i sa suzom mojom što nesvesno sija i žali ko tica oboarena gnezda*. Pao je subjekt pesme, dakle, nevoljno: istovremeno *sa očima zvezda* iz čijeg je kruga padao

i sa kojima je bio jedno, i sa suzom svojom zato što pada; pao je nesvestan svog pada: suza mu je nesvesno sijala i žalila kao što ptica žali oborena gnezda, gnezda koja je već bila svila; žal(ost) za izgubljenim zvezdama bila je, dakle, nesvesna, kao kod 'tice, i instiktivna. Izbacujući drugu polovinu trećeg i ceo četvrti stih, Dedinac je izostavio, u stvari, tu nesvesnost pada koja je u Disovoj prvoj strofi funkcionalno potencirana. Mada četvrti stih te pesme (*i žali ko tica oborena gnezda*) može da deluje nevešto, kao da postoji samo radi rime, on je za pesmu značajan jer čini pravu protutežu svesti o kojoj će se kasnije u pesmi govoriti.

Druga Disova strofa je eksplikacija tog pada. U njoj se kaže da je subjekt pesme pao *Sa nimalo znanja i bez svoje volje*, da je pao nevin (*Nepoznat govoru i nevolji ružnoj*) i da je zbog toga plakao, zatim da je uprkos plaču morao da ostane u *kolevci tužnoj*, znači na zemlji, koja ga je odnjihala, othranila. Manje je, na izgled, jasno otkuda je došla sintagma *Nepoznat govoru* paralelno postavljena *nevolji ružnoj*. Govor i nevolja ružna su atributi egzistencije na zemlji, na kojoj živimo; pojam *govor* iz ovog stiha korespondira sa drugim stihom sedme strofe gde se kaže da je pri bekstvu zvezda subjektu pesme ostala jedino zemlja *za hod svojih nogu i za život reči*. Dedinac je, možemo da se podsetimo, izostavio pored ostalih i ceo četvrti stih, onaj u kome se pominje *kolevka tužna*. Ni to izostavljanje nije po smisao bezazleno. Reč *kolevka* asocira na rođenje, u kolevku dospe ono što se rodi, pa zaživi. Prvi motiv ove pesme počinje, dakle, padom u život, a završava se ostajanjem u kolevci tužnoj. U njoj je subjekt pesme ostao da zaživi isto onako kao što je u nju i dospeo: *Sa nimalo znanja i bez svoje volje*. Govori li Dis ovde o rođenju deteta ili o rođenju Čoveka, o biološkom ili antropološkom rođenju čovekovom? Ne možemo pouzdano na to pitanje da odgovorimo: velika pesma ovde je dvosmislena i takva je ostala do kraja. Nećemo sasvim pogrešiti ako kažemo da govori i o jednom i o drugom.

Pad u život prvi je čin u egzistenciji subjekta pesme; drugi je čin ono o čemu se govori u sledećem, drugom po redu motivu: to je život u neznanju. Subjekt pesme, posle pada u život, nije znao da mu *krv struji i teče* (tj. da je živo biće od krvi i mesa), *i da nosi oblik što se mirno menja* (tj. da je biće smrtno, podložno zakonima promene kao i sve što na zemlji egzistira), ali i da to biće, istovremeno, pored oblika (ljudskog) uporedo s njim nosi i *san lepote* (san o lepoti) i svoje *veče* (svoj zalazak, kraj života) i da nosi *tišinu blagu* koja mu omogućuje vaznesenje *ko dah otkrovenja*.

U prvoj po redu strofi ovog drugog motiva (B) govori se, u stvari, kako subjekt pesme nije znao da je smrtno biće, u drugoj strofi istog motiva govori se o njegovom neznanju o tri bitna zbivanja s njim i oko njega. Prvo je njegovo »neznanje« u toj »kolevci tužnoj«: *I da beže zvezde iz mojih očiju*. Drugo je njegovo neznanje o tome *Da se stvara nebo i svod ovaj sada / I prostor, trajanje za red stvari svijju*. Treće je: *I da moja glava rađa sav svet jada*. Ta tri iskaza su međusobno povezana, proističu jedan iz drugog. Subjekt pesme ne samo da nije znao da beže zvezde iz njegovih očiju, (tj. da se odvaja od svoje biti i da se kao subejkt odvaja od objekta) nego nije znao ni da se, sa bežanjem zvezda, stvara istovremeno oko njega prostor i vreme, tj. da on iz bezvremene i bezprostorne egzistencije prelazi u prostornu i vremensku. Ali subjekt pesme nije znao, takođe, ni da njegova glava *rađa sav svet jada*; živeći jednako u neznanju, on ni to nije mogao da zna. Izričući, međutim, ovako redom, konstatacije o svom neznanju, kroz unutrašnje veze iskaza obrazuje se podtekst, kaže se i ono što izrikom nije rečeno: izvor svih jada nalazi se baš u njegovoj glavi upravo zato što jedino ona može da zna i o odbeglim zvezdama i o lepoti vanvremenske i vanprostorne egzistencije, o veličini gubitka koji je padom u život učinjen. Da znanja o preegzistenciji, kao suštinskoj, autentičnoj egzistenciji nema, ne bi ni jada koje glava rađa bilo: čovek bi i tad mogao da živi, ali

životom životinje; ovako, sa glavom koja rađa jade, osuđen je na život čoveka. Glava koja rađa jade jeste glava čovečija.

Prvi stih sledećeg motiva: *Al begaju zvezde, ostavljaju boje*, Miodrag Pavlović je protumačio: »odlaze suštine, ostaju prividi«. O suštinama se tu zaista radi: zvezde simbolizuju idealitet egzistencije, koji je ovde izjednačen sa preegzistencijom. Ako sad Disov pesnički jezik prevedemo na jezik filozofije, znaćemo više o čemu je zapravo reč. Terminom *alijenacija* (otuđenje) označava se u marksističkoj filozofiji otuđivanje čoveka od svoje suštine. U Disa, bežanje zvezda iz očiju subjekta označava njegovo sve veće udaljavanje od idealiteta svoje egzistencije, Čovek se, po njemu, međutim, ne udaljuje od svoje suštine, nego se njegova suština udaljuje od njega, beži od njega, napušta ga. Čovekov tragičan položaj na zemlji pokazuje se kao posledica njegove alijenacije: on se od svoje suštine odvojio. Ali to nije sve. Poreklo njegovih jada nije samo u otuđivanju. Zbog toga njegova glava i jeste izvor jada. Razlozi subjekta Disove pesme mogu se, dakle, logičko-filozofski pravdati; zato i mogu da se prevedu na diskurzivni jezik.

Šta je od autentične pesme Dedinac zadržao, šta odbacio? U tim strofama on je odbacio skoro polovinu teksta, držeći se dosledno svojih principa redukovanja. Mogli bismo detaljno, idući red po red i reč po reč, da pokažemo kako su te njegove intervencije narušavale smisao Disove pesme. Izostavljajući, na primer, drugi članak stiha: »Da se stvara nebo i svod ovaj sada (B, IV, 2), Dedinac je suzio značenje svoje varijante, redukovao Disovo. Po Disu, padom u život subjekt pesme je dobio oblik, ali je dobio i nebo i svod, dobio je prostor i vreme svoje »tamnice«; po Dedincu, ta zasvođenost sveta nije toliko naglašena. Izneveravao je Dedinac Disa, stvarao je svoju pesmu. Izostavljajući, na primer, stih: *I da nosim oblik, san lepote, veče* (III, 3), on je, u stvari, izostavio iskaz o dvojnem položaju čoveko-

vom: kao biću prolaznosti i kao biću »sna lepote«, kao biću lepote. Izostavljajući stih: *I da moja glava rađa sav svet jada* (IV, 4), Dedinac je ukinuo i samu paradigmatičku vezu sa prethodno navedenim stihom, suzio je pesmu za čitavu dimenziju, i to baš onu bitnu koja govori o čovekovoј raspetosti između idealiteta svoje suštinske (pre)egzistencije i realiteta svoje egzistencije nakon pada. Sa tom dimenzijom on je, rekao bih, izostavio osnovni smisao Disove pesme, ono po čemu ta pesma reinterpreтира jedan stari (i novi, večiti) problem: kako naći (»izgubljeni«) smisao života. Pred smislom egzistencije Dedinčeva varijanta ne pita, ne traži odgovore; ona ih daje jednostavno konstatujući stanje.

Čitav poslednji motiv (D) *Tamnice*, zapravo čitava druga polovina pesme (VI—X), govori o čovekovom životu na zemlji i o njegovim pokušajima da suštinu, izgubljenu sa pobeglim zvezdama, nadoknadi nalaženjem nekog novog smisla egzistencije. Nadoknadu za tu izgubljenu suštinu egzistencije subjekt pesme videće u poeziji (VI strofa), zatim u snovima (VIII), u identifikaciji sebe sa svim (IX) i u ljubavi (X). U celom poslednjem motivu pesme tražiće subjekt pesme svoju izgubljenu suštinu, svestan da traži izgubljeno i da može da dobije samo nadoknadu za njega.

Evo osme strofe; ona dolazi posle one u kojoj je rečeno da je i tu zemlju danas poznao i on, subjekt pesme:

*Kao stara tajna ja počeh da živim,
Zakovan za zemlju što životu služi,
Da okrećem oči daljinama sivim.
Dok mi venac snova moju glavu kruži.
Kao stara tajna ja počeh da živim.*

Dvostrukost egzistencije subjekta pesme i ovde je naglašena, i to jasno: on je počeo da živi *zakovan za zemlju*, ali i da okreće oči *daljinama sivim*; da živi na zemlji *što životu služi*, ali da živi i *kao stara*

tajna (kao tajna o starome?) predajući se snovima o onome što je bilo. Ako pokušamo da te izraze shvatimo u njihovom autentičnom značenju, onda ne bismo mogli kategorički da tvrdimo da su suštine otišle a prividi ostali; raskid među njima nije potpun. Subjektu pesme suštine su se pokazale, očito, kao suprotnost banalnosti egzistencije na zemlji. Spoznavajući jedno, on je spoznavao i drugo; spoznavajući život na zemlji, on je spoznao i suštinu života koji mu je otuđen. Da nije *stare tajne* i snova o njoj, ni ovaj život ovde ne bi bio meren prema smislu onoga izgubljenoga. Funkcija je te stare tajne da novi život, posle spoznaje zemlje, osvetli.

Osma nam strofa kaže, dakle, kako je subjekt pesme počeo da živi posle spoznaje zemlje. Deveta strofa nastavlja se na to prelomno, novo: *I počeh...*

*Da osećam sebe u pogledu trava
I noći, i voda; i da slušam biće
I duh moj svemu kako moćno spava
Ko jedina pesma, jedino otkriće;
Da osećam sebe u pogledu trava.*

Subjekt pesme počeo je, dakle, da personificira sve oko sebe, tj. da sve sa čime se susreće (trave, noći, vode) doživljava kao ljudska bića. Nije reč očigledno ovde, kod Disa, samo o upotrebi personifikacije kao stilskog sredstva. Reč je o stavu čiji je ta personifikacija izraz. Ono što je kod Disa u svemu izuzetno jeste odnos subjekta pesme prema svetu. Subjekt pesme ne samo što je personificirao sve oko sebe već je učinio i nešto daleko više od toga: osetio se jednakopravnim delom svega što ga okružuje; osetio je sebe u pogledu trava i noći i voda. On sâm postao je, na staroindijski način, jednak (izjednačen) sa svime; postigao je, za sebe, isti status kao što ga imaju trave, noći i vode; mogao je i sebe čak da sagleda u njihovim pogledima, jer je stekao moć da sluša (i čuje) samo biće. Po terminologiji koja je kod nas tradicionalno važeća, biće je sve što jeste, sve

što postoji. Subjekt pesme je, drugim rečima, mogao da sluša sve što postoji, ali i sebe samog da oseća u svemu što postoji. Kako je to moguće — imamo odgovor u trećem stihu gde se kaže da *duh moj u svemu ... moćno spava*, što se može shvatiti: da je duh njegov prozeo sve i da se nalazi u svemu. Taj sveprožimajući duh se može javiti kao jedina pesma (jedina lepota) jer je u njemu smisao svega što jeste, prava suština svega što se može otkriti; zato je on i jedino otkriće (otkrovenje) do koga se može dospeti. Iz takvog stava progovara napor onoga Ja iz pesme, kome su zvezde pobile iz očiju, da ih nadomesti, da nađe zamenu za njih: ako su suštine pobile od mene, moj duh može da se izjednači sa suštinom svega. Jedini smisao koji se može otkriti u svetu jeste moj duh, koji je isto što i duh sveta (svetski duh).

Sledeća i poslednja (X) strofa neposredno se nadovezuje na poslednji (ponovljeni prvi) stih IX strofe: *Da osećam sebe u pogledu trava*. Prvi stih poslednje strofe glasi: *I očiju što ih vidi moja snaga*. Ali bi taj stih, u kontekstu ranije rečenog, trebalo ovako shvatiti: I počeh da osećam sebe u pogledu očiju što ih vidi moja snaga. Te oči, u čijem se pogledu on oseća, očigledno su oči nekog drugog Ja; ali to nikako nisu sasvim obične oči, koje se običnim čulom vida mogu videti; to su oči čiji pogled on vidi samo celim svojim bićem, celom snagom svog bića. A te oči, što ih vidi njegova snaga, imaju moć da zovu »kao glas tišina«, »kao divna draga (iz) izgubljenih snova, (sa) zaspalih visina. Jer su te oči, što ih vidi njegova snaga — *tamo*; one zovu *otud* gde se odbegle njegove suštine nalaze. Miodrag Pavlović navodi da se neposredno na ovu pesmu, i na ovaj njen stih, nadovezuje Disova pesma *Možda spava*. U toj pesmi se zaista govori o očima *što me čudno po životu vode i gone*. Poslednji stih *Tamnice* mogao bi i u tom smislu da se tumači. Značenje očiju, međutim, koje se tu pominju očigledno je šire od značenja očiju one (mrtve?) drage iz *Možda spava*: to mogu da budu i oči žive drage, kao i svake druge

oči, ili pogled koji priziva na razgovor, na dijalog. Te oči što ih vidi njegova snaga jesu oči u kojima se upravo nalazi smisao njegove egzistencije. To su oči smisla: pogled iz dubina, iz zaspalih visina, iz sna, rečju — *otud*, iz transcendencije. Ma kako neodređene, nejasne, maglovite, te oči postoje jer su delotvorne. Subjekt pesme se posle pada nije predao; on je izgubljeno nadoknadio: oči *zvezda* zamenile su oči što ih vidi moja snaga. Sa takvim očima subjekt pesme nastavio je svoj put na zemlji. To je i kraj pesme: smisao nije izgubljen; smisao je nađen ...

U redakciji poslednjih strofa Dedinac je bio dosledan sebi: izostavljao je i tu stihove i delove stihova koje nije mogao da primi, ali je time redukovao i pravi smisao Disovih iskaza, afirmišući svoju viziju sveta. Ono najbitnije što je pri tom izostavljao jeste — transcendencija. Pokazuje se tako još jednom da on kod Disa nije mogao da primi baš ono što je za Disovo osećanje upravo bitno: njegovu metafiziku. On u prvom stihu VIII strofe briše kurzivom neistaknuti prvi članak: »kao stara tajna ja počeh da živim«, a u drugom stihu: »Zakovan za zemlju što životu služi«, briše takođe neistaknuti drugi članak: onaj koji pokazuje da život na zemlji zavisi otud, tj. da zemlja samo služi životu. Zatim, iz te strofe briše i ceo četvrti stih: »Dok mi venac snova moju glavu kruži«, jer su i ti snovi vezani za transcendentno, inspirisani transcendentnim.

Najrigorozniji je Dedinac bio u redukciji IX strofe; stavio je tamo samo prvi stih i po (*Da osećam sebe u pogledu trava i noći i voda*), a izostavio sve one reči o slušanju bića i duha svog kako moćno u njemu spava. Tako rigorozan u redukciji, zadržavajući, takođe, samo prvi stih i po, Dedinac je bio samo još kod Disove šeste strofe: tamo gde je subjekt pesme konstatovao da mu je zemlja ostala za hod nogu, ali i za život reči. Praktično: Dedinac je redukovao upravo ona mesta gde je Dis video mogućnost nadoknade izgubljenog smisla. Po Dedinu, očito, poezija ne bi mogla taj izgubljeni smisao da

nadoknadi, niti, pak, izgubljenju suštinu treba tražiti u jedinstvu svog duha (duha subjekta pesme) sa svim, sa ukupnim bićem.

I u poslednjoj strofi, u kojoj je redukcijom izostavljen drugi članak prvog stiha (*I očiju što ih vidi moja snaga*), gde je redukcija, na prvi pogled, neznatna, izostavljeno je upravo ono bitno što Disovu pesmu osvetljava s transcendentne strane. Oči, koje su ostale posle takve redukcije, postale su, u stvari, obične oči, samo organi čula vida, to više ne mogu da budu one »oči što ih vidi moja snaga«.

I subjekt Dedinčeve varijante *Tamnice*, dakle, kao i Disov, živi zakovan za zemlju, oseća sebe u pogledu trava i noći i voda, i oseća sebe u pogledu nekih očiju. Na osnovu tih elemenata, rekli bismo da je u svemu značajnom jednak sa subjektom Disove pesme. Ali su razlike između ta dva subjekta ipak ogromne, jer su bitne. Trave, noći, vode i oči iz Dedinčeve varijante nisu prožete, objedinjene, jednim istim duhom, duhom bića s kojima se subjekt pesme jednači; one su obične trave, noći, i vode, ovakve kakve ih znamo iz svog empirijskog sveta. Van njih, takvih, za Dedinca nema transcencije i nema smisla. Dedinac ne prihvata metafiziku i ne očekuje od nje smisao. Trave iz njegove varijante jesu trave iz prirode, i smisao je u njima samima. Kada Dedinac kaže da nije mogao da primi neke Disove reči, onda njegov iskaz treba shvatiti šire: on nije mogao da primi ne samo forme u kojima su se te reči našle već ni smislove koje one donose. Dedinac je upravo bio neprijemčiv za te smislove. Dis i Dedinac se, iz te perspektive, pokazuju ne samo kao eksponenti dveju različitih poetika već i kao eksponenti dvaju različitih odnosa prema svetu: esencijalnog i egzistencijalnog. Ako je Dis, u našoj poeziji, izraz krize metafizike, Dedinac je izraz njenog »raspada«. Dedinčeva varijanta *Tamnice* upravo potvrđuje epohalni preobrat od transcencije ka imanenciji koji se zbio u duhovima; u poeziji. Iz njegove redukcije Disove pesme vidi se koliko je božja smrt za njega bila stvarna i nepovratna. Subjekt njegove

pesme smisao više nije tražio *tamo* u nekim mističnim očima; tražio ga je jedino u ljudskim očima, stvarnim.

I kao što Dedinac vrednosti nije video van empirijskih pojava i stvari, već u njima samima, tako je i vrednosti pesničkog izražavanja video ne u kanoniziranim pesničkim shemama, već ih je video u imanentnim sposobnostima reči da se organizuju u sintaksičke i semantičke celine, u ritmove. Njegovo čitanje Disove *Tamnice* pretvorilo se u stvaranje nove pesme, kakvu ne bi mogao da stvori pesnik Disove generacije, već samo pesnik Dedinčeve generacije.

Na časovima interpretacije književnih umetničkih dela na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, dvojica mojih studenata, Zoran Gaši i Selimir Radulović, podstaknuti Dedinčevom varijantom Disove *Tamnice* sačinili su, zajedno u proleće 1975, novu varijantu te pesme. Ona glasi:

TAMNICA

*To je onaj život gde sam pao i ja
S nevinih daljina, sa očima zvezda
I sa suzom mojom*

Nepoznat govoru

*I ne znadoh
Oblik što se mirno menja
I tišinu blagu*

*Da se stvara nebo
I prostor, trajanje za red stvari sviju*

*Al begaju zvezde, ostavljaju boje,
I viziju jave
Kao biće moje
Nevino vezane za san moje glave.*

*Pri beganju zvezda zemlja je ostala
 Za hod mojih nogu i za život reči:
 Ja počeh da živim
 Zakovan za zemlju
 Da okrećem oči daljinama sivim.*

*Da osećam sebe u pogledu trava
 I noći i voda.*

*I očiju što zovu kao glas tišina,
 Kao govor šuma*

Izgubljenih snova, zaspalih visina

I tu zemlju danas poznao sam i ja.

Studenti Radulović i Gaši, i sami pesnici, bili su u svojoj redukciji još radikalniji od Dedinca: oni su iz svoje varijante izostavili još više reči, više delova stihova i celih stihova. Ali su ipak, kao i Dedinac, sačuvali osnovni ritam pesme, varirajući u različitim oblicima članak stiha od šest slogova.

U njihovoj se varijanti, međutim, mnogo manje oseća fon vezanog stiha nego u Dedinčevoj. Do toga je, verovatno, došlo i zato što im je Disov pesnički senzibilitet bio dalji, ali i zato što iza njih stoji već velika, pedesetogodišnja, tradicija prevlasti slobodnog stiha.

Razlike između njihove i Dedinčeve varijante u osnovi su znatno manje nego razlike između Disove *Tamnice* i Dedinčeve varijante iste pesme. Možda nam varijanta dvojice studenata-pesnika sugerira zaključak da se još uvek nalazimo u sferi pesničkog izraza koji je radikalno počela da neguje generacija Crnjanskog i Dedinca.

U odnosu na Dedinčevu varijantu, najveća promena varijante dvojice studenata-pesnika, u tome je što su oni prvi stih sedme strofe prebacili iz sredine pesme na sam njen kraj. Njihova se varijanta tako završava stihom: *I tu zemlju danas poznao sam i ja.*

To se konstatuje kao svršena, nepromenljiva činjenica: ova zemlja, na kojoj se živi, spoznaje se; na toj zemlji, takvoj kakva je, ima da se živi. Problem smisla egzistencije se više i ne postavlja: životu je smisao imanentan.

I ta varijanta studenata-pesnika autentična je: pesme slične ili bliske njoj objavljuju se poslednjih godina.

PREVRAT U POEZIJI SRPSKOHRVATSKOG JEZIKA U VREME I NAKON PRVOG SVETSKOG RATA

Godine 1920. objavio je Miloš Crnjanski u *Srpskom književnom glasniku* pesmu *Sumatra*. Ta pesma je ubrzo u srpskoj književnosti postala čuvena. Po njoj je nastao izraz »sumatrizam« kao oznaka za stanje duha tadašnjih mladih pesnika i za ekspresionistička nastojanja u poeziji.

Urednik *Srpskog književnog glasnika*, obnovljenog posle ratnog prekida, bio je tada po drugi put Bogdan Popović. I *Glasnik* i njegov osnivač (1901) Bogdan Popović simbolizuju u srpskoj književnosti jedno drugo vreme — vreme tzv. moderne: prvih petnaestak godina ovog veka, kada su, sa zakašnjenjem od nekoliko decenija u odnosu na svoje francuske uzore, delovali kod nas parnasovci i simbolisti. Danas se kao najznačajniji njihovi predstavnici pominju, pored Popovića, kritičar Jovan Skerlić i pesnici Jovan Dučić, Milan Rakić, Sima Pandurović i Vladislav Petković - Dis. U ono vreme, međutim, književni status tih autora bio je različit: u oficijelno glasilo moderne, u *Srpski književni glasnik*, Sima Pandurović jedva da je imao pristupa, a Disa je

Referat pročitan na simpozijumu Jugoslovenske književnosti XX veka, koji je u organizaciji Međunarodnog slavističkog centra Srbije i Harvardskog univerziteta (Harvard University, Cambridge) održan na Harvardu (SAD) od 9. do 18. maja 1977. godine.

urednik *Glasnika* Jovan Skerlić, u najžučnijem pamfletu, anatemisao kao pomodnu bolest srpske književnosti.

Od ostalih jugoslovenskih naroda kojima je srpskohrvatski jezik zajednički (Hrvati, Muslimani, Crnogorci), samo su Hrvati imali svoju modernu: kod Muslimana i Crnogoraca ona se nije u značajnijoj meri razvila. Najistaknutiji predstavnici hrvatske moderne bili su Vladimir Vidrić, Dragutin Domjanić, Vladimir Nazor, Antun Gustav Matoš, a od kritičara Matoš i Milan Marjanović. I hrvatsku modernu, koja deluje istovremeno kad i srpska, činili su parnasovci i simbolisti, pod francuskim uticajima, ali i sa nešto više prisustva secesije. I hrvatska moderna imala je onda svoje oficijelne i svoje potiskivane predstavnike. Njen potiskivani predstavnik bio je A. G. Matoš, iz današnje perspektive sigurno najznačajnije ime hrvatske moderne; velika, interesantna ličnost: pesnik, pripovedač, kritičar, teoretičar, feljtonist, kozer. Matoš je posebno zaslužan za razvijanje uzajamnih veza između hrvatske i srpske književnosti. Kao emigrant iz Austro-Ugarske, on je u dva maha po nekoliko godina boravio u Beogradu. Ostavio je i on, za vreme tih boravaka, traga u književnom Beogradu, ali je i književni Beograd ostavio traga u njemu. »Dok su drugi o hrvatskoj i srpskoj kulturnoj uzajamnosti tek deklamovali, ja sam kao novinar o srpskim kulturnim pojavama našu javnost među prvima upućivao«, pisao je jednom. Praksu koju je on počeo nastavili su kasnije i drugi pisci, a potpomoglo je i ujedinjenje u istu državnu zajednicu: od ujedinjenja naovamo, bar veliki pisci, hrvatski i srpski, imaju praktično iste čitaoce.

Kad je Crnjanski u obnovljenom *Srpskom književnom glasniku* objavio *Sumatru*, vreme moderne, i srpske i hrvatske, već je bilo prošlo. Nekoliko najznačajnijih njenih pripadnika više nije bilo među živima. Vidrić je umro 1909, Skerlić i Matoš 1914. Dis se u Jonskom moru utopio 1917. Dominaciju parnasovaca i simbolista jednom zauvek je pre-

kinuo rat. Mladi koji su u ratu sazreli i izrasli, imali su već druge orijentacije i druge načine vrednovanja. U Beogradu su oni prihvatili Pandurovića i otkrivali Disa. Iz kruga mladih literata koje je Matoš u Zagrebu okupljao poslednjih godina života izraslo je, između dva rata, nekoliko velikih imena hrvatske i jugoslovenske književnosti: Tin Ujević, A. B. Šimić, Miroslav Krleža. Matoševa književna budućnost, i kao pesnika i kao kritičara, bila je već i preko sledbenika obezbeđena. Desilo se tako da su u vreme između dva rata u prvi plan izbila dva imena kojima predratni oficijelni književni krugovi nisu bili skloni: Matoš i Dis.

Sudbina Bogdana Popovića u tim promenama karakteristična je i izuzetna. On, koji je pre rata uživao nepomućeni ugled erudite i čoveka od ukusa, postao je između dva rata, za mlade, sinonim konzervativnosti, zastarelosti, prevaziđenosti. Postao je to s dosta prava: njegov literarni senzibilitet tako reći nije mogao da primi ništa posle Parnasa, čak ni suptilniji simbolizam, a kamoli ekspresioniste. Ona po čemu je Bogdan Popović danas interesantan nije njegov ukus koji je jednom odigrao svoju istorijsku ulogu i potom preživeo, nego njegov kritički metod: njegova »estetička kritika«, zasnovana koncem XIX veka, s metodološke tačke gledišta može se porediti s modernim imanentnim kritikama i interpretacijama teksta koje su se u svetu razvile naročito između dva rata: sa tekstovima stilističkih kritičara, ruskih formalista, novih anglo-američkih kritičara. Na izvanrednoj teorijskoj visini Bogdan Popović je znao da se bavi književnim izrazom i književnim sredstvima.

Mada od vremena pregažen kao kritičar, Bogdan Popović je još jednom izvršio svoju istorijsku misiju trudeći se da pomogne mladima, koje više nije mogao da razume. Prihvatajući za objavljivanje *Sumatru* Miloša Crnjanskog, on se ponovo poneo kao veliki urednik. Od mladog pesnika, čiju poeziju nije shvatao, zatražio je da uz ponuđenu pesmu izloži i svoje shvatanje o poeziji. Tako je nastalo i

bilo objavljeno *Objašnjenje »Sumatre«*, esej književno-teorijskog i programskog karaktera, čuven kao i sama pesma povodom koje je napisan.

I pre *Objašnjenja »Sumatre«* bili su na srpsko-hrvatskom jeziku objavljeni slični književnoteorijski programi mladih umetnika. Još godine 1917. objavio je Antun Branko Šimić, kao uvodnik za svoj časopis *Vijavica*, tekst *Namjesto svih programa*, a zatim i više drugih tekstova koji zastupaju posve slične ideje kao i tekst Crnjanskog. Godine 1921. objavio je i Stanislav Vinaver u knjizi *Gromobran svemira* esej *Manifest ekspresionističke škole*, sigurno najpotpuniji naš ekspresionistički program. *Objašnjenje »Sumatre«* Miloša Crnjanskog izdvaja se, međutim, od tih i drugih sličnih programskih tekstova artikulacijom novih ideja: on je na način sažet, slikovit i zvučan, jasno i incidentalno izložio kritiku prethodne poezije i program nove generacije u poeziji. Ima u tom eseju jedno mesto, deo rečenice zapravo, koje se posebno pamti, jer je u celom tekstu najvažnije. Kaže mladi Crnjanski: »...mi sad donosimo nemir, prevrat, u reči, u osećanju, u mišljenju«.

U čemu je, i kakvog karaktera, taj prevrat bio pokušaćemo u ovom tekstu ukratko da izložimo.

Pesnici moderne, i srpske i hrvatske, formirali su se u mirna vremena, u belle epoque; oni za rat nisu znali. Pesnike nove generacije rat je zatekao baš u doba njihovog formiranja. Svejedno da li su u njemu učestvovali ili nisu, oni su svet morali da gledaju kroz prizmu rata: kroz prizmu onoga što je do rata dovelo ili kroz njegove posledice. *Ja sam gazio u krvi do kolena, / i nemam više snova* — tako glase stihovi Dušana Vasiljeva, pesnika koji je iz rata izvukao živu glavu, ali je ubrzo umro, u svojoj 24. godini: njemu je rat ispunio sav smisao života.

