

ЂОРОВИЋЕВИ СУСРЕТИ

СРПСКА ПРОЗА ДАНАС
Књижевно дјело Радослава Брајића
(22–25. 9. 2016)

Приредио
Проф. др Јован Делић



СПКД „ПРОСВЈЕТА“
Билећа
2017.

О ПРИЧИ И ПРИЧАЊУ У СТРАХУ ОД ЗВОНА РАДОСЛАВА БРАТИЋА

Исписујући странице уметничке прозе, али и пишући књижевнокритичке есеје о другим писцима, Радослав Братић често и радо говори о причи и причању. У књизи *Страх од звона* поменути феномени су уобличавани на бројне начине и на различитим равнима приповедања: осетан је такт њиховог лајт-мотивског понављања у приповестима, очигледне су координате њиховог широког тематског распрострањања у оквирима и преко граница појединачних приповедака, неретко постају предмет рефлексije наратора, задобијају функционалну улогу у карактеризацији и међусобним односима јунака, откривају се као кључни аксиолошки параметри, и коначно, указују се и изнова потврђују као неприкосновене методе артикулисања животног искуства и силе које у рељеф људског постојања утискују линије повесног смисла. Прича и причање Братићу служе као универзално средство обликовања фиктивног света уметничке прозе, као поуздан и отуда омиљени алат књижевног заната. Кроз херменеутичко истраживање *Страх од звона* кретали смо се управо путем и траговима – *причања*.

Кључне речи: прича, причање, наративна поетика, усмена традиција, идеологија.

Књига *Страх од звона* (1991) друга је по реду збирка приповедака Радослава Братића. Састоји се од петнаест приповедних целина међусобно чврсто повезаних приповедном инстанцом, јунацима који се преносе из приче у причу и заједничким тематско-мотивским елементима. Приповетке на првом месту окупља и уцелињује хронотоп – простор имагинарног херцеговачког села Биша и време ограничено опсегом сећања наратора. Појединачно гледано, Братићеве приче су структурно заокружене, семантички довршене и уметнички самосталне, па се могу читати и ван контекста који им обезбеђује суседство са осталим приповедним

целинама збирке. Међутим, читајући књигу од корице до корице, то јест оним редом који је писац наметнуо, читалац брзо увиђа да се ликови, чији број из приповести у приповест непрестано расте, не налазе у средишту приповедачевог интереса, већ се откривају као чиниоци неке веће целине, која се иза њих дискретно помаља, надилази их и засеђује, и која није ништа друго до богати, сложени и развијени приказ аутентичног бишовског света. Целовиту слику живота скривеног иза измаштаног херцеговачког топонима приповедач конституише постепено, као мозаик сачињен од низова елемената који се сваком реченицом слажу један уз други. Братићеви јунаци се, како примећује Љубиша Јеремић, „показују тек у огледалу једног колектива, оним чиме доприносе стварању групне слике“ (Јеремић 2008: 230). У том смислу можемо рећи да појединачне приче Братићеве књиге свој пуни смисао добијају тек када се сагледају у контексту других приповести, то јест у фином семантичком додиру и прожимању са суседним наративним целинама.

Није неопходан нарочит читалачки ангажман да би се уочило како приповедач *Сџраха од звона* често и радо говори о причи и причању. Поменути феномени су у књизи уобличавани на бројне начине и на различитим равнима приповедања: осетан је такт њиховог лајтмотивског понављања у приповестима, очигледне су координате њиховог широког тематског распрострањања у оквирима и преко граница појединачних приповедака, неретко постају предмет рефлексije наратора, задобијају функционалну улогу у карактеризацији и међусобним односима јунака, откривају се као кључни аксиолошки параметри, и коначно, указују се и изнова потврђују као неприкосновене методе артикулисања животног искуства и силе које у рељеф људског постојања утискују линије повесног смисла. О несагледивим донетима приче и причања у осам простора и времена, или једном речју, о њиховој свеприсутности, Братић ће говорити на страницама *Шехерезадиног љубавника*. Одговарајући на питање фиктивног читаоца о једној приповести из *Сџраха од звона*, аутор указује да је „прича увек и свуда присутна“ (2008а: 121). Наведеним пишчевим речима нису огољени само темељи, носећи стубови и структурна тежишта бишовске приповедне зиданице, већ и постојани импулс нараторовог поетичког самооткривања. Прича и причање Братићу служе као универзално средство обликовања фиктивног света уметничке прозе, као поуздан и отуда омиљени алат књижевног

заната. О њиховом повлашћеном статусу и нарочитој знакови-
тости у оквирима укупне наративне поетике овог писца речито
сведочи и констатација Милоша Ковачевића да „прва и основна
карактеристика свих Братићевих приповиједака јесте наглашено
ѝрисусѝво ѝриче“ (2008а: 330). Кроз херменеутичко истраживање
Сѝраха од звона кретаћемо се управо путем и траговима –
ѝричања.

Живу усмену реч, односно казивање једног или више поје-
динаца пред слушалачки заинтересованим колективом, Братић на
страницама многих прича користи у функцији конфигурисања
приповедне сцене, постављања наративне ситуације, распоређи-
вања јунака у простору и поделе њихових улога у међусобној
комуникацији. Стога се и у приповеткама *Сѝраха од звона* ре-
довно понавља и варира образац усмене предаје, према којем онај
ко уме, а затим воли, жели или мора да казује, бива окружен
онима који уживају у слушању, или га доживљавају као нарочито
значајан и достојанствен чин. У причи „Свађа“, дечак кроз чије се
бистре очи, наивну свест и чисту душу прелама приповедачев
поглед на херцеговачку стварност и бишовски свет, од стрица
Вуксана добија задатак да пред родбином и другим Бишанима
прочита „Бановић Страхињу“. Да је реч о колективу који је очувао
и даље негује уверење да је прича носилац прворазредних
вредности, сведочи стричево специфично опхођење према књизи
епских песама, дакле збирци усменом традицијом очуваних и
освештаних наратива, као према сакралном предмету или *Свешћом*
ѝсму: „Вуксан испод наћви вади књигу коју држи као реликвију,
брише је као *Библију* и пружа ми да читам“ (Братић 2008: 54). У
култури која феномен приче смешта при самом врху сопственог
вредносног система, и у којој књига стиче легитимацију ретке
драгоцености, сасвим је логично да чин читања задобије ауру не
само колективне свечаности, већ и сакралног обреда. Тиме се
оправдава и мотивише могућност да читање гласовите епске
песме код присутних изазове дух или осећање својеврсног литур-
гијског сабрања, на шта дискретно упућује следеће приповеда-
чево поређење: „Чим ми Вуксан гурну књигу у руку, сви се
уозбиљише, као пред какву *ѝричесѝ*“ (Исто: 56, курзив Н. К.).
Овде се, међутим, намеће питање одакле легитимитет традицио-
налним наративима да задобију и одрже толико високо место у
аксиолошком поретку једне културе? Могући одговор би се могао
потражити у Лиотаровом схватању обичајног стања знања, које

