

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Недељка В. Перишић

ПОЕТИКА ПРОЗЕ
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Nedeljka V. Perišić

THE POETICS OF MOMČILO
NASTASTIJEVIĆ'S PROSE WRITINGS

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Неделька В. Перишић

ПОЭТИКА ПРОЗЫ
МОМЧИЛА НАСТАСИЕВИЧА

докторская диссертация

Белград, 2015.

Ментор:

проф. др Јован Делић, редовни професор Филолошког факултета
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

проф. др Душан Иванић, професор емеритус Филолошког факултета
Универзитета у Београду

проф. др Роберт Ходел, редовни професор Универзитета у Хамбургу

проф. др Ирена Шпадијер, ванредни професор Филолошког факултета
Универзитета у Београду

проф. др Александар Милановић, ванредни професор Филолошког
факултета Универзитета у Београду

Поетика прозе Момчила Настасијевића

Циљ нашег истраживања био је да установимо, како и сам наслов прецизира, основне поетичке постулате на којима почива проза Момчила Настасијевића, писана и објављивана највећим дијелом дведесетих и тридесетих година прошлог вијека. Занимало нас је и како се она развијала се и бивала смјештана у контексте актуелног тренутка и историје српске књижевности. Поетику смо при том посматрали као унутрашњи, иманентни склоп ове прозе, сачињен од свих за проучавање занимљивих и подстицајних дијелова разматраног прозног дискурса, премда се у одвојеним поглављима бавимо и раном рецепцијом тог дјела и аутопоетичким исказима самог писца – дакле аспектима који се нужно и најближе надовезују на питање строго иманентнопоетичких структура. Најпрецизније речено, истраживање под називом „Поетика Настасијевићеве прозе“ имало је за циљ да се позабави јединственошћу стратегија и структура Настасијевићеве наратије, да их разложи, опише и обухвати законе њихове непоновљиве синтезе у мјери у којој је то егзактним језиком уопште изводљиво.

У аналитички фокус су, такође, због специфичности цјелокупног опуса Настасијевићевог, у коме су изражене тенденције за укидањем строгих жанровских подјела, повремено укључиване и проза и драма, и нешто чешће дискурзивни (ако се они уопште тако могу именовати) текстови Настасијевићеви. Ипак, трудили смо се да те „излете“ у анализу других жанрова чинимо само онда кад је то било неопходно, сматрајући да његова проза ипак, без обзира на изразиту жанровску нестабилност као свјесно тражену, изграђивану и нађену карактеристику, битну свакако и за дух времена у коме настаје, посједује неоспоран интегритет одјелите цјелине. Такође смо на самом почетку истраживања одлучили да се ограничимо на онај дио Настасијевићеве прозе (такорећи канонизовани) који је његова ауторска воља уобличио у двије збирке приповједака: *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*. Тог принципа смо се скоро без изузетка држали не сумњајући ниједног тренутка у исправност ауторове одлуке, и још више његовог концепта, чије су чврстина и композициона промишљеност малтене беспримјерни у нашој литератури. Повремено смо се

користили варијантама да бисмо кроз дијакхронијски пресјек указали на развој одређених важних поступака, превасходно везаних за уређење језичког низа и формирање поља фантастике, или раним причама када је требало да укажемо на значај одређених тематско-мотивских комплекса што опставају од раних прича до закључних приповједака у објема збиркама, али, као што је већ речено, спорадично.

Рад систематизује погледе на неколико најважнијих питања Настасијевићевог приповиједања, она на којима се ова проза темељи: тичу се, наиме, односа према језику, фолклору, миту, средњовијековној књижевности, историји, самој причи. Појединачна поглавља у раду представљају и покушај систематизације како рецепције Настасијевићевог прозног дјела у првим годинама након настајања и објављивања (дакле, непосредне критичке и читалачке одјеке) и доцније, тако и преглед научне и критичке грађе о његовој прози.

Зато бављење проблемом започињемо питањима везаним за мјесто Настасијевићево на оси развоја српске књижевности (утврђујући да се његово дјело опире крутој контекстуализацији) и његову експлицитну поетику, разматрајући есеје, биљешке и мисли, и покушавајући (јер директних експлицитнопоетичких мисли везаних за прозу готово да и нема) да аутокритичку мисао Настасијевићеву заправо расплетемо из мноштва грађе у којој он износи погледе на умјетност, стварање, Поезију (са великим П), умјетника, критику, а затим и музичко, мелодијско као основу не само стварања као таквог, него и својеврсни онтолошки темељ духовног аспекта људског бића. Настасијевић испишује себи својствену филозофију умјетничког поступка – тај аспект његове есејистике био нам је и најинспиративнији за проучавање.

Можда најтежи, али уједно и најизазовнији дио истраживања био је везан за језичке структуре Настасијевићевог текста, будући да је он и до дан данас остао малтене пословичан примјер тешког, херметичног пјесника и приповједача. Иако се његов опус у нашој културној традицији и канону усталило као класичан, Настасијевић је био и остао писац уског читалачког круга, управо због гласа (прилично оправданог) да је његов језик у себе затворен, малтене закључан, тешко читљив и још теже одгонетљив. Зато смо приступили анализи поступака на основу којих се тај језик структурира; бавили смо се окретањем ка старијим,

архаичним облицима, надахнућем Настасијевићевим средњовијековним текстовима, говорним обртима из усмене културе и оне што у књижевном језику није канонизовано, али и специфичним питањима: парцелацијом реченице, елипсом, редукцијом реченичних елемената, изостављањем глагола и номинализацијом исказа, постпонирањем атрибута. Повремено самјеравање коначне верзије текста са варијантама овдје нам се показало као врло подстицајно.

Најчешће апострофирана карактеристика Настасијевићевог дјела од његовог јављања до данас била је жива, дјелатна веза са усменом традицијом. Зато смо покушали да испитамо у којој је мјери у Настасијевићевим приповијеткама извршено преузимање (макар и преобликоване) фолклорне грађе, а колико је пак сам Настасијевић креирао приповиједни свијет чије су структуре само налик на фолклорне, али у суштини веома специфичне и оригиналне. Чак и кроз импозантну варијантност овога дјела изгледа нам као да – у невољном фиксирању коначног облика своје умјетничке творевине – Настасијевић тежи да очува понешто од оне варијантности као изворне особености усменог стваралаштва. Усменим, фолклорним смо се бавили и у вези са мелодијским, и у вези са језичким питањима, али понајвише у поглављима која говоре о митским структурама разматране прозе и њеном специфичном хронотопу. Као најважније указале су се теме транспонованих *митских прича*, појединачних мотива, упошљавање тематике ритуала, обреда, бинарних опозиција, митских простора и времена. Домаћи митови уклопили су се природно и у контекст класичних митова, затим средњовијековних, па и савремених – који су у приповиједању добили мјеру високе функционалности будући да директно кореспондирају са модерном тематиком дезинтеграције субјекта. Дошли смо до закључка да је митологема коју Настасијевић плете у нашој литератури сасвим особена, без обзира на све паралеле које се дају повући између њега и савременика, попут Винавера или Растка Петровића (јер се неомитологизам посматра и као својеврсна генерацијска фасцинација), као и истакнутих фигура из традиције (Венцловића, Доситеја, Сарајлије, Његоша, итд).

Дакле, још један важан аспект нашег културног наслијеђа који се умногоме огледа у Настасијевићевом стваралаштву јесте средњовијековна књижевност, реактуелизована на другачији начин него што је то случај са фолклорном

баштином. Иако су трагови византијског и српкословенског стваралаштва очити, штавише, композиционо и обликотворно врло активни, они нису тако очигледно, безмало као предложак, палимпсест, положени у основу Настасијевићевог дјела, већ прије у пажљиво компонованим назнакама, а често и у динамичном, сукобљеном односу са паганским слојевима наше културе (али и подсвијести). Осим тога, у прози се у вези са овом тематиком јавља још један семантички прелив који, рецимо, из поезије у потпуности изостаје: говоримо о ироничним, сатиричним, па чак и бурлескним аспектима појединих приповједака (у фокусу се налази прича „Реч о животу оца Тодора овога и онога света“, али и иронијска проблематизација хроничарског казивања). Језик из времена нашег средњег вијека, односно, практично, језички израз све до Вукове реформе, што је у озбиљној мјери утицао и на облик Настасијевићевог приповиједања (ово представља поетички избор што носи специфичну тежину) разматрамо као питање такође у поглављу о језику.

Испитивање разматране прозе са тачке гледишта наратологије извели смо прије свега водећи рачуна о трансформацији субјекта који је приповједач, будући да се велики број наратора јавља управо у првом лицу. Лик љетописца, хроничара, из друге, млађе збирке био нам је при том нарочито инспиративан. Сматрали смо да је важно да се утврди како су фактографија, тј. чињенице, историја, транспоноване у наративним конструкцијама, у густим и херметичним, алегоријским слојевима збирке *Хроника моје вароши*. Посебна пажња је посвећена и сказу и његовим трансформацијама, као и улогама коментара у исказу, односно фигуре коментатора у приповиједању.

Фантастици је дато сразмјерно много пажње будући да смо дошли до закључка да су готово све Настасијевићеве прозне структуре у својој суштини, отворено или прикривено, ипак фантастичне. То нам је дало и прилику да причу о контекстуализацији Настасијевићеве прозе, започету у осталим поглављима, у одјељцима о нарацији и фантастици додатно утврдимо.

Кроз преглед непосредне рецепције (а осврћући се неминовно и на даљи пријем Настасијевићевог дјела) испратили смо и са културолошке тачке гледишта врло занимљив ток увршћавања нашег писца међу великане српске литературе.

Да се он с правом међу њима нашао, нисмо сумњали ни прије него што смо приступили истраживању. Да се, нешто уже посматрано, мјесто његове прозе треба тражити међу најзначајним приповједачима српским – у то смо, након што је стављена посљедња тачка овог рада, били неопозиво увјерени.

Кључне ријечи: поетика (експлицитна и имплицитна), симболизам, авангарда, усмено, фолклор, средњовијековна књижевост, језик, мит, ритуал, хронотоп, хроника, наратија, приповједач, фокализација, фантастика, иронија, рецепција.

Научна област: историја књижевности

Ужа научна област: српска књижевност XX вијека

The Poetics of Momčilo Nastasijević's Prose Writings

The aim of our research was, as defined by the title, to determine the basic poetic postulates of Momčilo Nastasijević's fiction, written and published largely during the 1920s. We were interested both in its development and its positioning in the context of the current moment and the history of Serbian literature. In so doing, we regarded poetics as the internal, immanent structure of this prose, constituted by all parts of the examined prose discourse that were interesting and stimulating for research, although separate chapters deal with the early reception of this opus and the writer's own autopoetic statements – i.e. aspects that are necessarily and closely linked to the question of strictly immanently poetic structures. Put as precisely as possible, the research titled “The Poetics of Momčilo Nastasijević's Prose Writings” aims to deal with the uniqueness of Nastasijević's narrative strategies and structures, to deconstruct them, describe them and encompass the laws of their inimitable synthesis as far as feasible by means of an exact language.

Intermittently, the analytic focus also included both prose fiction and theatrical plays and, somewhat more frequently, Nastasijević's discursive texts (if that name is applicable at all), because of the distinctiveness of Nastasijević's complete opus with distinct tendencies towards elimination of strict genre divisions. Still, we tried to confine those “excursions” into analyses of other genres to necessary occasions, considering that Nastasijević's prose contains the unquestionable integrity of a separate whole, regardless of its distinct genre instability as a consciously intended, created and established trait, important, as well, for the *Zeitgeist* of its time. At the very outset, we also decided to limit ourselves to that part of Nastasijević's fiction (canonized, as it were) which his auctorial will shaped into two story collections: *Iz tamnog vilajeta* [*From the Dark Kingdom*] and *Hronika moje varoši* [*The Chronicle of My Town*]. We maintained that principle almost without exception, not doubting the accuracy of the author's decision nor his concept, whose firmness and methodical composition are unparalleled in Serbian literature. Occasionally, we used variants in order to point out, by the means of a diachronic intersection, the development of certain important devices mainly related to the arrangement of the linguistic strings and the formation of the fields

of the fantastic, or the early stories when it was necessary to point out the importance of certain thematic-motif complexes persisting from the early stories to the concluding stories in both collections, but, as we already said, only sporadically.

This study systematizes the views on several most important questions of Nastasijević's storytelling, those his fiction is based on: they concern his attitudes towards language, folklore, myth, medieval literature, history, and the story itself. Particular chapters of the thesis represent an attempt of systematization, both of the reception of Nastasijević's prose writings in the early years after their creation and publication (i.e. the immediate critical and readers' response) and later on, as well as an overview of scientific and critical material on his fiction.

Therefore, we started dealing with our problem by considering the questions related to Nastasijević's position on the axis of the Serbian literature's development (concluding that his work defies strict contextualization) and his explicit poetics, discussing his essays, notes and thoughts, and (since direct, explicitly poetic statements concerning his fiction are practically non-existent) attempting to unravel Nastasijević's auto-critical thoughts from the multitude of material containing his views on art, creativity, Poetry (with a capital P), the artist, criticism, as well as music, on melody as the basis not merely for creation as such, but as a singular ontological foundation for the spiritual aspect of the human being. Nastasijević writes an idiosyncratic philosophy of the artistic device – that aspect of his essayistic writings was also the most stimulating one for our study.

Perhaps the most difficult and the most challenging part of our study was the one linked to linguistic structures of Nastasijević's text, since he has remained, to this day, a proverbial example of the difficult, hermetic poet and storyteller. Although his opus has come to be regarded as a classic of our cultural tradition and part of the canon, Nastasijević was and is a writer for narrow reading circles, precisely because (rather justifiedly) his language is reputed to be closed upon itself, almost locked down, hard to read and harder to decrypt. For that reason, we analysed the techniques used for the structuring of that language; we dealt with the shift towards older, archaic forms, Nastasijević's inspiration found in medieval texts, idioms taken from the oral culture and the non-canonized elements of literary language, as well as with specific questions:

the parcellation of the sentence, ellipsis, reduction of the sentence elements, elision of verbs and nominalisation of statements, postponement of attributes. An occasional comparison of the final text version and the variants turned out to be very useful.

The most frequently mentioned characteristic of Nastasijević's opus, from its publication to the present day, remains its live, active link with oral tradition. Therefore, we tried to examine the extent of Nastasijević's appropriation of (perhaps reshaped) folklore material in his short stories and the extent to which Nastasijević himself created his narrative world whose structures show some similarities with the folklore ones, but are actually quite individual and original. Even surveying the impressive number of variants in this opus, it appears as if Nastasijević – unwilling to fixate the final form of his artistic creation – strives to preserve some of the variation as an original trait of oral literature. We engaged with oral, folklore elements in connection with melodic and linguistic questions, but mostly in chapters dealing with mythical structures of the discussed fiction and its particular chronotope. The themes of transposed *mythical stories* emerged as the most important ones; individual motifs, use of the themes of ritual, ceremony, binary oppositions, mythical spaces and times. Local myths were naturally integrated into the context of classical, medieval and even contemporary myths – they attained high functionality in the narration, since they directly correspond with the modern theme of the subject's disintegration. We concluded that the mythologeme Nastasijević created in our literature is quite idiosyncratic, regardless of all parallels that can be established between him and his contemporaries, such as Vinaver or Rastko Petrović (because neomythologism is considered as a generational fascination), as well as important traditional figures (Venclović, Dositej, Sarajlija, Njegoš etc.)

Another important aspect of our cultural heritage, essentially reflected in Nastasijević's opus, is the literature of the Middle Ages, modernized in a different fashion from the folklore heritage. Although traces of Byzantine and Serbian-Slavic literature are clearly visible and indeed very active on the level of composition and form, they are not so obviously set into the foundation of Nastasijević's work, almost as a pattern, a palimpsest; rather, they are positioned in carefully composed clues, and often in a dynamic, confrontational relationship with the pagan layers of our culture (and our subconscious). Besides, his fiction displays another semantic nuance related to

these themes and completely absent from e.g. his poetry: we mean the ironic, satirical and even burlesque aspects of certain short stories (we focus on the story “Reč o životu oca Todora ovoga i onoga sveta”[A Word on the Life of Father Todor, In This World and the Next], but also on the ironic problematizing of the chronicler’s narration). We discuss the question of our medieval language, i.e. practically the standard language before Vuk’s reform, which seriously influenced the form of Nastasijević’s narration (this represents a poetic choice, carrying a particular weight) in the chapter on language as well.

We performed the examination of discussed fiction from a narratological viewpoint, focusing on the transformation of the subject-narrator, since many of his narrators use the first person singular. The character of the chronicler from the second, more recent collection of stories presented a special inspiration in that regard. We considered it important to establish that factography, i.e. facts, history, were transposed into narrative constructions, in the dense, hermetic, allegoric layers of the collection *Hronika moje varoši*. Special attention was devoted to the *skaz* technique and to its transformations, as well as the role of comments in the narrative, i.e. the commentator’s figure in the narration.

The fantastic received comparatively much attention, since we concluded that nearly all Nastasijević’s prose structures essentially are fantastic, openly or covertly. This also gave us an opportunity to additionally establish the story of the contextualization of Nastasijević’s fiction that was begun in previous chapters.

In an overview of the immediate reception (and inevitably with a retrospection of the further reception of Nastasijević’s work) we also traced the course of our writer’s inclusion among the greats of Serbian literature, culturologically a very interesting process.

We never doubted Nastasijević’s rightful place among them, even before commencing this research. After finishing the last sentence of this study, we are also irrevocably certain that, more accurately, his fiction positions him among the most important Serbian storytellers.

Key words: poetics (explicit and implicit), Symbolism, avant-garde, oral literature, folklore, medieval literature, language, myth, ritual, chronotope, chronicle, narration, narrator, focalisation, the fantastic, irony, reception.

Scientific field: history of literature

Narrow scientific field: Serbian 20th century literature

САДРЖАЈ

ПОЕТИКА ПРОЗЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА: ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА И УВОДНЕ ПОСТАВКЕ. БИОГРАФИЈА ПИШЧЕВА.....	1
Поетика Настасијевићеве прозе: основни циљеви.....	1
Збирке <i>Из тамног вилајета</i> и <i>Хроника моје вароши</i> : најважније теме.....	7
Неколико података из биографије.....	11
НАСТАСИЈЕВИЋЕВО ПРИПОВИЈЕДАЊЕ И АВАНГАРДНИ ПРОЗНИ ТОКОВИ.....	23
ЕКСПЛИЦИТНА ПОЕТИКА НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	41
Поетика: аутопоетика, имплицитна и експлицитна поетика. Аутокритика.....	41
Настасијевићеве експлицитнопоетички искази. Семантика минус присуства експлицитне поетике као стваралачки став.....	45
<i>ЖУБОР ИЗ НЕЗНАНИ</i> : МАРКИРАНИ ЛЕКСИЧКИ, СИНТАГМАТСКИ И РЕЧЕНИЧКИ ОБЛИЦИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	60
Уводна разматрања.....	60
Типови онеобичења/очуђења исказа. Модуси архаизације. Обухватање синхроније и дијахроније језичке.....	62
Редукција и елипса. Проширивање, парцелација као комплементарни и наспрамни процеси.....	76

Ритмичност, мелодичност израза и репетитивност одређених језичких поступака. Номинализација исказа.....	87
Маркиране прилошке конструкције.....	97
Значај потенциране употребе инструментала.....	99
Локализми, дијалектизми, туђице и позајмљенице. Сложенице и изведенице.....	103
Реченична парцелација.....	111
9. Антепозиција атрибута.....	115

<i>ОРФЕЈ ХРОНИЧАР: МИТСКА ИЗВОРИШТА НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ</i>	118
Мит: оквирна разматрања.....	118
Мелодијско и митско – темељи бића и идентитетске лозинке.....	131
Наративни импулси и чворишта (забране, табуи, преступи). Жртва као залог повратка равнотеже.....	135
Антиномија чисто : погано – симболичка напетост као генератор приповиједања.....	142
Рађање мита у говору, живот језика у миту. Посредовање логоса.....	145
Митска варалица. (Де)конструкција (над)стварног.....	149
Унутрашњи расап митских структура. Сламање личности јунака.....	150
Усуд другости. Издвојеност као трагички преступ.....	154
Женски принцип: дјевичанско, материнско, демонско и хтонско.....	156
Култ мртвих, обреди и мјеста прелаза, поетика ритуала, хијеротопија и света мјеста.....	159
Корективи иронијске свијести. Пародија и бацање рукавице читаоцу....	168

Урокљиво гледање и сјеновит поглед. Одвугле и змијске очи.....	174
Митеме као микромотиви Настасијевићеве прозе.....	177
Деконструкција неомитолшког и однос према актуелним митовима.....	180
ХРОНОТОП НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	182
Проблем времена. Перцепција и темељна двострукост природе темпоралности.....	182
Простор као други члан једначине хронотопа. Детерминисаност спацијалног нарацијом.....	185
Тијело као простор и микрокосмос. Простор Другог, туђег тијела. Утјеловљеност као суштинско егзистенцијално одређење.....	186
Приповједач – централна тачка хронотопа. Модуси организације приповиједног времена. Народни календар.....	189
Лик љетописца и реконфигурација хроничарских хронотопа. Иронијски и телеолошки дискурси.....	194
Макрохронотоп цјелокупног прозног дјела и његове реалне просторновременске координате.....	199
Удио митских садржаја у креирању хронотопа.....	202
Трансформације јунака у простору и времену, егзистенцијални аспекти и значај хронотопа.....	209
ВИЛАЈЕТСКЕ ХРОНИКЕ: О НАРАТОЛОШКИМ АСПЕКТИМА НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	219
Кратак преглед наратолошких теорија. Посткласична наратологија. Когнитивни приступ.....	219

Анализа Настасијевићевој дјела у визури наратолошких теорија. Коментар и приповиједање, традицијски токови.....	228
Коментар и парентеза. Субверзија у сказу.....	239

ФАНТАСТИЧКИ КОДОВИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ. ОДНОС ПРЕМА ПРЕДВУКОВСКОМ И ВУКОВСКОМ НАСЉЕЂУ И ПРИПОВИЈЕДНИМ ТРАДИЦИЈАМА.....	258
--	-----

Фантастично као унутрашњи онтолошки принцип прозног текста: теоријске премисе.....	258
Романтичарска баштина.....	283
Непосредна традицијска парадигма: српски и европски реализам.....	287

ПРВИ ТАЛАС РЕЦЕПЦИЈЕ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	294
---	-----

ЗАКЉУЧАК.....	336
---------------	-----

ЛИТЕРАТУРА.....	347
-----------------	-----

ПОЕТИКА ПРОЗЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА: ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА И УВОДНЕ ПОСТАВКЕ. БИОГРАФИЈА ПИШЧЕВА.

Истрчим мишљу испред ствари, словом испред
мисли. А не би смело ни да су укорак. (IV, 201)¹

Поетика Настасијевићеве прозе: основни циљеви. Основна тежња истраживања предоченог у овом раду била је да се установи како је настајала, развијала се и бивала смјештана у контексте актуелног тренутка и историје српске књижевности проза Момчила Настасијевића. Њен унутрашњи развој и поетичке законитости на којима почива постављени су као главни проблем проучавања. *Поетика* о којој говоримо је, дакле, онај *имплицитни, унутрашњи, иманентни* поетички склоп (Петковић 1988: 8) који чине сви појединачни аспекти Настасијевићевог прозног дискурса: занимао нас је првенствено „поетички лик који књижевно дело пројектује само на себе, оно што се види у поетичким траговима у тексту – поетичким исказима и поетичким фигурама“ (Јерков 1997: 25), премда се у одвојеним поглављима бавимо и раном рецепцијом тог дјела и аутопоетичким исказима самог писца – дакле аспектима који се нужно и најближе надовезују на питање строго иманентнопоетичких структура. „Ако наине теоријску поетику потиснемо из књижевности у науку о књижевности где јој је и место, онда иманентна остаје као целовит предмет наших поетичких изучавања“ (Петковић 1988: 8), биљежи поводом ове теме Новица Петковић, а ми смо настојали да се држимо тог приступа непрестаног држања дјела на оку и нечињења исувише великих теоријских екскурса. Најједноставније речено, истраживање под називом „Поетика Настасијевићеве прозе“ имало је за циљ да се

¹ Због обиља цитата из *Сабраних дела* Момчила Настасијевића, Горњи Милановац, Дечје новине, 1991, па самим тим и ради боље прегледности – убудуће ћемо доносити само број књиге из поменутог издања: I Поезија, II Дrame, IV Есеји, белешке, мисли и уз њега број странице, док ћемо из књиге III, Проза, из које се преноси највећи број навода, наводити само број странице.

позабави јединственошћу стратегија и структура Настасијевићеве наратије, да их разложи, опише и обухвати законе њихове непоновљиве синтезе у мјери у којој је то егзактним језиком уопште изводљиво.²

У сам центар истраживања постављен је, дакле, један аспект Настасијевићевог стваралаштва (прозни), мада његов цјелокупан опус тешко да уопште дозвољава издвајање једног свог дијела („Живо се за невољу комада“ – записаће на једном мјесту наш писац, а све што је икада написао понаша се управо тако – као жив организам). Зато смо били малтене принуђени да се у истраживању и писању преко рамена непрестано осврћемо и на поезију и на драму (и на есеје, биљешке и мисли, свакако), будући да су поетичке константе, колико и тематско-мотивски и изражајни поступци, у цијелом Настасијевићевом дјелу достигли такав степен јединства какав се изузетно ријетко среће не само у нашој књижевности, него и иначе. Ипак, трудили смо се да те „излете“ у анализу других жанрова (чак је и ова одредница у вези са Настасијевићем проблематична) чинимо само онда кад је то било неопходно, сматрајући да његова проза ипак, без обзира на изразиту жанровску нестабилност³ као свјесно тражену, изграђивану и нађену карактеристику, посједује неоспоран интегритет одјелите цјелине.

² Аутор овог истраживања непрестано је имао на уму понешто обеспокојавајућу мисао да Настасијевић о критичарима и теоретичарима књижевности није имао нимало лијепо мишљење. Напротив, пословично умјерен и уздржан, најоштрије редове исписао је баш о овој врсти књижевних посленика: „Где је неморал подрио већ и породицу, јављају се моралисти, где се црв скепсе увукао у уметничку веру, јављају се критичари. Каква је то секта људи? [...] У Француској су се чак с помпом прогласили за научнике, снабдели се алаткама за анализу и дали се на посао: све су они анализирали, и једно време идеали човечанства лежали су на столу за сецирање“ (IV, 16). И иако није за то да се ова „каста“ до краја истреби, Настасијевић критичарима књижевности одређује „посреднички посао између уметника и инертне гомиле“, децидирајући да никада не би требало да се мијешају у процес самог стварања. Сасвим је сигурно да и ту лежи разлог зашто је сâм написао толико мало осврта на актуелну књижевну продукцију – други би се могао крити и у његовом малтене хроничном неспоразуму са критичарима свога доба.

Ипак, труд који смо уложили у разумијевање прозних структура двије Настасијевићеве збирке и духа његовог стваралаштва генерално, као и тежња да не повриједимо „разглобљавањем“ „јединство једног цвета“ оправдала би нас, надамо се, бар донекле у очима њиховог творца.

³ Промишљајући над корпусом српске прозе првих деценија двадесетог вијека проблематику жанровског одређења, Кристина Стевановић биљежи: „Нестабилност жанровског система је често

Рад покушава да систематизује одговоре на неколико најважнијих питања: она која се тичу односа према језику, фолклору, миту, средњовијековној књижевности, историји, самој причи. Зато ће свако поглавље посвећено специфичном проблему започети формирањем одређеног теоријског оквира на коме ће се заснивати специфично истраживање. Трудили смо се да пронађемо релевантну стручну литературу везану за све оцртане проблеме, као и да прођемо кроз највећи дио чланака, есеја и књига посвећених Настасијевићевом дјелу. Нисмо се, међутим, ограничавали на литературу везану искључиво за књижевност: етнолошке, социолошке, историјске, дијелом психолошке (попут Фројда, Нојмана, Бетелхајма, нпр) студије морале су, према нашем осјећању, да се нађу при руци код тумачења ових комплексних наративних структура. Исто тако, нисмо се омеђили једним методом проучавања нити углом гледања: сматрали смо да је оправдано, штавише пожељно, да се користимо искуствима и знањима различитих књижевноисторијских, књижевнотеоријских, културолошких, поредбених метода истраживања. У средишњем, главном дијелу рада, ондје гдје се анализира специфичан однос Настасијевићев према језику, приступићемо лингвистичким анализама текста са тачке гледишта историје развоја српског језика, али и уз савремене језичке методолошке приступе.

Што се, пак, тиче методологије у најужем смислу ријечи, крећемо од баштине значајних искустава и знања *структуралистичких* гледишта на књижевност у смислу блиског разматрања текстовних структура, са којих прелазимо на доцније методе до којих су дошла *феноменолошка* промишљања књижевног текста, а надограђених и знањима и праксом савремених *постструктуралистичких*, културолошких, интердисциплинарних истраживања. У закључку тезе биће изложени ставови који би требало да укратко представе и сумирају резултате истраживања, уз паралелни преглед поетичких начела самог писца. Сматрамо да ће такав приступ показати изванредну кохеренцију између

последица унутрашњег реструктурирања у систему књижевности, при чему настаје ново жанровско поље које је естетски продуктивније“ (Стевановић 2011: 10). Управо такво поље, именовано од стране самог аутора као *лирско казивање*, показало се као амбивалентна поетичка раван на којој се Настасијевић истовремено сусреће са својим књижевним савременицима, али и остаје изразито самосвојан.

мисли о књижевности/умјетности и самог дјела ствараоца који је тема ове дисертације.

Ради релативне прегледности, рад је организован по поглављима која се баве специфичним проблемима: контекстом Настасијевићеве прозе и његовим мјестом у историји српске књижевности, експлицитном поетиком, језичким структурама, затим митском композицијом, хронотопом ове прозе, приповиједним аспектима и фантастичким структурама и на крају прегледом ране, непосредне рецепције Настасијевићевог прозног дјела. Строга одвојеност тема дакако није била могућа: зато се појединим питањима враћамо неколико пута не бисмо ли их освијетлили из различитих углова.

На самом почетку истраживања одлучили смо да се ограничимо на онај дио Настасијевићеве прозе (могли бисмо рећи: канонизовани) који је његова ауторска воља уобличила у двије збирке приповједака: *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*. Тог принципа смо се скоро без изузетка држали, не сумњајући ниједног тренутка у исправност ауторове одлуке, и још више његовог концепта, чије су чврстина и композициона промишљеност малтене беспримјерни у нашој литератури. Од њега смо одступали само онда када је требало показати како се до одређених појава у разматраном дјелу дошло (кроз повремено поређење са варијантама) или када је требало да укажемо на значај одређених тематско-мотивских комплекса што опставају од раних прича до закључних приповједака у објема збиркама. Зато су овога пута ране приче остале добрим дијелом по страни у оквиру нашег промишљања о Настасијевићевој прози, којој ћемо се једном свакако вратити. Сматрали смо, такође, да овакав приступ има и оправдање у формирању јединственог наративног хоризонта који творе двије од самог аутора приређене збирке, а чијем кругу рана проза највећим дијелом не припада.

Појединачна поглавља у раду представљају и покушај систематизације како рецепције Настасијевићевог прозног дјела у првим годинама након настајања и објављивања (дакле, непосредне критичке и читалачке одјеке) и доцније, тако и преглед научне и критичке грађе о његовој прози. Занимљиво је и значајно да је Настасијевић у српској културној средини најприје фигурирао као приповједачки таленат од значаја, док је касније постао најпрепознатљивији као један од

највећих пјесника међуратног периода, па и цјелокупне српске литературе. Однос критичара и проучавалаца према његовом дјелу кроз седам протеклих деценија умιο је да буде и контрадикторан и контроверзан: од Александра Белића и Марка Ристића, преко Винавера и Попе, али, с друге стране, Оскара Давича⁴ и дјелимично Милована Данојлића⁵, на примјер, до Тађе Крагујевић и Новице

⁴ Настасијевић је за Давича ништа друго до poeta minor, и, да се послужимо његовим ријечима, „полуепигон“, коме се одричу не само снага да утиче на актуелни књижевни тренутак, него и аутентичност и значај у сопственом времену: „Други опет мисле да је Мома Настасијевић формирао постхумну школу и да је тај Мома... Не мислим. Мома је изишао из једног дела Расткових преокупација и, ни стиховима, ни драмама, није успео да се приближи свом кудикамо снажнијем, оригиналнијем и дубљем узору. Па како би онда тај полуепигон, преко леђа и рамена четири поетска вала, могао својом нејачком руком да ишчупа из из тла овог тренутка иједан аутентичан поетски глас? Још, још поетским старетинарима и препродавцима старих друмова из пете руке, али песницима, он заиста нема шта да понуди, сем онога што је понудио и људима без слуха за живе токове свог језика: измолчани свитак посног, мртвог старосавља, да не кажем говора“ (Давичо 1961: 58). Насупрот Давичовој острашћеној карактеризацији Настасијевићевог „посног, мртвог старосавља“ стоји исте године изречена оцјена Александра Петрова, да су „сlike Настасијевићеве чулне, страствене“ и, још важније, да је ријеч о „писцу таквога ранга који је, ако је и ударио путем који му не пружа све могућности, знао све могућности које су му биле приступачне да искористи до максимума“ (Петров 1966: 331). Оно што се скоро па невољно (нарочито у специфичном говорном обрту *да не кажем*) открива у јаловом Давичовом покушају да снагом свог ауторитета осујети ревалоризацију Настасијевићевог дјела јесте да је он правилно идентификовао основе Настасијевићеве поетике.

⁵ Не поричући у потпуности да у Настасијевићевим пјесничким текстовима ипак има извјесне, мада свакако не и грандиозне, вриједности, која се превасходно тиче језика, експеримената у његовој грађи, Милован Данојлић овако описује Настасијевићев пјеснички опус: „Његово песничко дело, та интересантна, накривљена, недовршена грађевина, мора се гледати из једног другог аспекта, у свеукупности своје снаге и свог значења, и инсистирати на ванредном квалитету шљунка који је употребљен при зидању, лицемерно је и кратковидо“ (Данојлић 1963: 127). У поменутом тексту, који је освануо у *Делу* (јануар 1963), под насловом „Волите ли Настасијевића?“, Данојлић не само да закључује да нам овај пјесник „никада не може бити онолико драг и неопходан колико бисмо желели“ (опирући се, дакле, више него евидентно већ започетој канонизацији Настасијевића), него и за „самоукост и произвољност“ оптужује Ђорђа Трифуновића који је сачинио ријечник архаизама, али и Васка Попу за прећуткивање евидентних (за Данојлића) недостатака разматране поезије. Није тешко увидјети да Данојлић, осим дискредитације самог

Петковића – да издвојимо имена малтене насумице, историја рецепције Настасијевићевог дјела посматра се као кривуља која иде од тоталне негације до непрестаног раста признања и разумијевања. Настасијевићево необимно прозно дјело, да сузимо тренутно фокус, од свог првог појављивања на српској књижевној сцени (са приповијетком „Запис о даровима моје рођаке Марије“), када је награђивано, хваљено и означено као догађај од прворазредног значаја, имало је и има необичну судбину: хваљено, дакле, на почецима, скрајнуто и неподржано око изласка друге збирке, *Хроника моје вароши*, заборављено безмало двије деценије између покушаја Станислава Винавера и ревалоризације (а доцније и неоспорне канонизације) коју је започео Васко Попа, и данас је добрим дијелом у сјенци *Пет лирских кругова*. Нису ријетки ни они тумачи који ово крило Настасијевићевој стварања проглашавају за слабије или чак и неуспјело, са чим се никако не можемо сложити.

Један закључак је ипак неоспоран, без обзира на сад већ озбиљну историју критичког и теоријског освјетљавања Настасијевићевог дјела: он је и до дан данас остао малтене пословичан примјер тешког, херметичног пјесника и приповједача.⁶ Иако се његов опус у нашој културној традицији и канону усталило као класичан (више по чувењу него према широј популарности) Настасијевић је, како то

пјесничког дјела, циља на то да обеснажи и цијели процес враћања нашег писца у рецепцијски видокруг, као и све његове виновнике.

Годину дана касније, у *Борби*, Данојлић се још једном враћа истој теми, сад већ скоро се опсесивно питајући: „Да ли је Настасијевића могуће заволетити?“ Децидирајући, још једном, да је ријеч о „стегнутом, скврченом, у себе затвореном песнику, који тера опкладу са језиком“, Данојлић пред крај кратког текста ескплицира мисао што више него очигледно виси у ваздуху: „пада ми на памет да се у том спору можда уопште и не ради о песнику, него да се, преко његових леђа, изравнавају неки други књижевни спорови“ (Данојлић 1964: 10).

⁶ „Осећам се непозваним и нестручним за детаљнију анализу Настасијевићевог прозног дела (*Из тамног вилајета, Хроника моје вароши*). Ствари које ми падају на памет у вези с његовим приповедачким стварањем или су саме по себи очигледне, или су огледало личног укуса, који не можемо бранити објективним аргументима“, пише Миодраг Павловић (1992: 451–452), ограничавајући се да, последице опширног и изванредног текста о Настасијевићевој поезији, о прози дода тек неколико пасуса, стављајући врло опрезну напомену да се он ипак не би сагласио са ставом да је Настасијевићев језик природнији у његовој прози него у поезији, мада је то свакако ствар и субјективног читалачког осјећања.

примјећује Јован Делић, био и остао писац уског читалачког круга, а прије свега пјесник пјесника̂. Аутор овог рада много је пута с краја на крај прешао сабрану Настасијевићеву прозу, да би, као и сви други прије њега, дошао до неизбежног закључка: и при најбрижљивијим анализама остају вишкови несводљивих вишеструких значења, недоумица̂, па чак и не до краја разумијеваних (неразмрсивих мјеста). Али то, према нашем осјећању, значи да је његово дјело и те како живо и данас, више од осам деценија након настанка. Живље, можда, него икада раније. Оно не престаје да провоцира различита тумачења и подстиче нове интерпретативне приступе. Опирање чврстом теоријско-историјском уоквиравању (у смислу досљедње жанровске подјеле разнородног, мада невеликог дјела и контекстуализацији у оквирима авангарде/модернизма српске књижевности) узроковано је како особеним приступом Настасијевића језику, књижевним облицима (на микро и макроплану) грађи, традицији, другим умјетностима (превасходно музици), тако и широким распоном могућих утицаја, прожимања и додира са великим бројем писаца и пјесника европског културног круга, из различитих епоха.

Збирке Из тамног вилајета и Хроника моје вароши: најважније теме.

Када је о Настасијевићу ријеч, како о прози, тако и о поезији и драми – и то је већ општепознато – најчешће је апострофиран свепрожимајући утицај наше народне умјетности на његово дјело, мада је подвлачен и његов креативни, ремоделативни приступ дјелима наше средњовијековне традиције. Фолклорни је подтекст, дакле, Настасијевићевог дјела био и најинспиративнији проучаваоцима и највише проучаван – чему су свакако допринијели и Настасијевићеви (ауто)поетички текстови, а посебно они који се тичу кључног појма матерње мелодије.

Зато нам је намјера била да испитамо сасвим изблиза (онолико колико је то било могуће да се не повриједи осјетљиво ткање текста) у којој је мјери у Настасијевићевим приповијеткама извршено преузимање (макар и преобликоване) фолклорне грађе, а колико је пак сам Настасијевић креирао приповиједни свијет чије су структуре само налик на фолклорне, али у суштини веома специфичне и оригиналне. (И кроз импозантну варијантност овога дјела изгледа нам као да – у невољном фиксирању коначног облика своје умјетничке творевине – Настасијевић тежи да очува понешто од оне варијантности као

изворне особености усменог стваралаштва.⁷⁾ Дошли смо до закључка да је митологема коју Настасијевић плете у нашој литератури сасвим особена, без обзира на све паралеле које се дају повући између њега и савременика, попут Винавера или Растка Петровића (јер се неомитологизам посматра и као својеврсна генерацијска фасцинација), као и истакнутих фигура из традиције (Венцловића, Доситеја, Сарајлије, Његоша, итд). Једно поглавље у цјелини, оно које се бави митом, посвећено је том проблему, али су одређена интерпретативна рјешења понуђена и у одјелцима о језику и хронотопу, што се наметнуло као неопходно у оквиру разматране тематике.

Други аспект нашег културног наслијеђа који се умногоме огледа у Настасијевићевом стваралаштву јесте средњевијековна књижевност, реактуелизована на другачији начин него што је то случај са фолклорном баштином. Иако су трагови византијског и српскословенског стваралаштва очити, штавише, композиционо и обликотворно врло активни, они нису тако очигледно, безмало као предложак, палимпсест, положени у основу Настасијевићевог дјела, већ прије у пажљиво компонованим назнакама, а често и у динамичном, сукобљеном односу са паганским слојевима наше културе (али и подсвијести). Изворе тих конфликта и њихов значај за конструкцију прозних структура потребно је нарочито освијетлити: они су у најужој вези са устројством не само тематско-мотивских комплекса, него и цјелокупне разматране прозе (јер сматрамо да је могуће говорити о заједничком дискурсу обје збирке). Осим тога, у прози се у вези са овом тематиком јавља још један семантички прелив који,

⁷⁾ „Облик је, очигледно, постао разликовном инстанцијом подручја фолклорне и умјетничке књижевности“, пише Владимир Бити у *Бајци и предаји, повијести и приповиједању*. „Твар се наине у фолклорној творевини никад докраја не подређује облику па је он, премда разабирљив, још флуидан, растресит, подложен промјени и растројавању“ (Бити 1981: 12). Занимљиво је, такође, да он аморфну масу, материју из које треба да се помоли форма као суштина постојања означава истом оном ријечју као и Бити – *твар*.

Описана тенденција опирања коначном уобличавању једна је од основних карактеристика укупног Настасијевићевог дјела, он зато и наглашава као непобитну чињеницу да „у народном певању нема утврђених мелодија. Него, колико певача, толико варијаната. Значи, ту и не треба тражити ово или оно издвојено дело него *истоветну* природу заталасавања у свем обиљу мотива“, 1991 IV: 43.

рецимо, из поезије у потпуности изостаје: говоримо о ироничним, сатиричним, па чак и бурлескним аспектима појединих приповједака (у фокусу се налази прича „Реч о животу оца Тодора овога и онога света“). У вези са овом темом, у одјелјку о хронотопу, покушавамо и да примијенимо релативно нов концепт: *хијеротопије*, односно покушавамо да установимо на који се начин у мозаик склапају детаљи из конструкције тзв. *светих мјеста* ове прозе. Језик из времена нашег средњег вијека, односно, практично, језички израз све до Вукове реформе, што је у озбиљној мјери утицао и на језик Настасијевићевог приповиједања (ово представља поетички избор што носи специфичну тежину) разматрамо као питање такође у поглављу о језику.

Трећи аспект традицијског у најширем смислу у Настасијевићевом прозном дјелу огледао би се у истраживању утицаја страних писаца на његово дјело. Момчило Настасијевић је био стваралац и свестраног образовања и темељног познавања свеукупне традиције и културе, интелектуалац у најобимнијем и најдубљем значењу те ријечи. Осим што је изванредно познавао књижевност (коју је усталом и предавао), он се занимао и за психологију, историју, социологију, етнологију, историју и теорију музике и сликарства, религијска питања, и све ове теме су на овај или онај начин оставиле непорецивога трага у његовој прози. О томе како су се појединачне теме оваплотиле у његовој теоријској мисли говорићемо у одјелјку о аутопоетици. Од великог је значаја установити и како су чињенице из новије српске историје транспоноване у наративним конструкцијама (односно, потребно је на одговарајући начин размотрити густе и херметичне алегоричке слојеве збирке *Хроника моје вароши*). Зато ћемо концепту љетописања посветити нарочиту пажњу.

Све ове теме, прије или касније, неизоставно, доводе до најинспиративнијег питања Настасијевићевог дјела: његовог односа према језику. Сви тумачи Настасијевићеве поезије и прозе, као и њени ријетки преводиоци, највише недоумица имали су у вези са намјерно затамњеним, наизглед нелогичним или алогичким синтаксичким јединицама Настасијевићевог умјетничког изрази. У центру аналитичких разматрања наћи ће се ресемантизација и десемантизација реченичних низова, редуцирање и

елиптирање, потенцирано коришћење хомографа и хомоформа, у свакодневном језику немотивисана употреба замјеница, као и нарушавање правилности у распореду реченичних конституената. Својевремено су замјерке везане за херметичност његовог језика, идиоматичност, густину, непрозирност, бременитост фигурама, инверзијама, напрегнуто умањивање редуванце језичког исказа, биле нарочито учестале баш када је о прози ријеч. Ни данас, савременом читаоцу, те особине његовог прозног исказа не олакшавају рецепцију текста. „Питање језика најуспелије је код онога писца код кога се као питање и не поставља“, сматрао је Иво Андрић, док је Настасијевић своју поетику прозе конципирао управо на супротним полазиштима. „Окренут тако конструктивном страном према нама, језик кочи наратију“, писао је, баш поводом нашег аутора, Новица Петковић (1994а: 14–15). Сматрали смо да је важно проучити на који начин наратија ипак успијева да се отме језику који је сапиње и које су крајње импликације непрестане борбе та два покретачка принципа ове прозе. Донекле је парадоксално, стекли смо закључак на крају, то што кад се самјерава укупност свих одлика тог језика тумач не може коначно ни да одговори на питање да ли он тежи својеврсном завјетном ћутању (*неизречју, муклини*, рекао би Настасијевић) или пак бујичној снази експлозивне логореје? Тешко је одговорити; строгог одговора биће и да нема.

Овај рад о Настасијевићевој прози не би могао овако да изгледа да није било *Сабраних дела* чији је приређивач мој покојни професор Новица Петковић. У вези са Настасијевићевим дјелом, он је урадио огроман и беспрекоран посао. С друге стране, ова дисертација такође не би изгледала тако како изгледа да није било мог професора и ментора Јована Делића. Његово познавање и разумијевање како српске и европске књижевности, тако и начина на који ауторка овог рада посматра и тумачи проблеме што долазе пред њу, показало се као кључно и изузетно подстицајно у сваком погледу.

Сматрали смо да у овај увод спада и неколико ријечи о аутору чије је дјело фокус нашег истраживања. То, свакако, можда није било неопходно, посебно са становишта нових теорија о смрти или барем изгнанству аутора из његовог дјела,

али пошто ће се личност Момчила Настасијевића на овим странама ионако ријетко појављивати, чинило нам се да је ипак упутно да се каже која ријеч о једном од – то је за нас непобитна чињеница – највећих приповједача и пјесника српских.

Неколико података из биографије. Сматрали смо да биографски приступ Настасијевићевој прози, поезији, драми, па ни есејистици ни на једном мјесту није одговарајући, зато смо избјегавали да у тумачењу проналазимо додирне тачке између његовог живота и литературе, премда се повезивање у неколико наврата просто наметало. Ипак, о пишевом кратком животу свакако је неопходно рећи неколико ријечи, док се његов опширан и добрим дијелом лиризован животопис може пронаћи у књизи Милутина Деврње *Земља преварена* (Деврња 2007). Деврња је био породични пријатељ Настасијевића, и осим опширне Момчилове биографије (увршћене у *Целокупна дела* што их је након Момчилове смрти приредио Винавер), за *Хришћанску мисао* исписао је и надахнут некролог 1938. године у коме се, осим о самом Настасијевићу, говори и о најбитнијим концептима његовог писања. На Деврњину биографију смо се ослонили највећим дијелом, а неке податке преузели смо и из текста „Биографија Момчила Настасијевића“ Новице Петковића из *Сабраних дела*, књ. IV (Петковић 1991б: 627–642).

Момчило Настасијевић рођен је 23. септембра 1894. године у Горњем Милановцу, младој српској вароши коју је основао 1854. Александар Карађорђевић. У кући Милице и Николе Настасијевића (грађанској, добростојећој породици) Момчило је био треће дијете, рођен послје најстарије Наталије и Живорада. Послје Момчила дошли су Светомир, Славомир, Даринка и Славка. Браћа и сестре били су током одрастања и касније изразито блиски. Деврња истиче као битну чињеницу да су, захваљујући љубави оца Николе за музику и солидним породичним приликама, сва дјеца добила озбиљно музичко образовање. Рани додир са музиком пресудно ће утицати нарочито на Момчила (који је добро свирао флауту, виолину и виолончело) и Светомира, који ће постати и

композитор. Према свједочењу чланова породице које Деврња преноси, и сам Момчило је помало компоновао.⁸

Породица је била поријеклом из Охрида, мада и за најстаријег упамћеног претка, Љаку или Лаку, Деврња наводи да се поуздано зна да је био дошљак у околину Охридског језера (у близини манастира Св. Наума). Исти аутор наглашава и да се не може поуздано утврдити, усљед тадашњих специфичних прилика на македонском тлу, „национална припадност поседника Љаке из Елбасана“ (Деврња 2007: 179), мада се претпоставља да је надимак заправо скраћени облик имена Лазар, што наводи на претпоставку да је Момчилов чукундеда био Србин (о томе да је био хришћанске вјере, Деврња нема никакве

⁸ Љубав према умјетности, особито музици и књижевности, резултираће оснивањем умјетничког салона породице Настасијевић у Београду. Новица Петковић пише: „Живот у породици Настасијевић, онако како је описан у неким сећањима, помало опомиње на старе породичне заједнице. Оно што је донекле необично, бар за наше прилике, то је да се у средишту тог живота налазила уметност: музика, књижевност и сликарство, то је била непосредна преокупација четворо браће, а посредно, подржавајући их и помажући, саучествовали су родитељи и сестре. Музичко послеподне, које је повремено одржавано празником и недељом, постепено се устаљује, проширује и прераста у редовне недељне уметничке састанке, на којима се не само музицира него и расправља о уметности и књижевности. Недељни уметнички састанци у Ратарској 131 редовно се одржавају од 1924. И одржаваће се, у породици Настасијевић, све до почетка 1938. Круг посетилаца веома је широк. Од књижевника долазили су многи, а нешто чешће Станислав Винавер, Раде Драинац, Десимир Благојевић, Милош Црњански, Душан Матић, Растко Петровић, Павле Стефановић, Димитрије Митриновић, Миодраг М. Пешић, Драган Алексић, Божидар Ковачевић и Александар Видаковић“ (Петковић 1991 IV: 634).

Владимир Димитријевић напомиње да се зачеци овог салона „могу пратити још у Момчиловим сусретима са друговима гимназијалцима још пре Првог светског рата, када су код њега долазили Милан Вујаклија, Гаврило Принцип, Петар Мештровић (брат Ивана Мештровића), Предраг Митриновић (брат Димитрија Митриновића), итд“ (Димитријевић 2011: 22).

Овај старински, патријархални дух евидентан у породици Настасијевић, осим очигледној љубави и слози између њених чланова, потиче донекле и од атмосфере града у коме је Момчило рођен. О Милановцу тог времена Деврња пише: „Паланка је све до почетка овога века остала такорећи неначета туђинским отровима и одржала се у чедности као ретко која паланка наше унутрашњости“ (Деврња 2007: 191)

двојбе). Љакин (или Лакин) син Танасије, Момчилов деда, преселио се у Брусницу са Момчиловим ујаком, неимаром Настасом Ђорђевићем. Код њега је и Момчилов отац Никола започео занат, преселивши се у ујакову кућу и поставши практично члан његовог домаћинства. Зна се да се Момчилов отац Никола презивао Лазаревић, али је из љубави и захвалности према ујаку, чувеном грађевинару, „протомајстору“, узео презиме Настасијевић. Његов је посао градње црква доцније и преузео – Деврња поименце помиње богомоље у чијој су градњи Настас и Никола учествовали.

Настасијевићев отац је као дијете свједочио расељавању Бруснице и настанку Горњег Милановца. Мотиви тог пресељења, у непоновљивој, митизованој приповиједној транспозицији, уграђени су у наративно језгро *Хронике моје вароши*. Занимљиво је, осим тога, да је лик мудрог неимара једна од најупечатљивијих, премда споредних фигура поменуте збирке: проналазимо га у причи „Како се сазда наша богомоља“, као „старца Ориђанина, печеног зидара“ што „за свог века, све с градње на градњу, Каравлашку и Карабогданску унакрст, и черек Ћесарије обиђе, и у много добро и зло разбираше се“. Штавише, као податак свакако је интересантно да је управо Настас Ђорђевић сазидао милановачку цркву:

Црква Свете Тројице у Горњем Милановцу – једна од највећих и најлепших, уједно и последња задужбина кнеза Милоша Обреновића, започета 1860. године. Њен градитељ био је прослављени неимар Настас Ђорђевић, родоначелник знамените породице Настасијевић. Цркву је довршио и дозидео јој звоник кнез Михаило Обреновић 1862. (Марушић 2014: 37)

Зато за Деврњу сумње нема да је *Хроника* „прилог културној историји“ Горњег Милановца, а да су многи детаљи из стварне милановачке историје, као и породичне историје Настасијевића, у обје збирке директно пренесени. Зато, чини се, Новица Петковић понајвише на Деврњину биографију мисли кад изриче упозорење:

Неки ређи и необичнији догађаји из раног детињства који се наводе у биографији Момчила Настасијевића углавном су преузети из његових приповедака,

па је тешко судити о њиховој биографској поузданости будући да су књижевно транспоновани. (Петковић 1991б: 628)

На биографском нивоу, занимљиво је и да Деврња напомиње да је Настасијевић растао у кући са обје бабе – по очевој и мајчиној страни – које су били врсни приповједачи. Дједов брат Никола је, с друге стране, био чувен пјевач народних пјесама, па се и одатле, дјелимично, може боље разумјети страсно занимање које је породица Настасијевић, па и Момчило као њен најизразитији представник, гајила за народну умјетност.

По завршетку основне школе, Момчило наставља школовање у Чачанској гимназији. Од седмог разреда прелази на кратко вријеме у Крагујевац, а средњошколско образовање завршава у Првој мушкој гимназији у Београду. Осим за језик и књижевност, Настасијевић показује много смисла за „егзактне науке“ (Деврња), особито математику. Ово префињено осјећање за „егзактност“, законитост и правилност не чуди нас ако иоле пажљивије погледамо Настасијевићево дјело, посебно поезију. Она се одликује малтене геометријском перфекцијом, идеалном циклизацијом и структуром. Јован Делић поводом тога биљежи:

Ми немамо пјесника у цјелокупној нашој књижевној историји који је цио свој пјеснички опус компоновао као систем „кругова“, односно пјесничких циклуса. Истина, тај опус је обимом скроман, али зато савршен. Можда у цјелокупној свјетској лирици не постоји тако савршен опус, тако савршено укомпонован у лирске циклусе. (Делић 2015, према рукопису)

Године 1913. Момчило уписује француски језик и књижевност на Филозофском факултету у Београду (Новица Петковић наводи да су главна усмјерења те тзв. XII групе предмета Филозофског факултета, осим поменутог француског језика, била и упоредна књижевност са теоријом књижевности и класична књижевност). Ученик је Скерлићев и Поповићев. Дружи се са Костом Миличевићем, Гаврилом Принципом, Миланом Вујаклијом и Николом Банашевићем.

Деврња, не наводећи име, каже да је у Момчиловом животу постојала љубав „дуга и постојана“, али није била „такве природе да би могла да изведе Момчила из његовог обичног начина живота“. Нешто више података проналазимо у књизи на коју упућује Новица Петковић, *Љубави српских писаца* Ђ. Поповића (1991) – ријеч је о неколико година млађој Даринки Сретеновић. Та се љубав није завршила срећно, Даринка се удала а сам Настасијевић се никада није женио.

Године 1915, након избијања Великог рата, бива регрутован, али и одмах ослобођен војне обавезе због привремене неспособности. Као добровољац додијелен је позадинској војној станици у Горњем Милановцу. Порција ратних недаћа није га мимоишла: иако није био на фронту, неколико пута је умакао скоро сигурној смрти а и годину дана је провео у кућном затвору. Године 1917. Аустријанци га као истакнутог српског омладинца узимају и за таоца. Непосредно по завршетку рата, активно је учествовао у формирању градске управе.

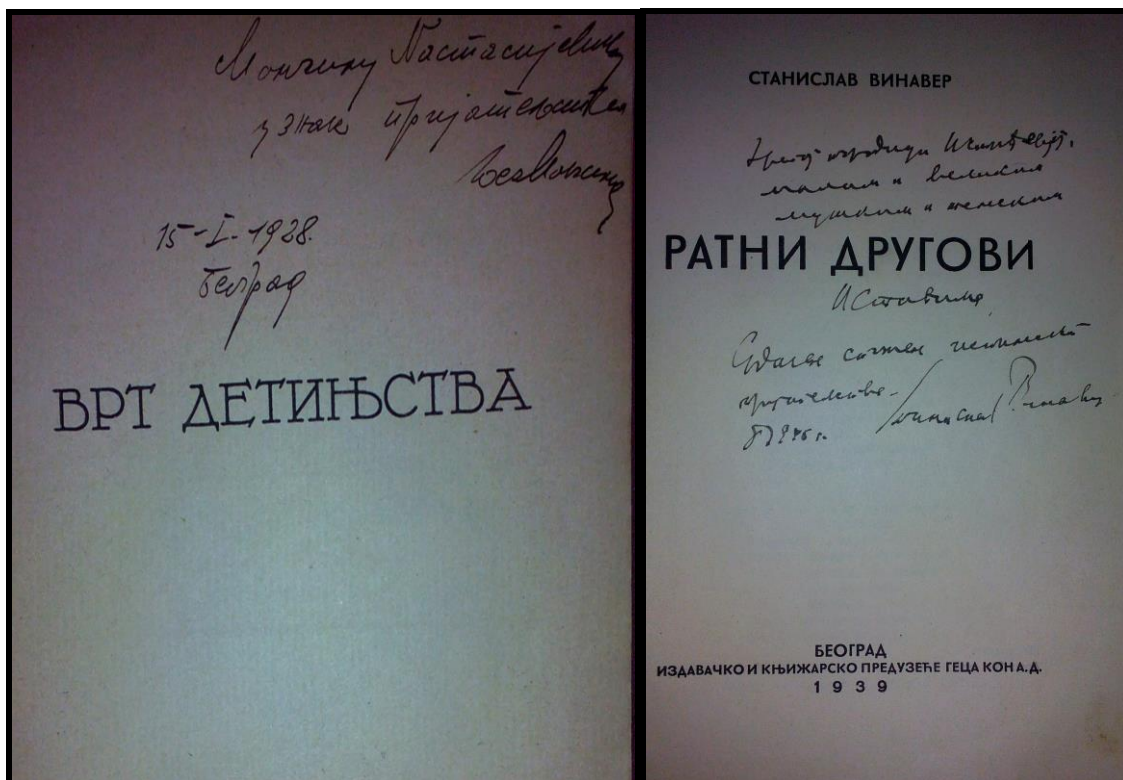
Од 1919. трајно ће се настанити у Београду. Дипломирао је 1921. Остали чланови породице такође полако пристижу у Београд почетком двадесетих година – живјели су у Ратарској 121, у изнајмљеном стану. Петнаестак година се у том простору – зачевши као повремено музицирање са пријатељима – одржавао књижевно-умјетнички салон породице Настасијевић.



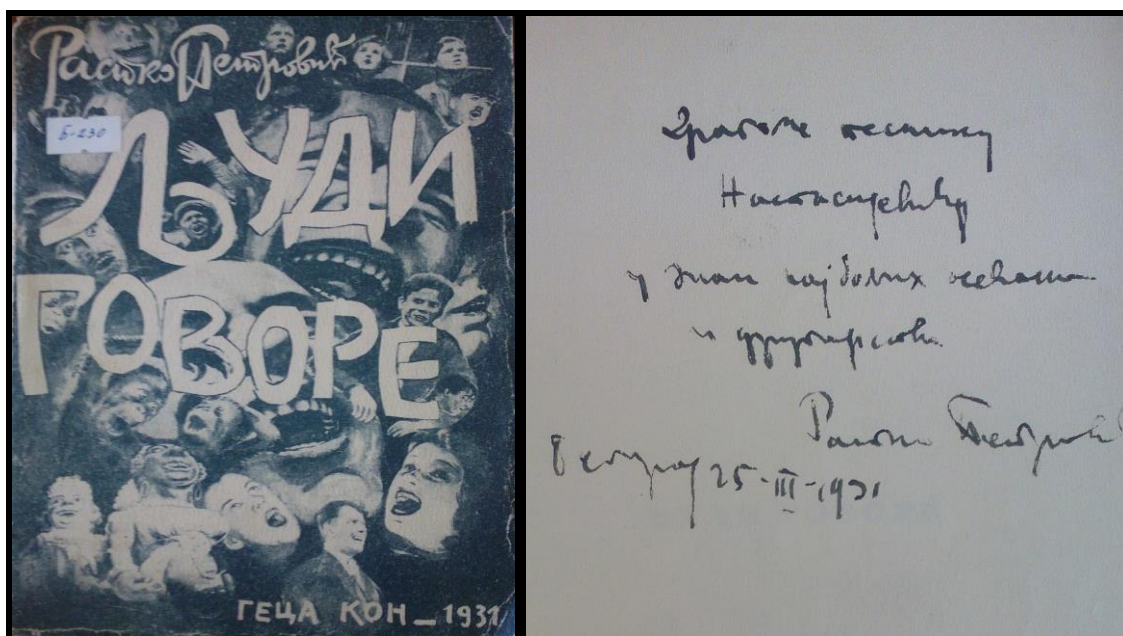
Слика 1. Књижевно-умјетнички салон породице Настасијевић, Ратарска 131, Београд. Легат браће Настасијевић, Музеј рудничко-таковског краја.

Понешто о атмосфери, духу и интересовању породице чији су чланови очигледно били врло привржени једни другима може се сазнати и из прегледа њихове кућне библиотеке, чији је дио сачуван у Легату браће Настасијевић, у Музеју рудничко-таковског краја у Горњем Милановцу. (Свим запосленим у овој

установи, а нарочито др Александру Марушићу, дугујем велику захвалност за несебично пружену помоћ у истраживању Легата и приступ свим његовим садржајима.) Наслови су одиста врло разнородни, а ми ћемо издвојити само најзанимљивије, и то оне које је сам Момчило могао имати у рукама, дакле, прије 1938. године. Низ почиње од енциклопедија и ријечника њемачког, француског, енглеског, руског и италијанског језика, разноврсне литературе из области теорије музике, етнографске грађе, историјских књига на различите теме, библијâ на српском и француском језику, језичких приручника, књига Русоа, Паскала, Макијавелија, Шопенхауера, Штајнерове *Теософије*, *Философских фрагмената* Ксеније Атанасијевић, Демостенових бесједа, Спинозине *Етике* на француском језику, *Психологије гомила* Густава ле Бона и, врло важно, *Тотема и табуа* Фројдовога на француском, из 1925. године, биографијâ великих људи (најчешће композитора), путописа, преко Платоновог *Федона*, најразноврснијих антологија поезије и прозе на српском и другим језицима, међу којима су најбројније антологије српске јуначке епике (чак и изабраних тужбалица) и народних приповједака, као и симболистичке поезије, преко Плаута, *Бијесног Орланда*, *Енеиде*, античких трагедија, Шекспира, Корнеја, Расина и Молијера (у оригиналу), али и Стерије и неколико посрба с краја 19. вијека, до, с једне стране, Доситејевих *Басни*, Стеријиног *Даворја*, *Путешествија по Србији* Јоакима Вујића, Ненадовићевих *Писама из Немачке*, Његоша, Руварца, *Песама* Бранка Радичевића, Ђуре Јакшића, *Причања Вука Дојчевића* из 1903. године, Шапчаниновог *Сањала*, књига Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Сима Матавуља, Драгутина Илића, Радоја Домановића, Светозара Ћоровића, Милутина Бојића, Милана Ракића, Симе Пандуровића, Исидоре Секулић, Десанке Максимовић, Станислава Винавера, Растка Петровића, Светислава Стефановића, Сиба Миличића (ове посљедње махом са посветама Момчилу или цијелој породици), Владимира Назора, Тина Ујевића и, са друге, Шилера, Стендала, Жила Верна, Игоа, Гончарова, Сјенкјевича, Гогоља, Гетеа, Алфонса Додеа, Вајлда, Де Ередије и завршава се, као круном библиотеке, савршено очуваним (мимо неколико појединачних издања) сабраним дјелима Достојевског које је уредила Исидора Секулић.



Слике 2, 3, 4, 5. Поклоњене књиге са посветама Момчилу или цијелој породици Настасијевић. Десанка Максимовић, Станислав Винавер, Растко Петровић (доле). Легат браће Настасијевића, Музеј рудничко таковског краја.



У библиотеци се нарочито издвајају наслови попут *Примера књижевности и језика старог и српскословенског* Стојана Новаковића из 1877, која је помно читана, исподвлачена и на чијим су маргинама, нарочито код ријечника на крају,

исписиване напомене; затим поједине, већ поменуте антологије лирске народне поезије, гдје је нарочито пажња посвећивана тематици љубави старца и младе дјевојке (сјетићемо се те Настасијевићеве преокупације већ код *Пет лирских кругова*); *Писци и књиге* и *Историја новије српске књижевности* Скерлићеви и *Из теорије књижевности* Богдана Поповића, *Живот и рад Вука Стефановића Караџића* Љ. Стојановића, *Орхидски пролог*, *Житије Герасима Зелића*, као и неколико књига на француском језику које се тичу позоришне теорије. Све поменуте књиге су, примично је, ишчитаване виšekратно и из њих су вађене билешке и примјери и иако, наравно, није могуће прецизно утврдити ко је то тачно од чланова породице чинио, интересовања се толико поклапају са Момчиловим да ће брзоплети закључак барем унеколико бити оправдан.



Слике 6, 7, 8. Момчилове књиге: Легат браће Настасијевића, Музеј рудничко-таковског краја

Легатом доминирају књиге из *платог кола* Српске књижевне задруге, углавном обиљежене као „својина Наталије Настасијевић“, рано преминуле сестре Момчилове. Много књига има и посвету најбољем ученику или су поклоњене за одличан успјех управо гимназијалцу Момчилу.

Од 1922. интензивира се Настасијевићев књижевни рад (он је, свакако, писао и прије, али током друге деценије двадесетог вијека настаје добар дио

његових најзначајнијих остварења). „Неколико рефлексија из уметности“ пише 1922, а те године му излази и „Бела песма“ (у *Пет лирских кругова* увршћена као „Јасике“) у Српском књижевном гласнику.

Године 1923. добија стипендију за боравак у Француској, чији га се главни град врло озбиљно дојмио. Деврња биљежи да је „на Момчила у Паризу највећи утисак оставила француска брижљивост за лепоту и за правилан развој књижевног језика“ (Деврња 2007: 215). И одиста, често пишући и говорећи о Француској код Настасијевића је осјећа стишано и суздржано (какав је и сам био) одушевљење француском духовном климом, језиком особито:

Затим, одмах се осети она француска гипкост и сливеност у мишљењу и изражавању. Мисли се реченицама, понеки пут у целим параграфима, без предаха. Реч се готово изгуби у реченичном таласу, жртвује му се, покори се смеру општег покрета.

[...]

Отуд она чистота музичке линије њихова говора и увек утисак нечега што се заталаса и тече. Парадоксално је рећи, али изгледа да је сва музикалност Француза упућена смером језичног изражаја. И као да су сви инструменти дотерали до свог максимума чистоте и гипкости.

[...]

А кроз масу књига које још миришу на штампарско црнило, кроз новине и многе друге публикације, сваки дан све нови таласи језичне енергије наилазе, и атмосфера је увек пуна елана и могућности даљих експлозија. (IV, 162)

У Паризу ће се, дакле, до краја искристалисати идеја водиља Настасијевићеве поетике, оличена у музикалности говора и максимуму чистоте и гипкости језика, што истовремено никад не дозвољава да буде укалупљен да би спријечио нове таласе језичке енергије и „могућности даљих експлозија“. Ове године положио је са одликом и професорски испит на тему „О реченици и њеним главним елементима у српском језику“. И овај податак засигурно говори понешто о Настасијевићевом знању и интересовањима.

Исте, 1923, последије краће болести, умире Момчилова најстарија сестра Наталија. Њена смрт дубоко се коснула свих чланова ове блиске породице. Једна

од најљепших и најтоплијих (а уједно и најједноставнијих) Настасијевићевих пјесама, „Сестри у покоју“, настала је управо послије Наталијине смрти.