Taj rat, u kojem su i naši mladi pesnici bili angažovani, za jugoslovenske narode bio je, svakako, i sudbonosniji i specifičniji nego za druge narode u ratom zahvaćenoj Evropi, jer je i njihova

sudbina bila specifičnija. U tom ratu, na primer, protiv Srbije i Crne Gore u vojsci osvajača našli su se i njihovi sunarodnici i sabrača iz Austro-Ugarske. Za naše narode taj rat nije bio samo oslobodilački već i bratoubilački; za veliki deo učesnika u njemu on je bio rat za tuđe interese, rat bez smisla. Smatra se da je zbirka pripovedaka Miroslava Krleže *Hrvatski bog Mars* (1922) jedan od najvećih dometa anti-ratne lektire uopšte; nije slučajno što je baš kod nas nastala.

To veliko ratno klanje, međutim, ne bi, samo po sebi, ostavilo toliko traga u literaturi da nije bilo izraz nečeg sudbonosnijeg što se u svetu, u duhovima, zbililo. Na našim prostorima se tada, izgleda, dogodila ona smrt boga koju je Niče nekoliko decenija ranije najavio. Nijedan od prethodnih ratova nije imao po čoveka tako sudbonosne posledice. Stara metafizika tad se kod nas zbilja raspadala, dotadašnje vrednosti se poljuljale. U *Lirici Itake* (1919) Crnjanski peva: *Nemamo ničeg. Ni Boga ni gospodara. / Naš Bog je krv. (Himna)*. A na drugom mestu: *Gladan i krvav je narod moj. A sjajna prošlost je laž. (Spomen Principu)*. Ti stihovi zvuče sasvim drugačije od pobeđničkih stihova Dučićevih iz pesme *Ave Serbia*: tamo gde je Dučić video pobeđu, mladi su videli poraz. Dučić je (kao i drugi iz moderne) svoj svet bio sačuvao: taj svet još nije bilo ugrozilo ono anonimno Nešto sa čime su se mladi i novi suočili. Jednoj od najlepših Krležinih pesama, *Jesenjoj pjesmi* (1918), predmet je upravo Nepoznat Netko; prisustvo Nepoznatog Nekog ili Nepoznatog Nečeg oseća se uopšte u poeziji mladih: na mesto mrtvog boga došlo je to anonimno Nešto.

I kod nas se tad dogodilo isto ono što i drugde u svetu: smrt boga i raspad metafizike označili su i kraj vrednosti u koje se dotad verovalo. Posle te strašne smrti najviše vrednosti više nisu bile date; ostavljen od svog boga, prepušten sam sebi, čovek je morao da traži vlastiti smisao u svetu. Jer je sa spoznajom smrti boga došla neminovno i spoznaja konačnosti čovekove smrti: smrt božja učinila je

stvarnom i ljudsku smrt. Te dve smrti, umesto stare metafizike, postale su tako ogledalo autentičnosti čovekove egzistencije. Na početku ovoga veka mladi Lukač je otvorio problem smrti i problem autentičnosti kao dva velika problema egzistencijalne filozofije. Ta dva problema otkrila su se i našim piscima prvih decenija ovog veka, ali su se otvorila na vrlo konkretan način. Tin Ujević, novi pesnik, ima stih: *Zdravstvuj, o smrti, moja Vjerenice! (Duhovna klepsidra)*. Smrt je u tog pesnika dvadesetih godina bila velika opsesija. Dve knjige Andrićevih pesama u prozi, *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920), izrasle su u vatri upitanosti pred problemom autentičnosti postojanja. Za autentičnim ljudskim vrednostima traga grozničavo i mladi Krleža u ciklusu dramskih tekstova *Legende*, posebno u tekstovima *Mikelandelo i Kristifor Kolumbo*. Put Kristifora Kolumba dat je simbolički kao put u Nepoznato, u Novo. Novo i Nepoznato traži i nemirni div Mikelandelo iz istoimene Krležine drame. Ti stari tražioci poslužili su pesniku-dramatičaru da u njima inkarnira svoj nemir, nemir, svoje generacije. Antun Branko Šimić ima pesmu *Opomena*, koja počinje stihovima: *Čovječe pazi / da ne ideš malen / ispod zvijezda*. To je jedan od odgovora mladih na problem autentičnosti: kad je čovek prestao da dobija smisao iz transcendencije, morao je da ga potraži u imanenciji. Prethodna generacija nije se, tako reći, takvim pitanjima ni bavila. Za naše mlade pisce koji su izašli iz rata ne upotrebljava se termin »izgubljena generacija«, ali bi im donekle takav termin pristajao: oni su se kretali u svetu izgubljenih vrednosti, nosili su nemir izgubljenih, onih što tragaju za smislom koji im nije bio dat, koji im je čak bio oduzet.

Ti naši mladi, smeli i nadahnuti doneli su tada i prevrat u misli. Bio je to prevrat od dominirajućeg racionalističkog ka dominirajućem iracionalističkom mišljenju.

Taj prevrat nije bio toliko dubok u Hrvatskoj koliko je bio dubok u Srbiji. U Zagrebu je pre prvog svetskog rata delovao filozof Albert Bazala, koji je

po osnovnoj orijentaciji bio iracionalist-voluntarist. Bazala je sa univerzitetske katedre, a naročito svojom *Povijesti filozofije* u tri toma, izvršio značajan uticaj u hrvatskoj kulturi. Elastični kritičar Matoš, s druge strane, distancirano se odnosio prema racionalizmu.

U Srbiji je prelom bio dublji jer je i racionalistička misao bila dublja. Tradicija racionalističke misli, čiji su kod Srba predstavnici Dositej, Vuk, Svetozar Marković, dostigla je vrhunac krajem XIX i početkom XX veka, u vreme kada deluju racionalistički usmereni filozofi Božidar Knežević i Branišlav Petronijević. Kao i ti filozofi od vrednosti, racionalistički su orijentirani i književni kritičari tog vremena: Ljubomir Nedić, Bogdan Popović i Jovan Skerlić. U nemilosti tih kritičara bili su, prirodno, najizrazitiji romantičari kao Sarajlija i Laza Kostić, ili simbolisti kao Dis. Racionalizam je dominirao u srpskoj kulturi za vreme moderne.

Sa prvim svetskim ratom, međutim, sve se najednom promenilo. Umesto dominantnog racionalizma starijih došao je dominantni iracionalizam mladih. Filozof Ksenija Atanasijević, na primer, koja se u početku razvijala pod uticajem Branišlava Petronijevića, preobrazila se, gotovo preko noći, u iracionalistu. Opšta duhovna i misaona klima orijentisala je u tom pravcu.

Kao što je pre rata racionalizam imao više smerova, ima ih sada iracionalizam. U godinama prvog svetskog rata i nakon njega cvetaju kod nas iracionalizmi svih boja. Na mladog Krležu, na primer, vidan uticaj, za vreme rata, imali su Šopenhauer i Niče. Taj uticaj oseća se i u atmosferi i u idejama njegovih dela. Kao što se, recimo, ne može shvatiti njegov pesimizam bez Šopenhauera, tako se ne može shvatiti ni njegov Kolumbo bez Ničeovog natčoveka.

Na većinu mladih srpskih intelektualaca, koji su se za vreme rata mahom školovali u Francuskoj, presudan uticaj izvršio je Bergson. Taj veliki intuicionist, koji je u srpskoj kulturi pre prvog svetskog rata bio skoro nezapažen, postaje između dva rata

najprisutniji, čak i pomodni filozof: puni su časopisi njegovog imena, njegovih ideja, i tekstova njegovih sledbenika.

Mimo tih glavnih predstavnika evropskog iracionalizma (Kroče je bio daleko manje prisutan), uticaj na mlade vrše i klasična induska filozofska misao i njen savremeni glasonoša Tagore. Prema toj misli otvoriće se i najveći među pesnicima između dva rata: Tin Ujević i Momčilo Nastasijević. A na njih, i na druge, utiču neposredno, ili preko emigranata, ruska profetska misao (Dostojevski, slavjanofili, Bardjajev).

Mada su smerovi naših iracionalista različiti, njihova opšta orijentacija je zajednička: oslanjali su se, u filozofiji, na strane velike iracionaliste, a suprotstavljali se, eksplicitno ili implicitno, domaćem racionalizmu, pre svega, Petronijevićevom i Skerličevom. Ali ta iracionalistička usmerenja, mada u nekoliko tadašnjih godina odveć raširena, čak i pomodna, zahvatila su, praktično, samo jednu generaciju. Krajem druge decenije August Cesarec i Miroslav Krleža već su marksisti; koju godinu docnije oni će u pokretu socijalne literature imati dosta sledbenika, a nešto kasnije i među nadrealistima. Možemo zato da kažemo da iracionalizam kod nas nije naišao na plodno tle: on je imao mnogo predstavnika i zagovornika, ali bar u filozofskoj misli nije doneo velika imena. Ostaće značajan ne toliko u filozofiji koliko u literaturi, gde je ostavio mnogo plodnih tragova.

Godine oko prvog svetskog rata bile su vreme kad se menjalo i samo shvatanje poezije, kad se vršio prevrat i u poetici. »Pišemo slobodnim stihom koji je posledica naših sadržaja«, kaže Miloš Crnjanski u *Objašnjenju* »Sumatre«. Taj je iskaz po duhu, po intenciji, sasvim različit od onog Dučićevog parnasovačkog, simbolističkog: da je on radnik »na polju rime i ritma«. Kakva je promena u pitanju? Pesnici starije generacije davali su prednost formi, pesnici nove davali su prednost sadržaju. Mladi pesnici imali su da kažu mnogo novoga za šta im forma rani-

jih pesama nije odgovarala. U ime tih novih sadržaja oni su hteli da izmene i stare forme. Oni su živeli drugim ritmom i u ime tog novog ritma su i nastupali. U eseju *Za slobodni stih*, koji je objavljen dve godine nakon *Sumatre*, Crnjanski ponovo kazuje da »svaki sadržaj ima svoj ritam«. I dodaje: »Izgubili smo osećaj ritma. Trebala nam je, kao dervišima u ekstazi, lupa talambasa. Ne osećamo više da je ritam *unutrašnja* a ne *spoljašnja* stvar.«

Antun Branko Šimić, u znamenitom eseju *Tehnika pjesme* (1923), takođe osvetljava taj problem ističući tezu da se mogu »uglavnom razlikovati dva ritma u lirici: jedan koji se može nazvati mehanički; i drugi koji se može nazvati ekspresivni«. Podela na mehanički i ekspresivni ritam očigledno odgovara podeli na unutrašnji i spoljašnji ritam, odnosno podeli na spoljašnju i unutrašnju formu pesme. U opoziciji tih pojmova sadržana je suprotnost dveju različitih koncepcija koje su se u godinama oko prvog svetskog rata smenjivale u matici naših literatura. Šimić je u tom sukobu »mladih i starih« bio protiv normiranih pravila, a za pravila nenormirana, organska, za pravila koja su dolazila od prirode sadržaja što se uobličavao. U pomenutom eseju, misleći očito na Dučića i Rakića, Šimić razvija problem: »Pravi umjetnik u riječi neće činiti kao ona dva slavna srpska versifikatora koji su sve svoje pjesme ispjevali u dvanaestercu i jedanaestercu. Neće izražavati u istom ritmu ples i mirovanje, brzinu i ćutanje, nego će insistirati da i sam ritam izražava stvar. Da ritam bude elemenat ekspresije. Da ritam ne bude mehanički nego ekspresivan. /—/ Ako u istoj pjesmi pjesnik pjeva ples i mirovanje, i brzinu i ćutanje, treba mu za to i različitih ritmova u istoj pjesmi. To je već slobodni stih«. Umesto mehaničkog ritma mladi su proklamovali ekspresivni ritam, umesto normiranih pravila pravila nenormirana, pravila prirode; umesto spoljašnje forme proklamovali su organsku formu, umesto vezanog stiha slobodni stih.

Sve te promene u svesti korelirale su sa promenama u stvaralačkoj praksi. Njihova najvidnija

manifestacija bio je slobodni stih. Vezanim stihovima, najčešće jedanaestercima i dvanaestercima, obično u strofama od po četiri ili pet stihova, ili u obliku soneta, pisali su svi predstavnici predratne moderne. U godinama oko prvog svetskog rata situacija se najednom menja: gotovo svi pesnici mlade generacije (sa izuzetkom, od većih, Tina Ujevića) pišu slobodnim stihom. Njihove pesme već i spoljnim oblikom razlikuju se od pesama predratnih (koje je Crnjanski, pežorativno, nazivao »pravouglim četvorokutima«), ali se razlikuju i između sebe: one su i po formi individualne. Tim pesmama gotovo jedino je zajedničko to što se negativno odnose prema formi vezanih stihova moderne. Uz to, desio se i paradoks: mladi pesnici su često govorili u ime svojih vršnjaka s kojima su delili istu sudbinu: prvo lice množine često je u njihovim pesmama. Pa ipak su njihove pesme po formi strogo subjektivne, individualne, personalne. One i po tome čine opoziciju impersonalnim pesmama prethodne generacije. Slobodan stih im je očigledno najviše odgovarao; on se javlja u funkciji ličnog izraza, subjektivnog doživljaja, individualnog sadržaja.

Slobodni stih doneo je i promenu u intonaciji pesama. Od tri intonaciona tipa poezije koje navodi Ejhenbaum (melodijski, retorski, govorni) prva dva, retorski i melodijski, bili su dominantni u poeziji parnasovaca i simbolista. Poezija govornog tipa, koja se u vreme moderne javlja samo izuzetno (Milan Ćurčin), postaje dominantna. Govorni intonacioni tip poezije koji se sada prevashodno neguje u funkciji je negacije prethodna dva tipa, i u funkciji je organskog (ekspresivnog) ritma: u prvim tekstovima mladih bliskost slobodnih stihova govornom ritmu deluje prevratnički, izazovno.

U negovanju slobodnog stiha u to vreme bilo je, razume se, i pomodnosti. Ali je tendencija da se slobodni stih neguje integrisala u celini brojne promene koje su se u poeziji desile. Sa slobodnim stihom ukinut je dominantni strofički oblik pesama, ukinuta je utvrđena metrička organizacija stiha, prigu-

šena je rima, promenio se intonacioni modus pesama. Nametnuo se unutrašnji, organski ritam iskaza, porastao je udeo aliteracija i asonanci u zvučnoj organizaciji pesama; umesto spolja nametnute melodije koju je rečima trebalo ispuniti, nicala je melodija iz prirode zvučno ostvarenih veza samih reči. Taj novi princip organizacije teksta Momčilo Nastasijević je lapidarno okarakterisao ovako: »Reč doziva reč, slika sliku, ideja ideju. Sve je tu celo«. Drugačije kazano, unutar teksta dolazi do strukturalizacije na organskim osnovama: tekst izrasta kao organska celina.

Nov način pesničkog izražavanja doneo je i nov odnos prema jeziku. Jezik je u poeziji »starih« bio sredstvo za ostvarivanje izvesnih formi: u poeziji »novih« jezik je sve više postajao posebna stvaralačka sila. Pesnicima moderne prebacivalo se, s dosta prava, da su naše reči stavljali u kalupe francuske sintakse da bi ostvarili poeziju sličnu svojim francuskim uzonima; novi pesnici težili su da oslobode jezik pesničkog izražavanja svake spolja nametnute sintakse: jezik im nije bio samo sredstvo izraza već i cilj izraza, i pesnici su se prema njemu odnosili ne samo kao prema sredstvu već i kao prema »stvari«.

Tek kad je »otkriven« kao stvaralačka sila, jezik je postao velika preokupacija književnih autora. Slično romantičarima, ali nešto drukčije, mladi se ponovo interesuju za izražajne vrednosti svog jezika. Njihovo traganje za jezičkim izražajnim mogućnostima bilo je, po pravilu, individualno, a ukupna njihova praksa veoma šarolika. Bilo je autora koji su, u pojedinačnim iskazima, ostajali u okvirima gramatički korektnog izražavanja, ali je bilo i onih koji su razbijali logiku i sintaksu (recimo, Nastasijević i budući nadrealisti). Ako hoćemo da ukažemo na popularizovane raspone u odnosu mladih prema jeziku, treba da obratimo pažnju na načine na koje su oni izazivali umetničke efekte. Interesantne su, s te tačke, dve različite orijentacije. Jedna je ona koja je insistirala na moći reči; kao predstavnike te orijentacije

možemo da istaknemo Krležu i Crnjanskog, najznačajnije predstavnike tog doba. Mada se ta dva pisca po mnogo čemu u svojim delima razlikuju, oni imaju i nešto bitno zajedničko: obojica su u pravom smislu umetnici reči, veštaci reči, hiperbolično može da se kaže da sve čega su se oni doticali postajalo je umetnost, bivalo je njihovom reči nadahnuto. Za predstavnike druge orijentacije možemo da istaknemo pesnike kao što su A. B. Šimić i Momčilo Nastasijević. Ti su pesnici najznačajnije svoje efekte postizali ne rečju (mada su ih i njome postizali), već neizrečenim, ćutanjem, pauzom, belinom. Njihovi pesnički tekstovi najčešće i za oko deluju kao prozni: u belinama između reči, u nekazanom, neoznačenom, sadržani su smislovi.

U ukupnim pesničkim zbivanjima u godinama »prevrata«, jezik je igrao znatno veću ulogu nego za vreme moderne. Orijentacija na jezik, na poruku, korelirala je sa novim ritmom koji su mladi hteli da potvrde, sa organskom formom koju su hteli da afirmišu. To je bio jezik primeren alogičnom izrazu, tj. izražavanju alogičnosti. *Kolenu našem mi smo kao mati / Nov jezik s novim osećanjem dali*, — tako glase samosvesni stihovi Milana Rakića, koji se često citiraju da bi se naglasio prevratnički doprinos moderne. Sličnim stihovima mogao bi da se označi i prevratnički doprinos modernista: novo osećanje koje su oni doneli pratio je i novi jezik.

Kad se ovako, ukratko, izlože sva osnovna zbivanja u poeziji, srpskoj i hrvatskoj, u godinama oko prvog svetskog rata, čitalac sa nekog drugog evropskog književnog područja može steći uverenje da su mu gotovo sve te pojave i iz vlastite literature poznate, da u biti nisu specifične. U jugoslovenskoj nauci o književnosti takvo uverenje se, uglavnom, i ne pobija; za ekspresionizam, kao najmarkantniju pojavu ovog vremena, izričito se i tvrdi da je opšteevropska, a pogotovo srednjoevropska pojava. Ne poriče se, takođe, ni da su mnogi naši pisci, pa i oni najznačajniji među njima, dužni poticajima iz drugih literatura, jer je upravo za te pisce (doslovno

za sve koje smo pominjali) karakteristično da su znali po više stranih jezika i da su im evropska literarna previranja bila dostupna iz prve ruke.

Ovo razdoblje u književnostima srpskoj i hrvatskoj čini specifičnim i uvek interesantnim za proučavanje činjenica da je ono dalo dosta velikih pisaca (Krleža, Andrić, Crnjanski, A. B. Šimić, Tin Ujević, Vinaver, Nastasijević itd.), a tamo gde su se veliki pisci stvarali očigledno nije bila niti mogla da bude literarna periferija. Promene koje su se zbivale u evropskim literaturama tih godina na konkretan način izrazili su i naši pisci; i oni su bili pri tom ne odjek već deo tih opštih gibanja.

Ovakvim konstatacijama, nadamo se, ne mogu se staviti suštinski prigovori, bar od strane kritičara koji naše literature poznaju. Glavni problem, međutim, nije u oceni literarnih vrednosti koje su sa »prevratom« mladih usledile, već je i glavni problem kako objasniti prirodu toga »prevrata« sa komparatističke tačke gledišta. Treba, drugim rečima, naći najadekvatnije metodološko stanovište da bi se uspešno odgovorilo na pitanje: kako je taj »prevrat« izveden i koliko je on samosvojan?

Na to pitanje se ne može na zadovoljavajući način odgovoriti sa aspekta stare komparatističke škole, koja je insistirala prevashodno na osvetljavanju uticaja. Odviše je očigledno da bar najznačajniji naši pesnici onog vremena, nisu bili pasivni receptori niti da su se razvili ispod nečijih skuta. Problem se, takođe, ne može na zadovoljavajući način rešiti ni u okviru jedne modernije koncepcije o stilsko-tipološkim analogijama. Mada su preduslovi za dolazak jednog ovakvog novog književnog pokoljenja i u našim sredinama postojali, predstavnike tog pokoljenja nemoguće je shvatiti bez veoma intenzivnih veza sa drugim literaturama, pre svega srednjoevropskim: oni su, neosporno, primali uticaje i poticaje, nisu se oslanjali samo na vlastitu literarnu tradiciju.

Pravu prirodu tog velikog literarnog »prevrata« možemo, izgleda, najbolje objasniti u okviru jedne savremene dijalektičke koncepcije koju je njen au-

tor češki marksist Karel Kosik nazvao »dijalektikom konkretnog«. Čak ni u osnovnim obrisima tu koncepciju ovde ne možemo izložiti. Ali možemo, na materijalu kojim smo se bavili, da pokažemo delovanje dvaju zakona Kosikovog »konkretnog totaliteta«, destrukturalizacije i strukturalizacije. Ono što je Crnjanski u *Objašnjenju »Sumatre«* nazivao »prevrat, u reči, u osećanju, u mišljenju«, može se sad, drugim terminima, prikazati kao destrukturalizacija jedne poetike i strukturalizacija nove. Mladi pesnici, iznikli u prvom svetskom ratu, destruisali su — da tako kažemo — poetiku svojih prethodnika: negirali su i njihova shvatanja poezije i način njihovog odnosa prema poeziji, negirali su i samu njihovu stvaralačku praksu. Ono što je u pevanju i mišljenju njihovih prethodnika bilo red i poredak, oni su destruisali, razorili. Ali su uporedo s tim »razaranjima« vršili jednu novu strukturalizaciju pevanja i mišljenja, stvarali su jedan novi red i poredak u shvatanju poezije i u pesničkoj praksi. Proces destrukturalizacije stare poetike i proces strukturalizacije nove odvijali su se pri tom kao jedinstven proces, kao proces destrukturalizacije-strukturalizacije. Iz tog jedinstvenog procesa radala se poezija i poetika nove generacije. U okviru tog jedinstvenog procesa razgrađivanja-građenja, pesnici te generacije, razume se, trpeli su uticaje i poticaje i sa strane, dolazili su do sličnih rešenja sa piscima drugih literatura. Ali u strukturalizaciji nove poetike sve uticaje ili poticaje, treba shvatiti kao pojedinačne agense ili kao elemente prevratničkog procesa: novi poredak u pevanju i mišljenju koje se stvarao činio je neke od tih poticaja i uticaja mogućim a neke ne, neke je analogije činio prirodnim a neke isključivao.

Iz rata, koji je bio svetski, i iz srednje Evrope, koja je bila već ekspresionistička, došao je Crnjanski u Beograd koji se obnavljao da pokaže svoju novu poeziju i svoje novo vjeruju u poeziji. I to što je tad kazivao bilo je protivno domaćim tradicijama, ali protivno i tradicijama drugih literatura. Bio

je tad Crnjanski u vlasti novih viđenja poezije kao što su to bili i drugi pripadnici njegove generacije. Ali delujući, stvarajući, ni on, kao ni drugi, nije bio samo objekt nekih struktura već i subjekt u tom smenjivanju poetika: rastao je i on, zajedno sa svojim pesničkim pokoljenjem, kroz interakciju sa postojećim strukturama mišljenja o poeziji i pesničkog izražavanja. Zato i možemo da kažemo da njegova poetika, kao i poetika svakog od ovde pominjanih pesnika iz tog vremena, ima nešto specifično, ali i nešto zajedničko sa poezijom i poetikom pisaca istog naroda, istog jezika, sa poezijom i poetikom evropskih literatura (evropske literature) tog vremena. Ako tim pojavama prilazimo konkretno, moći ćemo uvek u njima da otkrijemo nešto opšte, nešto posebno i nešto pojedinačno što ih u punoj meri određuje.

DEDINČEVA PESMA
»...MOLI PLAMEN-GOLUBOVE...«

U eseju o Lazi Kostiću veli Isidora Sekulić: »Dva domašaja njegova jesu dva najteža i najviša domašaja poezije. Na jednom kraju lirska pesma, ali ona klasična lirska pesma, grčki lirska pesma koja ne sme biti teža od leptira, dakle ne sme zapravo sadržati ni osećaj, nego samo gracioznu stilizaciju osećaja. Na drugom kraju odmah ono najteže, teže i od olova, tragedija«.

Mada lepo rečeno, to nije i sasvim prihvatljivo: Kostićeve lirske pesme možda su lakše od leptira u odnosu na njegove drame, ali nisu lakše i u odnosu na pesme drugih pesnika: i one su teške kao olovo. Pesme lakše od leptira, sa gracioznom stilizacijom osećaja, pisali su pre Branko i Zmaj. U novije vreme, u svojim mladim danima, pisao ih je Milan Dedinac. Takve, »lakše od leptira«, Dedinčeve su pesme *Zorilo i Noćilo* i delovi poeme *Javna ptica*. Jedna od pesama koja najviše može da reprezentuje tu lakoću, petnaesta je po redu iz *Zorila i Noćila* (1924).

Ona glasi:

Moli plamen-golubove
da ne prnu
— Ne idite!

Kuda ćete, golubovi, sa mog lica?

Kud da odu?
 Imam vodu preko lica — i evo je!
 ja je dajem
 — spusti ruku koji volim...
 ... Uzmi ove ljute kiše s mojih grudi
 kad te molim
 Uzmi s ruku ovo lišće što treperi...

Sa tom pesmom sreo sam se prvi put, kao gimnazijalac, u *Antologiji srpskog pesništva* Zorana Mišića (1956). Od svih pesama u toj *Antologiji* ona se razlikovala po neuhvatljivoj a zamamnoj lepoti. I možda više od ijedne druge ona ostaje zagonetka, izazov: kako je shvatiti, objasniti, interpretirati?

Dedinčeva pesma — kao što se golim okom može videti — ispevana je u slobodnom stihu. Ali ne bi bilo sasvim tačno misliti da je njen slobodan stih nastao na fonu vezanog. (Kako prirodu slobodnog stiha objašnjava sovjetski strukturalist Jurij Lotman.) Tačnija bi bila ocena da je pesma nastala na fonu slobodnog stiha, da je, dakle, učinila korak dalje od slobodnog stiha. Po načinu kako je organizovana ta pesma se već primakla poeziji u prozi. Poezija u prozi je razvijen književni oblik u Dedinca: pored ostalih osobina Dedinac se od pesnika svoje generacije izdvaja i negovanjem poezije u prozi. Tim oblikom on će se obilato izražavati u *Javnoj ptici* (1927), u *Plamenu bez smisla* (1930), u *Jednom čoveku na prozoru* (1937) i drugde. Njegova poezija u prozi interesantna je i po tome što je izmamila, i iznedrila, najmelodioznije glasove našeg jezika.

U Dedinčevoj ranoj poeziji nema, veoma često, ni klasičnog vezanog niti slobodnog stiha. »Pravog« slobodnog stiha gotovo da nema ni u pesmi koju smo upravo naveli: ni uz najveći napor ne bismo mogli da rekonstruišemo njegovu osnovu (fon) u vezanom stihu. Zvučne i semantičke osnove tih stihova su u njima samima, drugim rečima imanentne su im. Zato, da bi se pesma mogla analizirati i tumačiti,

kao osnovne jedinice analize moraju se uzimati ne stih ili strofa, već ono što je karakteristično za prozni tekst: iskaz, rečenica.

Prvi iskaz u Dedinčevoj pesmi čine dva prva stiha:

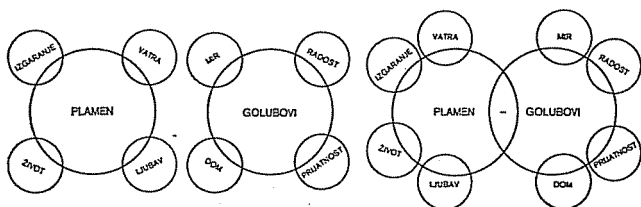
Moli plamen-golubove
da ne prnu

Po strukturi, ta rečenica sasvim odgovara rečenici slobodnog neupravnog govornog tipa: *Moli decu da ne odu*. Ali se ona od navedene rečenice razlikuje ne po strukturi, već po sadržaju. Ako je iskaz *Moli decu da ne odu* normalan, tj. standardan u našem empirijskom svetu, iskaz *Moli golubove da ne odu* je u tom istom svetu abnormalan, jer nije upućen ljudskim bićima. Sama ta abnormalnost već čini jednu od pretpostavki da se taj iskaz nađe u sferi poetskog. A začudnost (ruski *остранение*) po Šklovskom (iz eseja *Umetnost kao postupak*) bitna je osobina umetnosti. I mada je ta teza Šklovskog, ustanovljena na samom početku delovanja ruske formalne škole, nedovoljna da obuhvati u celini bit umetnosti (i književnosti), u našem je slučaju sasvim primerena da objasni poetsku primedbu Dedinčevog iskaza. Drugim rečima, Dedinčev iskaz je sposoban da izazove začudnost zato što je abnormalnog sadržaja.

Ako je u iskazu *Moli golubove da ne odu* načinjena abnormalna situacija u odnosu na empirijski svet, uvođenjem sintagme *plamen-golubovi* ta abnormalnost je još i potencirana, ta sintagma može imati samo preneseno značenje, karakteristično prevashodno za pesnički način izražavanja.