претходи развијеном научном добу и од њега се разликује тиме што знање формулише наративним облицима (Лиотар 1988: 36). Приче отуда имају прворазредни значај и ауторитет јер представљају превасходну форму традиционалног знања. Оне омогућавају да се „дефинишу критеријуми компетенције који припадају друштву у коме се причају, и да се захваљујући тим критеријумима, вреднују перформансе које се у њима постижу или могу постићи“ (Исто: 37). На тај начин приче „одређују шта има право да се казује и да се чини у култури, а будући да су и оне њен део, самим тим су легитимне“ (Исто: 42). Наративи којима се преноси традиционално знање имају, како видимо, ауторитет *per se*, док је „народ у извесном смислу само оно што их актуализује, а уз то он то не чини само приповедајући их, него и слушајући их и чинећи да оне о њему причају“ (Исто: 41).

У наставку приповетке „Свађа“ наративни фокус се помера на дејство које слушање стихова „Бановић Страхине“ постиже код окупљених Бишана. Упоредо са прилежним слушачким ангажманом колектива, одиграва се врло живо, али негативно и песимистично самеравање властитог живота, породичних односа, друштвених условности и уопште садашњице са фикцијом испеваних догађаја: „Док слуге седлају Бановог ђогата, неко јетко куди данашњег коња који више личи на крепаћа него на дората за мегдан. Не зна се чији је гори. ’Како код кога’, рече Матија (2008: 56).“; „Када наиђе опис одјеће коју Страхинић облачи, Вуксан вјешто хвата малу станку и рече: ’Тако су се некада јунаци облачили, у свилу и кадифу, а не као ми данас – не знаш шта је на нама остало турско, шта аустроугарско, а шта српско.’ И ту врати тасту оно што је малочас прећутао.“ [...] „Знам неке који су у тазбини остали жедни и гладни’, убади се Димитрије“ (Исто: 57). Епска песма се, како видимо, посве неочекивано дотакла болних места и неуралгичних тачака јунака, нерашчишћених родбинских рачуна и притајених конфликта, те је говор сукобљених ликова украсио оштрицама прекора и тоном заједљивости. Свађа се заподева на релацијама зет–тазбина, муж–жена, мајка–син, и до краја приповетке поступно распирује. Међутим, овде бисмо скренули пажњу на два места која нас могу поближе упознати са природом бишовске колективне рецепције усмене речи.

(1) Дечак којем је стриц наметнуо улогу епског казивача у једном тренутку ће открити нека од карактеристичних уверења Бишана: „Знам да им час личим на гуслара, а час на најгору жену

напјевкињу и да свако од њих мисли како би ово боље, по хиљаду пута, прочитао и изнова написао. То је та заблуда која од постања траје код безбројних слушалаца, читалаца и гледалаца“ (Братић 2008: 59). Ово није једини пут да се у књизи *Сѝрах од звона* истиче бишовска жудња за дописивањем традицијски неприкосновених и канонски вредних текстова. Довољно је сетити се следећих редова из приче „Дјечак који је за све био крив“: „Дјед Григорије не испушта *Библију* из руку, него чита и понавља, проналази у њој слаба мјеста која треба допунити. Љут је на њене творце што се тако мало помиње Свети Тома¹, крсна слава Микетића“ (Исто: 9); „Ти ћеш, Мали, морати да преправиш *Горски вијенац!* Истрага потурица мора брже да се ријеш и спроведе!“ (Исто: 18); „Не само што треба препјевати *Горски вијенац* већ и *Смрћ Смаил-аге Ченгића* треба потпуно изнова преорати и наново га испјевати. Обавезно убацили пјесму о два Микетића који су учествовали у убиству овог силника“ (Исто: 19). Изнесена уверења производе из једног специфичног доживљаја књижевног, историјског или религијског наратива као недовршене целине коју при сваком читалачком актуализовању ваља изнова просуђивати, проверавати, и у зависности од исхода вредносне ревизије, унеколико преиначити. Темељна дестабилизација канонских текстова могла би се објаснити на најмање два начина. Први је схватање поменутог феномена у светлу својеврсне обнове варијантности, као једне од кључних условности усмене предаје, за шта потврду можемо пронаћи у Братићевим речима из *Шехерезадиног љубавника* којима је желео да објасни храброст и смелост јунака да без устручавања преправља *Библију*: „Епска поезија и народне приче преношене су с колена на колена. Понешто се увек додавало и одузимало. Онај који је преузимао песму или причу, понајмање се осећао плагијатором. Он је увек и уметник и читалац и вешт полемичар“ (Братић 2008а: 499). Други начин био би да се мањак бриге за традицијски ауторитет и канонску недодирљивост одређених текстова разуме као један од симптома *посѝмодерног сѝања*, о чему писац *Сѝраха од звона* каже: „Једно је сигурно – постмодернизам је продрмао важеће књижевне конвенције. Метафизика је мртва, игра је дозвољена и

¹ Овде ваља запазити интересантну коинциденцију – да онај ко сумња у довршеност *Свејтог њисма* као крсну славу слави Христовог најскептичнијег апостола, односно свеца у народу познатог као *неверни Тома*.