Прегршт пјесама (углавном у *Мисли*) и чувена, иконичка приповијетка његове прозе „Запис о даровима моје рођаке Марије“ (у *Покрету*) излазе 1925. године. (Од 1922. па све до смрти Настасијевић објављује пјесме и приповијетке у часописима и листовима, у *Српском књижевном гласнику*, *Мисли*, *Правди*, *Времену*, *Летопису*, *Политици*, *Књижевном северу*, итд. Највећи дио на крају за штампу неприхваћене збирке⁹ *Хроника моје вароши* заправо је већ, у дијеловима, претходно био публикован.)

Године 1927. штампана је збирка *Из тамног вилајета*, чије је појављивање уједно представљало и прворазредан књижевни догађај. Опште одушевљење које је након њеног изласка настало Настасијевићев биограф Деврња не гледа благонаклоно, напомињући и да су већ прве, нешто неумјерене похвале уредника *Покрета*, г. Цветкова, скупо стале М. Настасијевића: будући да је наједном постао књижевно име, то је изазвало, како наводи Деврња, много више сујете, сплеткарења и подметања од других, старијих писаца него што му је суштински чинило добро.

Исте године излази и *Међулушко благо*, за које је музику писао Светомир. За „Запис“ Настасијевић бива и награђен на књижевном конкурс у „Цвијета Зузорић“, чији су чланови, између осталих, и Богдан Поповић и Тодор Манојловић.

Драма *Недозвани* појавиће се 1930. године, а сљедеће *Господар Младенова кћер*. Година 1932. посматра се као једна од најзначајнијих у српској књижевности уопште: тада је свјетло дана угледала збирка *Пет лирских кругова*, несумњиво једна од најважнијих пјесничких књига наше литературе. Ова је књига уједно и посљедња публикација чије је штампање Настасијевић доживио: *Хроника*

⁹„Од 1929. године у фиоци Момчилова писаћа стола лежи спремна за штампање *Хроника моје вароши*. Али издавач се за њу не налази, иако је нуђена и оним издавачима који се у нашем културном животу представљају као заточници развоја модерне књижевности“, забиљежиће М. Деврња у Настасијевићевој биографији (2007: 225). О односу издавача и рецензента према овој збирци једном приликом проговориће и сам писац (о том случају говоримо у дијелу о раној рецепцији).

моје вароши, спремљена и предата на рецензију, биће штампана тек у оквиру *Целокупних дела* што их је приредио Винавер и издао уз помоћ породице и пријатеља. У том издању су се нашли на једном мјесту и нефикционални текстови, окупљени у књигама *Мисли* (II) и *Есеји* (VII). У књигама бр. VIII и IX Винавер је скупио и рану прозу и рану поезију, као и нешто варијаната.

Осим поменутих дјела, Настасијевић је чак радио и на сценарију за филм – „Краљевић Марко“. Деврња свједочи да га је заокупљала и мисао да пише роман, чији је наслов требало да буде *Пустињак у граду*. На нивоу замисли, такође, остало је и покретање књижевног часописа који је требало да се зове *Родина*.

Средином јануара 1938. године Настасијевић се разболио. Тада је одржао и посљедњи час својим гимназијалцима. Запаљење плућа исцрпilo је ионако слабо пишчево здравље, а у суботу, 12. фебруара, Настасијевићу отказује срце. Сахрањен је, уз велику погребну поворку којој су присуствовали чланови породице, пријатељи, скоро сав културни свијет Београда и Момчилови ђаци, на Новом гробљу 14. фебруара.

Рођен сам 23. септембра 1894. у Горњем Милановцу. Основну школу
 завршио сам у своме месту рођења, првих петнаест разреда гимназије у Салку,
 а касније посли са матурином зрелосћу у Првој београдској гимназији.

По положеној матури уписао сам се на Београдску универзитет
 (септембра 1913.) изабравши за студију XII групу предмета

За време светског рата био сам, као иконтособни обвезник, на раз-
 ним војним дужностима у позадини (марш вој. воденичар, изумар француских ле
 каре и др.).

Иконтособна дужност ме је затекла у родном месту, где сам посетио
 све до обртамента рата, бабећин се студијом француског језика и књижев-
 ности (XVII века Наромана).

По ослобођењу наставио сам затворене студије отек на Београдско
 универзитету. Завршио сам матури поновно сам 1920. с врло добрим
 успехом. Наредне године постављен сам за наставника Прве мушке
 гимназије у Београду.

7. маја 1925.
 Београд

Момчило Настасијевић
 студентског I м. гимназије

**Слика 9. Рукописна биографија Момчила Настасијевића. Легат браће
 Настасијевић, Музеј рудничко-таковског краја.**

НАСТАСИЈЕВИЋЕВО ПРИПОВИЈЕДАЊЕ И АВАНГАРДНИ ПРОЗНИ ТОКОВИ

Овај доиста особени пјесник (а који то велики пјесник није особен?) тешко се сврстава у вјештачке теоријске и књижевноисторијске конструкције, какве су стилске формације, правци, покрети, епохе и томе слично. Додуше, авангарда је надређени термин многим тзв. *измима*, па та комфорна позиција омогућава историчару да под исту стреху скући и Настасијевића. (Делић 2015)

Улазак Момчила Настасијевића у српску књижевност, али и доцнију рецепцију његовог дјела, обиљежило је очигледно неслагање његових читалаца и критичара око многих питања¹⁰: једно од њих, што тврдокорно опстајава до данас – тиче се (не)припадности Момчилове одређеном књижевном кругу, покрету, школи; оно се зачиње, природно, већ код ауторовог свјесног и намјерног отклона од било каквог строгог одређења сопственог књижевног дјела у програмско-декларативном смислу (попут оног знаменитог: „Ми смо сви експресионисте“). Овај отклон има и донекле мимикријски карактер, будући да Настасијевић уочава

¹⁰ Неодлучност куда са Момчиловом прозом, поезијом, драмом и есејистиком, како рекосмо, настала је већ у вријеме његових првих објављених приповједака. Аутор уједно бива оптуживан за маниризам, херметизам, претјерано експериментисање али и застрањивање у натегнуту архаизацију – док му упућују хвале за нове продоре у језичке моћи, оптужују га и за језички и стилски атавизам. Такође му се једновремено на терет ставља да је претјерао некритички усвајајући надреалистичке принципе, као и да због дубоких веза са традицијом његово дјело „изгледа старије него што јесте“. И за једне и друге „оптужбе“ могу се наћи разлози – али само ако се аспекти на које се односе подведу под један редукционистички поглед, и разматрају одвојено један од другог, што је и сам аутор сматрао за недопустиво. О томе опширно у поглављу које се тиче ране рецепције Настасијевићеве прозе.

врло јасну разлику између „старе“ и „поратне“ литературе, означавајући јаз рођен међу њима ни мање ни више него као – провалију (есеј „Између прератне и поратне је провалија“). Ипак, преко овог спорног мјеста у књижевноисторијском прегледу српске књижевности би се и релативно лако прешло да цјелокупан Настасијевићев опус, данас колико и у вријеме свог настанка, не задаје тумачима врло озбиљне недоумице, од којих је питање периодизације само једно у низу, и нипошто и најтеже.

Симптоматично је, на примјер, да многи текстови о овом књижевнику почињу управо констатацијама о његовој изузетности, такорећи усамљености, у оквиру разбарушене авангарде српске књижевности. „Он је био светац српскога језика и српскога књижевног израза“ (Винавер 1938: 7), каже Станислав Винавер. „Пут велики, судбински, од самих странпутица“, додаје исти аутор. Али, и „Момчило Настасијевић изгорео је“ (Винавер 1938: 7). Године 1956. Михиз каже: „Без окриља, без подстрека икакве поетске школе, отпочео је своју опасну песничку авантуру“ (Михајловић 1971: 14). Јован Деретић пише да „у кругу својих вршњака, модерниста, Момчило Настасијевић личи на белу врану“ и сврстава га у *фолклорни модернизам* српске књижевности, уз закључну напомену да је „самоникао таленат, дистанциран од савремених књижевних покрета“ (Деретић 2004: 1043). Чувени су и Андрићева констатација о трагичном промашају Настасијевићевог експеримента, односно о копању тунела што никад не доводи до површине, и циничан Винаверов одговор да је понекад копање циљ само по себи, и да је у њему „највећа и најчудеснија наука“ (Винавер 1938а: 87). Петар Милосављевић 1978. године једноставно каже да је Настасијевић био и остао велика загонетка наше литературе (Милосављевић 1978: 7). Михајло Пантић у есеју „Како приповеда Настасијевић“, закључује да „чуднијег и загонетнијег приповедача српска књижевност прве половине 20. века није имала“ (Пантић 1999: 308). У „Предговору“ *Поетици Момчила Настасијевића* уредник зборника Новица Петковић¹¹ пита „да ли га с правом уопште можемо везивати за

¹¹ Занимљиво је да Новица Петковић у поменутом тексту, уводећи нас у ситуирање разматраног дјела у историји српске књижевности, Настасијевића заправо раздваја од Винавера, Растка Петровића и Црњанског, имплицирајући да поређење са њима може да изузме Момчилово дјело из авангардног круга: „Ако авангардној књижевности припадају Станислав Винавер, Милош

Црњански и Растко Петровић, припада ли јој и Момчило Настасијевић?“ (Петковић 1994а: 7). Ово је занимљиво стога што се доцније помало и уобичајило да се Настасијевић у свом прозном развоју по многим ставкама посматра као Растков настављач, што је теза са којом се не можемо сложити. Ако искључимо из разматрања општу сродност на тематско-мотивском нивоу, начелну емоционалну и идејну спону (која везује Настасијевића и са Доментијаном, Сарајлијом, Његошем, скоро колико и са Винавером или Растком) – дакле неку генералну типолошку подударност што највећим дијелом почива на новом митологизму као генерацијској фасцинацији – усудили бисмо се закључити да се у наративним поступцима, симболизацији, приступу традицијским структурама два писца битно разликују. Ни третман фолклорне грађе (на коме се најчешће у компарацији инсистира) у њиховим прозним структурама није сродан: „Разлике се успостављају већ и у самом сагледавању природе првобитне митске стварности – док Растко Петровић у њој види извор потенције, младости и снаге, виталности, енергије, необуздане еротике; Момчило Настасијевић – једну вишу, истинитију, па можда и апсолутну стварност у којој је једино могуће достићи ‘истину бивања’“ (Марковић 2011: 158).

Издвојмо, примјера ради, само један, врло важан сегмент Растковог причања – наративну полиперспективност, чију превласт Вучковић наглашава када пише о Бурлески, и потражимо је у Настасијевићевој прози – тамо јој нема ни трага, будући да су фокализација и приповиједна перспективна уопште код Настасијевића у највећем броју приповједака врло строго и јасно уређене. Чак и питање језика, као кључно за авангарду – доводи до размимоилажења које онемогућава закључак о истинској поетичкој сродности. У приповиједању Растков језик, без обзира на непрестану задиханост и захукталост, не задира у најдубље структуре говора у смислу поремећаја односа унутар саме реченице, окретања синтаксе на наличје да би се увидјели сами принципи функционисања језика као живог организма, односно не иде ка деконструкцији и реконструкцији синтагми или самих лексема – што су императиви Настасијевићевог израза. Расткова је језичка, авангардна искиданост мисли и говора изнад синтаксичког нивоа – на текстуално надређеној цјелини: сукоб је међуреченичног и међупасусног типа.

С друге стране, Михајло Пантић указује на извјесну сродност Настасијевићеве прозе са приповијеткама Драгише Васића, прије свега у „Виђењу 1915.“ и „Сну брата без ноге“.

Наше је, пак, мишљење да по својим експериментима у језику, дубоким и темељним захватима и интервенцијама у његовој структури, Настасијевић нема пандана у својој генерацији, тешко и доцније. Концептуално му је, рекли бисмо, од свих европских стваралаца најближи Хлебњиков, са својим специфичним „трансрационалним језиком“ (Пођоли). У поезији једног и другог аутора налази се прегршт идентичних поступака: један од њих је грађење језичких гроздова са основом у истој корјенској морфеми.

Штавише, опис приповиједања транспонован у лирско ткање Хлебњиковљеве драме-поеме „Зангези“ може се мирне душе узети и као кредо Настасијевићевог односа према језику:

преломни тренутак у развоју српске књижевности 20. века“, опредјељујући се за несумњиво потврдан одговор, чију непобитну аргументацију проналази у *промјени самог начина књижевног општења*, више него евидентној у цјелокупном Настасијевићевом дјелу (Петковић 1994: 7–8). „Настасијевићево прозно искуство без сумње усамљена је кота српске литературе, не само његовог времена, него и касније“, закључиће и Радомир Глушац (1994: 106). Александар Петров пише о Настасијевићу 1961. године значајан текст рјечитог наслова – „Књижевни усамљеник“.

Ипак, за потребе књижевно-историјске периодизације Настасијевићу је одређено, условно, какво-такво мјесто у оквирима српске авангарде. Уз све ограде које се посебно истичу када се говори о њему (што увијек помало пријете да разобруче лабаво позиционирање његовог укупног дјела у нашој књижевности) Настасијевић је успио некако да „стане“ у авангарду, у *фолклорни модернизам*, према Јовану Деретићу, дјелимично у *неосимболизам*, према Славку Леовцу¹², са поезијом „духовно традиционалном, али модерном по изразу“ (Леовац 1995: 190). Карло Остојић се, чак, пита није ли јединствени Настасијевићев подухват „по дубини и ширини своје интервенције готово раван надреалистичком“ (1966: 307). Михајло Пантић одређује позицију Настасијевића као приповједача по начелу супротности; за разлику од експресионистичког крила приповједне прозе у другој деценији XX вијека што се заснива на „коригованој миметичкој основи и рационализацији митског ума“ (Пантић 1999: 316), Настасијевић са Растком Петровићем заснива посебан приповиједни ток авангарде – „митску реконституцију архетипског света“.¹³ Занимљиво је погледати и како Стојан

„Приповетка се гради од речи као јединица за градњу куће. Као јединица служи мали камен речи исте величине“ (Хлебњиков 1998: 37), гдје овај мали камен, основ, темељац, разумијевамо управо корјенску морфему, најмању јединицу која чува значење ријечи.

¹² Поред Верлена, који се често наводи као поетички узор Настасијевићев, Леовац уводи још једног великог симболисту – Рембоа – као директног претечу нашег пјесника: „Преузевши од Рембоа мисао о песнику видиоцу, и о ‘откровењу виђењем’, Настасијевић говори и као поетичар језиком песника – видиоца“ (Леовац 1995: 187).

¹³ О партикуларности Настасијевићевог приповиједача у односу на текућа књижевна стремљења може се говорити и на нивоу тематике. Ако су се у његовој поезији и есејистици, макар и

Ђорђевић (не) одређује мјесто Настасијевићево у српској књижевности: „Иако у своје време није припадао ни модерним ни традиционалистима, Настасијевић је створио дела која по иновативности не заостају за најмодернијим, а по уметничкој вредности се могу мерити са најзначајнијим делима наше књижевне традиције [...] Тако је постао класик наше модерне књижевности“ (Ђорђевић 2002: 8). Ово је (не)одређење сигнификантно управо за својеврсну биполарност статуса нашег аутора у српској литерарној традицији, будући да уводи *стајаћа мјеста*, међусобно супротстављена, која се редовно јављају у описима Настасијевићевог дјела: модерно, традицијско, неприпадајуће, класично, итд.

Од пренесених судова, овдје су нам нарочито занимљиве и важне Деретићеве и Леовчеве¹⁴ класификације јер имају снагу ревидирајућег аргумента у односу на Настасијевићу скоро загарантовано мјесто као српском *авангардном* класику. Шта би могло да се открије испод на први поглед концентрисане, али ипак недовољно дефинисане одреднице *фолклорни модернизам*? Да ли говоримо о модернитету авангардног типа или о модернизму парнасосимболистичког

посредно, читавали далеки одједи рата што је за собом у повору повукао цио један свјетоназор и осјећање живота – па је и сама књижевност у Настасијевићевим очима подијељена на пријератну и послератну, међу којима је провалија – онда тумач неминовно мора да застане пред очигледним мањком ратних слика из тек завршеног свјетског сукоба у објема његовим збиркама. Само једна приповијетка у цјелини одређена је Великим ратом: Виђење 1915, па ни она није близу врхова Настасијевићеве прозе: искидана и блиједа, свједочи о дубоком конфликту унутар њеног творца који се рвао са сопственом темом. („Сан брата без ноге“, премрежена директним асоцијацијама на Лазаревићеву приповијетку „Све ће то народ позлатити“, и не може се везати директно за I свјетски рат). Стога, ако „две теме (рат и ерос) доминирају у укупној српској прози двадесетих година и с те стране оне је највише приближавају експресионизму и онда кад је писана изван поетичких оквира тога покрета“ (Вучковић 2011: 33), онда се Настасијевићево приповиједање само дјелимично ослања на један крак експресионистичке тематике, донекле тежећи екстремима у тематизацији еротског (с једне стране панеротизму, а с друге патологији, злочину), а истовремено настојећи да апстрахује и уздигне на ниво митске каузалности све појединачне догађаје и судбине.

¹⁴ Леовац, осим што наводи да је Настасијевић најсличнији „неосимболистима и херметичарима у лирици“, увиђа и својеврсну регресију у Настасијевићевом развоју (ово не, наравно, у вредносном смислу), идентификујући да се два крила његовог дјела нису развијала у истом смјеру и да је његова проза успоставила чврст континуитет са „суптилним и сложеним реалистичким писцима које је прожело симболистичко наслеђе“ (Леовац 1995: 190).

карактера, на који се Настасијевићево дјело надовезује, па га чак и недвосмислено баштини (а можда и врхуни) у току свог развоја, као што се врло лако да увидјети када се погледају ране, махом необјављене пјесме?¹⁵ И ако се напоредо с тим постави Леовчев унеколико необичан, или боље речено, неочекиван став, да је ријеч заправо о *дјелимичном неосимболисти*, које то нове импликације уводи у позиционирање Настасијевићевог мјеста у историји српске књижевности? Да ли се та констатација односи на антиципаторски карактер Настасијевићевог пјевања (будући да су управо пјесници неосимболисти заслужни за пуну рехабилитацију његовог дјела, јер су га махом бирали у свој најужи традицијски круг) или се у Настасијевићевом дјелу заиста налазе неосимболистичке тенденције, у смислу занављања и модернизације поетике високог симболизма?

Проблем није само техничког карактера. Будући да говоримо о писцу из времена авангардних струјања и покушавамо да одбранимо тезу да им – мада на партикуларан начин, што кокетира и са изузећем – на свој начин припада, избор што подразумева повлачење пред поплавом поетичких самоидентификација представља, рекло би се, и критички однос управо према тој врсти праксе. Положај скоро па изнуђеног осамљивања супротставља се једној од окосница авангардног покрета, онако како је дефинише Миклош Саболчи: да су се, наиме, авангардне струје и правци „по правилу стабилизовали у облику колективитета, група стваралаца или заједница“ (Саболчи 1997: 11). Потенцирани индивидуализам нужно је условио, према томе, дестабилизацију Настасијевићевог мјеста у историји српске књижевности.¹⁶ Јер, код њега нема ничега од пркоса, провокације, скандала или потенцираног неконформизма – све авангардне заставе

¹⁵ О подвојености Настасијевићевог мјеста у историји српске књижевности, о готово парадоксалној ситуацији да се он указује као врхунац високог симболизма и кључна фигура српске авангарде, видјети у Делић 2015.

¹⁶ Разматрајући унутрашњу природу авангардног покрета, Ренато Пођоли резимира да му је групно испољавање заправо сржна карактеристика. Он на истом мјесту чини и један екскурсе о круцијалној разлици између раније припадности школи (која, према овом аутору, подразумева учитеља и сљедбенике) и доцније припадности покрету, који „не схвата културу као прираштај, већ као креацију или бар као средиште активности и енергије“ (Пођоли 1975: 59).

што их њени припадници једно вријеме наметљиво истичу. Са таквом младошћу *младих* Настасијевић нема ништа. И у пјевању и у мишљењу његов је тон, на свој начин, до сржи древан. Ближи је, канда, наш велики приповједач и пјесник у својим списима почесто апострофираном Жану Коктоу што, сагледавајући и меланхолично и цинично краткоћу даха револуционарних друштвенокултурних замаха, пише: „Чистота једне револуције може се одржати петнаест дана. Ето због чега се песник, револуционар у души, ограничава на преврате у духу“ (Кокто 2012: 27). И од такве је поетичкопревратничке сорте Настасијевић доиста и био.

Ако је, дакле, један аутор одлучио да се тако постави према својим књижевним савременицима и начину на који они бирају да обликују лик сопствене и цјелокупне литературе, као логична происходи недоумица у којој је мјери оправдано на силу га смјештати у окриље једне (врло, уосталом, разнородне) књижевне формације, макар она била и толико дифузна (или практично аморфна), као што је случај са авангардом.

Карактеристично је, осим тога, за Настасијевића и да не учествује у оцјени књижевног стваралаштва својих савременика, па чак ни најнепосреднијих претходника (са изузетком Боре Станковића). Ово је нарочито занимљиво имајући на уму његово живо интересовање за актуелна књижевна дешавања, или, на примјер, књижевноумјетнички салон његове породице у Београду који су посјећивали Растко, Винавер, Црњански, и други. Зато можда треба имати на уму и Естивалову оштроумну примједбу да је, широко и свеобухватно замишљени, колективизам авангарде у својој реализацији ипак нужно редукован, па на тај начин, подстичући елитизам и успостављајући нови (скоро па игноратски) однос према публици, „природа авангарде подстиче изолованост“ (Естивал 2000: 97). Одређену врсту изолације свакако препознајемо у Настасијевићевом случају: и кроз биографске појединости¹⁷ и кроз приступ самом тексту она се указује као

¹⁷ Настасијевићев пријатељ и биограф Милутин Деврња пише о Момчиловој „трагичној осамљености на неблагородном послу културног пионирства“ (Деврња 2007: 229), наводећи и примјере везане за нелојалност његових пријатеља из књижевног живота, а који се, према Деврњином тумачењу, не устручавају ни да му у вези са објављивањем књига и извођењем драма чак и отворено подмећу ногу. Послије неуспјеха књижевне групе окупљене управо око Настасијевића, Деврња биљежи: „Момчило је сада већ сасвим усамљен“ (Деврња 2007: 230).

умјетнички, али прије свега дубоко људски усуд према коме Настасијевић есејиста и Настасијевић умјетник гаје амбивалентан однос: од свијести о привилегованој позицији умјетника до скоро разорне чежње за заједницом и припадништвом.

Разматрање позиције Момчила Настасијевића на оси историје српске књижевности уводи још једну разликовну нијансу: ако је ситуирање Настасијевића пјесника колико-толико ријешено, тиме не значи да смо успјешно ван снаге ставили проблем контекстуализације Настасијевића приповједача. Ван сваке је сумње да оно тражи друкчији приступ не само због природе жанра, чијој је проблематизацији Настасијевић свакако тежио, него и због евидентно различитих развојних тенденција очитованих у једном и другом крилу његовог стварања. Неколико крупних питања (нека од њих смо већ покушали да оцртамо) ту тражи одговоре: какав је, у прози, Настасијевићев однос према традицији, свеукупној и непосредној, какав однос према језику, какво гледиште спрам актуелне књижевне продукције, који су истакнути а који подразумијевани узорци положени у темељ његове поетичке концепције, у којој мјери Настасијевић активно учествује у актуелним књижевним збитијима, како његово дјело стоји спрам прозних структура савременика. То су све недоумице што се нужно обликују и поводом поезије, али на која често, па и мимо онога што се понекад и олако подразумијева, добијамо неочекиване одговоре. Јер, изнесимо закључак прије образложења, Настасијевићева је проза истовремено и анахронија и у дубљим, концептуалним структурама више модернистичка чак и од његове поезије, која, као и свака поезија, одређене ефекте апсорбује већ и по природи апартности пјесничког говора.

Радомир Константиновић, пак, пише о његовој силној тежњи и напору да се сједини са заједницом, родом, идеалним мелодијско-хорским гласом колектива (Константиновић 1983).

У тексту „Пустињак у граду Велибор Глигорић биљежи: „Настасијевић се у оном тада немирном књижевном животу држао по страни. У време када су се поједини београдски боемски локало претварали у уметничке клубове, Момчило је хитао кући“ (Глигорић 1966: 261).

За неког ко пословично важи за загонетну личност наше литературе, Настасијевић пише и говори доста. (И нека од његових школских предавања су нам срећом сачувана.) Већ на први поглед дâ се установити осјетна предност дата старијим писцима и старијој књижевности у односу на текуће књижевне послове. Скоро да се може рећи да он о својим савременицима авангардистима уопште не пише: упада, наиме, у очи врло суздржан став колико у количини изреченог толико и у оцјенама – познат је његов кратки и не би се могло рећи повољан осврт на Винаверове *Чуваре света*. (Сасвим је другачије стање, на примјер, ако се погледа ликовна критика – њоме се Настасијевић прилично озбиљно бавио.) Уколико дозволимо себи да зађемо претпоставком иза чистог предлошка текста и читавањем проговоримо о ономе што осјећамо између редова – рекли бисмо да се Настасијевић у овој лаконској оцјени уздржао од још неповољнијег суда, можда због пријатељства или начелне подршке у заједничкој работи у посљератној српској књижевности:

Винаверова мисао, неухватљива је. Никад не знате, а ни она сама у својој ћудљивости не зна, на шта ће све изаћи. [...] А можда на крају крајева све то долази из врховне досаде: јер откуда оно нехотично, шале и игре ради, скретање у несмисао? (IV, 116)

И натегнут, скоро изнуђен комплимент, у самом закључку: „И стварање нових израза нужност је за Винаверову поезију; они управо и чине сву драж новости његових ритмичких полета“ (IV, 117), заправо је прикривена стрелица на опасност самосврховитости *нове форме* тамо гдје нема дубљих умјетничких императива: он се може читати и као чист прекор недостатку истинског пјесничког полета са којим се читалац, према Настасијевићевом мишљењу, суочава у Винаверовој поезији када јој се одузме ефекат игривости и новине. Овај осврт на Винаверово дјело у цјелини кореспондира са већ помињаним, чувеним Настасијевићевим есејом „Између прератне и поратне је провалија“. Тај наслов је готово опсјенарски: он обећава нешто сасвим друго од онога што се у самом тексту даје – а то су дубоко разумијевање комплементарних традицијских токова и духовни синхронизитет (он, на примјер, без задршке идентификује Диса и Бору Станковића као предводницу српске авангарде), као и нужност одбацивања

овјешталих форми пјевања и приповиједања – што није посљедица екстремног радикализма као поетичког, културног и политичког геста, него природан резултат развоја, неопходна замјена истрошеног умјетничког материјала и форми. У њему се налази, на крају, неприкривен песимизам поводом крајњих домета савремених екстремних поетичких пракси:

Видим врло одређено заједнички циљ књижевног делања данашњице, али са исто толико одређености не верујем у његово постигнуће. Из анархије солипсизма, с једне стране, из крутости и тесногрудости припадништва овог или оног учења, с друге стране, немогуће је проговорити гласом народа.

[...]

„Социјално“ је у знаку времена. Књижевник по сили своје природе мора се уживљавати у све што донесе живот. Он је социјалан у најширем и најдубљем смислу те речи. При поремећају друштвених односа његова „социјалност“ по себи долази до појачаног израза. Међутим, од тога правити своје књижевно вјерују, мислим, ништа је мање него нечему пролазном дати значај непролазности, ништа мање него лишити се свог поетског интегритета“ (IV, 103).

Осим тога, Настасијевић против одређених аспеката авангардног култа и отворено устаје: довољно је погледати само есеј „Против машинизације уметности“. Опире се свом снагом *кобним обманама* да се аутохтоне умјетничке вриједности добијају *случајним укрштањем споља*. На крају, он је и врло скептичан спрема интернационалног (или глобалног) карактера културе чијем убрзаном формирању свједочи, сматрајући да се ту крије велика опасност да један народ остане „као уклет у вечитој пасивности примања“. Свим побројаним смо макар и издалека, а Настасијевићевим ријечима, одговорили на питање зашто он, макар и као дјелимични авангардист, не припада ниједној школи нити покрету: цијена припадања у том смислу за њега је прескупа цијена усвајања *доктрине* и губљења *стваралачког интегритета*, цјеловитости. Такође, размотрена гледишта дају нам за право да донесемо закључак о свјесном и намјерном изузећу из покрета чију је структуру Настасијевић добро разумијевао и јасно сагледавао.

О осталим савременицима Настасијевић нема ни толико ријечи колико их посвећује Винаверу. Растка Петровића, Александра Вуча, Милоша Црњанског и Душана Матића помиње само када се огорчен рецензијом своје драме обраћа „Правди“, позивајући уредништво да од колега књижевника присутних на премијери затражи мишљење, или када Црњанског, поводом исте ствари, на махове цитира. О Драинцу изриче успутну примједбу да у почетку слиједи Дучића у његовом послу преношења префињеног духа француског симболизма у нашу лирику (IV, 464). О Крлежи такође пише у контексту његових претходника (Крањчевића и Ђалског), Ујевића такође, на једном мјесту, помиње поводом Крањчевића – ова је пракса разматрања континуитета, дакле, код Настасијевића евидентна. Она говори у прилог томе колико му је заправо било стало да констатује традицијске токове и оповргне, за њега *плитке*, тезе о апсолутним новинама и рушилаштвом као крајњим циљем новог израза у књижевности.

Ни само Настасијевићево прозно дјело нема оцртану оштру демаркациону, раскидну линију наспрам непосредних претходника,¹⁸ без обзира на већ помињану, наизглед аутопоетичку мисао о јазу што се отвара између предратне и поратне књижевности. Дакле, ни у његовим теоријским постулатима (што се умногоме према структури разликују од „изјавних текстова“ осталих авангардиста, како их је назвао Р. Вучковић), нити у самом дјелу, нема оштрине борбеног поклича против дотадашњих приповједачких пракси: штавише, на све се њих – неке више, неке мање – Настасијевићева проза добрим дијелом ослања, или, боље речено, из њих израста, потврђујући ону чувену ауторову слику да „општечовечанско у уметности колико је цветом изнат, толико је кореном испод националног“ (IV, 45).¹⁹

¹⁸ Везивање Настасијевићеве наративне праксе за тековине реалистичког приповиједања детаљније смо анализирали у поглављу које се бави наратолошким аспектима збирки Из тамног вилајета и Хроника моје вароши.

¹⁹ Ту природу зрелог промишљања умјетничке праксе први је, наравно, осјетио Винавер, забиљеживши: „Цела наша генерација ишла је вер-либру и на основу теорије, и нагонски“ (Винавер 1938: 15), док Настасијевић удара управо супротним правцем: „Накнадно, као и увек,

Упада у очи да Настасијевић највише, и са најевидентнијим поштовањем и љубављу, говори, можда и помало парадоксално – о реалистима. Текстови или напомене о њима запремају добар дио разматрања конкретних књижевних дјела и њихових аутора. Непосредни претходници у прози не само да нису предмет одбацивања, осуде, критичке оштрице, него је најнадахнутије стране и најисцрпније анализе о приповиједном умијећу Настасијевић сачинио управо о писцима епохе реализма. Достојевски заузима почасно мјесто, слиједи Толстој и Горки; из наше књижевности, Настасијевић се радо бави Матавуљем, Ранковићем, Глишићем, Игњатовићем, Сремцем, показујући пуно разумијевање за природу њиховог појединачног развоја и доносећи занимљиве и тачне увиде. То се фундаментално разликује од оног уопштавајућег мишљења ког поводом односа авангардних стваралаца према „вијеку идиоту“ износи Асор Роса:

Деветнаести век, „век идиот“, представља синтезу ове свеукупности негативних митова авангарде. Проблем односа са традицијом поставља се, очигледно, од овог тренутка надаље, на начин потпуно различит од прошлости. (Асор Роса 2000: 32)

Директним аутопоетичким везивањем за традицију непосредно му претходећег реализма не завршава се Настасијевићево проницање у раније периоде у развоју српске и европске књижевности. Даљи увид у његов есејистичко-критичарски рад, као што смо покушали да назначимо у поглављу о експлицитној поетици, оцртава профил теоријске мисли о умјетности у доброј мјери окренуте ка романтичарским концептима, а преко њих и везама са поетичким постулатима високог симболизма²⁰: теургијски карактер стварања

Настасијевић је теоретисао, тиме је, тако рећи, за себе, обасјао пређени пут. Али никад није теоретисао ‘унапред’“ (Исто, подвукла Н. П.).

²⁰ „Дужник симболиста“ је синтагма којом Јован Деретић у *Историји српске књижевности* означава правац ауторског развоја Настасијевићевог, напомињући да његова матерња мелодија произилази из „симболистичког схватања музике као бића поезије“ (Деретић 2004: 1043). Настасијевић је упадљив баштиник принципа модерне управљамо ли се и према Флакеромов одређењу да се они састоје од „наглашеног признавања естетских функција и оријентације на

основни је аксиом положен у основе сваког Настасијевићевог текста. Он је, наравно, обогаћен и донетима актуелног тренутка теоријске мисли (овдје је Бергсонов интуиционизам и те како присутан, што је још једна дубока веза са Винавером, мада код Настасијевића не у толикој мјери експлицирана), али чак и тада, више нагиње својеврсном предавангардном стању духа, специфичном *естетицизму*²¹ (како га је назначио Биргер у својој знаменитој књизи). У оквиру тежње да уметника прогласи жрецом, магом, да саму *Уметност* постави на неприкосновени пиједестал (Умјетност у којој у свом најчистијем виду пулсира *биће тајне*, као било нашег истинског постојања), Настасијевић је сасвим у

‘модерне’ моделе францускога пјесништва (при чему се рецепција парнасовских модела поклапа с прихваћањем симболистичких), скандинавске драме, Ничеове белетризиране филозофије и психологизма високог руског реализма (Толстој, Достојевски)“ (Флакер 1986: 8). Побројане ставке проналазимо као традицијске и поетичке ослонце како у Настасијевићевом дјелу, тако и у његовим теоријским текстовима. Не смије се занемарити ни Настасијевићев излет у преводилаштво: он бира да преводи, с једне стране, Жозеа Марију де Ередију, а са друге – *Слово љубве*.

Нови допринос разматрању позиције Настасијевићеве на традицијској оси новије српске књижевности, када се посматра поезија, даје Јован Делић у тексту „Поезија Момчила Настасијевића у контексту српске авангарде“ (Делић 2015, према рукопису). Пролазећи кроз концепцију самих лирских кругова, али и Настасијевићеву есејистичку грађу, Делић долази до аргументованог закључка да „по својој херметичности, вјеровању у надстварност, сугестивности, трагању за тајном, ‘матерњој мелодији’, поезији кругова, слободном стиху и теургијском схватању пјесника Настасијевић је најближи поезији високог симболизма“ (Исто). Коначни је закључак нама изванредно значајан: Настасијевић, постхумно ревалоризовани пјесник чији је статус класика наше књижевности данас неоспоран, јавља се као скоро па оксиморонски дух авангардне синтезе, чиме заправо постаје једна од најаутентичнијих фигура што их је наша култура икада имала.

²¹ Да би нам до краја отежао посао, предвиђајући, чини се, да ћемо свом снагом покушати да га у неки оквир уклопимо, Настасијевић је и од ове теоријске и уметничке праксе потрудио да се ограда, циљајући директно на ларпурлартизам: „Уметност само ради уметности, то је последње прибежиште банкротираних песника и њихових учитеља теоретичара“ (IV, 14). Овакав став, узме ли се у обзир и она напомена о уметности као социјалној у својој сржи, наводи на помисао да је Настасијевић сматрао да је одређена врста ангажмана уметнику природна.

домену *поновне сакрализације*²² (односно *поновне ритуализације*) умјетничког посла, као одсудне поетичке поставке ларпурлатизма и естетицизма поткрај деветнаестог стољећа (Биргер 1998: 39–40, 42).

Уметник је првобитни свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља. Али његов је значај и у томе што је он посредник између Бога и Универзума и осталих људи: он има моћ *израза* који открива, те слепи виде, а глуви чују, без њега би ход човечанства навише био веома, веома спор, а можда и доведен и у питање.

[...]

Уистину, они су свештеници, често и не будући свесни тога, једини истинити свештеници садашњости, целе прошлости, а можда и будућности. (IV, 17–18)

Ипак, то је истовремено неодвојиво и од оних аутентичних авангардних тенденција што се испољавају „у форми мистике апсолутног, коју треба оживети у супротности са деградирајућим тенденцијама савременог друштва“ (Асор Роса 2000: 39). *Апсолутна поезија* је концепт од обједињујућег значаја, јер је савршенство пјесничког говора центрипетална сила Настасијевићевог стваралаштва – и тако још једанпут долазимо до оног, чини се најважнијег, схватања о синтетичном духу Настасијевићевог књижевног дјеловања.

Та се теза уклапа и са утиском да умјетнички опус нашег писца стоји у дјелимичној колизији са његовим теоријским текстовима, који показују, макар у упрошћеном смислу, одређени степен анахронизма у односу на савремена књижевна струјања. Дјело и експлицитна поетика одају потенцијал унутрашњег конфликта који се дјелатно савлађује и чији је напон конструктиван и од изузетне важности за виталитет свега што је Настасијевић икада написао.

²² Уз Настасијевићеву мисао о умјетности и њеној улози у људском животу сасвим добро стоји Биргерова констатација „уместо да се прилагоди области сакралног, уметност овде ступа на место религије“ (1998: 43).

Најважније питање оставили смо за крај, и оно се тиче позитивних предзнака који омогућавају да се Настасијевићева проза сврста у авангарду српске литературе, јер, посматрано са дистанце од безмало девет деценија – несумњиво је да она показује у најмању руку непорецив авангардни потенцијал, аутентичан и врло прогресиван.²³ Свему овоме ниуколико не смета то што се иманентни постулати Настасијевићеве прозе скоро па идеално слажу са окосницама романтичарске литературе што их је издвојио Флакер, говорећи о „*глазбености*“ *пјесничтва, хиперболизацији и фантастици*²⁴, *немотивирани збивања, фрагментарности*²⁵ *структура, хибридности књижевних врста* (Флакер 1986: 118–121), што су безмало одреднице које у потпуности обухватају све значајне аспекте Настасијевићеве наратије. Авангарда води чврсту везу са поетиком романтизма, посебно „од тренутка у коме се верификује први судар уметничке продукције са формама једног масовног капиталистичког друштва које се рађа“ (Асор Роса 2000: 28). Суштински заокрет у односу на моделовање прозне грађе је

²³ Овдје се развојни лукови два крила Настасијевићевог дјела – поезије и прозе – у једном тренутку примјетно разилазе. Док се након циклуса „Глухоте“ и „Ријечи у камену“ концентрисани херметизам, који би у даљем развоју пријетио да укине израз у цјелини и пређе у муклост, тишину, полако расплињава у прелази у грађење смиренијег, комплетнијег исказа и цјеловитијих слика, дотле је кроз развој прозе тенденција ка згушњавању форме и потискивању цјеловитих садржаја без престанка расла.

²⁴ Флакер истиче, што нам је нарочито значајно, да се „у романтичарској епици развијају поступци којима је претходио енглески готски роман – грађења фабуле која ликове доводи у напрегнута душевна стања (љубави и мржње, сућути и злобе), стварања карактера абнормалних и натпросјечних људи којих се осјећаји дају хиперболизирати“ (Флакер 1986: 118). Тим питањем опширније се бавимо у одјељку о фантастичким структурама Настасијевићевог приповиједања.

²⁵ „За авангардно дело важи: оно хоће да буде препознато као уметничка творевина, као артефакт. Утолико монтажа може да важи као темељни принцип авангардне уметности. ‘Монтирано’ дело указује на то да је састављено од фрагмената стварности; оно разбија свој привид тоталитета“, пише Биргер образлажући један од основних постулата авангардне поетике. И док се за Настасијевићеву прозу не би у потпуности могло рећи да је фрагментарна, у оном смислу у ком је то проза неких његових савременика, будући да поништавање унутрашњег фабуларног јединства није изведено радикално и до крајњих консеквенци (чувају га већ поменути чврсте наративне стратегије), евидентно је да у темељима инсистирања на записивању, уређивању, прерађивању рукописа јесте управо та тежња да се запис посматра као својеврстан артефакт.

заправо евидентан у односу према језику (реконфигурацији) и према затеченим формама приповиједања (попут сказа), чак и када је све друго директно баштињено – на том мјесту је Настасијевић приповједач чист авангардист.

Инсистирање на одређеним говорним, изражајним поступцима који се препознају као одлике личног стила (о чему се опширно и са доста примјера говори у одјелку о језику), дакле не ни као наслијеђе приповиједне традиције, нити као савремени и актуелни ревизионистички однос према језику,²⁶ може се сагледати као индивидуални стваралачки гест Настасијевића приповједача, који може да свједочи о високој и аутономној поетичкој самосвијести. Али, он доказује истовремено и Настасијевићеву припадност своме времену на једном другом, општепоетичком, па и општекултурном нивоу, будући да се његово дјело показује као један од врхунаца *језика културе епохе*. О томе Лотман, поводом Пастернака, а у вези са авангардном поетиком у цјелини, биљежи: „Разрушавање облика свијета, сазданог на ‘здравом смислу’ и аутоматизму језика, – није свјетоназор и није естетички систем. То је језик културе епохе“ (Лотман 2015). Лотман овдје инсистира на једној финој и нама у вези са Настасијевићем изванредно важној разлици – између прокламованих схватања (какав могу бити и погледи на свијет и умјетност, као и теоријски конструкти) и живе стварности културне и животне праксе која се темељи на обновљеном/ новорођеном језику (креација насупрот миметичком принципу) што, у завршној резултанти, твори

²⁶ За разлику од издвојених минус категорија којим најприје и најшире установљава теоријски и историјски опсег појма авангарда, Флакер питање језика уводи као конструктивни сегмент укупне авангардне поетике, подводећи га под начело ширења семантичког опсега. Исти аутор наводи да поменути принцип карактеришу поништавање дотадашњих ограда и забрана, употреба дотад стигматизованих „барбаризама, дијалектизама, турпизама, ‘оцрњивачких слика’“, стварање кованица, „издвајање ријечи из уобичајеног језичког склопа“, прожимање семантичких низова, превласт метонимије и метафоре новог типа, графичко издвајање ријечи са нарочитим значењским оптерећењем (1986: 205–206). Чак и летимичним уводом у Настасијевићеву поетичку праксу установиће да се овај опис идеално слаже са стањем који затичемо у његовој прози. О томе више у одјелку о језику.

дубље генерацијскопоетичко јединство²⁷ од свих декларативних самосврставања под исту књижевну заставу.

О том новорођеном језику нових генерација Пођоли пише:

Њихов језик би се супротставио прозном идиому, пошто је он у старој генерацији био средство комуникације, а у патријархалном друштву, у коме је доминирао, знак власти и оруђе моћи.

Другим речима, исти лингвистички херметизам, који је једна од најважнијих карактеристика облика и стила авангарде, сматрао би се са ове тачке гледишта и узроком и последицом антагонизма публике и уметника (Пођоли 1975: 75).

Закључак би, дакле, био да са поуздањем можемо говорити о појединачним, иако врло снажним и свепрожимајућим, *авангардним тенденцијама* у Настасијевићевом дјелу, што се стапају са изразитим, непосредно баштињеним симболистичким наслијеђем, а даље и другим изворима српске културе и традиције. Карактеристични послови дехијерхаризације, деконструкције – што су само полазни основ за реконструктивни набој – по питању коначних резултата у Настасијевићевом дјелу потентнији су даљи развој српске књижевности (посебно

²⁷ Генерацију на овом мјесту разумијевамо у складу са тумачењем Манхајма (1959: 188–189): као специфично биолошко-социјално јединство које не води нужно формирању конкретне групе (мада је може имати за посљедицу – попут Младе Босне са којом и сам Настасијевић има посредне везе, будући да Деврња биљежи да је Настасијевић једно вријеме блиско пријатељевао са Гаврилом Принципом). Ријеч је заправо о феномену што настаје на основама искуствених образаца и система мишљења које дијеле припадници истог нараштаја укљученог у преломне историјске, друштвене и културне процесе. Ти концепти карактеришу, кроз непоновљив склоп одлика, сваку смјену једног покољења другим.

Зато Настасијевића, макар и условно и дјелимично, можемо посматрати и као припадника сопствене генерације на основу фасцинације тајном као основним смислом и умјетности и егзистенције: „То је општа ознака активистичког експресионизма, при чему се под тим *ми* може подразумевати генерација и скуп тражитеља космичке ведрине или социјалне утопије, или пак *секта мистичних трагача за тајном*“ (Вучковић 2011: 155, подвлачење наше). Истовремено, због свих разматраних чињеница, можемо га сагледати и као *генерацијског изопштеника*, опет у складу са Манхајмовим ставовима по овом питању.

ако се имају на уму пјесници неосимболизма, који га сами означавају као свог претечу и традицијски темељ) од свих декларативних, „изјавних“, негаторских и рушилачких ставова који су се могли чути у тим прекретничким годинама.

Настасијевићева приповиједна пракса, изведена кроз радикално рашчлањивање већине наративних поступака, кроз темељну али не и негаторску ревизију затеченог традицијског миљеа, показује, ипак, у крајњим консеквенцама исту ону тежњу за синтезом коју су проучаваоци нашли у Настасијевићевој поезији и есејима. Том синтетичком духу (духу нешто парадоксалне авангардне традиционалности) не шкоди ни поврмени утисак о фрагментарности, отворености, недовршености разматране прозе. (Овај дојам појачава претресање дугог низа варијаната – Винаверово *копање тунела у коме је највећа и најчудеснија наука* објелодањује се као процес креирања отвореног дјела, у непрекидном настајању, недовршеног, измјењивог и непредвидивог.) Завршној синтези теже *структуре* уграђене у саме основе ове наратије (говор, мит, фолклор, историја), везане најчвршћим, нераскидивим везама, држећи на окупу оно што би, извјесно, код неког другог, за нијансу слабијег писца разорни потенцијал ослобођеног језика без сумње разобручио.

ЕКСПЛИЦИТНА ПОЕТИКА НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ

– „Лепота једне ствари је тајна те ствари“ –

„На оба краја књижевног текста аутора и читаоца можемо замислити као границе које затварају његов тополошки схваћен простор, и тек се у томе простору са довољно сигурности могу одредити не само формотворна средства и формотворни поступци, него и функције које обављају.“
(Петковић 1988: 15)

„Докле год се једна ствар буде поимала по њеној кори а не по њеној језгри, дотле ће се по правилу о њој говорити увек с више или мање произвољности, вежбајући тиме ум и на рачун њен правити сасвим различите претпоставке, за које је довољно само додирнути их па да се сруше.“ (IV, 11)

Поетика: аутопоетика, имплицитна и експлицитна поетика.
Аутокритика. Гледано с посљедњих, па и њима непосредно претходећих, филозофских, епистемолошких и књижевно-теоријских (постструктуралистичких, деконструктивистичких) платформи, питање експлицитних, имплицитних и иманентних поетичких чинилаца у једном заокруженом дјелу, посебно када је ријеч опет о иоле *модернијем* аутору, помало је излизано, да не кажемо демодирано. У складу с тим, сваки се тумач књижевности данас нађе пред једним важним, неминовним питањем када треба да говори о поетици једног писца, поред

свих важних и неминовних херменеутичких питања која и иначе, од самог постанка тумачења књижевног дјела, опстајавају. Али овај је проблем актуелан и модеран, и још има тенденцију да заправо оспорава могућност строге формулације оваквих тема, а састоји се у томе да је неупутно, скоро немогуће, како се тумачу прохтије, одвајати текст од контекста, причу у књизи од приче у животу, књижевност од историје, а обје од наше укупне егзистенције, од нашег тјелесног, чулно-перцептивног утемељења у свијету, будући да оно нераскидиво повезује свијет свакодневног и свијет у умјетничком доживљеног. Посљедично, тешко је установити гдје престаје чиста фикција и уобразиља, а зачињу се поетичка промишљања стопљена или нестопљена с текстом који је полазна тачка; гдје престаје да говори инстанца, а узима ријеч аутор, гдје у роману, на примјер, приповједач постаје коментатор, а када манифест, објашњење или програм постају умјетнички текст.

Можда је у разматрању ове проблематике најједноставније кренути редом, од тачке у којој се сам проблем зачео: сама *поетика* „доживела је сличну судбину као и сродни називи за научне дисциплине, на пример граматика и фонетика: све оне у исти мах означавају и научну дисциплину и њихов предмет“ (Петковић 1988: 8). (При томе, јасности и установљењу граница самог појма није допринио ни факт да се веома често препознатљиви систем одлика који карактерише начине обликовања било једног умјетничког дјела, било више дјела истога писца, било цијеле школе или пак периода, означава једноставно са *поетика*.) У овом осврту на Настасијевићеву поетику, без обзира на то што се углавном бави нефункционалним текстовима једног аутора (али, у складу с тим, и испитивањем да ли експлицитног читавања поетичких ставова има у фикционалним текстовима), опет мора бити ријечи и о једном и о другом: како о терминолошкој апаратури тако и о унутрашњем склопу система који је предмет испитивања.

Сама би се поетика, даље, дала подијелити у најгрубљим цртама на теоријску, ону која, природно, припада науци, и иманентну, ону која сама себе саздаје настајући из унутрашњости, природе самог предмета посматрања. Ова

потоња, с дјелом срасла, коју текст *еманира*,²⁸ обично се раздваја на експлицитну и имплицитну. Експлицитна би била она која је истакнута у први план дјела, јасно маркиран метанаративни искорак који говори о свијести о природи умјетничког дискурса, а имплицитна у суштини исти феномен, само прво, интензитетом знатно слабији и теже уочљив, а друго, и важније, на друкчији начин презентован у самом тексту, односно, још прецизније, без намјере за самопрезентацијом.

Одавно се увидјело да оваква подјела, која је наоко сасвим јасна и довољна, има озбиљних недостатака у књижевнонаучној пракси,²⁹ а замјерке су нарочито учестале када је на дневни ред дошла књижевноисторијска и књижевнотеоријска класификација текстова који припадају авангарди. Оне су се, наиме, односиле превасходно на спотицања о текстове програмског/манифестног типа, чија је (не)фикционалност упитна, а статус нестабилан; дакле, у њима изнесени поетички ставови имали су тенденцију да прекорачују категорије у које су смјештени, што је, уосталом, једна од основних поетичких особености авангарде уопште („нови програми и манифести [...] настали су као мешане творевине, са двостраним преласцима из експлицитне у имплицитну поетику“, Петковић 1988: 9). Иако су се овакви искази означавали најчешће једноставно као програмски, користила се и одредница *експлицитни*³⁰ (која, истини за вољу, ту сасвим добро стоји), али се, с друге стране, дошло и до закључка да тој непосредној експликацији ауторових

²⁸ Александар Јерков у студији „Иманентна поетика“ каже да је: „иманентна поетика [...] онај поетички лик који књижевно дело пројектује само на себе, оно што се види у поетичким траговима у тексту – поетичким исказима и поетичким фигурама“ (1997: 25).

²⁹ „Ако наиме теоријску поетику потиснемо из књижевности у науку о књижевности где јој је и место, онда иманентна остаје као целовит предмет наших поетичких изучавања. Иманентна је она, да поновимо, просто зато што постоји унутар књижевности, у текстовима које сматрамо књижевним, а не научним. Али и у жанровским текстовима једног писца или групе писаца, жанровски веома различним, налазимо места где се експлицитно описује сопствена поетика, што није исто и што се понекад налази у доста сложеним односима са имплицитном поетиком“ (Петковић 1988: 8).

³⁰ У предговору за зборник радова *Поетика Момчила Настасијевића* уредник Новица Петковић каже овако: „У радовима које зборник доноси посебно се обраћа пажња на Настасијевићеву имплицитну поетику у лирици, приповеци и драми, али и на експлицитну у његовим есејистичко-критичарским текстовима“ (1994: 7).

поетских ставова није увијек безусловно вјеровати: „Проучавалац српске књижевности – бавио се он њеном поетичком или неком другом страном, свеједно – не може начинити гору грешку него да као своје полазиште узме манифесте, програмске или неке скривено програмске текстове наших надреалиста; односно, да о Дучићу и Ракићу суди полазећи од сличних текстова Милоша Црњанског, или рецимо Момчила Настасијевића“ (Петковић 1988: 9). Терминолошки чвор је, дакле, вишеструко спетљан, и ту му није крај јер постоје још два термина која веома озбиљно конкуришу у трци поетичких појмова. У књизи *Гола прича*, из 2007. године, у одјелку под насловом „Шта је аутопоетика“, Игор Перишић овако одговара на властито питање: „Аутопоетика је, дакле, слој у књижевном делу у којем је иманентна поетика дела учињена наглашено видљивом и у којем постоји инстанца која говори о томе [...]“ (2007: 30). Перишић ову књижевну појаву везује у највећој мјери за проблематизацију и деконструкцију текста карактеристичну за такозвану књижевност постмодернизма, наглашавајући истовремено и да је ова постмодернистичка одлика уједно и доминантно обиљежје цјелокупног периода који је у фокусу *Голе приче* (ријеч је, наиме, понајвише о Данилу Кишу, Бориславу Пекићу и Светиславу Басари), али не искључујући ни могућност да се аутопоетички искази као такви установљују у нашој књижевности старијој од постмодернизма. Спорећи се, даље, с оним ауторима који аутопоетиком означавају исказе самих писаца у вези с њиховим конкретним дјелима, Перишић подвлачи да би се термин *аутопоетика* морао превасходно односити на оно што, упрошћено, дјело има гласно и неувијено да каже о сопственој поетици („за аутопоетику је битно да у тексту постоји глас који говори о поетици дела“), односно на поетичке исказе у ткиву самог текста истурене у први план, за разлику од ставова његовог творца чији искази, онда, спадају у манифестну/програмску (експлицитну?) поетику (Перишић овдје предлаже као најпрецизнији термин *аутокритика*). Резимирајући, укратко, еволуцију појма кроз кратки преглед феномена аутореференцијалности књижевних дјелâ у различитим књижевним епохама, овај аутор закључује да „свака појава, када се лоцира у специфичан књижевни тренутак, неповратно је обележена тим социокултурним историјским контекстом који онда мења и значење самог феномена“ (Перишић 1994: 39). Важност ове констатације не може се довољно истаћи: она је нарочито значајна данас, када су

веома присутне тежње да се *сви* књижевни текстови, од *Дон Кихота* наовамо, ишчитавају с полазних основа постструктуралистичких и деконструктивистичких фронтова.

На самом крају овог дугог увода, а имајући на уму Тодоровљев проницљив исказ да „једно *Noli me tangere* и дан данас притиска уметничко дело“ (1988: 43), аутор овога текста се сам за себе пита да ли је дозвољено издвајати из ткива текста одређене, више-мање произвољно одабране пасаже, упирати прстом у њих и узвикивати, ево, баш ту, више него било гдје друго, помаља се тај и тај писац, његово виђење сопственог дјела, литературе или свијета у свој његовој субјективној или објективној укупности? Да ли је пристојно, или пак уображено, тврдити да смо ухватили писца у намјерној/ненамјерној *теоријској* пројекцији сопствене поетике? Коначног одговора биће да нема, али ситни зазор понекад није наодмет.

* * *

2. Настасијевићеви експлицитнопоетички искази. Семантика минус присуства експлицитне поетике као стваралачки став. Разматрању поетикâ прозе Момчила Настасијевића (мисли се на нефикционалне текстове, есеје, забиљешке, интервјуе итд, све везано овога пута за прозу, али дјелимично и за збирке *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*), аутор овога рада прићи ће са старомодним и донекле прокаженим ставом да илузија умјетничког текста ипак није безгранична, односно да граница међу свјетовима није илузорна. Овакав је прилаз нарочито осјетљив будући да је ријеч о пјеснику и приповједачу чији је статус авангардног класика постао неспоран и чији се рад сматра једним од врхунаца српске књижевности. Ова је ограда изнесена због примјене приступа у којем ће се нефикционални текстови посматрати као нефикционални, а фикционални као фикционални, јер аутор сматра да макар код Настасијевића нема ни оправдања ни простора да се те границе нарушавају.

Ипак, пошто циљ дијела нашег истраживања није да се бави општим теоријским рефлексијама, него да размотри поетику прозе самог Настасијевића, како експлицирану тако и ону имплицирану, нека нам буде дозвољено да се макар

осврнемо на исказе овог другог типа, имајући стално на уму да постоји граница између чисто теоријског и онога што је самом тексту иманентно, то јест што му неразлучиво припада.

Ако се тако посматрају ствари, онда се у једном сумарном прегледу како Настасијевићевих есеја и чланака тако и његове прозне грађе, да установити да су ова два крила његовог стваралаштва, у једном значајном аспекту, у дубоком и нераздвојивом сагласју,³¹ једнако као што нам се може учинити да између поезије и прозе овога аутора нема чврсте и јасне границе, будући да су прелази скоро неосјетни, замагљени Настасијевићевим „флуидним бивањем музике“ што пребива у сваком аспекту његовог дјела.

Понајприје, Настасијевић у својим поетичким промишљањима не говори засебно о поезији, прози или драми. За све ове књижевне родове у његовој есејистици стоји именица Поезија, с великим почетним словом. С обзиром на поменути синкретичност његовог укупног дјела, ова пракса није за чуђење (сам аутор назива своју прозу *лирским казивањима*). С друге стране, за експлицитно формулисане ставове који стоје као путокази у стварању код Настасијевића да се закључити да су они скоро без изузетка уопштеног, универзалног карактера, и профила који инклинира конституисању једне врсте филозофије књижевности и умјетности. Веома је индикативно то да Настасијевић готово никада не говори *конкретно* о сопственим дјелима (изузетак су једино повремени коментари о драмским текстовима или извођењима драма), о њима никада не пише, не оставља коментаре, не нуди тумачење. Покушај разјашњења појединих „тамних“ мјеста налази се спорадично, готово у нивоу легендарног, у списима његових пријатеља или чланова породице (Милутина Деврње, нпр, или Момчиловог брата Славомира Настасијевића). Занимљива забуна често се среће и поводом наслова једног интервјуа којег је Настасијевић дао Десимиру Благојевићу 1928. за *Правду*: „М. Настасијевић прича нам о Београду и његовом будућем роману“ (IV, 381–384). Они тумачи који имају за циљ проучавање прозног дјела М. Настасијевића, међу

³¹ Могућност „интенционалне грешке“ у интерпретацији (оне о којој говори В. Вимсат када ауторску интенцију посматра као „нацрт или план у мисли аутора“ – „Intention is design or plan in the author’s mind“, Вимсат 2014), када се ставе напореда Настасијевићеве естетичко-критичарски радови и његово књижевно дјело, готово да је сведена на минимум.

којима је и аутор ових редова, почесто, заведени податком пишевог биографа Милутина Деврње да је Настасијевић, између осталог, припремао и роман (*Пустињак у граду*), похрле ка овом интервјуу да би у њему пронашли поетичке ставове самога аутора. Али онда с разочарањем установе да је присвојна замјеница „његов“ у наслову правилно употријебљена, и да Настасијевић и Благојевић разговарају заправо о великом роману којег *Београд* треба да добије. Иако је овај интервју несумњиво драгоцен, будући да доноси сумарни поглед једног значајног писца на историју овог жанра код Срба и визију правца развоја српског романописања,³² у њему, ипак, Настасијевић о сопственом роману не говори ништа.

Тешко је, такође, при ишчитавању Настасијевићевих огледа и чланака не увидјети да он има један сасвим посебан однос према књижевним критичарима и/или проучаваоцима књижевности. Односно, релативно је немогуће не спотакнути се на експлицитан став из књиге *IV Сабраних дела*: „А ствараоцима, који су на висини и културе и талента, њихова теоријска помоћ не само да је непотребна већ их можда и омета у њиховом тешком и незахвалном послу“. Овдје свакако стоји да је Настасијевић највише мислио на „језикословце“ (а најприје, биће, на Александра Белића), као и на тзв. критичаре традиционалисте, али је опет, поводом неких других ставова, више или мање експлицираних, немогуће не препознати позицију скоро па индигнације према „господи критичарима“ и њиховом послу: „покушајте да разглобите један цвет. Већ тиме сте га повредили у његову суверену јединству“, „Никад чисте апстракције нису ништа казале човечанству“, или пак једноставно и отворено: „све је то [...] плићак формализма и педантерије“ и „где се црв скепсе увукао у уметничку веру, јављају се критичари“ (IV, 13–17).

Иако се, наравно, не може заобићи чињеница да су овакви полемички заострени ставови дјелимично и плод посебно борбеног и полетног тренутка у

³² „Интересантно би било да се појединости београдског живота ухвате, задрже сеизмографски. Рецимо да би тај роман имао нешто сличности са оним покушајем симфоније једне вароши, берлинске симфоније на платну, макар да ова симфонија не би била сувише складна. [...] Овај роман би имао да носи психолошко превирање људи, нипошто у једној реалистичкој белој светлости...“ (IV, 383).

развоју српске књижевне мисли, треба имати на уму и то да је Настасијевић, изгледа, имао аверзију и према самом термину *поетика*, који је у крајњој редакцији својих есеја изоставио из поднаслова и текста ранијих варијаната „Бележака за апсолутну поезију“ (поднаслови су гласили „1. Белешке за нову Поетику“ и „2. Белешке за нову поетику“). Нестанак лексеме „поетика“ као да је образложен карактеристичном настасијевићевском максимом: „Нека се не заборави: Поезија је једна, поетике безброј многе.“ И у цјелини гледано, карактеристично за Настасијевићеве есеје о умјетности јесте да се он, како у њиховом насловљавању („Белешке...“, „Неколике белешке...“, „Неколико рефлексија о...“) тако и у развијању одређене теме, увијек клони могућности да читаоцу понуди било какав конзистентан систем налик на *поетику*, а немоли на наредбу или регулу које, у неку руку, манифест или програм подразумијевају.

И иначе у свим његовим огледима и есејима има нечега веома уздржаног и учтивог, примиреног и стишаног, чак и када је предмет писања тема лична и болна за аутора (нпр. веома лош извјештај, а посљедично и одбијање за штампу збирке *Хроника моје вароши*). Овај аутор у свим својим текстовима без узмака инсистира једино на апсолутној слободи на коју стваралац има право и, управо у том смислу, његови поетички искази дубоко су прво романтичарски, а потом и уклопиви у авангардне („Ко располаже великом способношћу да непосредно открије скривену једначину бића или ствари, располаже и најсветијим правом претеривања, што у ствари није ништа друго до реакција осетљиве душе на примљени дубоки утисак, према томе његова индивидуална боја“).

Опредјељујући се, без остатка, за неспутаност стварања (а та је апологија слободи оличена у продору у непознато, напитавању неосвијетљених путева, саплитању у тежњи да се непрестано шире видици), Настасијевић истовремено брани како своје стваралаштво тако и цијелу умјетничку праксу продора у непознато и тражења новог израза: „Замера нам се нејасност, а ми, идући за својим интелектуалним поштењем, не можемо бити јаснији него што смо, ако већ не желимо да потпуно скренемо из својих духовних токова... Од нас се тражи завршена архитектура у тренутку кад ми тек постављамо темеље.“

Преимућство те тражене слободе (удружене с генијалношћу онога који ствара) доноси као резултат стил који не болује од унутрашње празнине док му је

формална страна наизглед савршена, то је стил потекао из нагонске потребе, саображен формално једино својој природи: „Дакле, не зидана кућа, но израсло дрво, то је стил. Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју. Све је ту цело. У најкраћој фрази нашли сте основни тон целог дела“ и „Оно што нам може сигурно послужити као критеријум стила: јединство у унутрашњем покрету и боји тона“ (IV, 14).

Настасијевић, даље, веома често у својим есејима, чланцима и записима потенцира свијест о историјским тачкама преломним за развој српске књижевности (овдје су нарочито драгоцјени сачувани записи с његових предавања из Четврте гимназије), спајајући тако синхронијско и дијахронијско на начин који рефлектује једно дубоко разумијевање како фатума српске културе тако и актуелног тренутка у којем се он као стваралац затиче. Имајући савремени тренутак као упоришну тачку из које се сагледава временски слијед, односно имајући на уму непрестано и подтекст и контекст, Настасијевић описује процес у којем се наша литература и цјелокупна култура налазе у интензивном процесу стремљења ка једној идеалној тачки развоја (која је за Настасијевића најчешће француска књижевност и култура). Али, то кретање мора се усмјерити само у односу на *стадијум* у којем се та култура-узор налази, а нипошто на преношење готових, празних културних модела, ма о којој туђој средини да је ријеч: „Кад се ропски прима, највећи део личне силе оде на навијање и подешавање туђему; човек се најзад и навије и подеси у *савршеног* (подвукла Н. П.) примаоца, али је управо за толико изгубио моћ да се једном и његов глас судбоносно зачује“ (IV, 45) – копље критике, добро сатирички заострено, више је него очигледно упућено ка симболистима. И док не дође тај срећни тренутак у којем ћемо изнаћи стабилан баланс између сопственог наслеђа и све примамљивијих и богатијих утицаја који пристижу са свих страна, дотле ће, каже Настасијевић, сваки појединачни аутор „патити од своје стилеманије“. При том у самим списима овог аутора влада равнотежа између умјереног оптимизма који се тиче самообнављајуће, животворне снаге нашег културног бића³³ и растућих изазова културне унификације која иде

³³ Настасијевић тако обзнањује: матерњом мелодијом може се напајати „онај ко је утрнуо“ и „где се год у нашем новијем стваралаштву појавила већа снага, моћнији замах, макар и недовољно уобличено, посреди је самоуштво у ма ком виду“ (IV, 111).

напоредо с развојем „центара моћи“ у модерним временима: „Опасност је да се најзад цео глобус (кад је већ то у сулудој трци за све већом практичношћу потпуно могуће) сведе на свега неколико емисионих врела, одакле ће се суверено давати, а сав остали свет да остане као уклет у вечитој пасивности примања“ (IV, 89) Први је захтјев, стога, очувати релативну³⁴ аутохтоност сопственог и личног, па су у есеју „За матерњу мелодију“, оштро и кратко, оцртани принципи једне здраворазумске културне политике и принципи равнотеже између удјела традицијског³⁵ и модернитета који надире *споља*: „Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је светом изнад толико је кореном испод националног“ (IV, 45). Али с друге стране и: „Има традиција: вештачки одржавати у животу што је суштински већ умрло. Има друга, жива традиција, и ми је се нехотице, и против своје воље, држимо: оно чиме смо истински у животном току, све је примљено и све ће се даље пренети“.³⁶

Осим *традиције*, још су и *језик*, *музика* и *тајна* кључне ријечи у свим Настасијевићевим текстовима и општим разматрањима о онтологији

³⁴ У вези с удјелом традицијског у формирању „индивидуалног талента“, према Настасијевићевом мишљењу, потребно је бити веома обазрив. Он је сам нарочито осјетљив на сва „удешавања на народну“ и теми механичког прерађивања нарочито фолклорне грађе у есејима се враћа неколико пута: „Народне попевке нипошто нису сировина коју ваља уметнички прерадити: где би се нешто већ распевано силило да и преко свог максимума пропева? У ствари, то је кварење“, IV, 43 (у овоме као да чујемо далеки одјек Вуков, који каже да се кадшто, препјевавајући, пјесме заправо „умаљују и кваре“).

³⁵ Природу наше традиције Настасијевић, а то је и из његовог дјела више него очигледно, сагледава дубоко, а резимира понекад иронично и горко: „На нашу словенско-паганску искон накалемљена је хришћанско-византијска утанчаност...“ (IV, : 413).

³⁶ Занимљиво је да Момчило, читајући *Житије Герасима Зелића* штампано 1897. године, у „Предисловију“ подвлачи сљедеће редове: „С тијем теченијем коло се окрену; и у наша времена свијет хоће већ да се освијести, да су најнапреднији они народи, који се најмање муте и дангубе с туђим језицима, но кроз своје књижевности доспјели су те налазе у свом језику све што им је полезно и пристојно из свију времена и свих народа“ (Зелић 1897: 3).

књижевноумјетничког. Зато се његова концентрација на ове појмове указује и помало као опсесија романтичарско-симболистичког типа.