Značenje te sintagme-metafore je, uz to, vrlo neodređeno. Znamo šta je *plamen* i znamo šta su *golubovi*, ali ne znamo šta su *plamen-golubovi*. Međutim, vrlo neodređeno značenje te sintagme nije i posve neodređeno. Ono je određeno tek toliko koliko semantička polja tih dveju povezanih reči mogu da sugeriraju. Reč *plamen* u našem jeziku dodiruje

se sa značenjem reči *izgaranje*, *vatra*, ali i *život*, *snaga*, *opasnost* itd.; u nekim slučajevima može te reči i da zameni. Reč *golub* označavaće u našem jeziku uvek prijatnu pticu, domaću pticu, pticu mira, pticu radosti. Sintagma *plamen-orlovi*, na primer, značila bi sigurno nešto sasvim drugo od sintagme *plamen-golubovi*: ona ne bi mogla da sugerira pticu mira, već pticu rata, nešto agresivno, ofanzivno. Leksičko polje jedne reči ili jedne sintagme može se odrediti pomoću drugih reči s kojima ona ima izvesne zajedničke komponente značenja, tj. na koje može da asocira ili da se bar delimično zamenjuje. U našem slučaju taj stav mogli bismo da ilustrujemo ovako: jednim većim krugom grafički da predstavimo reč čije polje značenja hoćemo da ispitamo, a manjim krugovima, koji taj veći seku, da označimo reči čija se značenja sa njenim dodiruju ili bar donekle interferiraju. Evo primera:



Nedovoljno određeno značenje, kao što je izraz *plamen-golubovi*, nije specifičnost ove pesme. Za pesnički jezik takav način izvršavanja je prirodan. Pesnički jezik (to ne znači i pesnički tekst) od standardnog jezika se razlikuje u tome što je po prirodi konotativan i što govori više nejasno i dvosmisleno, neodređeno. Ali je za pesnički jezik karakteristično, takođe, da u razvijanju pesme i oni neodređeniji izrazi dobijaju sve potpunije i bogatije

značenje. Drugim rečima, pesnički iskaz, daleko više nego iskazi standardnog jezika, značenje dobijaju u kontekstu i od konteksta. Što je kontekst opredmećeniji, to je i značenje potpunije.

Pošto sada, na početku pesme, pravo značenje izraza *plamen-golubovi* još ne znamo, možemo ga, kao u matematici ili simbolističkoj logici, označiti nekim slovnim znakom, recimo znakom kojim se najčešće obeležavaju nepoznate vrednosti, slovom x . Prvi iskaz možemo otuda iskazati ovako:

Moli x da ne prnu

Iz tako predstavljene imperativne rečenice vidimo tek da jedno Ja insistira da neko Ti zamoli množinu nekog x da ne prnu, tj. da ne odlete odjednom. Ko je Ja u pesmi, znamo: to je subjekt pesme. Ko je Ti? Zasad to ne znamo. Tako, ceo ovaj iskaz u našoj svesti mora da ostane neodređen: imamo tek nagoveštaj nekih odnosa između Ja i Ti i nekog x u pesmi. Jedino što zasad možemo znati pouzdano (na osnovu sadržaja iskaza) jeste da oni *plamen-golubovi* (ono x , zapravo) trenutno ne prnu. Time je jasno izražen modalni odnos koji subjekt pesme ispoljava i prema *plamen-golubovima* i prema Ti iz pesme.

Drugi po redu iskaz pesme: *-Ne idite!* — lako je posle prethodnog shvatiti; dat je u obliku upravnog govora. Njegova je funkcija ovde samo da potvrdi, naglasi, i eksplicira ono što je već implicitno bilo rečeno u prethodnom iskazu, Tim ekspliciranjem se još više obelodanjuje modalni odnos subjekta pesme prema mogućnosti da ono x , tj. *plamen-golubovi*, odleti, nestane s njegovog lica.

Uverenje da iskaz: *-Ne idite!* treba da izgovori baš Ti iz pesme zasniva se ne samo na kontekstu već i na crtici ispred iskaza, koja tamo ima funkciju znakova navoda. U ovoj pesmi je interpunkcija važ-

na; značenje ima i izostavljanje interpunkcijskih znakova tamo gde bismo ih normalno očekivali. Prema interpunkciji i kontekstu, međutim, treći iskaz u pesmi: *Kuda ćete, golubovi, sa mog lica?* ne bismo sa sigurnošću mogli da pripišemo onom Ti iz pesme. Čak i da je to pitanje postavilo Ti iz pesme, ono bi ga postavilo kao Ja, tj. kao subjekt.

U trećem po redu iskaza došlo je, dakle, do značajnog momenta u razvoju pesme: Ti i Ja su se stopili u Ja; izbrisana je, sem toga, metafora *plamen-golubovi*, ostala je samo *golubovi*. Subjekt pesme je, znači, samom sebi naredio da zamoli golubove da ne prnu. Ali se tim stapanjem Ja i Ti, i izostavljanjem imenice *plamen*, jasnoća iskaza nije povećala. Kao što dosle nismo znali šta sintagma *plamen-golubovi* označava, tako sad ne znamo ni šta tačno označava njen skraćeni oblik, reč *golubovi*.

Doduše, lišena veze sa rečju *plamen*, reč *golubovi* ima jasno značenje: jasno je bar šta u normalnim slučajevima ta reč denotira. Ali ona nema jasno značenje i u ovom kontekstu: njena konotacija je nedovoljno određena, neuhvatljiva. Golubovi na licu — to je lepa slika, ali abnormalna: golub sleće čoveku na rame, ne i na lice. Reč *golubovi*, koja je u ovom stihu, skraćeni izraz na sintagmu *plamen-golubovi*, upotrebljena je kao metafora.

I posle ovog trećeg po redu iskaza malo smo sigurni u ono što nam je pesma stvarno rekla. Znamo tek toliko da se nešto, tj. neko *x*, nalazi na licu subjekta pesme i da postoji neposredna mogućnost da to *x* sa lica subjekta pesme, protiv njegove volje i želje ode. Ali pošto ne možemo da budemo sasvim sigurni da se išta tako materijalno, kao golubovi, nalazi na licu subjekta pesme, ne možemo da budemo ni sigurni da se na stvarnom (fizičkom) licu subjekta pesme bilo šta dešava. Ni sama reč *lice* ovde nema standardno značenje; i njeno je značenje, drugim rečima, preneseno, kao i kod reči *plamen*, *golubovi* i *plamen-golubovi*. A ako je tako, ako nismo sigurni u značenja imenica u pesmi, u šta smo onda sigurni? Sigurni smo, izgleda, zasad samo u odnose

koji su uspostavljeni između njihovih relativno određenih značenja. Te odnose mogli bismo ovako da izrazimo. Subjekt pesme S — ne želi — da neko x — ode (prne) — sa nekog (iz nekog?) — y . Simboli x i y predstavljaju u našem slučaju ne sasvim nepoznate, ali veoma neodređene i nejasne pojmove i mentalne slike. Tako smo dobili, u stvari, nešto kao jednačinu sa dve nepoznate. Ta »jednačina« najbolje pokazuje čvrstu relaciju prirodu onih nedovoljno određenih značenja osnovnih elemenata u pesmi. Simboli x i y iz te »jednačine« mogli bi da se zamene nekolikim konkretnim ili manje konkretnim označavajućim (rečima) na isti način kao što se to čini i pri rešavanju pravih algebarskih jednačina. To već nešto govori o prirodi pesme. Dedinčeva pesma ne peva, kao većina poznatih nam pesama, o nekom konkretnom objektu: o ljubavi, o slobodi, o smrti, o želji za nečim. Ona je drugačije prirode: peva, u stvari, samu relaciju između nedovoljno određenih elemenata. Po tome kako je organizovana ona je sična apstraktnom slikarstvu i dvanaestotonskoj muzici: kao što se u slikarstvu teži da izrazi sam odnos (između boja, površina, svetlog i tamnog) ili u muzici odnos između tonova, tako se i ovde izražava samo ono što može da bude bit, apstrakcija, između pojedinih elemenata koji su ušli u igru značenja. Leptirasta lakoća te pesme i potiče otuda što ona ne želi da izrazi drugo već samu apstraktnu relaciju, otvorenu prema mogućim konkretizacijama.

Iskazi u prvoj strofi bili su okrenuti spolja: čak se i subjekt pesme obraćao i sebi u drugom licu, sa Ti. Druga strofa donosi nešto novo u odnosu na prvu: u njoj su sva obraćanja usmerena ka unutra. Pitanje: *Kud da odu?* kojim ona počinje, subjekt pesme postavlja samom sebi. *Kud da odu golubovi?!* *Kud da odu sa mog lica?* I odgovor na to (retorsko) pitanje okrenut je ka unutra: *Kud da odu kad nemaju kud!* Ili: *Kud da odu kad im je ovde najbolje?!*

Između prve i druge strofe tako je sačinjena napetost. Ta napetost se zasniva na odnosu spoljašnje — unutrašnje, eksteriorno — interiorno. Ali to je samo trenutno stanje, samo trenutni odnos elementa u razvijanju pesme. Naredna dva iskaza u pesmi

Imam vodu preko lica — i evo je!
Ja je dajem

biće okrenuta i prema spolja i prema unutra. Kome to subjekt pesme daje vodu s lica? Obraća li se *plamen-golubovima*? Obraća li se sebi, odnosno onom Ti iz pesme? Ili se, možda, obraća i jednome i drugome? Ne možemo na ta pitanja precizno da odgovorimo. Pesma koristi svoje pravo da bude dvo-smisljena i višemisljena, da saopštava nedovoljno određenim ili tek nagoveštenim značenjima. Njena tenzija se i zasniva na tim dvosmislenostima; značenje koje nudi je otvoreno, treba ga ispuniti, dozvati.

Opet ne znamo sigurno šta to subjekt ima preko lica. Jer ni reč *voda*, očigledno, ne označava vodu, kao što ni golubovi na licu ne označavaju stvarne golubove. I ta reč, koja je nedovoljno jasnog značenja, može se zameniti nekim slovnim znakom; recimo slovom *z*. Za približavanje njenom značenju važno je uočiti da se ta *voda* nalazi na licu subjekta pesme, kao što se i golubovi tamo nalaze. Zato ta *voda* sa sintagmom *plamen-golubovi* i čini jednu arhisemu. Arhisema je Lotmanov izraz. U *Predavanjima iz strukturalne poetike* on kaže: »Arhisema' nije data u tekstu neposredno. Ona nastaje kao konstrukt na temelju reči-pojmova koji obrazuju snopove semantičkih opozicija, a ove poslednje se u odnosu na njih javljaju kao invarijante« (155). Primer koji Lotman navodi jeste sever—jug. Kao primeri, takođe, mogu da se navedu još i: toplo-hladno, svetlo-tamno, lepo-ružno. Ono što plamen i vodu dovodi u vezu (što čini njihov »konstrukt«) u Dedinčevoj pesmi jesu njihove suprotnosti. Te dve reči, plamen i voda, sa tačke gledišta subjekta pesme, čine jednu

arhisemu. Otuda, ovu reč *voda* iz pesme, umesto simbolom z možemo da označimo i znakom x ako hoćemo da naglasimo ono što je bitno za njenu prirodu: suprotnost plamenu.

Ta *voda*, koja se kao poslednje nešto daje, zalog je neodletanja onih *plamen-golubova*. Oni, možda, ne bi ni odleteli s lica ako im se ukaže mogućnost da dobiju vodu, i to vodu s lica! Tako se na još jedan način pokazuje da je subjektu pesme izrazito stalo da *plamen-golubovi* ne odlete s lica. Subjekt im daje sve do čega im je stalo. Samo da ne odlete! Samo da ostanu gde su! I mada još ne znamo ni šta su golubovi, ni šta predstavlja ta voda, već smo jasno suočeni sa stavom subjekta pesme. Sa stavom, sa željom, sa potrebom: da x ne bi otišlo sa y . Subjekt pesme daje sve, pa i z (tj. daje i *minus iks*). Na taj način plastično izražen stav ili odnos prema nečemu, makar da je to nešto ostalo u tami neodređenog, nepoznatog, nedefinisanog.

Drugi deo pesme počinje od sredine druge strofe, tj. od njenog četvrtog stiha. Počinje neuobičajeno: crticom i malim slovom, stihom: — *spusti ruku koju volim ...* Tri tačke na kraju tog stiha kazuju da iskaz nije završen. Pravopisnim znacima, dakle, stih je predstavljen tek kao odlomak iskaza. Iskaz je dat u krnjem obliku: nešto je na njegovom početku prećutano, a i izostavljeno je nešto što je trebalo da bude u njegovom nastavku. Nejasna je, u stvari, *presupozicija* (engl. *presupposition*) tog iskaza: ono što se zna ili pretpostavlja u trenutku komunikativnog čina, kako taj pojam definišu generativni gramatičari, i nejasan je njegov kontekst. Iskaz je, prema tome, dat kao ostrvo u moru prećutanog, nekazanog. Dosad smo se u pesmi sretali sa rečima nedovoljno određenog značenja, sada se srećemo u izrazitoj meri sa nečim drugim: sa otvorenom i neodređenom *presupozicijom*, sa otvorenim i neodređenim kontekstom.

Ipak je taj iskaz doneo i za strukturu pesme, za njen dalji tok, nešto značajno. Ja iz pesme, subjekt

pesme, obratio se sad ponovo Ti iz pesme. Ovoga puta ne može da bude dvojbe: ono Ti iz pesme nikako nije drugo Ja, već je, u odnosu na subjekt pesme, neko stvarno Ti, sasvim jasno neki drugi subjekt. Doduše, dato nam je da čujemo tek odlomak iskaza: sve su nam reči poznate, ali ni ovoga puta nismo sasvim sigurni šta one ovde stvarno znače. Ni kontekst mnogo ne pomaže: posve je neodređen. Zašto da Ti spusti ruku koju Ja voli? Gde da je spusti? Je li ta ruka bila podignuta? Ne znamo. Tek možemo da slutimo (dato nam je da slutimo) da je Ti učinilo neki gest koji je izazivao Ja na takvo reagovanje. (U onome što je označeno pesmom, tj. u onome o čemu govori pesma, nešto se stvarno dešava.) Kakvo je to reagovanje? Znači li ono: nemoj (Ti) ništa preduzimati? Kad kažemo da je ovaj iskaz ostrvo u moru ćutanja, znači da je njegov kontekst ostao neodređen: otuda teško možemo da dođemo do preciznog značenja stihova: ostavljeno nam je samo da to značenje naslućujemo.

Američki novi kritičar Ričard Blekmer, u tekstu koji se zove *Jezik kao gest*, navodi stihovi iz *Otela: Razumemo bes u tvojim rečima, /Al ne i reči*. To je po njemu izraziti primer za jezik upotrebljen u funkciji gesta: reči i rečenice služe prevashodno da izraze gest. Takvu funkciju gesta ja sam video u pesmi Branka Radičevića *Kad mladijah umreti* i analizirao je. Sličnu funkciji imaju mnogi delovi poznatih umetničkih tekstova pa i celi tekstovi. U pesmi Milana Dedinca, međutim, srećemo se sa nečim sasvim drugim, suprotnim. Razumemo reči, i pojedinačno i u celini iskaza, ali sam iskaz ne možemo da razumemo. Reči se u punoj meri mogu razumeti tek u kontekstu, a ovde je kontekst neodređen i apstraktan, preširok. Ili, još preciznije: objektivni korelativ što ga stvaraju iskazi u pesmi ne mogu da evociraju neku jasnu emociju, jasan stav ili ideju. Ono što oni evociraju odveć je neodređeno, maglovito, neuhvatljivo. Nije to nedostatak pesničke snage, nego je u pitanju sama priroda objektivnog korelativa što ga stvaraju iskazi Dedinčeve pesme. Taj objektivni korela-

tiv tiče se same prirode suptilnih odnosa koji se u pesmi izgrađuju između Ja i Ti. Verovatno zbog nečeg što je u vezi s onim *plamen-golubovima* Ja moli Ti da spusti ruku. Savetuje mu da ne protestuje? Da ništa ne pokušava? Da bude mirno? Možda sve to, a možda i više. Izražava se opet jasno samo modalni odnos prema Ti iz pesme i prema njegovoj ruci. Sigurni smo samo da je prema toj ruci, kao prema delu onog Ti, subjekt pesme sad izrazio odnos ljubavi i poštovanja.

Čovek ima sposobnost stvaranja i izražavanja — to je jedan od značajnih stavova savremene lingvistike, posebno generativne. Tom njegovom *jezičkom sposobnošću* objašnjava se stvaranje sve novih i novih iskaza i razumevanje dotad nečuvenih iskaza. Pojmom jezičke sposobnosti čoveka možemo kako tako da objasnimo stvaranje poezije i njeno razumevanje, pa i razumevanje ovih Dedinčevih stihova. Dedinčevu pesmu mogli smo da primimo mnogo pre nego što možemo na diskurzivan način da objasnimo kako smo je primili. Teškoće diskurzivnom osvetljavanju te pesme pričinjava veliki broj reči neodređenog značenja. Odstupanje od standardnih sadržaja iskaza i od standardnih značenja reči u pesmi je postalo pravilo. Cela pesma sastavljena je od iskaza koji su značenjski abnormalni u odnosu na standardni jezik; svi osnovni elementi iskaza upotrebljeni su u prenesenom, sekundarnom značenju. U takvom sekundarnom značenju upotrebljena je i reč *ruka*. Ako tu reč označimo slovom *m*, bila bi to četvrta nepoznata. Ali time se jednačine sekundarnih iskaza ne završavaju.

Evo, sledeći iskaz u pesmi počinje znakom ... (tri tačke), a ne završava se nikakvim interpunkcijskim znakom; nema tačke na kraju rečenice. Taj iskaz dat je u dva stiha:

... Uzmi ove ljute kiše s mojih grudi
kad te molim

Posle njega je belina: razmak između dve strofe. I on je, dakle, »ostrvo«: i njegov kontekst je maksimi-

malno širok i neodređen. Ali ovoga puta ne razumemo ni sve reči u rečenici: ne znamo šta bi bile *ljute kiše* na grudima subjekta pesme. To jest, ne znamo pouzdano šta ta metafora zamenjuje, kakvo preneseno značenje ima. Ali i ovoga puta znamo bit odnosa Ja prema Ti. Prvi put ovde subjekt pesme izrično moli Ti iz pesme. Ranije je njegov ton delovao zapovednički, sada deluje molbeno. Subjekt pesme koji je ranije rado davao vodu sa svoga lica, sada moli da mu se *ljute kiše* uzmu s grudi. Ma šta te *ljute kiše* označavale, one ne mogu da budu stvar prijatna: mogu samo da čine suprotnost onoj blagoj vodi na licu subjekta pesme. Subjekt je onu vodu s lica davao kao najdragoceniju vrednost, samo da mu *plamen-golubovi* s lica ne odlete. A od ovih kiša on bi hteo da se oslobodi. Njih treba da ga Ti spase, da ih uzme s njegovih grudi: odande gde mu je dah ugrožen. Uloga Ti je u pesmi porasla: subjektu pesme ono sad mnogo znači.

Poslednja dva iskaza druge strofe ipak čine jednu semantičku celinu: njih povezuje isti oblik (imperativ) njihovih početaka: *spusti* i *uzmi*. *Spusti* ruku, a *uzmi* kiše: to je ono što subjekt pesme traži od Ti iz pesme. Opet je, dakle, između toga *spusti* i *uzmi*, između nemoj činiti to, a učini ovo, ostvarena jedna relacija. Njome je označen i suštinski odnos između Ja i Ti iz pesme, ali i trenutna pozicija i jednog i drugog subjekta. Ja moli, njemu je Ti potrebno.

Pesma, međutim, još nije završena. Poslednji stih ove pesme predstavlja i celu zasebnu strofu. *Uzmi s ruku ovo lišće što treperi...* I taj iskaz na kraju ima tri tačke; ne završava se, dakle, sasvim; i on je namerno nedorečen. Imperativnim oblikom iskaza on ostvaruje paralelizam sa prethodna dva iskaza. Što znači da nastavlja korespondenciju između Ja i Ti. Doneo bi mi spas ako bi uzeo *ljute kiše* s mojih grudi: to je smisao pretposlednjeg iskaza, onog što počinje rečju *Uzmi*. U poslednjem iskazu se, međutim, implicitno kaže: uzmi s ruku

ono što se slobodno daje: To nudi slobodan, neopterećen subjekt. A lišće što treperi, koje on nudi, sugerira nešto krhko, treperavo, duhovno, nešto toplo. I njega Ja nudi ne radi nužde i ne radi spasa: nudi ga, ovoga puta, iz želje da se nešto takvo drugome pruži. U korespondencijama koje se tokom pesme ostvaruju između Ja i Ti načinjena je tako čitava skala odnosa koja se sintagmatski razvija od zapovednog do molbenog tona, pa zatim do slobodnog samodavanja. Nije li pesma o modulacijama odnosa Ja i Ti? Ona možda nije samo to, ali je svakako i to.

Ni imenice koje smo sreli u poslednjim stihovima (*kiše grudi, ruke*) nemaju određeno značenje. I njih bismo mogli da zamenimo izvesnim slovnim znakovima; na primer: reč *kiše* sa *p*, reč *grudi* sa *q* i reč *ruke* sa *w*. Na taj način bi se ova pesnička jednačina pokazala u još većoj složenosti: sa šest nepoznatih, sa šest nedovoljno određenih elemenata značenja. Simbolički logičari mogli bi same te elemente i njihove odnose da prikažu grafičkim simbolima. Mada bi takvo prikazivanje redukovalo mnoga značenja pesme, ono bi ipak pokazalo da ova pesma, po prirodi, počiva na apstrakcijama. Njen smisao proističe iz samih odnosa onih nedovoljno određenih elemenata, ali i iz odnosa koji se stvaraju unutar iskaza i među pojedinim iskazima. Ona, u stvari, izražava »čiste« odnose Ja-Ne-ja, Ja-Ti, spoljašnje-unutrašnje, vatra-voda, fizičko-duhovno. Zato što je takva svedena na same apstrakcije, pesma ne može da bude u punoj meri komunikativna. Delovaće ukoliko naiđe na primaoca koji može da je primi u njenoj apstraktnosti ili koji može da je kao »estetički predmet« konkretizuje na vlastitom životnom iskustvu, odnosno da je situira u neki umetnički i kulturni kontekst.

U vreme kad sam, kao gimnazijalac, počeo da volim ovu pesmu, bio je objavljen i jedan članak o Dedinčevoj poeziji. Autor, čije mi ime onda nije

mного značilo, pa ga se ne sećam, poredio je predratnu Dedinčevu poeziju sa onom ratnom, objavljenom u knjizi *Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211* (1947) i davao odlučno prednost njegovim ratnim pesmama. Ne zato što su te pesme po temi bile ratne, već, koliko se sećam, zato što su bile jasne i razumljive.

I zaista, Dedinčeve pesme iz rata razlikuju se od onih nastalih između dva rata toliko kao da ih je pisao drugi pesnik u drugo vreme. Te pesme je, međutim, teško vrednovati istim aršinom. One ne govore o istom na dva različita načina, već govore o različitom na različite načine. To su dva različita pesnička iskustva, dva načina, dva izraza.

Zarobljenik broj 60211. koji je pevao u logoru, među žicama, imao je jasan i razumljiv predmet svojih pesama: mučili su ga glad i sužanjstvo, čeznuo je za ženom, za slobodom, suncem i domovinom. Evo prve strofe iz pesme *Šlesko bdenije*:

Da nije ove noći
da nam sećanja ugasi i mutne ove žudi,
da nije još ove noći
nikad ti, druže, ne bih mogao doći,
zalud bi čekala moj korak da te iz samoće razbudi!

Da nije još ove noći
da nam nebo sklopi, ovo grdno, i naše oči,
da nam ove noći nije
zar bih još znao kakve su tvoje oči,
zar bih se sećao kakve sve boje krije
nebo Srbije?

Sve je u tim stihovima jasno. O jednoj standardnoj temi, iz posebnih okolnosti, pesnik je pevao služeći se rečima u njihovim standardnim značenjima. Ukoliko se gdegod i pojave izrazi prenesenog značenja, oni imaju retorsku funkciju i njih je sasvim lako »prevesti« na standardni jezik.

Drugačije je sa poezijom mladoga Dedinca, onoga što je pevao između dva svetska rata. I njegove teme, i njegovi iskazi, i njegove reči imali su tada nedovoljno određena i nejasna značenja. Dedinac

tada nije programski hteo da bude »nejasan« pesnik. Hteo je da bude autentičan pesnik, a ono što je imao da izrazi bilo je nejasno i neodređeno. Teme njegovih pesama tada nisu bile: ljubav prema ženi, bunt prema socijalnoj nepravdi, radovanje životu, strah od smrti i slične. Drugo je njega tad preokupiralo, drugim se zanosio i mučio. Dve njegove najznačajnije poeme iz tog perioda zovu se *Javna ptica* (1927) i *Plamen bez smisla* (1930): u obema je pravi predmet pesme plamen bez smisla koji dolazi od nečeg nepoznatog i koji vodi ka nečem nepoznatom. Šta znači metafora *Javna ptica* ne može se znati; to nije znao ni sam pesnik. U uvodnoj belešci uz tu poemu, objavljenoj u knjizi *Od nemila do nedraga* (1956), on kaže: »Ja sam još uleto 1923 počeo da je gonim, da je gonim i proganjam tu svoju mahnitu pticu, pticu ljubavi. Ispočetka ja nju, posle, kad je zapevala, ona mene«. Ni trideset godina kasnije Dedinac nije mogao, dakle, na diskurzivan način da objasni šta ga je u to vreme proganjalo i šta je on progonio. Ta velika vatra koju je u sebi nosio dolazila je od Ništa. Ništa ga je tad, u stvari, progonilo, za Ničim je, u znaku Ničega, on tada goreo. Bila su to, u duhovnom smislu, teška vremena; u njima se već rađalo ono stravično Nešto o kojem će kasnije u logoru pevati. Njemu, kao pesniku izuzetnog senzibiliteta, bilo je dato (suđeno) da oseti to Ništa (ili da predoseti ono stravično Nešto): vatru što dolazi s javnom pticom, plamen bez smisla. Ovako počinje *Javna ptica*:

Pada na moje dane
pada na moju tugu
pre nego sunce svane
na vodu što se budi

Bože, kako prolaze!
Idu sveži i čisti
Stisni, stisni to srce
za dušu što znala nije

GLEDAJ, ENO SE RAĐA

Nešto pada, ali šta? Neko prolazi, neko ide, ali ko? Ne kaže se. Ne kaže se ni ko treba da stisne srce. Objavljuje se, velikim slovima, da se eno rađa, ali se ne kaže šta. Šta se rađa, šta treba da vidimo? Ne kaže se, nejasno je, nedorečeno. Dat je samo odnos subjekta pesme prema nekim objektima koji su ostali nepoznati.

Ne izostavlja pesnik objekte iz svojih rečenica slučajno. Za Dedinca poezija nije bila ni igrarija ni majstorija; u pesničkoj veštini on se nije mnogo usavršavao. On je izostavljao te objekte-odrednice iz svojih stihova da bi autentično pevao. Umesto njih ulazilo je u njegove pesme Ništa. On nije pevao o Ništa; Ništa je bilo prisutno u njegovim pesmama, delovalo je otud neposredno, jer je zauzimalo mesto koje inače pripada Nečemu, dolazilo je umesto Nečega.

Pravo pitanje zato nije da li se treba opredeliti za model poezije koji peva o onom ratnom Nešto ili o onom predratnom Ništa. Pravo je pitanje da li je o oba ta iskustva pevao autentično. Pesma koja počinje stihom *Moli plamen-golubove* spada u one pesme koje su ga vodile ka *Javnoj ptici*. Između Ničega i Nečega, između vode i plamena, obeležila je jedan lepet koji se stvorio između Ja i Ti, u nedovoljno određenom kontekstu, sa nedovoljno određenim elementima značenja. I taj njen prelet preko tih odnosa bio je lakši od leptira.

ISIDORIN ESEJ O LAZI KOSTIĆU

U kritikama o književnom delu Isidore Sekulić poklonjena je pažnja ili njenom esejističkom, ili njenom pripovedačkom opusu. Niko još nije posebno analizirao neki od eseja našeg najčuvenijeg esejiste, onako kao što se to uveliko čini s pripovetkama i dramama, a pogotovo s pesmama i romanima.

Ovo je pokušaj da se što konkretnije, analizom, osvetli jedan od njenih najznačajnijih tekstova, esej objavljen pod naslovom *Laza Kostić* (1941).

Najosnovnije raz-članjavanje tog eseja izvršila je već sama Isidora Sekulić: ona je grafički, zvezdicom, podelila tekst na dva dela. U prvom delu (segmentu) govori se više o prirodi književnog stvaralaštva Laze Kostića; u drugom se delu (segmentu) to stvaralaštvo komentariše ličnom sudbinom i društvenom situacijom pesnikovom.

Još detaljnija segmentacija teksta ukazaće na čitav splet tema i motiva koje sadrži ovaj esej. Prvi deo eseja, na primer, može se podeliti na četiri tematske celine: na segment (A) u kojem se Kostićevo stvaralaštvo određuje prema književnoj tradiciji, zatim na segment (B) u kojem se govori o njegovoj tragediji *Maksim Crnojević*, pa segment (C) o nje-

govim »savršenim« lirskim pesmama i najzad na segment (D) posvećen fragmentarnoj prirodi njegovog dela.

U drugoj se polovini eseja mogu, takođe, izdvojiti četiri tematske celine: prva (E) u kojoj se govori o odnosu Kostića prema politici, druga (F) u kojoj se govori o Kostićevom karakteru i vojvođanskom karakteru uopšte, treća (G) u kojoj se govori o odnosu Novog Sada i Matice srpske prema Lazi Kostiću. Najzad, u četvrtom poslednjem segmentu (H), govori se o Kostićevoj pesmi *Santa Maria della Salute*.

Svaki od segmenata eseja može se deliti dalje na još manje celine. Svrha te segmentacije, međutim, nije samo da se pokaže od kojih je i kakvih sve tematskih segmenata esej sastavljen, i kako se oni jedan prema drugom odnose, već i da se otkrije za kakve se sve teme povodom Laze Kostića Isidora opredeljivala, s kojih je aspekata na njega gledala, kako ga je shvatala i tumačila.