са недодирљивим божанствима“ (Братић 2008а: 243). Чак и када се у обзир узме владајући бишовски доживљај свих текстова као отворених облика и недовршених целина, неопходан је изразито значајан и ваљан разлог да би се могло оправдати прекрајање *Библије* као фундаментално нормативног и стога неупоредиво најважнијег текста хришћанства, и *Горског вијенца* као књижевног, културног и националног канона једног народа. У којим то областима ових књига Бишанин може препознати неки мањак или празнину, и одакле он прибавља снагу и легитимитет да уочени недостатак испуни речима и садржајем по сопственој мери? Корен оваквог поступања проистиче из бишовског осећања властите прошлости које је у дискрепанцији са текстовима што о тој прошлости сведоче. И *Библији*, и *Горском вијенцу*, и *Бановић Свјрахињи*, и *Смртии Смаил-аге Ченгића*, као и вероватно свим књигама овога света, недостаје ничега другог до – више Бишана и њихових трагова. Преудешавање историје света одвија се према диктату и координатама повишеног и за који степен помереног бишовског историјског, религијског, културног и националног самоосећања. Они знају да се традиција не наслеђује, већ стиче, али не желе да је усвоје пре него што је не преуреде према властитом доживљају праведности и разумевању истине. У том смислу Мирко Ковач, пишући предговор *Свјрахи од звона*, добро примећује да Братићеви јунаци уређују свет по својим законима, да у сумњу доводе све, па и саму књижевност, да одбацују догме и хоће да промене непроменљиво. Потом закључује да се том свету вазда чини да је мало опеван и да му неко закида на величини (Ковач 1991: 10). Бишани су предимензионирали и извитоперили познату пропорцију, коју је формулисао Т. С. Елиот, према којој садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу (Елиот 1975: 288), и тако успоставили један изразито слободан и неумерено динамичан однос према традицији. Поредак традиције се, како видимо, не мења истински новим књижевним делом, како је записано у есеју „Традиција и индивидуални таленат“, већ на радикалнији и директнији начин – преправљањем и дописивањем, односно стваралачким интервенисањем у ткиву књига које заузимају неке од кључних позиција у традицијском низу. Бишани, дакле, показују хипертрофирано осећање прошлости, прекомерну и утолико первертовану националну самосвест, и следствено томе, радикализован динамички однос према традицији.

(2) Слушајући стихове Старца Милије, оживљене несигурним гласом дечака, бишовски колектив испољава посве необичан однос према дешавањима о којима десетерци говоре: „Када чуше да Страхињић бан пролази пољем које је притисла турска сила, сви се узбудише. 'Ја ћу први на Косово, па ко хоће са мном – хоће', рече Вуксан. За њим скаче Обрен, за Обреном Јешна“ (Братић 2008: 59). Изгледа као да се успоставља својеврсни синхронизитет између догађаја епске песме и садашњег тренутка слушалаца, при чему није јасно да ли је усмена реч сила која осавременењује опевана збивања, односно чини их симултаном са чином читања, или је начин слушања заслужан за бишовско живо преношење у давно минуло време. Овде је корисно подсетити се да Жан-Франсоа Лиотар, објашњавајући логику дистрибуције наративног знања у заједници која причу сматра кључним обликом компетенције, каже како „оно о чему приче говоре може наизглед да припада прошлости, али је у ствари увек савремено с чином причања“ (1988: 41). По среди је манифестација специфичног бишовског осећања историје које је, с једне стране, засновано на запажању „не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости“ (Елиот 1975: 287), а са друге стране, на изразитом уверењу да повест није окончана, јер се обнавља кад год се о њој говори, односно одиграва *hic et nunc*, из чега коначно происходи могућност да се у њој делатно учествује. На оваквом поимању историје у целини је заснована приповетка „Игра која то више није“, у којој шаховска табла престаје да бива самопростор игре и постаје поље на којем се поступно реконструише и пажљиво следи главни ток српског устанка из 1875. године, познатог под именом Невесињска пушка.² Према оваквој приповедачкој логици преображавања, партија шаха се одвија према ритму и динамици историјског наратива, шаховске фигуре нису више само предмети, већ живи историјски јунаци, незаборавне судбине и упамћени подвизи, а Григор и Симат задобијају улоге метонимијских ознака зараћених група, што се испољава у граматичким одликама њиховог говора, односно у доследном обликовању исказа у првом

² О поменутој причи Братић је оставио следеће сведочанство: „Удуби се мало у шаховску таблу и видећеш да је то бојно поље историје. [...] Шаховске фигуре су мимезис повести. Не уводим ја шаховску таблу да бих сакрио јунаке иза ње, већ да бих открио колико чезну за прошлим“ (Братић 2008а: 159).

лицу множине. Тиме се конституише једно колективно уображење симултаности између потеза на црно-белој табли, казивања јунака и повесних догађаја на бојном пољу. То је начин на који Бишани стварају пријатну и заводљиву илузију да управљају токовима историје и да управо од њих зависе њена исходишта, чиме истовремено артикулишу и страсну чежњу да буду део оне заједнице која је суделовањем у повесним догађајима заслужила право и задобила легитимитет да се о њој *јрича*. Суштина жеље за препознавањем властитог образа на лицу прошлости јасно вибрира у реченици коју у току жучне расправе изговара један од јунака приче „Бистра је вода у Требишњици“: „И у нашој кући се стварала историја, немој мислити да није“ (Братић 2008: 83). Под снажним дејством жудње да личну и колективну егзистенцију осведоче пред историјом народа, садашњост бишовских јунака преобразила се у својеврсну повест која никад не пролази, јер се сваком новом речју преудешава и дотерује.