Због своје потпуне ослобођености од појмовно-предметне одређености појединачних феномена, без чега су незамисливе друге уметности, у првом реду ликовне, што објашњава и романтичарски наглашен и откривен антагонизам између ликовних уметности и музике, која је права романтичарска опсесија – управо због свега тога музика је идеално подручје за развијање унутарњег света апсолутне слободе и независности. (Глушчевић 1964: 221) ³⁷

Различитим принципима комбиновања ових појмова Настасијевић добија кључне ознаке сопствене поетике (музика и језик – или традиција: *матерња мелодија*, језик и тајна: *загонетка*, музика и тајна: *флуидно бивање музике*, итд.). Ова *тајна*, као најнеодређенији појам, тиче се заправо егзистенцијалне тајне бића и нашег укупног постојања. Основни поетички „састојак“ који Настасијевић захтијева од успјелог дјела јесте да оно садржи, објављује, постојање такве *тајне* („У крајњој линији најсугестивније делује оно што је само наговештено, наслућено, неисказано“). Њену природу овај аутор предочава обично у неком поетском дискурсу, изједначавајући је са суштином бића и космоса у којем то биће пребива: „Пришавши, наиђем на забрављена врата. Ако их отворим, иза њих су друга. И што дубље, отварања су привлачнија и напорнија. Напослетку останем крај неотворимих врата загонетке.“ Овдје је слагање с прозним творевинама овога писца идеално: све приповијетке из обје збирке, без изузетка, у жижи, у приповједном језгру, имају неку тајну као почетни импулс, како самог догађања тако и доцнијег приповиједања („Чиним ово не ради истицања себе [...] него за

³⁷ Хофман пише: „Она је најромантичнија од свих уметности, скоро би се могло рећи да је она једино романтична у правом смислу речи, јер њен предмет једино је бесконачност... музика отвара човеку непознато подручје, један свет који нема ништа заједничко са спољним чулним светом који га опкољава и у коме он једино оставља сва своја одређена сећања да би се предао неизрецивој чежњи“ (према Глушчевић 1964: 256). Од овога Настасијевићево поимање мјеста и улоге музике у човјековом духовном животу и развоју је само корак или два, допуњава га самосвијест посебне врсте коју је успоставио модернитет двадесетог вијека.

олакшање души да не крене оптерећена тајном...“³⁸). Ова тајна нашег бића, за чијим се рјешењем интуитивно и без престанка тежи, своје рјешење код Настасијевића често начује у музици, најирационалнијој од свих умјетности. И док у прози (и драми) овога аутора музика често одводи јунака на пут који се показује даљим расплетом као пут проналаска сопственог идентитета, дотле Настасијевић есејиста, попут Шопенхауера, музику³⁹ поставља на највише мјесто у пантеону умјетности, и савршенство поезије/прозе мјери степеном у којем се у њима оваплотила музика.

Природа те музике, додуше, код Настасијевића је мало нејасна: док се у неким исказима може устврдити да се заправо мисли на малтене мјерљиву, готово опиљиву мелодиозност на нарочит начин склопљених исказа, дотле, с друге стране, исти тај појам надраста умјетничко као ентитет и шири се на питање нашег укупног сопства („За причест се спрема постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије“). Музика тако разумијевана достиже крајњи степен универзалности и сабира у себи сва егзистенцијална искуства човјекова, постајући његов најсублимнији израз: „Без колебања сме се тврдити: Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија је оствари музиком“, „Мелодијске је природе сваки живи израз духа. Говор се заталасава у непрекидној линији“ и „Што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије“. Ово су све превасходно романтичарски ставови.

У есеју „За матерњу мелодију“ Настасијевић је покушао у дефиницији да споји апстракцију и њену конкретизацију: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза.“ У *Сабраним делима* Настасијевићевим, у

³⁸ Ову реченицу изговара приповједач „Записа о даровима моје рођаке Марије“, у збирци *Из тамног вилајета*.

³⁹ „Певамо ‘као што птица пева’“, примјетиће Настасијевић. И додати: „Заиста. Али не по биолошкој, како је уобичајено схватање, већ по духовној спонтаности. [...] Насушно је, дакле, човеку певати: у привидној затворености магновено отварање свега, кад изгледа да се више нема куд“, IV, 81–82.

одјелјку који садржи сачувана предавања овог аутора из времена када је био професор у Четвртој мушкој гимназији, налазимо и сљедећи график:



Да се закључити из његових радова, предавања, а на крају и из самог дјела (музичкој сугестивности дата је велика предност у односу на јасно приказивање, слику), да је овај график имао вредносни предзнак.⁴⁰ Настасијевић у вези са свим реченим износи чак и приједлог јединог могућег транспонованја поезије с језика на језик: „тек *певаној*, не *превођеној*, отворио би јој се пут у туђинска срца“.

Чак и у поговору *Међулушком благу*, пројекту до кога је – судећи управо по његовој одредници „музичка драма“ – неизмјерно држао, Настасијевић налази за сходно да још једном нагласи:

И макар се уобичајило казивати поезију строго наизуст (а и сами песници већ одавна занемарују оно што им управо и даје силу изразу), сама се ствар ипак није тиме померила из свог стожера: *поетски израз тек је потпун кад се отпева у степену своје мелодиозности*. Те, ако ништа, боље је и обично изговорити песму (глас тада сам пође у мелодију) неголи јој наметати декламаторски шаблон, који убије у њој сваки живи из дубине трептај песниковог тона. II, 41

Ставимо ли ову мисао (и све друге Настасијевићеве, о музици) наспрам двије Хофманове: „Верујем да у мени не може настати ниједан добар стих а да не прозиђе у звук и песму“ и „И управо је у томе чудесна тајна музике што она отвара неисцрпан извор изражајних средстава онде где бедна реч пресушује“ – ето још

⁴⁰ Маја Рогач пише да „тачно на средини имагинарне дужи која повезује музичку мелодију са говором, према овом увиду, налази се поезија – поезија се простире између временитости која нужно одређује говор и вечности коју досеже музика. Она је, дакле, заснована у том међупростору, односећи се ка обе поменуте категорије“ (Рогач 2008: 48).

једном несумњивог експлицитнопоетичког додира њемачког романтичара и српског авангардисте.

* * *

Оно што је можда најважније и, као поетичка особеност, код Настасијевића најмаркантније јесте његов особен однос према језику који је на крају омогућио и условно сврставање овог аутора међу авангардне писце српске књижевности: „Књижевно општење, као и свако друго, заснива се на извесним погодбама које временом прелазе у навику. Настасијевић је њих мењао; мењао је тиме и полазне језичке претпоставке. Отуда другачији однос према језику, а на крају и потреба да се цео његов текст другачије чита“ (Петковић 1994: 8). Ова дубока Настасијевићева потреба, удружена с његовим необичним статусом прво у друштвено-културној средини тога времена, а послије и у историји наше књижевности, резултирала је различитим квалификацијама Настасијевићевог дјела и његове улоге у развоју наше литературе. У скорашњем неформалном разговору један страни проучавалац Настасијевићевог дјела рекао је аутору овог текста да је Настасијевић један од непорецивих врхунаца јужнословенске авангарде и „ваш Хлебњиков“, имајући управо на уму језичку заиграност чији резултати граниче са заумним језиком. Чак и Настасијевићево узгредно теоријско бављење овим питањем рефлектује дубоку посвећеност проблемима језика, како у појединачном случају тако и у једном дијахронијском пресеку: „Данас, када је сваком иоле далековидијем јасно да се основа нашег књижевног језика мора проширити, и можда до опште јужнословенског, грех је, а и одговорност донекле, људима који пишу по урођеном позиву, и који су по дубљем додиру са стварношћу но остали, постављати пуританске бране на путу којим их води њихова културна свест, а још више њихов нагон, да измењеном реду ствари даду даљег духовног корелатива, даљег израза.“

Ипак, наглашава он на другом мјесту, слободе свакако нису безграничне, а баријере које не би требало насилно рушити установљене су у природи самога језика у оквиру којег се ствара. И овдје су Настасијевићу Французи узоран примјер: „Без обзира на њихове песничке идеологије, сви они пишу врло

коректним језиком. Њихова стилска смелост не иде у смеру подривања језичке основе и насилних извитоперавања или смешних и *незначљких* (подвукла Н. П.) кованица. Не. Они су, према потребама нових духовних тежњи, предузели да, ако се може рећи, свој језик наштимују за даље изражаје, да га учине гипкијим и послушнијим својој мисли; да, чистећи га од посљедњих остатака реторске симетрије, још тешње га вежу за француско земљиште и француску мисао данашњице.“ Скоро па експлицитно на овај начин бранећи сопствене експерименте у језику, Настасијевић је издалека изнио и одбрану, коју су знатно доцније потврдили проучаваоци његовог дјела, да у његовом пјесничком поступку, или прозном, свеједно, нема ничега од истинске присиле, тј. насиља над језичком материјом, односно ничега што такав језик, сам по себи, не посједује као потенцијал, као синтаксичко-семантичку могућност. „Језик није тек сирова грађа или неутрално средство у рукама песника, зато што такође суделује у бићу и има свој корен у њему, своју онтичку основу“, записаће С. Ђорђевић (2002: 516), у тексту посвећеном управо Настасијевићевој поетици). Ту, дакле, говора не може бити о чувеном насиљу над језиком, јер, Настасијевић то изванредно добро зна, насиље над језиком је насиље над бићем „које је изворно присутно и у човеку, али је истовремено својим претежним делом толико изван човека да му неумитно измиче“ (Исто: 518). Ту се, познато је нашем писцу, истинском силом ништа не би могло постићи. Јер, обиље варијаната не свједочи о насилном раскиду, о преким одлукама и грубим чиновима. Непрегледна сачувана (и несачувана) грађа која стоји иза коначних обрису Настасијевићевог дјела говори заправо о непрекидном и трудољубивом старању над сваким дахом, сваким словом.

Тај језик, препун наизглед тамних, али изнутра освијетљених мјеста, препун је кованица, неологизама, архаичних, заборављених ријечи и облика („Најволијем светло-тамне речи: сенка неизраженог њихово је остварење“), до синтагми и реченица чији начин конституисања наизглед не поштује норме српског језика. Али важност одреднице *наизглед* не може се довољно доказати када је ријеч о Настасијевићевом дјелу, и на многим примјерима (нарочито у радовима Новице Петковића) приказан је поступно, у корацима, процес настанка на први поглед неразумљивог исказа. У основи грађења таквих језичких јединица јесу сажимање и

кондензација⁴¹ пјесничког језика, или пак замјена одређених реченичних чланова неким другим који су им сродни или слични, али у случајевима такве супституције значење се редовно помјера. Овако конструисан, високоартифицијелан језик претендује, осим на заокупљање моћи разума самог читаоца, и на активирање оних душевних моћи које реагују на архетипско, митско, наслијеђено и традицијско („Те мерило је специфичној духовној речи, је ли бит проговорила кроз њу или није. И колика је њена несамерљивост, управо толико је у њој и присуство бити.“).

* * *

Треба се, на крају, осврнути и на једну необичност у вези с Настасијевићевом прозом која настаје током двадесетих и тридесетих година прошлог стољећа, односно о двјема невеликим збиркама приповједака, *Из тамног вилајета* (1927) и *Хроника моје вароши* (1938, постхумно). То је проза експлицитнопоетички готово сасвим немаркирана: у њој нема *аутопоетичких* референци без обзира на приповједача, било да је он екстрадијегетички, интрадијегетички или чак наратор у првом лицу. Понекад се, додуше, у тим приповијеткама налазе искораци из наративног ткања у смислу недоследног поштовања хронотопа, зачетака метанаративних функција исприповиједаног и уопште поетологема који у би одређеном степену могли да пројектују свијест о текстовним и извантекстовним релацијама, али је ипак цјелокупан дискурс те прозе (а могуће је говорити о заједничком дискурсу обје збирке) постављен тако да ниједан глас унутар њега не посједује *самосвијест* потребну да се дотични поетички искази означе као експлицитно поетички.

Једноставније речено, прича, чак и кад је удвојена, остаје у причи и никада не прелази међе сопственог свијета. Занимљива нијанса, при томе, јесте да су прилично честе ситуације у којима је прелаз ка метанарацији малтене природан, ако не и очекиван (прича која је сама себи услов и циљ, прича о ономе ко прича

⁴¹ „Писање свео бих у границе нужности.

Чему још већи напор, писати, кад је и напор празног говора излишан.

Те би начело стварне речи, а тим више бележења њеног, могло гласити: где није неопходна реч, ћутати; где је неопходно ћутање, на изглед и по свему, тек ту проговорити“ (IV, 47).

причу, прича као основни циљ самог приповиједања, обраћање неименованом адресату приче, прича у којој се наратор представља истовремено и као аутор испричаног итд).⁴² Наратори готово редовно означавају приповиједање као такво, тј. саму причу, као најважнији аспект свога постојања унутар свијета у којем се налазе („После оног што ми се непојмљиво догоди, хоћу по истини и докле се речу ухватити може да запишем све како је било“⁴³), чиме се испуњава један потенцијални услов према којем би се одређени приповједни сегменти могли прогласити метанаративним, али се приповједач никада не приближава било стварном, било имплицираном аутору.⁴⁴ Функција коментатора исприповиједаног најближа је тој опасној граници на којој пуца брана међу свјетовима, али су ти коментаторски искораци веома ријетки, у свим приповијеткама једва да их има два или три: „И онда намигне Кача. (То као неко отварање славине, да потече.) Само треба имати на уму ово: Он грозно лаже; ништа од оног што казује није се десило у ствари. Али опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље капу на главу, па проспавајте сву драгу ноћ, да не грешите сутра на рачунаљци!“⁴⁵ Чак и наведени примјер инклинира више реалистичком, или још старијем, готско-романтичарском конструисању специфичне романтичарске ироније на којој израста свијет приче. Тако се поређење намеће, неминовно, прије с Хофманом, Гогољем или Грчићем Миленком него са савременим авангардним писцима, наравно, строго када је ријеч о овој поетичкој карактеристици. Ипак, таква је иронијска потка остала само у

⁴² У вези с тим је и поетика наслова који призивају метанаративну визуру: „Запис о...“, „Прича о...“, „Реч о...“, „Лагарије“, „Истинословац о...“

⁴³ Ову реченицу изговара приповједач, безимени „рођак“ из приповијетке „Запис о даровима моје рођаке Марије“.

⁴⁴ Михајло Пантић пише о имплицитној поетској свијести о медију текста, чиме се обје Настасијевићеве збирке „одвајају од полазне, усмене наративне матрице“, што се посматра и као „темељна особина модернистичке књижевности“ (1999: 323).

⁴⁵ Овај приповједни пасаж припада необично установљеној приповједној инстанци која се ближи функцији коментатора, уз знатне ироничне примјесе, у првом дијелу приповијетке „Лагарије по ноћи“.

знакама у Настасијевићевој прози. Иако је хумору у есејима намијенио високо мјесто,⁴⁶ у двјема Настасијевићевим збиркама хуморне секвенце су ријетке. То, може бити, има везе с поетиком страшнога која се нескривено обликује у овој прози, прије свега под утицајем фантастике поовског типа и фолклорне фантастике коју је раније за грађу узео већ наш реализам. Осликавање сцена ужасног, чији је први циљ буђење егзистенцијалнога страха код читаоца, ни у којем случају не трпи хумор у својој близини јер га он најчешће ништи и преводи у пародијску димензију.

* * *

Ишчитавање цјелокупног Настасијевићевог есејско-критичарског дјела не доноси много новине ономе ко је већ упознат с његовим пјесничким, прозним и драмским опусом. Парадокс је да то ишчитавање не доноси ни много разјашњења у вези с многим читалачким недоумицама, будући да је отежана перцепција разматраног дјела једна је од његових најчешће апострофираних карактеристика.

И док се о поезији (у ужем, не Настасијевићевом смислу) са становишта поетике још ту и тамо може пронаћи понеки конкретан исказ, Настасијевић је покољења читалаца и критичара оставио потпуно ускраћена за било какву експликацију мисли о сопственом прозном стварању. Ипак, с друге стране гледано, све што је речено за Поезију, и на прозу се у потпуности односи, тако да се (истина је, уз нешто пројектовања, натезања и претпостављања) о Настасијевићевим наратолошким поетичким претпоставкама нешто издалека може проговорити.

Потпуна рекапитулација Настасијевићевог укупног стваралачког опуса показује се, сходно томе, као немогућа, а вишеструко ишчитавање час једног, час другог (фикционалног и условно теоријског) дијела подсјећа помало на зачарани круг. Али је добитак, с друге стране, свакако утисак о Настасијевићевом повјерењу у животодавну снагу умјетности што је увијек корак испред регуле која, заправо,

⁴⁶ „Хумор: узан се обим даје овом појму, а можда није смелост баш у хумору наслутити најчистију природу односа између песника и света. Шта мари ако је много смешног и ружног у свету кад песник надмоћу своје природе одговори симпатијом и онде где је просечан одговор поруга и гађење“ (IV, 34).

покушава да је окамени у облику у коме је затиче. Таква умјетност никада није оно што се од ње тражи и хоће, већ увијек и једино оно што по логици свог унутарњег развоја мора бити и јесте. Став да су стваралачки посао и његови резултати неповредиви и свети, а да је наспрам њих стварност „само фрагментарна“, несумњиво је окрепљујућ у условима заразне и свепрожимајуће скепсе савременог духа.

Можда је ред оставити самом писцу да поентира, у знак извињења због омраженог му критичарског „чепркања“: „Песничко је надпоштење: Ништа с предумишљајем“. „Зашто не рећи: *Уметност ради људске душе?*“

ЖУБОР ИЗ НЕЗНАНИ

– маркирани лексички, синтагматски и реченички облици Настасијевићеве прозе –

„Речи је доста тешко налазио, често је тражио израз којим је хтео нешто да окарактерише“ (Миливоје Ристић, „Успомене на Момчила Настасијевића“)

„Ловио је коначна решења сажетости – уловио се често у херметику недореченог“ (Борислав Михаиловић)

„Али су ријечи потребне људима не само зато да би ријечју замијенили ријеч или је учинили именом прилагодивши га било каквом предмету: људима су потребне и ријечи изван смисла“ (Шкловски 1969: 27)

Уводна разматрања. Подразумијевани је став у нашој науци о књижевности, као и међу читалаоцима уопште, да је Настасијевић писац чији је језик врло често (каткада и немогуће) разумјети. Такође је као премиса познато и да је он сам стрпљиво и марљиво, на границама самопрегора, радио на ткиву и бићу тог језика,⁴⁷ тражећи и износећи на свјетло дана у њега положене основе,

⁴⁷ Поводом промјене Настасијевићеве поетске парадигме, видљиве на први поглед у прегледу његових раних и доцнијих пјесама и варијаната, Винавер биљежи: „Момчило Настасијевић прошао је кроз утицај Ракића, најпре. Доцније се осетио и утицај Дучића, према коме је неповерљив и кога прима тако рећи преко своје воље, као песнички отров [...] Пут у Париз и директан додир са француским савременим песницима отварају Момчилу пут у оно што сачињава њихово надахнуће: у доживљај говоренога језика. Он је осетио да у француској лирици изражавање није више у наслону на говор (реторски), или у насиљу над говором (метрички) него у

заборављене законитости и тајне. У предговору своје избору преведених Настасијевићевих дјела, према оцјенама зналаца – изванредном, њемачки слависта Роберт Ходел Настасијевића ставља уз Хелдерлина, Целана, Малармеа, Хлебњикова, позивајући се на његову фасцинантну „језичку оригиналност“, „моћну тишину његовог израза“, потцртавајући управо једну важну особину Настасијевићевог дјела која га приближава непосредним претходницима, савременицима али и настављачима: „футуристички манир“ изостављања појединих врста ријечи и „системско спровођење језичких редукција“ (Ходел 2013).

Отклон од норме, девијација (према Валерију), *аномалија, субверзија*, као диференцијална јединица стила, „означава тип промјене која се запажа, промјене у односу на оно што је очекивано [...] отклон се може појавити на сваком језичком нивоу, у свакој структури“ (Вуковић 2000: 40) и на скоро сваком нивоу Настасијевићевог језика то управо и јесте случај, све до тренутка у коме отклон сâм, тј. осамостаљен, престаје да буде дистинктивно обиљежје и постаје унутрашња (кон)текстуална доминанта.

Строго гледано, у језику нема апсолутно немаркиране ријечи ни склопа. „Експресивна обојеност и нијансирање својствени су речима, фразеолошким скуповима, облицима речи и синтаксичким конструкцијама“ (Виноградов 1971: 87). Али, за потребе овог тумачења као отклон од норме посматраћемо оно што нам при слушању/читању дјелује *обиљеженије* у односу на свакодневни језички склоп нашег језика. „За поетски дискурс је, наиме, врло битно постојање неке опште и прихваћене норме, неке, тако рећи, освештане језичке хијерархије, јер ће сва одступања од ње, тачније речено: све говорне реализације које успостављају однос према њој – бити семантизоване, ствараће други план и условиће динамизовану перцепцију“ (Петковић 1975: 48)

присној сарадњи са говором. У таквом експериментисању – где један акценат изговорене речи помера судбину – њега је осенила мисао: да није довољно ићи за случајним надахнућем говора и речи, да треба тражити саме изворе изражавања и пре свега српскога изражавања“ (Винавер 1939: 91–92).

Ако поменути отклон од нормe, варијација, *синонимска конструкција* („види се свуда старање пишчево да замени праву реч, прави ред речи сродним“, примијетиће поводом нашег писца давно Александар Белић) ствара нови изглед површинске структуре, онда се инсистирање на тим варијацијама нужно мора одразити и на њене *дубинске структуре* (Чомски), дакле семантику, па је отуда чест утисак о вишезначности, или пак дјелимичној и потпуној неразумљивости ове прозе. Извори те скоро па недогледне инвентивности (могло би се рећи и бескрајне варијантности) налазе се једнако у садашњости колико и у прошлости нашег језичког развоја, будући да се свака могућност избора заснива на постојању синонимије у језику на различитим (и синхронијским и дијахронијским нивоима), коју Настасијевић обилато користи. У подручја синонимије, условно, спадају и често акцентовани архаизми Настасијевићевог језика, и та архаизација је најприје уочавана и најчешће акцентована карактеристика дјела које разматрамо. (При томе треба увијек имати на уму да је аутор о коме говоримо стварао прије скоро читавог вијека, и да је одређен дио конструкција које сматрамо старинским могао у Настасијевићево вријеме звучати мање архаично или пак сасвим немаркирано. Дистанца савременог читаоца могла би бити склона да архаизацију с времена на вријеме пренагласи.)

Типови онеобичења/очуђења исказа. Модуси архаизације. Обухватање синхроније и дијахроније језичке. Сви тумачи Настасијевићеве поезије и прозе, као и њени ријетки преводиоци, највише недоумица имали су у вези са намјерно затамњеним, нелогичним или алогичким синтаксичким јединицама Настасијевићевог умјетничког израза. У центру аналитичких разматрања наћи ће се десемантизација и ресемантизација реченичних низова, редуцирање и елиптирање („све што је веза, помоћ, предах, елиминисано је безусловно“, забиљежиће Борислав Михаиловић 1971: 31),⁴⁸ потенцирано коришћење

⁴⁸ Интересантно је да се ова редуција, чини се, код Настасијевића не односи само на језичке елементе саме по себи, него преко њих и на редуцију појавног свијета (в. о томе и Перишић 2014). Примијетно је, рецимо, одсуство боја у описима – и уопште је ријетко колористичко нијансирање било које врсте. Инсистира се једино на бијелој боји, бјелини, која, када год се

хомографа и хомоформа, за свакодневни језик необична употреба замјеница, нарушавање правилности у распореду реченичних конституената, густина тог језика и изразита идиоматичност. Такав је рад на изразу резултирао понекад оним што је Новица Петковић назвао „тетурањем у језику“, у вези са стихом „дотетурава ноћна нога стан“.⁴⁹ Те намјерно затамњене језичке јединице крећу се у распону од архаичних, заборављених или ријетко коришћених ријечи, преко, само Настасијевићеву својствених, кованица, до синтагми и реченица чији начин конституисања (наизглед) не поштује норме српског језика. Ту су на снази, како

појави, има изражен симболички ефекат. Као контраст њој постављен је најчешће придјев таман, који је фреквентнији него црн – као директан опозит бијелом. Метафоричност боја (бијеле и црне као емблема свјетлости и таме) и њихова магијска функција (в. Ајдацић 2007) редукују колористички спектар само на оне боје које имају јаку емблематичку функцију (осим бијеле и црне/тамне, честе су и црвена/румена и златна). Занимљиво је, у складу с тим, и сљедеће запажање: „У раном индоевропском језику, из којег ће се, међу осталима, развити и прасловенски, а затим из њега и словенски језици, називи за боје у данашњем смислу не постоје. Речи за ‘црно’ и ‘бело’ првобитно маркирају дистинкцију светлост–тама, на шта указује њихово порекло“ (Грковић Мејџор 2007: 347).

⁴⁹ Још најранији, односно први Настасијевићеви критичари, писци и савременици, запазили су и описали (у распону од благонаклоности до горљиве осуде), готово све битне језичке карактеристике његовог дјела. „Пун извесне тврдоће и сажетости у изразу [...] а ритам тежак и заносан као тамјан“ (Д. Благојевић); „Оне [приче] имају у себи много више лирско него ли епског“ а настале су „сабијањем садржине, избегавањем обичног констатовања и геометријске логичне конструкције доказивања и извођења“ (Б. Миљковић); „силно обузет тим трагањима и истраживањима, он је често губио посредност уметничког изражавања и прелазео у чисто интелектуалне језичне игре“ (М. Дединац); „Синтакса је ту одбачена, јер је синтакса грађена по рационалистичким принципима“ (И. Невистић). Настасијевићева фраза је, сматрају савременици, „слободна од стилских формула, од граматичке тортуре и враћа се на онај језик који је изгубљен због отрговљења речи, пијачности и конкретног моделизирања израза“ (В. Глигорић). М. Ујевић прецизира да је то језик „отмен у причању, пун упоредби и тропа“, али и „каткада опор и отмено хладан, састав реченица неочекивано намјештен и артифицијелан“. Према Црњанском, пак, „приповедач Настасијевић тако, са опасношћу да му то постане манир, приказао се у нашој књижевности са једним нарочитим речником и стилем који је био многим чудан само зато јер се у нашој средини не зна више матерњи језик, него се пише у једном калуку школском, новинарском и до зла бога баналном“. Исидора Секулић пише: „то је језик који синтаксом, речма и акцентом значи хорски разговор пун знаја и порука одасвуд“, итд.

примјећује Михајло Пантић, „хотимички, лудички архаизам језика, имплозивна енергија и поетско-архетипска густина речи“ (Пантић 1999: 317). Ипак, мишљења смо да се пажљивим приступом, узимајући у обзир прије свега варијанте Настасијевићевог дјела, и идући у анализи на извјестан начин уназад, може доћи до првих слика, односно њима претходећих необиљежених структура језика, из којих су настала „затамњена“ мјеста. „Када би му се процес настајања могао постепено враћати уназад, пред нама би се одвијало његово идеално читање“ (Петковић 1994а: 12).

Својевремено су замјерке везане за херметичност овог језика, идиоматичност, густину, непрозирност, бременитост фигурама, инверзијама, напрегнуто умањивање редунданце језичког исказа, биле нарочито учестале баш када је о прози ријеч. Ни данас, савременом читаоцу, те особине не олакшавају рецепцију текста. „Питање језика најуспелије је код онога писца код кога се као питање и не поставља“, дефинисао је своје становиште Андрић⁵⁰ управо поводом Настасијевића, док је овај, чини се, своју поетику конципирао на супротним полазиштима. Управо је због тога важно проучити на који начин нарација ипак успијева да се отме језику који је сапиње и које су крајње импликације непрестане борбе та два покретачка принципа ове прозе.⁵¹ Михал Харпањ наводи да упркос

⁵⁰ Андрић је и сам био у групи оних који о Настасијевићевој умјетности нису мислили високо. Своје мјесто у нашем новијем културном памћењу нашла је сцена, односно разговор у „Клубу књижевника“ у коме Иво Андрић Настасијевићев рад проглашава за неуспио експеримент са истински трагичним импликацијама и копање тунела који никад није довео на свјетло дана, односно другу страну планине – јер те стране заправо и нема (Велмар Јанковић 1990: 44).

⁵¹ Узмимо за примјер реченицу „Вишњи бич тада не остави ни модрице ни ране, него му се тим несатрулије спече по човеку траг“ (235). Прилог *несатрулије* типична је Настасијевића конструкција. Постао је, отприлике овим редослиједом, тако што је прилог *труло* добио префикс *с-* и постао *сатруло* (у значењу сасвим довршеног труљења). *Сатруло*, у облику позитива, има значење апсолутног својства (па чак и почетни прилог *труло*), и од њега се не може градити компаратив, али га Настасијевић ипак сачињава, чиме се добија ријеч *сатрулије*. Изградња компаратива означава и један степен присуства неке особине који напредује ка сљедећем, и то је у колизији са поменутиим апсолутним својством, које овдје подразумијева завршен процес. На све то, добијеном аграматичном прилогу у компаративу Настасијевић додаје префикс *не-*, који значењски процес вуче унатраг (ка семантици прилога „недотруло“, нпр, такође код Настасијевића), чиме се

свим тешкоћама Настасијевићева проза комуникацијски, ипак, функционише као епски текст, а да интерференција зависи од *протока наративне масе*: „код Настасијевића се често срећемо са наративним поступком запречавања сижеа који резултира сталним испливавањем лирских елемената на епску површину“ (1993: 161). *Поетска функција језика*, гурнута у први план, тако се јавља као својеврсна запрека оваплоћењу фабуларних низова. Р. Глушац биљежи да тај *говор-језик* звучи као импутирани додатак, стран прозном току (Глушац 1994: 107).

У вези са авангардним контекстом настанка Настасијевићеве двије збирке приповједака, односно, поједностављено, проблемом употребе језика у њима, па посљедично и програмским брисањем граница међу жанровима, важно је размотрити и удио незаобилазног мелодијског (унутрашњег ритма), за који се Настасијевић постарао да му да експлицитнопоетички и аутопоетички карактер. То је, свакако, друго најважније питање пишчеве поетике, строго гледано и неразлучиво од првог. На овом мјесту се, такође, јавља недоумица да ли је могуће показати да Настасијевић при конструкцији тих „нејасних мјеста“ користи ипак пребројив опсег поступака, тако да је готово могуће након извјесног времена пронаћи „кључ“ за читање његове поезије и прозе и утврдити, макар приближно, образац њеног мелодијско-ритмичког уређења.⁵²

ствара комплетна значењска збрка. Даље читање и укупно разумијевање природно ће запети на овом мјесту и враћати се њему као чвору конфликта у пријему текста. Другим ријечима, стално застајање на овом и њему сличним, веома честим примјерима у обје збирке прекида „чин препознавања“ језичког кода, који је у иначе добрим дијелом аутоматизован, штавише као да настоји да блокира или обрне сљедећи, природни процес: „Сукцесивно препознајући језичке елементе који се појављују на линији говора, слушалац постепено обухвата цјелину исказа и схвата његово цјеловито значење [...] декодирање, тј. дешифровање језичког исказа одвија се у свијести слушаоца дио по дио, тако да сваки нови елемент који се јавља на линији говора с једне стране повећава разумијевање онога што је већ саслушано или прочитано, а са друге стране смањује неочекиваност онога што је преостало да се саслуша или прочита“ (Јешић 1975: 133).

⁵² О раздјелјивању Настасијевићеве прозе на ритмичке цјелине, о природи њихове сегментације (како синтаксичкој, тако и прозодијској), о размјештају и градирању пауза који прозни исказ уређују тако да се приближава поетском видјети у тексту Новице Петковића (1994а: 20–25).

Рекло би се да у креирању утиска да је ријеч о високоритмизованој прози пресудног удјела има Настасијевићева пракса да нештедимице понавља, прецизније варира, одређене синтаксичке обрасце, који својим диференцирањем у односу на уобичајен (свакодневни) говорни низ фиксирају пажњу читаоца и утискују се у памћење управо као форме, чиме се, даљим ходом кроз текст, преко звучних сагласја практично несвјесно повезују у ритмичке секвенце. О ритму Лешић каже да је „онај квалитет што га сукцесији говора придаје равномерно понављање извјесних његових елемената“ (Лешић 1975: 258). Дакле, одређени репетитивни језички поступци Настасијевићеве прозе појачавају утисак унутрашњег ритма и мелодијског дозивања и повезивања различитих ријечи употребљених у истим облицима. Та мрежа синтаксичког понављања код нашег је писца врло густа (на исти начин употребљени облици јављају се у обје збирке, у свакој приповијести без изузетка, на свакој или свакој другој страни). Осим несумњиво мелодијског квалитета, до кога је Настасијевићу (ако судимо само и по аутопоетичким текстовима) било нарочито стало, инсистирање на језичкој једначености може да има и друге разлоге: овако уређен (близак заумном), језик се приближава бајаличким и басмотворним тоновима – језику и семиотици *обрета* – будући да је обредни језик уређен тако да је његова покретачка снага „у стремљењу ка умножавању разних облика, синонимних облика једног те истог обрета, ка својеврсном низању појединих облика“ (Толстој 1995: 124).

У овој прози је, дакле, да прецизирамо и конкретизујемо, ријеч о пракси да се малтене опсесивно варирају инфинитив, глаголски прилози, аорист и имперфекат; инструментал се употребљава (или се на њему инсистира) у далеко ширем опсегу у односу на савремени језик; стилски су маркиране и често се користе именице које се завршавају суфиксима *-ли*, *-че*, *-ик*, *-ак*, *-ота*, високо су фреквентне глаголске именице. Приметијетно је ослањање на српскословенски језик и језик наше средњевијековне књижевности⁵³, односно језик предвуковског

⁵³ Глушац пише да је Настасијевић „био напросто занесен говором наше средњовековне књижевности. У њој не само што је налазио непресушан извор тема и мотива већ је проналазио и модел који му је савршено одговарао у његовом настојању (на челу поетике) да говор истовремено значи и најдубљи емоционални израз, потпуну самосвојност“ (1994: 108).

доба. Сложенице (и оне које се употребљавају у свакодневном говору, и оне нове, *изнађене*) још су једно упадљиво обиљежје Настасијевићевог прозног израза. Осим њихове јаче фреквенције, предлози „за“, „по“, „мимо“ граде и неуобичајене предлошко-падежне конструкције. Изванредно су честе безличне реченице. Повратни глаголи претварају се у неповратне (изостављање замјенице *себе/се*: „па их одједном пресече нешто преко средине; у стомаку осете као ђуле; оно им се полако пење, и вену; а кад им до у подгрлац стигне, оне *угасе*“, 37; „Али не *одржа* слаба жена, већ јој се оте јрук“, 47; „*Смркне* им“, 112; „*Прену* на сваки шум“, 116; „не *распитујући* знам“, 119; „свака би се обрадовала, мој бато, а она *смрче*“ 203; „унапред *насмеши* даље кружење тајне“, 311), изостаје копула у перфекту. Реченице се у огромном броју случајева, што представља извјесни манир, започињу везницима „и“, „или“, „а“ и „али“. Осим тога, структура реченице се разбија и прекомпонује. Постпонирају се атрибути, у интерпозиције доспијевају различити ужи или шири синтаксички склопови. Синтагме, па и зависне реченице, често се редукују само на своју главну ријеч. Замјенице су веома фреквентне при чему је често, без накнадног читања или поређења са старијим, синтаксички и семантички редовно прозирнијим варијантама (понекад чак и уз њих), немогуће утврдити шта тачно замјењују. Конгруенција се неријетко врши семантички, не граматички, према пројектованом (понекад и помјереном) смислу већих, надреченичних цјелина. *Подразумијевано знање* постаје неопходан предуслов разумијевања. Устаљени говорни обрасци, као што је, нпр. „страх ме (је)“, испуњавају се новим материјалом, новим лексичким јединицама, па дјелују читаоцу истовремено и познато и изврнуто (*језа ме* – „али, пусто, језа ме, шта ли ће дозвати“; *сумња ме* – „Сумња ме све већа“, *предосећање ме* – „Ове вечери кад записах, предосећање ме, сретну га“ 65, *радост ме* – „А радост ме што је гломазан“, 101, такође и „Грозница ме од ње“, 94, „Тим пре те нада“ 96). Понекад је и сразмјерно тешко раздвојити да ли се ради о расформираном, па на истим принципа реконструисаном одређеном језичком склопу, или пак о редукцији глагола, мада се ни заједничко дјеловање обје појаве не може искључити.

Укрштање на основу истовјетности конструкције два синтаксички паралелна устаљена израза „крстом се крсти“ и „чудом се чуди“ код Настасијевића ће дати нови спој: „Народ окупља се, *чудом се крсти* и не може да

се нагледа“ 53. „Чудом се крсти“ тако постаје фигура са мимикријским дјеловањем, њен испражњен, лако препознатљив облик, испуњен такође познатим материјалом, постао је нов и свјеж, иако му је значење кристално јасно. Још је занимљивији примјер у реченици „И у виде се, не помаже лупати разлогом о тврде главе, још тврђе настану“, 164. Широко распрострањени фразем (коме је у основи синегдоха *главе : људи*) *лупати главом о зид* илустрација је велике и недоказне тврдоглавости, а овдје, у искричавом хумору, та тврдоглавост постаје још бесмисленија и свеобухватнија, јер је *разлози* (разума?, елиптирана синтагма) чине још дубљом и тврдокорнијом.

Граматицка онеобичења у највећем броју случајева у служби су архаизације исказа, али врше и ширу функцију, у тежњи ка језичкој свеобухватности, синхроничности и дијахроничности истовремено. Поменута карактеристика једнако је на снази у свим приповијеткама: уводећи често секундарне приповједаче у наративно ткање (Кача, баба, Марко Смрт, Ана Кадија), Настасијевић не врши диференцијацију њиховог језика – ниједан приповједач у свом управном говору нема искристалисане особине одређеног дијалекта, социолекта нити хронолекта.⁵⁴ Помјерање са линије књижевног говора или барем стилско маркирање изражено је и код надређених приповједача, па и код оних на метанаративној равни (коментатора).

Свакодневни, говорни језик комбинује, разлаже, истискује, памти, потискује, усваја. Пратећи своје носиоце и њихов начин живота (језички контакти, социјално вредновање различитих појава, друштвено раслојавање итд), функционишући према механизмима изванредно осјетљивим на промјене у духу и начину живота, живи, говорни свакодневни језик ријетко поштује разлоге традиције, памћења. „У језику се непрекидно осећа снажан притисак система, који

⁵⁴ Овако Твртко Прћић именује најчешће случајеве језичког раслојавања/варијација условљених географским поријеклом (дијалекат), друштвеним статусом (социолект) и временском актуелношћу (хронолект) везаних за језик комуникатора (под овим појмом се „подразумева особа која се, у својству пошиљаоца или примаоца поруке, споразумева у говорној или писаној форми с другим особама“) (Прћић 2008: 28).

не допушта истовремено постојање више система, већ у оквиру нових чува тек појединачне фрагменте или елементе претходних“ (Толстој 1995: 13). Ипак, неравномјерност продирања и прихватања нормe као општеобавезујуће у свим сегментима коришћења језика доводи са једне стране до дијалекатске издиференцираности, а са друге до честог обликовања умјетничког исказа у ненормираном облику, чиме се добија могућност „праћења дијакхроније раширене у простору“ (Толстој 1995: 13). Таква врста информације није међу функционалним својствима *обичног* језика, али будући ипак језику природена, она се сели у друкчије кодиран језички исказ – у језик књижевности. Тако су ове лексеме или синтаксички облици двоструко маркирани: необични сами по себи, прекодирани у умјетничком тексту, ове ријечи/ склопови ријечи трпе и додатан притисак читалачке пажње.

У Настасијевићевом случају, у тежњи за свеобухватном синхронијом и дијакхронијом језичком, поступци и ријечник савладавају текст и подређују га у потпуности: истински јунаци његове прозе су причање и језик. (У прилог томе, погледати наслове приповједака „Реч о...“ – три пута; „Запис...“ – два пута; „Прича о...“ – два пута; „Спомен...“, „Истина о...“, „Лагарије I, II, и III“.) Зато су и чворишта радње редовно организована око чувања/преношења/издавања тајне или настанка и предаје за колектив важне приче, при чему наративна знања имају сопствене законе настанка и функционисања.

Наш писац настоји да одређене особине језика у ишчежавању конзервира и то не само у поезији (у којој се, поготово у неким њеним модерним крилима, ова особина језика некако подразумијева и самим тим, макар дјелимично, спонтано апсорбује у процесу рецепције), него и у прози, у којој ће се такав поступак наћи у непрестаном трвењу са фабулом/радњом која тежи да превазиђе језичка ограничења која је заустављају у тежњи ка завршетку.⁵⁵ Настасијевић је, дакле, у оној групи стваралаца српског језика који конструктивну страну његове изражајне могућности напињу до крајњих граница, уводећи у комбинаторику израза оно што

⁵⁵ Ову особину, боље речено тежњу Настасијевићевог језика, језгровито је описао Новица Петковић: „Окренут тако конструктивном страном према нама, језик кочи нарацију“ (Петковић 1994а: 11–12).

се у природној средини једног границама омеђеног дијалекта готово никада спонтано не појављује.⁵⁶ Он као да тежи да представи сам језички *потенцијал*, оно што као могућност једног језика, у тренутку када дјело настаје, остаје неостварено. Тежећи томе, Настасијевић је пјесник и као прозаиста усмјерен ка сасвим особеној и необичној пројекцији једног идеалног језичког јединства (*надидиома*⁵⁷) не само синхронијског и дијахронијског у језику, које се огледа у спајању архаичних лексичких и синтаксичких облика са оним савременим, него и употреби форми одавно ишчезлих из језика и заступљености дијалекатских облика или, с друге стране, туђица, што се јављају на различитим мјестима разуђеног простора на којем се српски језик говори (једно до другог у овој прози наћи ће се „андрак“, „вједогоња“, „марјаш“, „гњездо“, „помежденије“, „примеждење“, „порција“ и „конзерва“).⁵⁸

⁵⁶ „Језик се опире зато што га песник пренапреже, све док најзад не изађе с оне стране његове аналитичке моћи: док се не захвати, како би сам песник казао, у ванлогичко“ (Петковић 1994а: 14). Сам пјесник, додуше у поетизованој слици, свједочи о тој пракси „измождити оно најнесавитљивије у себи, оно што је мукли отпор слову: тек тада отворив се на слепој мрљи виду, затамни дотле схватљиви привид несхватљивом јасношћу суштине“ (Настасијевић 1990: 46–47).

⁵⁷ Овдје није згорег поново поменути Бергсона, тог „месечара Новога [...] са чаробним огледалом“ (Винавер 2002), „Учитеља, Великог Чаробника и Мага“ (Тешић 2002: 120) најприје Винавера, али и цијеле генерације која долази последије Првог свјетског рата. „Дакле, чулно опазити, значи на крају крајева сажети огромне периоде једне бескрајно расплинуте егзистенције у неколико момената, јаче диференцираних, једног интензивнијег живота, а на тај начин свести (резимирати) веома дугу историју“ (Бергсон, према Винавер 2002: 44). Штавише, и Винавер и Настасијевић вербализују запажање везано за језик и примитивца, говорника једног језика: „Да ућем у бескрајну префињеност коју поседује и најпримитивнији човек. А за то је било важно, Бергсон нам је на то скренуо пажњу – знати језик“ (Винавер, према Тешић 2002: 120), „Матерњу мелодију најјасније чујемо код примитивца. Казивање му је већ упола поезија [...]“ (IV, 41).

⁵⁸ На нивоу биографско-поетичког детаља, занимљив је податак да се током студија будући (или можда већ тадашњи) пјесник и приповједач Настасијевић дружи највише са Миланом Вујаклијом и Николом Банашевићем. Осим тога, као незаобилазна биографска чињеница која свједочи о најужим интересовањима ауторовим која су се пресликала на стварање говори податак да је Настасијевић положио (са одликом) професорски испит на тему: „О реченици и њеним главним елементима у српском језику“ (Живорад П. Јовановић, СКГ, 53/5, 1938: 475)

Имајући на уму непрестану тежњу да се оно што се догодило не само исприповиједа, него и фиксира у *писаном*, о чему свједочи како приповијетке *Вилајета* тако и наративна концепција и само именовање *Хронике*, тежња ка документарној димензији не огледа се само у презентацији догађаја у њиховом временском слиједу и синхронијском аспекту, него и специфичној документованости *језичких појава*.⁵⁹ Тако се, што су примијетили његови најранији проучаваоци, а као језичку праксу осудио Александар Белић, увиђа непрестана тажња да се сваки немаркиран облик, гдје год је то могуће (па и немогуће), замијени стилски маркираним, а коегзистенција савремених и архаичних форми доприноси утиску везаном за Настасијевићев језик и стил: „архаично, али и конструисано“ (Петковић 1994а: 13).⁶⁰ *Конструисано* је везано колико за праксу граматичких онеобичења постојећих или креирања нових лексема, о чему ће касније још бити ријечи, толико и за, нпр, разбијање именичких синтагми и постпозиционирање атрибута, као и честу стилски

⁵⁹ Говорећи о материјалним свједочанствима, односно писаним споменицима према којима се може пратити развој одређених појава у језику (у развојном смислу, њихово јављање једнако као и ишчезавање), И. Грицкат наводи да „ако стари текстови, и нарочито из оних географских области које се данас не одликују конзервативношћу, садрже сведочанства која би се могла протумачити као релативно архаична, онда то уопште не мора бити развојно закашњавање, заостатак који је после био пронађен и затрт. Можда је у питању био просто обичај писања у том духовном средишту“ (Грицкат 2004: 25, подвлачење наше). Александар Милановић наводи да се као један од честих генератора књижевности на дијалекту „показује и снажна тежња писаца са тла периферних дијалеката да конзервирају језичко стање које се неповратно брише пред снажним ударом књижевнога језика и његовим моћним инструментима – образовном систему и масовним медијима“ (Милановић 2008: 45). Слично је и са Настасијевићевом прозом, она, наиме, у неку руку представља линију одбране од заборављања у језику. Не само да језик чува, у памћењу похрањује догађаје, него су и догађаји повод и прилика да се језик конзервира, и то не тако што ће се појединачне, архаичне лексеме узглобити у савремени говор, него тако што ће им се, макар дјелимично, креирати природно окружење.

⁶⁰ Поводом ове Настасијевићеве праксе, и закључака појединих проучавалаца његове прозе да Настасијевић опонаша тон усменог казивања, Никола Милошевић биљежи: „Варљив је и површан утисак да писац користи ‘народну’ лексику као извор своје уметничке инспирације. Тај утисак може се добити само ако вештачки разглобимо Настасијевићеву реченицу“ (Милошевић 1972: 83)

обиљежену позицију рјечце *се*: „Народ окупља се, чудом се крсти и не може да се нагледа“ 53, „А ноћ згуснула се и збрисала путање и пролазе.“ 49

Пишући о старијим и новијим моделима језичких комбинација (који, макар једно вријеме, могу напоредо живјети у језику), синтаксичким алтернацијама, реконструкцијама и дублирањима конструкција, Јасмина Грковић Мејдор говори и о површинским алтернацијама исте дубинске структуре. „Маркирана конструкција разликује се од немаркиране на три начина: а) маркирана конструкција је структурно сложенија [...]; б) маркирана конструкција је мање фреквентна (реализује се у ограниченим контекстима и условима); в) маркирана конструкција је когнитивно сложенија, у смислу потребне пажње, менталног напора или времена процесуирања информације (будући да је реч о писаном тексту)“ (Грковић Мејдор 2007: 21, према Fox 1995: 199). Занимљиво је да се поменуте карактеристике – према једном ширем аналошком принципу који би подразумијевао тежњу и једног и другог дискурса ка одвојености од свакодневног језичког низа, *обичног језика* (и имајући свакако у виду несводљивост и једне и друге *прозе* на исте полазне, временске, сврховите и све друге основе) – могу употријебити при дескрипцији формалне стране Настасијевићеве наратије.

Погледајмо три једноставна примјера,⁶¹ један из приповијетке „Реч Ане кадије о ћир-Захиној коби“, други из „Записа о даровима моје рођаке Марије“, а трећи из „Записа на вратима“:

Кућерак има баштицу, и за туђе предиво две руке,⁶² а застрепе од ње, богат био, сиромаш, нико или од оцака. (188)

Први првом читању стиче се утисак о испретураности реченичних чланова, мада је очуван утисак релативне јасноће реченичног низа. Двострука метафора скрила се у другом дијелу из кога је изостао предикат („има“): *две руке су*

⁶¹ Прегнантно разјашњење онога што се сматра једним од најзапетљанијих одломака Настасијевићеве прозе, из приповијетке „Година“, даје Новица Петковић (1994а).

⁶² У верзији ове приче из СКГ, књ. 20, 16. 1. 1927, стоји: „Кућерак има и мало баштице, и за туђе предиво две руке а зову је кадија. Јер, збиља, где се појави, застрепе као да ће им се судити, па је све живо љуби у руку“. Лако се да установити који су дијелови реченица изостали, и зашто.

синегдоха за особу (Ану кадију), а надређена метафора (уведена синтагмом *за туђе плетиво*) исказује да је личност о којој се говори сама на свијету. Други дио реченице доноси неслагање замјенице *ње* у односу на оно што мијења (*две руке, кућерак*) и тражи логичко, а не граматичко повезивање – координација се заправо врши према личном имену из наслова, *Ана кадија*. Слично је и са конгруенцијом глагола „застрепе“, који би у односу на наставак реченице и подразумијевани (али не и наведени раставни везник) прије требало да буде у облику трећег лица једнине умјесто множине.

Чак се и код сасвим разумљивих и непроблематичних одломака може испратити развој од стилски необиљеженог, или мање обиљеженог, исказа до карактеристичних настасијевићевских конструката.

Одломак из „Записа“:

Заиста, три су листића и цвет. Од њих је те свитање тако плавим и зеленим објављује се и мирише. (25)

Једна од варијаната:

Загледам се у вез: три су листића, збиља, и цвет, и чини ми се од њих је те се јутро тако плавим и зеленим објављује, и мирише.

Започињање прве реченице у коначној верзији партикулом „заиста“ призива библијски тон казивања, а губи се посредништво приповједачевих очију – листићи и цвијет постоје сами по себи. Изостанак глагола *чинити се* добрим дијелом појачава удио фантастичног у предоченој слици (јер је претходно наратор сâм свјестан њеног привида), али и преводи исказ са прозирне стране на нешто замагљенију. За другу, у коначној верзији осамостаљену реченицу покушаћемо да успоставимо *обичан*, односно стилски немаркиран реченични редослијед, и то тако што ћемо предлошкопадежне синтагме које служе да нас упуте на узроке описане појаве поставити онако како захтијева граматика књижевног језика:

„Од њих (или због њих) је свитање тако зелено и плаво, због њих се објављује и мирише.“

Дакле, семантички гледано, ситуација *свитање мирише и постаје зелено и плаво* у сва три случаја условљена је појавом ентитета који се означавају замјеницом *они/њих*. Као што се може видјети, у првој реченици, са именским предикатом, више-мање се могу употријебити обје варијанте, док наше језичко осјећање у другом дијелу реченице дозвољава само употребу приједлога *због*. Наравно, принцип језичке економије, који памти и то да се приједлог *због* „релативно касно јавио у нашем језику“ (Ивић М. 1954: 181), дозволиће и варијанту у којој ће се *због-конструкција* редуковати, а *од-конструкција* обухватити цијелу сложену реченицу. То има и свој значењски разлог: „Ако се ради о неком појму који се јавља као **активни** проузроковач у том смислу што својом појавом, својом природом, изазива вршење радње или даје подстрека за вршење радње – употребљавају се конструкције са *од* и *из* [...] Ако се, међутим, дати појам схвата као нешто што сасвим индиректно има везе са изазивањем дате радње у том смислу што се јавља као она права, почетна појава у низу збивања која су довела до вршења радње – употребљава се конструкција са *због*. [...] (Ивић М. 1954: 187):

„*Од њих* свитање тако мирише и објављује се тако плаво и зелено.“

Бирање конструкције која ће потцртати *активитет* слаже се са већ поменути⁶³м Настасијевићевим обичајем да употребљава инструментал кад год је то могуће: због интензивирања утиска о дјелатности свих судионика једне сцене, свитање ће почети да се објављује *плавим* и *зеленим*. На крају, глагол „мирисати“, одвојен у првим верзијама запетом и самим тим изостављен из првобитне слике, ствара синестезију када је у њу укључен: *објављивати се и мирисати плавим и*

⁶³ „Предлог *због*, као што је познато у науци, релативно се касно јавио у нашем језику [...] Неизграђеност доследног система употребе узрочних предлога представља свакако архаичну појаву. Карактеристично је, наиме, да, као што смо већ напоменули, у словенским језицима иначе није спроведено разликовање у том правцу. Ова чињеница свакако најбоље говори о томе да је законитост по којој се врши репартиција употребе *од*, *из* и *због* – иновација српског језика, извршена у релативно новије време. [...] треба напоменути да је првобитно узрочно значење носио инструментал у свим словенским језицима“ (Ивић М. 1954: 194, подвлачење наше).

зеленим. (Ако призовемо на овом мјесту Рембоа, увидјећемо да је Настасијевић опет на трагу симболиста.)

Смисао све три реченице, и оне *оригиналне*, и ових помоћних које смо извели да бисмо покушали да установимо начин конструисања, генерално је исти: три везена листића и цвијет са папучицама у приповједачевој свијести изазивају синестезијски доживљај преображаја природе условљен *спасавањем* Маријиних папучица и утисак егзистенцијалне трансформације, али је тек посљедња, коначна слика концентрисана до крајњих граница и живи сваким детаљом – што је увијек примарни Настасијевићев циљ.

Трећи примјер узимамо из приповијетке „Запис на вратима“. Говорећи о рођењу главног женског лика изразитих демонских карактеристика, уведени приповједач наводи:

Па у јеку рода дугокосу роди њу... Новорођено, а круте му до испод раменаца власи. И као вода очију... Зарана се тим очима могло: црвено по змијски би; и не беше грозници лека заруде ли пут сестре невидљиве досле дужице. (222)

Немаркиран говорни низ преуређује се, онеобичава и отежава за лагодну перцепцију на неколико начина. Атрибутске секвенце одвајају се, осамостаљују у елиптичне реченице („Новорођено, а круте му до испод раменаца власи. И као вода очију...“) Друго, ако се узме, а и ту могућност дозвољава читалачка логика у контакту са овако уређеним пасусом, да су друге двије реченице заправо разложена реченична цјелина („Новорођено, а круте су му испод раменаца власи, *очи су му као вода*“), онда је евидентно неслагање, односно изневјеравање синтаксичког обрасца, преласком другог дијела у генитивну синтагму. Осим тога, евидентно је интерпозиционо разбијање синтагме „а круте му до испод раменаца власи“ (слично и у синтагми „Смртно у неверици бледа“, 202).

Четврта реченица доноси условно нерјешиве недоумице: модални глагол „моћи“ остаје без непосредне допуне и одваја и интерпункцијом од сљедећег синтаксичког одјелка у коме је глагол „бити“ („би“) у безличном облику и не реферише на субјекат. Својство змијског црвенила можемо, по семантичкој

инерцији, приписати очима или, можда, изостављеном *погледу* према облику глагола. У посљедњем дијелу, који је заправо засебна реченица одвојена тачком и запетом, ред ријечи је такође помјерен – субјекатска синтагма измјештена је на сам крај чиме је изазвано својеврсно синтаксичко каденцирање. Штавише, цио одломак је у том знаку будући да се субјекат помјера на крај реченице три пута: *њу, власи и дужице*. Ово није усамљен примјер поменутог поступка, због сличног утиска на крај реченице помјерају се и копуле именског предиката или перфекта: „у мачијем скоку над бабом сам“, 25; „Затворим се и на опрези сам“, 71; „Упловио, над њом сам“, 120; „А сигурно млада и напречац умрла је“ 94, „као скупоцени суд да је, па мојом кривицом разбиће се“, 103, „њихове таме наследник сам“, 125; „За сушичавим изданцима жељкао сам“, 219; „Многи ли смо“, 312; „Тема немиру путања је“, 287 итд.

Редуција и елипса. Проширивање, парцелација као комплементарни и наспрамни процеси. Сада долазимо до једног од најчешће апострофираних питања када је о Настасијевићевом језику ријеч: о конструктивном потенцијалу поступка елиптирања. Елипса се дефинише као „изостављање неког реченичног дијела који је комуникативно редувантан пошто га контекст подразумијева. Елиптирање је и граматичка и стилистичка категорија“ (Ковачевић 2000: 193). Граматичка елипса, према Ковачевићу, подразумијевала би редуцију која не доводи до граматичких или семантичких измјена у односу на полазну реченицу, и она је често, у складу са законима стилистике и језичке економије, не само допуштена него и обавезна. Стилистичка елипса, с друге стране, према истом аутору, уводи структурна и семантичка помјерања у елиптираној реченици. При томе, „превођење из сфере формалне у сферу контекстуалне експлицитности“ (Ковачевић 2000: 193) не може у свим случајевима бити досљедно изведено: оно може да подразумијева више комбинација са сличним, али не истовјетним значењским нијансама.

Тако је код Настасијевића, прво, као извјесна стилска нијанса примијетно изостављање истог или њему дјелимично или потпуно синонимног (подразумијеваног) предиката у сложеним реченицама, дакле у конструкцијама

елиптираног, али и (ужег, метафоричног) зеугмичког типа.⁶⁴ Примјери: „Лагаху лица. За неједнаким корацима трагао сам, за раменима у распар“, 218; „Ветар је што и лупа срца, што узмућена крв“, 90; „Те тма немиру путања је, тма блудњи“, 287; припадали би елипси, али је примјер: „Кућерак има баштицу, и за туђе предиво две руке“, 188, свакако ближи зеугми.

Налазе се и примјери у којима „предузимајући улогу и лексички подударне а морфолошки неподударне елиптиране лексеме, нередукована лексема долази у граматички ‘конфликт’ с дијелом реченице чији је синтаксички ослонац била елиптирана лексема“ (Ковачевић 2000: 195–196). Другим ријечима, у случајевима координације више именица у позицији субјекта, осим једноставних синтаксичко-семантичких редуција, гдје се доминантна синтаксичка јединица облички поклапа са редукованом, као што су: „Калфа поткрада газду, ортак ортака“, 14, „Веселје језом прожму, миљем јад“ 166, код Настасијевића налазимо и супротне примјере, оне које балансирају на граници норме, гдје се конгруенција врши према субјекту који је директно везан за преостали глагол: „Жалост ме обузе, а њега /обузеше/ изможденост и горчина, као после тролетнице“, 40, „Девојке се из другог паса Вампира зачедише, и опет /се зачеди/ јединац син“, 183, „Врата су ниска, те високи у неопрези разбију главу; праг /је/ ван прописа уздигнут, те се кратконоги спотичу о њега, опет у неопрези“ 71, „а не знам ко си ти, а ко ли /су/ они што им је дато да руководе тобом!“ 85.

Али Настасијевић не елиптира глаголе само у назначеним напоредним конструкцијама, гдје семантику редукованог глагола преузима/имплицира реченични контекст. Он изоставља глаголе и из простих реченица и оних које су релативно самосталне у оквиру сложених реченичних цјелина, односно значење њиховог предиката не може преузети неки од већ постојећих глагола. У том случају, изостављену радњу мора имплицирати надреченични контекст, а он ће нужно зависити не само од предочене прозе, него и од знања, домишљања и језичког осјећања самог читаоца: „Запажање маркираности дубоко је зависно од

⁶⁴ „Зеугмичка конструкција као површинска структура настаје поступком ‘докидања’, редуције, односно елиптирања неких чланова лексичко-синтаксички нужно сложеније дубинске незеугмичке конструкције“ (Ковачевић 2000: 178).

реципијента, његовог сензибилитета и искуства, с једне стране, и контекста у ком се појава налази и околности под којима се рецепција врши, с друге“ (Вуковић 2000: 41). Љубомир Симовић поставља тезу да је редуковање глагола у Настасијевићевој поезији „повремено и привидно“ и да није чешће од редукције других врста ријечи. Петар Милосављевић, полемишући са Константиновићом посредном осудом Настасијевићевог језика (*антиглаголски и језик именица*), посматра проблем кроз призму симболистичке поетике и тзв. *номиналног стила*. „Изостављање глагола“, сумира тачно Милосављевић, „није, уосталом, њихово стварно ништење, њихово обезначавање; то је само другачији вид њиховог присуства: негативног“ (Милосављевић 1978: 283). Магијска снага порицања глагола, како је означава Константиновић, означава процес у коме се субјект не одређује више значењем глагола, „него самом чињеницом његовом као чињеницом покрета“ (1970: 126).

Примјери су бројни: „А по вароши /←*наста, започе, створи се*/ покор“, 14; „Отпешачим тамо, и збиља /*нађем, затекнем, угледам*/ место куће згариште“, 25; „Ја /*покушах, пробах*/ да дигнем капак, али /*не могах, не успех, не даде ми се*/ ни померити га“, 22; „Они један за другим /*уђу, нагрну, утрче*/ у двориште, па се сврстај у полукруг око врата“, 34; „Високо изнад тог места, на заравни и ограђена зидом, беше кућа, без видне путање, ни улаза /*нема, не беше*/ да води к њој“, 80; „Па ме прекрсти и мотри, хоћу ли /*крнути, отићи*/ путем што ми га определи. Ја заиста /*одем, запутим се*/ туда, те ступим под сводове Светиње“, 84; „Орно би /*забацио, ставио*/ будак и ашов на раме, брже-боље кидисао онамо, као преотеће му се“, 184; „Хоћу да побегнем одатле, али спутане ми ноге, а на души /*лежи, стоји*/ оловно ђуле, па милећи одмичем“, 89; „У богатих родитеља једино /*је, бјеше*/ и сваким добром мићено, распусник /*постаде, настаде, начини се*/ од негда мајчине мазе“, 200; „А она јуначки /*се држи, издржа*/, на правди бога је, и кроз ту шибу се мора“, 205; итд.

Осим елиптичних, налазе се и зеугмичке конструкције, у којима нередуковани глагол носи и основно и метафоричко значење, будући да се зеугма од елипсе разликује по томе што „синтаксичка доминанта (тј. синтаксички ‘оквир’) никад није у потпуности семантички подударна с елиптираним

елементом дубинске структуре“ (Ковачевић 2000: 179). Зато је реченица „Веселје језом прожму, миљем јад“, 166 чиста граматичка елипса, а „Силовитији остајали ту где се и она бавила, па очајни пропијали све при себи што се на пиће могло дати, и једва се после *докотуравали до домова и поштења својих*“, 51 зеугма, јер ниједно од два подразумијевана значења глагола „докотуравати“ није у потпуности сводљиво на оно друго.

Поменута пракса редукције није везана искључиво за глаголе. Настасијевић понекад брише и именице ријечи, поименичавајући истовремено атрибуте који их одређују, као у примјерима: „И ово да утубиш, оче, мало се земаљских /људи, прилика/ ту виде“, 41; „Знаш убогог /човека, просјака/ при уласку у цркву, – ето такав је“, 41; „Па се врати смерни /свештеник, отац/, и очи, доселе оборене, подиже; а нас обузе стид за какав се не зна доле“, 42; „Изрекох то у безумљу слабога /човјека, бића, створења/“, 50; „обестан момак, исте ноћи кад богатој /девојци, удавачи/ имађаше однети дукате, 50, „и чедна испреко планина оборених очију дође на место, и жељом призва љубљеног /момка, човјека/“, 51, „Нико се не усуди стати јој на пут, а камоли доћи главе опакој /мори, болести/“, 70, „Младо нељубљено⁶⁵/биће, чељаде/ чекаше га на дому“, 184, (упореди слично и код Његоша: „Нађено је драже негубљена“).

Понекад и није могуће претпоставити шта је тачно из исказа изостало, и ту је важно што управо семантика поименичених придјева јасно сигнализира да је

⁶⁵ Нељубљено, у именичкој функцији, један је од Настасијевићу најдражих придјевских антонима које користи у именичкој функцији, и то не само у прози. „Кад нељубљено мре“, „Смрт нељубљено разбуди“, читамо у поезији у „Дафини“; „А нељубљеној /сан дарова плав“ у пјесми „Јутро“; „Не тужи, нељубљено,“ у пјесми из Међулушког блага. То не може бити далеко од лица нељубљеног из „Ропства Јанковић Стојана“, нељубљеног злата из збирке севдалинки Јанка Веселиновића (1985) или нељубљеног драгог из севдалинки које се пјевају по Босни. Код Настасијевића, природно, морало је доћи до сажимања, да бисмо опет дошли до утиска о привидно савладаним потешкоћама (Петковић 2004: 147), али и да би се дјелић поетике тајне скрио у елиптираној синтагми коју треба домислити.

писцу стало да мјесто остане затамњено: „*Заборављено* назирем у томе“, 107, „*изгубљено* ће се наћи онамо где је плаво иза брда“, 96.

Да се контекст непрестано мора имати на уму свједоче и примјери попут: „шенив мати (каменицама се све за туђом потезала)“, 173 (мисли се на *туђу дјецу*, јер је мајка остала без своје, што је објашњено претходно у тексту), „Као мајчине учине ми се, на укуп скрштене“, 176 (односи се на *руке*, поменуће неколико реченица прије).

* * *

Често се, видјели смо, истиче да Настасијевић израженим елиптирањем⁶⁶ и редукцијом редувантних језичких елемената згушњава и на извјестан начин мултипликује семантику своје прозне реченице. Међутим, њу у појединим случајевима Настасијевић и допуњава и шири разбијајући синтаксичке цјелине (синтагме и реченице) и раздвајајући уметнутим чланцима њихове, у немаркираном језичком низу, чврсто спојене дијелове. Стварање барокно китњасте реченице разним врстама интерполација уочљива је особина стила нашег писца. Било да је ријеч о сажимању или ширењу, видно је да се тиме нарушава уобичајени ниво редуванце. „Језик је редувантан на свим нивоима, али у једној мјери коју сматрамо нормалном. Кад се та мјера повећава или смањује, смањује се и предвидљивост поруке“ (Вуковић 2000: 40).

⁶⁶ „У тежњи да постигне што елиптичнији израз, писац је уклањао све што му је изгледало сувишним. У суштини, он је тиме на најмању меру сводио обичну, тј. у обичном – било књижевном било некњижевном – општењу прилично велику језичку редуванцу. А познато је, опет, да се сразмерно умањеној редуванци читање неизбежно отежава. Отежава се оно и зато што се код смањеног броја лексичких јединица – подвргнутих јаком елиптирању – значења преносе на њихове односе. Преносе се, у ствари, на позициона места дуж реченичне и, даље, надреченичне (текстовне) конструкције“ (Петковић 1994а: 12–13)

Наведеним примјерима додаћемо три опширнија, која се управо односе на барокно уметање и китњаст стил. Прва два примјера носе и типичну карактеристику барокизације језика, да се глагол ставља у финитни положај:

Јер гасећи се Цале, тонући му, у модрину, очи, родно нешто неказано, повратку ли кужном или даље некуд бекству, злурадо се наједном из њега, досле кротине суште, за у земљу нацерило. (278)

А он, отац, чиме би да, већма укоренив се, шире још пружи гране, секира му, ето, буде ненадна, њему храсту: у сами га корен засече, главни онај; стоји још, стојећи тежи му је пораз него да паде. (286)

Напречац, велим, силином истом оном што и прљушу земљу покреташе на род, а у дому своме неродном, ето, изјалови се; упркос ли нечему, за казну ли себи, кад ничим није заслужена, самог себе сможди, како никад живи створ створа кад је међу њима крв. (287)

Ова посљедња, сложена у „обичан“ редослијед и уз једну измјену (*ли смо претворили у или*) постаје нешто лакша за праволинијско читање:

Велим, ето, истом оном силином што земљу прљушу покреташе на род – напречац се изјалови у свом неродном дому. Упркос нечему или за казну себи (кад ничим није заслужена) – самог себе сможди како никад живи створ створа кад је међу њима крв.

Међутим, оба поступка (разбијање и ширење/ згушњавање и редукција⁶⁷) у суштини воде једном те истом резултату: концентрацији читаоца на језик сам, у чијем активираним обиму претеже артифицијелни квалитет, у константном трвењу са фабулом/догађајима којима би требало да буде комуникациони канал. Тако смо са референцијалне функције приповиједања преведени на метајезичку, или смо као читаоци барем највећи дио времена свјесни тог метајезичког потенцијала као најснажнијег подтекста испривовиједаног. Фабула се кида и губи

⁶⁷ Дух епохе, коме је несумњиво добрим дијелом кумовао Бергсон, и овдје је присутан – Винавер резимира: „Насупрот Хегеловом тројству: теза – антитеза – синтеза, Бергсон поставља двојство: сажимање и развјавање (стежање и ширење, бомба и експлозија)“ (Винавер 2002: 53, подвлачење наше).

у фигурама језика, постаје мање важан сегмент испричаног. Осамостаљени језик тежи и да собом представи и оно што се у прози у највећем броју случајева представља управо догађајима: *вријеме* (најупечатљивији примјер је свакако закључна приповијетка *Хронике* „Година“).