I

Esej ovako počinje:

Još uvek se mesto imena *Laza Kostić* govori literarno-kritička poštapalica *slučaj Laze Kostića*. Prvi naš korak ne u slučaj Laze Kostića nego u vrlo složenu problematiku toga vrlo izuzetnog bića, okreće nas klasici, helenizmu. I okreće nas tamo potpuno opravdano.

U te tri rečenice, kojima se otvara problematika i prve i druge polovine eseja, Isidora Sekulić je rekla nekoliko važnih stvari. Najpre, da se o Lazi Kostiću još uvek raspravlja na neadekvatan način i da ona tako neće raspravljati; stavila je istovremeno do znanja da se o Kostiću ne može raspravljati bez poznavanja temelja evropske kulture, što drugim rečima znači da o njemu svako i nije kompetentan da raspravlja.

Mada tako ne izgleda, ceo je taj pasus, u stvari, polemički. Ali je on polemičan na »diplomatski« na-

čin: pošto je nekvalifikovanom sagovorniku, jednim potezom, oduzela reč, ona ga više ne izaziva svojom superiornošću. Znala je, verovatno, dobro (ona koja je bila i osetljiva i hrabra i inteligentna) da polemičar koji svog partnera spušta do glupaka i neznalice nije najbolji polemičar. U eseju o Lazi Kostiću ona postupa kao da joj nije stalo do negiranja vladajućih mišljenja o pesniku već samo do afirmacije svoga. Iza tog postupka stoji iskustvo: da je svaka afirmacija, u stvari, negacija. Afirmišući svoje viđenje Laze Kostića, Isidora Sekulić je negirala tuđa, prethodna. Zato što je ta afirmacija bila snažna, njen esej je u prvoj polovini ovog veka bio jedan od najznačajnijih priloga novom viđenju zanemarenog velikog pesnika.

A.

Deo eseja koji smo označili kao prvu tematsku celinu (A) obuhvata dva pasusa, drugi i treći. Tema prvog od tih pasusa je Kostićev odnos prema antici, tema drugog su njegova dugovanja Šekspiru. Te dve tematske celine odnose se jedna prema drugoj kao teza i antiteza, a zajedno, u većoj tematskoj celini kojoj pripadaju, čine viši kvalitet, jedinstvo suprotnosti: jedan bez drugog izgubili bi svoje pravo značenje i smisao koji dobijaju od te antitetičnosti.

Već u prvim rečenicama prvog pasusa ove tematske celine problem Kostićevog helenstva se razgranava, konkretizuje. Evo tih rečenica:

Po osnovnim crtama svog duha Laza spada u kategoriju klasičnih pesnika u grčkom smislu. Dva osnovna domašaja njegova jesu dva najteža domašaja poezije. Na jednom kraju lirska pesma, ali ona klasična lirska pesma, grčki lirska pesma koja ne sme biti teža od leptira, dakle ne sme zapravo sadržati ni osećaj, nego samo gracioznu stilizaciju osećaja. Na drugom kraju odmah ono najteže, teže i od olova, tragedija. Od prve, od sasvim zelene svoje mladosti Laza ulazi u shemu čisto helenskog obrasca; odmah daje savršene lirske pesme sazdane od same gracije; i odmah, sa 23 go-

dine, već nosi tragičnu našu dinastiju Crnojevića, — a koja nam dinastija nije bila tragična! — i radi pojedine scene za *Maksima Crnojevića*.

Posle ovakvog razgranavanja problema Kostićevog helenstva možemo da pretpostavimo u kom će smeru esej dalje da teče: u razvijanje teme o njegovim lirskim pesmama i u razvijanje teme o njegovoj tragediji. I zaista, njen esej doživeće progresiju u naznačenom smeru: čitava jedna tematska celina (B) biće posvećena *Maksimu Crnojeviću*, a jedna (C) njegovim »savršenim« lirskim pesmama. Ali se esej neće odmah razviti u tom smeru. Moraće na tom putu da savlada jednu prepreku, svoju antitezu. Drugi po redu pasus ove tematske celine (treći u tekstu) počinje ovako:

Ljudi, prijatelji, čitaoci i kritičari nisu u Lazi osetili helenizam, nisu podvukli klasiku, nisu stavljali pesniku po traživanja klasična. Odviše brzo i odlučno, pa i sudbonosno, Lazu su prikačili romantičarstvu Šekspirovu.

Taj pasus, sa ostatkom od nekoliko rečenica, mogao je komotno da se nadoveže i na onaj već citirani prvi pasus eseja u kome je i izložena teza o Kostićevom helenstvu. Za taj pasus vezivala ga je antiteza o njegovom romantičarstvu: oni bi jedan iza drugog mogli da se drže po suprotnosti. Ali, Isidora nije izabrala taj put komponovanja eseja. Ne ističući polemičku prirodu svog eseja, ona je dosledno prednost davala afirmaciji svog viđenja Kostića nad pobijanjem viđenja drugih. Njen esej je time možda gubio u dinamičnosti, ali ne i u napestosti: oprečnosti su u njemu razvijene.

Razvijanje teza, i polemika s antitezama, nije, međutim, sve što karakteriše Isidorin esej. To je ono što čini njegov kostur, njegovu strukturu, njegovu logičku prirodu. U eseju ima i mesta koja nisu obuhvaćena tezama i antitezama, tj. njegovom logičkom strukturom, a koja takođe pokušavaju da govore o bitnom u pesnika. Cela druga polovina prvog pasusa ove tematske celine je takva. Rečenice koje ćemo odatle upravo navesti dobiće pravi

smisao tek kasnije, kad se na njih nadoveže posljednja tematska celina (D) prvog dela eseja i skoro cela druga njegova polovina.

Između lirike i tragedije raspon je ogroman. A taj ogromni raspon znači jedan duhovni luk preko praznog prostora koji ima da ostane usamljena, agonska trkačka staza mašte i uma. Na toj se stazi smelom trkaču dešavaju svi »slučajevi«: tu presreću umetnika ljubomorni bogovi, tu stižu čoveka čovečna malaksavanja. Na toj dugoj agonskoj stazi nosio se sa »slučajevima« i veliki Gete, radio *Fausta* od dvadeset i četvrte do osamdesete godine, i usput počinjao i nedočinjao vazdan drama i poema. Ali jedini na svetu valjda pesnik koji je tačno uravnoteženo bio toliko srećan koliko nesrećan, mogao je Gete da pocepa i pobaca fragmente. I Laza Kostić je međuprostor popunjavao iskušenjima, raznovrsnim spegovima u koje je unosio odlomke dragocene lirike, i u kojima je mrvio ono što je celinom i puninom trebalo ući u tragedije i drame...

O čemu to Isidora, zapravo govori? Kakve su to »agonske trkačke staze«? Kakvi »slučajevi«? Šta znače oni »ljubomorni bogovi«? Zašto sad dolazi to poređenje s Geteom (da li je, ovde, bilo nužno?), zašto pominje fragmente? Možemo sve to zasad samo da slutimo, razumeti u pravom smislu ne možemo. Ceo taj deo eseja stvarno je nejasan. Ali kad tekst pročitamo do kraja, kad ga kao celinu imamo u glavi ili pred sobom, videćemo da su na sva pitanja odgovori dati, a nagoveštaji osmišljeni.

Isidorin esej, kao i svako drugo logično izlaganje, razvija se progresivno: teza se nadovezuje na tezu, ideju na ideju, argument na argument. Tako se gradi govor (discours) teksta na diskurzivnoj osnovi. Taj način organizovanja teksta možemo nazvati sintagmatskim: reč sintagma (veza, spoj, savez) najpotpunije izražava prirodu njegovog uređenja. Ali u izlaganju Isidore Sekulić, kao što smo videli, ima iskaza koji značenje dobijaju ne kroz neposredne veze, već naknadno, u celini teksta. Takav način izlaganja nije karakterističan za diskurzivnu organizaciju članka, već za artikulaciju umetničkog teksta. Njen tekst se, drugim rečima, ne organizuje samo oko sintagmatske ose, već i oko paradigmat-

skih osa. Otuda je i jezik njenog izražavanja na toliko denotativni, već u velikoj meri konotativni: nećemo moći da shvatimo šta znače one »trkačke staze«, niti šta stvarno predstavljaju oni »ljubomorni bogovi«, ako te izraze shvatimo u njihovom nepre-nesenom značenju. Jer značenje tih izraza nije utvrđeno, ono se izgrađuje u kontekstu. Po tome se Isidorin način saopštavanja razlikuje od denotativnog naučnog jezika a svrstava u jezik umetnosti, proze i poezije. Taj jezik je pogodan da se njime izrazi viđenje pesnika, a ne da se saopšte rezultati o istraživanjima njegove poezije.

Pišući među prvima o Isidori Sekulić, povodom njene prve knjige *Saputnici* (1913), Matoš je, u kritici sa karakterističnim naslovom *Ples reči*, obratio pažnju na njen stil. »Stil igle i povjesma, stil igle i končića, pun neočekivanih detalja, stil mikroskopa i otšrog, kritičkog, ženskog nervoznog oka, ples reči kao ženskih mušica i kaprisa.« Tako glasi jedna od njegova rečenica. Slično nešto moglo bi se napisati i povodom ovog njenog eseja. Jezik i način izražavanja su i u ovom eseju neobični i neuobičajeni; oni odstupaju od izvesne norme jezika i stila kritičara i esejista njenog vremena. Ta neuobičajenost izražavanja, posle ruskih formalista, obično se tumače kao namera autora da učini budnom percepciju čitalaca. Kod Isidore, izgleda nije u pitanju samo to. Pogledajmo rečenicu: »Ljudi, prijatelji, čitaoci i kritičari nisu u Lazi Kostiću osetili helenizam, nisu podvukli klasiku, nisu stavljali pesniku potraživanja klasična«. Ona je sastavljena na pesnički način: ponavljanja u njoj vrše funkciju paradigme. Cilj te i takvih rečenica je da ton saopštavanja učine uzidgnutijim i da ostvare duhovnu atmosferu posebnog intenziteta. Matoš je i to primetio. »Kod Isidore Sekulić smeta i na koncu dosađuje traženost efekta, dakle, afektiranost...«, veli on, pa malo kasnije zaključuje: »Svako pretjerivanje je pogreška, pa i pretjerivanje lepih efekata istim metodom. Silom repeticija neobičnosti postaju obične«. Isidora Sikulić je zaista preterivala: najveći deo njenih pri-

povedaka i gotovo svi eseji pisani su u tom maniru. Njen jezik više ne iznenađuje, ne začuđuje, ne čini percepciju posebno budnom; u njenom delu postao je običan. Ali je ona tim svojim »običnim« jezikom izgradila jedan poseban, tipično isidorinski svet kulture i duha. Ako je njen jezik u njenom delu običan, on, kao celina, nije običan i u odnosu na književna dela drugih pisaca. Taj jezik je podešen više da stvara atmosferu, da se njime grade likovi i izražava sva lepota i raznovrsnost književne problematike, negoli da rešava probleme. Originalan i odnegovan, on je velika građevina naše kulture.

B.

Druga tematska celina eseja, posvećena *Maksimu Crnojeviću*, obuhvata u tekstu 4, 5. i 6. pasus. Ali ona stvarno počinje poslednjim rečenicama prethodne tematske celine koje, u stvari, predstavljaju »kopču« (vezu, sponu) između njih. Evo tih rečenica:

Ona grčka sudbina, iz koje, kako stoji u Sofoklovoj *Antigoni*, »smrtnome nije dopušteno da utekne«, sa tom sudbinom Šekspir nije radio. A Lazu je u zamisli o tragediji *Maksim Crnojević* baš ta sudbina rukovodila.

U tim dvema rečenicama svedene su i obogaćene teza o helenstvu i antiteza o Kostićevom šekspirovstvu, i istovremeno je izvršena medijacija Kostićeve tragedije. Posle tih rečenica, Isidora će u prvom narednom pasusu govoriti o prirodi te tragedije, izrasle na spoju naše narodne književnosti i grčke kulture, a u trećem će pokušati da nađe odgovor: »zašto onda ljudi analizuju *Maksima* kroz Šekspira?« To je prirodna progresija njenog eseja. U srednjem pasusu te tematske celine suočiće se opet njena glavna teza i antiteza o helenstvu i šekspirovstvu Kostićevom. Taj pasus se sasvim nadovezuje na upravo citirane rečenice:

Prema takvoj koncepciji je bila i Lazina obrada. Sasvim malo šekspirovskih čvorova psihologije i karakterologije, a mnogo više sablasti, i mnogo kobno zamućenih unu-

trašnjih života. Laza je klasičnim načinom, sveo tragičnost na svega dva večna i klasična ljudska osećanja: na divljenje junaštvu i samopregoru, i na samilost prema sudbinom udarenima. Lazine velike scene u *Maksimu* klasične su: monolozi heroja i žrtava govore se s licem okrenutim sudbini.

U odnosu na prethodno citirane rečenice, ovaj pasus znači, s jedne strane, ponavljanje istih teza, a s druge: njihovo bogaćenje, dopunjavanje, osnaživanje novim argumentima i detaljima. Kao i te prethodno citirane rečenice, i ovaj pasus predstavlja jedan čvor u eseju. »Čvor« ima dvostruku funkciju: on služi progresivnom razvoju eseja, samim time što upotpunjuje njegove osnovne teze, ali ima svrhu i da izazove estetske efekte ponavljanjem istog u različnom. Prema prethodnom »čvoru« ovaj drugi se odnosi kao refren ili rima. Takva mesta, po pravilu, nemaju tekstovi lišeni estetske funkcije.

Obratimo sad pažnju na početak druge tematske celine (B), na prvi pasus, koji predstavlja jedno od najgušćih mesta u eseju. Da bismo uočili kako je taj pasus organizovan, i šta je sve u njemu rečeno, predstavilićemo ga grafički na poseban način: podelićemo ga na belinom odvojene segmente, a unutar tih segmenata na pasuse.

Maksim Crnojević potiče, ne iz istorije, nego iz naše narodne pesme, prisno srodne Lazi duhom i dikcijom; a tragični motivi naše narodne pesme sudbinski su.

Oni su dakle padali na Lazin klasični nagon i klasičnu kulturu.

Pre Šekspira, Laza je zavoleo Grke, i to kroz čitanje u originalu, ne kroz prevode, kao što je čitao Šekspira, u prvi mah.

Drama i tragedija starih Grka izašla je iz mita; ne samo iz mita o bogovima, nego i mita o čoveku.

A mit je najbolja škola, i do danas, za tajanstvene sile u sudbini čoveka. Za ludilo ljubavi, na primer, nema ni danas boljeg tumačenja od amorove strele.

Kroz mit su Grci došli do tačne umetničke koncepcije tragizma: kad junak i genij malaksava i pada, iza tog stoji sudbina.

Lazin *Maksim* nema, po šekspirovski, veze sa karakternim i materijalnim okolnostima. Tragedija Maksimova do-

lazi kao munja. Maksim je odviše lep mladić: biće dakle odgore poslan urok, sudbina, bolest, da lice razdrpa i crnilom zatamni. Lepota ima da postane ružnoća. Razbiti čoveku lik do neprepoznavanja, to je udarac bogova.

Setimo se drugog slučaja naše narodne pesme: neveste barjaktara Milića, lepotice urokljivá roda, koja, zdrava čitava, umire na putu sa svatovima svojim, jer mora umreti, kao i još osam njenih sestara, jer smrtni čovek »sudbini ne umiče«, jer opet prema rečima grčkih tragičara: gde sudbina zaljulja dom, tu sledeju propasti generacija.

Crnojevići naši, i Lazini, bili su tipično od sudbine zaljuljan dom. I turčili su se, i latinili, i ženili i udavali u Veneciju i iz Venecije, ali održati se nisu mogli. Udarac sudbine po Maksimu simbol je za udarac sudbine koja će zaljuljati ceo dom.

U prvom segmentu postavljena je teza da je siže za *Maksima* uzet iz naše narodne pesme i da je on »pao« na Lazine klasičnu kulturu. U drugom segmentu se govori o prirodi grčkog mita. U trećem segmentu se govori o mitskom u *Maksimu*, u našim narodnim pesmama, u istoriji doma Crnojevića. Svaki od ta tri segmenta podeljen je na po tri pasusa, i u svakom od tih pasusa razvija se posebna tema. Svaka od tih tema je problem za sebe: i tragični motivi naših narodnih pesama, i njihov odnos prema grčkoj kulturi, i odnos Šekspira prema grčkim tragičarima, i sve ono što je, ukupno ili posebno, rečeno o mitu, pa zatim o prirodi Kostićeve tragedije. Tek kad se Isidorin pasus ovako grafički predstavi, a ne in continuo, kao u njenom tekstu, postaje uočljivo da je i sam taj pasus jedna arhitektonska građevina sa svojim glavnim i pomoćnim stubovima, sa spratovima i ukrasima. I u ovom pasusu se razvija teza o Kostićevom helenstvu i probija antiteza o njegovom šekspirovstvu. Ali je učinjen još jedan korak u njihovoj progresiji, u njihovoj konkretizaciji: uvedeno je u igru još nekoliko argumenata: naša narodna poezija, grčki mit, istorija Crnojevića. U sva tri segmenta Isidorinog pasusa glavna je tema sudbina i sudbinsko, ono, dakle, na čemu se, po Isidori, zasniva Kostićeva tragedija.

Sve pojedinačno što je u ovom pasusu rečeno (tj. u sva tri segmenta, i u njihovim manjim delovima)

poznato je, predstavlja tako reći opšte mesto. Na osnovu pojedinačnih mesta iz tog pasusa ne bismo mogli da govorimo o nekoj izuzetnoj obaveštenosti i erudiciji autora. Ali sve što je tu rečeno dovedeno je u takve odnose, tako je strukturisano, da time, predstavlja kvalitet. Ovako ne govori čovek uske specijalizacije, čovek-znalac, već čovek široke kulture i dubokog poimanja: pisac-umetnik koji ume da organizuje tekst na nivou problema, primereno samom problemu.

Slavko Leovac je u knjizi *Helenska tradicija i srpska književnost dvadesetog veka* (1963) pisao o odnosu Isidore Sekulić prema klasičnoj grčkoj književnosti. Ne stičemo iz toga rada uverenje o izuzetnom klasičnom obrazovanju naše spisateljke. Stručnjaku nisu promakla neka njena nesnalaženja. »Ne znamo pouzdano«, kaže Leovac na jednom mestu, »šta sve ona podrazumeva kada kaže *sudbina*, a šta kada napiše *istina*.« Pa malo dalje komentariše Isidorinu upotrebu reči *sudbina* (*ananke*): »Nužnost je personifikovana u boginji Nemese i boginjama moirama, i helenski tragičari su lepo razlikovali njihove zadatke: moire dodeljuju sudbinu već pre rođenja, a Nemese prema učinjenim delima«. To odsustvo sluha za nijanse u grčkoj mitologiji samo potvrđuje ono što se inače zna, i o čemu, recimo, u svojim sećanjima govori Milan Kašanin (LMS, 1970, sv. 6): da je Isidora relativno kasno, tek između dva rata, počela ozbiljnije da se zanima za mediteransku antiku: prva joj je opsesija bila Sever, Skandinavija.

Mada Leovac u tekstu ne pominje esej o Lazi Kostiću, i u njemu se možemo osvedočiti da je Isidorin kritičar bio u pravu: značenje reči *sudbina* i u tom tekstu je neprecizno. Kad Isidora Sekulić govori o sudbini koju su bogovi dodelili Maksimu Crnojeviću, sa sigurnošću možemo da pretpostavimo da se tad radi o sudbini kakvu dodeljuju moire (rimski: parke): tj. o sudbini od koje smrtnik ne može da

utekne. Kad bude posle govorila o pesničkoj i ljudskoj sudbini Laze Kostića, onda će se uglavnom (mada ne uvek) raditi o onoj koja potiče od Nemeze.

Pita, na primer, Isidora na početku trećeg pasusa ove tematske celine: »Pa zašto onda ljudi analizuju *Maksima* kroz Šekspira, prave od drevnog mita moderan mit?« I odmah zatim odgovara:

Zato što nije dovoljno umicao sudbini ni pisac Maksimov. Na ravne mere darovit za klasičan i za romantičan stil, Laza nije dosta umicao opakom iskušenju bogova koji mu mnogo dadoše, pa mu onda mnogo i pozavideše, nije umicao iskušenju: da smenjuje stilove, da meša stilove. U lirskim pesmama je ostajao pobednik.

Ako je Laza, kao što Isidora kaže, stvarno na ravne mere bio darovit za romantičan i za klasičan stil, onda bi sigurno kazna bogova dolazila otuda što on nije umeo da nađe meru između ta dva stila, ili što nije mogao da se opredeli za jedan od njih. Takvu mu kaznu sigurno ne bi dodelile moire, to je razlog zbog kojeg kažnjava Nemeza, boginja mere. Isti (?) bogovi, međutim, kod Isidore dodeljuju obe sudbine: i onu na koju čovek može i onu na koju ne može da utiče. To nerazlikovanje dveju sudbina, u stvari, je nerazlikovanje transcendencije i imanencije u građenju sudbine. U eseju o Đuri Jakšiću, na primer, ona je dosledno pesnikove nedomašaje i promašaje objašnjavala njim samim, njegovim karakterom: prilazila mu je s imanentne tačke gledišta, videla praktično iza njegove pesničke sudbine delovanje Nemeze. Nije tako činila i u »slučaju« Laze Kostića. Evo zašto Laza u svojoj prvoj tragediji nije sasvim uspeo.

Ukrštao je Laza u *Maksimu* Šekspira s tradicijom klasičnom i helenskom i narodnom srpskom. Nadodavao je na hieratičnu jednostavnost klasične tragedije retoriku Šekspirovu, retoriku vođenu modernim, renesansnim intelektom koji je sve nalazio u čoveku i sve tumačio iz čoveka. Klasičan stil, to je kao visok, ali ravan greben. Šekspirov stil, to su vrleti, vrleti duha i munje duhovnosti. Laza je imao neverovatne sposobnosti da može oba stila, da može jedno najbolje i ono drugo najbolje. I sastavljao je najbolje i naj-

bolje, ali to su bile suprotnosti, sudari, kićenje i kitina gde joj mesta nije, a ima od toga vrlo osetljivih povreda na istini umetnosti. Srećom, uostalom i logično, *Maksim* je postao opera. Petar Konjović, Maestro Konjović ujednačio je stil, i patetika i tragika Lazine drame ostaju u veličanstvu muzikom kazanih sudbinskih tajni.

Ovde je bila prilika da se Laza Kostić suoči s njim samim: da se komentariše u svetlosti vlastitih filozofsko-estetičkih teza o ukrštanju (simetriji i harmoniji). Da li je Isidora znala za te njegove teze? Da li je znala za njegov spis *Osnovno načelo* u kojem je Kostić bio na pravim helenskim (heraklitovskim) izvorima mišljenja? Između dva svetska rata, za prirodu i vrednost tih teza znali su bar Anica Savić Rebac i Dušan Nedeljković, koji su o Lazi kao filozofu i pisali. U Isidorinom eseju o Lazi Kostiću, međutim, nema ni traga o tome da su joj njegova filozofska shvatanja išta značila. Ona, koja je bila doktor filozofije, nije primećivala u Lazi Kostiću mislioca i estetičara: niti je obraćala pažnju na njegova eksplicitna shvatanja, niti je pokušavala da ta shvatanja iščita iz samih njegovih književnih dela. Već i zbog toga ono najbitnije u Kostićevoj poetici teško da je razumela. Laza Kostić, kakav postoji u svetlosti današnje naše nauke o književnosti, nije uopšte težio jednom opredeljenju, pa ni helenskoj čistoti i jasnosti, niti je smerao da, pragmatički i proračunato, meša stilove i da »nadodaje« najbolje na najbolje. U svojim stvaralačkim nastojanjima on je, u stvari, primenjivao svoja pankalistička estetička stanovišta o »ukrštanju«. Ne mešati i nadodavati, već — ukrstiti, sudariti, suprotstaviti na osnovama simetrije i harmonije, ostvariti osnovno ontološko načelo u umetničkom delu, to je ono za čim je on težio. Sa stanovišta Kostićeve poetike, njegovi nedomašaji mogu se tumačiti samo kao posledice neuspelog ukrštaja. U *Maksimu Crnojeviću* se vide tragovi onoga što je ukrštanje; pisac nije sasvim uspeo da nadraste, kao u boljim svojim lirskim pesmama, tragove tradicija na koje se oslanjao. U osvetljavanju »slučaja« Laze Kostića, Isidora je, dakle,

primenjivala ne imanentna, već transcendentna, svoja merila. Ona u umetnosti nije videla ukrštaj, niti je tražila ukrštaj. Ona je tražila: ujednačiti stil. Ujednačen, skresan, odmeren i umeren, Laza Kostić već ne bi bio ono što jeste: izneverila bi se njegova bit.

C.D.

Isidora Sekulić je bila obaveštena o mnogo čemu: »prvi i poslednji naš enciklopedista«, kako kaže Borislav Mihajlović. Ali je ona umela da bude i neobaveštena i anahrona u svom vremenu. U vreme kad je objavljen ovaj njen esej (1941), već su postojali ruski formalisti, angloamerički novi kritičari, nemački kritičari inspirisani fenomenologijom. Sudeći po eseju o Lazi Kostiću, ona nije bila mnogo obaveštena o tome kako se u njeno vreme izučavala poezija. U eseju se ona ispoljila kao sledbenik pozitivističke orijentacije: nju je prevashodno interesovao pesnik a ne pesma; mnogo bolje umela je da govori o stvaraocu, ličnosti, nego o književnom delu.

Nešto više od tri stranice iznosi treća tematska celina (C) njenog eseja. Polovinu toga prostora zauzimaju citati. To su citati pesme *Među javom i med snom*, zatim dveju strofa *Minadira*, po jedne strofe iz *Pogreba ljubavi* i *Posle pogreba* i dveju strofa pesme *U spomenicu L. D.* Navedena su, radi poređenja, i po dva Hajneova i Geteova stiha i tri stiha jedne starogrčke pesme o Amoru.

Za razliku od prethodnih gustih stranica, ove tri i za oko deluju rastresito. Isidora je znala da izdvoji neke od najboljih Kostićevih pesama, ali ne i da ih na izrazitiji način komentariše i interpretira. Navodi ona, na primer, one dve strofe iz pesme *U spomenicu L. D.* pa iz toga dodaje:

Je li to stil i transpozicija, ili nije? Je li to klasična lirika ili nije? Je li to originalna gracija ili nije? Je li to bio, ili nije, kratak kresak kresnice, divna munjina plava svetlost koja zapali čitavu šumicu, i zgasne i ode, i samo u srcu čoveka što nešto pomalo bude ...

U pogledu najvažnijeg u Kostića, njegovih »savršenih« lirskih pesama Isidora je bila škrtá: o njima nije govorila onako dobro i rečito kao što je govorila o njegovom helenstvu ili o njegovoj tragediji. Ne raspoložujući tehnikom analize, ne mogući da izostavi iz razmatranja o Kostiću i pesme kao što je izostavila njegove filozofsko-estetičke i književno-kritičke spise, ona se poštápala, dovijala, oslanjala na reč. Kao poštápalice u ovom delu eseja doživljavamo i pozivanja na Hajnea i Getea i ponovno pominjanje bogova. Pošto je to jedno od slabijih mesta u eseju, čitalac dobija priliku da se upita: čemu i zašto sad ta pominjanja? Tek kad se ode dalje u razvijanju eseja, vidi se, na primer, da ponovno pominjanje Getea nije slučajno. Gete, koji je bio i romantičar i klasicista, ovde je bio potreban da bi se poredila dva pesnička domašaja i dve sudbine: da bi se pokazala od kakvog je kova naš pesnik bio, i prema kome njegove ambicije, ali i njegove tvorevine, treba meriti.

Na sličan način, kad se dođe do poslednje tematske celine (D) prvog dela eseja, ranije dati nagoveštaji o odnosu bogova prema Kostiću počinju da kazuju nešto ozbiljno. Ovo je početak tog dela teksta:

Suviše je dobro počelo u mladom Lazi. Mladić od dvadeset sedam godina, lepoga rasta, bujne kose, plahovite, darovite reči, još i u raskošnoj dolami Miletićeva omladinca i sina imućnog oca, Laza je morao ličiti na poluboga. Uhodila ga je, dakle, ljubomora bogova. U kojem obliku? U teškom.

A koji je to težak oblik kobi? On je, po Isidori, u tome što je »pesnik gigantskih zaleta« bio osuđen na fragment.

Izrekli smo kobnu reč, kletvu bogova, ime problema: izrekli smo reč *fragment*. »Fragment« će postati po Lazu zrelih muških godina i karakterističan i ominozan. »Fragment« će biti uzrok da Laza sa skepsom primi vest o pripremama za njegovu pedesetogodišnjicu rada.

Isidora je imala pravo: u odnosu na ono što je pre svoje tridesete obećavao da će biti i uraditi Laza

Kostić je ostvario samo fragment. Njegove duže pesme i poeme stvarno su »najvećim delom samo u fragmentima na visini«, i stvarno su »fragmenti a ne frakture«. Ali nije u pravu kad u »ukletosti na fragment« vidi samo svojstvo poezije Laze Kostića, a ne i romantičara uopšte, pa dobrim delom i moderne poezije uopšte. Sam Gete, prema kome ona našeg pesnika stalno meri, imao je onu čuvenu izjavu: »Sva moja dela fragmenti su jedne velike ispovesti«. Mnogi moderan pesnik, pa i Laza Kostić, mogao je za njim to isto da ponovi. Ne hoteći, međutim, tog rodonačelnika naše moderne poezije da sagledava i u tendencijama moderne poetike, već gledajući u njemu samo anahronog sledbenika helenstva, Isidora mu je i nehotice zakidala na meri, neadekvatno ga tumačila: negirajući kritičare koji su od Laze Kostića pravili »slučaj«, ona je i sama, takođe, stvarala slučaj, ali slučaj druge vrste: merila ga je prema šansama koje stvarno nije imao, vrednovala ga prema mitskim zadacima koje realno, u ono vreme i u onoj sredini, on i ne bi mogao da ostvari. Reč »bogovi« otuda u njenom tekstu, kad se govori o Kostiću, ne znači samo sile imanentne već i sile transcendentne: to je, u stvari, metafora za sve one napoznate sile koje su pesnika sprečavale da se u punoj meri ostvari, onako kao što se bio ostvario njen ideal »Gete potpun čovek« (kako glasi naslov jednog njenog eseja).