Једна од заступљенијих тема у Братићевом приповедном свету јесте уочавање, вешто праћење и здружно промишљање оних тајновитих начина на које приче настају у народу и живе међу људима. Братић поручује да повод за испредање и потом незауостављиво ширење приче језиком, дахом и ухом колектива, може бити готово било шта, и да у процесу обликовања онога што називамо народном причом, легендом или предањем увек већег стваралачког удела има колективна имагинација артикулисана анонимним индивидуалним талентима, од конкретне збиље и објективних догађаја. Уз то, казивање има двоструку улогу, јер служи како би се кроз колектив пронело све што се сазнало, али истовремено и да се прикрије и маскира оно што се не може знати. Када дечакова мајка у причи „Кобила Зека рже у ноћи“ у домаћинство уведе тек купљену животињу, међу Бишанима настаје дискретна пометња и чудна напетост због тога што кобила, будући одгајана негде другде, ван видика херцеговачке забити, собом није донела и причу о властитом пореклу, те је у бишовски свет унела празнину коју би што пре ваљало испунити неким наративом. Након приповедачевог извештавања о пожару у којем му је изгорела кућа, прво што ће истаћи је следеће: „О пожару су почеле да круже приче, као када вода почне да кружи дубећи своје корито“ (Братић 2008: 50). Дакле, да би се нека новина у бишовској свести сразвила, признала и прихватила као

догађај, претходно мора бити осмишљена причом. Тек тада она задобија легитимитет да заузме место и позицију која јој припада у богатом искуству и памћењем густо насељеној повести колектива. Пошто је читава приповетка изграђена на приказивању покушаја да се разреши тензија између следа нових догађаја и тежње да се они исприповедају, посве је логично да се оконча управо у оном тренутку када колектив успе да разреши сва дешавања уобличивши причу према мери свога разума, маште и погледа на свет: „Све се завршило Прокопијевим речима: То нијесу мачка и кобила, већ момак и дјевојка која за њега није хтјела да се уда. [...] И паљење куће нема везе с нама, већ је то њихов лични рат и обрачун. [...] Шта се то чује сваке ноћи у девет зора, када се дијели дан од таме? То кобила Зека рже у ноћи и бјежи пред мачком који хоће да јој се освети. А мјесец што свијетли тако снажно није мјесец, већ Зекине зелене очи које плачу“ (Братић 2008: 51–52). Братић је фасциниран неухватљивом логиком настанка фолклорних облика и у приповеткама често спреже наративну нит између догађаја конкретне збиље и предања или легенди које су њиховим преображавањем настале. Попут приче о којој је досад била реч, наратору је и у приповеци „Кад је смрт била тако близу“ нарочито стало да ухвати тренутак трансформишућег додира стварности и фолклорне имагинације: „Одмах су се почеле испредати бајке о победи час Милуновог, час Гргуровог вола. Плеле су се приче и легенде, размрсивало, одузимало и додавало. Више то и није била прича о њима већ о ко зна каквој бици, и ко зна из кога краја“ (Братић 2008: 153). Из „Тајне херцеговачких мајстора“ такође бисмо могли издвојити једно поетички знаковито и за нашу тему значајно место. Наиме, говорећи о градитељима и фрескописцима који имају задатак да билећки манастир Добрићево пренесу с једног на друго место, наратор ће истаћи: „Када се фреске скину, а црква растави и ишчезне, они ће бити једини свједоци рађања и поновног ускрснућа богомоље. Њихове приче биће основ будућих легенди. Јесу ли то та безимена лица епских јунака?“ (Братић 2008: 180). Откривајући изворе предања, Братић демистификује, али наглашавајући недокучивост механизма њиховог уобличавања као да наново мистификује етапе тог фасцинантног процеса којим се стварност и конкретна збиља преиначавају у кратке и језички једноставне, али имагинацијски изузетно богате фолклорне облике. Загледан у тајну постанка приче, писац *Страх од звона*

расветљава карактер људи и менталитет бишовског колектива, промишља о херцеговачком доживљају света и прилаже сведочанство о његовој психологији, али и тумачи начине на које се усмена традиција генерише и обнавља, и пред очима читалаца открива скривита језгра фолклорног наслеђа и тајне источнике народних предања.

О Братићевој трајној опчињености лепотом усменог или писаног казивања, односно причања уопште, и неутаживој загледаности у разноликост форми у којима се прича пројављује и живи у језику колектива, сведоче сва она места књиге *Ситрах од звона* на којима читалац наилази на различите описе говора јунака, на дескриптивно бележење самосталног живота приче, или на приказе динамике њеног кретања кроз просторне и временске координате бишовског света. Као када, рецимо, приповедач каже: „Прича је сада одмицала нешто спорије, баш као што Требишњица успорава у току кроз херцеговачки предио, да би била прогутана и да би нестала у пресланој води Јадранског мора“ (2008: 78); или описујући лик лутајућег трговца примети: „Онако поклопљен брковима, овај човјек личи на реченицу претрпану ријечима из које испадају придјеви јер се међусобно не подносе“ (Братић 2008: 80); или као што, да додамо још један пример, у приповеци „Кошница“ нашироко развија поређење пчеларског заната и алата са техникама епистоларног изражавања једног од јунака (Братић 2008: 93–94).

У приповеци „Дјечак који је за све био крив“, која отвара књигу *Ситрах од звона*, налази се неколико редака текста крај којих херменеутичка пажња, затечена пуноћом епифанијског доживљаја, нужно мора да застане и да се са сразмерном приљежношћу загледа у линије распрострањања књижевног смисла. Наиме, као део шире заснованог описа славске гозбе у дому Микетића, може се прочитати и следеће: „Чаше звоне као црквене оргуље, тресу се и једна другој нешто говоре. Једна је донесена из Баната, а другу донесе Алекса из Америке. 'Шта ти је човек', гунђа Спасоје, 'мрав, ништа друго. Ове чаше су више видјеле света него сви ми заједно. Када би знале описати зној копача руде, потом шта су све видјеле по фабрикама, улицама и продавницама Америке, куда су их све носили, па путовање преко океана до Биша, била би то прича какву нико никада од нас није чуо. [...] А можда ова чаша и прича, само је ми не разумијемо.“ (Братић 2008: 14–15). Како видимо, овај бишовски јунак жели да погледом продре иза видљивих граница