Новица Петковић сматра да то својеврсно *неповјерење у језик* води ка томе да језик почиње да саопштава *собом*, а не да се информације преносе преко њега (Петковић 1994а: 22). Дакле, референцијална, денотативна функција изреченог повлачи се у позадину а примат осваја оно што је конотирано: самим тим и значење се мултипликује јер је денотирано „стилистички необележено и релативно постојано, а тиме и мање *подложно реинтерпретацијама и променама*“, а конотирано „субјективне природе, пошто преноси чулима других тешко доступно стање ствари и стога се најчешће *не може непосредно проверити у погледу истинитости*“ (Прћић 2008: 27, подвлачење наше). Тако је цјелокупан Настасијевићев прозни исказ конотативан у оној мјери у којој то прозни текст уопште може издржати, па и преко њега.⁶⁸

⁶⁸ У свом чувеном тексту веома недвосмисленог наслова „Насиље над језиком“ Александар Белић је изнио оштар негирајући став о вриједности Настасијевићевих језичких експеримената. Инсистирајући на томе да овај писац заправо из дубљег незнања квари језик (при чему је видно да о Настасијевићевом незнању Белић говори подразумијевајући заправо особену врсту нехајности и немара, али и добро функционално познавање језика), Белић закључује: „Намерно незнање – за нас је насиље“. Нагласивши успут и да је у потпуности уочио потребу за свеобухватном ритмизацијом језика (изводећи паралелу са значајем дисхармоније у музици), Белић је извео закључак: „да се осети вредност тих средстава потребно је да су употребљена у књижевно исправном делу у којем је све остало на свом месту. Међутим, када се та средства стално употребљавају, када се сем њих допусте и насиља над смислом речи и насиља над њиховим облицима, онда се губи вредност тих средстава, добија се поремећај, насилно унакажен и нашем непосредном разумевању и осећању неприступачан текст“ (Белић 1951).

И не само то. Нешто касније, у оквиру једне полемике, Белић ће поновити: „Ја сам рекао да и наш књижевни језик, као и сви други на свету, има своје законе и своја правила; али да језичка правилност његова нимало не смета слободном стварању књижевника [...] Сваки ће добар писац поштујући наш књижевни језик кроза се, дати му знаке свога стваралаштва, обогатити га у неком правцу [...] Њему није потребно да, тога ради, унакази, насилно поремети или повреди шта у њему. Тако се ни у каквој уметности не постижу успеси од трајне вредности!“ (Белић 1951: 132).

Узмимо за премису да је „стилистички контекст језички узорак који је нарушен једним непредвидљивим елементом, а контраст који настаје интерференцијом представља стилистички стимулус“ (Рифатер, према Вуковић 2000: 36). Слиједећи Рифатерову дефиницију, контекст Настасијевићеве прозе могао би онда бити двоструко моделован, будући да је изразито кохерентан у сопственом пољу (односно Настасијевић његује врло уједначен стил), али је, с друге стране, с обзиром на контекст језика који припада и његову норму изразито *непредвидљив*. *Стилистички стимулуси*, пак, који интерферирају са глатком рецепцијом не задовољавају више критеријум према коме треба да буду непредвидљиви у односу на контекст: сигурно је да је управо та чињеница – да поједини Настасијевићеви стилски поступци нису стајали као фигуре његове прозе, него као само њено ткиво – довела до толиких неспоразума⁶⁹ са свим врстама публике. В. В. Виноградов запажа: „Функције ‘општеупотребљивих’, обичних речи нагло се мењају у језику уметничке књижевности, када прелазе у необичну и нову стилистичку средину“. Овдје је на дјелу супротан процес: необичне, стилистички обиљежене ријечи нашле су се у толиком мноштву да су

Стојећи насупрот Белићу и лингвистима Винавер је сматрао, и баш поводом Настасијевићевог дјела изрекао, да непоткупива и силно јака граматика постоји не само као скуп правила језика, него сљедствено томе и живота самог, и стоји „противу живота и језика који се боре, који у себи имају често и веће и претежније снаге но ико, но ишта – али који нису довољно организовани да се боре, да победе тако необранљивога непријатеља“ (Винавер 1937: 530).

Поводом Белићевих оцјена језика српских писаца М. Ковачевић закључује: „он [Белић] ће у властитим процјенама књижевним дјела бити највећи поборник нормативне стилистике Вуковог и Маретићевог типа. [...] Стил се, по Белићу, може као ‘допуштен’ једино остваривати у окриљу стандардног (књижевног) језика“ (Ковачевић 2013: 15). Поредом Белићеве ставове са доцнијим мишљењима о Настасијевићевом језику, Ковачевић налази да „такво поређење недвосмислено показује да стилистички Белићеви критеријуми примијењени у тексту о Настасијевићу немају никаквог упоришта у савременој стилистици“ (Ковачевић 2003: 218)

⁶⁹ У есеју “У одбрану књижевног стваралаштва“, са очигледним патосом личног искуства, Настасијевић биљежи: „Процес спутавања стваралачке мисли у узане оквири дневности или доктрине узима све већи мах. Код једног дела дневне или повремене критике свако дубље понирање у суштину ‘тешко је, претенциозно, ником потребно’; сваки слободнији размах у коме се осети опасност по освештане догме ‘мрачњачки је, психопатски, застарео’, итд, итд“, IV, 105.

почеле да губе диференцијални значај, и, према мишљењу приличног броја пишчевих савременика, али и доцнијих тумача, прерастале повремено у чист манир.

Лингвисти дискурс сматрају за језичку јединицу највишег ранга и „квалификују га као тематски и стилски тип организованог изражавања“ (Вуковић 2000: 93). У складу с тим, у тексту се може укрштати више дискурса, као што један дискурс може захватати више текстова. Имајући те закључке на уму, може се установити да је Настасијевићев дискурс свеобухватан и веома хомоген, као што постоји и основ да се његове двије збирке (врло условно, наравно) ставе под кров једног архитектста. Анализом, или чак и простим читањем, да се врло лако увидјети да су физичке и унутрашње границе ове прозе врло саобразне.

При томе, не треба ни сметнути са ума чињеницу да је Настасијевић своју прозу називао *лирским казивањима* (креиравши за њу тако посебно име хибридног жанра), као и да је честа, у форми огледа, пракса да се одломци из његове прозе уређују као стихови, не би ли се доказало у ком је правцу ишао у типично авангардној дестабилизацији родова, врста и жанрова. *Нарушавање прозног ритма* које је Шкловски видио као принцип поезије код Настасијевића је заправо добило конструктивно обиљежје: чини се да је наш писац тежио не да своју прозу преточи у поезију, него да јој обезбиједи аутентичан и аутохтон ритмички аспект.

У томе је суштина ирационалног, *ванлогичког*, како би то сам Настасијевић рекао, квалитета матерње мелодиозности, музике као суштине бића. Будући да су и језик и култура семиотички системи и функционишу по принципу знака, тај је језик *кодиран*⁷⁰ (зато ће га Петковић упоредити са загонетком) у оквиру сопственог културног контекста, самим тим и одгонетљив само припаднику истог круга: преносилац истовремено и кључ тајне коју откључати може само његов

⁷⁰ Винавер овако резимира: „Па ипак, језик је ту, онакав какав је, и воља наших акцената, и пркос наше дужине, и заинађено треперење наших падежа који не подносе туђу руку и који се отимају свакоме, ако није владар мађије која једина може да обзнани њихов мукли жубор као праву догођену, зрачну и судбоносну реч“ (Винавер 1938: 13, подвлачење наше).

истински говорник,⁷¹ и то онај који активно тежи рјешавању, као што музику свог митског завичаја могу чути само они који из тог тајновитог предјела потичу и који крену у потрагу за њим (Кача, Незнанац). Такав говор можемо назвати и шифрованим, или с друге стране „сибилским“ (Петковић 1994а: 11). Ово је важна констатација у разматрању Настасијевићевог поетског лука, будући да, како наводи Јолес, загонетка као форма посједује перманентан *иницијацијски потенцијал*, „рјешење по себи није права и једина сврха загонетке, него *рјешавање*. [...] Ту можемо рећи да задавач – назвали смо га мудрацем – није сам, није самосталан, него заступа знање, мудрост или пак скупину која је повезана путем знања. Погађач напротив није нетко тко одговара на питање неког другог него нетко тко хоће да се припусти дотичну знању, прихвати у дотичну скупину, и који својим одговором показује да је дозрио. Рјешење је дакле *парола*, лозинка која даје приступ нечем затвореном“ (1978: 98). Оно што се гонета условљено је смислом затвореног савеза, а он је предочив једино језиком, „испит је понајприје у том да се докучи разумије ли странац језик посвећеника“ (1978: 101). На овом мјесту дала би се успоставити још једна микрораван континуитета у нашој књижевности, што се ослања на однос нашег аутора према старој српској књижевности, а затим према барокним тенденцијама, просветитељству, предромантизму, и даље тим путем. Милорад Павић пише о „сусрету две маниристичке школе, једне древне византијске, која траје у крилу старе српске књижевности и друге, нове барокне“:

Кићени стил старе српске књижевности, познат као ‘плетеније словес’, који се може пратити све до Кантакузина у XV столећу, поново добија снагу и израња

⁷¹ Радомир Константиновић говори о функцији Настасијевићеве матерње мелодије као о средству „самопревазилажења појединачног хором, чија песма је песма апсолутног јединства или самог апсолута“. С друге стране, Константиновић напомиње, имајући у виду како Настасијевићево стваралаштво тако и, дјелимично, његов лични живот и друштвено дјеловање, да се отвара „дубока противречност не само између Настасијевићеве поетске праксе и његовога поетског идеала [...] већ и дубоко противуречје у самоме духу Настасијевићевом – он је морао бити, неодложно, и против свевласнога језика. Ако га је жудња за самопревазилажењем, правцем као роду као најпримитивнијој форми религијског јединства, упућивала на језик као на матерњу мелодију [...] та иста мистичка инспирација морала је да га окрене против језика као против дела и јемства разума и логике, значења, рационализовања“ (Константиновић 1983: 10–11).

на површину у Венцловићевим списима, где добија барокну боју условљену вероватно украјинским или пољским предлошцима, а може се упоредити и са Бараковићем. Један други облик старе српске књижевности, песничка загонетка, у барокним временима добија код Гаврила Тројичанина и других писаца XVII века херметичан облик, загонетка се спасава од одгонетљаја, имена писаца се крију исписана тајном азбуком, тако да се читалац налази у правом лавиринту, из којег писац сматра да га није потребно спасавати“ (Павић 1983: 45).

Овај одломак из Павићеве студије доноси практично све кључне ријечи употребљаване када се писало (и пише) о Настасијевићевом дјелу: кићени стил, маниристичка школа, Византија, стара српска књижевност, пјесничка загонетка, херметичан облик, лавиринт, самосталност читаоца.

Користећи стилске поступке везане за стих усмене поезије и ритмичку прозу богослужбених и средњевијековних текстова (које је Настасијевић, уосталом, и преводио), еуфонијски и музички квалитет исказа се неминовно додатно потцртава.⁷² У Настасијевићевој поезији, повремено и у прози, такође се дају препознати и трагови расформираног лирског осмерца (Перишић 2014). Распоред пауза и реченичних елемената говори у прилог организацији прозног исказа који донекле прати ритмику наших текстова из корпуса средњег вијека. Архаизација исказа, дакле, иде у два правца и вјерно прати историју диглосије у развоју нашега језика. Управљајући свој поглед „на оба света“, приповједачи обје збирке непрестано балансирају између та „два типа несклада између говорног и писаног израза“ (Грицкат 2004: 28). Сумарно, дакле, језик је двоструко мелодизован, споља распоредом, изнутра сопственим сазвучјима.

* * *

⁷² Ово је, као најизраженији квалитет Настасијевићевог језика (али прилично негативно конотирано), истакао Радомир Константиновић: „Језик његов је језик српског средњовековља, из хрисовуља и апокрифа, из јеванђеља и из српске средњовековне литературе (наравно коренски, али јако модификован)“ (Константиновић 1969: 454).

Ритмичност, мелодичност израза и репетитивност одређених језичких поступака. Номинализација исказа. Аорист и имперфекат као носиоци посебног значења, ван семантике чисте темпоралности. Ако крене од облика ријечи, читалац ће, ако на то обрати пажњу, брзо увидјети којим језичким поступцима Настасијевићева проза дугује своју ритмичност. Добрим дијелом – ријеч је о подударности одређених обличних наставака. Понављани облици користе се далеко чешће него у савременом усменом и писаном језичком дискурсу, а друго, њихово редовно коришћење образује еуфоничко слагање и преко њих се образују веће ритмичке секвенце од релативно удаљених дијелова текста.

Почнимо од глагола и од глагола насталих ријечи: Настасијевић, на првом мјесту, изванредно често користи инфинитиве, глаголски прилог садашњи и глаголски прилог прошли (који он користи редовно у скраћеном, архаичном облику)⁷³, а затим имперфекат и аорист.

У вези са првом скупином, тзв. *језичких кондензатора*, важно је дефинисати да се „реченична кондензација дефинише као појављивање нереченичних језичких средстава (тј. средстава без предикације у финитном

⁷³ У вези са овим питањем М. Радовановић истиче да се „реченични кондензатори посматрају као површинска, дакле (у генеративном смислу) секундарна језичка образовања, чију семантичку базу у дубинској структури исказа заступају у ствари примарна, развијена реченична образовања (чешће субординиране али и координиране клаузе са реченичном предикацијом у финитном глаголском облику) од којих су, заправо, реченични кондензатори у генеративном смислу и деривирани“ (Радовановић 2007: 28). Примијењено на језик нашег аутора, коришћени у толиком броју и повучени на површину, поменути кондензатори непрестано опомињу на вишедимензионалност читаног текста и његове дубинске структуре, чија се могућност дешифровања у приликама тако свеобухватне кондензације може довести у питање, упркос помоћи контекста. Кад у приповиједи стоји: „чује се, ко принесе уво, грицкање отуд“, читалац остаје ускраћен за информацију ко или шта однекуд грицка, али такође и за утисак о томе да ли наративна инстанца то знање посједује. Јер, дубинска конструкција могла би да буде, нпр, или: „чује се да миш грицка отуд“, или, пак, „чује се да неко (или нешто) грицка отуд“, чиме би се донекле установио опсег наративног знања приповједачевог.

глаголском облику) у функцији саопштавања реченичног садржаја“ (Радовановић 2007: 28). Сви наведени облици из прве групе обухваћени су датим објашњењем. Али, у вези са Настасијевићем се мора истаћи и то да је тенденција обезличавања и брисања личних глаголских облика у вези са, чини се, специфичном *поетиком тајне* о којој ће касније бити ријечи (в. поглавље о приповједачима), прије него са „актуелном тенденцијом у језику ка номинализовању исказа (пре свега у модерним индоевропским језицима)“ (Исто: 30). Да је неки други циљ овдје посреди види се и на основу Радовановићеве констатације да је номинализација исказа двоструко чешћа у специјалним функционалним стиловима (правном, научном, административном) него у књижевном. И Радомир Константиновић нотира ову особину Настасијевићевог дјела сматрајући општу *деглаголизацију* заправо непоправљивом дезинтеграцијом субјекта: „језик именица, поименичених глагола, општих и показних заменица које [...] тријумфују над глаголом што је игда могуће, тако да уништавају глаголску прецизност не само реченице него и субјекта који том реченицом бива и једино јесте“ (Константиновић 1969: 454).

Пошто ће улога инфинитива у овој прози бити прва разматрана, потребно је истаћи да: „на првом месту, инфинитив садржи идеју радње као такву, у апстракцији. Наслоњен на своју управну реч, он у таквим случајевима открива њен потенцијални садржај [...] Инфинитив у језицима сведочи о способности апстрактнијег мишљења [...] Његова природа се задржава на овоме што је показано, *већ се испуњава подзначењима и импликацијама*“ (Грицкат 2002: 85, подвлачење наше). Инфинитив, осим тога, примјећује И. Грицкат, „заокругљују недовољну изражену семантику својих управних ослонаца, при чему се може запазити и извесни падежни, ‘падежолики’ однос између њих“ (2004: 87).

Овај глаголски облик је, дакле, у Настасијевићевој прози издашно коришћен. Нема странице на којој није употријебљен макар једанпут, а често доминира у краћим приповиједним пасажима, попут овог из „Записа“:

Зашто се тога тренутка одлучих учинити насупрот и упркос поруци ни данас-дању не умем себи разјаснити. Нити се узев у памет ни вереници јавити се, потајно у журби спремим се и одем тамо. Тиме се поче везивати загонетни чвор мога страдања. (14)

Међутим, та пракса није карактеристична само за поменућу приповијетку, него су инфинитиви разасрти дуж свих приповједака обје збирке: „тако мени треба кад ја слудовах оставити пустолине у кући“, 17; „Једном огледа довести драгана“ 21; „Кад бих да могу чути косом на глави, нешто би ми се казало“, 48; „гушобоља и, од куће до куће, зареди давити децу“, 65; „Она је лепа, да се пред очима смркава од милине и страха додирнути је“, 85; „па кад загуди, крикнути знате само“, 90; „јер откуд ме буде туга огледнути се кад је у виру мирно“, 93; „Волим тај воњ, и помажући поводити удишем“, 101; „За подавање омекшао бих, и као дигнути брану“, 103; „Окрећем главу и ни за бога више погледати тамо“, 104; „Ја нити сам пристала радовати се“, 17; „где се рудару не исплати закопати будаком“, 151; „За добро усхтело се, из оног теснаца извести у ширину народ“, 198; „ни данути јој не да, ни прекрстити се за олакшање“, 128; „Избегавах сетити се: као мора притиснуо би ме спомен“, 132; „кад ти дође жао узабрати је“, 93, и тако редом (примјери, као и на другим мјестима, ни изблиза нису исцрпљени).

Осим што данас може да заузме синтаксичке позиције које иначе припадају или личним глаголским облицима, или зависној реченици са везником *да* и презентом или именици у функцији субјекта или објекта (Ивић М. 1972: 115), инфинитив „је и у старијим епохама књижевног и народног језика био радо и обилато коришћен, да би временом неке његове реализационе могућности замирале, поготово у балканском језичком окружењу“ (Грковић Мејдор 2007: 277). Ј. Грковић Мејдор наводи да је инфинитив обављао различите функције у језику (илуструјући примјерима сваку функцију понаособ), које су се развојем језика повукле и уступиле мјесто другим синтаксичким облицима. Тако се, између

осталог, користио као допуна глагола,⁷⁴ нарочито фазних у имперфективном виду („Тиме се поче везивати загонетни чвор мога страдања“, 11, „На ту реч стане се гурити кров“, 150, „ко би се подухватио казивати“, 308), а редован је и као допуна модалних глагола („по истини и докле се речју ухватити може“, 11, „То стога што умем читати и онде где многи паметко не зна саставити ни о богу две“, 45), затим допуњава дезидеративне и волунтативне глаголе („Не волим се клети“, 501, „али, колико ми глава засеца, исписати хоћу све што знам“, 45); уз „глаголе којима се реферише о комуникационом акту“ („што обећа учинити“, 93), уз глаголе који имају извјесну модалну нијансу у значењу (*заповедати, молити, указати*) као намјерна, циљна допуна (која свједочи о поријеклу инфинитива – окамењена дативна форма глаголске именице – „За добро усхтело се, из оног теснаца извести у ширину народ“, 163; „Вино је ту да му одрешу реч за уши жељне чути је“, 72); као допуна именица и придјева; инфинитив се налазио у имперсоналним конструкцијама, конструкцијама са изостављеном копулом у предикату („Може бити привуче их, па им неко уживање, њима живим, мувати се туда и запомагати крај ње непомичне и замукле“, 96) и, на крају, инфинитив се проналазио у номиналној („Нека сиротана, у муци олакшање је ма и за правим потегнути се“, 119), као и перифрастичној функцији. За необично велики број ишчезлог или скоро ишчезлог инфинитива налазимо примјере у Настасијевићевој прози.

Осим тога, у овим двјема збиркама инфинитив често учествује у конструкцијама којима се изазива, да се послужимо Белићевом ознаком, *поремећај* у језику. Погледајмо реченицу из „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“: „Кад бих да могу чути косом на глави, нешто би ми се казало“, 48. Први дио, зависна, условна реченица, контаминација је неколико могућих

⁷⁴ Разматрајући ову функцију инфинитива, Милка Ивић наводи да у том случају овај облик „износи информацију која, у датом синтаксичком контексту, добија карактер реченичног саопштења“ (Ивић М. 1972: 119), односно инфинитив игра улогу кондензатора. За Настасијевићеву поетику је битно то што главна разлика између (зависне) реченице и њене (контекстом условљене) варијанте – инфинитива лежи у томе што реченица редовно „директно обавештава о вршиоцу именоване радње, обликом свог предиката, док се овакво обавештење у случају употребе инфинитива добија само посредно, на основу интерпретације синтаксичко-семантичког односа између датог управног глагола и његове инфинитивне допуне“ (Ивић М. 1972: 120, подвлачење наше).

реченичних модела. Први и други су алтернације потенцијала, са допуном *да+презент*: „Кад бих могао да чујем косом на глави“ или „Да могу да чујем косом на глави“, а трећи и четврти поменути кондиционали са допуном у инфинитиву. Судар свих потенцијалних модела дао је граматички гледано неисправну, али језичким могућностима обремену реченицу, у којој као да се чује ритам усколебане мисли: „Кад бих... да могу чути косом на глави“.

Глаголски прилог прошли (опет као кондензатор) готово редовно се јавља у скраћеном, из стандардног језика малтене ишчезлом, облику са завршетком на -в: „потурив“, „нагрдив се“, „пошав“, „осетив“, „понизив“, „заокружив“, „заклонив“, „заситив се“, „обгрлив“, „турив“, „опазив“, „пружив“, „прикупив“, „отворив се“, „померив се“, „запожарив“, „загустив“, „раздробив“, „треснув“, „погасив“, „нањушив“, „избив“, „исцицијав“, „протнув“, „балдисав“, итд. Штавише, у свом дужем облику (не рачунајући, наравно, попридјевљене облике типа „бивши“) у обје збирке јавља се на само три мјеста (од чега два пута исти облик): „стиснувши вилице“, „чувши трудне“, „чувши смех“.

Стрепње су рођене замке на путу њој да ме задрже; страх, црни паук да исплев мрежу исиса живот, па љуштурса остане. 108

Благодетног на комадиће искидана да разбацају они; одабрану да изгребав, ледином за косу повуку оне. 123

Усном скочањеног додирнув одскочи, прострт по земљи зариди. 137

(...) и узбунив што је гипких унаоколо ртењача, по аџамија мачор крене из баца овамо у проводњу. 149

Изрекав, затвори се где кроз најтешња врата једва је човеку провући. 276

Настасијевић, дакле, веома често користи овај облик у функцији редукције простих реченица на „полупредикативне облике“ (Пипер / Клајн 2014: 160), а с друге стране, будући да се на његовом неубичајеном облику инсистира, и овдје

стоји тврдња о промишљеној конструкцији исказа у циљу појачане ритмизације прозног текста.⁷⁵

Глаголски прилог садашњи, који се не осјећа у тој мјери стилски маркиран, такође је веома чест и важан у причи о згушњавању Настасијевићевог језика. „Немајући“, „ценећи“, „видећи“, „завршујући“, „примичући се“, „пратећи“, „грозећи се“, „мислећи“, „не могући“, „пловећи“, „захваљујући“, „идући“, „веселећи се“, „будући“, „опирући се“, „ћутећи“, „полазећи“, „чесећи“, „надирући“, „ишчезавајући“, „милећи“, „спомињући“, „бежећи“, „помажући“, „штекћући“, „будећи се“, „лелечући“, „кропећи“, „множећи се“, „галамећи“, „љуштећи“, „умирући“, само су неки од примјера транспоновања зависне реченице у овај морфосинтаксички облик са значењем истовремености вршења двају радњи.

При том би благогласно као певајући изговарао оно мало што им имаде рећи, и отворено гледао и милосно као дете (...) 66

То ја, кроз крв им кричући, саставих вреле да овакав настанем. 112

Три дана ум за мајсторем будући, накриво иђаше радња. 168

Као веле, можда то и није изанђала метла, кад се и онамо полазећи не може без ње. 244

А до њега, ту одмах, само зидом растављен, и ослушкујући надоле ли однуд шкрипи перо, или нагоре, чајаше учитељ, сине. 276

⁷⁵ О идентичној појави, али у поезији Борислава Радовића, на путу ка „строжем и поснијем језику“ (према Гордић 1984: 1706) пише Александар Милановић, наводећи да се Радовић „у трагању за отежаном формом чешће опредељује за архаичнију, а самим тим и стилематичнију форму, коју је данас ван књижевности немогуће срести“. Инсистирање на глаголским прилозима у цјелини Милановић објашњава за књижевност нарочито индикативном особином ових непредикативних форми, а то је њихова вишезначност и могућа семантичкостилска трансформација (Милановић 2010: 101–102, 104).

У вези са његовом потенцираном употребом, вриједи поменути запажање А. Милановића везано за језик Јована Суботића: да је ова морфосинтаксичка категорија коришћена као стилски маркер којима се аутор приближавао језику претходника и савременика (Ј. Рајића, Е. Јанковића, М. Видаковића, Ј. Игњатовића, Ј. Хаџића; Милановић 2007: 288).

Осим тога, никада се не смије занемарити значај који је за Настасијевићеву поезију имао ритам наших средњевијековних текстова. Маретић тако напомиње у вези са глаголским прилозима: „У Вукову пријеводу Новог завјета има и једног и другог облика големо мноштво, зацијело поради црквенославенскога текста, који их има такођер сву силу“ (Маретић 1931: 529).⁷⁶

Настасијевићев наратор у свом приповиједању не редукује (или, боље речено, концентрише, згушњава) само просте реченице правећи од њих неличне глаголске облике, него редукацију врши и на синтагматском и реченичном нивоу свдећи ове јединице на једну ријеч која носи основну информацију: „И чувши *трудне*“, 171, /И чувши *то оне које су трудне*/; „назрем ходником познату“, 205, (инструментал у значењу мјеста подразумијева обично неко кретање. Изостала је, дакле, прецизна информација шта ради *ходником* – иде, шета, посрће – *позната* (прилика, жена, дјевојка...); „Ако би, ко је бистар умом, мозгајући прикучио се до наблизу истини; или други ко безазлено срцем посред ње, стресли би се и од помисли, камоли да се починило *то*“, 170 – редукација дијела реченице који упућује на извршену радњу (Настасијевић то сам назива „кружење око тајне“). Замјеница „то“ употребљена је мада није докраја прецизирано на шта се односи – догађај је прећутан. Самим тим, „то“ се из непосредно деиктичког поља, када указује на нешто у непосредној близини или нешто у подразумијеваном памћењу

⁷⁶ Упореди са језички осавремењеним одломком из Теодосија: „И одмах се написаше његове заповести те изиђоше по целој области његове државе сазивајући ипате и војводе, тисућнике и сатнике и остале благородне, а уједно и мале са великима, одредивши нарочити дан за сабор, заповедајући да нико не може изостати“ (Теодосије 1988: 127).

и знању говорника и саговорника, преводи у поље догађаја у језику, односно домишљање, претпоставку, сумњу; „Значи смрти се, уместо збогом, наруга живо кад јој умаче“, 113 – придјев „живо“ је ту у именичкој, субјекатској функцији, мијењајући појам на који се наслањао и који је ишчезао (чељаде, нпр), „уместо збогом“ остало је да замијени цијелу зависну реченицу /„уместо да јој каже збогом“/; „Хитра им се свидех у гребенању и пређи“, 21, изостаје синтагма или реченица око ријечи „хитра“ /„Овако хитра им се свидех...“/ или /„Јер сам хитра, свидех им се...“/, итд. Помјерање у језику осјећа се будући да одређене реченичне функције почињу да се преносе са једног члана на други, мијешају и претапају.

* * *

Утиску уједначености и високе стилске маркираности може да допринесе и инсистирање на одређеним личним глаголским облицима. Ту се прије свега мисли на оне који већ излазе из праксе живе, говорне употребе и селе се у језик књижевности у којем такође добијају предзнак архаичности, или пак на употребу одређених личних глаголских облика ван њиховог основног значења (императив).

Аорист и имперфекат: Није необично што је су у овој прози аорист и имперфекат добрим дијелом истиснули стилски немаркиран перфекат. Прво, ова два времена успостављају чврсту везу са усменом и књижевношћу средњег вијека, у чијим се текстовима и записима обилато користе. „Старословенски аорист је уобичајена наративна форма и, мада се по правилу у тексту среће на месту грчког аориста, јавља се и на месту грчког наративног презента“ (Грковић Мејдор 2007: 140). Друго, обиљежена су, према Р. Барту, као својеврсна артифицијелна времена, она која асоцирају приповиједање само прије него радњу у прошлости. Наративна мелодија ових глаголских времена и њена повезаност са одређеним традицијским моделима који се идентификују интуитивно, на прво читање/слушање, квалитет је који претеже када се у овој прози бирају облици исказа. *Лингвистичка темпоралност*, сматра Барт, суштински различита од раздјеливог, календарског времена, служи се, између осталог, аористом не да представи „причу урођену у прошлост“ (што је у неку руку и парадоксално), него

упућује на важност акцентовања наравије саме, њеног чина и језика као медијума, јер се иза аориста увијек крије „демијург, бог или приповједач“ (Барт 1989: 14, 15, Барт 1972: 22).

„У свом основном значењу облици аориста значе да се оно што се њима износи десило непосредно пре времена говора о томе и користе се за приповедачку стилизацију исказа, одн. као наративно време у књижевности или у афективној функцији, а могу бити и одлика личног стила“ (Пипер / Клајн 2014: 170). И облици имперфекта „користе се за приповедачку стилизацију исказа [...] Имперфекат се данас јавља готово искључиво у језику лепе књижевности, па и тамо ретко“ (Исто, 171). Навешћемо неколикоцину примјера, што издвојених, што у приповједним цјелинама, уз напомену да је цио Настасијевићев прозни опус у знаку поменути два приповиједна времена: „И баш уочи дана у који заказасмо веренички прстен и завет“, 11, „И узбори се сирота, и трипут излажаше и враћаше се готова заустити“, 11, „тако мени треба кад ја слудовах оставити пустолине у кући“, 13, „као на причешћу благи, прилажаху руци, и нигде двојица но свако за се“, 35, „Отпојасмо га, ја, казивач овога, и друга три сабрата, и упоасмо га“, 36, „Умилим: кућице љуштуре су, одакле живот избијаше, сад зјапи празнина“, 125, „Иза помора гледах: као дрва колима одвлачаху на у коп лешеве“, 127, „казује му којекакве окрајке бајки што њој некад казиваху“, 129, „А може бити препознасте ме“, 141, „А само, слежући се кров, израстаху као седам сабласти оцаи“, 163, „Који је сазда, наш човек с јужних страна беше“, 167, „дође откуд болештине дувају. У да му учини места, подави гушобоља Колу казанцији дечицу“, 173, итд.

После парохијом оде шапат: не даде се свештена крв пролити, јер кад је требало дићи руку, сама оруђа поиспадаше, озго се проли светлост, а у средини он, Тодор, милогласну отпоја службу. Помогоше му те се посвети! И сви вероваху, па и ја сам, презиратељ Тодора, узвикнух за невољу „амин!“ јер ме чудан страх обузимаше при помисли да кажем није. (35)

Ничим, верујте, браћо, осим дебљином тела, те да не беше кљусаци, хоћаху га, при нужди, на рукама преносити. И две још невољице ремећаху га. Једна липсаваху кљусад под њим (лепо им се савије ртењача). (36)

А какви насташе, кад помислим, који се овог записивања латих, чисто бих се махнуо. Јер ни у теснацу не беху старином, него из којекких невоља притицаху у заклон ту, да се ма и на камену улишаје животом. (165)

Поводом слагања аориста и имперфекта, М. Радовановић примјећује да је функција тих низова, односно уланчавања аориста „успостављање својеврсног семантичког ритма у евокацији процеса“, док низање имперфекта сугерише „значање *трајања у времену*“ (Радовановић 1990: 180–181).

Што се императива тиче, ван његовог примарног значења заповиједног начина, у овој прози као и „у народним приповијеткама 2. лице синг. императива узима се често уза субјекте 1. и 3. лица синг. и плур. за прошле догађаје, тј. значи исто што и хисторички презент или аорист или перфект, па га можемо звати хисторички императив“ (Маретић 1931: 536–537). Тај семантички прелив овог облика Настасијевић не превиђа и зато га радо употребљава: „Једном огледа довести драгана, неко змијоглаво момче, али се ја испречи на вратима“, 12, „Ја претрнула, мислим, посвети се или помери девојка, и целу ноћ предрхти крај ње“, 17, „Они један за другим у двориште, па се сврстај у полукруг испред врата“, 34, „На то се и ја умешај“, 42, итд, нарочито када конструише сказ, односно уводи подређеног приповједача (у оквиру фолклорне стилизације исказа).

Инсистирање на маркираним облицима у овој се прози се види и кроз употребу облика презента „даднем“, „хтеднем“, „могадне“/ „могаднеш“, (поред којег у РМС III 1990: 430 стоји квалификатив „застарело“), „немадне“, „имадне“, „смедне“, „разумедне“, „знадне“ „умеднем“. Посљедња три облика излазе из оквира норме и аналошки граде, као глаголи пете групе, облике презента према III врсти, при чему је важно да тада мијењају *вид* и постају свршени глаголи (Стевановић 1969: 347): „Најнеразумљивије разумедне тупи“, 151; „Који пут дође јој те се витка исправи, па погледа онамо, да сирото мушко сплете се, побрљави, не знадне ни нога где му стаје“, 16; „Ако ти је у моћи, реци да те умеднем бранити, шта је то у теби?“, 21.

*

Утиску „деглаголизације“, односно потенцираној номинализацији, доприноси и широка употреба *глаголских именица* (девербативних), најчешће у функцији граматичког субјекта, мада нису ријетке ни функције објекта и различитих одредби. Оне се налазе обично на мјестима гдје бисмо очекивали зависну реченицу (дакле, опет је ријеч о кондензовању реченичног садржаја): „Јер омалење је, сине, загигати на две ноге“, 268; „Оно смешење све јаче бије од ње“, 22; „Зову то грозницом, а ја мислим повампирење је“, 90; „унапред насмешти даље кружење тајне“, 311; „чује се, ко принесе уво, грицкање отуд“, 286; „у кући и пред чистотом оног детета никако прљање не почини се“, 25; „Обневиделу и глуву узме ме тумарање по кући“, 28; „Увек ми на уму беше тугаљиво знање“, 15; „Хоћу сад себи за олакшање да испишем како мој сабрат поживе“, 29; „По њој ће се зацело саопштити нешто за даље живљење људи“, 44; „глете, браћо, биљку свету и сотворену на увесељење чистих срдаца“, 37; „без прекида оно њено мрморење над кандилом“, 208; „Мислиш захвална је молитва, кад оно кршење руку“, 118; „Кажу, пред умирање певала је“, 191; „Безјаци, не виде плаћање у томе“, 99; „од хране отров буде, и крв тог укуса, и зној, и гледање разбијено и накриво смех“, 102; „сувотом некуд мимо умирање покопаће све живо“, 284; „Па и да половином себе потроши се на бусање живо, 240“; „Има негде варош где се извршило моје приметнуће у материној утроби“, 73; „Онда, на одахнуће свима, једна за другом, и за богзна ким, откидоше се у свет и заборав“, 184.

Када се цијела реченица преуреди тако да функцију илустровања радње преузму глаголске именице, онда тај одјељак добија специфичан ритмички набој:

Да ли се то игра пламења преноси, или је само од себе светлуцање и неко померање онамо у соби, или укусо прсло огледало одаје неко своје зрачење? (17)

Осим тога, превођење личног глаголског облика у глаголску именицу, која, природно, чува значење радње али не тражи ознаке субјекта, савршено одговара често подвлаченим Настасијевићевим поступцима језичког сабијања и концентрације исказа: „Кажу, пред умирање певала је“, 91, /Кажу, пре него што је

умрла, певала је/; „чује се, ко принесе уво, грицкање отуд“, 286, /Чује се, ко принесе уво, да неко или нешто грицка отуд/; „Ово ми се Крезо исповеди, мислећи да ће умрети после неког премлаћења“, 32, /Ово ми се Крезо исповеди, мислећи да ће умрети пошто га је неко (познат или непознат, једнина или множина?) премлатио/. Глаголске именице налазе се и у насловима: „Четврто рођење Каче“ и „Виђење 1915“.

* * *

Маркиране прилошке конструкције. У овој се прози такође инсистира на одређеним формулацијама одредби или допуна – изузетно су, на примјер, фреквентне предлошко-падежне конструкције „за“, „по“ и „мимо“. И док је овај трећи приједлог релативно риједак у свакодневном језику, па сама његова чешћа употреба фиксира читаочеву пажњу, у случају приједлога „за“ и „по“ евидентно је да се они смишљено користе у оним конструкцијама које нису карактеристичне за немаркиран језички низ. Тиме се ионако широко и добрим дијелом метафорично значење приједлога у језику додатно проширује, а границе функција им се замагљују, што има свакако за последицу и извјесно *тетурање* у читалачкој перцепцији. Простори стварности и фантазије, мишљења, снова и страхова, људског и хтонског дјелимично се једначе јер у њима владају једнаки закони простора и времена представљени кроз исте односе у језику.

Мимо: Овај приједлог најчешће се јавља у функцији површинске експликације дубинске негације, ондје гдје би обичније стајало „упркос“ или „против“, „осим“. „Покојника, мимо заповести нашег спаса, никад не вољах“, 28, „да тече она једноставно, као река, мимо свих гробова и умирања“, 46, „Ако је мимо дин свиња, није злато“, 162, „Мимо закон ли је, онда крив ко суди“, 194; „то ваљда сами бог, или мимо бога ко било, само не он“, 204, „Она и кад умре, мимо земљу је спекла“, 221, „Машила је Тута мимо човека у твар, и мимо твар“, 242. Понекад се користи и у поредбеним и хиперболичним конструкцијама: „видела сам, мимо децу мљаска уснама, 181“, „Мимо живо заболи је, а потура се“, 247, „Тек тај се по Вампирији земљи ћекуда мимо све тенце насисао!“, 151, итд.

По: „И мада с видока вешто склоњене, нађе их, и поцикује, и љуби по њима“, 26; „гује у мени да се сплећу и коте, и по њима да је помен о мени одсад па довека“, 51; „По прљав зид с обе стране“, 73; „овога ми крста, Качо, није по прошњи, него им тако лудиња давати“, 101; „Мами ме где тама са грана капље, неодољиво да је прижељкивање, по гласу да се дође“, 104; „Боже, не прекини ме, ма ишчезнуо, светло да паднем по њој за оплођење“, 120; „Онамо заспао Мимо по јагњету“, 128; „По марамчетом свака заклонила нос“, 151; „по ацамија мачор крене из баца овамо у проводњу“, 151; „Него на терету самом себи, и без мира, по чудо би се отворило где завирих“, 158; „И дан-дању по камен и трн баце му пролазници на гроб, те је читава хумка нарасла“, 171; „По камен ми буде свака о њему реч, и погоди ме каоно њега некад“, 171; „По питању сад мртву довозе је оном чија је“, 210; „И што би га по жена, и две, и три на дан (све оне могу да су горопадне) оним истим папучама шопале што их још не стигао прикрпити“, 232; „Као по сухи опаде лист“, 233; „Он и не смеје се, и не плаче, него му се по жила око уста угиба“, 235.

Најфреквентнији је приједлог „по“ у функцији истицања множине у којој је очувано значење издвојености (и граматички облик) сваке јединке понаособ: „по сухи опаде лист“, „по прљав зид“, „по камен и трн баце му пролазници“, „по ацамија мачор“, „и што би га по жена, и две, и три“, у чему може да се огледа и редукција конструкције „(један) по један“, али то не мора бити редован случај.

За: „за олакшање души да не крене оптерећена тајном“, „Хоћу за памћење да вам кажем“, „воћка ми при брду носи за сласт“, „С благословом је, нити трунка за сметњу да се испречи“, „Хоћу да шанем реч нежну, и додирнем је за разбуђење“, „Удахнув осете, празнично разбуђени ките се за саборене“, „За даље немадне реч, и смирује се добри“, „као да ми је широм отворено за даљи, ван овога, свет“, „За подавање омекшао бих“, мада има и узрочних, гдје је употреба приједлога „због“ очигледно намјерно избјегнута: „за благост њену одузе ми се реч“, „Што ли гробље? Ваљда опет за сувоту и топлоту, и земља ради нечега да их чува“. Дакле, најчешће *за-конструкције* су у функцији индикатора каузалности, одредбе узрока, циља или намјере и налазе се обично тамо гдје бисмо очекивали зависну реченицу („и додирнем је за разбуђење“, „и додирнем је да се разбуди“).

Њихова појава условљена је често инсистирањем на већ помињаним кондензаторима, попут глаголских именица.

Осим тога, „за“ се налази и у специфичном мелодијском низу „Кад полудим крвљу за љубав за игру“, 113, „за истином жељкало, за горком“, 287, „И руке буду крила за вратолом за лет“, 308, у коме се чује одјек фолклорног ритма понављања потребног да се испуни задата форма стиха усмене лирике, било десетарчке: „а Марко се тури на ујака/ на ујака војводу Момчила“, било бугарштица, о чему говори и Богишић: „једносложни предлози се понављају јамачно зарад попуне стиха: *за кума за вјенчаного* (9. 4), *за моје за црне очи* (39. 41), *по трави по дјетелини* (52. 8) [...]“ (Богишић 1878: 20).

* * *

Значај потенциране употребе инструментала. Када говоримо о облицима именских ријечи, можда најупадљивија и најаутентичнија особина Настасијевићеве прозе јесте употреба инструментал, која као да добује кроз цјелокупан текст обје збирке.

Из студије Милке Ивић *Инструментал без предлога* и примјера које она наводи да се видјети да је инструментал у нашем језику кроз његову историју био далеко фреквентнији, и налазио се у оним позицијама у којима данас очекујемо други падеж, предлошкопадежну конструкцију или зависну реченицу: „Оно основно што се може рећи о категорији оруђа с обзиром на њен развој – то је истицање чињенице да се њене границе њене употребе у току развоја српскохрватског све више сужавају. Прво су изгубљени типови код којих је инструменталом означена активна јединка – појам бића [...] Процес сужавања семантичког поља категорије оруђа почео је негде пре писаних споменика. Данас је он у завршној фази – мада још није завршен“ (Ивић М. 2005: 256).

Међу осталим формама које се сужавају, губе или су већ изгубљене М. Ивић наводи инструментал пасивне конструкције који обиљежава бића као носиоце радње, па тиме улази у „семантичку зону вршиоца радње која припада

првенствено номинативу“, инструментал узрока као врло живу категорију нашег старог језика, инструментал циља, инструментал са објекатском нијансом у значењу (са категоријом носиоца стања, итд), поједине аспекте инструментала времена и мјеста (динамичког типа), инструментал функције носиоца стања, итд (Ивић М. 2005: 257–258). „Стари српскохрватски употребљава сасвим редовно – тј. у свима случајевима када је то потребно – инструментал функције омогућивача. У савременом српскохрватском међутим инструментал *омогућивача*⁷⁷ није више продуктивна категорија. У току је управо процес да се цела категорија *оруђа* сведе само на спроводнички инструментал. Мада се још увек омогућивачки тип задржава у конструкцији са појединим глаголима, он је ипак у већини случајева већ замењен конструкцијама са *помоћу, путем, на основу* и сл.“ (Ивић М. 2005: 30).⁷⁸

Настасијевићев језик, као што смо већ рекли, обилује ријечима у облику инструментала. Као и у случају инфинитива, и овдје се налазе обновљене многе конструкције већ изгубљене или у процесу нестајања, које би се дале замијенити оним обичнијим, са предлозима које помиње М. Ивић, квалитативним генитивом/одредбама, односним реченицама, или пак неким другим предлошкопадежним конструкцијама. Ипак, у већини истих тих примјера истовремено би нестало и тог благог, нијансираног прелива значења чврстог јединства у датом тренутку који инструментал подразумева.⁷⁹ Управо је та

⁷⁷ „О некадашњој употреби инструментала привидно спроводничке функције у српскохрватском говоре, у извесном смислу врло речито, архаични облици собом (сам собом) и главом у значењу лично“ (Ивић М. 2005: 48).

⁷⁸ Душан Јовић, поводом конструкције из Настасијевићеве пјесме „Фрула“: „Да л' што пастири помрли / тобом призиваху драгу“ и употребе инструментала у њој, биљежи: „Тобом призиваху је посве у духу норме, ако се буквално односи на фрулу. Међутим, пошто је реч о персонификацији, веза је врло необична, или боље рећи архаична“ (Јовић 1975: 79).

⁷⁹ Према М. Стевановићу, сва значења инструментала, у ширем смислу, сведе се на значења заједнице „јер свака употреба облика инструментала, поред појма с именом у овом облику, представља и главни појам, којему је он увек пратилац, било као саучесник у радњи (социјатив), било као оруђе којим главни појам врши радњу, било као предмет (конкретни и апстрактни) који он у означеном тренутку има уза се“ (Стевановић II 1969: 421).

семантичка нијанса, чини се, оно на чему овај писац инсистира и разлог зашто у тој мјери форсира овај падеж. Дати примјери из обје збирке ни изблиза не исцрпљују грађу, али сматрали смо да су довољно репрезентативни:

- „Несташлуком насмејану црнку“, 15, (обичније би било: „Несташна, насмејана црнка“ и сл, али би управо ту изостао елемент активности поменутог несташлука)
- „уснама као смешка се, али погледом строга“, 19, (у немаркираном низу: „строга погледа, или, још прије, строгог погледа“, квалитативни генитив), слично томе и „чутурасто главом и маљаво и четворонога“, 32, „млада породиља (дивна смерношћу иначе)“, 32, „заводљив погледом и милозвучан речју“, 29, „свака је млечна младошћу“, 47, „Дотрајаваше ту кућерина, спласнула кровом“, 161;
- „и да вам змијињи јед с језика на њу кане, миром би постао“, 20 (инструментал у оквиру именичког предиката са семикопулативним глаголом „постати“, који се може замијенити номинативом „постао би миро“);
- „Душица ова, тобом⁸⁰ научена“, 23 (инструментал пасивне конструкције са логичким субјектом у инструменталу, „ергативна реченица“ – проналази се и код Његоша, како сматра Стевановић, можда по угледу на руски), слично томе и прилично усиљена конструкција „на зиду, везена сопственом руком тетке“, 75);
- „Мојим погледом дознав рођену тајну“, 118, „Воском и тамјаном и песмом Господу миришу“, 30, „смрћу тек тиха“, 210, „јер можда не од јесени но његовим присуством отворило им се па је тако“, 113, „Њеним нестанком осетим око себе мрак и звезде над главом“, 83, (ово су типичне функције омогућивача⁸¹, немаркиран језички низ би можда био „кроз восак, тамјан и песму...“, „у смрти“, „но због његовог присуства“, „по њеном нестанку“, с

⁸⁰ Из контекста одјељка види се да је ријеч о Богу.

⁸¹ „Заједнички моменат који сједињује ова два типа категорије ‘активног узрока’ – инструментал ‘чиниоца’ и инструментал ‘изазивача’ – јесте чињеница да појмови њима обележени сами од себе директно дејствују на вршиоца радње доводећи га у дато стање“ (Ивић М. 2005: 80).

тим што у посљедњем случају замјењивањем инструментала губи се двострукост значења: узрочна и временска);

- чест је и инструментал у функцији просторног одређења, *кретања*: „Чињаше се блуд парохијом и као сам од себе“, 32, „Момку Ђенадију искапаше очи путањом што се узбрдо пење“, 46, „назрем ходником познату“, 201, „Па ме сподбије и двориштем у ковитлац“, 103, и нешто необичније, умјесто локатива „ето, данас је земљом празник“, 52;
- у темпоралној функцији, паралелног тока „но с виделом разапел ново платно“, 21, „још дететом опали ми шамар“, 153;
- конструкције које иначе захтијевају *s+инструментал*, и означавају „однос заједнице који није и однос јединствене целине“ (Ивић М. 2005: 159) претварају се у инструментал без предлога: „А носим собом двогубу песму“, 97 (јединство пјевача, пјесника и пјесме је консеквентно продубљено);
- и друге одредбене функције у којима инструментал није у свом природном окружењу, и гдје би се очекивала друкчија предлошкопадежна конструкција или зависна реченица: „Њему то смешно буде и грохотом суне“, 106 („суне у грохот“), „или ми се отац коњокрадицом роди, 113 („као коњокрадица“), „Поднаредник надимком има кљунаст нос“, 133 („судећи према надимку“, опет кондензација), „И залапив на пукотине душа, кужном осете је“, 176 („осете да је кужна“), „Припазидете, шале да се ко не превари слугом ми га обедити“, 240 („за слугу“), „Мој брат, светао и насмејан радошћу“, 34 („од радости“, или једноставно „радостан“, мада је цијела конструкција у сваком облику помало плеонастична), итд⁸².

⁸² Овакве конструкције са инструменталом проналазе се и у Настасијевићевој поезији. Стих „гробом пјан“ очигледно подразумијева и семантичку близину израза „гробом опијен“ која је обичнија и скоро немаркирана, с једне стране, а са друге инсистира на тој семантици инструментала без предлога (умјесто узрочног генитива „пјан од гроба“) која подразумијева вршиоца радње и његово (макар тренутно) јединство са оруђем или омогућивачем. „Пјан гробом“, тако, означава уједно и још приснији однос лирског ја и смрти, и активно учешће самог гроба у предоченој слици.

Резимирајући да су многи облици инструментала о којима говори заправо „дубоки архаизми“, М. Ивић нас је још једном довела до закључка да Настасијевић настоји да прошири спектар потенцијала српског језика у извјесном ретроспективном правцу, дакле поштујући законе положене у дух језика.⁸³ Зденко Лешић сматра да друкчије у књижевности и није могуће: „Најчешће он (пјесник, прим. аут.) у потпуности преузима језик који затиче и прихвата норме које владају, а ако прибјегава девијацијама, онда то чини само у условима које прописује дати језик“ (Лешић 1975: 28). Ако је „у српскохрватском језику већ од првих споменика обим значења инструментала у процесу сужавања“ (Ивић М. 2005: 51), онда је у Настасијевићевој прози на дјелу супротан процес: ширење тог обима значења у односу на стандардни савремени језик. У цјелокупном процесу, свакако није занемарљив ни звучни квалитет облика инструментала: у сва три рода у једнини он у највећем броју случајева има исти наставак *-ом*, док у множини алтернирају наставци *-има*, *-ама*, који такође донекле доприносе утиску еуфонијског сагласја и језичког јединства обје збирке.

* * *

Локализми, дијалектизми, туђице и позајмљенице. Сложенице и изведенице. Имајући на уму понешто необичан Настасијевићев став да се драгоцену матерњу мелодију „најјасније чује код примитивца“ (овдје се са приличном сигурношћу може утврдити да се мисли на необразованог човјека, који говори некњижевним језиком), онда је у разматраној прози сасвим разумљива честа употреба локализама, дијалектизама, позајмљеница и туђица различитог поријекла, односно широког степена распрострања. Његово поље интересовања

⁸³ Настасијевићево досљедно варирање идентичних синтаксичких образаца, у склопу опсесивне тежње да језик буде и одређена врста документа – прва линија у борби са свемоћним заборавом, може да илуструје и следеће запажање: „Што је већи број рефлекса једног прасистема, једне праформе или једне појаве забележен у дијалектима, тим веродостојнија и потпунија може да буде реконструкција промене система, форме, категорије или појаве, баш као и историјски полазне форме, категорије, система“ (Толстој 1995: 35)

за језик шире је од онога што је обухватио језички стандард, па управо у тим изостављеним дијеловима он налази затајену музику матерњег језика.

Поменућемо неколико ситнијих и не у толикој мјери обухватних, систематичних појава језика ове прозе. У приповијеткама тако налазимо случајеве са изостанком или супституцијом гласа „х“: „наерени“, „сирома“, „Ориђанин“, „нарамују“, „заманути“, „армуникаши“, „испотија“; дисимилацијом: „светњака“/„светњаке“, „вотњак“, „нечастје“; упрошћавањем сугласничких група: „ноздре“, „челе“, „шесеторица“; ненормираним, дијалекатским обликом присвојне замјенице *њихов*: „њин/њином“⁸⁴, напоредно постављене старе и нове облике множине: „чељадима“ и „чељадма“; немотивисане (па и нестандардизоване) ијекавизме: „гњездо“, „гњезда“, „гњев“, „гњеван“, „жљебова“; и разне друге облике промјенљивих и непромјенљивих ријечи који излазе из оквира стандарда: „несатрулије“, „јадовније“, „најволијега“, „јаргован“, „очино“, „љуцки“, или пак ријечи на које су ненавикнути уво и лексички фонд савременог читаоца: „ћенар“ (РМС 1990 VI: 360, *ивични дио, перваз, тур.*), „тонтати“ (нема потврде у РМС, из контекста се разумијева значење: *нагомилавати*), „кврца“ (према Н. Петковићу – *кврга*, Петковић 1991 IV: 898), „побауљити“ (у РМС 1990 I: 149, нађено само *бауљати*, могуће од њега направљен почетно свршени глагол), „векало“/ „векати“ (у РМС 1990 I: 364, *вечати*, вечим, несврш. оном. *бечати, векетати, мекетати*), „тмуша“ (РМС 1990 VI: 226, *тмина*), „прибогу“ (РМС 1990 V: 32, *прибогу* – речца, устаљени фразеолошки израз који појачава тврђење), „штурина“ (према Петковић 1991 IV: 900, *јаловост*), „кломпаво“ (према РМС 1990 II: 743, варијанта од *клемпаво*), „шоботаво“ (РМС 1990 VI: 988, од *шобот* м оном. *мукао, туп звук којим при удару одјекује празио буре, сличан звук при удару о што шупље или дрвено и сл*), „скоружити/ скорушити се“ (РМС 1990 V: 815, *скорити се*), „закавликати“ (РМС 1990 II: 620, *кавликати, кавличем, несврш. оном. давати, изводити глас „кав, кав“*, дакле *закевтати*), „тувљење“ (РМС 1990 VI: 323, од *тувити*, -им несврш, *добро држати у памети, памтити*), „богаштина“ 188 (РМС 1990 I: 233, *богатство*); „гусне, гуснути“ (у РМС 1990 I: 601, *постајати густ*),

⁸⁴ Ово као дублет који не може ући у норму осјећа већ Никанор Грујић, који о том језичком проблему пише још 1842. у Србском народном листу.

„рокава“ (у РМС нема одреднице, према Н. Петковићу, придјев од „рокља“, 1991 IV: 898), „смагнути“ (у РМС 1990 V: 873, или *поцрнети* (од сунца), или *раменима смакнути, слегнути раменима*), осећи/ осече (РМС 1990 IV: 206, 3. покр. *смањити се, опасности*. – *Осјекла вода*. Вук Рј).⁸⁵

Осим тога, изгледа да је и пишећ став да се затајена матерња мелодија нашег језика најбоље чује у „лирском замуцкивању нашег југа“ оставио трага и у његовој поетици, односно језику. У Настасијевићевој прози, и то подједнако у говору јунака и надређене инстанце – приповједача, присутне су изведенице са суфиксима *-ли* и *-че*. Рачунајући на благ дијалекатски прелив, ова се проза истовремено не одриче ни утиска о високоартифицијелном језику, будући да се поменуте ријечи користе промишљено, у брижљиво конструисаном окружењу.

Ријечи настале додавањем првог суфикса, *-ли* на творбену основу⁸⁶ код Настасијевића означавају поредбену везу са именицом на коју се односе. Њихово поријекло и „претежно фолклористичко обележје“ (Радић 2001: 96) беспрекорно су се уклапали у Настасијевић језички концепт. П. Радић, наиме, истиче да су непромјљиви придјиви овако образовани постали малтене општа мјеста у народној поезији, а да су из ње, за наше питање опет важно, „заједно са другим турцизмима ушли у српску романтичарску поезију XIX века“ (Радић 2001: 97). Нама се чини да није безначајан, у свјетлу Настасијевићеве поетике (и свјесно се излажући опасности да се приступ прогласи биографским), ни податак да је и за македонски књижевни и језик усмене поезије овај суфикс такође карактеристичан.

⁸⁵ Овим неколиким примјерима ниуколико се не исцрпљује несвакидашњи лексички фонд Настасијевићеве прозе. Издвојене и пописане данашњим говорницима мање познате ријечи из реда архаизама, дијалектизама, па и понека Настасијевићева кованица настала према предложеном материјалу налазе се у „Речнику мање познатих речи“ Новице Петковића (Петковић 1991), на крају сваке од четири књиге сабраних Настасијевићевих дјела, и у „Речнику древних речи у поезији Момчила Настасијевића“ Ђорђа Трифуновића, (Трифунвић 1962: 187–199).

⁸⁶ „Суфикс *-ли* је непосредан континуант турске творбене морфеме којом се у турском граде изведенице од именичких основа. [...] У српском језику, као и у турском, изведенице на *-ли* углавном представљају непромењиве придеве“ (Радић 2001: 96).

Тако је, у овој прози, под мјесечевом свјетлошћу небо у смирај дана „мерџанли“, вече „зејтинли“, ноћ „софтанли“, невјестина коса „златали“, крила „голубли“, преслице „седефли“, трава „кадифли“, вјетар „кардашли“, кочије „федерли“ (у чини се ненамјерном хумору), јело „медли умешено“. Из свега тога се да извући закључак да се овај суфикс код Настасијевића јавља колико у функцији творбено-семантичких иновација, односно језичког онеобичавања, толико опет и вишеструког реферисања на различите слојеве традиције.

Што се тиче суфикса *-че*, индикативно је то да „не можемо тврдити да је он типичан за стандардни српски језик, будући да већина ових твореница не припада књижевном већ разговорном, жаргонском слоју језика (чавче, врапче, голупче и сл.). Остајемо при констатацији да је суфикс *-че* ипак одлика народних говора, посебно високе продуктивности у говорима призренско-тимочке дијалекатске зоне“ (Жугић: 223). У Настасијевићевијевој прози, између осталог, проналазимо сљедеће ријечи изведене поменутиим деминутивним суфиксом: „коренче“, „крупче“, „марамче“, „бакраче“, „тиче“ (са упрошћавање иницијалне сугласничке групе), „котличе“, „керче“, „мушкарче“, „првенче“, „мезимче“, „девојче“, „голупче“.

Није згорег нагласити да су фреквентни и суфикси *-ик*, *-ник* и *-ак*⁸⁷ (који доноси деминутивни, дакле емотивни значењски прелив са именичким основама), такође нешто мање продуктивни у свакодневном језику: „женик“, „бедник“, „страдалник“, „безумник“, „несретник“, „патник“, „столетник“, „умник“, „замерак“, „урочак“, „слабачак“ (као именица, не као придјев), „унапредак“, „веселјак“, „брдељак“, „дреновак“, „грумичак“, „нејачак“ (такође као именица).

⁸⁷ „Именице са израженијим значењем носиоца извесне особине, али код којих се подразумева и значење вршиоца неке глаголске радње, акције уопште (са придевским, ређе именичким или глаголским општим делом и са суфиксима *-ак*, *-ик*, *-ар*, *-ац*, *-ција*, *аш*“ (Ристић 1966: 22). Говорећи о продуктивности суфикса „*ик*“, „*ник*“ и „*ак*“ код романтичарских пјесника српског и хрватског језика, Олга Ристић наводи да „живље грађење у овој значењској групи одступа од његове данашње употребе [...] Иако су ови суфикси у језику пре романтичарске епохе били продуктивни, велика је заслуга романтичарских песника не само у одржавању традиције, већ и у давању широког замаха даљем грађењу речи овим суфиксима“ (Ристић 1966: 42, 68). Та особина поетског језика романтичарских пјесника свакако је утицала и на Настасијевићев језик.

Већина њих спада у именице са значење носиоца неке доминантне особине (*nomina attributi*). Клајн наводи да будући да „данас *-(a)к* више није продуктивно као деминутивни суфикс, многи од ових облика постоје још само као поетизми и архаизми“ (Клајн 2003: 26).

Занимљиво је и што у ове двије збирке, осим уобичајених именица на *-ота* (истини за вољу веома фреквентних) попут: „дивота“, „чистота“/„нечистота“, „доброта“, „срамота“, „страхота“, „топлота“, „лепота“, „грехота“, „красота“, налазимо често и „нагота“, „јаснота“, „милота“, „глухота“, „белота“, „сувота“, „пунота“. Та је стилска особеност заострена дотле да у овој прози једва можемо пронаћи именице грађене са суфиксом *-оћа*. Још једном је, тако, у избору лексике Настасијевић показао да тежи да свој израз учини на извјестан начин апстрактнијим, будући да – ако говоримо о диференцијацији значења при дистрибуцији ова два наставка – „именице на *-ота* означавају апстрактно, а оне на *-оћа* више стварно својство“ (Стевановић 1964: 545). Штавише, индикативно је и то да је у преводу *Новог завјета* Вук⁸⁸ дао изражену предност именицама на *-ота*, за разлику од *Српског рјечника* из 1818, гдје је још није „ударен темељ њиховој стилској диференцијацији“. „Полазећи од пуне семантичке равноправности именица на *-ота* и *-оћа* у народном језику Вукова времена, увођење у текст превода само именица на *-ота* сведочи о промишљеном поступку ‘оплемењивања’ тог творбеног модела, намењеног за ‘изградњу изванредно изражајног стила, архаичног по структури и узвишеног по сазвучјима’“ (Тјапко 1997: 267). Настасијевићева тежња да у свом језику сажме макар трагове цјелокупног језичког наслеђа овдје је на трагу једноставног рјешења: „Употреба именица управо са тим суфиксом је веома успело Вуково решење најпре по томе што је изведени творбени модел заједничко наслеђе српског народног језика и језика црквенословенског“ (Исто, 267).

⁸⁸ Занимљив детаљ који свједочи о директној вези са Вуковим језиком: приповједач Хронике назива старицу оклепана вешт, означавајући је исто онако како се именују домаћинов родитељи у чувеној приповијести „Усуд“ (оклепане вешти). Придјев „оклепан“ се јавља и код Ђуре Јакшића и ријечник даје објашњење „изанђао, истрошен, оронуо“, али за именицу „вешт“ не налазимо потврду у рјечнику, па претпостављамо да се о свођењу ријечу на корјенску морфему (најмањи носилац значења).

лексичке слојеве. О томе најбоље свједочи учесталост сложеница у овој прози, од којих ове са *благо-* јесу најчешће, али никако нису усамљене. Комбиновање придјевске са придјевском, именичком или глаголском основом најфреквентнији је начин склапања сложеница, али има и примјера за друге комбинације: „милокрвно“, „милоока“, „милозвучно“, „злехудо“, „двоножно“, „црвеногрлка“, „црнобрк и оштроок“, „тицоглав“, „мироносно“, „дебелоусни“, „белошљиве“, „богохулити“, „богорађење“, „истинољубље“, „главосек“, „добродетел“, „зломисленици“, „злотравница“, „густоткано“, „богохула“, „свеисти“, „белодан“, „мукотрпље“ (ове именице нема у РМС, а у РСАНУ 1988: 265 илустрована је само са два примјера управо из Настасијевића), итд.

Зорица Никитовић наводи да се „за сложенице сакралног значења у литератури обично наводи да су настале за потребе номинације и стилизације текста“ (Никитовић 2013: 26), чиме се још једном потврђује Настасијевићева тежња ка кондензацији исказа. Сложеница се тако посматра такође као кондензатор реченичног (или синтагматског) значења⁹⁰: „Боже мој, куда ово, у светост или *богохулу*“ (хуљење на бога); „Прве седе већ наговесте ми, за толико си мање од овога света, а *свеисти* ја“ (а ја сам све (време) исти), итд.

Још једна изражена особеност Настасијевићевог стила односи се на присуство изведеница са негацијским префиксом, односно лексичких антонима, гдје се „негативном префиксацијом твори ‘одрични’ антонимски парњак“ (Ковачевић 2000: 118). Прије свега, ријеч је о мноштву придјева и прилога на чијем инсистирању у овом облику ова проза такође дугује утисак о високој стилској уједначености. Осим уобичајених и према доживљају читаоца немаркираних облика, као што су „непомично“, „несуђено“, „неодољиво“,

⁹⁰ Ова ауторка наводи да са аспекта семантичке парафразе, сложенице се могу разврстати у три групе: 1) сложене ријечи које у структури имају синтагму, 2) сложене ријечи које у структури имају реченицу, и 3) сложене ријечи код којих је дошло до помјерања значења при чему је првотни однос мотивације нарушен тако да не могу бити обједињене јединственим критеријумом (Никитовић 2013: 29). Везано за последњу групу, поред именице „благодет“, код Настасијевића би ту могле да иду сложенице попут „милокрвно“, „богорађење“, „белодан“.

„непрегледно“, „нерадо“, „непроходно“, „нелагодно“ (веома честих у тексту), мноштво је и у том облику мање познатих и стилски акцентованих: „недокучно“, „непримљено“, „нелепљиво“, „нељубљено“, „неосећено“, „непрстенована“, „недозвана“, „неотворима“, „невидимо“, „неутолимо“.⁹¹ Посљедња три примјера свој облик свакако дугују ишчезлим пратиципима црквенословенског језика.

Врло су фреквентне и именице грађене према овом принципу, а осим уобичајених или пак у ријечницима потврђених: „незнање“, „несрећница“, „непажња“, „нечист“, налазе се и „неживот“, „невратија“ (мјесто из кога се путник неће вратити, према „недођија“, „бестрагија“), „нерађање“ – за које нисмо нашли потврду у ријечнику, и за које се може претпоставити да би могло претпоставити да су Настасијевићева конструкција или брижљиво одабрани одазиви. При томе, именица „неживот“, нпр, нема само супротно, антонимско значење, него доноси и функцију *придавања неповољног значења*, „где се стављањем не- пред именицу или придев постиже значење негативне особине“ (Грицкат 1962: 119, Драгићевић 1996: 33): „Ту су они, застајали се, сасушили, зебе од њихова неживота варош“, 284. Ови *структурно грађени негатори* опомињу такође читаоца на фолклорни тон, који наликује тону загонетки (Милановић 1998: 65).

Нимало случајно, Настасијевић око кључних ријечи своје поетике прави и лексичке гроздове, односно користи етимолошку фигуру припадња ријечи истом коријену. Тако у приповијеткама проналазимо, од *бел*: „бео“/ „белота“/ „белина“/ „бељење“/ „белац“/ „белошљиве“/ „белобради“/ „побелети“/ „убелети“/ „забелети“/ „обелоданити“/ „белодан“; од *там*: „тама“/ „таман“/ „тамнина“/ „потамнети“/ „тамница“/ „тамњење“/ „затамнити“/ „тамнети“; од *бес*: „бес“/ „бесан“/ „беснети“/ „побеснети“/ „обестан“/ „бесић“/ „бесина“/ „бесуља“; од *корен*: „корен“/ „некорен“/ „коренче“/ „кореновић“/ „коренит“/ „коренитији“/ „коренити“/ „укоренити“/ „искоренити“, од „мук“: „мук“/ „подмуклица“/ „замукнути“/ „промукнути“/ „умукнути“/ „мукло“/ „замукло“/ „подмукло“/ „мучаљиво“, од *глас*: „глас“/ „безглас“/ „гласић“/ „благогласје“/ „гласно“/

⁹¹ „Неотворима“, „неделима“, „непогрешими“ налазимо, штавише, и у есејима (IV, 39, 41, 85).

„гласито“/ „гласовито“/ „гласовитије“/ „безгласно“/ „благогласно“/ „милогласно“/ „злогласно“/ „углас“/ „огласити“/ „разгласити“; *трул*/ „труо“/ „нетруо“/ „трулеж“/ „трулина“/ „труљење“/ „труо“/ „трули“/ „трунути“/ „дотрулавати“/ „несатрулије“.

* * *

Реченична парцелација. Премрежавање текста истим поступцима потрцтано је и праксом извлачења везничких конектора (а, али, и, или) на почетак нових реченица: извршени су преструктурирање текста и (привидна) парцелација реченица.