Poslednjih decenija, otkako se o Lazi Kostiću više piše, mnoge od tih sila koje su ga činile, osvetljene su sa biografske, istorijske, sociološke i psihoanalitičke strane. U odnosu na ta osvetljenja Isidorina reč »bogovi« deluje i nekonkretno i anahrono. Ali je ta reč širokog spektra značenja ipak označila bit problema: sve te sile, nerazjašnjene, neosvetljene do kraja, bile su sadržane u njoj.

Ta reč, međutim, u Isidorinom eseju ima i sasvim drugu, estetsku funkciju: pomoću nje je ona Lazinu pesničku sudbinu dovela na mitski nivo Maksimove sudbine. Bogovi su Isidori bili potrebni

da načini paradigmu (paralelu) Maksim Crnojević — Laza Kostić. Kao što je na odviše lepog mladića, Maksima, poslan odgore urok da ga nagrđi, tako je na odviše darovitog mladog pesnika Lazu Kostića pala kletva, nagrđa, da može ostvariti samo fragment: »pesnik svih problema, i sav od dramskih prkosa za veliki koštac, taj pesnik neće posle *Maksima Crnojevića* napisati više nijednu klasičnu tragediju, sudbinsku dramu u stihovima, sa monolozima okrenutim bogovima i tajnama«. Iza ovakvog viđenja Laze Kostića ne stoji moderan istraživač, već stoji autentičan umetnik. Ne treba ni očekivati da će umetnikova istina biti adekvatna istraživačevoj istini.

Što tekst dalje odmiče, paradigma, veza u tekstu *in absentia*, sve više čini potku Isidorinog eseja. Prestavši, posle druge tematske celine, da eksplicitno razvija tezu o Kostićevom helenstvu, ona je napustila i moguće paradigme oko teze, ali je našla sasvim druge i neočekivane.

Ne završava se poslednja tematska celina prvog dela eseja sasvim slučajno kratkim prikazom pesme *Dužde se ženi*, u kojoj je prvi put (1870) bila pomenuta gradnja crkve Santa Maria della Salute u Veneciji. Između te pesme i pesme *U spomenicu L. D. (Lenke Dunderske)*, čijim je kratkim prikazom bila završena prethodna tematska celina, u tekstu nema neposredne veze. Ali obe te pesme, *in absentia*, imaju veze s Kostićevim remek-delom, pesmom *Santa Maria della Salute*. Prikazom te pesme završiće Isidora svoj esej o Lazi Kostiću. Paradigmatskim vezama između prikaza tih pesama provučena je, tako, još jedna značajna nit kroz njen tekst, postignut je još jedan nenametljiv a značajan estetski efekat.

II

E. F. G. H.

Gotovo ceo drugi deo eseja — tačnije: prve tri tematske celine — čine razmatranja o poreklu Kostićeve fragmentarnosti. Mada svaka od tih celina

ima po 1—2 stranice teksta, svaka se od njih može svesti na po jednu osnovnu tezu.

Osnovna je teza prve tematske celine (E), u stvari, odgovor mišljenjima da je Kostića »upro-pastila politika«. »Po našem mišljenju«, veli Isidora, »moćnoga stvaraoaca i čoveka ne može prebiti kralj Milan i knez Nikola, politička stranka u Beogradu ili Novom Sadu, Jovan Ristić i poverljiva akta, novosadska *Zastava* i Jova Zmaj ... jednom rečju, nikoja svakidašnjica koja ne krije *sudbinu* ...« I taj njen odgovor je sasvim u duhu onih njenih insistiranja da Laza Kostić svojoj sudbini, koja je određena, otud, od transcendencije, nije mogao da umakne. Isidora je u Kostiću videla, mogla i htela da vidi, samo objekt a ne i subjekt. U eseju nema ni pokušaja da se Laza Kostić sagleda i kao izraz kulturnih i društvenih težnji, zanosa i prkosa njegovog doba.

U sledećoj tematskoj celini (F), međutim, Isidora donekle menja perspektivu i nivo posmatranja. Sasvim neosetno, ona je sa metafizičkog sišla na socio-politički i psihološki nivo. Poreklo Kostićeve fragmentarnosti se u novom kontekstu više ne osvetljava voljom transcendencije, već prirodom imanencije. Na putu ka ispunjenju misije (mitskog zadatka) pesniku nisu stajali bogovi, već je stajao njegov karakter i vojvođanski karakter uopšte. Opet je on, dakle, bio shvaćen kao objekt i to objekt jednog posebnog tipa karaktera; Isidora je nastavila da metafizički misli i kad je napustila metafizički nivo rešavanja problema. U njenom viđenju je Laza Kostić lišen velikih htenja i aktivnog doprinosa menjanju sveta, ne samo u književnosti već i u političkom svetu Vojvodine, Beograda, Cetinja, Beča, Pešte, Petrograda i Berlina, svuda gde je bivao. Takav, aktivistički Laza Kostić, koji shemi njenog viđenja nije odgovarao, morao je zato da bude upriličen prema toj shemi pa, prema tome, da bude u dobroj meri i izneveren.

Deo eseja u kome se govori o vojvođanskom i Kostićevom karakteru, karakterističan je za Isido-

rina antropološka, socio-psihološka, istorijska i politička razumevanja Srba i Vojvodine. Taj deo spada u lepše stranice njene esejistike i u najbolje (mada ne i najtačnije) stranice koje su o Vojvodini i Vojvođanima uopšte napisane. »Život Srba u austrijskom inostranstvu donosio je sobom da je prosečan Vojvođanin ostajao nepoverljiv i nemiran i rasrdljiv. A izuzetni ljudi su bili i ostali naletni, eksplozivni, svojeglavi, neusavetni. Svetozar Miletić, Đura Jakšić, Jaša Ignjatović, Ilarion Ruvarac, Laza Kostić... Austrija i Mađarska iznegovale su taj tip Srbina Vojvođanina u svim generacijama.« Kad je prešla na konkretnosti, više nije bilo mesta za bogove. Isidorina objašnjenja se svode, sve u svemu, na vreme, sredinu i rasu, dakle na pozitivističke kategorije. Ne više voljom bogova i unapred ispredenom sudbinom, već poreklom i nacionalno-političkim položajem, Laza Kostić je bio predodređen za fragment.

Vojvođanin sa velikom vokacijom, to je u prošla vremena značilo gotovu tragediju. Možeš moći i znati šta hoćeš, ne možeš ništa postati i nikuda se popeti. Izuzetan, možda velik, nigde nisi potreban, čak ni upotrebljiv. Ko će da ti dade svoje ime? Ako si muzičar, u koje zemlje muziku spadaš? U koje zemlje slikarstvo spadaš? Možeš ići da moluješ srpske seoske crkve. A u koje zemlje literaturu spadaš? Nemaš države ni pečata; ni svoje hijerarhije u koju bi normalno ušao bilo na visoku građansku dužnost, bilo na visok umetnički rang.

Teško je danas reći kako je Vojvođanima s velikom vokacijom nekad bilo. Ali je u Vojvodini, u ta vremena, ljudi s takvom vokacijom bilo: neke od njih je sama Isidora pobrojala. Ti naletni, neusavetni, eksplozivni ljudi ostali su ipak velika imena u srpskom narodu: nije im smetalo što ih nije čekala hijerarhija, što nisu imali zemlje i pečata: imali su narod i kakvu-takvu publiku. Lepa Isidorina reč ume, na žalost, da zavede, da odvede od problema. Posle citiranih rečenica slede ove dve: »Šta nastaje u darovitu čoveku, u moćnoj prirodi? Raspinjanje, bes, stid od života, mizantropija, samomržnja, otrovan

karakter, bežanje, ma kuda, u Srbiju, u Crnu Goru, u svet, do đavola«. Za tim rečenicama slede i druge, slične. I sve one, zajedno, vode ka stavu da je Laza Kostić bio osuđen na nedomašaj, na fragment, u osnovi zato što nije znao u koju literaturu i u koju kulturu spada, kom i kakvom narodu treba da služi ili koji narod treba da izgrađuje. Isidora Sekulić, očigledno, ignoriše brojne Kostićeve članke, književne i političke, izostavlja iz pamćenja njegove narodne poslove i aktivnosti po Vojvodini, Srbiji, Crnoj Gori i drugde; ona ga vidi mimo njegovog konkretnog delovanja. Od pozitivista, kojima je dužna, Isidora jedino nije prihvatila: da se oslanja i poziva na činjenice.

U sledećoj tematskoj celini (G) autor spušta pogled još niže od razmatranja prirode Lazinog i vojvođanskog karaktera, do sasvim konkretne kulturno-političke situacije. Za Lazinu sudbinu, za njegovu neiskazanost i nedomašanje, ona okrivljuje i Novi Sad. Kaže: »Taj Novi Sad! Taj nekada bogati, naduti, oko *Matice* i raznih patronata i redakcija prilično oboleli Novi Sad, čija je atmosfera dosta trovala, a dobar broj jačih i darovitih ljudi i otrovala.« I optužuje Maticu srpsku: »Jeste, postojala je Matica srpska. Ali koga je od svojih istinski značajnih pisaca Matica uzela pod mišku! Da li Đuru, da li Lazu? Da li je, u nova vremena, dala sekretarstvo sa strogim zahtevima, sa novim pravima i zadacima, na primer, jednom Milošu Crnjanskom!...« Vidi se iz tih rečenica da je sa mnogo gorčine gledala i na Vojvodinu i na njenu najznačajniju kulturnu instituciju.

Kad se do ovih mesta u tekstu dođe, postaje vidljivo da problem za Isidoru nije Laza Kostić, njegova sredina i njegovo vreme, već savremena joj Vojvodina, njen glavni grad i njena glavna kulturna institucija. Laza Kostić joj je bio samo povod da se iskaže, da izlije malo žuči, da potraži neki put za svoje saplemenike iz zavičaja. Ono što je stvarno imala da prigovori Vojvodini svog vremena, ona je prigovarala Vojvodini Lazinoj, i to sa nepravim argu-

mentima. Iako je mnogo od onoga što je o Vojvodini i Vojvođanima rekla, u stvari, njena lična projekcija, za poštovanje je njena otvorenost i njen angažman da u Vojvodini ne bude kao što jeste. Ona nije samo mistifikovala i kucala na pogrešna vrata: umela je i da gleda kritički, oslobođena nacionalnih tabua, u biti antinacionalistički, na taj svoj vojvođanski svet koji je volela očajnom ljubavlju. »A ako se odista pomolio talenat, očigledno talenat, slava srpskom bogu i srpskom sinu, a pesnica tuđincima i tuđini!« Tako glasi jedna njena rečenica. Čovek kosmopolitske orijentacije, kakav je ona bila, nije mogao da ne vidi i tragikomične strane vojvođanskog mentaliteta. U njenim tekstovima sarkazma je malo: pojavio se ovde gde je govorila o nečem bolnom, gde nije mogla da uspostavi distancu.

Međutim, sve što je u poslednjim dvema tematskim celinama (F, G) rečeno, nesaglasno je sa onim prethodnim insistiranjima na Lazinoj »ukletosti« koju su mu bogovi dosudili. Isidorin tekst je, u stvari, nekongruentan: između metafizičkog i socio-političkog objašnjenja »slučaja« Kostić nema saglasnosti, niti ima racionalno obrazloživog prelaza. Jedina stvarna veza između njih jeste reč »fragment« i teza o fragmentarnosti Kostićevog dela. Pomoću neprecizne upotrebe reči i nedoslednog razvijanja teze i izvršen je prelaz sa jednog nivoa na drugi nivo. Taj prelaz je učinjen između tematske celine u kojoj se govori o Lazi i politici (E) i tematske celine u kojoj se govori o njegovom karakteru (F). Ali je on zabašuren tako da se pri površnijem čitanju ne vidi: govoreći o tome kako Lazu nije sprečavala politika, već sudbina da se u književnosti potpunije ostvari. Isidora je u pojmu politika našla neophodnu »kopču« za govor o političkoj situaciji koja je stvorila vojvođanski tip karaktera, pa i karakter Kostićev.

Na sličan način uspostavljena je i veza između pretposlednje tematske celine, u kojoj se Matica i Novi Sad optužuju za Kostićevu fragmentarnost, i poslednje (H), u kojoj se govori o njegovoj labudovoj

pesmi *Santa Maria della Salute*. To je ono mesto o poslednjim godinama pesnikova života. »Šta je video u sebe zagledani Laza? Natrag gledajući ništa tvrdo ozidano; napred gledajući, starost, sirotinju, a u duši ledenu mudrost ili ludo očajanje. Još bi bilo vremena i snage za rad, ali bogovi i Vojvodina su Lazu ukleli tragično, *fragmentom*.« U čemu je tu promena nivoa razmatranja? Vojvodina, koja je dotle bila tretirana kao socio-psihološka i politička kategorija, odjednom je dovedena na rang metafizičke kategorije: pošto i Ona može da određuje sudbinu (kao bogovi), samim tim Ona je i izjednačena s bogovima, dati su joj božanski, makar i negativni atributi. Tim obrtom u nivoima razmatranja, pisac je učinio ono što nije dozvoljeno naučniku, ali je dozvoljeno i moguće umetniku. Vojvodina je, praktično, posle tog obrta osvetljena sa još jedne, negativne, strane: pomoću bogova, na metaforičan način, »preslikana« je klima stvaralačke neplodnosti koja je zadesila vojvođanski prostor u Isidorino vreme. Ali taj obrt nije stvarno učinjen radi tog osvetljenja. On je bio potreban da se umetničkim sredstvima odbrani konzistentnost eseja. Tim obrtom postignuto je, doduše malo nategnuto, da se »slučaj« Laze Kostića stvarno razmatra na dva nivoa: na metafizičkom i socio-psihološkom. Tako, ta dva nivoa, do kraja, nisu ostala sasvim odvojena, kao što je izgledalo.

Na žalost, takav obrt Isidora nije uspela da načini između pretposlednje i poslednje tematske celine eseja. Sva veza svela se tamo na jednu jedinu reč, na reč »fragment«, Rečenicom: »Tako je Laza ušao u svoj poslednji fragment«, počela je poslednja tematska celina posvećena pesmi *Santa Maria della Salute*. Taj deo eseja odviše je poznat: u njemu se nalaze najlepše i najznačajnije reči izrečene, bar do drugog svetskog rata, o toj Kostićevoj pesmi, reči zaslužne za slavu koju pesma ima. Ali na osnovu onoga što je Isidora o pesmi rekla, kao i na osnovu svega što o njoj danas znamo, ta velika pesma, »najsilnija ljubavna pesma srpske književnosti«, kako ona tu kaže, nikako se ne bi mogla nazvati fragmentom.

Zašto ju je Isidora ipak tako nazvala? Nemamo drugog odgovora sem da je ta reč trebalo da odigra ulogu »kopče« između dveju tematskih celina. Pesmom je trebalo završiti esej o Kostićevoj sudbini, a ono što je o pesmi imalo da se kaže, trebalo je na neki način dovesti u vezu sa prethodnim izlaganjem.

Na jednom mestu, sasvim pri kraju teksta, veli se za tu pesmu: »Ima u njoj od helenskog i romantičkog duha«. Prevedeno na jezik Laze Kostića, to znači: da je u pesmi došlo do ukrštaja ta dva duha, odnosno te dve tradicije. Bila je to još jedna prilika da se pomoću pesme osvetli ukrštaj helenstva i šekspirovstva u Kostića. Ali Isidora tu mogućnost nije iskoristila baš zato što joj je kategorija ukrštaja tog pesnika-filozofa ostala nedokučna. Tako je i govor o Kostićevoj pesmi stvarno ostao samo jedan fragment njenog eseja: bit njegovog pesništva ona ni kroz tu pesmu nije sagledala.

*
* *

Esej o Lazi Kostiću očigledno nije stvaran sa naučnim pretenzijama. Mnogostruki Kostićev rad Isidora nije pokušala nikako, a nekmoli sistematski da prikaže. U tekstu nema ni reči o Kostiću kao filozofu, estetičaru, kritičaru, prevodiocu. Od Kostićevih drama ona je govorila samo o *Maksimu Crnojeviću*; *Gordanu* nije ni pomenula, a o *Peri Segedincu* je u dve rečenice kazala da je ta drama »patriotski prinos nacionalnog borca Laze Kostića«, ali samo »fragment« njegovih »retko velikih sposobnosti«. O najvažnijem Lazinom stvaralaštvu, o njegovim lirskim pesmama, Isidora je premalo rekla. Po onome, dakle, što je propustio da kaže, ovaj njen esej spadao bi u loše naučne radove. Pa ipak to je jedan od najznačajnijih tekstova koji su napisani o velikom pesniku. Intelktualno-umetničkom visinom, strukturom, stilom, jezikom, uobličenom vizijom, taj tekst se drži, ne zastareva, iako vreme ide, istra-

živački metodi se menjaju, znanja o poeziji, Kostiću, Vojvodini, obogaćuju. Taj tekst i nije organizovan kao naučni traktat. On je organizovan poput umetničke proze, učinjen je čvrstim pomoću brojnih paradigmatičkih veza. To znači da u njemu ima i reda i plana, ali da oni nisu naučne već umetničke prirode. Taj tekst je, drugim rečima, oformljen kao esej.

Kakva je forma eseja? Jovan Hristić u knjizi *Oblici moderne književnosti* (1968) kaže: »On je uvek između: ni sasvim 'čista' književnost, ni sasvim 'čista' kritika, ni sasvim 'čista' filozofija, spajajući u sebi preimućstva svih njih, a ne podležući nijednom od njihovih ograničenja« (str. 153). Na osnovu analize Isidorinog eseja morali bismo da zaključimo nešto drugo. Esej nije oblik koji se nalazi između »čistih« oblika; on je, u stvari, hermafroditki oblik. Ono što bi prirodno trebalo izlagati u vidu naučnog traktata, Isidora je izlagala u vidu umetničke proze. Esej, kakav je ovaj njen o Lazi Kostiću (a on je reprezentant za svoju vrstu) sigurno nije između nauke, kritike, filozofije i umetnosti. Naprotiv, on je istovremeno i u nauci i u umetnosti, odnosno istovremeno u filozofiji i u umetnosti, ili istovremeno u kritici i umetnosti. On je uvek u sferi intelektualnog (nauka, filozofija, kritika) i u sferi estetskog (umetnosti). Zbog toga je esej po formi (organizaciji, strukturi) umetnost, ali umetnost sa dominantnim intelektualnim sadržajima. Kao što su mogući bezbrojni intelektualni sadržaji, moguće su i bezbrojne konkretne forme eseja.

Isidorin esej je rezultat njenih književnih i intelektualnih iskustava, ali i njenog razvoja. On je bio najpogodnija forma da se izrazi pisac njenog profila: pripovedač i putopisac intelektualne nastrojenosti i intelektualac umetničkog nerva. Ne mogući da se u punoj meri ostvari ni kao pripovedač, ni kao naučnik, niti kao filozof ili kao književni kritičar, a ogledajući se u svim tim oblastima, Isidora je u eseju našla oblik koji je najpotpunije mogao da izrazi njene složene preokupacije. Esej, kao forma,

traži složene stvaralačke duhove. Otuda njen uspeh i domet njenog eseja.

U znamenitom *Eseju o eseju* Lukač je napisao: »Svaki esej pored svog naslova dopisuje nevidljivim slovima riječ: povodom ...« Ne znamo da li je Isidora, sem stôte godišnjice Kostićevog rođenja, imala i druge povode da esej o Kostiću napiše. Ali znamo, iz drugih njenih tekstova, da su u krug njenih dubljih preokupacija ulazile teme iz tog eseja: o tradiciji, o prirodi stvaralaštva, o okolnostima u kojima pisac deluje. Iz pisama koje je pisala pred drugi svetski rat Milanu Kašaninu, a pogotovo Vasi Stajiću, zatim iz eseja o Đuri Jakšiću i Milanu Konjoviću, pa i iz njenih pripovedaka, vidimo koliko joj je Vojvodina bila stalna briga i bolna rana. S druge strane, iz pojedinih eseja (*Gete potpun čovek*, *Problem slave i častoljublja*, *Problem izuzetne ličnosti*) imamo jasan utisak da su joj preokupacije bile: ostvariti se, ostvariti se na potpun i častan način. Laza Kostić, sudbinom i kulturom, ambicijama i ostvarenjima, mogao je esejisti Isidorine širine i njenih preokupacija da postane pravi objekt preko koga i povodom koga bi se iskazala. Njenom stvaralačkom subjektu Kostić se nametao kao pravi partner za dijalog o mnogim pitanjima umetnosti i života. U interakciji s tim partnerom (tim objektom) mogla se, sem toga, pokazati sva mera, širina i visina stvaralačkog subjekta. Ne spada slučajno taj esej u Isidorine najbolje tekstove.

Da su Isidorine stvaralačke mogućnosti bile izuzetne, isticali su gotovo svi njeni pozniji kritičari. Te mogućnosti su se praktično sagledavale u mnoštvu tema o kojima je ona mogla da piše: od antičkih do savremenih, i od raznih umetnosti (književnosti, muzike, slikarstva, arhitekture) do onih koje spadaju u domen religije, nauke, filozofije, svakodnevnog života. Slabost takvih viđenja potiče otuda što se njen stvaralački subjekt sagledava samo sinhrono, kao jednom zauvek dat, a ne u istoriji, u procesima razvoja, menjanja, obogaćivanja. Isidora nije uvek bila moćan stvaralački subjekt enciklope-

dijske širine. Ona se, kao pisac, kao esejista, nije javila jednom stvorena; ona se stvarala, izrastala. Mogla je da se kao esejista razvije zato što je njen stvaralački subjekt bio otvoren za korespondencije sa mnogim temama. Posle svakog savladanog zadatka taj subjekt je postajao, u stvari, nešto drugačiji i bogatiji. Na tu samo-stvaralačku bit njene esejistike ukazao je Jovan Hristić u eseju obavljenom neposredno iza njene smrti (*Književnost*, 1—2/1958). Za Isidoru bi sigurno moglo da važi ono što je sama napisala za Valerija: »Valeri teži za onim što je neprestano u moći menjanja, i zato bezgranično trajno. Naravno i on mora da se dotakne života, ali se u misli opet odvajava od njega, i traži u sebi savršenijega i suštinskijega. Beži od sebe kakav jeste, i kakav dela u životu, i traži kroz funkcije intelekta, kakav može i još može da postane ...« I Isidora je bežala od sebe kakva jeste; svakim novim tekstom postajala je unekoliko kakvom je htela da bude. Ona je htela da bude intelektualni i umetnički partner Lazi Kostiću, kao i drugim piscima i umetnicima, i to je i postala. Pri tom nije bila samo pasivni objekt njihovog delovanja; bila je u tom dijalogu stvarno subjekt, potvrđivala se kao subjekt, samo-izgrađivala se kao subjekt, kao Jastvo (*Das Selbst*) u Jungovom smislu. Pod imenom Isidora Sekulić može se otuda misliti na delo u izrastanju i na subjekt u izrastanju. Njen esej bio je dakle, forma stvaranja i forma samostvaranja: najpogodniji način da se materijalizuje i očuva, i nastavi, vlastita bit. Isidora je izrastala kroz napor da svoje mogućnosti potvrdi i razvije, i izrastala iz napora da se bude viši nego što jeste, duhovniji nego što vreme nalaže, kulturom bogatiji nego što sredina, u kojoj se živi, to omogućava. U tom njenom naporu, i u njenom izrastanju, bilo je veličine, slične onoj njenih velikih partnera, i slične onoj Laze Kostića.

SRPSKA SATIRA

I

Smatra se da satira u istoriji književnosti ima svega nekoliko velikih i plodnih razdoblja: u Starom Rimu (Horacije, Juvenal, Petronije), u Engleskoj i Francuskoj XVIII veka (Swift, Volter) i u Rusiji XIX veka (Gogolj, Ščedrin). Ona postoji i u drugim periodima, skoro kroz celu istoriju književnosti. Ali je njeno javljanje i njeno bujanje uvek uslovljeno posebnim okolnostima.

Hegel u svojoj *Estetici* satiru smatra prelaznim oblikom od klasične ka romantičnoj umetnosti, a pretpostavku za njeno javljanje: nesklad između društva i individue. U Staroj Grčkoj, kaže on, najviši cilj individue predstavljao je državni život, građanstvo i živi patriotizam: »pri ovoj neposrednoj povezanosti individuuma sa opštošću državnog života subjektivna osobenost i njena privatna posebnost još uvek se ne ispoljavaju štetno po celinu«. Ali, u Rimu je taj sklad subjektivnog i opšteg, državnog, bio narušen: previše krutih formi uređenog državnog života izazivale su, kao reakciju, osamostaljivanje individue. Zbog toga je i došlo do »opšteg razdora između duhovnog koje je samostalno i spoljašnjeg određenog bića«. A došlo je upravo zato što se javila »potreba za jednom višom unutrašnjom slobodom subjekta

koji polaže pravo na to da bude slobodan ne samo u državi kao supstancijalnoj celini, ne samo u datome moralu i pozitivnoj zakonitosti, već u svojoj sopstvenoj unutrašnjosti (...) Subjekt zahteva svest o tome da je kao subjekt u samom sebi supstancijalan, te na taj način u onoj slobodi nastaje nova nesuglasica između cilja za državu i cilja za sebe kao u sebi slobodnog individuumu«.

Značajan period satire postoji i u srpskoj književnosti XIX veka; on traje od Sterije do Domanovića i Kočića, dakle, nekih osamdesetak godina. Vojislav Đurić u studiji *Prvi srpski satiričari* kaže da je satiričnih elemenata bilo i kod Dositeja i Vuka. Međutim, prvi naš satirički tekst, po njemu, jeste Sterijina *Laža i paralaza* (1830), a prvi naši pisci koji su se bavili čistom satirom su: Sterija, Branko Radičević, Jovan Ilić, Đura Jakšić i Zmaj. Veći zamah satira postiže tek u drugom razdoblju tog perioda, krajem prošlog i početkom ovog veka, kad se satirom bavi većina značajnijih pisaca: Vojislav Ilić, Milorad, Mitrović, Milovan Glišić, Stevan Sremac, Branislav Nušić, Radoje Domanović, Petar Kočić.

U tom obimu, i kod toliko velikog broja pisaca, satira, verovatno, nije srazmerno prisutna ni u jednoj od tadašnjih evropskih literatura. Naša književna kritika i historiografija skoro da i nisu poklanjale pažnju tom fenomenu. O satiri se pisalo uglavnom uzgred, povodom pisaca koji su bili i satiričari, i to obično sa društveno-idejnog aspekta, dakle o satiri kao obliku društvene i idejne borbe. Na toj osnovi zasnovana je i studija ruskog slaviste M. Bogdanova *Сербская сатирическая проза конца XIX—начала XX века*, jedina knjiga koja je dosad o jednom periodu naše satire napisana. Osvetljenju tog problema najviše se, sa jedne specifične strane, približio Dragiša Živković u studiji *Parodično-humoristički i ironični stilski elementi kao tvorački princip u srpskoj prozi*. Na osnovu novih stilističkih ispitivanja Živković u njoj dolazi do jednog bitnog zaključka: da se »srpska umetnička proza XIX veka konstitui-

sala i razvijala kao originalna nacionalna umetnička tvorevina«. »Humorističko-parodični stav«, kaže on, »bio je stalni korektiv koji je čuvao srpske pisce kao predstavnike jedne male i početničke literature od padanja u pasivno prenošenje manira tuđih pisaca, u književnu rutinu i kliše, u mehanizam proste književne tehnike. U isto vreme, on ih je približavao najvećim imenima svetskog humora i parodije« i služio kao korektiv protiv knjiške patetike«. Ta Živkovićeva studija, međutim, nije imala za predmet satiru već stilske osobine pisaca, i to prevažno onih koji se satikom nisu bavili (Ignjatovića, Ljubiše, Lazarevića); utoliko više njena osvetljenja sugeriraju pretpostavku o pogodnostima koje su postojale u tom periodu naše literature za razvoj satiričnog stvaralaštva ne samo sa društveno-istorijske već i književne strane.

I srpska satira XIX veka niče, u stvari, iz nesklada do koga je došlo u ciljevima za društvo i ciljevima za individuu. Obnovivši u prvoj polovini XIX veka nacionalnu državu, Srbi su istovremeno obnavljali i stvarali kult svoje nacionalne i kulturne istorije; otkrivši svoju veliku narodnu kulturu, vratili su poverenje u svoje nacionalne tvoračke snage. To je bilo plodno tle za nicanje i podgrevanje velikih nacionalnih, društvenih i kulturnih ideala, za ambicije o dostizanju kulturne Evrope. Ali, stvarni nosilac tih ideala mogla je da bude samo individua, iz onog dela »probuđenog naroda«, a ne država, ni srpska, a pogotovo ni druge države u kojima su Srbi živeli. Srpska državica, u dugom čupanju od turske vlasti i turskih manira vladanja, politički stešnjena i spolja i iznutra, nije mogla da odgovara tim idealnim težnjama probuđene individue. Za stvaralačku individuu ona već od Vukovog pisma knezu Milošu (1831) znači veliko razočarenje. A ni sam srpski narod, u Kneževini i Kraljevini Srbiji i van nje, nije se predstavljao u svakodnevnoj stvarnosti onako kao što su nacionalno i romantičarski podgrejane oči spisatelja htele da ga vide. Nije imao, činilo se, ni starog gospodstva, ni čojstva i junaštva iz narodne poe-

zije, niti pak duboke želje da se uvek žrtvuje za visoke nacionalne i ljudske ideale. Ne individua koja teži da sama za sebe predstavlja osnovnu supstanciju, već individua koja se indentifikuje sa nacionalnim i društvenim idealima dolazila je u raskorak sa realitetom i sa samim bićem društva. Nisu ti ideali kao ideali u svemu bili »zdravi«, progresivni i realni; bili su i izraz nesazrelih emotivnih raspoloženja. Stari Amidža u Jakšićevoj pesmi *Otac i sin*, koji vodi po vašaru »junačke krvi najmlađeg sina«, plod je i Đurine romantičke reakcije na svoje nejunačko pokoljenje: *E, ja sam volo sablje i koplja, / A sin mi jarca pečenog*. Idealizovano junaštvo i srpskog plemstva i srpske raje, naspram banalne sadašnjosti, to je bio jak motiv, ali ne i velika književna mogućnost srpske satire. Na toj osnovi pravljen, i Domanovićeva satirična priča *Kraljević Marko po drugi put među Srbima* spada među njegove slabije satire. Ako je za uravnoteženog Steriju u *Rodoljupcima* taj motiv izvira iz jedne konkretne i protivurečne situacije, za Jakšića i Domanovića, nekoliko decenija kasnije, on je bio samo fikcija.