предметног света, вођен необичном слутњом да је прича супстанца ствари. Ипак, остаће непознато да ли се постојаност и непрозирност границе одржава немуштошћу предмета или недовољном осетљивошћу људског слуха. Доживљај света заснован на аутентичном предосећању да не само људска бића, већ и животиње, природни феномени и неживи предмети могу властито постојање посведочити ни мање ни више него гласом, говором или причом, није карактеристичан искључиво за Спасојев лик, нити фиктивни свет почетне приповетке, јер се у различитим облицима и варираном смислу јавља и на страницама других наративних целина књиге *Сѝрах од звона*. Рецимо, у „Тајни херцеговачких мајстора“ река проговара гласом утопљеника, док ће Прокопије у рзању кобиле Зеке распознати људски говор. Када Вуксан Јејина крене по бадњак, приповедач истиче како „свако мјесто и сваки жбун отвара пред њим хиљаду прича“ (Братић 2008: 53). Бишовско инстинктивно и готово мистичко предосећање *ѝрисусѝва ѝриче* у безгласним стварима и немуштим бићима, могло би се протумачити или барем условно сагледати као својеврсни рецидив унеколико помереног анимистичког осећања света, према којем се посредством наслућене приче симболички пројављује душа ствари. Херцеговина је у Братићевој приповедачкој визији место у којем прича може настати кад год се тајновити глас бића, предмета или појава сусретне са нарочитом осетљивошћу слуха, а затим и стварност у којој је приповедивост прворазредна мера душевности. Ваља истаћи и то да се у збирци *Сѝрах од звона* могу пронаћи и нешто конкретније претпоставке о пореклу мистичних гласова што допиру из ствари. У приповеци „Свађа“ читалац наилази на следећи приповедачев исказ: „Свако цврчање и пуцкетање бадњака за Вуксана су гласови његових предака, умрлих, погинулих и страдалих у ратним покољима“ (Исто: 54), док је на почетку приче „Кад је смрт била тако близу“ о шкрипању врата штале речено: „Ко зна, можда је та шкрипа глас Милунових ближњих, који се с оног свијета јављају“ (Исто: 143). До оба јунака допире, опосредована феноменима појавне стварности, реч оностраности, то јест говор трансценденције. Међутим, из света са оне стране смрти не јавља се безимен и непознат, већ предачки глас. Због тога би се могло закључити да је на рубовима пространог бишовског анимистичког доживљаја стварности утиснута очита шара атавизма.

У неколиким приповеткама књиге *Сѝрах од звона* Радослав Братић сасвим дискретно и, како се на први поглед чини, тек

успутно проговара о једном питању које се не тиче само тематско-мотивског профилисања појединачних прича, већ задира у област поетичких лозинки, наративних постулата и општих стваралачких полазишта – а то је питање иманентне сврховитости и крајње целисходности причања, односно о ономе што би се филозофским речником могло назвати телеологијом приче. У „Ђавољој причи“, која је готово у целини изграђена на сагледавању историје с лица и наличја, трагању за њеним апокрифним токовима и откривању дијаболичног лица свеколике повести, приповедач ће изравно и недвосмислено указати на фундаментални смисао нарације: „Зато је ова прича и испричана као одбрана од ђавола“ (Исто: 36). У наредној приповеци наилазимо на редове који би се могли прочитати као нараторова накнадна експликација у претходном цитату формулисаног поетичког става. Наиме, о мајчином припо-ведању је на том месту казано: „Причајући о злу – она се бори са злом. Причајући о добру – има шансу да га урекне и да зло опет победи“ (Исто: 44). Дакле, нарација се разоткрива као магијски чин чије дејство служи пре свега бајаличкој заштити од урока и свакојаког зла. Приповетка која следи отвара се управо приказом прагматичне примене оваквог схватања сврсисходности причања: Вуксан Јејина засеца бадњак и након сваког ударца секире ниже бајалице против ђавола, све док му се приповедач наједном не обрати исказом у загради: „О, човјече, опусти се и ослободи се тог силног страха!“ (Исто: 53). Смисао ове реченице, међутим, није усмерен искључиво на лик Вуксана Јејине. Уколико је сагледамо узевши у обзир Братићеву укупну приповедачку поетику, открићемо да је та сентенца њен есенцијални израз. Смештена међу заграде и саопштена у облику екскламативне апострофе, она се одваја од свог текстуалног окружења и тако призива читаоца да је разуме не само као приповедачево обраћање једном од својих јунака, већ и као нараторову реч упућену самоме себи, као егзистенцијални и поетички вапај изречен аутосугестивним императивом, али, на концу ствари, и као пишчеву неспокојну, сажето формулисану и утолико сугестивнију мисао о човековој позицији у свету. Из цитираног исказа могла би се ишчитати и дискретна назнака да Братићево схватање приче као поузданог средства заштите од нечистих сила није укореењено само у усменој традицији, народној демонологији и логици басме, већ да значајно упориште има и у једном конкретном тексту савремене књижевности – у Андрићевим рефлексјама о иманентним сврхама приче из есеја „О причи и причању“.

Нижући претпоставке о могућим телеолошким разрешењима људске потребе за наративним преношењем искуства, Андрић се запитао да ли „приповедач можда прича сам себи своју причу, као дете које пева у мраку да би заварало свој страх?“ (Андрић 1997: 60). Да посреди није олако и насумично спрезање интертекстуалне везе и брзоплето уочавање поетичког додира два писца тамо где га нема, сведочи чињеница да је Братић управо овај одломак Андрићевог есеја сместио на прочелно место своје у основи ауто-поетичке, али истовремено и светоназорне књиге – *Шехерезадиног љубавника*. Такав књижевни гест није пуки израз пијетета према старијем српском писцу, већ знак дубоког поетичког препознавања и стваралачке сагласности са духом и делом Иве Андрића. У поменутој књизи Братић користи смисао речи српског нобеловца да уобличи неке од својих полазних аутопоетичких ставова: „Писац се само труди да се макар чарањем ослободи многих страшила“ (Братић 2008а: 18); „Књижевност није забава, она је пре лек за очај и несрећу“ (Исто: 49). Уз то, Братић је писао и есејистичке текстове о делу Иве Андрића у којима се дотицао истог поетичког проблема: „Када у Андрићевој прози човек приповеда – он лечи ране“ (Братић 2008б: 26); „Прича је код Андрића одбрана од страха, одбрана од свакојаких страшила и злих сила, као код оног детета које пева у пустињи да би заварало свој страх. Причање као лековитост која ће читаоцу открити да наде има и на дну самом“ (Исто: 27). Промисљајући о сврси и судбини приповедања, Андрић је приповедача упоредио са дететом које осећа страх, што је, без сумње, поетички став који недвосмислено резонира са Братићевим читавим књижевним опусом и укупном наративном логиком, будући да сржно место његовог приповедног поретка и улога Шехерезаде припадају управо Јакову, уплашеном детету, односно *Дечаку који је*