Реченична парцелација, која је позната прије свега као синтаксичко-семантичко оруђе поезије, као ритмотворни елемент примјећује се нарочито код оних аутора који се подједнако баве поезијом и прозом (код Црњанског, нпр, код кога је најтемељније и проучена). Она подразумијева „неке синтаксичке конструкције које су интонационо и позиционо одвојене од матичне реченичне структуре“, односно различите врсте осамостаљених, а иначе зависних, реченичних структура (субјекатске и предикатске синтагме, атрибут, објекат, прилошке одредбе, апозиције, зависне реченице). Тако издвојене, оне доводе до „драстичног нарушавања традиционалних принципа конституисања реченице“ (Радовановић 1990: 120). Код Настасијевића, како је већ примијећено у литератури (Сарафијановић 1996: 178), нема драстичних примјера реченичног парцелисања у смислу у коме се оно налази код Црњанског, али постоји пракса нарочитог акцентовања реченичних дијелова који у суштини и јесу самостални, и то тако што се на почетак стављају текстуални, везнички конектори (*и, или, а, али*), који свједоче о неком разбијању међуреченичне, или надреченичне цјелине. Ипак, да је ријеч само о привидној парцелацији види се кад се размотри структура тих пројектованих надреченичних цјелина: поменути везници свједоче о саставним и раставним односима у сложеним реченицама, грађених од више *независних* простих реченица.

Ипак, ако парцелацију дефинишемо као „својеврсно интонационо и позиционо издвајање (па, самим тим, и *истицање*) језичке јединице која на логичном плану посматрања исказа чини кохерентну целину (а формалнолојички и традиционалнограматички реченицу) са смисаоном целином у односу на коју се сада интонацијом и позицијом језички аутономизује“ (Радовановић 1990: 120) и ставимо акценат на интонационо издвајање, онда се нама чини да је сасвим примјерено казати да је једна, сасвим посебна, врста парцелације једно од основних лингвостилистичких средстава Настасијевићевих у конструкцији прозног исказа. Пракса започињања реченица апострофираним везницима вишеструко је повезана са језиком наше народне поезије, словенском антитезом и језиком средњевијековне књижевности (примјери су дати само илустративно, не исцрпљују грађу):

А: „А не питаш, сме ли се то“, 17; „А у ћумезу тмуша“, 233; „А догорело мушком./ А замандалио ћир Заха“, 196; „А један крилати на то, блиставо заокружив ружична уста шакама“, 40; „А кљусе покуњено се одстрани“, 42; „А мене нешто повуче натраг“, 43; „А он свакој напоје каза овако“, 31; „А што вам неки дан за оца рекох, не мора да је тачно“, 74; „А и даљи тај ход зар опет није то“, 157; „А чему нема лека, све ми се каже, за даље је некуд лек“, 160; „А овамо није, да речемо, ни без неке сласти“, 162; „А сваки тај дукат вредео је колико да се пре времена истера заметак из мајке“, 222; „А у ћумезу тмуша“, 231; „А њему, као раку на дршке, укочиле очи“, 250.

Али: „Али би уочи празника и на задушнице палила на нашем гробљу по свећу више“, 15; „Али овај и збором и ношњом и понашањем друкши беше“, 67; „Али што се у старачкој глави запати без великог јада истерати се не да“, 117; „Али ме оцем више не зовите, но злотворем“, 166; „Али очајније но милошта рођене мајке замирише туђој деци кад мори туга за својом“, 176; „Али се нико не усуди реметити их у том њином“, 183; „Али на ћумезу овамо твој, спекло се, злато“, 227; „Али га ућутка Пуле“, 232; „Али тек ни то не личи, грабити мимо сеој ред“, 254; „Али опет није лако ни гомилу злата згрнути за крзно“, 269, итд.

Честе су и комбинације:

А кад се објави зора, искрадаше се незнанац да га не примете. Али га приметише. 67

Али, као за пакост, не шта је мој отац полазећи поручио, него на коју је страну био накривио шубару, из које шољице попио последњу кафу, којом ногом закорачио преко прага (а да је левом, то се зна) и све тако нешто. А „тугаљивих и за плакање речи“ што их том згодом каза о мени, за бога не може да се сети. 76

Али твој глас, чедна, дозвола ме и доведе овој страни по ноћи и без показала! А отуриш ли ме повратка ми више нема! 82

Или: „или што исцицијав му родитељ за века, непуно за годину проћерда, или оно рођено стечене мучице у раван свуче“, 308; „онда ми блиско шапатам, или је однекуд глас, или то самог себе чујем“, 115; „утапа ли се брат мој у ракију или недокучно; или језиком, ждерићи, мами тамну срж из мајке“, 312; „Да ли се то игра пламења преноси, или је само од себе светлуцање и не ко померање онамо у соби, или укосо прсло огледало одаје неко своје зрачење“, 17; „даде се у скитњу жена, па или буде или не буде код куће на конаку“, 16; „или тица дуговрата где кљује злаћени грозд; или сам цвет, као божур“, 22; „Или се свадбује или даћа готови, па сам и ја ту да помогнем, или ко тешко заболује, па га ваља ноћу чувати“, 17; „гдегде само као млаз бистрине пробије, или зрака видеља, или бокорић травки“, 22; „јер ко се узвиси или снизи или ко застрани, томе не тече непрекидно до конца“, 57; „или записано негде прочитах, или ми на сан дође, или враг би знао шта“, 59; „Можда на утрини измену два села, или у заветрини на безименом потоку, или у трли при брду, или ђаво га знао где“, 75.

И: „И знај, да сам у нужди а они златом везени и бисером кићени, туга би ме било дирнути“, 15; „И дотетурав, свалим се на кревет“, 16; „И, ако можеш веровати, стари људи, унуци им се замомчили, збуне се кад је виде“, 16; „И отпадише се невољни, и пре би закорачили у коју било срамоту неголи код нас у просидбу“, 16; „И да знаш, велика је мука те ово чиним“, 16; „И милозвучно ми

каже“, 17; „И рећи ћу ти, оче, да знаш и разумеш“, 39; „И тако исказах што ми је на души“, 54; „И онда намигне Кача“, 72; „И вратим се“, 93; „И с твојим родом сме ли се најбољи међу нама ородити“, 118; „И увиде се, не помаже лупати разлогом о тврде главе“, 164; „И макар гнусан у лицу, а она као уписана“, 182; „И као букнем и немадне ме“, 196; „И пију, и макар ко гром јако, не приања. И да не ударају гочеве и зурле не пиште, не би се знало зашто су они ту“, 208; „И заклецају колена чика Виду. И сулуда Јека узме по њему поздрављати мртве“, 215, итд.

Немогуће је, свакако, на први поглед не уочити сличност библијске ритмике казивања и наведених Настасијевићевих реченица, нарочито када је ријеч о везницима „а“ и „и“. Довољно је погледати Прву књигу *Старог завјета*:

1. У почетку створи Бог небо и земљу.
2. А земља бјеше без обличја и пуста, и бјеше тама над безданом; и дух Божји дизаше се над водом.
3. И рече Бог: нека буде свјетлост. И би свјетлост.
4. И виђе Бог свјетлост да је добра; и растави Бог свјетлост од таме.
5. И свјетлост назва Бог дан, а таму назва ноћ. И би вече и би јутро, дан први.
6. Потом рече Бог: нека буде свод посред воде, да раставља воду од воде.
7. И створи Бог свод, и растави воду под сводом од воде над сводом; и би тако.
8. А свод назва Бог небо. И би вече и би јутро, дан други.
9. Потом рече Бог: нека се сабере вода што је под небом на једно мјесто, и нека се покаже сухо. И би тако.

Сличност је очигледно тражена и пажљиво изграђивана.

* * *

На реченичном нивоу, такође, међу стилски маркантне особине Настасијевићевог говора спадају и наглашена деперсонализација, односно изражена деагентизација: „Тамо загустило од ковчега“, 11; „Попадало је, сам собом напиток колам“, 113; „И жену имало је“, 190; „За ћупове злата знало се“, 290;

„Шиштало из њега, као молба, као претња нека“, 291; „Стискало јој усне што једино још отвараше их оцу“, 292; „Сиве су, знало се; неће им одолети кога простреле“, 292; „Видицу кротку у неподоб некуд заценуло“, 193; „И истог, Бранка немало у кући Гаврића, матери мезимца“, 193; „А кад зацаклени, где је жуборило и роморило“, 301; „као да је прогледало и прозјало из гроба“, 311, итд.

Овај тип реченица често алтернира са глаголским именицама и глаголским прилозима у истим или сличним положајима.

* * *

Антепозиција атрибута. Од стилских особености Настасијевићевог језика битно је поменути и антепозицију атрибута, која је у књижевном језику, што је за његову поетику свакако од значаја, „тек у новије време, током 19. века, постала стилски маркирана као архаична конструкција“ (Милановић 1998: 69): „а вода тај и се да је боље прими, све због коварства твог“, 48; „Али што ми душа дрхти од ове тишине и мировања овог“, 49; „тежак онако, краткокрил, одлете до на крај мале, тица кисела“, 164; „И једва се после докотуравали до домова и поштења својих“, 51; „осветила му се за образ девојачки“, 51; „Она заруде радошћу и да ми пружи обе руке беле“, 82; „пуне му бисаге плећки, и поскурица, и марама шарених“, 101; „и крв тог укуса, и зној, и гледање разбијено“, 102; „Сад кољу гуске Стојанине [...] и патке трапаве“, 105; „голему веселу да је храна голема“, 106; „А у соби и сад је одар, и светњака златна два“, 221; антепозиција са разбијеном синтагмом: „уведрила као биљка на суши незаливена“ 21; „улево врата су железна“, 82, или антепозиција у оквиру својеврсне парцелације, са запетама: „Онда, но мучки му се краду очи, одвугле оне његове“, 174, „Као мајчине учине ми се, на укуп скрштене“, 176, „И мајка, мукотрпна моја“, 213; „Душа је то, врела младеначка“, 197; „Него, као рођен сам за науку, тешку неку надалеко“, 213.

Ово је свакако у вези са општом *барокизацијом језика* (о вези барока и авангарде погледати Бенчић 1991), чијем се утиску не можемо отети ни онда када налазимо бројне примјере финалне позиције глагола у реченицама, која се „јавила

се у српском језику под утицајем барока и немачког језика“ (Милановић 1998: 73). Каденцирање које се постиже помјерањем помоћног глагола на крај реченице већ смо помињали, а ево и других примјера:

„Матере нам из исте утробе настале“, 10; „Нека се потање исприча“, 30; „мој сабрат учини ми се већма уцвелењен но што се човеку може“, 30; „Двапут крочиш, на три већ нагазио“, 165; „да се зна како чика Јанко потурено прима“, 60; „заметне, роди и веселећи се плоду празнује“, 50; „Домаћи беху негде на части, мала Јагода сама спаваше“, 67; „да прска срча и леп с таванице опада“, 98; „С благословом је, нити трунка за сметњу да се испречи; вола за пециво оборише“, 106; „И у виде се, не помаже лупати разлогом о тврде главе, још тврђе настану“, 164; „Памет му досезаше до знања кога носи, те што теже, оно слађе трпљаше“, 38; „На смирају сви у туђиновим очима грозницу видеше. И нико ником реч о томе не каза“, 169; „Девојке се друга друзи узрујаше“, 196, итд.

* * *

И поред ауторовог труда да најмаркантније тежње Настасијевићевог језика обиљежи, сасвим је сигурно је да су неке, нарочито ситније и теже примијетне особине његовог стила у приповијеткама остале неописане у овом сумарном прегледу. Његов филигрански и непрекидан (до самог краја живота) рад на свом невеликом дјелу увијек оставља могућност пропуста или превида (још) једне финесе која је уклопљена у живи организам језика у непрестаном покрету (*песме у настајању*). Улога фразеологизма као тропа и осамостаљене синтаксичке и семантичке јединице чији се садржај празни и испуњава новим материјалом и импликацијама (о томе и у поглављу о везама са усменом књижевношћу) тако је једно од питања које сам Настасијевић апострофира у есеју „За матерњу мелодију“, и којим се бави и Новица Петковић (1994а), а које није до краја расвијетљено. Овдје је учињен покушај да се укаже на неке репетитивне поступке којима се изазива „заталасавање мелодије“, а који служе да, у типично авангардном кључу, зауставе аутоматизовану рецепцију – „процес постепеног

разумијевања који се заснива на дјелимичној предвидљивости сваког новог дијела исказа“ (Лешић 1975: 134).

У том смислу, поступци о којима пише Н. Петковић високо су фреквентни у Настасијевићевом дјелу:

Стална тежња ка понављању или, тачније, ритмичкоме враћању сличних и истих језичких јединица у тексту, то је једна од лако уочљивих, али и битних особина свих говорних клишеа, под којима у овоме раду подразумевамо фразеологизме, посебно идиоме, онда изреке, пословице, загонетке; питалице, брзалице, клетве, заклетве, бајалице, па све до клишетираних народних прича, какве су, на пример, верижне. (Петковић 2015).

Они су заједнички за поезију, прозу, а донекле и драму и нефикционалне текстове Настасијевићеве. Надамо се да је тиме макар дјелимично остварен циљ да се открију принципи високе унутрашње кохезије Настасијевићевог стила, који у чврсто јединство окупљају не само његову прозу, него и цјелокупно дјело.

ОРФЕЈ ХРОНИЧАР

– Митска изворишта Настасијевићеве прозе –

„Народу међутим хоће се приче“

(Настасијевић)

„Марија је девојка које нема.

Она постоји само у причи“

(Хатица Крњевић)

Мит: оквирна разматрања. Као и све друге велике, свеобухватне и у свим временима и културним, друштвеним и научним контекстима најчешће коришћене теоријске одреднице – и идеја *мита* је преоптерећена разноврсним како општим, тако и личним подразумијеваним и напола подразумијеваним значењима, импликацијама, реминисценцијама, читавањима.⁹² („Мит је говор“, поентираће Барт у свом чувеном есеју, и додати: „Неко ће приметити да реч *мит* има хиљаду других значења. Али ја сам се трудио да одредим ствари, а не речи“, 2008: 250). Појам је, дакле, на извјестан начин разапет синхронијски и дијахронијски, обухватајући како слојеве најстаријих, у једној специфичној заједници дубоко укоријењених сјећања тако и општекултурно наслијеђе огромних, понекад по нејасним границама издијелених географских пространстава, па каткад и цијелог човјечанства. Слично је и са временском перспективом у покушају домашивања крајњег домета значења одреднице *мит*: њоме можемо означити скуп најдубљих трагова историје, сјећања, религије и

⁹² Из овог разлога, на огромну теоријску залеђину литературе о миту ослањаћемо се само колико је неопходно за контекст нашег проучавања, будући да би обухватање цјелокупног дискурса проблематике мита знатно превазилазило оквире овог поглавља.

културе транспоноване у причања уређена према особеним законитостима – а истовремено, са пуним правом, митовима можемо означити савремене, модерне и урбане наративе чијим настанцима присуствујемо и у којима више или мање активно учествујемо. „Гдје се из питања и одговора човјеку ствара свијет – зачиње облик што га хоћемо назвати митом“, сажето ће закључити Јолес (1978: 73).

Али ипак, у распону од обухватног дијела фолклорног наслијеђа једне специфичне заједнице до заједничких митских образаца човјечанства у цјелини (мотива или њихових склопова који се варирају у практично свим друштвима) – било да говоримо о временском или просторном опсегу или њиховом јединству – ако се вратимо примарној и најосновнијој семантици овог појма, предоченој већ у самом именовану у језику на коме је термин настао ($\mu\theta\omicron\varsigma$ – *митос*, у значењу *ријечи, говора, приче*, односно *предавања и казивања*), доћи ћемо до закључка да потреба за говорењем, трансмисијом приче као крајњим, концентрисаним продуктом спознаје, историје и сјећања покрива све четири функције мита о којима говори Кембел (Campbell 1991: 50):

1. *метафизичку*, односно *мистичку* (прилагођавање и усклађивање јединке са свијетом у који је узглобљена и његовим условима)⁹³;

2. *космолошку* (ми бисмо је назвали и онтогенолошком) која подразумијева продукцију и репродукцију слике тога свијета;

3. *социолошку*⁹⁴ (установљење и очување одређеног друштвеног поретка, па у крајњој линији и услова његове трансформације)⁹⁵;

⁹³ „Myth opens the world to the dimension of mystery, to the realization of the mystery that underlies all forms“ (Campbell 1991: 50): „Мит отвара свијет димензији мистерије, све до спознаје да мистериозно лежи испод свега постојећег“ (превод је наш).

⁹⁴ Мелетински напомиње: „Још више него усклађивањем појединца и социјума, мит се бави усклађивањем узајамних односа социјалне групе са природном средином. Мит је дубоко социјалан и, чак, социоцентричан, будући да вредносну скалу одређују друштвени интереси рода и племена, града, државе“ (1983: 172).

4. психолошку (која се тиче прилагођавања јединке идеалним постулатима друштва у ком пребива).

На овом бисмо мјесту ми додали и пету, свеобухватну, *епистемолошку* функцију мита. Мит као симболична прича о (пра)давним временима, понекад и о времену прије времена, у себи садржи и везивне елементе космогоније и космологије у религиозним и епистемолошким кључевима, додирује се са ритуалима, обичајима и вјеровањима која не припадају његовом најужем наративном хоризонту.

Настао, према неким проучаваоцима, као резултат предлогичког момента филозофске и научне свијести, манифестација жеље да се детерминишу законитости функционисања космоса и друштва, мит је *света прича* у чијем је средишту тежња за објашњењем поријекла и смисла свог хабитата и идеалним слагањем с њим, базирана на фантастици, алегорији и метафори богатства својих слика, јунака и сижеа, уређена истовремено како према логици овог свијета, тако и на негирању његових основних рационалних постулата. Мит далеко превазилази било шта што стварност може да понуди, напомиње Лаури Хонко, проницљиво наглашавајући нешто што се наизглед у вези са митом подразумева: „Начин на који се појам мита често користи открива, такође, да је реч препуна емоционалних призвука“ (Хонко 1972: 5, превод је наш).

У својој активној тежњи да се уобличи, усаврши, *изрази* мит је већ на путу да свакодневну стварност прогласи за недовољну и неприхватљиву, мада је се никад не одриче на начин како је то доцније претендовала да учини умјетност, него је са њом у чвршћим, нераскидивим везама. „Аналогија и идентитет представљају два велика појмовна начела која мит користи да би природу саобразио људској форми“, биљежи Фрај, додајући да аналогија успоставља паралеле, а да се идентитет утврђује у симболима, обоје преко покушаја да се људски живот усклади донекле природним појавама и тако превазиђе (пред)осјећана дисхармонија (Фрај 1991: 51). Лосев, кроз образлагање идеје да су

⁹⁵ „Мит кодификује мисао, учвршћује морал, поставља одређена правила понашања и санкционише обреде, рационализује и оправдава социјалне установе“, наводи Мелетински према Малиновском (1983: 40).

носиоци митске структуре симбол, историја, ријеч, сабрани у „дијалектички нужну категорију свести и бића уопште (2000: 66), у први план истиче обликотворни принцип митске личности око које се, као центрипеталне тачке, организује наратив: „Мит је личносно биће, или, тачније, лик личносног бића, личнсна форма“ (Лосев 2000: 67). Једна од најважнијих његових особина свакако је то да је он резултат колективне свијести и да посједује (гради) одређене, врло жилаве и отпорне, обрасце настанка и преношења, који се темеље на идентитету групе као двостраном феномену – наиме на установљењу колектива помоћу истовјетности (унутар себе) и различитости (у односу на друге) у исти мах:

Социјална група која се конституише као заједница сећања заснива своју прошлост пре свега на основу двеју историјских тачака: посебности и трајању. Код слике о себи, коју група сама ствара, наглашава се различитост према ономе што је споља, док се оно што је унутра занемарује. Уз то, она ствара „свест о свом идентитету кроз време“ – тако да су факти којих се присећа бирају и перспектуирају по прикладности, сличности и континуитету (Асман 2011: 38).

Али, истовремено, будући творевина без краја и врло дискутабилног почетка (или почетака), са толико много творца и преносилаца, наратив који припада колективу колико и ономе ко дотичну причу у врло одређеном тренутку, у контексту индивидуалне (усмене) поетике, изговара⁹⁶ – испод површине привидно чврстих образаца мита множе се безбројни потенцијали варијантности и флуидности приче у непрекидном настајању. Тиме мит држи чврсту копчу с једне стране са том, макар и условно, установљеном тачком свих (пра)почетака, а са друге са непосредном стварношћу, актуелношћу и данашњицом, предвиђајући, на основу искустава, знања и логике самог мита, и блиску или коначну будућност.

⁹⁶„Иако је усмена традиција заснована на начелу чувања и преношења наслеђа, поред појединачних одступања записа фолклорних текстова од релативно фиксираних варијантног и жанровског модела, у одређеним приликама мењају се жанровска својства низа сродних умовторина услед историјских промена народне културе и њене усмене традиције, прожимања различитих језичких, родовско-племенских и регионалних традиција, и индивидуалног мењања утврђених жанровских облика.“ (Ајдачић 2007)

Дакле, због те неоспорне актуелности мит је могао и да оствари снажан утицај на умјетност, али и да врло често преузме улогу одређеног врста предлошка, палимпсеста, или пак материјала за преобликовање у нова умјетничка дјела,⁹⁷ у којима ће истовремено исијавати и понешто од његове старе природе, али и еманирати нова значења у зависности од укупног контекста.⁹⁸ Ово је нарочито важно за књижевност, нарочито ону приповједачког типа, која је, сматра Мелетински, генетски повезана с митологијом „преко народне приче и јуначког епа, који су настали дубоко у недрима фолклора“ (Мелетински 1983: 283). Иако је по природи свог развоја литература далеко флексибилнија од митологије, њена *кичма*⁹⁹ може да се посматра као митска, будући да „књижевни облик не може да произиђе из живота; он проистиче искључиво из књижевне традиције, у крајњој инстанци из мита“, па су генетичке везе и посматрања неминовни на готово свим инстанцама проучавања неке појединачне прозе, будући да свако приповиједање можемо посматрати као стварање свијета, па у складу с тим и као „експлицитно или посредно митологисање“ (Фрај 1991: 55, 57).

Паралелан са (званичном) историјом¹⁰⁰ и у намјерама и у најшире схваћеном облику (прича од почетка, узроци и посљедице), мит је са својим

⁹⁷ Поводом природе мита у најужем смислу те ријечи, Мелетински биљежи „да митотворство садржи само несвеснопоетичко, па се зато кад је реч о миту не може говорити о правим уметничким поступцима, изражајним средствима, стилу и сл“ (1983: 9). С друге, пак, индивидуалне стране, стране умјетничког стварања, „мисија је сваког великог песника да уцелови део света који му се открио и да од његове грађе створи сопствену митологију“ (Исто, 22).

⁹⁸ Италијански неоплатоничар прве половине 18. вијека Ђанбатиста Вико сматра да је свака метафора или метонимија поријеклом мали мит, будући да су тек доцније, кроз развој пјесничке ријечи, фигуре постале пренесене или апстрактне форме, а у почетку су имале цјеловито, изворно значење.

⁹⁹ Мит није песма, поема, еп, није нити филозофем, већ она праслика што изворно стоји у исходишту логоса“ (Аћимовић 1998: 118)

¹⁰⁰ Према И. Франку, митолошко вријеме у модерном роману потискује историјско у смислу моделовања вјечних прототипова, па у складу с тим мит постаје начин на који се наративи структурирају. Барт, опет, сматра да „митологија може да буде само историјски утемељена, јер мит је говор који је одабрала историја“ (2008: 250).

брижљиво одабраним фантастичним структурама морао постати инспиративан умјетницима у свим епохама, нарочито онима које је историја на извјестан начин *изневјерила* – како су то подразумијевали антиисторично настројени ствараоци двадесетог вијека: „Митологизам је прилично тесно повезан са разочарањем писаца у историчност“ (Мелетински 1983: 304).

Управо стога је мит као форма (али и суштина) у тој мјери одговарао индивидуалним и збирним поетикама узаврелог и у многим смисловима прекретничког периода двадесетог вијека, при чему бисмо посебан акценат ставили на авангарду, чији припадници у своју најужу поетску баштину најчешће бирају романтичаре, имајући при томе на уму управо значај митског и однос према архетипском у њиховом дјелу.¹⁰¹ Између осталог, како наводи Мелетински: „говорећи уопште, ‘нова митологија’ романтичара, коју је најдоследније остварио Хофман, била је једна од карика које воде митологизму у роману XX в. Овде треба посебно истаћи особине као што су: синтеза разних митолошких традиција, бескрајно понављање и дублирање јунака у простору (двојници), а нарочито у времену (јунаци вечито живе, умиру и ускрсавају или се отеловљују у новим бићима), делимично преношење тежишта са лика на ситуацију као неку врсту архетипа“ (Мелетински 1983: 296). Зато је митологизам, како наводи овај аутор, карактеристична појава у књижевности XX вијека и као поетички поступак по опредјелењу и као условљеност у оквиру односа према свијету који се структурира добрим дијелом и према законитостима мита. Настасијевић није могао бити изузетак, штавише, управо су овдје постулирани обрасци двадесетовјековног митологизма од фундаменталног значаја за ткиво Настасијевићеве прозе.

¹⁰¹ Поводом диференцијација значења појмова архетипско и митско Нортроп Фрај биљежи: „Ми је средишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење, а пророчанству архетипску приповест. Стога мит јесте архетип, иако би можда било погодније рећи мит само када мислимо на причу, а архетип када говоримо о значењу“ (1991: 29). Донекле смо овдје прихватили Фрајеву сугестију, говорећи о архетиповима углавном када разматрамо мотиве и мотивске комплексе, а о митотворству када разматрамо начин на који се нарација конституише на митским подлогама.

* * *

У свему апострофираном оличена је заправо тајна непрестане самообнављајуће енергије митотворности, па чак и појединих митова као дјелимично фиксираних категорија. За Настасијевића је већ одавно установљено да је један од оних аутора за чије је дјело снага и потенцијал митског од пресудног значаја, па је мит као подтекст његове прозе разматран у многим чланцима, студијама и монографијама.¹⁰²

Неопходно је поменути (само) неке од њих у најкраћим цртама, да бисмо се надовезали у проучавању на њихове главне црте или упустили у одређену врсту дијалога, будући да се практично сваки текст, мањег или већег обима, у неком тренутку сустиче са овом незаобилазном тачком у Настасијевићевом стваралаштву.

Ако кренемо испочетка, нећемо моћи да заобиђемо два знаменита, поетски пребојена текста из пера најкрупнијих имена модерн(истичк)е српске књижевности, Станислава Винавера и Васка Попе. Један текст пише пријатељ, донекле поетички истомишљеник и необично горљиви (рекло би се, понекад, и тврдокорни) бранилац Настасијевићеве поетике и цјелокупног стваралаштва, а други директни поетски баштиник, покретач и главни носилац подвига враћања имена Момчила Настасијевића у рецепцијски видокруг српског читалаштва.

Иако се (нарочито Попа), не баве системски нити у пуној мјери аналитички Настасијевићевим дјелом, оба аутора, упркос евидентној емфази и нарочито одабраном поетском склопу изнесене грађе, доносе закључке о непорецивој митогенези као најплодоноснијем процесу у његовој залеђини. То дубоко

¹⁰² Радови који се баве митским у Настасијевићевом дјелу нису овим кратким списком, свакако, ни изблиза исцрпљени. Разлог што је овдје учињен најужи избор јесте тај што је практично немогуће писати о Настасијевићу а да се не пише и о тој најсуштинскијој тачки његове поетике, стога смо неке друге, једнако драгоцјене текстове оставили тренутно по страни, да бисмо их призвали у вези са другим питањима о којима ће бити ријечи.

разумијевање види се понајбоље у метафорама које два пјесника користе пишући о Настасијевићу: овај „светац српског језика и српског књижевног израза“, за Винавера, „слути да су свугде на раду и у току силе тајне и тајанствене, и да оне крећу васиону и човека [...] тако да смо се осетили ухваћени у све четири у мит“ (Винавер 1938: 8, 21), а Попа, опет у слици митског поријекла, пише да је „мало речи изронило из дубина које се не могу исказати. Једино оно што је преживело увео је у песму, да је гради и да јој грађа буде. И самог је себе живог у њене темеље узидо“ (Попа 1971: 7). Мухарем Первић наводи да је „мало у нас песника тако преданих миту и умећу поетског“ (Первић 1966: 283), док ће Исидора Секулић забиљежити: „Суштина те технике је у томе што код интелектуалца и писменог приповедача Настасијевића ништа није концепт, него све митско призивање“ (1971: 13).

Љубомир Симовић пише о хоризонту духовности ранобудистичких пјесника-просјака и хришћанских мислилаца чија се дјела огледају у Настасијевићевим, уочавајући да се, посебно у циклусу „Речи у камену“, оваплоћује поријеклом превасходно митски дуалитет свијета: „Циклус је драматичан. Драматичним га чине пре свега оштре поларизације: враг – Бог, преситост – глад, дан – ноћ, даник – ноћник, нечисто – пречисто, наличје – лик, старац – девојка“ (1992: 246–247), а да се мотив *камена*, као митског мотива амбивалетне симболике, јавља у Настасијевићевом дјелу у свим могућим импликацијама.

Књига Тање Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, доноси опсежан и темељан захват у разматрану проблематику, а монографија Милосава Шутића *Слика света у поезији Момчила Настасијевића* (1979) разматра потенцијал митске симболике сагледан у кључевима феноменолошких истраживања. Петар Милосављевић у *Поетици Момчила Настасијевића* биљежи да је „Настасијевић свој извор нашао у прастарим архаичним, примитивним мелодијама. А у тим мелодијама открио је не само лепоту израза, већ и његову аутентичност, истинитост: открио је у сржи те мелодије нешто митско, ‘антички фатум’“ (Милосављевић 1978: 156).

Несумњиво најсинтетичнији интерпретативни захвати везани за природу митског налазе се у радовима Новице Петковића¹⁰³, уједно и приређивача критичког издања *Сабраних дела Момчила Настасијевића* (1991). Хатица Крњевић и Нада Милошевић Ђорђевић дају драгоцене увиде у фолклорни подтекст његовог стваралаштва, док Љубиша Јеремић пружа аналитички поглед на удио митског у конструкцији фантастичних структура разматране прозе.

Новији рад, докторска дисертација Ане Марковић *Митологизација слике света у прози Растка Петровића и Момчила Настасијевића*, стављајући (донекле) у паралелни контекст ова два авангардна аутора, сагледава тачке разлика њихових поетика у односу према митском, закључујући да „митологичност његових (Настасијевићевих, прим.) приповедака обезбеђују модели односа које налазимо у миту“, и да га налазимо „имплементираног у текст“, у његовим „дубинским, парадигматским структурама“ (Марковић 2011: 17, 23).

Свим овим ауторима и њиховим изнесеним ставовима у нашем тексту ћемо се још, свакако, враћати. Оно што је, пак, основни циљ овог прегледа проблематике митског у Настасијевићевом дјелу јесте да се, осим синтезе понуђених тумачења, нешто дубље освијетли и саоднос музике, језика и мита, као основних покретачких принципа овог дјела, њихову међуусловљеност и прожимање, али и конструктивни напон дејства различитих знаковних система што су се нашли прози која би требало да им да коначно укровљење.

„Ниједно превођење мита у појмовни језик не може да буде еквивалентно његовом значењу“, примјетио је Нортроп Фрај, и са тим ћемо се ставом и на овом мјесту, када разматрамо удио митогенезе у креирању Настасијевићеве прозе, свакако сложити. Али, истовремено ћемо и покушати да докажемо да се

¹⁰³ Што се тиче потенцијала митогенезе везаног за креацију оностраних простора у Настасијевићевој прози, за нас су најподстицајнији били управо текстови Х. Крњевић и Н. Петковића (везани за „Запис о даровима моје рођаке Марије“ и „Лагарије по ноћи“) у којима аутори цијеловито истражују ово питање, па се стога њиме овдје нећемо опширније бавити, осим у његовим најосновнијим цртама. Удио митског у креирању специфичног хронотопа такође се разматра у поглављу посвећеном овом проблему.

паралелни свијет који се, према специфичним законима фантастике, у овој прози помаља напореда (односно, још прецизније, неразмрсиво преплетен) са стварним свијетом, *тамни вилајет*, одаје на многим мјестима нарочитим, у језичким и слједствено томе, наративним обрасцима, и формира као продор оностраног у свакодневно збивање, чиме одсудно мијења судбину свих судионика описаног дешавања. Оперишући како оним појединачним структурним и семантичким компонентама митске структуре, тако и (ре)креирајући наративне комплексе у којима је митска подлога не само несумњива него очигледно и тражена и брижљиво конструисана, Настасијевић се уз то и без престанка старао да активираним јединицама да нова значења. Хатица Крњевић наводи мотиве повучене из традицијског фона:

Настасијевићев одабир биле су само оне, стваралачки активне јединице које изнутра граде и, у сарадњи са датим контекстом, ослобађају највише семантичког богатства и сликовних вредности и, на крају, оцртавају давну слику света, закона и сила који владају животом, онако како их види свест далеког претка: форме и језик црне и беле магије, обредни чиновни и друге етнографске чињенице, народни празници као митолошки фон рачунања времена, култ вегетације, митологија цветних и биљних орнамената и симбола, уроци, снови и привиђења, слутње и предсказања, вампири и вештице, изроди погане крви, магични предмети, огледала, сандуци (погребни и свадбени), кључеви, узлови које треба раздрешити да се „отворе“ путеви излаза и спаса, граничне јединице простора и времена, капија, вратар, праг, прозор; сутон, свитање, итд. (Крњевић 1994: 105)

Постављен на темељима митског, овако структуриран свијет морао је у својим законима садржати и премису да су силе које њиме управљају у сваком смислу значајније и снажније од било ког партикуларног људског настојања, као и да је општи принцип на коме поменути свијет почива важнији од било које појединачне судбине. Сами закони заједничког бивства кодирани су и организовани уз помоћ *архетипова*¹⁰⁴, односно, према Јунгу, елемената структуре

¹⁰⁴ “Праисконска слика или архетип је једна фигура, било да је демон, човек или процес, који се током историје понавља тамо где се стваралачка машта слободно остварује. Ако поближе испитамо ове слике, утврдићемо да су оне у неку руку формулисана резултанта безброја типичних искустава предака“, дефинисаће прецизно Јунг (1984: 26)

несвјесног са изразитим митотворним, па самим тим и динамичким потенцијалом, представљени у сликама које баштини колектив у оквиру кога се и транспонују градећи наслијеђени оквир цјелокупног нашег искуства и колективно несвјесног. Ово је, чини се, за Настасијевића као аутора изванредно важно, па чак и пресудно у формирању појединачних и укупних наративних токова, будући да ова проза рачуна на есенцијални квалитет архетипа као баштињеног и неутуђивог (пре)наталног знања сваког појединца, које се не да ни затомити ни отети. Емпиријског и рационалног знања ту има врло мало, сматра М. Пантић, подвлачећи значај рудиментарног, предлогичког, митског нивоа (Пантић 1999: 310). Било да их репрезентује митема, музичка фраза („матерња мелодија“), слика или мотив, активација архетипа је увијек сигнал да се од јунака очекује да открије неку дубљу истину иза појавног свијета.

„Митско време и склоност етиолошком објашњавању чине нераскидиву целину са космичком размером мита и његовом усредсређеношћу на колективну судбину“, пише Мелетински (1983: 269). Зато и није необично када за поменуте појаве искрсну као основно тематско језгро у позадини свих, наоко само за појединачне личности судбоносних збивања, као у причи о Марти и Ђенадију, гдје наратор своди историју пропасти забрањене љубави сљедећим ријечима: „преко њих ухватише се у коштац и рваше се исполинске неке силе“.

Проблем ипак није, како би се могло на први поглед учинити, једностран нити једноставан: да Настасијевић креира на основу баштињених митских парадигми некакву модерну, неомитолошку конфигурацију. Будући да је њему стало да у први план истакне, као што ћемо нешто доцније и видјети, важност саме приче и њене трансмисије и пресудне утицаје што их баш те приче имају над обичним људима, становницима неког безименог села или вароши (дакле не међу херојима, јунацима, или митским бићима), поменуте структуре задобијају амбивалентан карактер, чије се амплитуде крећу од узвишено митских до свакодневних и скоро па карневалски скаредних, гротескно, па чак и бурлескно изобличених:

Пролазник туда окрене главу и убрза, а ја уђем: капија зашкрипи као да залаје; онамо на шамлици баба плете рокаву чарапу; уз њу главоња мачор; и он запослен, преде. Баба, као да дуне у покварену свирку, пита ме шта тражим, и заустави прсте да не плету; а мачор, и он врчи. 16

Пришуња се, па застане и гледамо се у мраку: пас ли је, вук ли, поган ли нека ноћна? Ја да се прекрстим, кадли провали моје веселе и риг на њега. А оно, мој Качо, јади га знали шта му би, тек да је већи грех мени, наду се, прште и црче! 99

Па и да половином себе потроши се на бусање живо, и на онај масни обноћ смех, док отегнут лежи преко два стола, премало је то њему, гладан је отуд, жедан, и немирни су сни. 240

Губљењем сакралног ореола митски сиже у причи прелази из сакралног плана у социјални (Детелић 1996: 14): на овој линији *пада* у профано балансира највећи дио Настасијевићевих сижеа, рачунајући, у тој граничној ситуацији, на снагу и једног и другог потенцијала. Одатле и утисак о мјестимичној грчевитој напетости да приповједачи истовремено утврде своју здраву памет, образложе домете сопственог непомућеног разума, колико и да изнесу тврдо, сазрело увјерење да говоре о ономе што је ван њихове, и свачије (ако је већ људског рода) моћи поимања.

Настасијевић је, такође, био склон да ове особине свога дјела (намјерно наглашавамо *дјела* јер аутопоетичких записа везаних посебно за прозу – нема) истиче у први план у експлицитнопоетичким записима, од којих су свакако најчувенији „За матерњу мелодију“, „Неколико рефлексја из уметности“, „Белешке за апсолутну поезију“, „Белешке за стварну реч“ и „Белешке за стварну мисао“. У њима се снага матерње мелодије (коју ћемо схватати и узимати у најширем значењу које нам дозвољава цјелокупан дискурс Настасијевићевог опуса: дакле и као мелодију у ужем смислу ријечи, чисто музички квалитет, и као мелодијско у фолклорним умјетничким творевинама, поезији, прози,

загонеткама¹⁰⁵, бајалицама¹⁰⁶, питалицама, али и у *говору самом*, па посљедично и у *миту*, свеобухватном симболичком систему оствареном у језику,¹⁰⁷ а кодираном

¹⁰⁵ Баш поводом загонетке као кратке форме, односно једноставног облика (према Јолесу), Чајкановић наводи: „Загонетке, њихово постављање и решавање чинило (било) је, у старој српској религији, саставни део култа [...]. Загонетке се, тако, постављају и рјешавају само уз месојеђе, а „Бела недеља зове се и ‘загонетном недељом’) [...]. Загонетке, у алегоричном начину казивања и у симболима, садрже често податке из области паганске догматике, митологије, митске космографије, култа“ (Чајкановић 1994: 41, 42). То свакако можемо довести у везу са иницијацијским потенцијалом гонетања и загонетке, као видом провјере припадности једној, језиком омеђеној, заједници. Тај језик, као симболички систем, у коме се загонетка рађа неминовно ће садржати и одлике митског, као нечега што заједница са особитом пажњом његује и преноси. (Опширније се нарочитим значајем загонетке у Настасијевићевом језику бавимо у поглављу о језику.) Ипак, овдје је чини се важно имати на уму и то да осим што се мит и загонетка истовремено налазе у непосредном сусједству, као једноставни облици, карактеристични за предлогичко мишљење, они су истовремено и на супротним странама судећи према мисаоним токовима на којима су настали: „Кад питање и одговор у загонечи успоредимо са питањем и одговором у миту, уочавамо најприје чисто извана да, као што облик мита пружа одговор, облик нам загонетке показује питање. Мит је одговор у којем је било садржано питање; загонетка је питање које тражи одговор“ (Јолес 1978: 93). Наводимо све ово из једноставног разлога што, посматрани из ове призме, Настасијевићеви најмаркантнији наратори изгледају најприје као загонетачи, будући да се из цјелокупног контекста њиховог приповиједања чини да познају и питања и одговоре, које слушаоци/читаоци тек морају да извуку из онога што је тек наговијештено.

¹⁰⁶ Ово се не односи само на конструкцију исказа који према својим заумним структурама подсјећа на бајалички тон. Налазе се и директнији примјери, попут овог: „Па је вежи ликом, па је не дај ником. Па је вежи длаком, па је подај сваком!“, 299.

¹⁰⁷ „Мит није само аналоган језику, него мора неизбежно ући у језик да би био пренет [...] Језик је опседнут митом, тако да чин дефинисања мита личи помало на истеривање ђавола“ (Кук 1986: 15, 23). О међузависности језика и мита као семиотичких система пише Барт, сумирајући генезу њихових односа тако што се језик у ужем смислу назива језиком објектом, а мит, изграђен на његовим полазним основама – метајезиком. „Треба имати у виду да материја митског говора“, наглашава овај аутор, „ма колико у почетку била разноврсна, чим се нађе у миту, бива сведена на чисту функцију означавања: мит у њој види само једну врсту претходне грађе“ (2008: 254). Настасијевићев језик, пак, ово не дозвољава, па својим структурама скрећући непрестано пажњу на себе, приближава се модерној поезији која је, опет према Барту, регресиван семиолошки систем, упињући се да „поново претвори знак у смисао“, да, према Настасијевићевим ријечима,

као наратив) проглашава како за животодавну силу једног умјетничког текста, без обзира на природу његовог жанра, тако и за неопходан предуслов постанка умјетничког дјела као таквог.

Мелодијско и митско – темељи бића и идентитетске лозинке. Музика, мит, игра и стварање – истовремено и нагони и кроз биће умјетника прекаљени и искристалисани резултати нагона – за нашег аутора су у позадини артикулације магијског, сновидног, примордијалног, соларног и хтонског у нераздвојној прожетости:

Игра је ту сасвим друго: коренита, мрачна, тамна. Музика ту бије из праизвора, из тела. Тек тада видети истоветно буде што и чути. (IV, 33)

За причест се спрема постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије. (IV, 41).

Мит се, истиче Леви-Строс, налази између језика и музике, али сва даља размишљања приближавају га управо музици, која, будући „непреводљива” (она је само метафора говора), представља идеалан пример очигледне уметничке структуре“ (према Мелетински 1983: 82). Имајући на уму Настасијевићу тежњу за концентрацијом, згушњавањем у језику,¹⁰⁸ за домашивањем и изражавањем,

наново проговори о суштинама, или, још прецизније, да их непосредно изговара. Разматрајући, пак, комплексан и у суштини неразмрсив (а у неку руку и напоредан) однос језика и мита, гдје је језички развој паралелан развоју митске интуиције и митског мишљења, Е. Касирер указује да се „језик, уметност, мит, указују као прафеномени духа, који се, истина, могу назначити као такви, али код којих се више ништа не да 'објаснити', тј. свести на нешто друго“ (1998: 56). Код ове ћемо, додуше нешто ексклазивне, експликације о коначној немоћи да се поменути појмови до краја разграниче стати, будући да би нам даље разматрање тог теоријског питања одузело исувише мјеста.

¹⁰⁸ Јолес наводи: „Гдје се, дакле, под владавином становите духовне заокупљености згусне и устроји многострукост и разноликост битка и збивања, гдје то – захваћено посљедњим,

помоћу језика који се граничи са заумним, посљедњих и најскривенијих тајни битка и бића оваплоћених у мелодијском, сасвим природно изгледа толика репетитивност *једноставних облика* у његовом дјелу, или макар њихових саставних дијелова, гдје превасходно мислимо на мит, бајку, легенду, загонетку. С друге стране, и Настасијевићеви есејистички радови теже често гномском исказу, па их условно речено можемо посматрати као тежњу ка пословичном изражавању. Посматрано из угла проучавања Леви Строса,¹⁰⁹ Настасијевићево дјело представља достигнуту мјеру слагања неколико најважнијих форми људског духа у међупрожимању: језика, музике и мита. Јер, према овом аутору, мит је негдје на средини језика и музике, али не као посредник, него као независна, јединствена структура у којој се превазилази антиномија времена, будући да је „машина за његово заустављање“, па је конфликт линеарног и цикличног не разријешен, него стављен за тренутак ван снаге. Осим тога, у музици као *универзалном и светом говору*, како је, чини се, наш аутор посматра, „људска и божанска бића су се – бар првобитно – споразумевала у узвишеној и првенствено музичкој форми [...] Музика је свемоћна и божанско биће може се испољити једино преко ње“ (Дона 2008: 32).

Колико су наведени теоријски предлошци, настали, уосталом, много након што је Настасијевићево дјело угледало свјетлост дана, блиски интуитивним поимањима нашег аутора говоре понајвише његове музичке драме (*Међулушко благо*, *Ђурађ Бранковић*, *Код „Вечите славине“*, *Недозвани*, *Господар Младенова кћи*, *Живи огањ*). Њихови, строго посматрано, митски сижееи чврсто су скопчани са исконским и (не)свјесним потенцијалима језика и музике: у њима се сусрећу Настасијевићев минуциозни рад у поезији, на пољу конструкције новог израза,

недјелјивим језичким јединицама, језичним творевинама – битак и збивање изнова уједно поима и значи, ондје говоримо о настанку једноставнога облика“ (1978: 36).

¹⁰⁹ Леви Строс наводи да је мит истовремено дијахрон (приповиједање о прошлости) и синхрон (средство за објашњавање садашњости, па и будућности). Митеме као основе његове структуре зато су двоструко значајне јер њихова „дијахронијска димензија, која одговара синтагматском развијању сижееа, неопходна је за читање мита, а дијахронијска за – његово схватање“ (Мелетински 1983: 83).

сижеи из приповједака са изразитим митотворним наративним језгрима (иницијација, инцест, потрага, одлазак и повратак јунака, митски странац) и музика у најужем смислу те ријечи, као органски дио цјелокупног остварења предвиђеног за сцену.¹¹⁰

Зато је једна од основних митских подлога, чије су импликације дубоко прожеле све наративе Настасијевићеве, и ван оних прозних, она *орфејска*: кључ силаска у свијет мртвих, као шифра, или лозинка, јесте посебна, јасно разазнатљива мелодија, путоказ ка загробном и начин да се јунак жив непосредно спусти у његове дубине. Иако зајми из овог мита еротску мотивацију као замајац заплета, Настасијевић по сили закона своје поетике у тему трагања за коријенима укључује цјелокупан смисао бивствовања јунака, градећи сваки пут наново и личну и предачку и космогонију покољења:

Оно што се трага кроз мелодију, упризорује се у неодређеном древном простору, на самом рубу што дели људску културу и оно што јој тамно, бестијално претходи. Отуда Незнанчев повратак изгубљеном те препознатом завичају није враћање у рајско окриље наивног живота, него је понирање до у корен личне и наследне кривице, хибриса, у област општечовечанских првотних трауматичних искустава. (Хамовић 2015, према рукопису)

То је мелодија на коју се „непосредно уздрхти“, и која носи одговор на основно питање припадности: *чије се мајке (или кога рода) син*. Ален Бешић, с друге стране, идентификује још једну митему у „Лагаријама“: пјев сирена који Качу покушавају да увуку у пропаст и смрт. На нивоу Настасијевићевог дјела ту се онда јавља врло узбудљив (и нерјешив) парадокс: мелодија је истовремено и матерња и сиренска, и животодавна и смртоносна – у томе се коријени њена снага као апсолута и тачке извора и смираја свих животних токова.

¹¹⁰ У одјелцима о аутопоетици и рецепцији наводи се, према ауторовим списима, колику је предност Настасијевић давао пјеваној поезији у односу на говорену, као достигнутој мјери идеалне разумљивости између свих људи чијем је духу пријемчива, ма којим језиком говорили: „тек певаној отворио би јој се пут у туђинска срца“.

Да знате каква и којим гласом извијена песма, браћо! Не смем вам је отпевати, а речи ове су: „Маријано, цвете убави“, је л’да, сасвим просто? А ето, од тога у мени би као да ме залуталог зове на чистину драги глас, па га не чујем више и не знам с које ми стране допре, али свој бистри траг остави у мени мутноме. С које ли обале, којим путевима донета би да освежи моју смрадну ноћ? И није ли у њој позив, можда, мени путнику у беспуће? 76

Мелодијско, осим тога, има и квалитет да је ванвременско и надјезичко: њему је сувишан појмовни апарат, оно дјелује непосредно и непогрешиво, заобилазећи рацио и, штавише, скоро се изругујући његовим slabим и ограниченим даметима („Што ти нечишћу зовеш уточиште је моје да ми добро буде“, узвикује Кача у одговор кочијашу). У музици коју одабрани чује сливају се једноставне, скоро па примитивне мелодије једног етноса, чији су записи кодирани у колективном памћењу, бајалички, басмотворни квалитети разиграног, ослобођеног језика у својеврсном језичком ковитлацу, хипнотичко дејство „мелодијских удара“ што јунака непогрешиво погађају у најосјетљивије тачке бића. Дејству тако погођене пјесме узалуд је сваки труд опирања, и Настасијевићеви јунаци то и не покушавају, интуитивно препознајући одсудни значај мелодијског зова. Он се надмоћно, ван разумског и личног сјећања, садржаја које је могуће обући у појмовни или барем сликовни језик, дозива са оним што је у колективном памћењу, обзнањујући суштине недоступне било каквој вербализацији. Јер, оно пред чим Настасијевић писац остаје као пред „неотворивим вратима загонетке“, пред чиме умукну јунаци узалуд се трудећи да себи објасне, да га, слабо прикривајући ужас, егзистенцијални слом, рационализују опсесивним приповиједањем – не може се ухватити ни херменеутичком мрежом. Мелодијско и митско, као љути противници бјелодане фактографије, завјереници су тајновитости ове прозе.

Ипак, оно у чему се овај наратив раздваја од сиренског или орфичког мита јесте *незнање* главног јунака, и тиме је трагичније његово страдање и потпуније суочавање са тренутком у коме заправо спознаје суштинске одлике свијета у коме

се нашао: за једва чујном, али незауостављивом пјесмом се иде као за трагом дуго ишчекиване среће и смирења, а изналази се одговор што води страдању, лудилу и смрти. Незнање јунаково потцртава бесмисао кушње кроз коју пролази, произвољност казне и хировитост фатума. Тиме митска подлога постаје само темељ већ помињаном модерном осјећању бесмисла и узалудности покрета, потраге: усамљеност је усуд на који су осуђени једнако и активни и неактивни јунаци.

Наративни импулси и чворишта (забране, табуи, преступи). Жртва као залог повратка равнотеже. Настасијевић понајвише упошљава митске структуре будући да се уз њихову помоћ савладава антиномија присутна и у цикличном и у линеарном осјећању временског протока, усуда пролазности. Тај парадокс чином говора макар за час ставља се ван снаге. Причањем се, ако ништа друго, осваја тренутак, приповиједање је док траје моћније од неумитног временског протока, оно га ништи и ослобађа приповједача од чврсте укотвљености у своме времену, дајући му прилику да се, барем и привидно, поправи начињена штета и премости егзистецијални јаз. У том заустављеном времену, пак, отвара се посебна димензија најпогоднија за продор фантастичног које је овог пута одјенуло *модерно* рухо скројено посебним, комплексним наративним стратегијама. Ту ће оно обитавати неугрожено накнадном рационализацијом, али ће истовремено, због своје специфичне природе, на другачији начин утицати и на концепцију приче у цјелини, која тежи да остане у домену вјероватног и да не буде преведена у чудесно. „Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред науку натприродним догађајем“, пише Тодоров (2010: 27), док један од Настасијевићевих приповједача запажа: „Себе добро знам: ван домашаја опишљивости не осетих да ми ишта би саопштено, а сад ево збуњиво ми је чулу од доселе непримљеног бивања“, 17. Такво *фантастично*, као што и само његово именовање имплицира, губи интегритет који му је у миту загарантован, оно се установљава као мјесто сржног конфликта и генератор наравије, а не само, на примјер, као препрека или наук које треба савладати. Мелетински (1983: 173)

истиче у први план и корективну и миметичку функцију митског, која се обликује у правцу идеалног уређења и превазилажења првобитног хаоса. И не само, то, исти аутор говори и о постојању *повратне спреге*, односно мистичне космичке силе која гарантује обнову и повратак јединства свијета уколико они у неком тренутку буду угрожени. Ова функција свакако може да обухвата и оне случајеве у Настасијевићевој прози у којима се изричито говори о казни као начину за повратак нарушене равнотеже, у вези са почињеним гријехом или прекршеним табуом, при чему је потребно обратити нарочиту пажњу на то којом се цијеном плаћа привидно враћени баланс, тј. повреда затеченог стања ствари. Поетика жртвовања прожела је дубоко укупно Настасијевићево дјело: пагански концепт невољне жртве стапа се, одајући повремено своју двојну природу, са христоликим јунацима који се жртвовању вољно предају. Настасијевићеви јунаци страдају због:

1) кршења изречене или подразумеване забране: „Зашто се тога тренутка одлучих учинити насупрот и упркос поруци ни данас-дању не умем себи разјаснити. Нити се узев у памет ни вереници јавив, потајно у журби спремим се и одем тамо. Тиме се поче везивати загонетни чвор мога страдања“, 9; „Јаој, наopak ли си! Ни конца нећеш, а овамо би да јој по ковчезима брљаш! А не питаш, сме ли се то, кад она осетив близу смрт, рођеном руком закључа их!“ 15; „Али не мећи шубару, нити чизме обувај, јер по томе знаћу да се ни ти нећеш вратити“, 75; „Заустави, кочијашу, хоћу овде да сиђем! Он крвнички ошине коње. [...] У немоћи да ме одврати, ражали му се и заплаче као мало дете“, 78; „На чамовим вратима нешто је било записано. Нека накриво смолом слова. Жмурећи би’ туда у трк, ми деца, да не прочитамо, 212, итд.

2) инцестуозне љубави¹¹¹ (приповједач „Записа“, отац из драме „Господар Младенова кћи“, Кача, у чијим се тежњама уочава стремљење ка посебној врсти

¹¹¹ Сама по себи једна од најинтригантнијих тема у књижевности уопште, за чији је значај интересовање порасло нарочито последице продора психоаналитичких истраживања („Романсијери склони митологизацији претрпели су у већој или мањој мери утицај Фројда, Адлера и Јунга и делимично су се користили психоаналитичким језиком“, наводи Мелетински (1983: 303), инцест је осим тога и веома стара тема, једна од централних тачака првобитних, најстаријих наративних сижеа: породично-родовски односи, према Леви Стросу, представљају арматуру митске структуре.

родоскрнављења, па чак и светогрђа, јер се лик жуђене драге претапа са ликом преминуле мајке и Богомајке, како примјећује Т. Крагујевић, 1978: 63) или за какав други преступ који крши верификована правила понашања унутар заједнице (прељуба, повреда етичких образаца, отуђивање и издвајање: „ко се узвиси или снизи или ко застрани, томе не тече непрекидно до конца, већ га нешто снађе“, 57), тврдичлук (ћир-Заха), наношење зла неком другом, било чином („да отклони једно, прибеже другом злу: црвеним концем узиди туђинову сенку“¹¹², 169) или

Настасијевићево дјело прихвата тај импулс и око њега формира језгро радње: повреда правила је исходиште колизије око ког се формира приповиједна матрица.

Ови темељи митске структуре, оличени у родовским односима, осим тога пресудно дјелују на обликовање слике свијета у *Хроници моје вароши*: у њој је, наиме, основни наративни импулс саздан на осјећању јединства и родовске, племенске повезаности мале заједнице чија се сјећања транспонују у писану ријеч. Осјећа се то већ у одређеној двострукости идентитета наративне инстанце која, иако приповиједа у првом лицу, као да се нарочито стара да се у позадини њеног гласа чује и хорски набој заједнице гласова којој припада: самоименујући се као „мучки син“, склон преиспитивању већ сазданих и од заједнице верификованих прича, у приповиједању (посебно у уводним, семантички додатно обремененим приповијеткама) маркиране су и лична и присвојна замјеница *ми* и *наш*: „Зато сви ми отуда мир неки носимо у немирној души“, „живи још у памети оних што родише наше родитеље“, „наши преци преселише се из Бесног Потока у Дивље Поље“, „а што посред зла погоди, ни стрелац крив ни стрела, већ само то наше зло и наопако“. Нарочито су, дакле, приче „Откуда дођосмо“ и „Како се сазда наша богомоља“ (у којима се ово друго лице множине додатно потенцира) обиљежене двоструком значењском нијансом: грађене по узорима на митологеме о постанку и поријеклу, истовремено се унутрашње приче заједнице о јединству, захватајући од универзалне симболике, граде и непоновљиве микромотиве: митски космос зажима се и концентрише у микрокосмос.

С друге стране, јединствени наратив о сопственој заједници и траговима њеног постојања једноставно мора да се конституише као причање о особитим, памтљивим догађајима и издвојеним, обиљеженим ликовима, будући да: „да би нека истина успела да се усади у сећање групе, мора у конкретном облику да представља неки догађај, неку особу или место“ (Хаблвак 1941: 157, према Асман 2011: 36).

Више о „песми апсолутног јединства“ јединке са колективом, хором, као доминанти Настасијевићеве поетике, видјети у Константиновић 1983.

¹¹² Овај је мотив директно транспонован из усмене традиције. Чајкановић пише: „Сенка коју наше тело оставља, према светлости, отприлике је исто што и наша душа, отуда и веровање да човек коме зидар узиди у зграду сен, у најкраћем времену мора умрети“ (1994: 75). О узидавану сјенке у

ријечју, клетвом или помишљу (Маријина мајка која куне и сестру и њену новорођену кћер);

3) вољног или случајног уласка у осјеђени, *нечисти* простор (Кача, Путник, наратор „Записа“, Пуле), што је ритуални преступ само по себи. Контакт са оностраним (*подземним*) свијетом може имати варијацију и у путовању у онострано које је позиционирано *горе* (ово свакако под утицајем хришћанских схватања о позицији другог свијета, и обрађено је као мотив у бурлескно заснованој причи о оцу Тодору). Тај додир остварује се у специфичним, брижљиво изграђеним хронотопима, што почивају на помињаним архетипским бинарним опозицијама (горе/доле, свијетло/тамно, своје/туђе, близу/далеко, мушко/женско, лијево/десно, кућа/ гора или шума, итд). Колико је Настасијевићу било важно да се препознају баш ове приповиједне индикације говори и наслов *Из тамног вилајета*, као генератор смисла читаве збирке. Код Настасијевића се врло често језгра заплета стварају на мјестима што их је управо мит означио као магијски потентна: у просторијама за које се везала душа покојника („на неким местима душе нарочито радо бораве. Оне се, пре свега, налазе у кући, нарочито у угловима кућним“, пише Чајкановић), испод крошњи дрвећа, или у њиховој сјенци, на раскршћима¹¹³, гробљу, у шуми, у близини воде. Природне границе при томе су од нарочитог значаја: сјеновита мјеста су на овај или онај начин издвојена, спуштена у равницу којој је брдима запречен пут или пак у гору, планину, „испреко три у снегу планине, осим брегова и прибрежака, и седамнаест вода без газа, осим речица и потока“ (Кача), око ријеке или какве друге воде, будући да, како наводи Чајкановић, душе умрлих око вода нарочито радо пребивају. Осим тога, управо природни елементи одају мимикријски, прерушени карактер наизглед питомог простора: такво је антропоморфизовано дрвеће у

грађевину у оквиру ритуала жртвовања, да би била дуговјека, опширније пише и Ђорђевић (1985: 75–77). Црвени конац је природат да би се појачао утисак о снази извршеног обреда: његову моћ познају многи ритуали.

¹¹³ „Више се не скраси жена, већ сачекиваше по раскршћима и крчмама друмске људе, трговце и скитнице, па одвуглим погледом одвлачаше их за собом у блуд“, 50.

причи о Госпођи и Путнику, таква је вода у причи о Ђенадију и Марти, која чува сјећање на водено божанство коме су жртвоване дјевојке: „а вода таји се да је боље прими, све због коварства твог“, 48;

4) контакта са демонским бићима (вампири, вјештице, демони болести, змајеви, ђаволи и други тајанствени и не у пуној мјери идентификовани хтонски ентитети¹¹⁴), чија природа, мада јесте најчешће зла, не мора обавезно бити таква. У другу, малобројнију групу условно соларних бића спада и чудновати лик из приповијетке „Прича о Незнанцу“ (у њему се огледа Чајкановићев митски предак, светац заштитник, оличен у странцу намјернику, госту, просјаку,¹¹⁵ чији се ликови и у предању мијешају и претапају) што Загорцима долази у помоћ кад „гушобоља зареди давити децу“. ¹¹⁶ Ови случајеви обухватају и невољне погрешке које се свеједно кажњавају и посматрају као усуд, неизбјежни фатум (могло би се рећи и трагичка кривица), као што је неопрезни контакт са демонском силом оличеном у

¹¹⁴ Тања Крагујевић, у поглављу симболички названом „Трагом митских вишезначности“, напомиње је „непоменик, као у целокупној нашој фолклорној традицији, у Настасијевићевом вилајету такође свуда присутан“ (Крагујевић 1976: 36), одајући се одредницама *зеленооки, репати, онај слева, онај тамо*, што су одреднице које се креативно упошљавају и у разматраној прози.

¹¹⁵ Чајкановић нотира значајну појаву у језику: „За просјака, за кога смо рекли да се у њему најчешће налази душа неког нама блиског покојника, имамо ми реч *убог*“ (1994: 101). Очигледну референцу на колективно памћење и приче о свецима заштитницима који долазе прерушени да би искушали припаднике свога култа (попут прича о Св. Сави) Настасијевић успоставља детаљем из „Приче о оцу Тодору“: „Истина је, оче, има небесни кључар, и морам се изразити није на око човек. Знаш *убог* при улазу у цркву, ето такав је“, 41. Али, интервенција ауторске, модерне свијести овдје је скрила у једном необичном обрту: оно што је тематизовано у предању као прерушавање, овдје се јавља као истинска природа небеског кључара.

¹¹⁶ Необични ореол његовог лика, који чине очигледне референце на свету, благословену личност, осим чудесних исцјелитељских моћи карактеришу и благи глас и отворени, милосни поглед дјетета: „Кад се зло обреди по свим кућама, а на неке и по други пут наврати, дође им однекуд човек незнаца. Ко је, одакле је и од којих не смедоше га питати; беше им некако зазорно од његова лица. Своје суседе Равничане знали су, а нешто и далеке Преководце. Али овај и збором и ношњом и понашањем друкши беше. При том би благоласно као питајући изговарао оно мало што им имаде рећи, и отворено гледао и милосно као дете, па опет озбиљан остајао да се пред њим сама рука машала капе“, 66.

антропоморфном облику (несрећни, уморени Ђенадије, дјечак Пуле или наратор „Записа на вратима“).

Наравно, ови извори фантастичног у највећем броју случајева се прожимају, или пак происходе један из другог. Биће у коме се оваплоћују митски елементи еманира магијско и ствара око себе надстварни простор (као Марија, или баба из „Записа на вратима“). Могуће је и да јунак који се затекне у магичном хронотопу и сам добије одређене надљудске карактеристике или бар знања која ће га одвојити од осталих припадника заједнице (Истинословац је најупечатљивији примјер). Забрана уласка у нечисти простор неминовно ће, према логици заплета, произвести управо упад у њега, итд.

* * *

Као илустративни за митотворни потенцијал ове прозе могу се навести и они мотиви чије је поријекло из предања неупитно, али који не играју значајну улогу у наративној концепцији. Њихова функција је стилогена, па су најчешће дио особитог приповиједног дискурса у којем се јављају као лично обојен, интониран исказ приповједача, а подразумевају предзнање везано за митско.¹¹⁷ Будући да нису функционално упослени у формирању наративног ткања, њихова природа их одводи као оном полу Настасијевићеве поетике који тежи претапању и мијешању жанрова, односно, они форму приповијетке преводе у „лирска казивања“, како је Настасијевић био склон да именује своју прозу.

¹¹⁷ У вези са подразумеваним знањем Настасијевићевог читаоца Н. Милошевић Ђорђевић примјећује: „Употребљавајући њихове наративне обрасце и слике као својеврсна песничка средства у најужем смислу те речи, открива их у процесу генерисања и деловања, користи их као сигнале значења посебно рачунајући на читаочев фолклорни фонд, на ‘естетику препознавања’, на цело богатство асоцијација у културном видокругу средине (Милошевић Ђорђевић 1994: 128).

Тако се, нпр, концепт митског пјевача, у дубоким везама са природом, али скопчан и са разливеним одликама неког божанства плодности, осликава у овим Качиним ријечима:

Него кад је ноћ и поспе, сам ја будан са највишег врха испотија разашилем драгима песму: топло надахне поспале. Зато незлобиви освану и на мој глас млечно попевају долином. И мотика о бусен, и оштрореза коса травом, и секира у гори моју песму одаје. [...]

Мајска сам киша: преконоћ покропим да, огранув сунце, умивено и орно буде све. Мирисни цвет брат је коприви; јабука сестра гљиви. Што је младог распири му се живот, из очију пламичци лижу; а старог, мрзовоља и бољка у светост му се преобрати. Где мислиш мирује твар, оно запожарив изнутра, надимље се да прсне кора и у моћни сложи пламен, што наоко раздвојено беше. И припевам: „Милоокој девојци и младићу кременом љубав не ускратите, нек им је семе искра да се расади пламен!“ зато ме братиме они; а оне жуту дуњу на дар донесу ми кришом. Мојим погледом дознав рођену тајну, заклоне очи, прсну куд која. Па над извор-водом у гају, кад су овце на пландовању, друга другу с мојим именом припева. 117

Слично је и са метафоричним исказима попут оних „Ето зато женска кост одношаше из храма немир у души и крви“, 30, „А звири уседела кост на прозоре“, 151, „Једно подне чукне ми кожа и кост на врата“, 227, „Догорчало у костима, ваља одлазити“, 267, у којима се *кост* узима као метонимија за душу или биће, што дозива преанимистичко вјеровање о души које Настасијевић активира „да је душа везана за *кости*. [...] О њему је и до данас сачувана успомена у изразу ‘запекла му се душа у костима’ (кад се за кога каже да је стар врло, па опет неће да умре)“ (Чајкановић 1994: 72).

Упослиће се језичкомитска подлога и у једној, наизглед успутној констатацији надређеног приповједача, који установљава повлашћену позицију старог мајстора: „Онда старац Ориђанин, печен зидар, што за свог века, све с градње на градњу, *Каравлаику* и *Карабогданску унакрст*, и черек Ћесарије обиђе,

и у много добро и зло разбираше се“ – гдје се напоредна синтагма „Каравлашку и Карабогданску“ активира из народне пјесме „Диоба Јакшића“ са свим њеним и крупним и тананим импликацијама, будући да она већ у уводним стиховима повлачи космичке паралеле између принципа на којима почива свијет и породичног склада.¹¹⁸

Антиномија чисто : погано – симболичка напетост као генератор приповиједања. Да бисмо допунили утисак о брижљивом старању да се митско као подлога конструише преваходно на језичкој подлози, вратимо се за тренутак концепцији митских простора који, заједно са њима захваћеним предметном свијетом, носе и међусобну сигнификатну симболичку напетост, раздвајајући се на двије супротстављене групе. Ово нам је потребно да увидимо како призив одређеног језичког знака условљава цјелокупну атмосферу наративне творевине. Чајкановић пише: „У нашем језику за појам табу постоји израђена терминологија. Ако је реч о позитивној, спасоносној снази у табуираним објектима, употребљава се израз *свет* или *чист*, за супротне случајеве имамо на расположењу изразе *поган* или *нечист*“ (Чајкановић 1994: 62). Додир са нечистим је ритуални преступ којим се долази у стање култне нечистоте, што захтијева очишћење или изазива казну. Симптоматично је, наиме, да Настасијевић и сâм симболички потенцијал ријечи „нечист“ (или нешто рјеђе „поган“) користи врло често као иницијални наративни набој, повлачећи њиме цијели један регистар подразумијеваних значења и рачунајући на сложени мозаик утисака, сјећања и подсвјесних реакција које он изазива. Од *нечистог* је одбрана у страху, старању да се с њиме не дође у додир, или пак у лустративним радњама, или, како га назива Љ. Раденковић (1989:

¹¹⁸ „Мјесец кара звијезду Даницу: / Ће си била звијездо Данице / Ће си била, ђе си дангубила / Дангубила три бијела дана? Даница се њему одговара: / Ја сам била, ја сам дангубила / Више б’јела града Бијограда / Гледајући чуда великога / Ће дијеле браћа очевину, / Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане. / Лијепо се браћа погодише, / Очевину своју под’јелише: / Дмитар узе земљу Каравлашку, / Каравлашку и Карабогданску...“

97) *антипонашању*¹¹⁹ – спирању водом, знаку крста, спаљивању, одрицању (пљувању), плачу:

И зато мој сабрат долажаше јој на сан, те и оне чедне и оне с нечистом крвљу, нехотице га поређиваху са мужевима знојавим и каљавим. 30

Тако ми приповедаху намерници, и веровах им у свему, мислећи: нечист претеже у девојци, па нек носи што је њено; на рабошу нека се зареже још једно страдање, а ја овде да одбраним што је још за одбрану. 51

„Пу!“ (пљуне ме.) „Да је поштења и реда“, вели, „катраном би је кују ваљало намазати и наочиглед свету запалити! Онаку младеж да помори! Онаку дечицу да подави! Пу, куја ли погана!“ 20

На дому Марија ми у тамно везе, разазнати се не да, гује ли су, акрепи, печурке ли, сказе ли неке погане; гдегде само као млаз бистрине пробије, или зрака видела, или бокорић травки. 22

¹¹⁹ Као антипонашање овај аутор означава не само оно што се приписује демонским, не-људским бићима, него и оне ритуалне радње „чији је смисао успостављање неке везе са демонском силом или хтонским светом. Тиме се обично ствара лажни модел туђег света да би се тиме неутралисао опасни утицај демонске силе“. Као један од примјера описане двострукости антипонашања наводи се ћутање, одсуство звукова, гласа у простору које је обиљежено демонским, будући да се вјерује да људски глас онемогућава израван контакт са нечистом силом. Настасијевић зато одреднице глум, глуво, глухота, користи као најефектнији и најбржи начин да уведе атмосферу коби у приповиједање: „Обневиделу и глуву узме ме тумарање по кући“ 22; „Ја заклапам очи, бежим и проклињем: да си проклета, глуха и тамна ноћи, коварства и лукавштине у камен да ти се стане!“, 50; „Не знам доба, али је глухо и као да влагом дише све и да се окрупњало нада мном надноси у претњи“, 87; „Онамо глухота, да, што кажу, чујеш ђавољу копиту“, 143; „Стигнемо надомак; већ запахњује отуд глухота ли, као куда куга мори. И да при муци завалиш, не би ти се живо одазвало“, 262 – сви набројани одломци, и остали, изостављени, без изузетка су сигналног карактера и отварају простор фантастике, наговјештавајући продор оностраног у свакодневна збивања.