Nisu srpski pisci XIX veka bili samo satirički i kritički raspoloženi prema svetu oko sebe; imali su prema njemu, u najmanju ruku, dvostruk odnos. Veliki komediograf i začetnik srpske satire, Jovan Sterija Popović, počeo je sa nacionalno-istorijskim romanima i tragedijama: dve godine pre *Laže i paralaže* objavio je, recimo, *Boj na Kosovu ili Miloš Obilić i Zoraida*. Takve krajnosti biće karakteristične gotovo za sve naše pisce XIX veka. I Branko, i Jakšić i Zmaj su više duga platili nacionalnoj romantici nego satiri. I Stevan Sremac, koga danas cenimo prevashodno kao humoristu i satiričara, pisac je jedne kasnoromantičarske i rodoljubljem opterećene knjige *Iz starog Jevanđelja*. Dvostruk odnos u literarnom viđenju sveta još se najkarakterističnije ispoljava u vreme najvećeg zamaha naše satire, na razmeđu vekova. Tada se negovao i jedan poseban vid seoske idilične pripovetke. Takvu pripovetku pisali su i Glišić i Kočić, a Radoje Domanović, čini se, posebno

idilično-patetičnu. Humor i satira bili su način odbrane od patetike i prihvatanja tuđih manira, ali su proisticali i iz dvojne prirode stvaralačke ličnosti. Ta ličnost nije bila samo u neskladu sa realitetom nego je nesklad nosila i u samoj sebi; ona je bila nosilac dveju suprotnih predstava, jedne odveć idealne i jedne odveć kritičke. Viđenje sveta i sa druge, idealne strane, bila je njihova duhovna potreba: nadomestak represivnoj krajnosti u koju ih je vodila satira.

Dvojni odnos u to doba ne postoji samo kod pisaca već i u političkim raspoloženjima, kulturnoj historiografiji, u književnoj kritici. Na polju nacionalne historiografije, na primer, tada deluju dva istoričara koji čine dva suprotna pola u viđenju srpske prošlosti: romantički idealista Panta Srećković i rušilac nacionalnih mitova Ilarion Ruvarac. Mere i uravnoteženosti u duhovima izgleda da u to doba skoro nigde i nema. Njih će doneti tek jedna nova generacija, koja se javlja na samoj razmeđi vekova: generacija Bogdana Popovića, Božidara Kneževića, Cvijića, Alasa, Dučića, Stepe Stepanovića: »ti naučnici, vojskovođe i ti umetnici ničim se toliko ne ističu koliko uravnoteženošću svojih misli i visinom ličnoga morala«, kaže Milan Kašanin.

Dolazak te generacije unekoliko se poklopio sa dinastičkim prevratom od 1903. koji je označio kratkotrajni ali intenzivni politički preporod Srbije. Demokratska Srbija pod Petrom I, sve izloženija opasnostima spolja, približavala je pa i poistovetila više ciljeve individue i države. Rakićeva pesma *Na gazi Mestanu*, karakterističnim stihovima: *Danas nama kažu, deci ovog veka, / Da smo nedostojni istorije naše*, počiva na sasvim suprotnim raspoloženjima od Jakšićeve pesme *Otac i sin*; pri takvim raspoloženjima mesta za satiru nema. Dučić, Dis, Pandurović, a posle prvog svetskog rata i Rastko Petrović, Nastasijević, Dedinac itd. odviše su se bavili metafizičkim ljudskim problemima i vlastitim književnim izrazom da bi se osvrtni na biće društva; u onome što je suštinsko u njihovim preokupacijama konkretan

društveni realitet nalazi se stvarno van njihovih vidika. Sa umiranjem naših značajnijih pisaca XIX veka nestalo je iz srpske književnosti i prave satire i pravih satiričara. Jedini od njih koji još deluje u međuratno vreme, Branislav Nušić, formirao se u obrenovićeovskoj Srbiji i ostaje, u osnovi, satiričar starog srbijanskog građanskog društva.

Novostvorena država, Jugoslavija, još manje je bila plodno tle za satiru. Satira se rađa u relativno stabilnim društvima, kroz duže procese duhovnog zrenja. Generacija pisaca koja se kod nas javila posle prvog svetskog rata tek je bila izašla iz krvi i stradanja. Većina od njih vraćala se iz tuđeg sveta i iz tuđih škola. Kontakti i ideje koje su tamo stekli podsticali su ih ka kosmopolitizmu i individualizmu, ka bavljenju vlastitim izrazom, a ne ka konkretnim društvenim zbivanjima. S druge strane, relativno homogeno srbijansko društvo, izvor i predmet satire, rasplinjavalo se u mnogo protivrečnijem, jugoslovenskom. Trajanje međuratne jugoslovenske države bilo je, izgleda, prekratko da bi se nesklad između individue i društva definisao i umetnički izrazio. Dve osnovne komponente koje su činile osnovnu poziciju srpske satire prvog perioda: književna i društvena misao koja se oličava imenima Dositeja, Vuka, Svetozara Markovića i Skerlića, s jedne, i nacionalna mitologija stvorena u XIX veku, s druge strane, bile su napuštene. Izlazeći iz rata, Crnjanski je objavio: *Gladan i krvav je narod moj./ A sjajna prošlost je laž.* To raspoloženje nije vodilo satiri. Jedan jedini značajniji satiričar koji se u tom međuratnom vremenu javio jeste Stanislav Vinaver. Njegova satira, međutim, nema za predmet društvo, društveni moral ili nacionalnu politiku, već upravo ono što je osnovna preokupacija pisaca njegovog vremena: književnost i književne ličnosti. Zato se ona i javlja u obliku književne parodije.

Tek tridesetih godina, a pogotovo pred rat, socijalni pokret u literaturi dolazi u ozbiljnu koliziju sa društvom, ali na pretpostavkama koje ne omogućuju plodno tle za satiru. Ideje tog pokreta su u potpunoj suprotnosti sa postojećim bićem društva; one

i ne teže da s njim postignu sklad, već da ga po programu Komunističke partije radikalno izmene. Zato pravi oblik društvene kritike u okviru tog pokreta ne može da bude satira nego pamflet.

Plodno tle za satiričku književnost nastalo je tek posle rata, tačnije u poslednje dve decenije. Tada se opet, u dva generacijska talasa, javlja veći broj pisaca koji se bave satirom. Miroslav Egerić je u svojoj *Antologiji savremene srpske satire* od tog većeg broja predstavio samo dvanaest: Branka Čopića, Eriha Koša, Dobricu Čosića, Mila Stankovića, Vasu Popovića, Ljubišu Manojlovića, Branu Crnčevića, Vladu Bulatovića Viba, Dušana Radovića, Matiju Bečkovića, Milovana Vitezovića, Živka Stojšića i Pavla Kovačevića. U *Napomeni* datoj uz izbor on je pomenuo još nekoliko autora kojima je ostavio mesta za »buduće istrajavanje« ili za neku širu antologiju: Aleka Marjanovića, Boru Oljačića, Rastka Zakića, Milenka Vučetića, Predraga Todorovića, Milovana Ilića, Miloša Radivojevića, Miloša Tasića, Dušana Jaglikina, Mira Glavurčića, Lazara Dovnikovića, Anđelka Erdeljanina, Milomira Marinovića i Miljenka Žuborskog. Sam broj tih autora, koji zaslužuju da budu pomenuti u *Antologiji* ili u *Napomeni*, kazuje da satira, u ovim našim godinama, nije sporadična pojava, makar da se njome ne bave i najznačajniji naši pisci kao u XIX veku. U opsežnom uvodnom eseju *Posleratna srpska satira*, prvom ambicioznijem tekstu koji je o toj temi napisan, Egerić nije, bar ne dovoljno eksplicitno, odgovorio otkuda taj fenomen. Nije u pitanju, verovatno, samo građanska hrabrost ili kritička svest satiričara; mora da postoje i neki opšti uslovi koji stvaraju pogodno tle za njihovo prisustvo. Hegelova teza o razdoru individue i društva kao preduslovu za rađanje satire ukazala bi i ovde na postojanje nesklada između ciljeva i ideala za individuu, na jednoj strani, i realiteta samog bića društva, na drugoj, kao na stvarno tle iz kojeg izrasta naša posleratna satira.

Već u prvim posleratnim godinama javlja se taj nesklad, ali, razume se, opet u specifičnom vidu: kao nesklad između ideala o novoj društvenoj stvar-

nosti, koje je učesnik u oslobodilačkoj borbi izneo iz rata, i same te stvarnosti koja se, živa i opipljiva, pokazivala. Kao i u Sovjetskom Savezu prve decenije posle revolucije, satira je i kod nas bila glasnogovornik u ime tih ideala, ali i njihov zarobljenik. Gotovo svi istaknutiji satiričari prve posleratne generacije (Branko Ćopić, Erih Koš, Ljubiša Manojlović, Mile Stanković) svoju satiričnu kritiku, čuvajući ideal, zasnivali su na pojavama društvenih »anomalija«. U priči Ljubiše Manojlovića, *Kraljevići u Mahunama*, na primer, prikazan je ovakav slučaj: »U dečjem domu u Mahunama, budžet za 1946. godinu 1.378.050 dinara. Službenika — jedanaest. Dece — troje«. Deca bi trebalo sigurno da budu zadovoljna; imaju skoro kraljevsku apanažu. Ali se žale što ih nema više. »Eh«, kažu, »kad bi ih bilo više, pa da zajedno ljušte krompir za kuvaricu, oljuštili bi brže. I brže bi očistili cipele za jedanaest službenika, i stigli bi kako valja da poslušaju tih jedanaest službenika«. Ta kratka i efektna Manojlovićeva satirična priča može se uzeti kao prototip za jedan niz novinskih satiričnih proizvoda kojima je predmet birokratija. Satira je u njima, ma koliko i kako kritička, u službi vladajućih društvenih ideja. Ona se angažuje u njihovo ime, zadržavajući se u sferi pojedinačnih pojava i kloneći se uopštavanja.

Satiru sa izrazitim literarnim ambicijama i sa najpouzdanijom literarnom formom pišu u tom prvom razdoblju Branko Ćopić i Erih Koš. Ćopićeva satira je, međutim, za duh trenutka u kome nastaje tipičnija: pozitivan društveni ideal je kod njega jasan, formulisan i određen. Njegova *Jeretička priča*, jedan od datuma u našoj posleratnoj satiri (objavljena 1950), predstavlja i prvi dublji literarno-satirički pokazatelj o postojanju nesklada između ideala stečenih u pokretu socijalne literature i u oslobodilačkom ratu i novog sveta koji se kod nas stvara; zato je i bila dočekana kao »jeretička«. Neki uvaženi drugovi, ministri i generali, u ovoj priči, letuju na moru, žicama i ogradama odvojeni od mase kojoj su do juče pripadali. Njena kritička pozicija zasniva

se, očigledno, na idealu o jednakosti koji je postojanjem ovakvih pojava ugrožen. »Iako je sve prisutne u sali vezivala jedna ista strast, lov, ipak su se oni dijelili u dvije strogo razgraničene grupe: na lovce-drugove i proste lovce«, kaže Čopić u drugoj svojoj priči. Napuštanje ideala o jednakosti, jednog od najraširenijih u revoluciji, zapravo nastajanje stvarnosti koja je s njim i drugim sličnim idealima u neskladu, centralni je motiv Čopićeve satire. Ma kako ta satira u svoje vreme jeretički delovala, društveni ideali na kojima se temelji njena kritička pozicija, bili su u osnovi »ideali naivnog komunizma«. Čopićeva satira spada u najveće domete posleratne srpske satirične književnosti ne zbog te svoje kritičke pozicije, već zbog literarne zasnovanosti, zbog snage uverenja koja se pretočila u književnu materiju. Ideali na kojima se zasnivala kritička pozicija posleratnih satiričara pokazivali su se vremenom sve neostvarljivijim; zato su satiričari nove generacije morali da ih napuste ili modifikuju.

Krizu starih (»naivnih«) ideala revolucije najdramatičnije su imali da dožive pisci koji su im bili najviše privrženi. Dobrica Ćosić objavio je 1966. *Bajku*, apokaliptično delo puno satiričkih intencija, a da se pre toga nije bavio satikom. U prvom poglavlju romana, *Pepeo*, glavni junak se budi iz sna i sve što dotiče postaje — pepeo! Tako, ta »alegorijska vizija o dilemama savremenog sveta«, počinje pepelom, izgoretinom; ona nema više ni impliciranih ideala kao što ih ima čopićevska satira, ali nema ni drugih, zrelijih, jer nije plod sazrele vizije već jedne eruptivne reakcije. U njoj su veliki ideali sa kojima se individua identifikuje, izgoreli, a za novima, koji bi ih zamenili, tek se tu, u knjizi traga.

Nova generacija satiričara, koja se afirmisala tokom protekle decenije, počela je osećati i izražavati nesklad između individue i društvenog realiteta na nov način. U satiričkim tekstovima Vlade Bulatovića Viba, na primer, taj nesklad se pokazuje kao nesklad realiteta i novog koncepta socijalizma, koji se političkim rečnikom naziva demokratskim i samouprav-

nim. Stari ideal iz ćopićevske satire je u njima modifikovan, osavremenjen. Ali i Vibova satira, koja je prevashodno politička, ima ambiciju da služi kao »budilnik«; individua u toj satiri još dolazi u nesklad sa realitetom ne kao subjekt koji teži da u samom sebi bude supstancijalan, već kao subjekt koji je nosilac jednog društvenog koncepta, jedne opšte ideje.

Drugi satiričari njegove generacije (Bran Crnčević, Dušan Radović, Aleksandar Popović, Matija Bečković) učinili su korak dalje. Taj korak ne znači modifikovanje ćopićevske pozicije, već njeno napuštanje. Individua više ne dolazi u nesklad sa postojećim realitetom kao nosilac jednog društvenog ideala, već kao individua koja teži da sama u sebi bude supstancijalna. Tek se kod njih zapravo počinje ukazivati u pravom smislu ona Hegelova »nesuglasica između cilja za državu i cilja za sebe kao u sebi slobodnog individuuma«. Ti satiričari javili su se u književnosti kad je književno-idejna pozicija socijalne literature već bila prevladana i kad je duhovni kontinuitet sa našom modernom literaturom bio uspostavljen. Rezultat te dublje književno-istorijske promene jeste težnja ka dezideologizaciji literature. I za satiru, koja je ideološki najistureniji rod književnosti, ona je značila nešto slično: dezideologizaciju pomeranjem težišta kritičke pozicije sa društvenih ciljeva ka čoveku-pojedincu kao vrhovnoj vrednosti. Brana Crnčević u predgovoru knjizi *Štihovi* Ogdena Neša kaže da ta knjiga ne govori kao obično druge knjige o Americi: o mukama Crnaca i siromašnih belaca, niti o sjaju, nadmoći i snazi Amerike. Ona je »lišena ove dve vrednosti i ima treću: dete, ženu i čoveka. Baš je lepo od njega«, dodaje Crnčević, »što se setio ove tako zapostavljene i toliko potcenjivane trojke«. Jedinka se u tom konceptu ne javlja kao pripadnik jedne ideologije ili kao proizvod »sveukupnosti društvenih odnosa«, već teži da se predstavi samo kao neotuđena ljudska jedinka. Nova pozicija naših satiričara nije ekstrem novopobuđenog individualizma, bez korelata sa drugim društvenim i

duhovnim zbivanjima. Ona se rađa skoro istovremeno sa humanističkom reinterpretacijom marksizma, kojoj su veliki doprinos dali i naši filozofi. Suština je te reinterpretacije u tome što, suprotno staljinističkom konceptu o podređivanju jedinice kolektivitetu, bit marksističkog humanizma shvata kao koncept o oslobođenju (dezalijenaciji) ličnosti, pa dosledno tome i sam marksizam ne kao dijamat, već kao »humanizam-naturalizam«. Takvo shvatanje marksizma u osnovi je i naše nepragmatske društvene i političke misli, koja i sama kao svoj krajnji cilj uzima oslobođenje ličnosti i oslobođenje rada. Zato naša nova satira i ne dolazi s njom u koliziju, već, po samoj pretpostavci za javljanje satire, dolazi u nesklad (i nesuglasicu) sa postojećim realitetom i sa pragmatiskom praksom kao njenim surogatom.

Nova pozicija naše satire, koju sve više usvajaju mlađi satiričari, manifestovala se i u samom zaglavljju lista *Jež* u kome se oni uglavnom okupljaju. *Jež* se već nekoliko godina ne legitimise kao humorističko-satirički list, već kao »list za humanizam i renesansu«. Ova promena nije slučajna; nju je svakako inspirisala samospoznaja stvaralačke individue i spoznaja vlastite satiričke pozicije. Satiričar više ne oseća ili neće da oseća nesklad sa pragmatiskom društvenom praksom drugačije, već kao nesklad sa individuum koja teži da bude dezideologizovana i dezalijenirana, da se sama oseti u sebi slobodna. Zato on i istura čoveka (dete, ženu, muškarca), a ne neki konkretizovani društveni ideal kao osnovnu poziciju satiričke kritike. Ta nova pozicija naše satire ne znači mehaničku zamenu pretežno političkih ideala »apstraktno humanističkim«. Ona ne beži od društvene i političke kritike, ali u toj kritici pokazuje jasnu težnju ka vraćanju čoveku kao slobodnoj individui, ka njenom oslobađanju od ideologije kao »lažne svesti«. Zato je »humanizam i renesansa«, što znači povratak čoveku kao »dugo zapostavljanoj« »vrednosti«, njena osnovna, čak i programski definisana, težnja. Nije slučajno što su svi ovi satiričari istovremeno i poznati dečji pisci. Dečja književnost

je u njihovom stvaralaštvu ono što i romantička tragedija ili idilična seoska pripovetka za naše satiričare XIX veka ili literatura o ljudima i herojstvima iz narodnooslobodilačkog rata za starije posleratne satiričare. Slobodu i ideal oni više ne nalaze u istoriji ili u nekim društvenim sredinama, već u najmanje otuđenom ljudskom svetu, u svetu deteta.

II

Satira se u književnosti javlja u dva vida: kao književni rod i kao način izražavanja. Tu razliku je, po ruskom slavisti M. Bogdanovu, prvi napravio Timofejev. Ona je značajna za precizno definisanje satire i satiričkog u književnosti. Svi srpski pisci u XIX veku koje pominjemo kao satiričare nisu bili i satiričari u doslovnom smislu. *Bakonja fra Brne Sime Matavulja* nije satirički roman, već roman sa puno satiričkih elemenata. Sremčev *Vukadin*, koji se ponekad smatrao satiričkim romanom, satiričan je u pojedinim poglavljima ili na pojedinim mestima. Nušićeve komedije imaju uglavnom samo satiričke elemente: kao satiričke mogu se uzeti prevashodno one iz prvog i poslednjeg njegovog perioda. Satira kao književni rod podrazumeva uvek dela naročite vrste u okviru tradicionalnih književnih oblika: pesme, pripovetke, romane, drame, itd. Satirički elementi u njima preovlađuju nad drugim elementima ili, pak, postaju njihovi konstitutivni principi. Satirički je oblikovan *Vođa* Radoja Domanovića ili *Maskenbal na Rudniku* Vojislava Ilića. Od početka do kraja u tim tvorevinama, dakle, u samoj njihovoj strukturi, delo poseduje dva značenja: jedno bukvalno, i drugo zamenjeno, preneseno, koje satiričko delo i čini satiričkim. U nesatiričkim delima, međutim, satirički izraz se prepliće sa drugim stilskim elementima, komikom i humorom, pre svega. Ta tri vida izražavanja su u književnim delima obično isprepletana; samo se analitički mogu izdvojiti jedni od drugih. Naspram onoga što se u klasičnim estetikama

naziva *uzvišenim* i *tragičnim*, komika, satira i humor imaju u osnovi nešto zajedničko: smeh. Isidora Sekulić je u eseju *Tek dve tri reči o humoru*, sigurno najlepšem tekstu koji je o toj temi kad nas napisan, humorom nazvala samo onaj vid književnog izražavanja, koji može da izazove »uzdah i osmeh«. »Humor je« kaže ona, »fina i prefinjena umetnička suština, pri suprotnom kraju ali na istoj osovini sa tragikom; ili, kad se približe, skoro i do dodira približe ... onda humor može biti i potresna farsa uz smrt, ili potresna smrt uz farsu.« On je »svetlica« što se »ne da uhvatiti ni rezervisati: samo prne u dušu čoveka, tamo gde nema vedrine bez oblačka i nema tuge bez provedrina«. Slično tome humor je u svojoj *Estetici* definisao i Kroče, malo određenije i malo grublje: kao »smijeh u plaču« koji nastaje usled »naglog prelaza iz komičnog u tragično i od tragičnog u komično«.

Smeh, ali u drugačijem vidu, stoji i u osnovi komike i satire, Bogdan Popović je u studiji *Algorična satirična priča* načinio veoma prostu a u osnovi tačnu distinkciju između komičnog i satiričnog: cilj je komike da *na-smeje*, cilj je satire da *i-smeje*, ili da »degradira svoj objekt« kako bi rekao Metju Hodgart u knjizi *Satira* (Matthew Hodgart: *La Satire*). Razlika između njih (i između humora izaziva *o-smeh*) plastično se u našem jeziku izražava samim prefiksima. Bergson, koji po knjizi *O smijehu* još važi za najveći autoritet u oblasti komike, smatra da se komični efekti zasnivaju na motoričnim psihičkim mehanizmima. Izrazito skladni pokreti plesača, da navedemo njegov primer, biće nam smešni ako zapušimo uši pa vidimo samo pokrete a ne čujemo muziku. Ti psihički mehanizmi su van-emocionalni (ne pobuđuju, dakle, nikakve emocije) i njih karakteriše bezosećajnost. Čini se da smešno obično može da ustalasa samo pod uslovom da padne na veoma mirnu i veoma ravnu površinu duše. Ravnodušnost je njegova prirodna sredina. Smeh nema većeg neprijatelja od uzbuđenja, kaže Bergson. U biti je satire, naprotiv, da izazove emocije (osude, gnu-

šanja itd.). Samim tim ona se udaljuje od bezlobivosti smešnoga; u težnji da i-smeje ona se nalazi na istoj osovini, ali pri suprotnom kraju od komičnog. Sva svoja sredstva stavlja u ruke kritike: i otuda je uvek angažovana (uperena protiv nečeg) i uvek u opasnosti da bude lična, pristrasna.

U srpskoj književnosti XIX veka nacionalno-romantičarska tragedija bila je jedna od glavnih književnih opsesija. Želeći da zapamti samo trajnija literarna dela, naša književna istoriografija obično zapostavlja da istakne koliko je takvih tragedija napisano i izvedeno, i koliko je pisaca i dela, stremeći tragičnom i uzvišenom, srljalo u patetiku i kič. Do tragičnog u pravom smislu dospevali su, uglavnom, samo Njegoš i Laza Kostić. Smeh u sva tri pojavna vida, najčešće pomešan, bio je plodonosniji oblik ispoljavanja naših pisaca, prirodni način izražavanja njihovog nesklada u sebi i njihovog nesklada sa svetom oko sebe. Ono neostvareno, tragično, pokazivalo se kao negativno prisutno: kroz »okretanje« na komiku, kroz dosezanje do humora i kroz agresivnost i jetkost satire.

Bogdan Popović u *Alegoričnoj satiričnoj priči*, koja je još uvek osnovni, ako ne i jedini naš tekst koji na teorijskom nivou raspravlja o satiri kao književnom rodu (objavljen je 1901) izbegao je da dâ definiciju satire. Ali je zato razložno i sistematično izložio načine pomoću kojih ona postiže svoje efekte. Tih »efekata«, kako ih on naziva, po njemu je pet: 1. *invektiva*, 2. *objektivni način* (u kome satiričar »ljude ili stvari koje hoće da ismeje iznosi pred nas objektivno«, najčešće pomoću alegorije), 3. *ironija*, 4. *hiperbola* i 5. *nagoveštaj* ili *insinuacija*, ili, kako mi danas kažemo, aluzija. Primenu svih tih »efekata«, zapravo satiričkih sredstava, on je analitički objasnio na primerima Domanovićevih satiričnih priča *Kraljević Marko po drugi put među Srbima*, *Danga i Vođa*. povodom kojih je i svoju studiju-kritiku napisao. Šezdesetak godina kasnije, Vojislav Đurić je u svojoj studiji *Stradija*, posvećenoj Domanoviću, analizom novih momenata u prozi našeg satiričara, une-

koliko dopunio spisak tih sredstava slučajevima *prividnog i apsurdnog kontrasta, spletom kontrasta i parodije, suprotstavljanjem izraza predmetu* itd. Slične analize tekstova različitih autora pokazuju da postoji još čitav niz drugih načina na koje se postižu satirični efekti.

Sama reč *satira* ima malo neobično poreklo. Ona ne potiče, kao što se ponekad pokušavalo da zaključi, od reči *satir* koja označava banalnog šumskog boga sa malim rogovima i kozjim nogama, Bahovog pra-tioca. U Staroj Grčkoj je bilo prave satire (Aristofan), ali nije postojao još jasan pojam o satiri kao književnom rodu. Ona se kao književni rod potpuno razvila tek u Starom Rimu; tada je i nastao pojam kojim se taj rod označava. Reč *satira* potiče, zapravo, od latinske reči *satura*, koja ne znači ništa drugo već *zдела, činiја*. Upotrebio je prvi rimski pesnik Enius da bi njome označio pesme različitog sadržaja. Ta prvobitna upotreba nije lišena unutrašnje logike. Kao što činiја može da primi neku mešanu salatu, ili mešavinu različitog voća (kruške, grožđe, jabuke), tako se i u umetničkom izražavanju može praviti »mešavina« dijalogu, mimike, pevanja, govora; odnosno praviti mešavina stilskih postupaka, koja onda dovodi do pometenosti normalnog sprega formi i ideja. »Kad je Lucilius dodao takvoj salati sirceta i bibera lične i društvene kritike, satira je poprimila svoju istinsku i pravu prirodu«, kaže Džilbert Hajet u knjizi *Anatomija satire* (Gilbert Highet: *The Anatomy of satire*) od koga smo uglavnom i preuzeli objašnjenje pojma satire.

»Mešavina«, kao oznaka sadržaja satire, ostala je, u modifikovanim oblicima, njena bitna osobina i kao žanra i kao načina izražavanja. Ono čemu umetnik (ne-satirički) teži, jeste da postigne sklad građe i forme, da za svaku građu nađe i odgovarajuću formu. Satiričar, obično, za svoje svrhe, teži da taj sklad ukine da bi napravio jedan drugi, satirički. Najtipičniji slučaj takvog »mešanja« u književnosti je parodija. Jovan Subotić je, na primer, za svoju pesmu *Sablja-momče, cvet-devojče* o tragičnoj lju-

bavi dvoje mladih, prirodno uzeo baladičnu formu. U parodiji te pesme, *Čemer-deka*, *pelen-baka*, Zmaj je uzeo istu tu baladičnu formu, ali za jedan drugi, nepodesan siže: o tragičnoj ljubavi dvoje starih. Pomešao je, dakle, dve književne komponente koje jedna uz drugu ne idu, koje su u očiglednom neskladu, i zbog toga stvaraju komične i satirične efekte. Pravi predmet te njegove parodije stvarno više nije ni ljubav dvoje starih, ni ljubav dvoje mladih, već nešto treće: sam stvaralački postupak parodiranog pesnika.

Ono što je izvor satire — nesklad između individue i društva — pokazuje se, dakle, i kao osnovni princip na kome se ona zasniva. Nesklad u veličini između Gullivera i Liliputanaca, u proznoj Swiftovoj satiri, pogodan je način da se osvetle i on i oni. Nesklad između ponosa Domanovićevih Stradijaca, i onog što taj ponos izaziva: primanje žigova srama, izvor je satiričnih efekata te priče. »Učiniti sramno ili ludo delo, pa se njime ponositi, pokazuje cinizam i neuračunljivost; to su dva greha umesto jednog«, kaže Bogdan Popović. Međutim, taj nesklad, ili ta mešavina normalnog i abnormalnog, nije u satiričkom postupku proizvoljan i bez reda; on je nameran i smišljen, zasnovan na jasnim idejama i ciljevima. Analizirajući »objektivan način« u Domanovićevim pričama, Bogdan Popović konstatuje da u njima postoji »paralelizam između prenosnog značenja priče i činjenica iz stvarnog života«. Da bi satira imala efekta, odnosno da bi bila komunikativna, ona mora taj paralelizam da održava. Nijedan drugi književni rod ne daje tako jasne (i jednostrane) poruke, prevodive na diskurzivnu misao, i nijedan drugi ne zasniva toliko literarne strukture prema diskurzivno saopštivim porukama. Nije satira, naravno, zbog toga u preimućtvu nad drugim književnim rodovima. Više nego oni izložena je opasnosti da postane efemerna i jednostrana. U moderno vreme ona se spasava inkorporiranjem u nesatiričke književne radove, Kafkin *Proces* i Džojsov *Uliks*, na primer, mogu se i ne moraju uzeti kao satire: satira je ušla u njihove strukture,

ali se spojila sa nesatiričkim tako da njihovo značenje nije zamenjeno i zamenjivo, da je, zapravo, ambivalentno. Ironija u delu Tomasa Mana znači i stalno prisustvo jednog satiričkog sredstva, ali i spas od njegovih ograničenja.