³ „У својим прозама често сам за наратора узимао дечака. Свет је данас у једном инфантилном стању распадања. А када се тој инфантилности насмеје дете, то је смех који потреса. Дете у поднебљу мојих јунака у мираз добија све сама страшила, која би, као предање, требало да га штите. Мени су такве заштите уливале страву. Детињство је за мене скуп митских опсена. Оне почињу да делују у трену када дете на свет долази отворених уста и оглашава се плачом, а не смехом. Зашто је то тако? Па зато што будући човек пада у живот, осећајући бол, а у том паду је искон људске патње“ (Братић 2008: 430); „Патничко лице увек је Дечак, тај који ће сав ужас испричати“ (Ковач 1991: 9); „Дјечак ’који вири из прикрајка и сваки час штреца да га не окриве за све што се неваљало догоди’ (187) непосредни је свједок и учесник готово свих херцеговачких Братићевих прича“ (Ковачевић 2008а: 331–332).

за све био крив.³ Братић, сасвим андрићевски, идеалног наратора замишља као „створа са 'душом' детета, а 'савешћу' одраслог човјека“ (Братић 2008а: 42). Човек је пред злом дете, и нема никаквог другог оружја до приче – из детета производи чиста и наивна воља, неугашена вера и неисцрпна *шехерезадинска* енергија да се пред злом лати причања, а из човека пуста трезвеност која генерише и одржава сазнање да се зло може заварати, не и победити.

Прича и причање се као средства отпора и одбране у прози Радослава Братића доминантно јављају у контекстима фолклорне заштите од урока, андрићевског превладавања егзистенцијалног страха и Шехерезадиног надигравања смрти. У побројаним тематско-мотивским комплексима прича заузима позицију и улогу активног генеричког језгра, и на посредан начин ступа у надређене домене магијског, религијског и метафизичког искуства. Међутим, ваља имати у виду и корпус Братићевих приповедака у којима причање задржава функцију одбране или напада, али није делатно усмерено ка апстрактним ентитетима и духовним саблазнима, већ дејствује и испољава моћ у областима профаног искуства и овоземаљских проблема, или прецизније, у служби динамичког чиниоца индивидуалних међуљудских сукоба и инструмента политичко-идеолошке индоктринације. Из књиге *Сѝрах од звона* могао би се издвојити читав каталог развијених говорних сукоба, односно специфичних наративних ситуација у којима разговор двоје или више сукобљених јунака надилази оквире оштре расправе и метафорички се преиначава у право бојно поље. Довољно је сетити се приче „Игра која то више није“ у којој се *разговорни мегдан* Григорија и Симата одвија над шаховском таблом, а у потпуности управља према историјском следу догађаја Херцеговачког устанка; или, рецимо, приповетке „Бистра је вода у Требишњици“ где је интензитет вербалног конфликта између Григорија и у путујуће трговце прерушених Јекниних просаца повишен до те мереди приповедач каже: „Њихов разговор је судар два зараћена и нетрпељива свијета“ (Братић 2008: 76). Наративни принцип према којем структура и композиција приповетке зависе од тока и динамике вербалног надгорњавања јунака можда је најдоследније изведен у причи „Кад је смрт била тако близу“. Мотив воловске борбе Братићу је овде послужио као фабуларна подлога на којој ће конципирати и развити говорни мегдан између оних којима сукобљене животиње припадају, односно Гргура и Милуна. Читалац тако истовремено прати две паралелне и међусобно

драматизујуће борбе – воловске роговима и људске речима. Убојите речи које Гргур и Милун размењују нису артикулисане спонтано и насумично, већ је у њиховом слагању и здруживању осетан својеврсни образац и схематизованост. Усмено оружје којим оба јунака у говорном, али због тога не мање крвнички суровом окршају баратају, јесте кратак и језгровит наратив изречен након зависне условне реченице, а уобличен као свирепа, немилосрдна и беспопштедна претња: „Будеш ли ме зајебавао и насрто овако подмукло, срушићу ти гробну плочу и крст под којим ти и чукундјед почива. Запаљићу ти сијено у штали и жито на гувну. Посјећу ти воћке, преорати пут којим идеш. Све што будеш дању створио и направио, преко ноћи ја ћу разорити и уништити”, врати му Милун, као да га удари каменчином у чело“ (Братић 2008: 150). Када се конфликт оконча, а страсти смире, приповедач ће још једним запажањем указати на блискост говора и оружја, односно свађе и војевања: „Испред њих, као на бојном пољу, осјећало се да је истрошена гомила ријечи умјесто муниције“ (Исто: 153). Приповетке које смо на овај начин издвојили из књиге *Сирах од звонамогле* би се прочитати као Братићево убедљиво приповедно оповргавање латинске изреке *verba non sunt verbera*, према којој речи још увек нису исто што и ударци.