Кочијашу, тако ти младости, причу ли да пева? „Не пева се овде. На пушкомет унаоколо ни живе душе, нечисто је. Чилаш је само стригао ушима и фрктао, грожљив је на нечист, па осети!“ 77

Качо ле Качо, да ми поживиш, чедо, да ти се лета не изброје! Однела вода нечисто, у недођију однела да не дође! 124

То је оно, то дави Радојку: стегло је за гушу као оно нечист кад хоће болештина; ни данути јој не да, ни прекрстити се за олакшање. 128

Онда гњила човечина, ђебетом заогрнута. То је Мечка. Од прејела тако се изопачи тело, те крштену душу нечистим именом прекрсте. 133

Смркне мајстор. Туга је то да се туда маје, још и да је глава он, туђа вера, нечиста градња да остане. 168

То нечист, кажу, горећи пусти као смолу од себе, колико да се окраста ко пипне. 171

Ја да се прекрстим од нечисти, а он: шта, повиче, нећеш? Хоћу, велим, Рајане, како не бих, за твоје смирење, сине!... 261

Пришуња се, па застане и гледамо се у мраку: пас ли је, вук ли, поган ли нека ноћна? 99

Баба Икона тада осети навалу, зле погледе и речи зле некоме око себе баца. Јер кад из утробе главом се помаљак, рођеним очима виде погану накот где матери ми из прсију чупа живот. И куне се баба: „Очи да ми испадну, видела сам погане руке однеле ми чедо, тиче моје румено!“ 110

Благо томе ко тада заплаче: свака му суза спере по нечистоту с душе. 297

Поларитет нечистог и чистог као тематска преокупација ове прозе више је него очигледна: наведени примјери, треба напоменути, ни издалека не исцрпљују грађу.

Рађање мита у говору, живот језика у миту. Посредовање логоса.

Проблем језика и говора (а, према Касиреру, све су језичке структуре обдарене и извјесном митском моћи, 1998: 44) доводи нас до можда најважнијег питања везаног за удио митске интуиције и митогенезе у Настасијевићевом стваралаштву: до онтолошког оправдања причања као таквог, па у симболичком смислу и мита као таквог. Зато ће се митотворни поступци, као супстанцијални за причу, појавити ондје гдје су одговори неопходни будући да нам их *логос* (оличен у доказима, писаном,¹²⁰ забиљеженом, општепознатом, у искуству провјереном) не може дати. „Оно што се *догађа*“ у Настасијевићевој прози, нагласила је Х. Крњевић, „јасно је раздјељено од онога што се *прича*“ (1994: 105). Носиоци тих моћи да се истина прониче ван појавног свијета биће појединци којима је, због њихове нарочите мудрости или изузетног начина живота¹²¹ дато само по себи да спознају срж тајновитог, или пак онај обичан свијет чијег се живота сусрет између стварног и натприродног нарочито јако коснуо (као приповједача „Записа о даровима“).

Понекад ће се изричито тематизовати ограничен домет људског поимања уопште, чак и када је појединац обдарен моћима дубљих увида, који ипак не домашују у срж и законитост свих ствари. Често апострофирани *чвор*,

¹²⁰ „Писмени нисмо да књигу имамо, па опет све знамо!“, обзнањује небески кључар у „Речи о оцу Тодору“.

¹²¹ Љетописац у позадини *Хронике моје вароши*, њен основни глас и не до краја дефинисани ентитет, истовремено је и приређивач, назовимо га тако, података из неколико различитих извора. Један од њих су и Истинословчеви записи, за које нам се каже да се преносе у интегралном виду. О самом Истинословцу, пак, наратор каже следеће, установљавајући тако његову неоспорну позицију (скоро светачку) чистоте једног бића у идеалном сагласју са околином: „Разговетно му је ишла рука, и никад сигурније, да ни о словцу не двоуми ко ушчита. Љубљеноме, пише, сину моме на знање (а жене тај за годинама мужанства не погледа ван братски). Али помињу, дан-два пред скончање, притаји одонуд његовог. Јер досле, сваку би вечер и сваку зору отпојао, те нагињали сви путеви туда, и бујало. И од утишања тог узмучи се, кажу, растиње унаоколо. Лишај изби на стабла. И што младунчетом сисало и ходи, човек био или скот, омлитави на животу, и пријањаху му ноге за земљу“ („Истинословац сину, 269).

неразмрсива тајновитост у подтексту свих догађаја, јавља се као неуралгична тачка укупног хоризонта ове прозе, водећи често до идентитетског растројства:

Душу бих исцепкао своју, крпа да вам је на крпчине, гласно бих је дао у бесцење: има ли друга те забаса колико ја, тајна тајну да одгонетне, свима да се отвори пут?

На то питање одговор је још дубље замукнути. Свој рођени чвор напрегнув се да одрешим, слепљи се још веза.

Никад не бејаш даље од прочитања. 220

Оно што је пак *проникнуто* ће се наћи у новом, аутентичном сплету са *писаним траговима власти са тавана* и оним што је *одгудео слепац засвагда* (како своје изворе представља приповједач *Хронике*) потврђујући Јолесову мисао да „гдје се повијест и митос ближе састану и помијешају, еп поставља скеле тка своје нити“ (1978: 70). *Митосу* претходи питање, запазиће истраживачи, али одговор може да остане у његовом домену, или, пак, да тежи *логосу*, и Настасијевићеви приповједачи нагињу по правилу измирењу ова два супротстављена принципа. На примјер, у случају Истинословца, објективна стварност није довољна да обухвати описане зачудне догађаје, па се рађа *митос*, али да би се он довео у функционалну мјеру, на одговарајући начин транспоновано, заштитио од *нагађања и кићења по своме*, неопходан је логос, па као једини могући избор остаје – да се записује, јер је слово – *логос*, и у запису свих облика приче једино се могу очувати и приближити њихове супротстављене природе:

Народу међутим хоће се приче, па нагађа и кити свак по својој; али нико не зна до у корен зашто и како уништише они једно друго, те се којешта коти и роји од уста до уста. И мудрост једну провејаше из тога паметници, и у речи скалупише је овако: обестан момак кад укаља образ сиротој девојци, да му се освети, ако може; ако ли не, да трпи и сачека освету с божје стране. А Марта случајно је могла, и учинила је. Просто као боб. Ван памети је свака она глава која би, сачувај боже, друкше судила о томе.

Ја ћутим само и чудно ми колико човек застрани у мисли кад до у корен не зна ствар. Да неког изводим из блудње нећу, не што би се посумњало у сигурност мога казивања (мене зову Истинословцем), већу исправност моје главе. Стога казивати нећу ником ништа, али, колико ми глава засеца, исписати хоћу све што знам, јер ја поуздано знам шта и којим путевима доведе Марту девојку да удави момка Ђенадија. 44

Спознаја која се концентрише у ријечи као жижној тачки налази се и у „Запису о даровима моје рођаке Марије“: „Сад записујући знам: оно где сам лежао луда је кућа“, 27.

Мит, на крају (или на почетку) носи као најважнију већ поменути епистемолошку функцију. Она се остварује унутар заједнице чувањем, обављањем и преношењем знања кодираних у митским кључевима, архетипским симболима положеним у колективно несвјесно, који омогућавају комуникацију и синхроно и дијахроно, и између појединаца, савременика једне заједнице, и између различитих покољења. Зато јунаци приповједачи ове прозе често опсесивно приповиједају, старајући се да се од приче (која је често у њиховој перспективи синоним за истину, будући да су обдарени проницљивијим погледом, дужим памћењем) не откине ниједна важна информација, да се не затаји ниједан увид, за наук онима што долазе послије:

Мени је овде важније да испишем шта се збивало пре и после чина, и како се завршило. Несрећним младенцима род не бејаш, ни ближи знанац, па опет више видех и разумедох злог им удеса но њихови најрођенији. То стога што умем читати и онде где многи паметко не зна саставити ни о богу две, поред свих буквара и школа (СД, 45)

Али писање, може се лако увидјети, осим мнемотичке носи и сатисфакторну функцију за записивача – као да се иза насушне потребе за похрањивањем одређених знања крије и она дубља, лична нота: скидања са плећа терета који не може да се подијели:

Чиним ово не ради истицања себе (овде ми доле још мало боравка остаје), ни да спомен о себи оставим, него за олакшање души да не крене оптерећена

тајном, коју немајући коме, хоћу овако немо записујући да поверим хартији (СД, 9)

Хоћу сад себи за олакшање да испишем како мој сабрат поживе на овом и како му се то уреза на оном свету (СД, 29)

Једна од Настасијевићевих раних прича (из 1918), сасвим кратка, управо говори о феноменима ћутања, тајни и причања. Приповијетка „О заробљеним тајнама“ на сцену изводи човјека коме људи, да би им одлакнуло, повјеравају своје тајне јер их он умије чувати, „и баш због те особине њега су тражили сви и ишли му као на ћабу“. Тај наметнути завјет ћутње, ни кривом ни дужном, донијеће му и страшну пресуду: будући да туђих тајни не може да се ослободи, завршава ужасним крајем – „нагомилане и стешњене тајне најзад су га победиле, почевши избијати из њега, али не из његових уста и његовом вољом“ („О заробљеним тајнама“, 786). У зависности од тога каква им је била природа, оне му, ослобађајући се, избијају на челу као рошчићи, на пасу као струк босиока, „и много којечег питомог, дивљег, слатког, отровног стало је избијати из њега“. (На овом мјесту је, чини се, више него оправдано сјетити се народне приче „У цара Тројана козије уши“). На крају, навукавши грозу и бијес околине, несрећни чувар тајни се затвара у кулу и тамо умире. Неопходно је, дакле, пустити тајну да живи, да изађе, да преко вербализације оствари своју катарзичну функцију, да се не би осветила ономе ко је носи зато што чами у њему. У *Хроници* се то тематизује још огољеније, без симболизације: „Закрчила су знања сазнању, пута се хоће души. Јер да је у истини, зар би јој за истином жеђало, за горком. Оболела је, значи, оздравити ваља или мрети.“ 290

Хатица Крњевић наводи да је „карактеристично својство збирке *Из тамног вилајета* посебан, по својој природи народски, култ записане речи, поштовање и поверење у њу и вишекратно наглашавање саме *потребе* и *тренутка* записивања“ (Крњевић 1994: 104). С друге стране, немогуће је пренебрегнути у *Хроници* нешто измијењен однос према записаном, критички став наратора који предност даје затеченом усменом, што благом иронијом боји приповиједање:

Има и књига у општини, за живу главу не броја га, свето је кад пише (а ја, зли син, и мутавке бројећи једва двеста набројах.) Дакле свето, збиља; устајало се под оним именом, па сад чик да није. 158

Али ко да се ломи по тавану, прљаве тефтере да прелистава и худи здрављу; ко мир непребола да ремети, у ране утрнуле да дира, кад се све сачувало не може бити боље, живи још у памети оних што родише наше родитеље. 161

Митска варалица. (Де)конструкција (над)стварног. Али, осим мудраца и свезнанаца, проницљивих љетописаца и оних који забрањено знање плаћају душом или животом, у Настасијевићевој прози наводи се један особен лик баштињен такође из традиције, рођен на мјесту гдје знања, и лична и колективна, полажу оружје. Танка граница која дијели рационални увид о ограничености наших моћи поимања и животног вијека од паничног страха од ништавила (који обиљежава пораз наших знања и спознаја пред потпуно непознатим), значи истовремено и тријумф човјечје наде и неизмјерна пространства његове имагинације. Ту, гдје се све морало домислити и претпоставити, а потом одјенути у причу којој ће се дати статус сакралног и неупитног, настао је и Кача, митски приповједач, фолклорна варалица и етикетирани лажљивац у једном, а апсолутни ауторитет приче у другом наративном нивоу. „Демонски или комични двојник културног јунака – митска варалица“, пише Мелетински, „такође је у особитој корелацији с митским временом, будући да је то време пре коначног установљења разноврсних строгих табуа“ (Мелетински 195). Његов, како би то рекао Бахтин, карневалски карактер размиче стеге рационалног: Кача, дакле, својим причама ослобађа, односно осваја нове просторе напоредног живота који нису више у власти строгих детерминанти свакодневног, па је тако грбавац из черге, вршњак „сакате храстове столице“ из накривљене механе, у прилици да установи нову егзистенцију, која не подлијеже обичним законима истинитости:

Само треба имати на уму ово: он грозно лаже; ништа од оног што казује није се десило у ствари. Али то опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље, капу на главу, па проспавајте своју драгу ноћ, да сутра не грешите на рачунаљци! 73

Наративни закони су, тако, јачи од *протокола живота*, и због тога је беспредметно питање које, из свакодневноразумског, поставља један од слушалаца:

– Ама, како то, Качо: ако си умро, ти ниси жив; ако си жив, ти ниси умро? Је л' да, ту си се као мало пребацио? 126

Питање Качиног наративног интегритета овдје се установљава као пресудно будући да надређена приповиједна инстанца (коментатор), у смислу преобликовања митског као палимпсеста, поставља *креирано*, надстварно, као јаче од стварног, па се питање о космогенези и поријеклу крупних, општеважних ствари и појава сужава на просторе унутрашњег бивања једног лика и његовом егзистенцијом омеђеног свијета. Зато се инсистира и на одсудној важности *личних избора*, на унутрашњим императивима, па се ликови Настасијевићеве прозе супстанцијално разликују од једнодимензионалних митских личности чијим се приватним, унутрашњим животима мит не бави. Ова дистинкција била је превасходно, на плану форме, условљена и готово апсолутном превлашћу хомодијегетичке приповиједне перспективе у објема збиркама. Мит је *антипсихичка појава*, сматра Мелетински, и судбина појединачне личности за њега није од пресудног значаја уколико се не уклапа у жељени епистемолошки образац.

Унутрашњи расап митских структура. Сламање личности јунака. Деконструишући тако структуру митског у једној од њених основа, отвара се и могућност обесмишљавања појединачних њених сегмената, па се, у свјетлу реинтерпретације, наново сагледавају мотиви иницијације и обреда прелаза: јунаци (попут Каче и оног из „Записа“), упркос изреченој забрани (што је митски

импулс *par excellence*), бирају да прекрше кодекс и посјете осјењена мјеста, али њихов пут који треба да се заврши задобијањем невјесте¹²² на самом почетку је обесмишљен: једног на акцију не покреће глас о њеном постојању, него о њеној смрти, а други у потрази за љубављу такође доспијева једино у контакт са мртвима. Корективна функција казне и страдања, у смислу повратка равнотеже повријеђене кршењем кодекса, изостаје и намјесто њега се јављају унутрашњи трагизам издвојене индивидуе, који се не уклапа у строгу орнаментику колективне предаје (веома сличан поступак обесмишљења митског налазимо у мотиву пута, о чијем се преображају говори у поглављу о хронотопу). На тај начин се и иницијација, „најважнији и најзорнији прелазни обред [...] који обухвата и симболичну привремену смрт и контакт са духовима, који отвара пут

¹²² Разлика између потраге неименованог рођака из „Записа“ и „Каче“ је у томе што је први свјестан, од самог почетка, да је Марија умрла, док Кача природу Маријанине егзистенције спознаје у самом финалу заплета, што представља и кључни моменат прве приче „Лагарија“. О путу те спознаје и њеним кључним тачкама пише Новица Петковић, обраћајући посебну пажњу на генезу фантазмагоричног мотива „жене у бело“, који се на различите начине варира у Настасијевићевом дјелу. Оно што бисмо, пак, додали на овом мјесту као занимљив детаљ везан за митско у Настасијевићевом дјелу јесте детаљ о коме говори Чајкановић, а то је да се „погреб момка и девојке, који су умрли прерано, врши на начин који погребу даје карактер венчања“ (Чајкановић 1994: 114), а улазак младе у нову породицу подразумијева разгранат ритуал са многобројним радњама који обиљежавају улазак у породични култ – она свог суђеника чека, а он мора да испуни задатак не би ли задобио њену руку (у Качином случају, то је отварање жељезних врата). Качина несуђена вјереница изгледа истовремено свјесна и несвјесна чињенице да је прешла у загробни свијет: „Материну руку и њено држање кад ме одвођаху, памтим, и плач и молбу њену: не одводите ми је! Јединородна моја није та коју тражите. Ако на њој видите знак, то јој га крилати над колевком даде, па је свето и чисто! Али не поможе, и одводе ме“, 86. Њену амбивалентну природу обиљежава и Качино непосредно увјеравање да је ријеч о живој дјевојци: „Хоћу виђењем да се уверим је ли од овога света, и дуго не скидам ока с ње: заиста, од мајке је рођена. Дише, мрежасто тече кроз њу крв, златаста јој коса да свако влакно разазнајем“, 84–85, и непорециво хтонско обиљежје пепељивог погледа, 87. Овако устројено егзистенцијално колебање није карактеристично само за Маријану. Овако Кача говори о својој мајци: „А сигурно млада и напречац умрла је: то се из мрака помоле две црне руке и стежу док се не прекине живот, па што је имала живети, остане у њој. Она дакле *није сасвим умрла*“, 93 (подвлачење наше).

О томе да је Настасијевић имао чврсту намјеру да у непосредан додир доведе чинове вјенчања и смрти говори и напомена из друге приче „Лагарија“: „слано заудар на крв очи свадбе“, 105.

за оживљавање, или, тачније, за поновно рођење у новом својству“ (Мелетински 1983: 230), изврће на наличје, или, још прецизније, извргава у своју супротност: обухватајући све важне тачке овог ритуала Настасијевићеви јунаци остају, умјесто поново рођени, заувјек и опсесивно обиљежени смрћу и њеним разорним тоталитетом и ускраћени за тријумф.

Друге двије Настасијевићеве приповијетке у којима је централни мотив осујећени брак, дакле недовршени (или трагично довршени) иницијацијски ритуал, „Истинословац о Међулушкој смутњи“ и „Крлова невеста“, такође изневјеравају образац срећног завршетка, „фазу зенита, лета, венчања или тријумфа“, како је назива Фрај (1991: 29), помјерајући се ка „фази заласка сунца, јесени и смрти“, митовима о „насилној смрти и жртвовању, и усамљености јунака“ (Исто, 29), архетипским основама трагедије, на чије се принципе зачињања и развоја ова проза такође добрим дијелом ослања (у „Међулушкој смутњи“ основа заплета су издаја и убиство, а у „Крловој невести“ жртвовање и двострука смрт несрећних младенаца).

Додир љубави, еротског и смрти, осим тога, пребојиће и посебним преливом ову прозу, спајајући митску блискост обреда вјенчања и сахрањивања са модерним осјећањем насилн(ичк)ог у љубави, тако евидентног у експресионистичкој поезици. Исконска *гроза* коју Настасијевићеви јунаци осјећају у тренуцима када љубав треба да достигне кулминантну тачку додирује се са Батајевим схватањем да „у човековој свести еротизам је оно што у њему доводи биће у питање“, 2009: 27. И не само то: управо насилна или необјашњива смрт (дављење Ђенадија, умирање Путника, смрт Тинке, итд, у тренуцима испуњења љубави или непосредно прије), свједочи о разумијевању еротизма као „насиља над бићем партнера, насиља на граници смрти, на граници убиства“ (Батај 2009: 17).

У силини унутрашњег преображаја митских потенцијала Настасијевићева проза добија одлике онога што Фрејдебергова назива *иманентним фолклоризмом* (1987: 27), будући да је карактерише, с једне стране, стабилност традиционалних форми које еманирају непорециву симболику, а са друге њихова непрекидна реконфигурација и свођење у нове, модерне контексте, који сигнализују

непрестано присуство ауторског рада на реконструкцији преузетих структура. Једноставније речено: у миту су јунаци по правилу дати као носиоци одређене функције, овдје су, пак, трагизмом обиљежене личности којима је остварење те функције судбински ускраћено.

У вези са иницијацијским покретачким мотивом, не можемо установити јасну разлику када његово обликовање у овој прози у подтексту има мит, а када народну причу, или прецизније бајку. „Линија разликовања *мита* и *народне приче* иде у правцу сакралност – несакралност и строга веродостојност – нестрога веродостојност, а структуралне разлике могу уопште да не постоје“, напомиње Мелетински (1983: 266). С друге стране, исти аутор наводи и да су базични елементи преображавања процеса мита у народну причу „деритуализација и десакрализација, слабљење строге вере у истинитост митских догађаја, развој социјалног измишљаја, губитак *етнографске конкретности*, замењивање митских јунака обичним људима, митског времена – баснословно-неодређеним, слабљење и губљење етиологичности, преношење пажње с колективних судбина на индивидуалне“ (1983: 268). С те тачке гледишта, поменуте двије Настасијевићеве приче са неоствареним иницијацијским импулсом проналажења драге налазе се негдје на пола те трансформацијске линије,¹²³ будући да, због дјелимично (или пак потпуно, у Качином случају) непоуздане наративне инстанце јавља се сумња у поузданост интерпретације изнесених догађаја. Фокус је свакако на појединачној судбини, али се митогенеза, макар у траговима, задржава на

¹²³„Бајка се бави личношћу, остваривањем њених жеља. Она је субјективна. Зато су њени јунаци људи, а не божанства, нити свеци; они се задовољавају коришћењем магије. У миту, као највишој форми фантастичног приповедања, по мишљењу Лангерове, не ‘измиче’ личност срећно невољама, него се откривају фундаменталне истине о свету, оцртава се слика света и, најзад, уочавају се сасвим стварни сукоби природе људских жеља спутаних нељудским силама [...]. Ако у бајци, напомиње Лангерова, људски јунак делује у фантастичном свету, у миту, напротив, јунак је божански, али делује у стварном свету“ (Мелетински 1983: 56–57). Ауторска надградња Настасијевићеве прозе огледа се превасходно у комбиновању ових структурних основа, дакле бирању обичних јунака који ће се кретати граничним хронотопима између реалног и надреалног, али и изневјеравању хоризонта очекиваног, које се оличава у бесмислу потраге за знањем и смислом и пропасти тежње за повратком равнотеже, уклапањем у општи поредак, у немогућности личности да, поред свег труда, „срећно измакне невољама“.

баснословно-неодређеном утиску о присутној цикличној темпоралности и подтексту истински натприродног, због чега је утисак о *сакралности*,¹²⁴ макар она била и потпуно аутохтона и нова, ипак непорецив. Уводне приповијетке *Хронике*: „Откуда дођосмо“ и „Како се сазда наша богомоља“ задржавају, осим тога, и поменути *етнографску конкретност*, те је захваљујући томе њихово балансирање на оцртаној граници на извјестан начин још стабилније.

Усуд другости. Издвојеност као трагички преступ. Ипак, у једном пресудном тренутку ће се Настасијевићева проза поклопити апсолутно са митском перспективом: онда када се увиђа да у психички и социјално истоврсном друштву „родовско начело несумњиво преовлађује над индивидуалним, па зато колектив релативно лако обуздава свако лично јогунство“ (Мелетински 1983: 229). *Лично јогунство*, жељена или нежељена апартност, у овој прози је дефинисано као судбина оног ко се „узвиси или снизи или ко застрани. Томе не тече непрекидно до конца, већ га нешто снађе, па то паметњаци премере и обележе, и назову наградом или казном“, 57, односно онога ко одступи од строгих животних и обичајних кодекса групе. „Издвојеност субјекта има значење коби, страха од сопственог зла које ваља отуђити налогом колективног бића у себи и колективног бића изван себе“, примјетиће Т. Крагујевић (1978: 49). Код Настасијевића, нагласимо то, углавном је ријеч о кажњавању и одбацивању:¹²⁵ у своју љепоту, као Нарцис, несрећно загледане Марије, па и њене бабе, из „Записа“; несрећне дјевојке-породиље, самоубице, из „Речи две о животу оца

¹²⁴ „Десакрализација неизбежно слаби веровање у веродостојност приповедања“, закључује Мелетински, па је овај процес изнимно важан за процес рецепције. Напон сакралног који се том процесу одупире зато је овдје у функцији креирања наративне тензије, која је један од основних покретачких принципа фантастичног.

¹²⁵ На овом мјесту можда не би било згорег поменути констатацију Фрејденбергове која се тиче првобитног разумијевања каузалности положене у основу митског мишљења, а која као принцип повремено искрсава и у свим накнадним преобликовањима мита: „требало би отворено рећи да пре појмовног мишљења узрочност није разумевана. Уместо ‘узрока’, постојала је ‘кривица’ или ‘начело’“ (1987: 31). Кривица по себи као одговорност личности битна је за концепт ове прозе: лежећи у темељу свих догађаја, она има двоструки вид: истовремено је предестинирана и изабрана, па зато и двоструко трагична.

Тодора“; Марте, која „осрамоћена побеже Равничанима“; сулуде, јуродиве Туте, чија кривица лежи у душевној болести од које се зазире; Госпође, загледане у свој врт и обиљежене трагизмом свог животног усуда, чији су гријеси самоћа и то што је „више волела свој врт но сву децу окоћену у границама општинског атара“, Тинке, *свачије жене* и богатог јединца Крла (чија је љубав варошка саблазан), варошке тврдице и његовог несрећног, изолованог сина, итд. Одстрањен из унутрашњости групе, појединац избачен из окриља колектива постаје модерним временима толико инспиративан и загонетан *Други*, онај који више не припада *нама*, утолико опаснији за поредак и његов смисао зато што је некада, прије ексцеса, био *наш*. А то *наше* као утврђено својство, као познато, утврђено и сигурно основни је идентитетски темељ житеља *моје вароши*. Нарочито се то добро види када се њени становници збију у јединствен фронт наспрам Опаког, придошлице гоњене сопственом несрећом што пристиже у варош, и учине колективни злочин приказан у гротескним, замрљаним сликама што се смјењују вртоглавом брзином. Као *Други* се – за *Хронику* је то најважније – према самоопредјељењу указује и „мучки син“ вароши што причу исписује, јер се чин његовог преиспитивања и преиначавања предаје претвара у чин дезинтеграције митског наратива а посљедично и природе колектива који га наслеђује.

Значајно је, свакако, да ова проза препознаје концепт другости и на групном, колективном нивоу. Као други се разумијевају сусједи, Равничани и Преководци, чија се природа експлицитно дефинише као дијаметрално различита од *наше* (индикативан је, у том смислу, и већ помињани потенцирани наративни субјект у првом лицу множине):

Смеју нам се преко воде суседи (они што ако им за по цола не плива по ђувечу маст, не вреди ни почињати). Зазјавате, веле, у облаке, па вам је и кров на кући ко капа на глави, све на'еро!...

Какви смо да смо, дебела браћо, тек да вам није нас, не бисте се умели ни чему насмејати.

Све је тамо код њих у реду: варе им желуци на замерац; и по слојевима сланине, да се нешто човек престругати да као пањ, чисто би се избројало колико је коме година.

Од потањег смо ми конца изаткани, и полетело би се да је крила. Нису нам од прејела насели вратови, да до у лонац једва досежемо погледом.

И кад сте, почем, бивали по свету (одгега и патка до баре), бар да вам се о кломпаве уши окачи, кад већ о тувљењу неком ни помена, ова мудра: товна је у бога марва, у лој огрезао ко на поздраве у предвечерје Благој не отпоздрави вести.

305

Другост се препознаје и као хтонска одлика (супротност соларном принципу) друге етничке групације, коју нарочито обиљежава њен скиталачки начин живота: „Будећи се кржаве очи отварају Цигани. Смета им дан“, 119.

Женски принцип: дјевичанско, материнско, демонско и хтонско. Друго се, у домену нечистог и хтонског, у овој прози формира и преко тзв. женског принципа. Прадавне митске структуре у појединим аспектима Настасијевићевог митотворства сусреле су са хришћанском митологијом, те је тако један од индикативних наративних момената то што се *демонско* скоро па редовно представља кроз женске ликове. Они често задржавају и амбивалентна својства, па наново креирају „укупност универзалног женског пантеона расцепљеног на застрашујуће фигуре и фигуре заштитница и хранитељки“ (Брил 1993: 57). Овај дуалитет препознаје се у Марти, у чијем се бићу помијешала крв демонске мајке и скоро па светачке фигуре оца, или у Тинки, *свачијој жени* из које пробија анђеоска доброта – уопште је Настасијевићу врло драг концепт лика налик библијској Магдалени, с тим што се његовим јунакињама, по правилу, намјењује много мрачнија судбина.

Није, дакле, само ријеч о томе да недозвољена љубав изазива пропаст судионика у збивањима, или да комплекс мотива створених око *мртве драге* навлачи несрећу на несуђеног женика, поента је, заправо, у томе да женски принцип сам по себи инклинира тамном и злоћудном, па се у њему демонско редовно оваплоћује, или пак узима женски лик. Ово одговара још оним прастарим, архетипским и митским бинарним опозицијама у којима су супротстављени чисто/нечисто, свијетло/тамно, мушко/женско, ноћ/дан, итд.

А. Марковић наводи: „Посматрано са становишта митске симболике, жена [...] била је нераскидиво везана за земљу, што јој даје извесну хтоничну обојеност“ (2011: 179). *Смрт или повреда мушкарца*, закључује ова ауторка поводом Настасијевићеве прозе, проистичу из додира са нечистим и демонским у жени, па она и поједине ликове посматра као персонификације: Марту као вилу, Недозвану госпођу као смрт, итд. Ми не бисмо били склони да персонификацију посматрамо као основни творачки принцип у обликовању женских ликова: мотивација за њихов настанак код Настасијевића је изнимно сложена и пречесто докраја неразмрсива. Не смије се, такође, ни изгубити из вида да осим што су женски ликови носиоци демонског предзнака, они су такође и сами обиљежени непорецивим трагизмом: Марија, Тинка, Тута, баба, Маријина мајка... су мртве, Марта изгубљеног разума, Госпођа нељудски усамљена, штавише, пропаст је једнако писана мушким колико и женским ликовима.

Осим тога, за разлику од већ формираних хтонских бића из предања чије обликовање није мотивисано, код Настасијевића постоји читава галерија портрета чије се окретање ка *оној* страни пажљиво прати и нотира кроз судбинске догађаје њиховог животног пута. Марија, Марта, Госпођа, Мартина мајка, баба из „Записа на вратима“ више или мање инклинирају тами, покушавајући да се одбране од ње или јој пак отворено тежећи. Овај први импулс код Настасијевића по правилу задржавају младе жене/дјевојке, док су ове старије¹²⁶ већ увелико сјенком нечисте силе:

¹²⁶ Т. Ђорђевић биљежи: „Старост има на чему да завиди младости. На томе се заснива веровање да су у старих особа зле очи. Муслимани у Охриду тврде да старе жене много више уричу него младе“ (Ђорђевић 1985: 42). Управо мотиву злих очију још ћемо се враћати у контексту ове теме,

Иста жена, бивша каћиперка од соја, сад смрцгана баба, за трајања своје женскости испила је својим одвуглим очима многе темељите мужеве, па се сушили и тобож лечили код својих жена, а њој, онако испијени, кришом односили саћа меда, и ђинђуве, и шљиве наденуте ораховом језгром. Она их међутим отправљала једног по једног на Црвено брдо, а друге замамљивала; али се не давала ни њима, ни свом рођеном мужу, већ ко зна коме, ваљда самом црном ђаволу. О томе се шапутало у своје време. 44

наводи Истинословац о Мартиној мајци. Та иста *нечист* претегнуће, како каже приповједач, и у кћери, показујући још једном да је крв од те врсте јача од *благородне*, и да је њено проклетство у ствари манифестација неке више силе која је ван наше моћи поимања. „Крв која тече ван свих гробова и умирања“, како наводи приповједач, носи магијски потенцијал: Т. Ђорђевић биљежи да су зле, урокљиве очи у појединим породицама наслеђено својство. Лик бабине кћери из „Записа на вратима“ још очевидније упућује на обликовање вјештичије природе :

Новорођено, а круте му до испод раменаца власи. И као вода очију... Зарана се тим очима могло: црвено по змијски би; и не беше грозници лека заруде ли пут сестре невидљиве досле дужице. 222

Женског су рода, такође, и демони који нису људске природе, као што је *зима*, именована као Зла у „Години“: „Осети Зла да је овамо сустао Бог“, и болест која мори Загорје, *опака жена*:

Те ноћи болест, видећ да се не може с незнацем изборити, ману се Загорја и пође Равничанима у походе. Али се њих двоје случајем сретну на узаној стази. Она се направи невидљивом, потури му ногу и стрмоглави га и закикота страховно, да два брата код стада у трли занућила помреше чувши јој смех. 67–68

Женска страна – како смо већ напоменули, у складу са двоструким, амбивалентним статусом женског принципа – може да посједује и посебну врсту мудрости и знања, коју код Настасијевића чувају старије жене – бабе.

овдје ћемо још примијетити да Ђорђевић, говорећи о злим очима, узима их често као метонимију урокљивости, злочињења генерално.

Најпознатија је свакако она која је унутрашњи приповједач „Записа“, али се бабама такође приказују догађаји из непосредне будућности („прича о Тодору“), оне су још и врачаре и бајалице (баба Икона) блиске фигури вјештице („Мудре су вештице, ћуте зашто понеко зрно мимо божју вољу окрупња“, као успут напомиње Настасијевићев летописац). Посебно мјесто припада Ани кадији, необичној фигури женског мудраца у *Хроници*, који је женски пандан лику Истинословца. Неименовани летописац наводи је као једног од својих најпозданијих, непосредних извора, обликујући њен лик у светачком ореолу, приписујући јој особине попут дубоке мудрости, истинског милосрђа, сједињене и хришћанске и фолклорноепске трпељивости и храбрости:

Кућерак има и баштицу, и за туђе предиво две руке; а застрепе од ње, богат био, сиромаш, нико или од оцака. Свакоме би за понешто имала судити, па је све живо љуби у руку и пошгује. Нити је ко јунак правдати се кад га она прокљуби. А душа јој банути у богаштину пред благодан. Силу дарова накупи Ана, што у храни, што у новцу или одећи за самохрано и ниште. Док сама она од предива на сувом хлебу и води живи. Јер и од оно баштице друго не тражи до души мало калопера и смиља.

И кажу, кад јој оно укопаваху јединца сина, онако дуга стајала је над раком Ана као кип, да се ниједна не усуди заплакати.

Култ мртвих, обреди и мјеста прелаза, поетика ритуала, хијеротонија и света мјеста. Већ смо, у оквиру анализе нечистих мјеста и култних обреда прелаза, разматрали удио култа мртвих у овој прози. Зато је потребно констатовати да су све Настасијевићеве најбоље приче, без двојбе, на овај или онај начин, заправо оне о мртвима, о њиховом култу, о ритуалима, о њиховим душама, мјестима на које одлазе (ако уопште одлазе) и о њиховом утицају и додирима са животима живих. Настасијевићеви приповједачи се малтене опсесивно баве тим најзачуднијим, најстрашнијим *обредом прелаза*, и ритуалима везаним за одсудни тренутак. Чајкановић наводи да је култ мртвих између свих култова „најстарији и најконзервативнији“ (1994: 104), и то је Настасијевићевом наративном сензибилитету морало бити изванредно блиско.

„Запис о даровима моје рођаке Марије“, иконичка прича Настасијевићеве прозе, сва је дата ретроспективно, као наратив о мртвој дјевојци, при чему је успостављен фини паралелизам између обреда вјенчања и обреда смрти и сахрањивања, који се сустичу у шивењу и везу Маријине спреме (за вјенчање или погреб?). Отуда је реципијент приче све вријеме у недоумици за какав се то долазак Марија заправо спрема („три листића извезох зелено и плави цвет да се испуни долазак“, 17).¹²⁷ Срећно нађен етнографски детаљ – вез, дјевојачки посао, везан за домаћи култ и опрему удаваче, успоставља се паралелно и као ритуална, дефанзивна радња, посљедња линија одбране од мрака који надире према њеном бићу. Он ће се, као култни чин, испоставити уједно и као негатив Маријине борбе са наговјештеним унутрашњим и спољашњим демонима. Читаоцу није најјасније какав је то ентитет (или ентитети) који Марију тако судбоносно угрожава, иако баба, још увијек у очигледном страху, набраја елементе веза: „гује ли су, акрепи, печурке ли, сказе ли неке погане“ – извјесно је само да она пролази кроз дугачак и мукотрпан лустративни процес, будући да је њено одбијање просца (као врхунац дуготрајног процеса самообожавања) изазвало најтежи гријех: младићево самоубиство, чиме је она, изгледа, постала нарочито рањива и изложена силама мрака који надире из кутова њеног дома и оваплоћују се у њеном везу.

Онда, протнув задњи бод, урађене из ковчега повади, разастре их и сву драгу ноћ над њима пробди, уведрила као биљка на суши незаливена. Зора се указа, ја да јој помогнем скупити, она обема рукама одбија ме: боји се зар неке нечистоте с моје стране. 21

¹²⁷ Осим тумачења везаних за ишчекивање смрти као смирења или недочеканог женика (Марија се на почетку приче дефинише као „уседела девојка“), налазимо и став да је „Марија почиње да се спрема за (други) долазак, дакле за Христа Спаситеља, Небеског вереника коме намењује своје дарове, девојачку спрему“ (Жижовић 2013: 228). Мишљења смо да је Маријино припремање за загонетни долазак, као и цјелокупно њено понашање и природа језовитог, загонетног преображаја, несводљиво на једно тумачење: из ове чињенице и зрачи тај дубоки мистички и фантастички њен потенцијал. Чини нам се да овај закључак проистиче из саме конструкције наратива: прецизни подаци су читаоцу/слушаоцу намјерно ускраћени, умјесто тога прича је богатија наговјештајима, стрепњама, слутњама и, рекло би се, понеком *прећутаном тајном*.

Маријин живот испуњава онај предуслов о коме Јолес говори када разматра постанак легенде: „У малену, просторно ограничену кругу живи човјек који сужитељима упада у очи својом особеном врстом. Његов животни став, његов начин живота друкчији је од осталих; крепоснији је од осталих људи, али његова врлина не разликује се од других количином, већ каквоћом“ (Јолес 1978: 68), што се слаже са поетичким начелом на коме су засноване двије збирке нашег аутора, да се говори о онима који су се *узвисили, унизили или застранили, и којима није текло непрекидно до краја*. Будући обиљежена пренатално (клетвом) и доцније беспримјерном љепотом, Марија је „лако и бесповратно утонула у своју потпуну сакралну издвојеност“ (Крагујевић 1978: 57). Али ову причу обиљежава и унутрашњи набој, који је и квалитативно и генеративно другачији од овог који разматра Јолес: будући да причу о Марији казује баба, која је и свједок збивања, у облику наратива називу се пукотине израза што је још у настајању, штавише и у клинчу са причом која долази споља, из уста заједнице: о демонској љепоти дјевојке (вјештице¹²⁸) која води у смрт и доноси болест. Бранећи се од сопствених сумњи („У зло доба тек запитам се. Од чега и чему бежим?“, 22), љубав, светиња сјећања и кајање воде бабу ка накнадном обликовању саге о томе шта се уистину случило рођаци Марији: и ту назиремо назнаке нечега што личи на интимну (унутар једне личности) канонизацију преминуле дјевојке. Кроз причу о њој баба као уведени наратор и приповједач, рођак, који се неизоставно морао одазвати гласу о Маријиној смрти – ходочасте кроз њен живот.

Баба се истовремено својевољно поставља и као фактички чувар култа преминуле: она не само да гаји и преноси сјећање на њу, него чак и зазире од тога да пусти непознатог у тај посвећени простор: соба у којој је умрла обитавала под знаком забране од промјене, разгледања, додиривања:

¹²⁸ Занимљиво је да Настасијевић на овом мјесту хотимично одступа од предања, односно од Вукове интерпретације. „Ниједној младој и лијепој жени не каже се да је вјештица, него све бабама“, рећи ће Вук, а у „Запису“ је управо Марија под овом страшном оптужбом:

– „Како ти“, вели, „смеш да се слушаш по домовима и сокацима! Вештицу нашим лебом раниш, па нам се сад овако одужује! Пу!“ (пљуне ме.) „Да је поштења и реда“, вели, „катраном би је кују ваљало намазати и наочиглед свету запалити!“; 17.

Ја срчем, а она ми гуњја више главе: „Тако мени треба кад ја слудовах оставити пустолине у кући, да туђе руке сад брљају по њеном, да ми се покојница отуд наљути! Е матора главо“, вели, „разлупати би те ваљало и на ђубре бацити!“ [...] „Јаој, наopak ли си! Ни конца нећеш, а овамо би да јој по ковчезима брљаш! А не питаш, сме ли се то, кад она осетив близу смрт, рођеном руком закључа их!“ 9, 11

У опису ствари преосталих иза Марије сустичу се и вјеровања о моћи душе преминулог да се веже за одређену ствар (Чајкановић 1994) и оно друго, млађе, у оквиру светачке легенде, о предмету, реликвији којој се приписује чудо, свједочећи о моћи свеца у његовој одсутности (Јолес 1978: 29). Маријин рођак пише у својој исповијести: „На изглед мирују ствари, али је у самим њима неко бивање, везало се за њих да траје докле и оне“, 18. На овом мјесту, баш поводом Маријине собе и култа преминуле, можда бисмо могли у тумачење увести и термин релативно новијег типа: хијеротопију¹²⁹, везан за креацију спацијалности особеног типа: *сакралног* простора. Говорећи о религијским предметима, судовима, моштима, личним стварима свеца, смјештеним на једном мјесту, Алексеј Лидов подвлачи да су „управо те реликвије језгро, стожер за формирање сакралног озрачја једне издвојене просторне цјелине“ (2006: 43, превод је наш). Лидов управо и напомиње да такви простори могу да настану и спонтано, пренамјеном старог (кућног, нпр) простора у чији се центар постављају предмети који самим својим постојањем свједоче о симбиози сакралног и чудесног. „Мирча Елијаде говори експлицитно о *хијерофанији*, упаду сакралног који гарантује нови квалитет светог мјеста, чиме се оно јасно, квалитативно, на микро- и макрокосмичком нивоу јасно разликује од сопствене околине“, биљежи Лидов (2006: 37). Исти аутор наглашава да се „принцип хијеротопије“ може посматрати

¹²⁹ „Термин *хијеротопија* настао је спајањем двије грчке ријечи: *hieros* / ἱερός (свети) и *topos* / τόπος (мјесто). (...) Значење појма могло би се овако представити: хијеротопија је стварање сакралног простора и може се сматрати посебним обликом креативности – самим тим, област која би се бавила њеним проучавањем у центар свог интересовања и истраживања ставила би резултате тога процеса“ (Лидов 2006: 32, превод је наш).

не само као културолошки факат, примјењив на евидентно постојеће религијске просторе (нпр. богомоље), него је вишеструко користан и у изучавању „просторне имагинативности у мањим умјетничким формама, као и у писаним текстовима“ (Лидов 2006: 41). Имагинирање простора са изразитим сакралним обиљежјима, које је, додуше, немогуће тумачити праволинијски нити једнозначно, свакако је једно од свакако најзанимљивијих питања што се тичу религиозног подтекста Настасијевићеве прозе. Не само у „Запису“, него и у неким другим приповијеткама, попут „О чика Јанку“, „Лагарије“, а нарочито у „Причи о оцу Тодору“ и „Како се сазда наша богомоља“, што директно упошљавају хришћанске матрице, примјетна је реконфигурација хијеротопских елемената.

* * *

Да ли је Марија досегла катарзично очишћење и да ли је њена смрт постала ослобођење од патње или коначни пораз и казна, такође остаје нејасно, јер се у бабином коментару читавају једнако и страхопоштовање и дубока, свепрожимајућа језа: „Тама и видим: Марија, ту где се затекла, сва оседела смирује се, нити јој вез из руку испаде, но га чврсто држи. И, боже, заборавити не могу, чему онако бледа и разрогачена, чему се смешила истоветно као први пут кад се насмеши?“, 24. Разрогачени смијех као најупечатљивије сјећање остаће зато још један од суверених браника неоткривене тајне којој се, на своју пропаст, примичу многи судионици збивања у Настасијевићевеј прози. Прекршени вербални табу („Мучно јој беше одговорити. И узбори се сирота, и трипут излажаше и враћаше се готова заустити. Напослетку преломи се“, 18), може се сагледати и као узрок бабине пропасти.

* * *

Везивање покојникове душе за свијет који би требало да напусти и контакт са живима једна је од ствари за које се јунаци ове прозе, управо у складу са њеним митским темељима, нарочито старају да предупреду. Зато се у њој често говори о

обичајима и ритуалним радњама које прате пресудни тренутак одласка. Један од тих мотива је паљење свеће за преминулог, будући да се „у многим словенски областима, посебно код Јужних и Источних Словена, строго спроводио обред паљења свеће у предсмртном часу, када умирући ‘испушта душу’. Свећа се обично даје у руку ономе који лежи на самртном одру, како би покојнику затим био осветљен путу царство мртвих и таме (...) Ако се на задушнице не упали свећа, покојник ће остати у мраку“ (Толстој 272, 275). Издвојили смо само неколико од заиста много примјера, да бисмо илустровали значај овог детаља за општи контекст исприповиједаног:

Али би уочи празника и на задушнице палила на нашем гробљу по свећу више. Једном се ослободих запитати је: „За кога то?“ „За туђе мртве, синко!“ каза ми расејано и не гледајући ме у очи, моја мати.

Кад ме ово снађе, и њој одавна паљена је свећа за душу. 11

А саопшти ми човек Марко, звани Смрт, коме је двапут воштаница паљена више главе, па ју, повратив се, рођеним устима тулио. 28

Знам шта је: у њој се два спомена помешаше, па би муклу жалост за једином олакшавала спомињући моју мајку само, јер суботом пошав на гробље вели: „Да јој прислужим“, а две свеће носи. 93

Ето, присветљено јој да лакше оде. Значи, мрак је куда ће проћи. 95

„На“, каже, „ваљаће ти, роде, ти си ми још једини. Ко би ми очи склопио? Ко би ми свећу мртвој упалио?“ 225

Пречисти до последње паре вечерас, ко сутра меит, отегне. Жив у телу и врућ још, а охладнео погледом; путник у неврате, а полазећи не остави ништа на подњу милом и драгом. И не иште му се ни даћа, ни суботом на гробу свећица. 240

Онда цикне наједном, као да се негде разбило стакло; и сви знају шта је, и понесу мртвацу свећу. 302

Ближи контакт са душама умрлих може се предупредити и одавањем посмртних почести преминулима, и испуњавањем њихових замишљених потреба. У „Години“ се тематизује празник умрлих, Задушнице, и обичај да се, посебно тамо гдје је гроб *свеж*, односно гдје покојник, према Чајкановићу, још није постао дио општег култа, износе душама понуде у храни, пићу и одјећи. Странац, просјак или умно обољели могу се посматрати као заступници душа преминулих. Ерос је и овдје близак смрти, зато управо земља има најслађи укус¹³⁰:

Одвлачи се тај на гробље. По трпеза има тамо на избор јела, где год је свежи гроб. Од рођених уста одвоје. Печено је ту и кувано и медли умешено. Мотре жене. Ако му мудро суче језик на уста, он је тај, отишло је коме наменише.

Сможди оно ђаконија у маху, са земљом заједно, рекао би, најслађа му она.
310

Али, обављање ових једноставних ритуалних радњи не значи да су живи у потпуности заштићени од, најчешће погубног, дјеловања душа покојника. Оне ће и упркос томе често остајати у близини својих домова и потомака, будући да се могу настанити у дрвету, биљци, животињи, камену, предмету који је припадао покојнику, затим, мртвима је могуће да о задушним празницима посјећују нашу средину и ступају у различите врсте односа са живима (Чајкановић 1994).

¹³⁰ Љубомир Симовић поводом „тешког, тмолог, загушљивог еротизма, раскошно процвалог у сенци смрти“, пише везујући мотиве из пјесме „Дафина“ и „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику“ (1992: 236). Неодвојив амалгам сила Ероса и Танатоса у дјелу нашег аутора Симовић разматра и кроз мисао Жоржа Батаја о континуитету и дисконтинуитету бића („Говорећи о размножавању бића и о смрти настојају да покажем истовјетност континуитета бића и смрти, који су подједнако опчињујући и чија опчињујућа моћ господари еротизмом“, Батај 2009: 14), везујући заборав у смрти са самозаборавом у љубавном врхунцу. „Еротика и смрт су, отприлике, једна другој мајка“, напомиње Симовић.

Ова вјеровања су базични ослонац заплета многих наратива у објема збиркама, мада никада у интегралном, једноставном виду. Рођак долази у Маријин дом одмах пошто је чуо глас о њеној смрти: Маријина душа (или пак душа Качине несудођене вјеренице) је, дакле, још у оној врсти коју дефинише Чајкановић говорећи о осјетљивим сјенима скоро преминулих које још мори чежња за животом, али, осим тога, спада у још једну нарочито осјетљиву категорију о којој говори исти аутор:

Душе могу бити, како када, и добре и зле, али и оне најбоље нервозне су и осетљиве и неодољива туга за животом чини да су пакосне и завидљиве: то нарочито важи за душе оних који су умрли не испунивши дужности или не окусивши живот: дакле, душе деце, младих момака и девојака, жена које су умрле на порођају, људи који су уморени насилном смрћу. (Чајкановић 1994: 79)

Због свега наведеног, сижејно чвориште везано за кршење табуа и додиривања дјевојачке спреме мртве несудођене невјесте показало се као изванредно мотивисано. Констатацију Чајкановићеву о превртљивом расположењу душа преминулих имаћемо на уму и када читамо причу причу „Лагарија“, и схватимо да се првобитно усхићење Качине несудођене вјеренице преобраћа у љутњу:

Мутно и расплинуто ми пред очима, а она, она сама, оштро оцртана одлази у посртању, па ми се на измаку окрене и пепељивим погледом загонетно ме прострели, да се изгубим у незнани. 87

У приповиједању о Госпођином врту наслућујемо танану сугестију да она у том врту није сама, будући да је њен врт насељен дрвећем чији је антропоморфни карактер нарочито потцртан и у коме се, према предању, могу задржати душе умрлих: „Живљаше сама у пространом врту: бејаше около зид сав у маховини и лишају; унутра дрвета израсла где се коме хтело: граната јабука, и крошњави орах, и кривогрба крушка и цигљаста шљива руменка. То горе. А доле злобаба

мушмула, и чесна госпа дуња, и танковијаста лоза, и црнооки трн прибијен у ћошку пркосан“. Сама атмосфера коби и утисак о присуству оностраног оснажени су фактом да су у кући преминули Госпођин муж и дјеца, али и несрећник који је сјеновитом дрвећу пришао близу – гладни Путник:

Зломисленици радо шапутаху о тицоглавом мужу, коме је нешто шуштало у гласу. Тај муж, тврђаху, зачеди јој тицоглаву децу, у којој она не виде ни трунке себе. И будући виловита, јутром им даваше напитак од лиандрова листа, тобож да се попуне, те тако јачи за слабијим сви помреше. А црнином, коју једнако носи, не жали њих, но злослуту другима; јер зашто би иначе туђа деца од њена погледа добијала тролетницу, а тике обилазиле њен врт?

Међутим, разматрани наноси митског, осим што трпе преобликовање у модерној приповједачкој призми, такође су изложени и иронијским корективним наносима наративне свијести. О обичајима везаним за култ умрлих, или конкретно о понашању и одијевању удовица, сљедеће констатује приповједач:

У тај пар све што је у вароши удовица, које од венчаних покојника, које онако, узљуља куковима на вечерњу.

По марамчетом свака заклонила нос: баксем, доплази саблазан до рушног оквира, и ни макац даље. А оне, чисте пречисте, проплове као пребранца капи вином. 150

Наћи ћемо, ако се пажљивије загледамо, и трагове који свједоче о обичају заваривања смрти, карневалског односа према њој, који имају профилактичку функцију ослобађања од страха, или пак припреме за оно што је неминовно:

Јер што је подругљиво лице у покојника, значи смрти се, уместо збогом, наруга живо кад јој умаче. Пазите, лукава је: у сумрачну посету дошуљала тамно влакно уткива, на шару изведе да омили. И сваку ноћпо тамна кап ње у живот кане. Али ни бриге вас, кад је Кача ту. Намигнути јој зна да се посрами матора. Широм отворите душе, жедне злаћеним залете, ту не натруни лукава! Но чангрља негде бројаницама богомољца да му је побожнији сан. Весела браћа да не застрепе! Кљукају грожђе! Луде карабљице да удесимо за ову ноћ! 112

Корективи иронијске свијести. Пародија и бацање рукавице читаоцу. У већ, у неколико наврата, помињаној „Причи о незнанцу“ свакако најбитнији тренутак у рецепцији јесте тај иронијски баланс, који на најповлашћеније мјесто (у поднаслов) ставља ознаку „Писано само за лаковерне“, чиме митски напон бива не само обуздан, него и окренут на наличје. Настасијевић, преобликујући стваралачки потенцијал митског симбола и активирајући подразумевано знање (везано за свете претке) као читалачки императив, у финалу дуплира иронијску оштрицу, окрећући је прво ка кратковидности и умишљеној мудрости Загораца: „Најпре измудроваше да спасилац њихове деце није ни Равничанин ни Прековаца, већ неки трећи с неке треће стране; па онда, после дугог распредања и упредања, да он није од оних што нису с десне стране, а да су травари и врачаре баш од тог соја; и напослетку, да се више немају бојати болештине, јер ако се опет дошуња, и Незнаца ће долетети за њом, ако је жив; а ако није, онда ће његова душа“, 69–70, а потом обухватајући и деструктивним (по природу приче) иронијским хоризонтом и комплетан наратив. Јер, сигнал у поднаслову изазива читаочеву свијест да се самоопредијели као ненаивна, па самим тим и да заузме апсолутан (спољни) критички став према унутрашњим фантастичним структурама.

Разградњу етаблираног (чак и сакралног) књижевног облика, у форми која се додирује са травестијом, налазимо и у причи о одласку оца Тодора на *онај свијет*, будући да у свом приповиједању *неименовани сабрат* Тодоров сучељава два извјештаја о смрти свештениковој:

Напоследку и моме сабрату дође. Уочи њеног доласка баба Разуменка усни сан: света Петка и Недеља одведоше га уз Козји крш. Као њих две напред и светле му воштаницама, а он за њима, прекрстио руке и жмури.

Сан се испуни: умре на два сата иза ручаног доба. Нешто га уштину за срце, и он се опружи модар, те ни драма од њега не поједе болест, већ онакав каквог га парохија однегова, оде на истину. С њиме се из грешне земље искорени лоза главосека, мученика и хаџија. Опојасмо га, ја, казивач овога, и друга три сабрата, и укопасмо га.

Ово сад казује Марко Смрт:

Није истина да га света Петка и Недеља одведоше, него као сваки што је и што ће, сам самцит себи тражаше пута песковитом узбрдицом, да се ноге суљаху назад и кроз ваздух запаран. И не могаде му се љуцки, већ четвороношке допуза врху. 39

Управо због контекста везаног за „бласфемични парадокс“,¹³¹ који проистиче из сугестије да се једно свештено лице јавља као „представник хтонских сила“, премда „сам наратор никада не доводи у питање метафизичко устројство света које нуди хришћанство“, С. Ћирић закључује да „ова Настасијевићева прича припада модерној негативној поетици“ (Ћирић 2014).

Парадокс, али сад као извор наративне напетости, сукоба надређених и подређених гласова, основ је приче „Истина о Опакоме“, у коме се повлашћена позиција хроничара („а ја, самцит иза толиких, однекуд сумњам: на правди бога страдао је“) издваја од „три дуга паса“ *осталих* што су га „оцрњавала све горе“. У домен тог наратива који се, са допунама, преноси са кољена на кољено спада и увод који носи изразито мрачне, па чак и апокалиптичне карактеристике:

¹³¹ Утисак о тектонски снажној парадоксалности потцртан је и формом у којој наратор (и сам службеник божји) приповиједа ову причу. Према примједби М. Радуловића, приповијетка је „у првом делу конципирана као пародија житија, док се у њеном другом делу јавља стари мотив апокрифне књижевности о путовању душа на небо, комично стилизован“ (Радуловић 2010: 184).

Низ баштенски зид нешто се за пожара цедило, рекао би, змије пиштећи одвијугале, па остао траг. То нечист, кажу, горећи пусти као смолу од себе, колико да се окраста ко пипне.

И кажу, векало ту ноћодонуд из пожара, запомагало, као, не четвороного и пернато, но грешне у паклу душе да горе. И чувши трудне, све одреда побацише; и накриви се крст на цркви; и попуцаше иконе, Богомајчина она особито, с чедом милооким на руци; и богзна шта све још у тами тајне и неказано. 171

што се везује са, по логици унутрашње приче, неоспорно нечистим створењем у епицентру збивања, главним јунаком чија се и номинација доводи у везу са ђаволом (*Опаки*), а потом и хтонским бићем змајем, *поганим* животињама, псима и мачкама:

Тај с ковчежићем злата (нико не завири, а поуздано знаћаху, злато је) и с мачком на рамену (каква је то опет мачка што за човеком пристаје?) дође откуд болештине дувају. И да му се учини места, подави гушобоља Колу казанцији дечицу, за три дана цигло, а он целог века око бога мајао се, сиромах 173.

Кад наједном, клопот одонуд његовог; змајевито, главом он, обре се између пса и деце. Немаде се више ни њему куд и обелодани се: очи му не беху више очи, но као смола проли се глад; и место псовке лавез ли из њега неки, маук ли, до у срце мајкама. 178

Проблематизација се не огледа само из угла деконструкције затечене приче, што је постављено као примарна мотивација, па чак и емотивно пребојени императив: „Нећу седети с миром док из оне драче први цвет не проклија, и у сну ми се Опаки једном без убоја не насмеши“, 173, него се као лаж (уз неизбјежну иронијску дистанцу, „као случајно“) разобличава и финале колективног наратива, чији је циљ, да се наслутити, да се прикрије заједнички злочин:

Камен ми буде свака о њему реч, и погоди ме каоно њега некад. Душу бих дао, није га озго погодило, на правди бога страдао је. 171

Сутрадан као случајно набасају где изубијан лежи у смрти.

А што се на стотине каменица око њега нађе, то зацело га озго с неба гађало и погодило. 179

И својеврсна сакралност митогенезе као процеса снижава се и поставља у ниво баналнострашног: закони њеног бића и живота посувраћују се до приземне, себичне мотивације.

Извртање фолклорних сижеа огледа се и у „Находу“, када се, након дугог ишчекивања, рађа кћер, умјесто жељеног и дугоочекиваног сина. Овај обрат у ишчекиваном празни обрасце и ритуале чије би сегменте требало да попуни несуђени син са свим припадајућим епским обиљежјима јунака (коњ, оружје, благо, љепота дјевојка) обављајући кораке до већ помињане коначне иницијације – женидбе и уласка у круг одраслих мушкараца који настављају своју лозу:

За ћупове злата знало се, подубоко у земљи подрумом, за ковчеге руха, што ће га неко некад из тог рода понети. И по зидовима за оружје, где је у челику сребрна шара, у сребрној златна, јер ће се у јунака дати тај.

И за седефли преслице и ћерћеве, и за око врата ћилибаре као голубије јаје, снаси голубици, кад је јунак доведе. 290

Сину се надао, јунаку. Муклог ту око зида знали га, с језика цигло једва преваљивала му реч, тежа нека од терета што годинама савијаше му леђа, као да би свалити све на њу.

И коња нерођеном купи му, арап-вранца јунаку, оно кћер би. 291

У извјесном смислу још отвореније, односно, можда је боље рећи разрађеније, тај деконструкцијски однос према митским структурама налазимо у „Родослову лозе вампира“. „Казују ми ово и оно, а ја сушту истину видим онамо из дрвета у дворишту“, 180, установљава своју неприкосновену позицију наратор *Хронике*, најављујући причу о онима под *гнусним именом*, коју конструише дијелом и као *лични коментар* на прикупљене варошке гласове о породици Вампира, а у којима се јасно разазнају подаци што се лако могу идентификовати у фолклорној грађи. Овдје треба имати на уму да Настасијевић, свакако, не преузима готове моделе демонских бића нити их као такве уселава у свијет своје прозе: он комбинује њихове особине, често изоставља јасну номинацију

(вјештица, вила, вампир, змај¹³²), креира нове ентитете, или пак травестира мит, деконструишући наратив и компоњујући гротеску¹³³ од његових саставних дијелова. У „Родослову вампира“ затичемо управо такав поступак. Иако приповједач, дакле, активира митски регистар, прича је заправо кратка генеалогичка једне несрећне породице,¹³⁴ а упечатљиво пробрани елементи везани за митски профил вампира као демона уведени су у приповиједање да би наративна инстанца истовремено елементе митског и потврдила и оспорила. Ово свакако може значити и једну врсту традицијске транзиционе везе са обрадом сличног мотива у ранијим остварењима српских приповједача: Ана Радин пише да „полазећи од културних прилика које су карактеристичне за 19. век, постаје одмах

¹³² Милица М. Карић види у причи „Ане кадије реч о ћир-Захиној коби“ елементе змајевите природе код младића кога је заточио његов рођени отац, тврдица, образлажући да „то што су Видица и друге девојке лежале бледе и испијене након непроспаване ноћи, последица је Змајевих посета, јер они који су у љубави са змајем бивају ‘бледи и испијени, јер их ови јако изнуре’“ (Карић 2014: 711, унутрашњи навод према *Српском митолошком речнику*). Иста ауторка наводи да је због змајске природе младићеве једна од дјевојака умислила да је „заунучило ћир-Захи“, будући да ће му ускоро „до три змије вијавице о врат у своје време“ (Исто, 711). Ми бисмо, пак, били склонији да овај посљедњи одломак доведемо у везу са народном пјесмом „Огњена Марија у паклу“, у којој је представљена грозоморна слика паклених мука жене чији се гријех читава у сљедећим стиховима: „Бачила је на себе мађије / да ш њим нема од срца порода / А Бог јој је писа’ седам синах / ето јој их, секо, о дојаках / са њима ће пред Господа поћи“. Будући да је баш ћир-Заха онемогућио свог сина да изађе у свијет, нађе себи жену и заснује породицу, заљубљена дјевојка прориче му ову тешку казну.

¹³³ Умјесто натприродних моћи и ореола страха, који би овој породици гарантовали издвојени статус унутар заједнице скопчан са страхопоштовањем, њени чланови постали су, због обиљежја које носе и гласина које их прате, жигосани појединци, робијаши, луталице, просјаци и жене „одбачене и жељне што се подаваху свакоме“, па „њима дадоше да се населе међу сепијама, где опанчари леше кожу, у смраду и на љутој земљи. Ни багрем се ту не хте примити; лук једва успео би за педаљ; кокоши липсавале; а они подношаху, брале“, 180.

¹³⁴ То што приповједач у првом лицу, који се представља као друг из дјетињства посљедњег изданка вампирског рода, зна шта се све случило члановима ове породице, такође има своје мјесто у приповиједној логици: опсесивно се задржавајући на мјесту свог страдања, зле судбине, и мушки и женски чланови лозе Вампира потврђују да је „вампир, дакле, демон чији делокруг није врло широк, и не простире се изван села или изван породице и братства“ (Чајкановић 1994: 207).

јасно да се мотив вампира у књижевности тога доба није могао обрадити као 'исечак из стварности', нити се могао унети у текст као саставни део прописане слике света. Културно кодификован као субверзиван у односу на прихваћен појам стварности, вампир се пребацује у алтернативни свет фантастике или се рачуна у измишљотину коју треба порећи“ (Радин 1996: 64). Ипак, за разлику од, на примјер, Глишића који често фантастично уводи као ентитет да би га кроз даљи развој приповијетке оспорио, код Настасијевића процес тече супротним смјером:

Беше од рода вампира. Дед му, како тврђаху, вампирско посмрче,¹³⁵ роди се модроцрвен у лицу, десетог месеца иза очеве смрти [...] Залуд удова мати, с дететом на руци, самим њим закле се пред јеванђељем и влашћу да иза преминулог мужа заче га с господаревим у пролазу пандуром. Залуд, јадом до у смрт сатерана, трипут целива крст, и дрхташе јој истином глас; милије беше народу да вампир облежа жену, 181

стаје у одбрану рационалног елемента приповједач, али се други детаљи, непоречиве материјалне природе, отимају у правцу фантастичног:

И макар гнусан он у лицу, а она као уписана, чудом крстећи се сви признадоше: никад се двоје прикладније не нашло.

Из тог споја, али напола модрином у лицу, роди се Тома, отац друга ми. 183

Девојке се из другог паса Вампира зачедише, и опет јединац син. Свакој рођење по модар печат утисну на врат. 184

На њему је модар печат, мајушан један, као младеж неки, изнад леве обрве. Ножем да га здера, жеравицом да спржи, преко света одбегао, остала би гроза од продужења. 187

¹³⁵ Као један од доминантних детаља у наративима о вампирима Чајкановић наводи вјеровање да је вампиру могуће да послје смрти обилази своју жену (а посебно ако је млада и лијепа) и да има дјецу с њоме. (Чајкановић 1994: 209)

Црвено, модро или лице у потпуности црне боје једна је од вампирских одлика, наводи Чајкановић, па се тако ова демонска крв преноси,¹³⁶ мијешајући се с људском, с генерације на генерацију, постепено се редукујући али не ишчезавајући никада, а с њом се преноси још један усуд који обиљежава сваког припадника ове породице: немоћ да обуздају своје еротске импулсе или изразита полна снага, што такође носи предзнак демонске особености. Марија Шаровић биљежи да „са изузетком Настасијевићевог *Родослова лозе вампира*, *Махараџе* Лазе Костића, и евентуално, Андрићеве приче *За логоровања*, српска књижевност не познаје мит о вампиру као еротизованом бићу“ (2008: 161), што је чињеница која још једном говори у прилог изразитог значаја комплексне везе љубави и смрти у Настасијевићевим приповијеткама:

Залуд сеновито погледаху; залуд ломне у пасу, нико, ма и упаљен, не усуди се своју крв с том крвљу помешати.

Него скитницама и рабацијама, и који не знају, тим луђе подаваху се одбачене а жељне. Од похоте њине кафански ћумези знојили се, поцикивале арције. Сено би се на тавану ужегло, камоли врела у човеку крв. Од напасти пропијали се, без ајлука нестало их, само да се улудо не сагори ту. 183

Урокљиво гледање и сјеновит поглед. Одвугле и змијске очи. *Сеновито погледање* дјевојака вампирског кољена уводи још једну важну тему Настасијевићеве прозе, настале преобликовањем митског предлошка. То је мотив *злих очију*¹³⁷, вишеструко значајан као имплицативни тренутак у развоју заплета,

¹³⁶ „Иако је модри печат у ‘лози Вампира’ бивао све мањи, он је остао траг изазивајуће обележености, узрок осуде и последњег потомка без кривице кривих“, резимира Т. Крагујевић (1978: 25, подвлачење наше).