Ironija je najelastičnije i najčešće sredstvo satiričkog izraza. Može se javiti u jednoj reči, ali i protegnuti na celo delo. Po definiciji, ironija daje rečima, zavisno od konteksta, moralno i vrednosno suprotan smisao od onog koji one imaju u svom osnovnom značenju. Kad izgovorimo, recimo: Gle hrabra čoveka!, a hoćemo time da kažemo da je, u stvari, kukavica, izrazili smo se ironično. Jer ironija (grč. ειρωνεία) po svom osnovnom etimološkom poreklu znači *pretvaranje*. Čovek se pretvara onda kad ne sme ili neće da zauzme stav ili da izrazi misao, ali i kad, kao Tomas Man često, prema tom stavu ima ambivalentan odnos. Hegel se u svojoj *Estetici* uglavnom ironično izražavao o »genijalnoj božanskoj ironiji koju je otkrio gospodin Fridrih fon Šlegel«. Za razliku od komičnog, kaže on, koje se bavi stvarima ništavnim po sebi, ironija se bavi stvarima vrednim: ona pokušava da u jednom individuumu i preko njega pokaže ništavnim ono što je moralno i istinito. Ali ipak nije propustio da uoči prirodu njenog porekla: ironija se, po njemu, javlja kao proizvod nesklada individue i sveta oko nje. Reagujući na Fihteov subjektivizam, Hegel kaže da on »postavlja za apsolutni princip sveg znanja, svakog uma i saznanja Ja i to Ja koje jeste i ostaje potpuno apstraktno i formalno«. Takvom Ja, odnosno takvom individuumu, koji stupa u određene odnose prema ljudima, prijateljima, umetnosti, stvarnosti, taj odnos izgleda kao nešto ništavno i on se prema njemu ponaša ironično.

Hegelova srdžba na ironiju, razume se, nije opravdana. Ne pokazuje ironija ništavnim samo ono što jeste moralno i istinito, već daleko češće pokazuje da je ništavno ono što se kao moralno i istinito predstavlja. Ona se stvarno ne javlja prvi put u XVIII veku, ali od tada, od romantizma pogotovo,

postaje prateća senka moderne literature i bitna komponenta modernog načina mišljenja. Postavši u izrazitoj meri svesna sebe same, individua od tada postaje svesnija i svojih ljudskih institucija i svog ljudskog sveta; zato je i više u situaciji da neguje ambivalentan odnos prema njima. Sreten Marić u eseju o Swiftu kaže povodom tog pisca, jednog od rodonačelnika modernog doživljaja sveta: »Otud jedna bitna komponenta Swiftove ironije: ona ne otkriva, kao što veli Pons, istinu iza laži i laž iza istine; ona konstatuje nedovoljnost istine i neophodnost laži. Jer bez laži koje se zovu crkva, kultura, društveni poredak, hijerarhija, vrednosti, nastalih bog će znati kako i sačuvanih na neobjašnjiv način, čovečanstvo prepušteno samom sebi i svojoj gnusnoj animalnosti, potpuno bi se srozalo.« Tako upotrebljena, ironija ne služi da bi se degradirala lažnost ljudskih institucija, već da bi se one osvetlile i s druge strane. I najjednostavnija dvodimenzionalna ironija u Domanićevim i Kočićevim satirama (da smo mi Srbi srećan narod, da smo sve svoje poslove posvršavali i da sad imamo vremena i za tuđe ili da nas je Austro-Ugarska carevina usrećila) ne teže ka negaciji jednog što istovremeno ne bi bilo i afirmacija nečeg drugog. Ne ironiše se u modernoj literaturi samo u ime apstraktnog i formalnog Ja, već i na njegov račun. Prodirući u mišljenje i izražavanje, ironija postaje sredstvo negacije i samonegacije, polje intelektualne slobode, kao polje kritičke svesti. Ironija, kao i satira uopšte, na taj način se otvaraju kao putevi kreativnosti: kreativnosti prema biću društva, prema društvenom moralu, prema društvenim institucijama, prema duhu i prema mišljenju. Suština dijalektike, shvaćena kao negacija, u njima dobija konkretan i uočljiv vid.

III

Džilbert Hajet je u *Anatomiji satire* sve vidove satire svrstao u tri osnovna oblika: 1. *monolog* (u kome nam se satiričar neposredno obraća ili u vlas-

tito ime ili iza maske koja se teško da sakriti), 2. *parodija* (kad satiričar prema nekom književnom delu ili obliku stvara novo delo ili oblik kojim se oni izvrgavaju ruglu preuveličavanjem njihove estetske zamisli, ili izlaganjem njihove zamisli u nepodesnoj formi), i 3. *naracija* (*fiktivna ili dramska*) u kojoj se, kao i u nesatiričnoj literaturi odgovarajućeg žanra, ličnost pisca ne pojavljuje. Tačnije, kaže Hajet, ako za uzorak satire uzmemo parodiju, onda se satira javlja još kao ne-parodična fikcija (nėrativna ili dramska) i kao ne-parodični monolog. Svaki od tih osnovnih oblika u Hajetovoj knjizi ima niz podoblika; njihov spisak je dosta dug i nije potrebno navoditi ga.

U srpskoj satiričkoj književnosti postoje svi ti osnovni oblici. Ako bi naša satira čime mogla da uđe u neki svetski imaginarni muzej satire, onda bi to pre svega bili manji oblici. Bogdan Popović je još povodom *Dange* i *Vođe* utvrdio da te »dve odlične stvari naše književnosti« imaju »svetski nivo«, ali i »da se ni u kom slučaju ne mogu porediti sa zamašnjim, većim delima, rađenim sa više pregnuća, uz veći napor uobraženja, na dubljoj i široj podlozi«. Njegov sud, u osnovi tačan, vremenom je doživeo izvesnu korekciju. Radoje Domanović nije samo pisac nekoliko dobrih satiričnih priča već i pisac jednog ciklusa satira o zemlji Stradiji. Ako na dubljoj i široj podlozi nije stvorio nijedno celovito delo, na takvoj podlozi je zasnovao satiričnu viziju o Stradijcima i o njihovoj čudnoj zemlji. I sa tom vizijom on je još daleko od Svifta, ali već ne toliko daleko koliko se Bogdanu Popoviću činilo. Takvu satiričnu viziju nisu izgradili ni njegovi savremenici pripovedači (Glišić, Sremac, Nušić), ni nama savremeni pripovedači Čopić i Koš. Nije se do nje uzdigao idejom i zrelošću satiričkog izraza ni Dobrica Ćosić u romanu *Bajka*. Za sve njih satira je bila ili jeste samo jedan vid književne aktivnosti. Za Domanovića je bila osnovni oblik izražavanja i najprirodniji način mišljenja. Nastavši skoro pri koncu jednog relativno dugog perioda srpske satiričke književnosti, ona je

označila zrelost njene misije i još uvek njen najveći domet u oblasti naracije izmišljenog.

Komedija je zato jedini veći književni oblik u kome se naša satirička književnost približava najvišim dometima satire u oblast dramske naracije. Kao i druge tvorevine te vrste, i Sterijine i Nušićeve komedije nisu čiste satire već su prožete komikom i humorom. Dublju i širu podlogu ne čini satirična vizija, već komediografski konkretizovan svet živih likova. Ali i Sterija i Nušić doneli su više nego pojedinačne komedije, doneli su komediografske svestove. Manja po broju dela, Kočićeva dramska satira (*Jazavac pred sudom, Sudanija*), satiričnija je po koncepciji i intencijama. Ta tri imena ne reprezentuju samo jednu značajnu dimenziju naše satire, već i naše književnosti u celini. Komedije Aleksandra Popovića, koje se rađaju poslednjih godina, nastavak su jednog toka moderne dramaturgije, teatra apsurdna (Jonesko, Beket), ali i naše sterijinsko-nušićevske komediografske tradicije. Više nego i u jednom drugom književnom rodu, kroz njih progovaraju naslage jednog plodno utemeljenog vida naše književne kulture.

Parodija je u srpskoj književnosti imala svega nekoliko značajnih trenutaka: najpre u Sterijinom parodičnom romanu *Roman bez romana*, koji je do sad i naše najkrupnije parodično delo, zatim u Zmajevim parodičnim pesmama, i između dva rata u Vinaverovim *Pantologijama*. Parodija u svim tim slučajevima nije bila prosta primena jedne satirične tehnike, već vrlo funkcionalan vid književne kritike. Nastajući u trenucima borbe za novi književni izraz, ona je nosila intenzitet negacije ali i umetničkog stvaranja. Posle rata, i pored množine objavljenih parodičnih proizvoda prave parodije, izgleda, mnogo nemamo. Parodija se danas neguje kao vid rutinske aktivnosti, bez stvarnog čina negacije-afirmacije u sebi, bez kritički definisane estetske pozicije. Parodije koje je godinama objavljivao, na primer, Aleksije Marjanović nisu bile mnogo ni nove ni sveže; sveže i novo donose sada njegove *Beleške sa puta u*

bolju budućnost, koje su neka vrsta parodije istorije. Svakako nainteresantnije što se u toj oblasti danas događa, jeste prodor parodičnih elemenata u poeziju: kod Dušana Radovića, Matije Bečkovića, Brane Crnčevića, Milovana Vitezovića; da ne nabrajamo i da u tom nabranjanju ne grešimo.

U prvom periodu naše satiričke književnosti satiričke pesme su svakako najznačajniji proizvodi satiričkog monologa. Tada su i stvorene one koje su i do danas ostale neprevaziđene, Zmajeve: *Jututunska narodna himna*, *Jututunska juhahaha*, Jakšićev *Otac i sin*, Ilićev *Maskenbal na Rudniku*. Ni pre ni posle drugog svetskog rata nisu stvorene satiričke pesme, koje bi se vrednošću mogle sa njima porediti. Moderni književni izraz očigledno ne podnosi diskurzivno stihovanu poruku. A od nadrealizma naovamo, dobar deo naše poezije poprimio je elemente parodičko-humorističkog izraza. Monolog je u satiri, naročito poslednjih godina, postao dominantan književni oblik, ali na jednoj drugoj, mnogo tanjoj tradiciji, onaj iz Nušićevih *Listića* i *Ben Akibe*, dakle iz novinskih oblika. U naše vreme nije se promenio samo objekt satire, već i okolnosti u kojima se ona stvara i mediji preko kojih se saopštava. Satira, komika i humor, postaju sve više roba, svakodnevna duhovna hrana za hiljade primalaca na tržištu novina, radija i televizije. Ta sredstva komunikacije uslovljavaju ne samo njenu unutrašnju prirodu već i oblike u kojima se javlja. Satira se zbog toga sve manje neguje kao književno delo, a sve više kao novinska aktivnost. Humorističko-satirička priča Vase Popovića, na primer, izvire iz jednog tipično novinskog oblika, reportaže. Samim tim je i predodređena da živi koliko i novine žive. Poslednje decenije, ili poslednjih godina, ustalilo se nekoliko kraćih novinskih oblika, koji u savremenoj satiričkoj aktivnosti postaju sve dominantniji. Zbog toga i zaslužuju da se na njih obrati pažnja; to su: aforizam, parabola, satirički članak i satirički esej.

Aforizam je najkraći satirički oblik; Hajet kaže da je on, u stvari, epigram u prozi. Češće je ubo-

jitiji i od epigrama (koji, uzgred da kažemo, u ovom trenutku uspešno neguju Miroslav Antić i Miro Glavurčić). Ustalo se kod nekolicine mladih autora naročito od prevoda aforizama Stanislava Ježi Leca. Predstavlja neku vrstu satiričnog pandana filozofskom i književnom aforizmu. Pravi je satirički mikrooblik: sastoji se obično od jedne, dve rečenice. Sve što ima da kaže, aforizam mora da kaže u nekoliko reči. I po starom običaju satire: da kaže i da ne kaže, da kazavši sakrije kazano. Uzmimo, na primer, ovaj aforizam, Crnčevićev: »Pametan državnik oprašta narodu svoje greške«. Jednom neuobičajenom, i nepravilnom sintaksičkom konstrukcijom: promenom zamenice *njegov* u *svoj*, stvara se britka satirička slika demagoga na delu u samom činu demagoškog obrta: umesto da bude odgovoran pred narodom za svoje greške, taj Crnčevićev državnik, jer je »pametan«, dopušta sebi da narodu oprostí svoje greške i da tako još dobije poene za velikodušnost praštanja. Nije aforizam zbog svoje kratkoće inferioran pred drugim književnim oblicima. Njegov smisaoni naboj je često takav da sažima celu priču ili ceo esej.

Parabola je pričica slična basni; životinje u njoj prepuštaju svoje uloge ljudima ili stvarima. U današnjem svetu se tim oblikom najviše služi Amerikanac Art Bačvold, kod nas Vlada Bulatović Vib. Umesto okoštalih simbola basne (lisica, vuk, zec), savremeni satiričar stvara vlastite satiričke simbole. Jedna Vibova parabola, na primer, zove se *Lavoratore i Birokracija*. Već u naslovu je njen predmet naznačen: odnos radnika (označava ga samo ime *Lavoratore*) i birokratije. Ali taj političko-sociološki problem u paraboli doživljava literarno satiričnu transformaciju. Parabola priča, u stvari, kako je drug *Lavoratore* stupio u intiman odnos sa zanosnom lepoticom Anom Marijom Birokracijom. Na kraju se, kazuje Vib, »drug *Lavoratore* pomalo pogrbió, od milošte, razume se, Ana Marija Birokracija se zaokruglila, raskrupnjala, uobličila. U krevetu je od nje tesno. *Lavoratore* sanja ružne snove... probudi se od ružnog sna spreman da je otera. Ali pogleda je. Kako

da otera tako raskošnu ženu?« Stilskim sredstvima koja stvaraju zvučne nagoveštaje, igrom reči, rima ma unutar rečenice, itd., Vib se brani od prozračnosti poruke i novinskog komentara; dospeva ponekad do pune literarne transpozicije.

Egerić u svoju *Antologiju* nije uneo nijedan satirični članak. Mada spada u svakodnevnu novinsko satiričku aktivnost, taj oblik se javlja i kao najadekvatniji oblik satire za jedan vid savremene društvene prakse: pogotovo kad predstavlja parodiju novinskog članka, ili parodiju informacije uopšte. Neki članci Milovana Vitezovića i Tome Džadžića iz *Ježa* prerastaju svoju aktuelnu efemernost: invektive i aluzije (kao satirička sredstva) u njima prave spletove prenesenih i izazavnih značenja do nivoa prave dobre satiričke literature.

Najviši domet, međutim, naša novija satira, dostigla je u jednom posve novom obliku, u satiričkom eseju. Esej je u književnosti jedan od najmodernijih oblika: javio se sa Montenjem i Bekonom, na samom početku novoga veka. Po prirodi je sinkretičan: koristi fakturu i priče i drame i poezije, ali i prodire u njih. U našoj novijoj satiri taj oblik izrasta uglavnom iz članka, aforizma, parabole. Satirički esej povremeno objavljuje Brana Crnčević (*u Dnevniku jednog ... u Ježu*); najdoslednije se njime bavi Matija Bečković. Njegova knjiga *Dr Janez Pačuka o međuvremenu*, u stvari, je zbirka satiričkih eseja. Pravi njihov predmet nije neka stvarnost ili neke pojave, već misao o toj stvarnosti, logika kojom se ona promišlja. Po izboru tema ti eseji podsećaju na one najkласičnije, Bekonove. Ali zato što su satirički oni su sačinjeni na mešavini ideja i stilskih postupaka. Bečkovićev esej je parodija ozbiljnog eseja, parodija oficijelnog načina mišljenja, ali i ironično, razmišljanje o stvarnosti, ironija mišljenja koje se predstavlja kao njegovo vlastito. Tridesetak njegovih pitanja »o narodu« recimo, ma kako satirički oblikovanih, predstavljaju i najdelikatnija pitanja koja se o toj temi mogu postaviti. Samo mišljenje se uzima

za predmet satire, stavlja se u fokus ironije, ali ne dvodimenzionalne, već višedimenzionalne. Otvara se u toj satiri, u stvari, ne problem objekta, već problem subjekta, kao najdublji problem savremenog sveta. Ne gradi Bečković svoju satiru, kao Čopić, sa neke jasno određene pozicije, nego i samu tu svoju poziciju ispituje. Ta je satira daleko od komike, ali je blizu humoru: farsa se u njoj često nađe pored tragedije, smeh se meša sa plačem i očajem, metafizičko sa efemernim. Baš zato što je sinkretička, Bečkovićeva satira najbolje reprezentuje, dometom, sredstvima i temama, sadašnji napor i sadašnju živost naše satire.

DIJALEKTIKA KONKRETNOG TOTALITETA U PROUČAVANJU KNJIŽEVNOSTI

Na jugoslovenskim univerzitetima, u časopisima i u izdavačkim kućama, vlada danas veliko šarenilo koncepcija, metoda, istraživačke prakse u proučavanju književnosti. Gotovo sve značajnije orijentacije koje su se poslednjih stotina godina javljale u Evropi i Americi imaju kod nas, u modifikovanom vidu, ponekog predstavnika. Među tim orijentacijama, koje se retko kad javljaju u čistom vidu, vlada neka čudna koegzistencija. Polemike oko njihovih preimućstava se u pravom smislu i ne vode, pravo građanstva steklo je gotovo sve što se, na planu izučavanja literature, pokazalo kao plodno. Otvorenost prema svetu i otvorenost prema raznim nacionalnim tradicijama koje su se ulile u jugoslovensku višenacionalnu i višejezičku društvenu zajednicu, pluralizam stilova u umetnosti i pluralizam u izučavanju književnosti i umetnosti, to je ono što najviše karakteriše kulturnu situaciju savremene Jugoslavije.

U pluralizmu raznih orijentacija u izučavanju književnosti značajno mesto ima i marksistička orijentacija. Priroda marksističkog proučavanja književnosti slična je kod nas takvim proučavanjima u

drugim zemljama. Kad je o toj orijentaciji reč, u svesti nam se najčešće javljaju imena Plehanova, Meringa, Pereverzeva, Lukača, Goldmana. Među tim autorima svakako da ima razlika. Ali im je svima zajednički jedan u osnovi sociološki pristup literaturi.

Savremeni Jugosloven, koji i praktično ima uvid u šarenilo mogućih orijentacija u proučavanju literature, može, takoreći iz prve ruke, da uporedi marksističku sa ostalim orijentacijama. U poređenju sa brojnim mogućnostima, koje nudi savremeno proučavanje književnosti, mogućnost koju nudi marksistička orijentacija s pravom se doživljava kao preuska i jednostrana. Zato, verovatno, marksistička orijentacija kod nas i nema više pristalica. U celini gledano, ta orijentacija se u praksi nije pokazala ni blizu onako prihvatljiva kao što se istorijski pokazao prihvatljiv model našeg društvenog sistema.

Onim čime može da se zadovolji jedna politika ne mora da se zadovolji i metodologija proučavanja književnosti i umetnosti. Kad pluralizam metoda u izučavanju književnosti postane decenijama stvarnost, onda se steknu preduslovi da se ostvari i viši kvalitet u mišljenju o literaturi i u samoj istraživačkoj praksi.

Ima jedan pogodan primer na kojem se taj problem može ilustrovati. Pre desetak godina je beogradski časopis *Književnost* posvetio skoro dva svoja broja pesmi *Santa Maria della Salute* Laze Kostića. To je jedna od najlepših i najsloženijih pesničkih tvorevina koje su dosad napisane. Ona je postala izazov mnogim istraživačima; proučavana je sa više različitih aspekata. Neki su istraživači pisali o prvim doživljajima te pesme, neki su se bavili samo njenom versifikacijom, neki njenom strukturom, neki njenom genezom, neki su je posebno poredili s drugim Kostićevim pesmama ili umetničkim tvorevinama drugih autora. Objašnjavana je i u kontekstu filozofskih ideja Laze Kostića, i u odnosu na osnovne

simbole evropske kulture. Ima i već nekoliko izrazito dovrtljivih psihoanalitičkih interpretacija te pesme. Pluralizam orijentacija i metoda se tom prilikom, u *Književnosti*, nije manifestovao samo kao opšti stav već i kao opipljiv, konkretan rezultat. To je bila prilika da se, na delu, pokažu i prednosti i nedostaci pluralizma. Sa gledišta nedoktrinarnog čitaoca — onoga kojeg interesuje osvetljenje literature a koji ne preferira nijedan poseban metod — takva politika časopisa (koja je naša kulturna politika u malom) pokazala se kao sasvim opravdana. Jer je pesma, osvetljavana tako sa raznih strana, makar i nepotpuno i nepovezano, bila ipak potpunije osvetljena nego li da je to činjeno samo sa jedne strane.

Za nas koji se bavimo metodologijom proučavanja književnosti pitanje, međutim, glasi: može li se u ispitivanju te pesme, ili literature uopšte, otići dalje od urednikove politike? Može li se u sva ta raznostrana ispitivanja uneti neki logos, jedan *zakon reda*, kako je govorio filozof Božidar Knežević. Drugim rečima: može li se jedna te ista pesma, jedno umetničko delo, bilo koji umetnički totalitet, ispitivati sa raznih strana, iz raznih uglova, ali sa istog i jedinstvenog metodološkog stanovišta?

To pitanje nije novo, a nisu ni odgovori na njega novi. U krajnjim ishodištima ti odgovori su negativni. Ono što je s pragmatiko-političkog stanovišta očigledno dobro kao rešenje, ne mora da bude dobro i s metodološkog. Smatra se, naime, da su pokušaji sa »sintezom« različitih metoda i pristupa uglavnom svršavali u elektricizmu ili dogmatizmu. U dilemi: ili eklektrička rešenja, ili pluralizam orijentacija, prirodno je da se, upravo s metodološkog stanovišta, prihvatljivija rešenja vide u pluralizmu. Jer politika pluralizma, u stvari, brani konzistentnost i dostojanstvo istraživačkog mišljenja i ponašanja. Gde ima pluralizma, ima i čestitog mišljenja i istraživanja.

Pa ipak, pluralizam orijentacija ne mora da se prihvatiti i kao najviši domet u proučavanju književnosti i umetnosti. Postoji ipak metod pomoću kojeg

se oprečnosti u istraživačkoj praksi, i u raznim metodološkim stanovištima, mogu da prevladaju. Taj metod je, znamo, dijalektički; on upravo računa sa jedinstvom suprotnosti u biću i u mišljenju. Ali dijalektika ima raznih i ima raznih shvatanja dijalektičkog metoda. Razlikuju se, na primer, Platonova i Hegelova dijalektika. Kod Platona je ona veština pomoću koje se dolazi do istine; kod Hegela je ona način mišljenja ali i način bivstvovanja. Marksistička dijalektika je jedna od brojnih interpretacija dijalektičkog metoda. Ali i marksističke interpretacije dijalektike su razne; i one zavise od autora i njihove orijentacije u okviru doktrine. Dosadašnje marksističko bavljenje literaturom, međutim, nije dalo očekivane rezultate zato što je bilo previše sociološko i ideološko, a premalo dijalektičko. Dijalektička bit te doktrine, dakle ono što je za metod bitno, bila je zaobilažena; ostajala je mahom ideologija. Otuda se pozicija marksističkog bavljenja literaturom više iscrpljivala u odbacivanju drugih koncepcija, negoli u njihovom kritičkom prevladavanju.

Ističe se s pravom da je marksizam kritička doktrina. Ali to nije nešto što tu doktrinu razlikuje od drugih. I druge su doktrine isto tako kritične prema drugima, makar implicitno. Marksizam se, kao dijalektička doktrina, razlikuje od drugih doktrina po prirodi svoje kritičke pozicije. Ta pozicija je, u stvari, metakritička; dakle po samom nivou viša od pozicija drugih metoda. Ona mora da bude takva (inače izneverava svoju bit) samim time što su joj predmet bavljenja istraživačke mogućnosti drugih metoda, orijentacija, pristupa itd.

Interpretacija marksističkog metoda kao metakritičkog ima krupne metodološke posledice. Pre dve godine je, na primer, jedan naš filozof i estetičar, Sreten Petrović, objavio knjigu pod nazivom *Marksistička estetika*. Pod tim imenom činjeni su i dosad brojni pokušaji. Ali oni su imali za cilj da se izgradi marksistička estetika, koja bi po poziciji bila na istom nivou sa drugim estetikama, samo bolja od njih. Ova Petrovićeva je, naprotiv, shvaćena kao

metakritika estetičkih doktrina, tj. kao metodološko prevladavanje oprečnih estetičkih koncepcija. U njoj je na metakritičkom nivou učinjen onaj neophodan skok od estetičkog pluralizma ka estetičkom monizmu. To rešenje nije iznimno; ono je preduslovljeno samim razvojem te misli, bar kod nas. U biti istovetan odnos imao sam i ja u svojoj doktorskoj disertaciji o poetici Momčila Nastasijevića (1974). U mojoj knjizi o pominjanoj Kostićevoj pesmi *Santa Maria della Salute* takođe je učinjen korak dalje od pluralizma, i u teorijskom i praktičnom pogledu. Kao i u prethodnoj knjizi, taj korak je učinjen sa jedinstvene metakritičke pozicije, sa pozicije *metoda dijalektike konkretnog totaliteta*.

Pojam totaliteta, sadržan u nazivu tog metoda oдавno je, još od Spinoze, u upotrebi u filozofiji. Nalazi se posebno u osnovi ambicija i Hegela i Marksa da se pojave razumevaju i objašnjavaju u njihovoj sveukupnosti. U našem veku on se raširio i u proučavanju književnosti: intuicionisti, stilistički kritičari, a posebno strukturalisti insistiraju na totalitetu razumevanja i objašnjavanja književnih pojava. Moje poimanje totaliteta, međutim, naslanja se najviše na razradu te kategorije u knjizi *Dijalektika konkretnog* savremenog češkog filozofa Karela Kosika. Kosikov pojam totaliteta nastao je kao plod ambicije da se valjanom interpretacijom dođe do autentične Marksove misli. I ta interpretacija vršena je s metakritičkih pozicija. Za razliku od većine filozofskih knjiga marksističke orijentacije, koje se prema tokovima tzv. građanske misli odnose ignorantски, Kosikova knjiga je nastala upravo na kritičkom prevladavanju te misli. Ona je unela dosta reda i u samo poimanje kategorije totaliteta. Od svog dijalektičkog, *konkretnog totaliteta* Kosik je razlikovao druge totalitete koje je nazivao *lošim*. A među samim lošim totalitetima on je razlikovao, i na primerima specifikovao, tri vrste: apstraktne, prazne i lažne. Njegova kategorija totaliteta, kao konkretnog, dijalektičkog, prevladavala je oprečnosti, jednostranosti, uskosti, nedovoljnosti loših totaliteta. Kratko rečeno,

kategorija *konkretnog totaliteta* ujedinjavala je u sebi dve oprečne tendencije karakteristične za savremenu misao: tendenciju da se pojave sagledavaju sa posebnih aspekata i tendenciju da se sagledavaju u totalitetu. To jest, sadržavala je dve oprečne težnje u saznavanju: stav o mogućnosti relativnog saznanja i težnju ka apsolutnom saznavanju.

Usmerena, u osnovi, na rešavanje filozofskih problema, Kosikova knjiga nije imala neposredne reference prema problemima sa kojima se susrećemo u proučavanju književnosti. U tom pogledu ona je mogla da posluži samo kao osnova za »filozofiju u novome ključu« (izraz Suzane Langer) kojom se problemi i u toj oblasti mogu rešavati. Dve suprotne težnje u savremenom proučavanju književnosti: da se pojave ispituju sa različitih stanovišta, i da se istovremeno proučavaju u totalitetu; odnosno: da se osvetljavaju i u konkretnostima, ali i u celini, mogle su da se razreše, metodološki dosledno, samo pomoću jedne ovako razrađene kategorije kao što je *konkretni totalitet*.

Sa pozicije dijalektike konkretnog totaliteta različite metode u ispitivanju literature treba shvatiti kao različite mogućnosni ispitivanja. Te mogućnosti jedna drugu ne isključuju. Kao različite mogućnosti osvetljavanja one i mogu postojati jedne pored drugih. U mojoj knjizi o čuvenoj Kostićevoj pesmi ti metodi su tako i tretirani. Oni tamo nisu deljeni na ispravne i neispravne, na vredne i bezvredne. Sa pozicije konkretnog totaliteta doprinos svakog od njih pokazivao se kao relativan, ograničenih dometa.

To znači da mogućnosti osvetljavanja pesme (tj. književnog dela, književnosti) ima više, praktično neograničeno. Ali i među njima može da se ustanovi izvestan red. Taj red treba da se zasniva na logici ili na iskustvu. Vrste tih mogućnosti ja sam sazeo u nekoliko osnovnih stavova, koji se ukratko mogu ovako izložiti:

1. Književnost, odnosno književno umetničko delo, može se ispitivati na nekoliko različitih *nivoa*.

Mada se u praksi ti nivoi mešaju ili pretapaju, ipak se, kao idealiteti, mogu izdvojiti bar ova tri: ispitivanje na empirijskom, ispitivanje na naučnom, i ispitivanje na filozofskom nivou. Shodno subjektivnim sklonostima i sposobnostima, pojedini istraživači bave se literaturom na nekom od tih nivoa. Prirodno je da se optimalne mogućnosti istraživanja mogu očekivati ukoliko su istraživači kadri da osvetljavaju pojave na sva tri nivoa, tj. u totalitetu.