Радослав Братић је у збирци *Сирах од звона* проговорио и о идеолошкој злоупотреби приче, њеној моћи у сфери политичке борбе и учинковитости у манипулацији доктринарним садржајима. Приповетком „Ластавица која ми у сан долази“ приказано је како државна власт, посредством послушних чиновника, причу и причање експлоатише у сврху беспоговорног успостављања и ауторитарног утврђивања нове идеолошке парадигме. Наиме, доласком просветног инспектора у бишовску школу започиње прекрајање буквара, како би се све речи које помажу ђацима у учењу слова и савладавању азбуке очистиле од значења неподобних духу социјалистичке револуције, и на њихово место унео званичној идеологији подесан смисао: „Р није Рекоше, већ је Р као Револуција. Т није никакав Томо – нарочито не свети Томо, Већ Тито. Ни Ј није Јесен, већ Јајце – где је било Друго засједање АВНОЈ-а и ударени темељи нашој новој држави.“ (Исто: 118). Реч је, дакле, о очигледном, неприкривеном и насилном усађивању идеја политичког мишљења, чиме школа престаје да буде образовна институција и постаје ефикасно оруђе индоктринације. Идеологија се вештачки укорењује уписивањем озваниченог кому-

нистичког метанаратива у текстове којима су описана слова азбуке, не би ли се тако језик 'прочистио', а историја превредновала. Нови свет не може се засновати, ако се претходно до темеља не уруши стари. На тај начин комунистичка идеологија, декларативно опонентна хришћанству, у карикатуралној дословности ствара нови свет управо по библијском принципу – у *йочейку беше реч*.

У свету Братићеве прозне фикције чини се да нема области људског искуства у којој прича и причање на различите начине не посведочавају своју феноменолошку битност. Међутим, укупна вредност ових феномена не исцрпљује се сталном и постојаном присутношћу у бројним сферама живота, нити испољеном функционалном и манифестационом разноликошћу. Њихов значај врхуни и највише домете достиже на оним местима књиге *Сѣрах од звона* на којима Братић причу и причање не посматра као ентитете у одређеним пољима егзистенције, већ их поистовећује са животом самим. Прокопије, један од јунака приповетке „Кобила Зека рже у ноћи“, узвикнувши реченицу: „Сваки би човјек своју причу требало да почне од рођења“ (Исто: 41), у Братићеву измаштану бишовску стварност унеће темељну светоназорну идеју према којој у тренутку рођења не започиње само живот појединца већ упоредо с њим и наратив једне егзистенције. Када се Димитрије у последњој приповеци књиге наводно врати из света мртвих, васкрсли живот и обнову личног постојања у овом свету посведочиће ничим другим до управо причањем, односно наративним артикулисањем аутентичног искуства оностраности. На питање о томе постоји ли и да ли је заправо могућа егзистенција без јединствене приче о себи, које књига *Сѣрах од звона* имплицитно поставља, Братић је, чини се, најконкретнији одговор дао приповедним уобличењем судбине Гргура Скакавице („Човјек који је видио“), који умире не зато што је стар или болестан, већ због тога што су му други отели причу о сопственом животу и страдању. Братићева наративна имагинација изградила је свет у којем приче нема без живота, као што и, *vice versa*, живот ишчезне када приче нестане. О неодвојивости наратива од егзистенције која га је генерисала речито говоре приповедачеви описи Гргуоровог осећања властитог душевног и телесног страдања док слуша како му Мијат приповедајући преузима речи и отима живот: „Када Гргур чује своје ријечи у туђим устима, јер је хиљаду пута исту причу пред Мијатом покушао испричати, одједном *увене као какав цвијет на гробљу у њедвечерје*. Мијат му је *џустшошо душу*. [...] Зато се не треба чудити што су око Мијата сви зинули док

им он у уста убацује све сама чуда, али *оџкинуџа од Гргуровог срца*. [...] Када Гргур зачује туђе ријечи о свом страдању у рату, сав уздрхти, као да му се спрема највећа казна. Тада *џуца као шииак низ чије гране џече црвена џечносџ*“ (Исто: 168–169, курзив Н. К.). Прича и егзистенција су феномени који међусобном прожетошћу творе аутентично јединство, те њихово насилно или вештачко раздвајање нужно угрожава постојање појединца, а причу чини патвореном. Према таквој логици, што дуже Мијат говори, то је у Гргуру мање животне супстанце, као што се и прича налази у кризи аутентичности, докле год је Мијат говором присваја. За боље разумевање ове приповетке и дубље херменеутичке увиде у њен садржај веома је корисно познавање Братићевог есеја индикативног наслова „Смрт оригинала“ (1986) – односно текста у којем о проблему ишчезавања стваралачке аутентичности писац није приповедао, већ дискурзивно промишљао. Есеј започиње ауторовим описом једног личног доживљаја. Наиме, при посети изложби слика, галеристкиња је Братића упутила да број 75/15/100, написан уметниковом руком испод дела, значи да се ради о седамдесет петом примерку петнаесте серије, која је као и претходна, рађена у стотину копија, што је аутора разочарало, изменило му естетски доживљај ликовних радова и навело да закључи како у том тренутку присуствује „опелу оригинала“ (Братић 2008б: 339). У наставку есеја Братић устаје у одбрану јединствености и непоновљивости уметничког дела и понавља неке од идеја које је Валтер Бенјамин, тачно педесет година раније, изнео у добро познатом огледу „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ (1936)⁴. На овом месту, међутим, ваља истаћи да у Братићевој тврдњи како потискивањем аутентичног рада уметник и уметност заувек губе своје право природно лице, те да „појавом копија као лажних оригинала, сâм оригинал трпи и преживљава најжешћу драму губитка свог идентитета“ (Исто: 343), није тешко препознати управо ону кризу аутентичног јединства живота и наратива коју је писац *Сџраха од звона* пренео из домена дискурзивног мишљења у област књижевноуметничког изражавања, преиначивши је у приповедање о

⁴ Видети у Бенјамин 1974.

⁵ Ову појаву Валтер Бенјамин објашњава на следећи начин: „Чак и код најсавршеније репродукције нешто отпада: временска и просторна координата уметничког дела – његово непоновљиво битисање на месту на коме се налази. [...] Оно што овде отпада можемо сажети у појму ауре и рећи: у веку техничке репродукције уметничког дела закржљава његова аура.“ (Бенјамин 1974: 117 и 119).