¹³⁷ Описујући како је од замишљене краће студије настала цијела књига о овом мотиву, Тихомир Ђорђевић наводи да „од свију народних празноверица мени се чини да је веровање у страшну снагу злих очију свуда у свету најбоље очувано“ (Ђорђевић 1985: 5). Нарочито нам је било занимљиво то што аутор напомиње да је највише грађе прикупио **управо из околине Охрида**. Тамо се вјерује, наводи Ђорђевић, да зле очи могу нашкодити коме не само из пакости, зависти, лакомости, него и, најприје, „сувишне милоште“.

сигнал да ће започета радња попримити злокобан ток. Снага тих злих очију опсежнија је од *урокљивих*, она не дјелује само по сили контактне магије, обиљежавајући жртву: носиоци злог погледа често су и сами активни директно узрокујући зло. „И код нашег народа постоји веровање у извесну специјалну силу која је, у већој или мањој мери, иманентна целој живој или мртвој природи. Та сила може бити спасоносна, а може бити и убитачна. Њу имају у нарочито великој мери главари, свештеници, врачари, и појединци који имају зле очи“, наводи Чајкановић (1994: 59). Те очи се карактеришу различито: добијају одлику *змијског црвенила*, тамне су или *одвугле*, „провидне и замамне као вир на месечини“ (опет ноћно, хтонско обиљежје), „бадемасте су и косо усађене. Поглед као стрела мужевито прободу“, дјеца од таквог погледа („виловитог“, „пепељивог“) добијају „тролетницу“, његовим носиоцима „мрак и мемла из погледа бије“, затим: „јаранице мојим погледом опечене као пред злом пребледе“, „Боже, те очи, док она цела чуви, оне све крупнијим бивају“, „Заугљеви очима, а пуста глава све вуче напред“, итд.

Марта дјевојка, свјесна однекуд њихове страшне снаге („могу да урекну не само рђаве и изузетне особе већ и добре којима је судбина ову грозну моћ доделила, Ђорђевић 1985: 29), своје очи брижљиво крије гледајући стално надоле (реферишући, више него очигледно, на народну пјесму „У Милице дуге трепавице“, која, ако правилно разумијевамо пјесму, и сама крије своју вилинску природу), али није у стању да заустави неминовну пропаст своју и Ђенадијеву која се зачиње баш у тренутку кад га први пут погледа (Ђорђевић, наиме, пише да је највећа снага таквих очију у њиховом првом погледу):

Момак на то у близини ње, крепак и витак, одупре леђима о народ, те сачува девојку од угушења. Она га погледа. Бог нека јој је сведок, и оно свето место и моја старачка душа, она то учини да захвали њему спасиоцу. И јаој! Очи јој беху суште материне. Провидне и замамне као вир на месечини.

Тако се заче зло.

Тога дана не видех више Марту, а њему прикучих се, јер знађах затрављен је момак. 45

Још нам један детаљ овдје изгледа као несамјерљиво значајан, а тиче се ужагрело црвених очију које се помаљају са платна које Марија везе („Очи ли, шта то из њих гледа! Црвено ужагреле очи с платна!“). Доведемо ли их у везу са змијама које у Маријином везу непрестано искрсавају, сјетићемо се можда и оног одломка из *Хронике* у коме приповједач једне друге очи, такође женске, описује као: „зарана се по тим очима знало, црвено по змијски би“, а које су знак вјештичије природе. Симптоматично је, наиме, да Марија свој вез започиње одмах по великом сагрешењу и послије најкрупнијег питања, да ли је одговорна за нечију смрт, и да њен опсесивни, малтене мукотрпни рад највише личи на покушај искупљења. Логичан је, с те тачке, и њен исказ да *грозоте меће у вез да је није гроза, но љубав*, што нам, чини као јасан знак да Марија иде путем измирења са сопственим бићем, које се пројектује у спољашњем. Између огледала, путем кога се демонско усељава у њу, и веза, на коме се пројектује и које природно изазива језу у посматрачу, одвија се пут Маријиног смирења.

Поменуто *пепељиво*,¹³⁸ осим тога, у директној је вези са пропадљивошћу људског тијела, крајем и смрћу. Симболика пепела искрснуће зато гдје је смрт у непосредној близини:

Шта то бива? Да то не бродим оној страни? Мутно и расплинато ми пред очима, а она, она сама, оштро оцртана одлази у посртању, па ми се на измаку окрене и пепељивим погледом загонетно ме прострели, да се изгубим у незнани. 87

Пепелом главу да не поспе Кача: јер и да оживи, низ други обронак у другу смрт ринуо бих је, 124

Што ми пепељаво свиће, значи мој пут теби, теткице, у походу води 124

Јер свеједно, чедна ли беше или плотска, или до у злочин попрскана крвљу, сви на истој ватри сагорели, да их скупиш, гомилица су пепељиве земље, 199

¹³⁸О овоме погледати и у: Петковић 2004: 200, 203.

„Кадли, ко да искрсне (и увек она), Ана, мој бато! Крупно се ускорачала, згрануло је, а још и не видела шта. Па ће ти оним очима њеним као пепелом по нама, а већ језиком: Еј, каже, наопако вам свануло! 245

У земљу гледа, као да поји очи из ње. Сиве су, знало се; неће им одолети кога простреле. 292

Симболика коби у тој пепељастој боји заправо се у колорном пантеону налази на половини свјетлости и таме, управо на тачки прелаза гдје се зачиње фантастично, тајновито, *митско*, које је у својој сржи везано за прелазне обреде. Настасијевић ће то најпрегнантније формулисати у поезији, у пјесми „Сиви тренутак“, која се може узети за мото васколиког његовог стваралаштва: „Сиво је тамо/ сивином прострели бит/ *Сиве су очи тајни*“ (подвлачење је наше). Персонафикација тајни путем очију не може бити случајна.

Митеме као микромотиви Настасијевићеве прозе. На крају, Настасијевићева проза баштини и многе микромотиве, митеме (према Куку, „парчади митских прича“ која носе потенцијал самосталних значења чак и када се нађу у контексту другог наратива) из митске грађе око којих се организују приповиједна језгра.¹³⁹ У мотиву огледала, на примјер, у „Запису о даровима моје рођаке Марије“, осим очигледне референце на мит о Нарцису: „Видев се у огледалу каква је, окапа пред својим ликом, и диже главу девојка“, проучаваоци су, између осталог, видјели и *удвајање лика, стварање двојничке слике, нематеријалне слике душе*, почетак „разграђивања савршенства јединства душе и тела“ (Крњевић 1994: 116), наговјештај несреће и у његовом слому уједно и слом личности и потврду трагизма дјевојчине судбине, али и, потпуно супротно:

¹³⁹ Као један од издвојених мотива у разматраним приповијеткама, који не изазива никакав помак у радњи већ му је очито једина функција стилогена, јесте навод из „Године“ везан за култну забрану (према Чајкановићу) убијања/клања јагањаца прије Ђурђевдана: „А већ пупе врбе за врбицу, и стоји блека јагањеце (за бога неће их пре Ђурђевога дне окусити, заносило би укусом на њихову рођену децу. Али тек, шале ради, опипају око репа гдекоје умиљато.)“ 306

„праскање огледала, на самом крају бабиног казивања о Марији, наговештава коначну победу стваралаштва над својом миметичком природом, крајње ослобођење од подражавалачке улоге коју је уметност заузимала према реалности“ (Радуловић 2010: 180).

У мотиву *папучице*, чија крађа најављује посљедњи чин пропасти несрећног рођака, сагледава се противречан смисао *нове обуће за пут у свадбеном и погребном обреду* (Крњевић 1994: 117), али и начин за успостављање фантастичне симетрије, будући да Маријина папучица савршено одговара несуђеној вјереници (Јеремић 1994: 97). Она може врло оправдано да се повеже са мотивом Пепељугине *папуче* из Вукове верзије ове приче, која је основ идентификације одбјегле невјесте, али бисмо на овом мјесту додали још један детаљ: осим очигледне ритуално-митске симболике, у овај је мотив могуће пројектовати и Фројдову идеју (чији утицај на Настасијевићеву прозу није занемарљив) да у миту ципелица или папучица заправо означава супституцију за *женску полност* (Фројд 1920).

Ситнији, у складу са ауторским интенцијама преображени дијелови обреда такође могу формирати наративна језгра. Нама су најинтересантнији онима у којима се јасно види да обредно у њима губи недодирљиви, сакрални карактер и преобраћа се у гротеску, као у причи о јуродивој Тути („Казивања о Земљиној кћери“), коју варошка дјеца вјенчавају са метлом:

Три месеца, похоте пуна, тутњаше овуда Тута. Поткрај тек, брезову јој метлу потурисмо за младожењу ми, деца. И умири је, како никад мушко жену. С метлом и сконча и укопаше је.

Грешно им се учини, отргнути јој за шта се на смрт припучала. Као веле, можда то и није изанђала метла, кад се и онамо полазећи не може без ње. 241

Кад није, него Чуде, наједном и он, исплете младински венац, а ниједна га не ожари.

– Пазите, каже, децо, мило је од коприве Тути, пробао сам ја; за њу је она оволика набујала.

А за метлу, ко јој потури, свако би хтео да је он, те онда сви или нико. Главно је, дојаха Тута на метли.

– Сад прилегни, ваља ту навешати венаца!

Без предаха венчавало се, без предаха онамо у копривишту плело. Јер који већ употребисмо, не подносио за даље венчање Тути, немало више у њему жара. А она, као сува земља, и не упила, а већ забректало из ње, још, још!

Травестију обрета нарочито појачава потенцирање мотива метле и коприве. Први мотив скопчан је са вјеровањем да се душе мртвих могу везати за какав предмет, те се стога младенци, као нарочито осјетљива категорија живих душа, одређеним предметима штите од оностраних сила („Пошто душа има у сметлишту, које се чисти метлом, то је сасвим разумљиво веровање да душе пријањају и за метлу, и да се у њој задржавају“ Чајкановић 1994: 84, „Метла се меће и пред праг да не би зле душе пратиле сватове“ Чајкановић 1994: 84). Из њега је проистекао и стилизован наговјештај да је несмирену, анималном сексуалношћу обиљежену Тутину природу примирио неки ентитет јачи од људског: „И умири је, како никад мушко жену. [...] Као веле, можда то и није изанђала метла, кад се и онамо полазећи не може без ње“.

С друге стране, мотив коприве, која у традицији представља биљку јаке апотропајске и лустративне моћи (Чајкановић помиње и причешћивање копривом), повучен је овдје из фолклорног миљеа да би се травестираном невјестинском лику направио вијенац који, жарећи и наносећи бол, издалека подсјећа и на најпознатији вијенац у историји симбола, што семантизује безазлену жртву и страдање у најчистијем виду.

Ових неколико, скоро насумице одабраних примјера показују како је практично немогуће пронаћи у овој прози примјер у којој се митски симбол активира и задржава свој првобитни карактер и семантички ореол. Једном узглобљен у нови наративни контекст, он не само да може да повуче неколико различитих значењских комплекса из удаљених (по поријеклу и значају) митских окружја, него ће претрпјети и суштински преображај (кроз парадокс, иронију, гротеску) унутар текста у који је уметнут, чиме ће се његово биће неповратно измијенити и постати несводљиво на једно, једноставно тумачење.

Деконструкција неомитолошког и однос према актуелним митовима.

На самом крају, не би било згорег увести у видокруг тумачења, макар и посредно, кроз причу о миту, завршну приповијетку збирке *Из тамног вилајета* „Сан брата без ноге“, понајприје зато што она, ако имамо на уму непрестано Настасијевићево старање око композиције и форме, нипошто није могла бити случајно стављена на то повлашћено мјесто, а онда и зато што нам се чини да би могла да баци нешто новог свјетла на разматрање проблема Настасијевићеве (нео)митогенезе. Она не само што носи симболику кривца без кривице:

У своје време кад се оно метежило и тукло, и мени сила размрска ногу, те је целу до кука осекоше. Кажем то онако само, и не пада ми на памет да се буним, јер некеме је морало. (А бејаш, што има реч, да пре гајди заиграм.) Сад овако уза зид на улици залудан: чекам да се и за мене нађе живота. Па се и нађе. 140

него се, сижејно готово надовезујући на већ тада канонизовану Лазаревићеву приповијетку „Све ће то народ позлатити“, придружује разорним, демитологизујућим гласовима оних који *пјевају послѣ рата*. Јер, онај који је свом роду дао готово све што се имало дати, понижен до просјака, заборављен и напуштен („Ко било, ма и лудо дете, за причу да ме припита: ‘Где ти је, чико, нога?’), сања да макар има прилику да говори, да су слушаоци жељни његове приче, његовог комадића заједничког мита:

Гле, збиља, благдан ми надолази: Врве пут мене одасвуд, у новом руху, па мирисни. Надолазећи благо ме у очи гледају! Ако ме вараш сном, грехота је, Боже, ма и с твоје стране. 141

Буђење је, ипак, неумољиво и неминовно, а послѣје њега долази само уздах потпуне резигнације: „Тако сам снио, па велим, ако, и то му дође као неки провод“, 145. Тако је мит о хероју – ратнику који преживљава рат (било Одисеју, било безименом борцу тек минулог рата) и враћа се кући и ужива у поштовању своје заједнице – не само обуздан и стављен ван снаге, него и до крајњих

консеквенци деструисан у слици инвалида просјака кога „и не погледају“ кад му удјељују милостињу. Настасијевић се овом причом (као, уосталом, и „Виђењем 1915“), показује не као аисторијски или дезауктелизован писац, него напротив, као умјетник, човјек (па и саборац) дубоко уроњен у превратничке и преломне године свога времена.

* * *

Покушали смо, у виду одређене врсте прегледа, да уочимо на којим се мјестима у Настасијевићевој прози јављају мјеста преузета из митологије (сижеи, мотиви, симболи) и на који се начин стваралачка свијест према њима опходи, односно како се они понашају у специфичном окружењу једног умјетничког текста у коме евидентно трпе висок степен ремоделовања. Писци су заинтересовани за народне приче јер оне бацају највише свјетла на суштинске принципе приповиједања, примијетиће Н. Фрај, и додати да када писац успије да их транспонује у свој текст без да их дословно преноси или у потпуности искриви њихову првобитну семантику, „он неће произвести реализам већ искривљавање реализма у интересу структуре“ (Фрај 1991: 45).

Зато нам је циљ био да покушамо да откријемо и протумачимо најважније принципе према којима се формирају структурна језгра, па се закључак наметнуо сам по себи: деконструкција и реконструкција митских сижеа најплодотворнији је елемент у настанку наратива, чиме се Настасијевић указује још једном као писац који према традицији заузима сасвим особит став, будући да, у односу према митском, он „у читаоцу подједнако подстиче веровање колико и сумњу“ (Крагујевић 1978: 79). Нарочито упадљиво варирање појединих митских тематских комплекса показало нам се као инспиративно у формирању укупног хоризонта Настасијевићеве поетике.

ХРОНОТОП НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ

„Суштинску узајамну везу временских и просторних односа, односно уметнички освојених у књижевности назваћемо хронотоп (што у буквалном преводу значи времепростор“ (Бахтин 1989: 193)

„Текст читан у слојевима митопоетским и фолклорним образује посебан појмовник у сликама, једну врсту идиоматског вишејезичног праречника усменог порекла, који гради по својој логици и своме ритму“ (Крњевић 1994: 106)

Проблем времена. Перцепција и темељна двострукост природе темпоралности. Као и када се говори о другим, најопштијим и темељним појмовима, и за појам времена је немогуће дати прецизну дефиницију, или, да цитирамо Св. Августина: „Шта је то вријеме? Када ме нико не пита, ја знам шта је. Али ако ме неко пита, ја не знам“. Ово питање-одговор заправо говори о дубоком појединачном, субјективном доживљају времена, упркос конвенцији његовог мјерења на коју сви, више или мање, пристајемо. Вријеме као тзв. *континуум*, односно бескрајна величина бесконачно дјелљива, поима се у различитим културама и у различитим аспектима живљења и мишљења као линеарна или пак циклична категорија нашег постојања. У пресеку димензије времена, чији је, дакле, услов мјерљивост и опажајност промјена, и три димензије другог континуума, простора, који омогућава бићима да коегзистирају, постоји овај свијет у овом тренутку и ми у њему. Тај пресјек, назван *просторвријеме*, јесте континуум за себе и развија посебне законитости – за тијела која се крећу, нпр, доказано је да вријеме пролази спорије него онима у стању мировања. Та

такозвана *дилатација* времена, још много прије него што је установљена и описана у физици, стајала је у књижевности као један од основних мотива и нешто што се само по себи јасно подразумејева.

Према једној филозофској струји, која, наравно сасвим упрошћено говорећи, одговара Њутновим представама, вријеме је дио фундаменталне структуре свемира: оно је димензија васионе у којој се догађаји одвијају неким редом, али само вријеме није зависно од тих догађаја. С друге стране, лајбницовско-кантовска струја посматра вријеме као дио човјековог интелектуалног апарата, начина на који људска свијест перцепира догађаје. У разлици између ова два становишта заправо се састоји најважнија особина времена за човјека: његова *фундаментална двострукост* – објективан проток времена је непорецив и може се испратити голим оком, али је оно исто тако неодвојиво од људског погледа на свијет у његовој суштини.

Пристанком на читање и својеврстан потчињени положај онога који вођен кроз свијет (односно онога коме је приповиједање намијењено), читалац пристаје и на пријем субјективизованог времена у читаном дјелу, који потиче од путовође кроз текст, односно од његовог доживљаја предоченог времена. Није ријеч само о часовима утрошеним да се одређени дио текста, или цио текст, прочита, односно о ретардацијама радње узрокованим дигресијама, уметнутим епизодама паралелног или дивергентног темпоралног тока, описима, рефлексцијама, итд, или пак њеним убрзавањима скраћеним извјештајима о догађајима који се смјењују. Језичко представљање, односно осликавање те темпоралности мора да тече кроз конструкцију личних глаголских облика којима приповиједно лице/инстанца фиксира у времену представљану приповиједну ситуацију,¹⁴⁰ будући да је низ догађаја, заправо, *низ микро или макро промјена у просторвремену*, упркос томе

¹⁴⁰„Временско трајање сижеа формира цјелину романа, која поред жанровске одреднице има и своје естетичко, композиционо одређење. У центру те композиције је онај прелаз са парадигматичке на синтагматичку тачку гледишта. Управо је функција синтаксе да створи такву композицију која својим дискурсом налаже да се посматра као наративна. Стога, прво питање које се треба размотрити је: у каквом су односу глаголска времена, као граматички носиоци реченичког садржаја с феноменом времена?“ (Побрић 2006)

што Лихачов сматра да „проблем приказивања времена у књижевном делу није проблем граматике“ (1972: 257), о чему би се свакако још дало дискутовати.

Овај је проблем занимљив и стога што се у Настасијевићевом дјелу често проналазе глаголски облици који у језику почињу, још у његово вријеме, да се осјећају као благо архаични и које он користи као стилеме, рачунајући више на њихов еуфонијски и симболички него строго семантички квалитет. Форсирана употреба аориста (према Барту својеврсног артифицијелног времена, времена које асоцира приповиједање само прије него радњу у прошлости)¹⁴¹ и имперфекта тако је на снази у свим његовим приповијеткама без разлике, а та чињеница свакако мора утицати и на анализу специфичног хронотопа:

А какви насташе, кад помислим, који се овог записивања латих, чисто бих се махнуо. Јер ни у теснацу не беху старином, него из којекких невоља притицаху у заклон ту, да се ма и на камену улишаје животом. 165

[...] дође откуд болештине дувају. У да му учини места, подави гушобоља Колу казанцији дечицу [...] 173

Који је сазда, наш човек с јужних страна беше. 167

Бејах у то време замиловао и спремах се запросити милооку [...] 7

Из наведених, овлаш изабраних примјера, чији се концепт грађења (у синтаксичко-семантичком смислу) разастире цијелим Настасијевићевим прозним дјелом, врло се јасно да увидјети да он аористом/имперфектом не инсистира

¹⁴¹ Говорећи о „лингвистичкој темпоралности“, која се разликује од физичког, календарског времена, Барт подвлачи да је у већини индоевропских језика језички систем двострук: први систем је прилагођен времену наратора, чији је акт говорења извор свега испричаног, а други систем је систем историје, наратије саме, погодан за препричавање минулих догађаја без интервенције говорника и самим тим лишен садашњости и будућности, а његово карактеристично вријеме је *аорист*, или његови еквиваленти. Тако оно што је исприповиједано у аористу не представља, парадоксално, причу „уроњену у прошлост“, него сигнализира да је неопходно обратити пажњу на само приповиједање, јер се иза аориста увијек крије „демијург, бог или приповједач“ (Барт 1989: 14–15, Барт 1972: 22).

толико на темпоралном одређењу испривовиједаног (смјештање у прошлост), колико на самој *мелодији нарације* као особеном квалитету одређеног приповиједног текста, који се засебним видом конструкције ослања на одређени традицијски модел (у овом случају фолклорно приповиједање и ритмизовани говор средњевијековних текстова који такође рачунају на особене еуфонијске и симболичке квалитете ових тзв. *артифицијелних* глаголских времена).

Простор као други члан једначине хронотопа. Детерминисаност спацијалног нарацијом. Донекле је, мада не и у потпуности, слична ствар и са простором. У поимању просторног у приповиједном ткању читаочева неминовна полазна тачка је зависна од приповиједног гласа и типа креиране фокализације¹⁴², док је у поимању темпоралне димензије наративног та зависног за нијансу ублажена: о простору читалац не може сазнати ништа без дескрипције приповиједног гласа, док се о времену и без извјештаја да штошта, мада не прецизно, него посредно дознати. „Просторне релације могу се конструисати на базичном и релативно стабилном топографском нивоу, повезујући објекте и локације, али исто тако могу проистећи из покрета ствари и људи по наративном свијету“ (Брицман 2007: 55, превод је наш). Свеједно, и на првом и на другом нивоу уочавање и означавање ових релација суштински је зависно од приповиједног гласа и његове перцепције. Простор се, дакле, мора установити први (због тога и јесте зависнији), прије него што се у њему оваплоти вријеме; тај процес да се испратити од најстаријих и најсимболичнијих наратива до модерних прича: „Митске приче нас углавном воде уназад, у ту безвремену тачку, тачку нултог протицања, у којој време нестаје и у којој све постаје простор, циклична путања света“ (Ђајић 1998: 37). С тиме се слаже, на примјер, и књига Постања, јер су прво створени небо и земља, „без обличја и пуста“, а стварање свјетлости која је растјерала таму над безданом, и божје именовање дана и ноћи, означило је почетак времена. Настасијевић не би био писац какав јесте када би дозволио да његова проза то заборави.

¹⁴² „[...] читалац у конкретизацији реконструише и сагледава сопствено уобличење дела: његова је, заправо, функција да се покорава сугестијама и директивама што потичу из дела, и да не актуелизује било које аспекте, него оне које сугерише дело“ (Ерор 1991: 15).

Сејмур Четмен нотира једну лако уочљиву, али ипак веома занимљиву разлику између текстуалног и филмског дискурса, иако су оба у суштини наративни: „На примјер, јасно је да *вербални наративи* сумирају контекст временског много лакше од филмских наратива, који, с друге стране, далеко лакше приказују просторне релације“ (Четмен 1978: 28).

Тијело као простор и микрокосмос. Простор Другог, туђег тијела. Утјеловљеност као суштинско егзистенцијално одређење. Питање простора и просторних односа нарочиту пажњу задобија у оквиру феноменолошки оријентисаних проучавања књижевних дјела, гдје се размишља у правцу обликовања простора као субјективне категорије, кроз фокализацију/поглед/свијест субјекта који гледа и субјекта који говори, заострено до идеје да се свијет у сликама не замишља и промишља, него *ствара*, или још приближније, *рекреира*. Питање простора (у ширем смислу, питање перцепције уопште), за књижевност је нераздјеливо од питања субјекта, и његовог односа према објекту, односно свему што је на овај или онај начин ван њега самог, осим у случајевима интроспекције (гдје се унутрашње биће такође објективизује, у мјери у којој је то могуће). Тако су просторни односи, поједностављено, питања релација између Мене и Другог (неживог или живог), или, у крајњој линији Другог и Другог, али из моје визуре посматрања (ово *моје* користимо овдје малтене као синоним за *лично*, будући да једнако може да се односи на перцепцију фокализатора, наратора, имплицитног аутора или читаоца).

Са простором смо суочени стално, несвјесно или свјесно, будући тјелесна бића (а и тијело по себи је посебна врста простора). Да је Настасијевић као приповједач то имао на уму, свједочи његово често враћање теми просторности тијела¹⁴³. Узмимо за примјер одлазак уведеног приповједача Марка на онај свијет,

¹⁴³ Ово је несумњиво и под утиском тих година незаобилазног Бергсона, који се управо проблематиком просторно-временске центрираности субјекта, односно његовог тијела, бави у предавању „О души и телу“, код нас објављеном 1920. године. „Оно што је узбуђивало Бергсона, што није престајало да га покреће, јесте једноставна чињеница да време постоји, толико

и тренутак у коме се његова перцепција скоро измјешта из сопственог видног поља, посматрајући пројекцију сопственог бића у току трансформације:

Примицасмо се, и зрака све моћније деловаше, да ни кутић изнутра не остаде у нама таман. Сигурно си гледао муљевиту воду кад се разбистрава у суду. Ето тако све прозирнији бивасмо. Што би мутнога паде на дно *и телови се непојамно у ишта*, тек разветно се из тога читаше како се живело. (41, подвлачење наше).

Трансцендирање тјелесног, ширење и ништење граница његове просторности налази се и у овом одломку:

А горе зјапи ништа. Чек' чек', напунићу ја то собом, макар празан остао.

100

И не само овдје – свијест о тијелу као засебном простору високог симболичког потенцијала (боље речено: *поприштуру*) Настасијевић често варира:

Кажу, пред умирање певала је. Дакле певајући из тела изишла. 91

Јест, али тиме нисам ја цео ја, у себи гроб носим, тешко је приклопљена плоча од повампирења. 102

Или то тама из кута неког извире у мени? 105

Док четврто, глуво већ, обневидело, дотрајалости рођеној сужањ; туга је ту питати: као чукнуо си на врата, и неотворима су, а неко траје унутра. 172

Упоредити и исти мотив из двије различите приповијетке:

једноставна да је најчешће – превиђана. (...) Додир са трајањем јесте повратак истинском постојању, пунини егзистенције“, резимира поводом овог проблема М. Ерић (1999: 3). Пуноћу егзистенције што се заснива на додиру са временитим, додуше на један истински трагичан начин (рекло би се постављен и насупрот Бергсоновом витализму) искусиће многи Настасијевићеви ликови, а експлицираће га као егзистенцијално искуство и сам приповједач у неколико наврата.

Преко њих укоштац ухватише се и рваху исполинске неке силе. 54

И зашто у неком дуго бесни крв? Зар није, ко дубоко продре кореном, томе тамни сокови силније навру буном у тело, и не заметну ли се у плод, тешка зла из њих потеку. Тај задуго не сасуши се. У томе страховне воде битке они одозго са онима одоздо, и ретко с победом, јер храст колико је гранама у светлом ваздуху, толико је кореном у тамној земљи. 36

И најважније, тијела, као простори, повезана су нераскидиво у времену:

Ипак је не губљах из вида, знајући од којих је, и да се крв преноси с колена на колена, и ма како се успут помешала, да тече она једноставно као река, мимо свих грובה и умирања. 45

Јесте, али зар у памћењу моје тетке није се неким чудом задржало да ми мати бремена пође из неке вароши? Дакле та варош мора постојати. Па онда, не заголица ли ме који пут и на пупку њено постојање као далеко присуство у свету драгог а непознатог? И прикучим ли јој се које било стране, сигурно даће ми знака од себе. 74

Убајати се у мени очевина и само тупи бол остане на пупку. 101

С друге стране, ако се одлучимо на то да прихватимо савремене социопсихолошке постулате који заговарају крај свих подјела на душевно и тјелесно, пристаћемо, самим тим, и на став да „тјелесна присутност у својој свеукупности није друго него душа“ (Пејовић 1978: 499), односно на спознају да је наша егзистенција резултат „непрестаног утјеловљења“ (Пејовић 1978: 500). То би значило да наша слика простора зависи од непрестане, свјесне или подсвјесне, перцепције функција и релација свог тијела како према унутра, тако и према спољашњем свијету. „Бити тијело“, важан је закључак Мерло-Понтија, „значи бити везан за одређени свијет, а наше тијело није понајприје у простору: *оно припада простору*“ (Мерло-Понти 1978: 143, подвлачење Н. П.)

Иако можда постоји, независно од нас, баш онакав каквим га видимо и доживљавамо, перцепирани простор је дакле конструкт наше свијести, њена реакција, оваква или онаква, на неке реалне просторне координате. Као такав он је нужно и непорециво личан, субјективан, и при свакој новој транспозицији (нпр. до читаоца) он ће доживјети измјену, односно реинтерпретацију. Однос утицаја је свакако двосмјеран; поље укрштаја спољашњих и унутрашњих пројекција је поље новонасталог текстуалног дискурса. *Фикционални* и *стварни* свјетови су, сматрамо, и теоријски и практично сасвим неодвојиви, органско јединство:

Зато тај свет (стварни свијет, напомена Н. П) можемо назвати светом који ствара текст јер сви његови моменти [...] подједнако учествују у стварању света приказаном у тексту. Одражени и створени хронотопи света приказаног у делу (тексту) управо и произилазе из реалних хронотопа тога света који приказује. (Бахтин 1989, 105)

Осим тога, на прагу смо и новог проблема везаног за просторно: ако је свеприсуство Другог сада неоспорно у тексту и ван њега, колико онда просторних нивоа дотични текст заузима, и могу ли се његове границе омеђити? Или, везано за ову тему, да ли усложњавањем просторновременских равни и њихових координата настаје непребројиво много хронотопа који би се потенцијално могли пропустити? И мада је одговор, чини се, потврдан, сматрамо да ипак постоје они хронотопи који су за једно приповиједно дјело од круцијалне важности, па њима треба посветити највише пажње. Овом приликом ћемо покушати да означимо њихове обресе.

Приповједач – централна тачка хронотопа. Модуси организације приповиједног времена. Народни календар. Иако ће о феномену Настасијевићевог приповједача бити ријечи другом приликом – у складу са ставом о тијелу као простору у који је смјештена перцептивна и творачка свијест приповиједног дискурса – мишљења смо да је најлогичније кренути од хронотопâ код којих глас који их формира може бити идентификован. Ово имајући на уму да све што је у једној прози представљено, наравно мора бити и речено, а све што је речено, припада и одређеној наративној инстанци – са разликама које и јесу

предмет проучавања и које чине цјелокупан дискурс онаквим какав пред читаоцем јесте. Оно што је, пак, код Настасијевића важно јесте да хронотопе у највећем броју случајева формира *интрадијегетичка* (у појединим случајевима и аутодијегетичка) приповиједна свијест, обично на ободима приче, свједок-приповједач, чиме се њихов семантички потенцијал драстично увећава, јер подвлачи ону већ помињану двоструку природу темпоралности, а самим тим и *просторвремена*. Ово је важно прво због природе тих хронотопа, који су у већини случајева или у сусједству фантастичног или сасвим у његовом домену. Важно је и због њихове потенцијално нестабилне и упитне природе, због непоузданости наратора који их презентује („Запис...“, Реч о злом удесу...“, „Реч о животу оца Тодора...“, итд). Треће, важно је и због самоозначитељског хроничарског одређења друге збирке, гдје је тестимонијални карактер изговореног неизоставан и који много дугује управо поставци хронотопа. Зато се на самом почетку не смије превидјети да тај приповједач наизглед тежи да поништи, или макар разлабави границе тог просторвремена: „На ватру с календарем“, узвикује, „јер сат цакћући само завањава душу“, 296. Зашто наизглед? Па стога што је већ при читању те исте, завршне приче која призива спаљивање календара више него јасно да се ту успоставља прилично јасна организација времена, која, истина је, не личи на свакодневни календар у коме „црно празни у небројано бело“, али доноси устројство времена које је познато, па и старије од овог које се жели поништити.

Како онда приповједач *Хронике* размјерава то љетописно вријеме о којем говори? То је организација темпроалности другачијег типа, и то оног о коме говори Лихачов када разматра чврсто јединство времена, сачувано у „основи древних суседстава“ и изворној, првобитној сливности слика и мотива, очитованим у „ризницама језика и различитим облицима фолклора“ (Лихачов 1972: 193). Скоро као у неким знацима специфичне аркадијске слике, проток времена се мјери с једне стране посматрањем природе и промјена у њој, а због те сливности човјека са окружењем и промјенама у њему самом, а са друге *народним календаром*, у коме се чува чврста веза између простора који човјек насељава и мађијских радњи неопходних да би се умилостивиле силе активне на

тим просторима. Иако је често ријеч и о хришћанским празницима,¹⁴⁴ испод танке површине испливавају пагански слојеви културе и обичаја¹⁴⁵, у приче о свакодневном уплиће се легендарно (анђеоска мајка код сирочића у комшилуку), живот на земљи осјећа се као живот са њом, а у прастарој метафори *земље мајке* осјећа се истинско поимање њене животодавности.

„Болно је *бабје лето* презрелошћу“, започиње приповједач свој круг. Мудре старице чувају плодове што „злате се од умирања“. Долазак зиме маркира се као предосјећај доласка демонског (хтонског) божанства: „Осети *Зла* да је овамо малаксао Бог, и ето је“. Под леденом кором умире или се притаји све што је живо. Али и Злој, природно, има краја, мада се учини да је бог „изумро, угасио се“. Понекад је у у приповиједање, као одломак, уметнут детаљ из предања, нарација готово да је у улози илустрације митског:

На Сретење сретну се лето и зима [...] Али се шале не окану зла, онако измождена, прибере последњу снагу, бане кад је све живо да'нуло душом. Заостала острвца снега прелије леденом кором, да сломи врат ко стане. И по излапелу бабу, слакоми ли се пре рока за јарићима у планину, завеје леденим драмлијама место снегом. [...] Али беше њено. Јер

¹⁴⁴ Хатица Крњевић тако издваја, као изузетно важан мотивацијски оквирни фактор, чињеницу да су „две преломне тачке Маријиног преображаја, на добро и на зло, положене на два датума народног календара [...] То су *Ивањдан* и *Велики пост* којима су били обележени дани култа плодности, дани Сунца, с једне стране, и дани култа и епифаније и мртвих, с друге. Та је супротност у пуној мери обухватила и Маријину личну драму, прелазак, тј. пад дуж вертикале из сфере светлости у замрачење“ (1994: 117).

¹⁴⁵ Као карактеристике фолклорног времена Бахтин издваја сљедеће: оно је колективно, радно, вријеме плодног раста и вријеме усмјерено у будућност. Потпуно је просторно конкретно и јединствено. Све набројане одлике Бахтин посматра као *позитивне*, док као једину негативну, али нарочито важну карактеристику те темпоралности издваја *цикличност*, будући да кружност тог времена „ограничава снагу и идеолошку продуктивност“ будући да је „његова оријентација унапред одређена циклусом“. Све поменуте карактеристике фолклорног времена проналазе се у Настасијевићевом приповиједању, али су нарочито подвучене у завршној приповиједи његовог опуса, „Години“.

одједном, и без по муке, заромори преконоћ [...] И зато је више не зову зима, него Баба Марта. 302¹⁴⁶

У причу о Бијелој недјељи уплиће се детаљ о покладама:

Мажу, да се присподобе њој, крмезом јагодице. Изношена нека либадета, и фесове, што се на њима ужегла маст с покојничких глава, тесно ли, широко ли, тим скаредније на леђа навуку, на главама накриве. 303

Говорећи о Чистом понедјељку и почетку Часног поста, а везујући и народне обичаје за поменути датум, наратор напомиње: „А бекријама слава тачно пада кад овамо свима запечати у пост и покајање“.¹⁴⁷ Иронијско-гротескна линија у Настасијевићевом приповиједању чује се и констатацији: „Опака је то слава. Добије нож у трбух ко се усуди *поповати*“ (СД, 304), док се босиљак умаче у ракију у травестији хришћанског ритуала.

А затим, „замирише буновна из сна земља. Буди се мајка“. Као митско соларно божанство, међу људе враћа се Сунце у пуном сјају: „За убоге је опет настао Бог“. Али, истовремено, бог је и „Благи“, што „од Рујна“ стиже „блед на магарцу“.

Послије Васкрса „од ђурђевске водике на онамо све чешће буде у пијанство“. У заносу физичком и духовном, еротски мотиви (с подмотивом инцеста) и љубав према жени мијешају се са мотивом жудње према земљи/мајци, лик божанства спаја са ликом приповједача-наратора у секвенцама које сјећају на веома старе ритуале и митолошке слике: „Исполин у заносу, син ја, невесту љубљах у мајци, долине њене и воде и сомотли горе милујући до беса. [...] Стене је, не бокове жена миловала моја рука“. О овој веома старој, архетипској

¹⁴⁶ Упоредити у *Годишњим обичајима Срба* са одредницом „Бабини дни“: „Девет првих мартовских дана, када зима, на измаку, најопасније може да ошине репом, што се, по предању, догодило баби која је истеравши своје козе у планину на Младенце (9/22. марта), охоло тврдећи да јој Сечко ништа не може, но он је, наљућен, позајмивши од марта девет дана (в. **Зајмљени дани**), замрзне у планини са свим козама.“ (Недељковић 1990: 9)

¹⁴⁷ Чисти понедјељак је први дан Часног, односно Васкршњег поста. Познат је и као „бекријска“ или „боемска“ слава. Обичај је, изгледа, нарочито ухватио коријена управо у Горњем Милановцу, који је, ако је вјеровати причама, одмах након оснивања 1853. имао већ 49 кафана.

представи Земље Мајке, комплексном симболу који сажима васколика искуства везана за искуство рађања и умирања, ношења дјетета и полагања мртваца у земљу, модел жене и мајке као модел микрокосмоса, али и за страх од одбацивања и спајања, нагона, претпоставке нечистог и хтоничног у женском принципу, оличеном у Великој мајци, пише Нојман у књизи *Die Grosse Mutter*, издвајајући и важан мотив *сина љубавника*, као и незаобилазан архетипски комплекс *поновног рођења*, оличеног у цикличној структури вегетативне обнове. Он експлицира да је женски принцип морао да заузме централну позицију у формирању симболичких представа још од најранијих њихових зачетака: „Будући да је земља, као стваралачки аспект Женског, влада вегетативним животом, она чува и најдубљу, истинску тајну ‘зачећа и покољења’, на којој је цијели живот и заснован“ (1963: 51, према енглеском преводу, *The Great Mother*). Ово није једини пут да Настасијевић директно тематизује Велику мајку, у његовој поезији се, наиме, наилази на исти мотив, надограђен и хришћанском симболиком, у пјесми „Вест“:

„Отворите се, утробе. / Семе је ово, / пламена пламен-оплођење. // Сагорети – пречистој дар. / Ожеднела је земља, / огладнела Агнец-Сина, / крви крв, тела тело. // [...] Отворите се, утробе, / Семе је ово, блажени носи квар, / невести земљи небо у оплођење“.¹⁴⁸

У даљем току „Године“, у кружном кретању њене нарације (јер праве радње, издвојености догађаја, практично нема¹⁴⁹) подвлачи се циклична природа времена:

„Тридесет пута опкружих, навише или наниже, свеједно. Прве седе већ наговесте ми, за толико си мање од овог света, а све исти ја. 296

И тако заокружих годину. 313

¹⁴⁸ Опширније о панеротизму у овој Настасијевићевој пјесми, у компарацији са сличним мотивима у Црњанској поезији, видјети у „Мотив свете свадбе код Настасијевића и Црњанског“ (Соколовић 2001).

¹⁴⁹ Тања Крагујевић примјећује се „Година“ „не може назвати приповетком; њу чини низ повезаних цртица које попут овлашних потеза кичицом осликавају исконско богатство фолклорног живота и обичаја које Настасијевић претапа у чист и једар језик“ (Крагујевић 1976: 42).

Лик љетописца и реконфигурација хроничарских хронотона. Иронијски и телеолошки дискурси. Свим побројаним формира се лик хроничара посебног типа који настоји да приближи историјско и митско вријеме,¹⁵⁰ да ублажи непомирљивост визија цикличне и линеарне темпоралности. Настасијевићев хроничар трпи притисак непрестаног трвења између митских приповиједних напона и тежње за сређеним историјским излагањем,¹⁵¹ покушавајући да напрслину између митске (или *митизоване*) прошлости – која није „напросто претходно време, него посебно раздобље прастварања“ (Мелетински 1983: 175), ентитет раздвојен од *искуственог времена* у коме је утемељена посматрачка приповиједна свијест – некако преспоји у причи. Говорећи управо о митотворству у Настасијевићевом дјелу, Тања Крагујевић наводи: „Време је с оне стране митског хоризонта, у хаотичном и застрашујућем току историје“ (Крагујевић 1978: 22).

Прегнантно опажање Т. Брајовића везано за нараторско становиште које се коријени у иронији као реторичкој фигури и својеврсном дистанцирању од телеолошког аспекта хроничарског излагања да се примијетити и код појединих Настасијевићевих приповједача (оног оквирног, на примјер, у „Лагаријама“), али, занимљиво, изостаје као потенцирано када је ријеч о *Хроници наше вароши*, осим ако се, нешто слободније гледано, у иронијски дискурс не узме представљање догађаја тако да наоко дјелују битнији него што јесу. Судећи према емфазу Настасијевићевој приповједача, сталном повишеном тону казивања – ова претпоставка није без основа. Размотримо, за примјер, широко обрађен,

¹⁵⁰ „Обично се сматра да је мит у многим погледима битно, да не кажемо дијаметрално различит од хронике. Док је време хронике линеарно, време мита је цикличко, где је простор хронике јасно дефинисан, митски простор је нејасан и где су садржаји хронике специфични, мит исказује опште истине које важе за сва времена“ (Јакобсен 1986: 108).

¹⁵¹ Поводом Настасијевићеве поезије, углавном, Љубомир Симовић биљежи: „Да он чува одређену дистанцу према историји, није тешко утврдити. Теже је одредити зашто он ту дистанцу чува. Да ли зато што на нивоу историје не види ништа друго до спремност да „брат брата једе, друга друг“? Или зато што мисли да се суштински проблеми егзистенције не решавају на нивоу историје, него религије?“ (Симовић 1992: 249). Борислав Михаиловић сматра да је Настасијевић *дезактуализован*, Миодруг Павловић напомиње да је његова визија свијета *неисторијска*.

иницијални мотив пресељења насеобине приповједачевих предака у приповиједи „Откуда дођосмо“ збирке *Хроника наше вароши*.

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

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

Кад ево невоље.

Дотрајаваше ту кућерина, спласнула кровом и зидова све сетније у расточ. Јер попустив и оно задње жлебова, ни заветрина јој онде у теснацу више не би помогла: Божја воља још држаше страћару да се не скљока.

А само, слежући се кров, израстаху као седам сабласти оцаи, оживавили од силине и јаре, док се ту на огњиштима ложило. Рекао би, спремају се да надживе оно кућа и људи око себе. 163

Мотив сеобе, који се установио као „релативно целовита филозофема“ у српској култури, јединствена и на свјетском фону (Рудјаков 2015), овдје је дат као селидба становника једног села у кругу од неколико километара, и то „за добро“, а не по сили невоље, рата или каквог другог несрећног усуда. Наратор, међутим, оцртава космолошке импликације овог покрета становника Бесног Потока, представљајући гашење насеобине мрачним, апокалиптичним тоном и наговјештавајући егзистенцијалне пукотине у онима што су на сеобу нагјерани. Ироније је ту морало бити, макар и нехотичне или у једва разазнатљивим наговјештајима.

Она може бити кодирана и у осјећању дистанце, боље речено отпадништва „мучког сина“, како се самоименује приповједач, и о чему пише Т. Брајовић:

Отуда је његову изричиту тврдњу: „Не, није ово хроника“, по свему судећи најупутније разумети тако као да означава саморазумевање које има у виду неумитно телеолошко одступање и отпадање у односу на подразумевано жанровско извориште, али у исти мах и као противсловну, али неотклоњиву

везаност за њега, будући да се непрестанце и такорећи опсесивно поставља управо у односу према њему. (Брајовић 2012: 119)

Али, важно је уочити да се и у нарочито одабраној (квази)љетописној концепцији још једном огледа сукоб двије (цикличне и линеарне), или, још тачније, три концепције темпоралности: митске, епске и историјске. Иако Лихачов, поводом руских љетописа, говори само о посљедње двије категорије (Лихачов 1972: 304), сматрамо да мјеста за разликовање митског и епског времена¹⁵² свакако има: ово друго се удаљава од митске свекаузалности и идеалног прототипа синхроније, тежећи дијахронијској и ланчаној организацији грађе. Настасијевићев је приповједач такође на пола пута, трудећи се из све снаге да узглоби своје приповиједање у космички поредак али ни да не испусти ниједну натуралистичку, гротескну или бурлескну појединост из живота својих варошана. Он као да је истовремено „свестан недокучивости свега што се догађа“ и „смерно осећа своју немоћ да исприча све“ (Исто: 306), колико се са самопроглашене висине подсмјјева кратковидости својих суграђана и савременика.

Важност епског огледа се и у акцентовању процеса трансмисије приче. Ободни, метанаративни искораци из традиције љетописног причања с намјером се

¹⁵² Да су незаобилазни изворници хроникалне грађе и предања и усмени, епски облици наглашава се и у *Лексикону српског средњег века*. М. Бошков подвлачи јединство три јаке тенденције хроникалног приповиједања, фолклорноепску, историјску и хришћанску, не одричући ни митско, које се заправо садржи у *легионарном*, односно легенди о постању: „Време се у том књижевноисторијском жанру, чији назив и потиче од *Χρόνος*, схвата линеарно, а прати се у виду ‘историје света’. Излагање по правилу започиње старозаветном легендом о постању, а доводи се надомак времена састављача [...] Захваљујући својим многобројним изворима хронистика чува везу са ранијим књижевним традицијама и усменим предањима [...] Упркос разноврсности извора, па и многоетапности у настајању оних редакција које су до нас дошле, неопходну меру јединства и исту тачку гледишта њиховом излагању обезбедио је изразито хришћански поглед на свет“ (Бошков 1999: 783). Не смије се зато пренебрегнути важност инвокативног увода збирке *Хроника моје вароши*: екскламативан наслов „За помози Боже“ (у првој верзији и са додатним поднасловом „За добар почетак“) важан је за поменути хришћанску, телеолошку подлогу излагања колико и повлашћени положај приповијетке „Како се сазда наша богомоља“.

реплицирају у *Хроници*. Направимо једно кратко поређење – у *Љетопису попа Дукљанина*, у уводном коментару љетописца, стоји:

Али нека нико од ових који (овај спис) читају, не мисли, да сам ја ишта друго написао сем оно, што сам читао и од наших отаца па времешних стараца чуо, како износе у истинском причању. (Љетопис 1988: 94)

На истим изворима инсистира и наратор *Хронике*:

Хоћу, на доколици, да прибележим овде све памћења достојне згоде и незгоде драге ми вароши [...] И проче и проче да се на видело изнесе и не заборави, да се радују који нас воле, да пукну од једа преко воде нам суседи и више нам не кажу, нико сте и ништа. („За помози боже“, прва верзија, 558)

[...] кад се све сачувало не може бити боље, живи још у памети оних што родише наше родитеље.

Ту су они, још их је на овоме свету, колико да се понешто бивше проћућори на безуба уста, ако ником, оно бар праунучету над колевком. 161

Епизацији историјске грађе (по угледу на усмене, епске хронике) приступа се, међутим, и из другог угла: наратор хронике тежи да, насупрот оним процесима селекције што у усмену хронику увршћавају људе чији су поступци запамћени „у строгом избору [...] достојни завештања, па говоре поуком“¹⁵³ (Самарцић 1978: 9),

¹⁵³ Р. Самарцић наглашава да се организација епске хроничарске грађе одвија око посебног етичког начела, на чијим основама припадници одређене заједнице и граде сопствено осјећање припадности: све што је преузето значиће потврду сопствене вредности, показиваће смисао опстанка и борбе, предаваће се потомцима као већ припремљено, најдрагоценије завештање“ (Самарцић 1978: 9). („Све што је истински примљено, све ће се даље пренети“, забиљежиће пак Настасијевић у једном есеју). Осим тога, Самарцић напомиње и једно изнимно важно својство усмене хронике: њена изворна грађа, осим колективног памћења, јесте и у средњевијековним житијима, љетописима и преводима византијске књижевности.

„Дело Константина Михајловића пуно је народних предања и легенди“, напомиње за *Јаничаре* *успомене или Турску хронику* Ђ. Живановић (1986: 12, 70), додајући и признање да се у том дјелу наилази на тренутке „чисте песничке фантазије“. Анализа хроника грофа Ђурђа Бранковића, пише

на велика врата уведе и колоне безимених, малих, незапамћених: „Поворке их навиру ми у памети“, 199. Стављајући акценат на њихову емоцију, а не на зачудни догађај: „А зар који се не обесише, нису им помена достојне патње?“, 199, приповједач још једном скреће са колосијека епског и отвара текст очигледној лиризацији, као најаутентичнијем квалитету ове прозе. Ту је заправо структура хроникалног на највећој кушњи: на пробном камену индивидуалне, па и безимене, мале и заборављене патње обичног човјека. Пишући о њој, Настасијевићев љетописац постаје и модерни хроничар свог времена и његовог духа.

Љетописац, на крају, осим што поштује оквирне жанровске структуре, тежи литераризацији посебно на мјестима гдје имагинација може да се размахне, што је прилика када се говори о старијим, слабије документованим догађајима, или онима који су обавијени велом тајне. „Домишљање на крилима фантазије“, под закривком свога хроничарског ауторитета и причања „времешних старца“, ондје гдје недостају не само поуздани, него било какви историјски подаци, један је од главних квалитета Дукљаниновог казивања у домену литерарног, сматра Ф. Шишић (1928: 192). Тако је и са Настасијевићевим хроничарем. Он, додуше, своје домишљање брижљиво прикрива правдајући се својом медијалном позицијом („ослушкујући ваша, још дубље проникне у рођена ћутања“), немогућношћу коначног изражаја („боље се није могло размрсити“) али га одаје приповједачка страст: „Простите, драги, пометња је нека ово, сан и та варош, ниоткуд ја. *Не претерам ли, омалићу сигурно*“, 158 (подвлачење наше). Али, истовремено, њему је било стало да се од историје, стварне повијести, не удаљи исувише. То се види у оним топонимским назнакама што се и даље могу разазнати у стварном Горњем Милановцу, у опису значајних догађаја српске историје који се непогрешиво могу идентификовати преко грађе која је већ претрпјела озбиљну наративну трансформацију и транспозицију. И мада су многи конкретни детаљи у коначној редакцији записа ипак уклоњени, фактографије има таман толико да прича наликује повјесници – да завара поједине Настасијевићеве читаоце да је прогласе за прилоге (културној) историји Горњег Милановца.

Јелка Ређеп, показује да је он свој историјски спис писао ослањајући се добрим дијелом на књижевна дјела нашег средњег вијека (Ређеп 2004: 70).

Лик летописца је истовремено и изврсно изнађена мотивација за тзв. рупе у нарацији, што се јављају онда када наратор без икаквих експликација износи наизглед немотивисане детаље, догађаје или цијеле комплексе догађаја. Он рачуна на повјерење које носи жанр; његов положај гарантује му одређен интегритет, и ту гдје очигледно зафали мотивације, потребно је безусловно вјеровати аутору, који нема када да се бави тривијалностима, свјестан узвишености свога задатка чак и онда када има аутоиронијске испаде:

Летописац тежи да види догађаје с висине њиховог „вечног“, а не реалног смисла. Често одсуство мотивације, покушаја да се утврди каузална веза догађаја, дорицање од реалних објашњења догађаја истиче вишу предодређеност историјског хода, њен „вечни смисао“. Летописац је визионар виших веза. Он понекад више говори својим ћутањем него својим причањем. [...] Та уздигнутост дозвољава летописцу да покаже привид живота, пролазни карактер свега што постоји. Ћудљива испрекиданост, непотпуност обичних, реалних објашњења истиче свест о томе да животом управљају дубље, онострани силе. (Лихачов 1972: 308, 310)

Ни семе семена ми не беше се још излучило кад га оно погоди озго. Три дуга паса оцрњавала га све горе; неми само не изустили, глухи не чули погрду; а ја самцит, иза толиких, однекуд сумњам: на правди Бога страдао је. 171

Макрохронотон *цјелокупног прозног дјела и његове реалне просторновременске координате.* „Одиграће се једном и ова драма, престаће време“, узвикнуће лик летописца из *Хронике*, илуструјући Елијадеов став да „дикличност, поновљивост, једино и придаје догађајима злогласну стварност“. С тим у вези су и истовремена конкретизација и апстраховање просторног у коме се зачињу хронотопи, о чему ће мало касније бити ријечи.

Али насупрот том ватреном узвику, у приповијеткама постоје неке јасне назнаке мјерљивог протока времена, што их је могуће лоцирати и испратити

управо тим прозаичним календаром. То се вријеме, што је врло карактеристично за хронику, мјери догађајима из памћења колектива, сеобама, бунама, ратовима, крупним граничницима званичне историје (и овакав принцип припада линеарном размјеравању времена).¹⁵⁴ Зато, када је ријеч о хронотопу Настасијевићеве прозе, поставља се питање може ли се установити нека врста оквирних, кровних просторно-временских координата обје његове збирке. Да ли постоји основ да се вилајет идентификује са поменутом вароши, или да се макар претпостави да им се границе донекле преклапају? Погледајмо које се просторне назнаке изричито помињу у збиркама: у „Запису“ из прве збирке ријеч је о селима и засеоцима „докле хвата руб небесни с камените Островице“, затим о „каменитом Загорју“ (с обзиром на то да је Островица планина, може да имплицира предио у подножјима те планине). Говори се о, затим, о Загорцима и Преководцима (а у једном турском попису села Рудничке нахије из 1476. године наведена су села Загорје и Прекоречани, Недељковић 2001). У једној причи приповједач шета између „господских кућа“ и „наерених ограда“. Све, дакле, говори у прилог томе да је ријеч о макар једном граду и његовој широј околини, и то околини са чијим су тајнама приповједачи до у танчине упознати. Истинословац каже: „у нашем крају“, и додаје: „то ће рећи у шумовитим извориштима воде Чемернице“ (ријеке која извире између Маљена и Сувобора – Сувобор се као „Сухобор“ помиње у „Години“ из *Хронике*).

¹⁵⁴ Говорећи о српскохрватском говорном подручју и његовој народној епизи хроничарског типа, Јакобсен наглашава да је она посебна врста „која опева, пре свега, историјске тј. ратне догађаје и сукобе. [...] Идеални хроничар забележава збивања и догађаје само зато што се догађају у временском следу и зато што их забележава колективна свест одређеног живља, било да је то народ, становништво неког града или краја, племе или фамилија“ (1986: 109). Асман, с друге стране, говорећи о *социјалној групи* (а ову синтагму можемо замијенити једнако са Јакобсеновим *градом, крајем, племеном* или *фамилијом* као и са Настасијевићевим *родом, очевином, вароши, вилајетом* или крајем који захвата исти *небесни руб*) подвлачи да она ствара „свест о свом идентитету кроз време“ и „као заједница сећања заснива своју прошлост пре свега на основу двеју историјских тачака: посебности и трајању“. Будући да, како Асман сумира, фигуре сјећања траже да буду супстанционирани у неком одређеном простору и актуелизоване у неком одређеном времену, важност хронотопа у конституисању сјећања (дакле приче) је неизмјерна (Асман 2011: 36–37).

У *Хроници*, пак, приповједач конкретизује просторно тако што га уклапа у историјски контекст свог љетописног ткања:

„Некад по врховној заповести, јер налепо не поможе, наши преци преселише се из Бесног потока [рјечица, а вјероватно и неки шири простор око ње, између планина Вујан и Буковик. Данашње име је Бања, напомена Н. П.] у Дивље поље. На малу даљину. За добро усхтело се, из оног теснаца извести у ширину народ [...] (СД, 161)“.

У историјским књигама налази се податак да је године 1851. простор тадашњег *Дивљег поља* изабран за пресељење нахијског средишта из малене Бруснице, јер су стрма брда која су је окруживала онемогућавала даљи напредак „најмлађе окружне вароши у Србији“.¹⁵⁵ Дакле, ови топоними могу се идентификовати у реалним, нефикционалним просторима, или, да упростимо, на географској мапи Србије, у непосредној околини Горњег Милановца. Транспозиција „руба небесног“, да се послужимо Истинословчевом синтагмом, или још прецизније његова метаморфоза из нефикционалног у свијет умјетничког текста изгледа да је заједничка за обје збирке. И не само то, него им се границе макар преклапају, ако нису идентичне.

Што се тиче времена, једна приповијетка из „Вилајета“ има изричито датирање у наслову: „Виђење 1915“. „Сан брата без ноге“ такође реферише на рат, тачније на посљератно вријеме – „кад је оно метежило и тукло“ каже приповједач у првом лицу. Наратор *Хронике* саопштава да „ко год седамдесету броји, тај већ увелико беше проходао кад први будак закопа први темељ мојој вароши“. С друге стране, постоје и приповијетке које говоре о нешто ранијим, турским временима (нпр. у „Спомену о Радојци“ стиже у село буна: „Што је на буквицу мушког, дижи се, вала ићи на Турке“).

Ако прихватимо да је ријеч о Горњем Милановцу, који је основан 1853. године, није тешко закључити да временски распон обухвата неколико деценија

¹⁵⁵ Сви историјски подаци (осим ако није другачије наведено) везани за Горњи Милановац преузети су из текста Александра Марушића „Поклони и откупи – време династије Обреновић“, у публикацији *Водич кроз Брковића кућу*, Горњи Милановац, 2014.

које претходе оснивању овог града до неколико година послије Великог рата, а да приповједач сакупља знање из прве – од свједока догађаја, или друге руке – из прича преношених унутар заједнице (не једном, приповједач ће рећи – „слушао сам“). Посредно се да закључити да је, дакле, ријеч о приближно истом времену у обје Настасијевићеве збирке и зато је, чини нам се, основана претпоставка о њиховом заједничком макрочронотопу. Ово, наравно, када је ријеч о оним приповијеткама у којима се вријеме назначава, а много је и оних у којима тих назнака нема.

Удио митских садржаја у креирању хронотопа. У одјелјку о миту већ је истакнут значај ослањања Настасијевићеве прозе на митске концепте. Гдје год је било простора за комбиновање са наносима накнадних културних матрица, наш писац је и то користио. Не чуди зато да у креирању специфичних хронотопа бинарна опозиција лијево-десно има засебно мјесто: иако је она¹⁵⁶ (као и друге опозиције попут близу/далеко, горе/доле) контрастно постављен пар који сигнализира свеобухватну протистављеност са коријеном у односу свој/туђ – познат у древним митологијама широм свијета – нарочито је подвучен у хришћанској традицији и сматрамо да је у Настасијевићевом хронотопу баш стога добио засебно мјесто. Примјери су изабрани навлаш и нису овдје исцрпљени, будући да служе само као илустрација:

И сабраће се пред њим сви народи, и разлучиће их међу собом као што пастир разлучује овце од јараца.

И поставиће овце са десне стране себи, а јарце са лијево.

Тада ће рећи цар овима што му стоје са десне стране: ходите благословени Оца мојега; примите царство које вам је приправљено од постања свијета.

¹⁵⁶ „За већину митологија карактеристично је препознавање предзнака ‘лијево’ у контексту негативног (које је повезано и са неким недјелом и загробном казном) и ‘десно’ у значењу позитивног. Разлика између лијевог и десног позната је још из древноегипатских сакралних текстова, наставља се до библијске традиције, а рефлектује и на ново вријеме. Лијева рука посматра се као женски симбол – ритуали повезују мушкарца са десном, а жену са лијевог страном, потврђују археолошки налази.“ (*МИФЫ НАРОДОВ МИРА*, 1994: 44, превод је наш)

...

Тада ће рећи онима што му стоје с лијеве стране: идите од мене проклети у огањ вјечни приправљен ђаволу и анђелима његовим. (Мат. 25)

Срце је мудроме с десне стране, а лудоме је с лијеве стране. (Књ. Пр. 10:2)¹⁵⁷

Код Настасијевића, пак, стоји, редовно у ситуацијама у којима се предосјећа или прориче зло или несрећа:

„Куда те занесе, створе, тамо ти је пут!“ – Кад врага, Тодора занесе улево. [...] Ето тако, парох наш јадни, би повучен без помоћи улево. 44

[...] па онда, после дугог распредања и упредања: није од оних што нису с десне стране. 69

Засвира ми, браћо, лево уво, а на Женском друштву пребројим осам прозора с лица. 72

Улево, врата су железна, пази да ли ће ти се отворити! 80

Може бити, заведен сам у коло варке да одиграм и пропаднем. Али ко ће ме извести одатле, ако сам у томе проклијао? [...] Погледам, звезде округљале и заокружиле далеко улево. Боже, да не запева певац! 83

¹⁵⁷ Иначе, занимљиво је констатовати да, према једином јеванђељу које говори о покајању једног разбојника распетог са Исусом (оног који је повјеровао у Сина Божјег и добио чувено Христово обећање: „Заиста ти кажем, данас ћеш бити са мном у рају“) разбојникова страна у односу на Исуса није одређена. Упркос томе, веома је честа синтагма „десни разбојник“ (као назив за покајника) и „лијеви разбојник“ (за оног који то није) чак и у говору црквених лица. У Лукином јеванђељу се, наиме, наводи: „И кад дођоше на мјесто које се зваше Коштурница, ондје разапеше њега и злочинце, једнога с десне стране, а другога са лијеве“ (Лука, 34), али се мало доцније додаје: „А један од објешених злочинаца хуљаше на њега говорећи: ако си ти Христос, помози и себи и нама“ (Лука, 39) и „А други одговарајући шуткаше га и говораше: зар се ти не бојиш Бога кад си и сам осуђен тако?“ (40). Објашњење које може да стоји за одређење разбојника који се покајао као *десног* у традицијама свих хришћанских цркви јесте према аналошком односу који слиједи дуализам и супротстављени однос десне и лијеве стране изражен у Библији.

То и ја, и који с млеком посисасмо све то, у крви остало нам, за толико улево скренусмо животом. 172

Ја не знам, слева ли је ово, или за бољитак неки здесна, тек савија се грбина. 207

Тако се, могло би се рећи на мала врата, преко просторног, и за читаоца скоро интуитивно¹⁵⁸, по инерцији, уводи осјећање присуства демонског у приповиједању. То демонско, пак, са друге стране, не губи своју чврсту везу са митско-фолклорним захваљујући истом просторном односу:

Од свих опозиција које се тичу људског тела најчешће је уочавана она која се тиче његове *десне* и *леве* стране. Десно се, по правилу, поима као добро, повољно, позитивно, и то је *мушка* страна, док је лево означено као лоше, неповољно, негативно, и то је *женска* страна. Због комуникације са нечистом силом, која иде у исту парадигму као и *лево*, обично се баје *левом руком*. Чест је израз у басмама „лева рука крста нема“. (Раденковић 23: 1991)

Назначена конструкција просторвремена својим чврстим мјестом у колективном памћењу изазива нове асоцијативне мреже и у ауторском споју добија посебне законитости. Минуциозно скројени хронотоп са референцама на митско понекад има круцијални значај за семантику наратива.

То је већ описала Хатица Крњевић анализирајући фолклорне слојеве „Записа о даровима моје рођаке Марије“, у тексту који набраја све значајне тачке ове Настасијевићеве приповијетке: путовање у доњи свијет, важност одредница

¹⁵⁸ И овдје, као и на свим другим значајним мјестима Настасијевићеве прозе, развој језика и његов неисцрпни мнестички потенцијал имплицитно се сугеришу: „Интересантно је да је у западно- и источнословенским језицима **prav-* постало ознака за *десни*, истиснувши старију форму, сачувану на словенском југу (срп. *десни*) [...] У индоевропским језицима се речи за појам ‘десни’, уколико у њима није овај наслеђени корен, изводе од основа речи са значењем ‘прав, јак, добар’ (Buck 1949: 865). И речи за ‘леви’ су првобитно везане за руку, а тек касније улазе у сферу просторне детерминације. Нема наслеђене индоевропске речи за ‘леви’, али је у свим језицима овај појам етимолошки везан за основе које значе ‘савијен, слаб, некористан’“ (Грковић Мејдор 2007: 344–355)

„овде доле“¹⁵⁹ и „негде“ које на граничним тачкама приповиједања изриче наратор (на почетку и крају приповијетке), важност поруке као замајца радње – „базичне формуле од велике вредности“, „обредни преступ и путовање у заборав“, али се ти и слични принципи конструкције хронотопа налазе и у „Лагаријама“, затим у причи о оцу Тодору, у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику“, итд.

Ако се сад за тренутак вратимо овој напомени о метафизичкој просторној вертикали и осјећању присуства демонског у причи, доћи ћемо и до семантички сигнификантног и истовремено и загонетног хронотопа, описа фантастичног, или боље рећи, фантазмагоријског врта из „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику“:

Живљаше сама у пространом врту: бејаше около зид сав у маховини и лишају; унутра дрвета израсла где се коме хтело: граната јабука, и крошњави орах, и кривогрба крушка и цигласта шљива руменка. То горе. А доле злобаба мушмула, и чесна госпа дуња, и танковијаста лоза, и црнооки трн прибијен у ћошку пркосан. У средини беше кућа зелена и невидљива: да ли вољом господарице или времена, ко да зна? Јер и ова бејаше зелена, па и сами пролазници улицом поред зида, ретки и узнемирени, бејашу зелени. 56

Остављајући по страни развој ове приче од сачуваних варијаната до коначне верзије, у коме је претрпјела измјене толико суштинске природе да јој је жанр потпуно помјерен, концентрација на начин конструкције овог особитог хронотопа открива у самој причи битне значењске слојеве. О чему је ријеч?

Понајприје о једној привидно хомодијегетичкој приповиједној свијести у улози свједока, без изравног учешћа у догађајима. Та свијест, самопредстављена (иронијски?) у првом лицу множине, конструише тропрстенсти хронотоп: најужи, у коме се одвија највећи дио радње, јесте Госпођин врт, слједећи, шири, јесте варош у којој Госпођа и *приповједач* живе, а трећи, најшири, јесте тајанствена даљина из које Путник долази (и у коју она зуре и након његове

¹⁵⁹ „Ни сам казивач није на овом свету, већ негде на граници, на путу, близу доњем свету мртвих“ (Крњевић 1994: 109).

смрти, као да некога очекује)¹⁶⁰. Готово сви представљени детаљи везани за простор концентрисани су око врта: што је простор шири, то се о њему мање зна и дају се општије карактеристике (ово је карактеристика цјелокупне Настасијевићеве прозе).

Зашто је идентификација хронотопа у овом случају толико важна? Зато што даје нове значењске преливе у причи о необичног природи власнице куће и врта. Приповједач нас извјештава о њеном животу сукобљавајући „казивања“ које колају у вароши и своје, по нечему повлашћено гледиште на исту ствар, при чему је читалац суптилно наведен да се и сам определијели и прогласи варошке приче сујевјерним измишљотинама. Али тај простор Госпођиног врта, а и сама кућа („у средини беше кућа зелена и невидљива“) скицирани су тако да наликују на шифриран простор који тражи одгонетку посебне врсте – ово гонетање је, уосталом, познат и омиљен Настасијевићев поступак, маркиран и у његовој експлицитној поетици.¹⁶¹ Читалац са одређеним предзнањем је тако стављен у ситуацију перманентне неодлучности по питању тога чијем *гласу* поклонити повјерење, а ни брижљива анализа му не помаже у добијању недвосмисленог одговора јер је постојање вишеструких могућности одгонетке један од главних циљева његовог приповједача.

Госпођин врт, да се вратимо на њега, опасан зидом који је „сав у маховини и лишају“, насељен је биљкама високосимболичног потенцијала.¹⁶² *Насељен* јер је у овом случају дрвећу придодат антропоморфни карактер: прво се у једном

¹⁶⁰ Овакви вишепрстенасти хронотопи налазе се и у *Хроници*. У једној причи („Како се сазда наша богомоља“ радња је концентрисана на простор у коме се гради црква као духовни и физички центар новорођеног насеља (дакле, њени темељи и будућа порта). Даље се простор шири прво на варош у којој богомоља ниче, а затим и предјеле из којих су се њени становници населили, да би једном напоменом нарација задобила веома широк просторни опсег из кога прибира и укршта своја знања и погледе: „Онда старац Ориђанин, печен зидар, што за свога века, са градње на градњу, Каравлашку и Карабогданску унакрст, и черек Ћесарије обиђе, и у много добро и зло разбираше се, прибеже другом злу: црвеним концем узиди туђинову сенку.“ 169

¹⁶¹ „Пришавши, наиђем на забрављена врата. Ако их отворим, иза њих су друга. И што дубље, отварања су привлачнија и напорнија. Напослетку останем крај неотворимих врата загонетке.“

¹⁶² Бојан Јовић наводи да „објашњење за изразиту заступљеност биљног света лежи управо у оној компоненти сложене слике универзума која се означава као ‘архаична метафизика’, обухваћена и исказана митом“. (Јовић 1994: 81).