2. Književnom umetničkom delu, odnosno književnosti, može se, u idealnom smislu, *pristupati* samo spolja ili samo iznutra. Drugačije rečeno: istraživači se mogu baviti ili samo vantekstovnim ili samo tekstovnim činjenicama. Te dve osnovne mogućnosti pristupa književnom umetničkom delu posebno su izdvojili Rene Velek i Ostin Voren u svojim sistematizacijama metoda u *Teoriji književnosti*. Dva osnovna poglavlja te značajne knjige nose naziv *Spoljašnji pristup proučavanju književnosti* i *Unutrašnje proučavanje književnosti*. Prirodno je i tu očekivati da će se književno-umetničko delo, odnosno književnost, potpunije osvetljivati ukoliko im se pristupi sa obe strane, i unutrašnje i spoljašnje.

3. Ne tako vidljivo kao ova dva osnovna pristupa, u Velek-Vorenovoj *Teoriji književnosti* prisutno je i izvesno diferenciranje po mogućim aspektima izučavanja književnosti. Tih aspekata može da budu više: lingvistički, semantički, filološki, sociološki, psihološki, filozofski, etički, estetski, pedagoški, politički, komparativni i tako dalje. Na nekima od tih aspekata razvile su se i čitave discipline: tekstologija, psihologija književnosti, sociologija književnosti, filozofija književnosti i sl. Sa svakog od tih aspekata, međutim, može da se zahvati tek jedno relativno područje književnosti. Makoliko sama ispitivanja bila produbljena, ona će uvek biti ograničena aspektom na kojem se zasnivaju. Prirodno je, otuda, pretpostaviti da će neka pojava biti potpunije osvetljena sa više raznih aspekata negoli bilo kojeg aspekta pojedinačno.

4. U lingvistici se, počev od de Sosira, jasno razlikuju dve osnovne mogućnosti ispitivanja jezika sa stanovišta vremena: ispitivanje u sinhronoj i ispitivanje u dijahronoj perspektivi. Slična ispitivanja postoje i u proučavanju književnosti. Ispitivanja u dijahronoj perspektivi razvila su se u istorizam; druga, koja literarnim pojavama pristupaju u sinhronoj ravni, razvila su se u anistorijsko stanovište, Akcenti i iskustva ta dva smera ispitivanja su različita: u sinhronoj perspektivi više se obraća pažnja na estetsku prirodu pojava, a u dijahronoj više na njihovu istorijsku prirodu. Ispitivanja i u jednoj i u drugoj perspektivi mogu u konkretnim slučajevima da imaju prednosti. Ali se, u principu, celovitiji istraživački rezultati mogu postići ukoliko se koriste prednosti i jednog i drugog stanovišta, tj. ukoliko se značenje dela za nas sagleda u kontekstu njegovog mesta u istoriji.

5. I u izučavanju književnosti koriste se, prirodno, sve osnovne forme mišljenja: analiza i sinteza, apstrakcija i generalizacija, indukcija i dedukcija, poređenje. Ti opšti metodi se u konkretnoj istraživačkoj praksi nalaze u službi pojedinih aspekata ispitivanja. Otuda imamo, recimo, psihološku, sociološku, tekstološku, filozofsku analizu u proučavanju književnosti i, paralelno s tim, sintezu istraživačkih rezultata. I u proučavanju književnosti potrebne su, kao i drugde, klasifikacija pojava i njihova definicija. Dominacija deduktivnog, a zatim induktivnog metoda u proučavanju književnosti dovele su najpre do prevlasti normativne, pa zatim deskriptivne poetike. Nije svejedno, u ispitivanju književnosti, ima li više ili manje metoda. Sa stanovišta dijalektike konkretnog totaliteta može se istaći stav da će jedna pojava biti potpunije osvetljena ako su u njenom izučavanju upotrebljene sve opšte forme mišljenja.

6. Najzad, sve pojave se ne ispituju uvek sa istim ciljem. *Ciljevi* ispitivanja mogu da budu različiti. Ali se oni osnovni ipak mogu izdvojiti. To su: *razumevanje* neke pojave, *ili* njeno *objašnjenje*, *ili*

pak njeno *poimanje*. Mada su te tri kategorije bliske, jer sve vode osvetljavanju književnih činjenica, one su ipak i međusobno različite. One, u stvari, predstavljaju temeljne kategorije osnovnih vidova proučavanja književnosti: *razumevanje* je osnovni cilj književne kritike, *objašnjenje* — istorije književnosti, *poimanje* — teorije književnosti. Prirodno je da ispitivanje književnih pojava može da bude najpotpunije ako obuhvati sva tri cilja: književno-kritičko, književno-istorijsko i književno-teorijsko, odnosno ako bude njihovo osvetljavanje u totalitetu.

Ovih šest pobrojanih mogućnosti ispitivanja nisu, sigurno, sve. To su one mogućnosti koje su se dosad najviše ispoljile u praksi književnih istraživanja. Ali one su ovde tako sistematizovane da pokrivaju, praktično, široku pluralističku praksu ispitivanja. Njihovo sučeljavanje imalo je za svrhu da ilustruje i potvrdi stav koji, ukratko, glasi: *jedna se književna pojava može potpunije i pouzdanije osvetliti ako se pri tom iskoristi što veći broj istraživačkih mogućnosti*. Drugim rečima, ako se problemu osvetljavanja priđe svestrano i konkretno, pa se jedna ista pojava osvetljava na raznim nivoima, raznim pristupima, iz raznih aspekata, iz raznih perspektiva, raznim ciljevima. Na taj način će ispitivana pojava biti potpunije osvetljena, u celini i u pojedinostima, kao konkretni totalitet.

Za situaciju u kojoj vlada pluralizam u istraživanju književnosti nije karakteristično samo korišćenje pojedinih istraživačkih mogućnosti. Karakteristično je i različito shvatanje predmeta istraživanja. Različiti autori različito shvataju ono što treba istraživati. To se najbolje može ilustrovati na primeru osnovnog predmeta istraživanja u ovoj oblasti: na primeru književnog umetničkog dela. Mada postoji veliki broj odgovora na pitanje šta književno umetničko delo jeste, ti odgovori se mogu svesti na nekoliko reprezentativnih.

Pozitivistički, na primer, književno umetničko delo shvataju kao dokument o piscu, odnosno o faktorima

koji pisca čine: rasi, sredini, vremenu. Istraživati književno umetničko delo za njih, praktično, znači isto što i istraživati uzroke koji su do dela doveli. Otuda oni akcenat svojih istraživačkih usmerenja stavljaju na autora, odnosno na činioce koji ga određuju. Sve drugo u senci je tog glavnog usmerenja.

Kao reakcija na takav smer istraživanja pozitivista, u nizu antipozitivističkih škola našeg veka (stilistička kritika, ruski formalisti, angloamerička nova kritika, interpretacija teksta) preovladao je stav da se ne treba baviti autorom kao uzrokom teksta, već da se treba baviti samim tekstom dela. Insistirajući na semantičkoj autonomiji teksta, te orijentacije u izučavanju književnosti izjednačavaju, praktično, književno umetničko delo sa tekstom. Otuda je predmet istraživanja kod njih bitno različit od onog kod pozitivista.

Opet kao reakcija, ali ovoga puta na stavove o semantičkoj autonomiji teksta, javio se novi smer istraživanja: teorija recepcije. Sledbenici te teorije u fokusu svojih interesovanja više nemaju pisca ni tekst, već imaju primaoca. Smer istraživanja književnosti i književno umetničkog dela pomerio se ovoga puta od teksta ka primaocu. U okviru te nove orijentacije književnom umetničkom delu opet se prilazi kao dokumentu, ali kao dokumentu primaočevih očekivanja.

Od 1867. godine, kad je objavljen Tenov *Uvod u istoriju engleske književnosti*, do 1967. godine, kad je Jaus održao svoje čuveno predavanje u Konstancu kojim je oglosio teoriju recepcije, tri puta je, dakle, u izučavanju književnosti došlo do globalnih promena u shvatanju predmeta i ispitivanja. Te promene nisu bile bez reda. Pisac, tekst i primalac — na kojima su pomenute orijentacije posebno insistirale — odgovaraju, kao činioci, osnovnim elementima komunikacionog dijagrama: pošiljalac — poruka — primalac. U odnosu na komunikaciju kao celinu, svaki od tih elemenata, izdvojen za sebe, nedovoljan je da označi celinu procesa.

Poznati jugoslovenski teoretičar književnosti Svetozar Petrović sačinio je, početkom šezdesetih godina, interesantnu koncepciju književnog umetničkog dela. Po njemu, književno umetničko delo, ukratko, ne treba shvatiti samo kao tekst već kao dijalektičko jedinstvo triju dimenzija: dimenzije teksta, dimenzije pisca i dimenzije čitaoca. Petrovićeva koncepcija, koja je meni svojevremeno mnogo značila, imala je značajnu prednost nad pozitivističkim, antipozitivističkim i recepcionističkim koncepcijama: sa jednog metakritičkog stanovišta ona je objedinjavala elemente svih njih zajedno, istovremeno usklađujući intencije svake od njih.

Ta Petrovićeva koncepcija, međutim, nije uspela da inkorporira i jednu raniju antipozitivističku koncepciju, koju je izložio Eliot u eseju *Tradicija i individualni talenat* o tome da književno umetničko delo treba shvatiti kao tekst među tekstovima; tj. u kontekstu drugih tekstova u odnosu na koje dobija značenje. Petrovićeva koncepcija, ma koliko šira od drugih, ipak nije bila dovoljno široka da predmet istraživanja obuhvati u totalitetu: ona je značenje teksta videla samo u odnosu na njegovog pisca i na njegovog čitaoca, a ne i u odnosu na druge tekstove ili druge vantekstovne činioce. Eliotovska koncepcija književnog umetničkog dela kao teksta među tekstovima, teksta u književnoj tradiciji, sa svoje strane, dosledna u antipozitivizmu, izostavljala je iz svog poimanja konteksta i pisca i čitaoca, ali i druge vantekstovne činioce.

Nijedna od tih pet osnovnih koncepcija nije, otuda, bila dovoljna da obuhvati sve elemente dela. tj. da književno umetničko delo, kao predmet istraživanja, sagleda prema meri njegovog stvarnog postojanja, u totalitetu. Na kritici tih koncepcija sa pozicije dijalektike konkretnog totaliteta, ja sam izradio jednu novu, koja je — meni se bar tako čini — mnogo jednostavnija od drugih. Najkraće formulisana, ona bi glasila: književno umetničko delo, svaku književnu umetničku činjenicu, treba shvatiti kao jedinstvo teksta i konteksta. Ta definicija

se, doduše, po formulaciji ne razlikuje od one koja proističe iz Eliotovih shvatanja, ali se od nje razlikuju po sadržaju. Prema toj koncepciji, tekst dobija značenje ne samo u odnosu na druge književne umetničke tekstove već i u odnosu na pisca, na aktuelnog i mogućeg čitaoca, i u odnosu na druge vantekstovne činjenice: znakovne, jezičke, idejne, estetske, ontološke prirode. Drugim rečima: književni umetnički tekst predstavlja organizovanu grupu činjenica koja korespondira sa grupom vantekstovnih činjenica. U toj korespondenciji on dobija značenje i mesto u svetu umetnosti. Književni umetnički tekst jeste polivalentna kategorija jer stvarno egzistira u jednom polivalentnom kontekstu; van tog polivalentnog konteksta delo može da ima značenje, ali to značenje ne može da bude puno niti pravo.

Nova koncepcija, ovde ukratko izložena, shvata književno umetničko delo, svaku književnu umetničku činjenicu, kao konkretni totalitet. Za tako shvaćen predmet istraživanja najprimerniji metod istraživanja jeste metod dijalektike konkretnog totaliteta. Od svih mogućih metoda, koje zasad imamo u vidu, samo metod dijalektike konkretnog totaliteta može da odgovori ambiciji da se u potpunosti osvetli predmet jedne takve složenosti kao što je književno umetničko delo. Različite mogućnosti istraživanja, koje su u posedu subjekta istraživanja i kojih on treba da bude svestan, korespondiraju sa svojstvima predmeta istraživanja. Mada su subjekt i objekt istraživanja, u toj koncepciji, razdvojeno tretirani jedan od drugog, njihovo jedinstvo se ostvaruje u međusobnoj korespondenciji.

Kosikova *Dijalektika konkretnog* objavljena je na češkom jeziku 1963. godine, a kod nas je prevedena četiri godine kasnije. Cele te decenije vođene su u nas plodne diskusije o otvorenim pitanjima marksizma i o samoj osnovnoj kategoriji te filozofije. Suprotno prevladavajućem stavu da je osnovna kategorija marksizma *odraz*, sve više je dobijala na značaju ona interpretacija koja je za osnovnu kategoriju te misli uzimala *praksu* i koja je marksizam

nazivala »filozofijom prakse«. Umesto jedne pasivističke interpretacije, nova interpretacija je isticala humanističku i aktivističku stranu te filozofije, podvlačila ulogu stvaralačkog subjekta u osvajanju stvarnosti. Ta interpretacija je u osnovi saglasna sa onom Kosikovom koja za osnovnu kategoriju te filozofije uzima konkretni totalitet. Kategorije prakse i konkretnog totaliteta u stvari su, svaka sa svoje strane, najpotpunije objašnjavale funkcionisanje subjekt—objekt relacije.

Promene u shvatanju osnovne marksističke kategorije drugim rečima — nova interpretacija te misli, imaju i dalekosežne posledice u ispitivanju literature. Jedan od najpoznatijih tekstova ruskih formalista, *Kako je napravljen Gogoljev »Šinjel«* Borisa Ejhenbauma, na primer, morao bi se, kao formalistički, negirati sa pozicija teorije odraza, odnosno sa pozicije sociološke interpretacije marksizma. Taj isti tekst, međutim, sa stanovišta filozofije prakse treba shvatiti kao jedan od boljih parcijalnih rezultata u osvetljavanju konkretnih dela. Kategorija prakse, po svojoj prirodi, predodređena je da osvetljava interakciju subjekta i objekta, tj. stvaranje, *poiesis* da osvetljava i sve činioce prema meri njihovog učestvovanja u stvaralačkoj praksi. Jer i kategorija prakse, sasvim kao i kategorija konkretnog totaliteta, obuhvata sve »dimenzije« književnog umetničkog dela: i tekst, i pisca, i čitaoca, i odnos sa drugim tekstovima i sa drugim vantekstovnim činjenicama; odnosno obuhvata tekst i kontekst u najširem smislu. Osvetliti praksu koja konstituiše književno umetničko delo, znači istovremeno osvetliti sve elemente koji ga čine.

Na osnovu kategorije prakse, odnosno konkretnog totaliteta može se zato razrešiti jedan od najtežih problema proučavanja književnosti, problem istorije književnosti. Dosada je egzistiralo nekoliko izrazitijih rešenja tog problema. Pozitivistički su, dosledno svojim stavovima, književnu istoriju shvatali kao istoriju književnih stvaralaca. Zato su njihove istorije književnosti, u osnovi, pregledi onoga što su

pisci u pojedinim vremenima napisali. Predstavници duhovno-naučnog metoda izvodili su istoriju književnosti iz istorije »štimunga«: istoriju je trebalo videti, dakle, u jednom nadličnom činiocu. Ruski formalisti su istoriju književnosti shvatili kao istoriju stvaralačkih postupaka: promenom postupaka menjala se i književnost. Bliži i dalji Velflinovi sledbenici shvatili su je kao istoriju stilova: tok istorije se sagledava kroz smene stilskih formacija. Marksisti sociološke orijentacije shvatili su istoriju književnosti kao odraz promena u društvenoj bazi. Najzad, recepcionisti su je shvatili kao istoriju očekivanja primalaca: stvaraju se dela koja odgovaraju interesima publike.

Nijedna od tih koncepcija, sa stanovišta konkretnog totaliteta, nije za potpuno odbacivanje. Svaka od njih izdvajala je poneki od važnih elemenata istorijskog postojanja književnih pojava i, apsolutizujući ga, pokušava da nađe odgovor. Ali svaka od tih koncepcija je, u stvarnosti, zahvatala samo ograničene delove prakse u kojima književne pojave obuhvataju, tj. zahvatala je samo pojedine elemente konkretnog totaliteta književnih pojava. Kao što je ranije bio ograničen zahvat pozitivizma ili duhovno-naučnog metoda, tako je danas preuzak zahvat istorije stilova ili istorije recepcije. Sve te orijentacije mogu da osvetle manje nego što totalitet pojave zahteva. Suprotno tome, koncepcija istorije književnosti koja se zasniva na kategoriji prakse, odnosno na kategoriji konkretnog totaliteta, ima metodološke prednosti nad drugim koncepcijama zato što može da obuhvati sve elemente na kojima one pojedinačno insistiraju, pa čak i one koji su dosad izostajali iz istraživačke pažnje, a prisutni su u praksi stvaranja i primanja književnosti, odnosno u totalitetu postojanja književnih dela.

Kategorija prakse, međutim, nije terminološki razrađena za osvetljavanje književnih pojava. Takvu terminološku razradu nisu učinili ni naši filozofi

prakse, a pogotovo je nisu učinili estetičari ili teoretičari književnosti. Više je, u tom pogledu, učinio Kosik u knjizi *Dijalektika konkretnog*. Ta knjiga, pisana na jeziku Jana Mukaržovskog, prvog značajnog strukturaliste u izučavanju književnosti, u svojoj interpretaciji marksizma ima očigledno i strukturalistički supstrat. Ona je mislila o svetu služeći se, među ostalim, i strukturalističkim pojmovnim aparatom. Ta knjiga je, pored ostalih, donela i tri pogodna termina: *struktura*, *destrukturalizacija* i *strukturalizacija*. Samo je prvi od tih termina, *struktura*, prihvatljiv za statički strukturalizam. Ostala dva termina, koja su međusobno povezana pa se mogu shvatiti kao jedan, kao *destrukturalizacija-strukturalizacija*, stavljaju akcenat na proces. Po dijalektičaru Kosiku, strukture su momenti, rezultati procesa destrukturalizacije-strukturalizacije. Upravo ti pojmovi najbolje mogu da osvetle praksu iz koje nastaje delo, odnosno iz koje nastaje književnost. Sa stanovišta prakse nije dovoljno ako se delo shvati samo kao struktura; daleko je potpunije i adekvatnije shvatanje dela kao rezultata procesa destrukturalizacije-strukturalizacije. Jer su tim procesima svi elementi koji ulaze u totalitet dela uzeti u obzir: i tekst, i pisac, i primalac, i drugi tekstovi, i razne ideje itd. Dakle, sve ono što je procesima destrukturalizacije-strukturalizacije obuhvaćeno i čega književno umetničko delo jeste rezultat. Takvo osvetljenje predmeta istraživanja pokazuje da konkretni totalitet ne može da se shvati nezavisno od procesa, od onoga što mu je prethodilo, kao ni od onoga što mu sledi. Nijedno književno umetničko delo, kao konkretni totalitet, ne može da postoji, tj. ne može da se shvati, nezavisno od drugih dela i od procesa koji su doveli do njegovog nastajanja. Drugim rečima, književno umetničko delo ne može da postoji nezavisno od procesa destrukturalizacije-strukturalizacije. Mислеći o književnom delu kao konkretnom totalitetu, mislimo o njemu istorijski; rešavajući probleme istorije literature, mislimo o njima na način konkretnog totaliteta, tj. reprodukujemo praksu u

kojoj ono obitava. Predmet takvog mišljenja nije ni samo tekst, ni samo pisac, ni samo primalac, ni samo društveni odnosi, ili odnosi među tekstovima, formama, strukturama. Predmet takvog mišljenja jesu procesi koji sve te elemente uvode u igru, a koji kao rezultate imaju književno delo, književna dela, književnost.

Pre nego što sam, u knjizi *Život pesme »Santa Maria della Salute«* Laze Kostića, pokušao da tu pesmu osvetlim kao konkretni totalitet, napisao sam jednu drugu knjigu, doktorsku disertaciju, pod nazivom *Poetika Momčila Nastasijevića* (1974). I u njoj sam, isto kao konkretni totalitet, odradio opus toga našeg značajnog međuratnog pesnika (1894—1938). Da bih osvetlio Nastasijevićevo stvaralačko delo — koje po žanrovskoj šarolikosti predstavlja literaturu u malom — morao sam da rekonstruišem procese kroz koje je ono nastalo. Stvarni predmet mog osvetljavanja bili su, u stvari, ti procesi. Biografske, bibliografske i tekstovne činjenice, činjenice o komparativnim odnosima sa drugim delima, činjenice o društvenim uslovima, duhovnom štimungu, uticajnim stilskim orijentacijama i o primanju njegovih dela, zatim činjenice o odnosima njegovih diskurzivnih i umetničkih tekstova, samo su služile da se ti procesi reprodukuju. A da bih procese što vernije reprodukovao, ja sam se prvo bavio tim činjenicama nezavisno jednim od drugih, pa sam naknadno ustanovljavao korespondencije među njima. Osvetljavanje Nastasijevićeve poetike, na osnovu reprodukcije njegovog opusa, pokazalo se kao otkrivanje logosa procesa destrukturalizacije-strukturalizacije kroz koje je njegovo delo izrastalo. U kontekstu tih procesa, ne samo da su se pojedina Nastasijevićeva dela osvetljavala potpunije već su se potpunije shvatale i tematske i stilske skupine pojedinih njegovih tekstova. U Nastasijevićevom stvaralačkom radu, koji je ukupno trajao nešto preko dvadesetak godina, mogle su se tako otkriti nekolike razvojne faze koje su na mikropplanu sasvim analogne stilskim formacijama u nacionalnim književno-

stima. To znači da je i to delo imalo istoriju, i da je ona u osnovi ista kao i istorija književnosti jednog naroda ili jednog jezika.

Sa iste te pozicije dijalektike konkretnog totaliteta i osvetljavanje jednog književnog dela, opusa jednog pisca ili segmenta neke literature znači istovremeno i njihovu interpretaciju. Ali ta interpretacija se bitno razlikuje od one koja se zasniva na stavu o semantičkoj autonomiji teksta. Polazeći od koncepcije da književno umetničko delo predstavlja jedinstvo teksta i konteksta, ona mora da zalazi duboko i široko i u vantekstovna područja. Samim time ona ne može da bude samo interpretacija teksta. Tekst njoj služi kao osnova za rasvetljavanje odnosa tekstovnih i vantekstovnih činjenica koje zajedno obrazuju značenje dela. Tako interpretacija nužno prelazi granice literature kao skupa tekstova. Ona postaje jedan od puteva za razumevanje čoveka stvaraoča, čoveka primaoca, za razumevanje književnosti, umetnosti, kulture, sveta uopšte. Takvom interpretacijom ne gubi literatura ništa od svoje autonomnosti, niti pak treba nešto njome da joj se dodaje. Svrha je takve interpretacije da delo, pisca ili jednu literaturu osvetli prema meri njihovog konkretnog postojanja u svetu.

Na kraju ovog monologa o jednoj neiscrpoj temi moram da dam još dve napomene.

Prva se tiče mesta dijalektike konkretnog totaliteta u odnosu na druge metode. Da li njegovo prisustvo unosi drugačije odnose u savremenu pluralističku situaciju? Ne isključuje li njegovo usvajanje primenu drugih metoda? Na ta i slična pitanja mogu se dati veoma određeni odgovori. Metod dijalektike konkretnog totaliteta, zato što nastupa sa metakritičke pozicije, ne sagledava književne pojave na istom nivou sa drugim metodama. On ih, jednostavno, ne ignoriše, već nastoji da ih prevlada: od svakoga metoda kritički preuzima onoliko koliko on može da doprinese da se neka pojava osvetli kao konkretni totalitet. Zato se prema njihovoj primeni odnosi kao prema specijalističkim istraživanjima

ograničenih dometa. Takva istraživanja, sa raznih aspekata, na raznim nivoima, iz različitih perspektiva, sa različitim ciljevima, uvek će biti potrebna i nema nikakvog razloga da ne postoje. Metod dijalektike konkretnog totaliteta i ima pravi razlog postojanja kad se potrebe za takvim ispitivanjima ispolje. Specijalistička istraživanja, međutim, moguća su i kad se čine bez naročitog reda, kao i u pluralističkim situacijama, ili pak kad se izvode po planu sa jedinstvenog metodološkog stanovišta. I u jednom i u drugom krajnjem slučaju metod dijalektike konkretnog totaliteta je potreban. Kad dolazi posle specijalističkih ispitivanja, potreban je da bi u njih uneo više reda, i da bi postojeće rezultate osmislio i upotpunio; kad dolazi pre specijalističkih istraživanja, potreban je da bi ih projektovao. Ali ni u kom slučaju on ne bi trebalo da bude jedini metod. Ako se spusti sa svoje metakritičke pozicije, ako se po nivou hoće da izjednači sa drugim metodama, on je samim time izgubio svoj nivo, degradirao se. Od primene jednog degradiranog metoda i od jednog degradiranog načina mišljenja ne mogu se ni očekivati vredni rezultati.

Druga napomena tiče se praktične primene tog metoda. Da bi se on stvarno primenjivao, potrebno je više preduslova. Dva su od njih posebno važna: razvijena pluralistička praksa ispitivanja i sklonosti istraživača da odgovori izrazito velikim zahtevima tog metoda. Za sada taj metod je dosledno primenjen u mojim knjigama o Nastasijeviću i o Kostićevoj pesmi. No ako se taj metod shvati kao ideal, koji je teško, ili čak nemoguće, u potpunosti ostvariti, i kao način mišljenja, onda se njegova primena može videti i u drugim mojim kraćim tekstovima o pojedinim piscima ili književnim delima. Ali se slični načini mišljenja i pisanja mogu videti i u drugih pisaca, pogotovo esejista: potreba da se književne pojave sagledaju višestrano, elastično, nedoktrinarno, da se uskosti pojedinih metoda ili aspekata prevaziđu, takođe je raširena; metod dijalektike konkretnog totaliteta imao je, među ostalim, ambiciju

da osvetli logos takvih potreba i prakse koja se na njima zasniva. Pa ipak, svesna primena metoda razlikuje se od intuitivno ispoljenih težnji za celovitim osvetljavanjem pojava. Osobina je metoda da pred istraživača stavlja zahteve koje bi on, možda, prenebregao i da ga vodi kuda on, možda, ne bi išao. Moja iskustva s metodom dijalektike konkretnog totaliteta su već iskristalisana, i ona se, u dve reči, mogu ovako formulisati: taj metod angažuje najviše ljudskih stvaralačkih mogućnosti, traži sve više i više od istraživača da bude prisutan u svetu kojim se bavi. Ne daje lako plodove, ali ni plodovi koje daje ne mogu da budu laki.

NAPOMENA

Svi tekstovi u ovoj knjizi ranije su objavljeni. Ovde se štampaju uz neznatne izmene.

Reč i korelativ, Letopis Matice srpske, mart 1979.

Narodna pesma »Sestra Leke kapetana«, LMS, oktobar 1979.

»Most na žepi« Ive Anđića, Književna istorija, br. 42, 1978.

Varijacije na Vijonov »Katren«, LMS, februar 1975.

»Kad mladijah umreti« Branka Radičevića, LMS, januar 1978.

»Među javom i med snom« Laze Kostića, LMS, februar 1977.

Disova »Tamnica« i *Dedinčeva varijanta ove pesme*, Delo, maj 1978.

Prevrat u poeziji srpskohrvatskog jezika u vreme i nakon prvog svetskog rata, Izraz, septembar 1978.

Dedinčeva pesma »...Moli plamen golubove...«, Polja, april 1979.

Isidorin esej o Lazi Kostiću, LMS, mart—april 1981.

Srpska satira, LMS, mart 1971.

Dijalektika konkretnog totaliteta u proučavanju književnosti, Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, sveska 2/1982.

SADRŽAJ

Reč i korelativ	7
Narodna pesma <i>Sestra Leke Kapetana</i>	50
<i>Most na Žepi</i> Ive Andrića	93
Varijacije na Vijonov <i>Katren</i>	116
<i>Kad mlidijah umreti</i> Branka Radičevića	146
<i>Među javom i međ snom</i> Laze Kostića	174
Disova <i>Tamnica</i> i Dedinčeva varijanta ove pesme	195
Prevrat u poeziji srpskohrvatskog jezika u vreme i nakon prvog svetskog rata	223
Dedinčeva pesma ... <i>Moli plamen-golubove</i>	238
Isidorin esej o Lazi Kostiću	254
Srpska satira	279
Dijalektika konkretnog totaliteta u proučavanju knji- ževnosti	303
Napomena	322

500

PETAR MILOSAVLJEVIĆ: REČ I KORELATIV • RECENZIJA: JOVAN HRISTIĆ • UREDNICI: NIKOLA BERTOLINO, IVAN V. LALIĆ, MILICA NIKOLIĆ, BORISLAV RADOVIĆ, MILOŠ STAMBOLIĆ, (glavni i odgovorni urednik), JOVAN HRISTIĆ • TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN ĆURČIN • KOREKTOR: DOBRILA ŽIVANOV • IZDAVAČ: NOLIT, BEOGRAD, TERAZIJE 27 • ŠTAMPA: BIROGRAFIKA, SUBOTICA • ŠTAMPANO U 2.000 PRIMERAKA 1983.



Petar Milosavljević rođen je 1937. u Donjoj Svrači blizu Prokuplja. Studirao filozofiju 1957/58. u Beogradu, a 1964. diplomirao na Grupi za jugoslovenske književnosti na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. 1969. bio na specijalizaciji u Parizu. Doktorirao 1974. u Novom Sadu.

U toku studija kao novinar u *Dnevniku* i *Sremskim novinama* i kao urednik u *Poljima*. Bio glavni i odgovorni urednik *Polja* (1965—1968), jedan od urednika *Letopisa Matice srpske* (1969—1979) i glavni i odgovorni urednik edicije Prva knjiga (1979—1980). Sada je vanredni profesor na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, gde predaje Metodologiju proučavanja književnosti.

Objavio je zbirku pesama *Blokada* (1967), knjigu eseja *Tradicija i avantgardizam* (1968), doktorsku tezu *Poetika Momčila Nastasijevića* (1978) i monografiju *Život pesme Laze Kostića »Santa Maria della Salute«* (1981).