трагичној судбини Гргура Скакавице.⁵ Начин и разлози нестанка поменутог јунака са лица земље нису ништа друго до литераризација или наративна артикулација идеје о *смрти оригинала*. Мијатова крађа туђе приче се отуда може прочитати као Братићев начин да средствима књижевне имагинације изрази погубност фалсификаторског и опсенарског деловања у свету савремене уметности, и критички самери однос оригинала и копије. Желећи да истакне важност разликовања аутентичне егзистенције од лажног двојника, Братић је у есеју упозорио на опасност олаког поистовећивања Моцарта и Салијерија, краља и прерушене хуље. Започетом низу, не нарушавајући логику и смисао почетног исказа, могла би се придодати и имена, карактери и узајамни однос јунака уметничке прозе – Гргура и Мијата. Иако је Мијатово кривотворење оригинала у причи раскринкано и тако пред светом откривен његов опсенарски лик, онеспokoјава чињеница да се приповетка окончава смрћу јунака који је носилац аутентичности. Као могући дискурзивни пандан оваквог Братићевог књижевног поступања, који сведочи о егзистенцијалној запитаности и општој кризи о аутентичности, могле би послужити речи Лајонела Трилинга: „Чињеница да је аутентичност постала део моралног жаргона нашег времена указује на особену природу нашег стања палих, на нашу нелагодност у погледу уверљивости постојања уопште и појединачних постојања. Један естетичар из осамнаестог века сажето исказује нашу забринутост – 'Рођени као Оригинали', рекао је Едвард Јанг, 'откуд то да умиремо као Копије?'“ (Трилинг 1990: 126).

*

Фундаменталну фасцинираност причом и причањем, односно лепотом људске речи и чудом моћи говора, без које и нема правога и вреднога писца, Радослав Братић у књизи *Ситрах од звона* није уобличавао вољом човека заслепљеног наивношћу идеалисте или непоколебљивошћу утопизма, већ вођен исто-времено детињим страхом и горчином трезвености *човјека који је видио*, управљан страшношћу страдалог и радосношћу преживелог, али прожет уметничком енергијом и стваралачком потенцијом аутентичног приповедачког ероса. Због тога представа о причи и причању у Братићевој прози не проиходи из сужених видика нити је обележена приповедном редуцијом и свођењем на њен узвишени лик, већ је конституисана сливањем разноврсних

наративних тонова чији се распон дотиче и апотеозе и анатеме. Без приче, као да поручује целокупно Братићево дело, не би било ни човека ни света, ни поузданог ослонца за длан ни лепог и утешног призора за око. Уколико би причање ишчезло, остао би „само зуј немуште васионе и хаоса, који се осјећа чим људска ријеч пресахне“ (Братић 2008: 172).

Извори и литература

Братић 2008: Радослав Братић, *Сѝрах од звона*, Земун: Просвјета / АМД систем.

*

Андрић 1997: Иво Андрић, *Исѝорија и легенда*, Сабрана дела, књига дванаеста, Београд: Просвета.

Бенјамин 1974: Валтер Бенјамин, *Есеји*, превод Милан Табаковић, Београд: Нолит.

Братић 2008а: Радослав Братић, *Шехерезадин љубавник*, Земун: Просвјета / АМД систем.

Братић 2008б: Радослав Братић, *Писац и документи*, Земун: Просвјета / АМД систем.

Елиот 1975: Томас Стернс Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, превод Милица Михаиловић, у: *Рађање модерне књижевности*, *Поезија*, приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Београд: Нолит.

Јеремић 2008: Љубиша Јеремић, „Венац приповедака Радослава Братића“, у: Радослав Братић, *Сѝрах од звона*, Земун: Просвјета / АМД систем.

Ковач 1991: Мирко Ковач, „Одбрана од страха“, предговор у: Радослав Братић, *Сѝрах од звона*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ковачевић 2008а: Милош Ковачевић, „О Братићевом језику и стилу“, у: Радослав Братић, *Шехерезадин љубавник*, Земун: Просвјета / АМД систем.

Лиотар 1988: Жан-Франсоа Лиотар, *Посѝмодерно сѝање*, превод Фрида Филиповић, Нови Сад: Братство–Јединство.

Трилинг 1990: Лајонел Трилинг, *Искреносѝ и аушеничносѝ*, превод Бранко Вучићевић, Београд: Нолит.

SUMMARY

While writing pages of artistic prose, but also while writing essays on other writers, Radoslav Bratić often talks about the storytelling and narration. In the book *Fear of Bells (Strah od zvona)* the here mentioned phenomena are shaped in many ways and at different levels of narration: it is felt the beat of leitmotif repetition in narratives, coordinates of their wide dispersion in terms of thematic and across the borders of individual stories are obvious, often become the object of reflection of the narrator, acquire functional role in the characterization and mutual relations of characters, revealing themselves as key axiological parameters, and finally, indicate and reaffirm as nonnegotiable methods of articulating life experiences and the forces that imprint lines of historic sense in the relief of human existence. Storytelling and narration to Bratić serve as a universal means of creating fictitious world of artistic prose, as a reliable and hence the favorite tool of literary craft. Through a hermeneutical study of *Fear of Bells* we just moved through the traces – of narration.

Nemanja Karović

ЂОРОВИЋЕВИ СУСРЕТИ
СРПСКА ПРОЗА ДАНАС
БРАТИЋЕВА ХЕРЦЕГОВИНА
ЗБОРНИК РАДОВА О УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ
РАДОСЛАВА БРАТИЋА

Приредио
Проф. др Јован Делић

Припрема и прелом
Рајомир Димитријевић

Лектор и коректор
Проф. др Михаило Шћејановић

Издавач
СПКД „Просјвета“ Билећа

За издавача
Гајо Парезанин

Штампа
„Филип Вишњић“ Београд

Тираж
300

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

821.163.41.09 Братић Р.(082)

ЂОРОВИЋЕВИ сусрети (2016 ; Билећа)

Српска проза данас : књижевно дјело Радослава Братића : (22-25. 9. 2016) / Ђоровићеви сусрети 2016. године ; приредио Јован Делић. - 1. изд. - Билећа : Српско просвјетно и културно друштво Просвјета, 2017 (Београд : „Филип Вишњић“). - 318 стр. ; 25 cm

Тираж 300. - Предговор: стр. 17-18. - Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз поједине радове. - Summary.

ISBN 978-99938-90-47-8

COBISS.RS-ID 6748696