хуморном обрту инсистира на томе да је Госпођа „више волела свој врт него сву децу окоћену у границама општинског атара“, а онда се одређеном дрвећу изравно дају људске карактеристике: крушка је *кривогрба*, шљива *руменка*, мушмула *злобаба*, дуња *чесна госпа*, а *црнооки* трн прибијен у ћошку *пркосан*. Друго, када се погледа које су биљке истакнуте у овом простору, а имајући на уму варошка казивања да је Госпођа, како се каже, *виловита*, и да је осим тога под ужасном оптужбом да је уморила сопствену дјецу, семантика самог хронотопа се продубљује.

Симболичко значење смјештања одређеног, предањем маркираног биља у хронотоп није једноставно за анализу, будући да се често тим биљкама придају амбивалентна значења. Један примјер, за илустрацију, односи се на врбу: као и друго дрвеће које расте крај воде, она се сматра границом између свијета живих и мртвих, „осом света“, уточиштем душа покојника (Јокић 2013: 8), врбине гранчице у обредним радњама штите кућу од грома, врба је реквизит у обредним ритуалима који се тичу здравља, али, истовремено, и проклето дрво и станиште демона (Чајкановић 61, 1994/4).¹⁶³

Зато, ако се вратимо биљкама скоро овлаш побројаним у опису Госпођиног врта, увидјећемо да све побројано биље има значењски потенцијал:

1. орах: „Најчешће је такву функцију имао орах (мјесто окупљања вјештица, прим. Н. П.) и због тога је свако његово стабло сматрано опасним. Зато није било препоручљиво спавати нити уопште боравити под њим. Мислило се да вештице долећу на орах или црни дуд у облику слепих мишева. Ако би се неко тад пењао на ова стабла, оне би му појеле срце (Зечевић 1981: 141–142); **2. јабука:** Због богатства њеног семантичког потенцијала тешко је издвојити значење које кореспондира са семантиком самог хронотопа. Она такође може бити сјеновито дрво и у вези са доњим свијетом (поред гроба се сади јабука). Јабука, осим тога, као и поменута дуња, што не може бити случајно, симболи су љубави (предмети и залози) и плодности; **3. шљива:** „Она се сади по гробовима, за време погребња и доцније, више главе покојникове, и кити се разнобојном вуницом и крпицама, и другим даровима (СЕЗ, 14, 251 ид; 19, 249; ГЗМ, 6, 1894, 165 ид). *Умрла деца се и данас, у неким крајевима, сахрањују у шљивику [...]*

¹⁶³ Пјесма „Врбе“, из циклуса „Вечерње“, закључује се овом строфом: „Кад умрем, чекај ме / на води међу врбама. / И оне тако / сине од сете на веки/ чекају неке жуборе од незнани“.

Кроз процеп младе шљиве провлаче дете које болује од дуготрајне болести“ (Чајкановић 1994/4, 217); **4. трн:** Трн који се такође налази у башти јесте биљка која представља „врло моћан утук против свих злих демона“ и „има надимак девесиљ [...] то јест, он сам садржи толику моћ колику *девет* других магичних биљака“ (Чајкановић 1994/4, 200), **5. крушка:** Веровање у крушково дрво као станиште демонских бића може се сматрати доминантним, кад се говори о представама у српској традиционалној култури. Под њом или на њој бораве вештице, ђаволи. (Данијела Поповић 2013, 32–34). Према Чајкановићу, нарочито је старо стабло на злом гласу. У сакупљеној фолклорном грађи налазе се предања према којима вјештице саборују на крушки, а онога ко их омете, или се ноћу нађе под њом, уморе, прецизније, изједу му срце.

Ови опширно пренесени наводи везани за дрвеће које се налази у Госпођином врту, о коме она води свакодневну, готово опсесивну бригу, могу послужити као доказ у прилог тврдње да је немогуће понудити једноставно тумачење главног лика ове Настасијевићеве приповијетке, нити једнодимензионалну интерпретацију њеног сижеа. Јер, пажљиво одабрано дрвеће прво наговјештава љубавни заплет као мотивацију Путниковог доласка (дуња и јабука), затим као да илуструје сваку појединост приче на граници хорора која о Госпођи кружи по вароши (вјештица која је побила своју дјецу, и чији урокљиви поглед мори и туђу), али *пркосни*, прибијени трн истовремено представља контратежу и успоставља равнотежу стајући на страну *душевног света* у вароши, којем изгледа припада и сам наратор.

Сличан поступак у грађењу хронотопа налази се и у причи о Марти дјевојци и момку Ђенадију, у којој се као судбинско, али прије свега уклето мјесто јавља оно изнад кога су два јасена „помешала гране“ („Знађах, буде ли зла, десиће се испод два јасена“, каже Истинословац) будући да је јасен обиљежен такође као изразито виловито дрво. Хронотоп се допуњује клетвом приповједачевом у којој дознајемо у које вријеме започиње трагедија: „Да си проклета, глуха и тамна ноћи, коварства и лукавштине камен да ти се стане! У теби да није живе стопе ни будна ока! Да пресахну ти црни кладенци и да си пуста, одсад па довека!“, 50.

Контрастно сачињен пар чине и она мјеста која су јасно постављена на границама просторне вертикале – ако се на издвојености одређеног топоса нарочито инсистира, то је редовно сигнал да ће се у њему одвити какав пресудан догађај, јер су ти издвојени простори једновремено и продори у онострано:

Онда ми *с врха брега покаже у долину*: „Ено светлуца доле. Тамо је нешто кућа и људи. Зову се варош, а ни за добро село нису. Нека је мука с њима, па су као ударени. Бива да посла ради оду, ни на дан хода, у журби посвршавају, па се не часећи врате. Жално им, веле, у туђини за домом. А ко се за невољу задржи, уведри од неког јада, закути и липше као јесење пиле. 78

Високо изнад тог места, на заравни и ограђена зидом, беше кућа, без видне путање, ни улаза да води к њој. Свуд унаоколо неутабана трава и мирисна самоћа. Ја, где било да пошао, тој ме страни одведе. Тај високи зид без улаза, слутим, нерад ми је, те не прилазим, нити себе, ни друге смем запитати шта је онамо. 80 (подвлачења наша)

Трансформације јунака у простору и времену, егзистенцијални аспекти и значај хронотопа. Али, за Настасијевићеву прозу врло је карактеристично и то да се фокусирањем на процес трансформације јунака – више него на простор у коме се та трансформација одвија – и дескрипција задобија посебне карактеристике: простор се не шири само рационално, напријед-назад-лијево-десно, он се прије метафизички дуби и пробија по вертикали: од Качине посјете сјенима предака¹⁶⁴ до путовања оца Годора на онај свијет. Чежња за даљинама и

¹⁶⁴ Минуциозну анализу специфичног хронотопа „Лагарија по ноћи“ читалац се пронаћи у тексту „Језик, мелодија и поетика“ професора Новице Петковића. У њему има ријечи о двострукој конструкцији нечистог, доњег, туђег простора у који се Кача спушта, све до његовој најужег језгра, којим Петковић означава *гробницу мртве вјеренице*, у коју Кача на крају не улази, него бјежи враћајући се натраг, „из оностраног у оностран простор, који се означава редовно истим, симболичким бројевима гора и вода преузетим из фолклорне залихе“ (Петковић 2004: 200–201): „испреко три у снегу планине, осим брегова и прибрежака, и седамнаест вода без газа, осим речица и потока“.

позив на путовање (Качина путовања, пристизање гласа о Маријиној смрти, позив у помоћ у „Међулушкој смутњи“...) није чежња за егзотичним, непознатим, није жеља за странствовањем: она је потреба за васпостављањем дубоко унутрашње, идентитетске тачке, интимне и личне, која је субјекту некако измакла („Убајати се у мени очевина и само тупи бол остаде на пупку“, 101). Зато се реализује као потрага за завичајем, неузнатим члановима уже породице, или, у крајњој линији, као потрага за тајном која се тиче егзистенцијалног утемељења у сопственом животу:

„Ти си, Качо, небатли руком пресађена биљка. Ако ти се не вене, да идеш где си проклијао, тамо је твоје цветање.“ 76

Не памти се да за пустом жељом ко приста с ону страну брда. А који у нужди откидоше се, блага им рана оста на души, блага им без пребола туга довека текла из ње. 300

А када помисли да је пронашао тај жуђени крај коме припада, простор идеалне среће, однос *простор припадања*¹⁶⁵:

Ја као риба кад се праћне из руку па опет заплочи кроз воду. 79

Та, показаће се, узалудна и суманута потрага, што се испоставља и замајцем трагичне радње и заметком трагичне кривице, представљена је као кружно кретање: вртложење у простору који изгледа исти, али то не може бити, јер га обиљежава вријеме које је протекло, односно, промијењен је *хронотоп*.

¹⁶⁵ Овај простор припадања јесте, према Радомиру Константиновићу, тежња ка јединству са родом у „хорској распеваности“, а матерња мелодија (односно „језик којим говори род“) „средство личног самопревазилажења“ као једини пут ка срећи, јединству изгубљеном у давној прошлости гријехом отпадништва (гријехом свијести – рационализмом) (Константиновић 1983 (6): 9–12). Овом Константиновићевом закључку о природи стваралачке тежње Настасијевићеве нарочито одговара прва прича циклуса у малом „Лагарије“, али, невоља је што је баш тај циклус под знаком двоструке иронијске тензије (упућене како наратору у првом лицу, тако и публици: оној у свијету приче као и ван њеног дискурса) што се рађа у говору коментатора надређеног „лажљивом“ приповједачу Качи.

Горки хераклитовски закључак о немогућности понављања судбоносног момента на различите је начине оставио трага у Настасијевићевој прози, било као песимистички уздах над немоћи човјековом да заустави вријеме, било као пад у безнадежни вртлог борбе с њим.

Ко ће исецкати реку. Тече она мојим, твојим, оне планине, оне биљке животом. Нема преграде између сна и јаве, између створа и твари, нити се на капију уђе у ноћ; нити смрт иком, као маказама, тајну ову живљења пресече.
296

И онда туга друмова и раскрсница. Познаше нас рабације и скитнице армуникаши, и трговци, и лопови. На конацима дочекиваху нас као знанце, али нераде. Увек исти наиђемо с ове или с оне стране; не жури нам се, јер ходом довеземо се и одвеземо, а никад зора не затекне нас на конаку. [...] Ја стално на опрези, послушкујем само, еда ли ћу причути глас. Нигде. Рекао бих, онеми све док се ми не провеземо. 76–77

Као тек би се, кад живот гони даље и повратка нема, на крају тек јер отежала срца, пало по главном оном што умиче, а све упорније ту је, све неухватимице, тим жеднији за непосежним човек посеже. А и даљи тај ход зар опет није то, увек изнова, за свеистим, до угаснућа. 158

Могло би се онда једноставно казати да је путовање много чешће унутрашње него кретање¹⁶⁶ са циљем да се стигне до одређене тачке у стварном пространству: сам простор да се замислити у облику пјешчаног сата, са најужим,

¹⁶⁶ Разматрајући језичке феномене који се тичу осјећања и исказивања временских појава и времена као цјеловитог феномена, Д. Кликовац наводи: „ВРЕМЕ је још један појам структуриран метафоричким путем: о њему се не може говорити другачије него помоћу метафоре. Често се истиче да се ВРЕМЕ разумева као ПРОСТОР; наша анализа показује, међутим, да се оно разумева пре свега као КРЕТАЊЕ [...] По једној од ових метафора, ПОСТОЈАЊЕ ЈЕ ПУТОВАЊЕ, тј. ЧОВЕК ЈЕ ПУТНИК КРОЗ ВРЕМЕ (Кликовац 2006: 147). Бесмисленост кретања у Настасијевићевој прози, тако, сугерише и бесмисленост временског протока, назначену недвосмислено на неколико мјеста, а најпрецизније у оној резигнираној констатацији приповједача *Хронике* о крају драме и престанку времена.

преломним, најужим дијелом у тренутку говорења. Тако интерпретиран, и модификован у односу на фолклорно, мотив пута се најприродније уклапа у конструкцију фантастичног¹⁶⁷: простор потенцијално необјашњивог не мора се, стога, објаснити нити мотивисати одласком јунака у далеке и непознате крајеве као у бајци, нпр¹⁶⁸.

Осим тога, за Настасијевића је мотив, односно хронотоп пута/путовања дубљи од фолклорног иницијацијског или хришћанског пута искупљења. Подразумијевајући ова два значења, он је истовремено и амбивалентан и парадоксалан јер садржи и искуство безнађа модерног човјека, који губи потпору у традицији и религији јер нити зна куда иде, нити се коме има вратити, а не посједује више ни чврсту вјеру у смирење с оне стране смрти. Тако ремоделован, пут престаје да буде *хронотоп*¹⁶⁹ и постаје јунак – догађаји које би требало да организује, оправда или инспирише бришу се као мање важни а сам пут постаје циљ, а не средство:

¹⁶⁷ Фантастичног у смислу објашњења овог појма које је понудио Цветан Тодоров: граничног између „обичног“ чудног и чудесног.

¹⁶⁸ У вези са мотивима чудесног на путовању, као и са путовањима у далеке и егзотичне крајеве, занимљиво је да је Настасијевићева проза потпуно игнорише ту авангардну фасцинацију. Мора, на примјер, уопште нема у Настасијевићевој прози.

¹⁶⁹ Процес деструкције, обесмишљавања одређених важних хронотопа огледа се у дестабилизацији барем једног његовог темеља: времена или простора. Ишчезавање, ништење временског аспекта у овом ремоделованом мотиву пута (а прогон времена одиграће се на крају *Хронике*, у спаљивању календара) доводи посљедишно до губљења обрису, па и смисла, просторних координата. Он се, пак, што је за Настасијевићеву прозу врло занимљиво и значајно, дозива и са концептом спацијалности византијских хагиографа о коме пише Питер Браун, предлажући, према узору на Бахтина, термин „хоротоп“ (циљано плеонастична кованица, у значењу *простор-простор*). Према Брауну, „као и Бахтинов ‘хронотоп’, и ‘хоротоп’ може да се покаже као плодносна мисао. Јер, ‘простор’ је конструкт људске свијести, подложен промјенама кроз вијекове, колико и ‘вријеме’. ‘Простор’ модерног археолошког геометра је ‘простор’ дефинисан дистанцом. Простор је за нас разасрт у мапама. Обиљежен је километрима путовања. Оријентисан између тачака компаса. Георгијев ‘хоротоп’, с друге стране, простор је рановизантијског хагиографа. Био је организован у условима антитетичних ‘зона’, између којих је раздаљина била безначајна или мало важна. Георгијев Сикеон је сав сачињен баш од таквих јукстапонираних зона. Свака зона је одређена сопственим особеностима и одређеним специфичним околностима. Али гдје су тачно и које је растојање међу њима – остаје скоро сасвим недефинисано“ (Браун 2006: 123).

За бекство кривица је највећа до пута. На њему ли се, одмами те овамо или онамо. Још убог останеш ли, тим пре нада, изгубљено ће се наћи онамо где је плаво иза брда. Иде убоги путем. Он је као вода текућица. Бога ради да промине пустите га. За собом оставиће вам сету промашених и мирис новорођених чежња. Зато се путем тугује и пева.

Идем ја, ситан и сам. Ко ме с трећег брда види тачка сам што се неприметно миче, те је широко и тужно у мени. Куда ли ћу? Да ли се бежећи одлази чему? 96

И сам јунак постаје свјестан бесмисла пута (а пренесено, и живота), трагизма вјечне цикличности, немогућности да се круг прекине, заврши. Предестинираност не подразумијева само извјесност завршетка, него је и избор пута до неминовног само привидан:

Узбрдо-низбрдо идем. Избије сунце: до подне ми сипа зраке у очи, од подне пече ми у потиљак. Путује и оно, сваки дан се сретнемо и мимоиђемо. Боже, никад ми на ум не падне, оно кружи. Дакле, до века што има путовати, не да му се напред, већ укруг! Па то и ја бежећи ближим се с друге стране! Еј, мој Качо! 97

Не треба, наравно, ни занемарити утицај модерније српске приповиједне традиције и за њу карактеристичних хронотопа, а ту мислимо прије свега на традицију реализма и сеоске приповијетке¹⁷⁰, и хронотоп условљен јединственим наративним ситуацијама, попут сказа.¹⁷¹ Ево једног карактеристичног примјера у коме се брижљиво постављене, вјеродостојне (реалистичне) кулисе у функцији мотивисања ситуације причања трансформишу у особитој атмосфери Настасијевићевог стила: „Кад жуто лишће опада, онда се кљука грожђе: значи не треба тужити. А ноћ је софтали. Месец се помала иза крова врућ, биће гозбе.

¹⁷⁰ О хронотопима српске реалистичке прозе (од којих су за Настасијевића важни двориште, одлазак/долазак, гробље, дрво, кафана, пут, раскршће...) видјети у Иванић 2014: 621–646.

¹⁷¹ Видјети о томе темељну анализу Настасијевићевих „Лагарија“ и приповијетке „У гостионици...“ Грчића Миленка у тексту Станиславе Бараћ „Грбави и шантави грозно лажу...“ (2010: 637–652).

Кукавица ко, да не худи здрављу, поред зида одмили кући“, 111. Они присутним елементима фантастике дају нови прелив и боју који нису без ироничних елемената. Хуморни елементи у Настасијевићевом приповиједању су, иначе, чешћи него што би се то могло рећи при првом читању и неријетко превиђани у текстовима о прози овог писца:

Има у сокачету кафаница, наерена кровом западу. У неко доба из ње испадају људи, наерени и они. Пре добрих тридесет година протоколисано је мишљење (које се, међутим, са протоколом спарушило) да ће она пасти, па је уведена у списак склоних паду. Али она не да не пада, већ се све тешње сљубљује са земљом, умаховињује и траје. Багрем пред њом осушио се при врху; гости, просечно по један у три године, буду спаковани и отпраћени на Црвено брдо; ни газде не мимоиђе то, – а она траје. 71

* * *

На крају овог дијела разматрања Настасијевићеве прозе, неколико ријечи о опису простора подвргнутом темељној редукацији, а што се да установити кроз праћење варијаната.

Редукована дескрипција може бити условљена неколиким разлозима. Прије свега, она може бити једна од одлика јединственог ауторског стила: склоности ка описивању догађа (оријентација на промјену саму, а не на затечено стање), избора кратке форме која не трпи дугачке описе, итд. Зато хронотоп може бити концентрован до крајњих граница, уплићући у своја значења и сложене наратолошке импликације, нпр, у причи о Марти и Ђенадију: „Она је сад затворена у једној собици суднице, а на прозорчету су решетке.“¹⁷²

¹⁷² Вријеме нарације одређује се, упрошћено говорећи, у односу на референтну тачку, назовимо је *тренутак идеалне садашњости*, из које се заправо говори, јер сам ток приповиједања и перцепције (читања) увијек подразумијева садашњи тренутак. („Наративи формирају осјећање садашњег тренутка, приповиједног САДА, да тако кажемо“, Четмен 1978: 63). Садашњост је, уосталом, својеврстан језички и мислени конструкт, танка линија која дијели прошлост и будућност која постоји онда када се на њу фокусирамо. Природа темпоралности сижеа се тако

Али, истовремено, таква дескрипција може бити и показатељ контекста у коме дјело настаје, утицаја које је претрпјело или свјесног избора одређених традицијских модела који се уграђују у приповиједање. Моделација свијета у фолклорним и средњевијековним прозним творевинама је управо због високе симболичности, у оквиру које се тачно зна гдје је чему мјесто и кад је чему вријеме, дата у формулама и стабилна, а због те формулативности нужно и редукована. Временски одсјечци изразите симболике укрштају се са просторним структурама, чија је семантика такође утврђена, у значењски препознатљиве хронотопе (нпр. воденица у ноћи (најчешће поноћ), раскршће ноћу, путовање ноћу, боравак на гробљу ноћу, значење капије, прага¹⁷³ итд.) Настасијевићева се проза несумњиво ослања на те функционалне, симболичке моделе.

Осим тога, према Четмену, „модерни наративи имају тенденцију да избјегавају транспарентне дескриптивне паузе [...], преферирајући *драмске*

одређује као ретроспективна, хронолошка, дата у потпуности у прошлости (када нам приповиједна инстанца саопштава радњу у прошлом времену, користећи глаголске облике имперфекат, аорист, перфекат, плусквампрефекат)¹⁷², или, пак, једновремена са чином говора кад се радња у једном тренутку сустиче са временом приповиједања што је случај и у овом примјеру, али и иначе често код Настасијевића (говор у будућности није могућ, антиципације као излети препознају се као приповиједни манир, и руше идеалну правилност хронолошког излагања). Таква конструкција нарације нарочито погодује стварању ефекта неочекиваног, ужасног и страшног. У пробијању „заштитног“ поља при сусрету стварног и имагинарног времена фантастично добија свој пуни замах, тај кратки тренутак (који не смије да преузме цијелу причу, јер би у супротном изгубила на изненадности) је пуно поље дјеловања фантастике. Ово важи како за временски, тако и за просторни аспект. Примјер из „Записа“ у преломном тренутку приповиједања: „У жишку још је уља, па се ковчези страховно црне [...] Боже, малаксавају ми руке! Силом тајне је забрављено! Живом се отворити не да! [...] Бежим, оно се дани“, 25.

¹⁷³ Искорачити преко сопственог прага/капије симболизује, упрошћено говорећи, искорачити из заштићеног простора у непознат свијет и подразумијева врло често путовање са иницијацијским импликацијама. На том путу у непознато јунак наше традиције често треба да изврши неки заједницу битан задатак, који се, опет, у највећем броју случајева везује за освајање дјевојке и женидбу као логичан завршетак ствари. Извртање модела, у правцу ужасног, страшног, *хорора*, код Настасијевића се огледа у томе што његови јунаци, преласком свог или туђег прага/капије, долазе у додир са мртвом драгом или макар невјестом која врло очигледно над собом има демонску сјену: простор у који несрећни женик (неименовани рођак, Путник или Кача) ступа увијек је недвосмислено обиљежен као хтонски.

модусе. Другим ријечима, конверзација, интеракција међу ликовима, креирана је (када је у функцији дескриптивног, прим. Н. П.) да би кроз себе пропустила опис, ослобађајући наратора тог задатка“.

Скоро да је непотребно истицати да је ово апсолутно тачно када је о Настасијевићу ријеч, имајући превасходно на уму жанровски синкретизам његовог дјела, али и чињеницу да се не само хронологи, него и цијели сижеи селе из његове прозе у драму (или обрнуто).

Треће, и чини се најважније, јесте да Настасијевићева дескрипција увијек далеко више тежи симболизацији него карактеризацији, односно да врши управо супротну функцију од онога што се од једног описа унутар нарације очекује. Реферишући на неку врсту надјезичке стварности, Настасијевићев опис предмета (бића или појаве, свеједно је), умјесто да га по специфичности одреди и тиме маркира као јединствен или препознатљив у мноштву предмета истога реда, именицу уз коју се наслања или као да на извјестан начин сублимише (нпр. персонификујући у минијатурним сликама-метафорама: *чесна госпа дуња*) или је одређује успутно и замагљено, како би тај простор задржао флуидне и сновидне карактеристике. То је, свакако, у вези са оним појмом тајне на коме Настасијевић толико инстистира, и због ког згушњава и напреже свој језички израз да би што мање од те *тајне* побјегло из исказа.¹⁷⁴ Зато из коначних верзија изостају детаљи који се могу учинити исувише експликативним при тумачењу и разумијевању,

¹⁷⁴ Радомир Константиновић, имајући на уму превасходно Настасијевићеву поезију, позабавио се из изразито филозофског дискурса проблемом Настасијевићевог језика, сматрајући (наравно упрошћено говорећи) за крајњи Настасијевићев циљ, апсолут, потпуно ништавило које се саопштава свеобухватним ћутањем као савршеним језиком. Иако је овај аутор сматрао да Настасијевићева проза „далеко заостаје за поезијом“, сматрамо да се неколико Константиновићевих реченица незаобилазно мора имати на уму када се говори о било чему што има везе са Настасијевићевим радом у језику (посљедично, дакле, када год се говори о Настасијевићевом дјелу): „Рад у језику М. Настасијевића [...] је дело одбијања непосредно-актуелног садржаја. [...] Језик је, у овом покушају изузимања непосредно-егзистенцијалног, један осамостаљени језик, [...] једна воља по себи. [...] Продубљивање овог језика, међутим, јесте продубљивање овога његовога изузимања из егзистенције, његовога одвајања од ње, и самим тим је то продубљивање момента ван-временог, или момента ништавила, у самом језику“ (Константиновић 1983 (6): 14)

што се може видјети из верзије „Записа“ и његовог коначног облика (подебљаним словима означено је оно што је изостало):

„Тамо се згуснуло од ковчега. **Једни шарено намоловани, једни мрким месингом оковани, опет у шари, једни обично слупани па слике с колача излепљене по њима.** У самом ћошку прибио се креветац. Ту више њега пуцкара кандило **пред иконом и јасно се види чакарасти, нечему насмејани светац.** А преко пута виси огледало, скоса укусо прсло **као да га је неко ошинуо,** па у себе хвата целу собу и ломи је некако.“ („Запис о даровима моје рођаке Марије“, верзија, СД 319)

„Тамо загустило од ковчега, па је тамно и тескобно, да у ћошку једва остаде места за белим застрвен кревет. Ту и кандило прислужено. А преко пута виси огледало, скоса укусо прсло да у себе хвата целу собу и ломи је некако.“ („Запис“, коначни облик приповијетке)¹⁷⁵

Понекад се, при првом сусрету са Настасијевићевом прозом, може учинити да су њено вријеме и њен простор некакав конгломерат паганско-хришћанских фантастичних хронотопа (будући да је мало приповједака које немају макар фантастички потенцијал), укршај хагиографије, мита и бајке, са хронотопима чија старост сеже и до, како га Бахтин назива, грчког авантуристичког романа, и чија су значења због тог судара постала флуиднија него што би то била у својим изворним облицима. Али таква упрошћена тврдња занемарила би оно најособеније у Настасијевићевом прозном стваралаштву – начин на који је тај спој начињен и његове особене и непоновљиве одлике. Тешко је, на примјер, занемарити чињеницу да се у разматраним приповијеткама у цркви ујутро (што је особен хронотоп) не налази смирење и искупљење, нити да јунак, на крају иницијацијског пута, налази само проклетство, несрећу и смрт. Понекад се, такође, са јунацима комичним до апсурда, а који се упуштају у крупне задатке,

¹⁷⁵ Хатица Крњевић примјећује да је из коначне верзије „Записа“ изостало првобитно „Буде ми као да изнебуха падох у неки други свет“, подвлачећи да је поменута редукција извршена у циљу изостанка „изричитог одређења утиска, као што су отклоњени и многи други спољашњи показатељи“ (Крњевић 1994: 106).

митско код Настасијевића травестира на начин који га доводи у сусједство са неоспорно трагичним.

Ако се мит посматра као конституисање непорецивог свијета који није јасно одвојен од овог, који из њега проистиче, на њега се наслања, у неразмрсивом преплету прошлог, садашњег и будућег, онда се долази до закључка да та замућена, неизоштрена слика свијета, митологема коју плете Настасијевић, јесте у суштини много битнија од инвентара општих мјеста традиције која се активирају и приповијеткама. Наравно, тај регистар никако није занемарљив, и њиме се вриједи позабавити, али он, чини се, ипак остаје нека врста оруђа којим се покушава продријети „до у корен“, у композицији коју чине како збирка мотива и образаца усменог говора, тако и „матерња мелодија“ на којој Настасијевић инсистира и у својим прозним текстовима.

Отуда, и захваљујући томе, наћи ћемо се у оквиру ове двије збирке у нечему што се може назвати секундарном митизацијом књижевног, ревалоризацијом реченог, помјерањем његове семантике и функције ка онтолошком, стварањем једне врсте гносеолошке мистике. Мјесто хронотопа је ту кључно, а оно код Настасијевића најчешће припада оном колебљивом простору, како га Тодоров назива, „чисте фантастике“. Имајући у виду Бахтинову констатацију да „хронотоп у књижевности има суштинско *жанровско* значење“, и овдје је релативно донијети закључак о жанровској мултипликацији Настасијевићевог дјела.

Тако се хронотоп Настасијевићевог приповједача – који полази од сопственог тијела као простора, сопственог погледа као извора знања, у јединственом садашњем тренутку саопштавања – умножава кроз гласове, очи и времена свих припадника заједнице, свих прикупљених казивања и простора у коме су се догађаји одвијали, претендујући да поништи просторновременске координате, и, постајући беспросторан и ванвремен, у себи сачува знање о минулим догађајима.

Ова проза, размјерена календаром, а суштински безвремена – постаје хроника о паралелном свијету, *подрумима доњим* митске вароши.

ВИЛАЈЕТСКЕ ХРОНИКЕ

– о наратолошким аспектима Настасијевићеве прозе –

„Од туге то за неказаним“ (Момчило Настасијевић)

„Чуднијег и загонетнијег приповедача од Момчила Настасијевића српска књижевност прве половине 20. века није имала“ (Пантић 1994)

Кратак преглед наратолошких теорија. Посткласична наратологија.

Когнитивни приступ. Бавити се било којим књижевним дјелом строго из наратолошког угла дискутабилно је и подложно критичком преиспитивању. Тешкоће леже најприје у чињеници да је немогуће изоловати један чинилац приповиједања из самог текста над којим се врши анализа, а да би се дотични подвргао тумачењу, јер сваки елемент који чини нарацију (приповиједање/приповједач, фокализација/фокализатор, дијегеза, дискурс, прича, лик, итд.) чврсто је повезан са сваким другим и из њихове резултанте проистиче текст баш такав какав јесте. Додатни проблем, свакако, оличен је у чињеници да је приповиједне функције често немогуће правилно разлучити, дијелом и због близине терминолошког колапса који произилази из многобројних, више или мање аналитичних и систематичних теорија нарације, односно случаја да се врло често једним термином (код различитих аутора) означава неколико различитих појмова, или обратно, да се једна иста појава назива различитим именима. Многобројне подјеле и класификације прозне грађе у односу на наративне елементе, и што је још важније, сасвим различити приступи форми и садржају не олакшавају посао када треба приступити интерпретацији, проучавању једног засебног дјела.

Ипак, прилично је једноставно утврдити да постоји неколико термина којима се оперише у свим текстовима таквог типа; какав год став заступао писац

дотичног рада, не може а да се не позабави појмовима наратора (у првом лицу, свједокâ, хомо- и хетеродијегетичких, итд), или њихових обезличених и бестјелесних репрезентата у виду централне интелигенције, сувереног *трећег лица* неограничених знања, увида и домета сазнајне и приповиједне моћи; затим фокализатора и фокализације, темпа приповиједања, односа између дијелова приповиједне грађе; питањима различитих интерполација, проблематизованим инстанцама имплицираних аутора и читалаца, итд. Циљ овог поглавља није проучавање теоретских разматрања из области наратологије. Ипак, неопходно је усвајање одређених параметара и терминолошке апаратуре, уз дјелимичну и рекло би се врло оправдану зебњу због могућности да баш ова проза, због своје зачудне *лирске* и вишеструко херметичне природе, озбиљно иступи сва потегнута интерпретативна оруђа, а да се строгим анализом не постигне много, или практично ништа.

Према Сејмуру Четмену (1978: 14), приповиједни је текст особита врста структуре, који се састоји од изражајне равни (зване дискурс) и садржајне равни зване прича. Дискурс је *публици* (читалачкој, позоришној, балетској, филмској итд) представљен као систем исказа, а предочен углавном на два супротстављена начина: мимезом или дијегезом, односно приказивањем или казивањем, у крајњој линији избалансираном мјешавином и једног и другог, као што је и Аристотел већ назначио бавећи се епиком. Дијегеза као *казивачки модус* подразумијева приповједача који каналише причу, доводи је до адресата, читаоца, чак и онда када приповједач користи чисто миметичке поступке дијалога, монолога, односно увођења лица на сцену.

Овдје се већ јављају први проблеми. Појам приповједача у савременој наратологији, његова флуидност, као и могућност да се издијели на бесконачно много подврста, отежавају концизну и јасну обраду теме. Ако се има на уму да је приповједач, условно речено, надређен свим осталим дијеловима текста и да од њега углавном зависе распоред и композиција приповиједне грађе коју држи на окупу, поглед на свијет, окружење, емоције и јунаке у тексту, проблем постаје још сложенији. Чак и додјељивање функције приповједача неком лицу у тексту може изазвати одређене недоумице. Сам термин приповједач (наратор) као такав

подразумијева постојање лика који прича причу, док у многим случајевима нема ни назнака о одређеном лицу, било оно из свијета приче или не, кроз чију се визуру испричано прелама. (Такве ситуације Женет проглашава бркањем приповједача и фокализатора, с обзиром на то да се приповједачем понекад назива и „фокална личност која и не отвара уста“, па у складу с тим он предлаже, зарад разликовања *начина* и *гласа*, да се питање неутралније формулише као „где је фокус опажања“, јер би се на тај начин установило да можда тај фокус не припада ниједном лику понаособ, 1995: 83). У том смислу, пожељније именовање, макар за обезличено приповиједање у трећем лицу, било би *приповиједна инстанца*, односно „лингвистичка инстанца која се изражава језичким знаковним системом, која утемељује причу (...) Приповедна инстанца и фокализација заједно одређују оно што се традиционално назива приповедном техником“ (Бал 2000: 143).

Уочава се да се већ помаљају облици одређене хијерархије која тежи да буде функционална при проучавању наративних елемената код појединачних књижевних дјела. Женет, у *Новијој теорији приповиједања*, овако је уредио наратолошки систем: „Проблеме у вези са анализом наративног дискурса можемо разврстати, или бар формулисати, служећи се категоријама позајмљеним из граматике глагола, које ћемо овде свести на три основне категорије одређења: проблеме који се тичу темпоралних односа између приповедања и дијегезе уврстићемо у категорију времена; оне који се тичу модалитета (форми и степена) наративног ‘представљања’ уврстићемо у категорију приповедног начина; и најзад, оне који се тичу тога како је наратија, у смислу којем смо је дефинисали – то јест наративна ситуација или инстанца, са своја два протагониста, приповедачем и његовим слушаоцем, стварним или виртуелним – садржана у приповедању – у категорију гласа“ (Женет, према Марчетић 2003: 29)

На овај начин Женет је дошао до неколико типичних приповиједних ситуација у односу на наведене категорије. Приповједач може бити дио свијета приче – у том случају назива се хомодијегетичким. Ако то није случај, односно ако наративна инстанца о својим ликовима приповиједа у трећем лицу, дајући до

знања да је изван свијета приче – таква наративна ситуација назива се хетеродијегезом.

У односу на фокализацију, приповједач може посједовати сва знања без ограничења, и ту је ријеч о нултој фокализацији, односно инстанца не преузима нечији угао гледања – нема зацртану перспективу. У другом случају, када се приповиједање ограничава визуром једног лика (или више њих истовремено), ријеч је о фокализованом приповиједању. Комбинацијом двије могућности приповједачевог статуса у свијету приче са двјема могућностима фокализације добијају се четири основна типа наративних ситуација. Подврста, односно нијанси, могуће је извести безброј. У њих спадају и веома велика одступања од четири основна модела, односно случајеви у којима је приповједач и/или фокализатор на граници хомодијегезе и хетеродијегезе, као што је случај наратора-свједока, о коме ће овдје бити доста ријечи.

Интересантно је свакако и питање око кога се, макар и посредно, споре Женет и Мике Бал, а то је да ли сваки исказ, будући исприповиједан, неминовно мора бити и фокализован. Тачка неслагања је, очито, у недоумици да ли постоје нефокализовани сегменти текста (са изузетком аутора, стварног или имплицираног, као вантекстовне димензије), односно да ли је термин *нулта фокализација* оправдан, или је пак ријеч о „мозаику различито фокализованих делова, те је *нулта фокализација = променљива фокализација*“ (Женет 1995: 84). Женет појашњава да он под фокализацијом посматра „сужење *поља*, тј. селекцију наративне информације у односу на оно што се традиционално означавало појмом *свезнање*“ или, како он предлаже, „*потпуном информацијом*, захваљујући којој читалац постаје свезнајући“ (Женет 1995: 85). Управо ову Женетову формулацију фокализације подразумијевамо када се у тумачењу користимо терминима *фокализација* и *фокализатор*.

Сем тога, требало би узети у обзир и случајеве изузећа супериорности код приповиједања у трећем лицу – текстови (махом модерни) у којима изгледа да приповједач губи контролу над текстом или текстови у којима је изражена метанарација, што у највећем броју случајева сигнализира или приповиједни манир или упућује на *имплицитног аутора*. Мике Бал оставља имплицитног

аутора изван теорије наратологије: „Наратологија почиње тамо где почиње *резултат* имплицитног аутора; имплицитни аутор поставља *наративни* текст испред нас“ (Бал 2000: 20). Творац овог теоријског концепта, Вејн Бут, сматра пак да истјерати писца из прозне грађевине значи избрисати и сва непосредна обраћања читаоцу, чиме се хоризонт једног прозног дјела у великом броју случајева неминовно осиромашује, па чак и рефигурише. Истовремено, упозорава исти аутор, писац не само што је присутан у свим изричитим судовима, него и „у сваком говору ма којег лика коме је, на било који начин подарена тачка поузданости“ (Бут 1976: 33).

У новијим освртима на исто питање, А. Нунинг запажа да институција имплицитног аутора може бити врло варљива, будући да креира илузију да је ријеч о чисто текстуалном феномену (дакле, непосредно постојећем), али је очигледно да је то ипак конструкт који се успоставља тек када читалац приступи свим структурама текста – дакле од њега у потпуности зависи (Нунинг 2005: 91).

Имплицитни аутор допуњава причу многим другим текстуалним сигнаlima приповједачеве непоузданости као што су конфликт између приче и дискурса, између нараторове презентације догађаја и накнадних објашњења, процјена, и интерпретација које нам даје. (Нунинг 2005: 103)

Нунинг разматра и проблематику скопчану са концептом непоузданог наратора, јер нотира да већина теорија изоставља да разјасни шта је непоузданост у ствари и пропушта да раздвоји њене моралне и епистемолошке импликације. О овом важном питању (наративне непоузданости) Фелан и Мартин дали су неку врсту теоријске систематизације, и њихова типологија базирана је на чињеници да приповједачи врше три значајне функције: *извјештавају* о ликовима, чињеницама и догађајима, *процјењују* их или пак *интерпретирају*. На свакој од поменутих комуникативних основа, или на више њих одједном, та непоузданост може да се појави (Фелан, Мартин 1999: 100).

Непоуздан приповједач може, на крају, да буде управо онај који на сопственом интегритету упадљиво често инсистира,¹⁷⁶ што код читаоца аутоматски рађа сумњу у његово самопоуздање. То се као мотивациони импулс може препознати, рецимо, у назнакама фрустрације очитоване дијелом у огорченим напоменама Истинословчевим о кратковидости његових познаника, а дијелом у упадљивој емфазу којом се осликава сопствени наративни интегритет. Исто, па чак и више, важи за наратора приче о оцу Тодору. У сукобу прича заједнице и појединца варнички иронијски потенцијал кога наратор није свјестан: он настаје као реакција на самодовољност његовога гласа.

За казивање о овоземаљском животу оца Тодора стојим добар ја, прогоњени због истинољубља; док за оно друго, почев од очева издахнућа па надаље, не јамчим, јер записах по чувењу. 128

Ја ћутим само и чудно ми колико човек застрани у мисли кад до у корен не зна ствар. Да неког изводим из блудње нећу, не што би се посумњало у сигурност мога казивања (мене зову истинословцем), већу исправност моје главе. Стога казивати нећу ником ништа, али, колико ми глава засеца, исписати хоћу све што знам, јер ја поуздано знам шта и којим путевима доведе Марту девојку да удави момка Ђенадија. 144–145

Дакле, имплицитни аутор, схваћен као, рецимо, „наднадређена“ инстанца, несумњиво мора бити узет у обзир ако га одредимо као владајућу свијест радње; без разматрања његовог учешћа у конструкцији приче, анализа би била обезглављена, односно лишена основног покретачког принципа. У полемички настројеном тексту “Resurrection of the Implied Author: Why Bother” („Васкрсавање имплицитног аутора: чему труд“), више од четири деценије након што је поставио концепт посредованог аутора, Вејн Бут се још једном пита како је икада ико могао помислити ауторове намјере у вези са сопственим дјелом ирелевантне за процес читања, тј. пријема, скрећући пажњу на то да „атентат на аутора“ није аутентична идеја Барта и Фукоа, иако су је они, према Буту,

¹⁷⁶ Радивоје Микић бљежи поводом једне врсте композиционе особености коју творе напомене приповиједног лица: „Осећајући, другим речима, да при сусрету са замршеностима читалац може изгубити поверење у приповедача и оно што он предочава, Настасијевић мотивацију за причање поставља на она места на којима је читалац, просто речено, не може мимоићи“ (Микић 1993: 446).

експлицирали (Бут 2005: 75). „Ауторов глас никад није стварно ућуткан“, (1978: 76) поентира Бут, иронично резимирајући да супериорност модерне прозе мора да је положена у разлику између казивања и приказивања, гдје је овај други крај наративног крила одстрањен будући да се сав састојао од „субјективности и придиковања и инертности“, а у корист *пречишћених* дјела (Бут 1978: 40). Игнорисати ауторство као аспект текста осим тога значи и осиромашити структуру неких неоспорно великих романа јер, како закључује он, „отворено исказана ауторска реторика може сама по себи бити значајна естетска димензија“. Он има на уму „многе европске, превасходно руске приповједаче“ и узима за примјер за Настасијевићеву поетику изванредно значајног Достојевског. У текстовима који хронолошки или пак поетички припадају овом наративном хоризонту – ма која врста мимикрије била употребљена и у ма којој мјери – имплицитни аутор ће се по природи свог сензибилитета у једном тренутку помолити иза текста: намјерно превиђати његово присуство подразумијева и неопростиву игнорантност спрам једне значајне текстуалне димензије.

* * *

У хоризонт разматрања приповиједних структура појединачног текста неминовно морају да уђу и искуства, у бити истовремено и ревизионистичке и интегративне,¹⁷⁷ тзв. *посткласичне нартологије* (ово *пост-* би, претпоставимо, имало да закључи да су проучаваоци књижевности макар око основних ствари у *класичном* добу постигли консензус). Криза нартологије, коју је донио крај прошлог вијека, изгледа да је превазиђена, и *структуралистичка испошћеност* наратолошких истраживања¹⁷⁸ добила је (или барем настоји да добије) надградњу

¹⁷⁷ Ова дисциплина покушала је да помири, како је то примијетио Макхејл, двије некомпатибилне, чак и конфликтне оријентације у проучавању литературе – структуралистичку и историјску (Макхејл 2005: 67).

¹⁷⁸ Ослањајући се на позицију формалиста у описивању функција наративних структура, Б. Макхејл резимира да „дјело умјетности ријечи обухвата низ средстава, очуђења, ретардација, отежаних форми, итд – тако да умјетник мора да изабере или да оголи ова своја средства, или да продукује алибије за њих, маскирајући њихову произвољност иза вела природности и

у тоталнијем приступу књижевном дјелу, што рачуна, осим чисто формалног аспекта, и на реторичке, когнитивне и афективне аспекте и проучавања, као и на прикупљена знања и искуства дијахронијске наратологије и различитих културних теорија (расних, родних, итд). „Што је некада изгледало као више или мање јединствен структуралистички приступ, разгранало се на различите правце и поља, продукујући мноштво нових приступа који мало или нимало не подсећају на свог славног претка“, закључује А. Нунинг поводом најновијих обриса ове гране теорије књижевности (2003: 242). Полазне тачке ове ренесансе наративних теорија и анализа (како су је означили неки аутори) јесу претпоставке да је сама приповиједна форма много зависнија од рецептивног хоризонта него што се раније претпостављало. Посткласична наратологија се зато у односу на своју претходницу разликује у дјелимичној промјени објекта истраживања, боље речено његовој релативизацији, будући да у фокус ставља *наративност* (процес настанка наратива), умјесто наратива самих, а њих „сагледава свуда где се они или њихови делови могу реконструисати, виртуелизовати, апликовати“ (Милутиновић 2015). Ревизија метода класичне наратологије зато иде у неколико праваца, међу којима су најважнији они које је Нунинг означаио (у табеларном прегледу) као заокрете од текста према контексту, од форме језика ка изразу, од аисторијског херменеутичког перспективизма ка контекстуалним, дакле историчним разматрањима, од чисто формалних особина текста ка динамичности процеса пријема, тј. читања (Нунинг 2005: 243).

Когнитивна проучавања значаја наратолошких структура ставиће у први план стечена искуства (Д. Херман их назива познатим *сценаријума* – *scripts*) при перцепцији прича која претходе пријему једног посебног наратива и условљавају га: „Похрањена у памћењу, претходна искуства формирају структуриране репертоаре очекивања у вези са тренутним и неочекиваним искуствима“ (Херман 1997: 1047), што је као теоријска премиса за проучавање Настасијевићеве прозе изванредно значајно, посебно имајући на уму тезу да двије његове збирке, иако

неминовности – да би се дотична средства мотивисала“ (Макхејл 2005: 65). Тумач у проучавању прво мора да крене од овог пресудног ауторског избора.

физички раздвојене, представљају јединствен наративни хоризонт. Поменути аутор, који се уједно сматра и заслужим за установљивање термина *посткласичне наратологије*, пише да је разлика између старог и новог приступа заснована у „темељној рефигурацији наратолошког поља истраживања. Коријен те трансформације може се описати као заокрет са формалног модела оријентисаног на текст ка моделу који сједињује формалне и функционалне форме, што обраћају пажњу једнако на текст и контекст“ (Херман 1999: 8, превод је наш).

Поставља се, међутим, питање у којој мјери је когнитивна лингвистика зашла дубље од Јаусовог, давно констатованог, значаја *изневјереног хоризонта очекивања читаоца*. Одговор можда лежи у тежњи да се нагласи читатељска улога не само као став заузет према у наративу презентованом свијету (хоризонт очекивања), него и као активан, па чак и непредвидљив *процес* који се разликује не само у дијахронијским пресецима, него и код сваког реципијента понаособ. Већ познате приче ту имају круцијалну улогу у елиотовском смислу, па су латентно или активно присутне при сваком додиру са текстом (о томе је, на примјер, опширније писано у одјељку о митским структурама Настасијевићеве прозе). „Наратив такође зависи од тога како је облик једне секвенце узглобљен – или како пак изазива реципијента да активира – одређено знање о свијету. (...) Није само ријеч о томе да су приче препознатљиве само за толико што говоре оно што реципијенти већ знају; заправо, иако приче стоје у одређеним релацијама са оним што је њиховим читаоцима или публици познато, центар фокуса је на необичном и упечатљивом насупрот позадини сачињеној од вјеровања и очекивања“ (Херман 1997: 1048, превод је наш).

У даље разлистивање појединачних наратолошких питања улазићемо према потребама грађе коју анализирамо. Сви термини и сва одређења који припадају наратологији узимају се условно када се приступа посебном књижевном дјелу: одређена термиолошка апаратура нужно се прилагођава чим треба да поприми практичну вриједност. Осврт на умјетничко дјело мора да узме у обзир поетику самог ствараоца (експлицитну или само импликовану), периода у коме је одређено оно настало, његову кореспонденцију са књижевном традицијом

и актуелним поетичким тренутком итд, наравно, све у оном степену који не угрожава приступ самом дјелу и не угрожава његову цјеловитост и идентитет.

* * *

Анализа Настасијевићевој дјела у визури нараторолошких теорија. Коментар и приповиједање, традицијски токови. О томе како су, са нараторолошке тачке гледишта, склопљене Настасијевићеве приповијетке писано је много и добро. Различити аутори бавили су се различитим питањима, узимајући у обзир васколики обзор ове прозе или пак бацајући више свјетла на појединачна питања. Већ по изласку збирке *Из тамног вилајета* (1927), па и још раније, ако имамо на уму текст који је пропратио излазак приче „Запис о даровима моје рођаке Марије“ (1925), савременици пишчеви уочиће и описати најбитније карактеристике његовог дјела, изјашњавајући се двојачко о приповиједној пракси младог аутора (о томе више у поглављу о првом рецепцијском таласу). Једно је несумњиво, посматрано са дистанце од девет деценија: Настасијевић се са својом првом збирком објавио као већ формиран приповиједни глас чији ће се стил временом само концентрисати на већ установљеним и лако препознатљивим стилским одликама, не одступајући ни корак чак и када су критике на рачун *маниризма* већ биле учестале.

И овдје је, као и уосталом на свим мјестима гдје се ова проза уопште разматра, питање концепције приповједача нераскидиво везано са другим великим питањима поетике нашег аутора: односом према језику, музици, умјетности, причи, миту. Она ће условити лепезу приповиједних поступака која инклинира хибридизацији жанрова и укидању јасних наративних токова, мијешајући се са лирским наносима који често угрожавају концепцију фабуле као такве. „Настасијевић толерише логику мотивације и индивидуализације само дотле док она не омета постизање музичких ефеката“, сматра Михајло Пантић (1999: 311). Штавише, додали бисмо, испољена „толерантност“ указује на сасвим подређен положај свих есенцијалних структура једног прозног текста у односу на

мелодијски квалитет израза, до мјере не потискивања, него и поништавања епских квалитета ове прозе.

Уочена особина Настасијевићевог прозног дискурса кореспондира са дуалном наратолошком шемом коју је поводом потенцијалних приповиједних ситуација понудила Кете Хамбургер (1972). Раздвајајући лирски (егзистенцијални) и фикционални (миметички) жанр, који се заправо разликују према (само)одређењу – или пак суспрезању од њега – централног наративног идентитета, на равни појединачног приповиједања ми изнесено искуство примамо преломљено или кроз призму предочених фикционалних ликова (чију егзистенцију заснива потпуно или дјелимично обезличена наративна инстанца) или кроз искуство самоименованог *ја-приповједача* у првом лицу. Ја-приповиједање нагиње по правилу поетичнијем исказу, условљеном личним доживљајним хоризонтом.¹⁷⁹ Прагматика наративне функционалности, о којој говори Волш (2005), условљава да прича наратора у првом лицу, ма кога се у презентованом свијету тицала (дакле, чак и кад је наратор само свједок), нужно мора носити печат детерминисаности властитим емотивним и доживљајним хоризонтом, чиме се отвара простор да се испричано прије интерпретира него једноставно пренеси.

Ова линија обухвата Настасијевићеву прозу у цјелини, чиме, барем донекле, за собом повлачи и лиризацију формираног текста, чак и да она није с чврстом намјером тражена и изграђивана. Говоримо, дакле, о чињеници да је Настасијевићев прозни корпус (мислимо на двије збирке које је ауторска воља уобличила у цјелине) готово у потпуности исприповиједан из ове лирско-егзистенцијалне перспективе, имајући за централну наративну свијест или 1) огољену *Ich*-форму или 2) уведене приповједаче, чији је говор привидно стилизован као једноставан сказ, или 3) само(по)зване хроничаре (опет у првом лицу), или 4) надређеног приповједача, на линији метанарације и изласка из првог видокруга текста, што ће повремено кокетирати са аукторијалном позицијом, али чији ће искази такође тежити уклапању у назначене композиционе оквире. „Прича, по правилу, почиње из неке секундарне инстанце (сведока, слушаоца,

¹⁷⁹ Позиција приповједача у првом лицу доминантна је одлика *експресионистичке прозе*, наводи Ф. Мартини (према Вучковић 2011: 16).

записивача), да би се постепено дошло до примарне инстанце (наратора или казивача)“ (Пантић 1999: 315), што потенцира употребу сказа у објема збиркама, о чему ће накнадно још бити говора.

Приповијетка у првом лицу, сматра Хамбургерова, очувала је своју фикционалну структуру лирског карактера и унутар епске области, будући да је њен есенцијални извор у аутобиографској мотивацији исказа. Њен „карактер пјесништва“, закључује она, условљава „структурално сличне односе као у случају лирике, што има свој разлог у језичко-логичкој структури, која је заједничка лирици и приповијечи у првом лицу усљед њиховог мјеста у исказном систему“ (1976: 295). „Вјеродостојност чудесних ствари“, како Хамбургерова сматра, разлог је зашто се овај облик приповиједања бира онда када фантастика, у већој или мањој мјери, одаје сигнале свог присуства. Будући да гарантује собом, својим исказом, онтолошку истинитост изговореног, приповијетка у првом лицу је затворена структура која не дозвољава „обликовање субјективитета трећих лица“ (доживљени говор, интензивирано поунутрашњено бављење интимним, психичким и емотивним хоризонтима других јунака), будући да би на тај начин приповједач у првом лицу починио наративно самоубиство и свео се на приповиједну функцију. Велики број Настасијевићевих прича управо је у овом домену фантастичног, чувајући његов осјетљиви интегритет управо таквом акцентованом позицијом првога лица. О случајевима када та позиција „проклизава“, што по правилу резултира слабијим квалитетом приче, говорићемо нешто касније.

Приповједач-јунак јесте, дакле, централна фигура Настасијевићеве прозе. Неколико њих стекло је иконички статус: рођак и баба из „Записа“, Ана кадија, неименовани парох – сабрат оца Тодора, Незнанац, три пута зазвани Истинословац (који је неким случајем, односно највјероватније заводљивошћу и симболиком свога имена, постао и синегдоха за Настасијевићевог приповједача уопште, мада за то упрошћавање наративне схеме нема оправдања).¹⁸⁰ Ако само за

¹⁸⁰ Радован Вучковић, на примјер, за наратора „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику“ проглашава Истинословца (Вучковић 2011), мада у самој приповијечи, према нашем мишљењу, за

тренутак занемаримо спољне оквире приповједака (чија је функционалност нарочито занимљива у „Лагаријама“ и којој ћемо се накнадно вратити), и концентришемо се на превласт приповиједне грађе коју добијамо непосредно од појединачног фикционалног лика, схватићемо да се у обје збирке јавља свега једна прича која је досљедно дата из перспективе трећег лица, или обезличене, свезнајуће наративне инстанце: „Прича о незнапцу“ из *Вилајета*. Међутим, када се и она сравни са сачуваном варијантом, уочава се радикална интервенција у коначном изгледу приповијести, будући да је изостао цио уводни пасус, који одаје управо експлицирану наративну свијест:

Који траже да им се ово до краја образложи нека не читају ову причу, за њих ће она бити претерана и невероватна; писана је само за оне што су макар једном у животу истински сажалили да не кажем над мравом забасалим у какву бару, већ над човеком, својим једноплемеником и једнопаћеником на земљи. 434

Ова унутрашња досљедност морала је изродити и неке конфликте на структурним плановима наратива. „Тачно је да је опредељење за прво лице понекад претерано ограничавајуће; уколико ‘ја’ има непотпун приступ нужним информацијама, писац може бити заведен у невероватности“ (Бут 1978: 169). Надређени приповиједни глас тако у појединим приповијеткама (као што је, нпр. „Спомен о Радојци“) носи трагове колебања између наратора свједока и свезнајуће наративне инстанце. Тако је овом неименованом приповједачу дозвољен неограничен приступ у унутрашњи свијет јунакињиних ускомешаних емоција и мисли, који се презентују једнако и као доживљени говор и као директан цитат, што се поима као недостатност¹⁸¹, или боље речено недосљедност приче:

то нема никаквих назнака. Сам језик, односно стилогеност говора, није довољна – гласови приповједача са различитих наративних нивоа у Настасијевићевој прози нису издиференцирани.

¹⁸¹ „Најизанђалија дистинкција“, како сматра Бут (1973: 168), што подвлачи разлику између лица у приповиједном ткиву, у „Лагаријама“ скоро да изнуђује вербални акт којим надређена инстанца очајнички тежи да се од самог Каче дистанцира проглашавајући властитог јунака прво за лажова, а затим изналазећи онтичко оправдање за његово (а тиме, још важније, и своје) приповиједање: „али то не значи да се није десило у њему“. Јер, без Каче нема ни приче ни гласа који је посредује.

Сад и та хартија, не било је. Испреко света право њој да стигне, кад је ни они преко потока не знају. Да је за неко добро, сто конака би је мимоишла! 128

Стоји тако све с ноге на ногу Радојка, па ништа, као да је и нема ту. Па саму себе разговара: „Ето“, вели, „свако ту сваког зна и види, свако ту има с ким, а ја сама и незнана, ни шале ко да ме припита. Види зар муку, па и не мили му се. И где би му душа кад и овде, ево, Мимо ми заспао по јагњету. Води нас, Боже, и ваведи, кад је од тебе морање!“ 130

У *Хроници* је, по природи ствари, превласт једног приповједача још израженија, већ према самој логици приповиједног жанра (М. Пантић примјећује да је због фигуре интегралног приповједача ова збирка и знатно компактнија, упркос очитој фрагментарности у приповиједању, 2000: 319).¹⁸²

Овај летописац, опет, на посебан начин кроз филтер сопствене наративне матрице пропушта туђи, уведени говор: увијек са јасном назнаком да је његова позиција повлашћенија чак и од оних који су описаним догађајима директно свједочили. Обзнањено је то понекад и у самом наслову, непорецивом генератору дискурса онога што је у тоталу предочено, као у причи „Истина о опакоме“, која главном ријечју у синтагми сигнализира оно што ће се у даљем тексту разлучити: да је позиција приповједачева, мада апартна, претежнија од позиције осталих гласова, и да је оно „што из језиве збрке прокљувих“ пречишћена есенција разнородних наративних извора:

Три дуга паса оцржавала га све горе; неми само не изустили, глухи не чули погрду; а ја, самцит иза толиких, однекуд сумњам: на правди бога страдао је.

171

¹⁸² Исти аутор даје и напомену да „структура *Хронике* моје вароши, њен хронотоп, јединствен приповедач, свест о писању, фрагментарност свих прича, и неко више јединство тих фрагмената, као и већ описано згушњавање израза – постепено, а затим и потпуно заустављање приповедања и усредсређивања на реч – упућују нас на претпоставку да је посредни 'неки рудиментарни зачетак романа'“ (Пантић 1999: 321).

Ти „дуги пасови“, „толики“, „паметници“, „народ“, становници вароши у *Хроници*, а у *Вилајету* неименованих или посредно именованих села¹⁸³, аморфна су а опет унисона маса. Према њеном гласу у опозицији стоји приповједачев глас – тај контрапункт је често извориште наративних импулса. Када се пак, у ријетким случајевима, слажу око природе зачудних догађаја, приповједач бира да говори о нечему другом, јер је очигледна истина ван његовог интересовања:

И мудрост једну провејаше из тога паметници, и у речи скалупише је овако: обестан момак кад укаља образ сиротој девојци, да му се освети, ако може; ако ли не, да трпи и сачека освету с божје стране. А Марта случајно је могла, и учинила је. Просто као боб. Ван памети је свака она глава која би, сачувај боже, друкше судила о томе.

Ја ћутим само и чудно ми колико човек застрани у мисли кад до у корен не зна ствар. 44

О Марти и Ђенадију све је онако било. А што паметници заврте главом, ја им утрнулима нисам крив. 258.¹⁸⁴

Има и књига у општини, за живу главу не бројати, свето је кад пише. (А ја, зли син, и мутавке бројећи једва двеста набројих.) Дакле свето, збиља; устајало се под оним именом, па сад чик да није. 158

Дотурају ми, вредно би забележити (што и сам видех) где о исто уже двоје се од љубави обесише, јер беху пресрећни. А зар који се не обесише, нису им помена достојне патње?

Поворке их навиру ми у памети. 199

Брижљива конструкција тог хорског многогласја, у коме се појединачни ликови не разазнају, очитована је и у графичком уређењу приче „Истина о

¹⁸³До топонима се често доспијева преко етника: Загорци, Преководци, Залужани, итд.

¹⁸⁴ Цитат је из *Хронике*, тачније из приче „Истинословац о Међулушкој смутњи“. Наведена реченица је осим тога и изванредно значајна јер успоставља заједнички наративни обзор између прве и друге збирке, реферишући директно на „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“.

опакоме“: више од једне трећине дато је у наводима, као директни говор, без ознаке коме ријечи припадају.¹⁸⁵

Онда јасно и гласно дознаде се:

„Вије му“, каже, „опаконост нека на очи, на уста, воњ. Из гроба, људи!... Беште“, каже, „не дајте, све ће нас гробом потопити!“

И куну се, онај дукат, јер пијаница грдна, прегоре на уље и восак цркви.

„Седми дан у сумрак, ето га, побалуи. Оноко штркљав, да му глава и савијена леђа за лакат и по надмашаваху највећу врљиху, узео се красти све поред плотова где су у двориштима деца. И као не ступа ногом, но га запара нека носи. Човек ликом, просјак убоги, а не проси, но мучки му се краду очи, одвугле оне његове, за дечицом по двориштима. Познасмо, замама бије из њега: мајкама из руку отимала се да му приђу. Троје их се, златних, разболе од плача за њим.“

„Ко би му таквом бога прихватио!“

„Онда, прескочи осми, па у девети, место деце (склонисмо свака своју) на мачиће нагази. Неротка нека потури му, бог јој судио! Кадли закрили собом погане, рекао би, тек из утробе му, па им као права маторка каза нешто мауком. А они, гад гаду, умикољише му, слепи онако, лепљиви, у недра.“

„Ко би му таквом бога прихватио!“

„У једанаести увреба једно. Немало мајке, а у крчми очурина; а ми, свака се о својој забавиле. Као тиче змији пође оно јадно, и да му прими замаму из руке, кад врисни ми околне; и омете се, и као смлати га то, и неке зелене на јед сузе умусаше га ионако умусаног.“

„Одвлачи се смлаћен у тамо његово, а за њим, обрев се однекуд, пристала псина положара; злогласна једна, око полага шуњала се, вијао је ко стигне, где и кад било, ма и у порти на велики петак, и млатио, сине!“ 174–175

¹⁸⁵ Никола Милошевић, поводом ове особине Настасијевићевог прозног дискурса, пише: „Ваља истаћи да се дијалог у Настасијевићевој приповеци често одвија у готово драмском облику, али без ознаке имена лица која говоре. Лако је домислити се зашто је то тако. Именовање књижевних јунака захтевало би нарушавање линије уметничког казивања извесним бројем прозаичних напомена“ (1978: 90).

О *приређивачком синдрому*, селекцији и скоро па вивисекцији сваких затечених наратива што опсједају наратора *Хронике*, свједоче и уводне реченице појединих приповиједака понаособ. У „За помози Боже“, „Истини о опакоме“, „Родослову лозе вампира“, „Крловој невести“, „Запису на вратима“, „Казивањима о земљиној кћери“, „Укопанки“, „Находу“, па дјелимично и „Години“, већ у уводним пасусима, често и графички одвојеним, овај љетописац узима ријеч не би ли одмах потцртао или корективну функцију свог излагања у односу на колективни наратив или извукао на свјетло дана „чвор који се не да раздрешити“, да би остао „за поуку“.¹⁸⁶ Та радња често као да није вољна, изгледа попут компулзије, па је приповједач осјећа често и као усуд и као кривицу:

Него на терету самом себи, и без мира, по чудо би се отворило где завирих. И запахнув ме, мало би ми, авај, ту туђег било: самом себи тек најтамније, уместо разрешења само би се по гори чвор везао.

Простите, драги земљаци, више сам ја ово него ви. 151

Казују ми ово и оно, *а ја сушту истину видим* онамо из дрвѣта у дворишту, јесу ли закржљала или сеновито пала гранама по крову. И где попустише греде, живот се ту, знај, пре њих расточио, брале. 180

Дотурају ми, вредно би забележити (што и сам видех) где о исто уже двоје се од љубави обесише, јер беху пресрећни. А зар који се не обесише, нису им помена достојне патње?

¹⁸⁶ Ова синтагма стоји као поднаслов „Находа“, у заградама, дакле опет као врста приређивачке интервенције. Па ни та назнака приповједачу није довољна, прва реченица служи да ту намјеру експлицира: „Јесте, за поуку, чему крити“, 289.

С друге стране, тежња Настасијевићевих приповједача да приповиједају, колико и записују, поучавају, чувају од заборављавања и забављају истовремено веже их и са далеком традицијом античке биографије. Њена основна три вида – „*хипомнематички*, који у сећању потомства задржава догађаје из живота ‘изванредних’ људи, *реторски*, односно енкоммијастички, којим се прослављају те изузетне личности, и Плутархов, *моралистичко-психолошки* тип с обавезном дидактиком и усмерењем на забавни текст особите врсте“ (Шпадијер 2010: 255) као наративне тенденције базична су у разматраној прози: условљавају и повишен тон казивања, архаизацију исказа, али су истовремено баш због тих особина подложнији иронијским оштрицама модерне (пре)испитивачке свијести.

Поворке их навиру ми у памети. И у бога чедни ми суседи, црквењакова кћи и Тала воскара син. Да не би родитеља те прокљувеше, довека би једно другог клонило се. Нити поможе венчати чедне: и од оне деце што изродише, па би им румен ударила у лице. 199

Спољни зид је, тумачили нам, као мало испупчен. А ми знађасмо, није то због зида. Јер шта их којекуд испупчених, па ни на ум коме, камоли да застрепи више онуда проћи. И зашто, кад ваља палити, дође ту још за видела чика Виде, преко му баш тај, а све крсти се и клечају му колена. 213

Лудом је нарекоше, а памети се онде и не зачињало, нити је игде из онакве напасти могуће, па да је, прости ме, и од самог Бога хтење. 242

„И ово сад записујући, за дивно је чудо. А шта опет није, само кад се човек уистину загледа“, 258.

И каже ми се: јесте, ту за улицу-две родило се, годинама туда битисало, и закопаће га ту.

Препаст је то: годинама не опажајући, тим поразније у спознају. 277

Закрчила су знања сазнању, пута се хоће души. Јер да је у истини, зар би јој за истином жеђало, за горком.

Оболела је, значи, оздравити ваља или мрети. 289 (Сва подвлачења су наша)

Посљедњи примјер развија цијелу малу психолошку теорију о болести душе коју мори експлицирана „туга за неказаним“ (у уводној, инвокацијској причи *Хронике* „За помози боже“).

Ако се свему дода, коначно, и одрицање приповиједног гласа од првотног жанровског одређења („Те у недоумици туге те краја, кад би да је радост почетка, хроником окрстих ова казивања (...) Не, није ово хроника“, 157), доћи ће се, чини се, до кључне мотивацијске тачке ове збирке: њена је најдубља потка ревизионистичког карактера, и односи се на садржину колико и на формални облик. У прилог овој тврдњи свједочи свакако и чињеница да је фокус летописа

често на ликовима који се непосредно посматрају: „Ту су они, застајали, сасушили се, зебе од њиховог неживота варош“, 288. Центар темпоралне оријентације помјера се на садашњи тренутак, који прави одређену врсту контратеже хроничарском току излагања. У њему се, као у „нултој тачки времена унутар приповијести“ (Кон 1995: 78), сустичу протекло вријеме описаних догађаја оваплоћених у записаном и вријеме самог биљежења.

Али амбиваленција не почива само на овом својеврсном антагонистичком односу између наратора и његових суграђана. Без обзира на то што има повјерења једино (па и то само донекле) у властити суд, приповједачу су потребни извори, грађа за преобликовање. Иако се чини да предност даје живој ријечи („Али ко да се ломи по тавану, прљаве тефтере да прелистава и худи здрављу; ко мир непребола да ремети, у ране утрнуле да дира, кад се све сачувало не може боље, живи још у памети оних што родише наше родитеље“, 159), парадокс повјерења у усмено свједочење огледа се у опсесивном преиспитивању свега што се чуло и сазнало. С друге стране, у *Хроници* апсурд недостатности колективних знања још је јаче оцртан баш због насловног инсистирања на жанру (чему, наиме, баш *хроника* ако писани трагови само замагљују истину), док се истовремено централна приповиједна свијест ограђује иронијском дистанцом од писаних трагова историје своје вароши:

Ред би најзад било завирити и у оно писане заоставштине. Има тога на тавану власт. А има, и ко је профућкао што му родитељ спечали, па сад једе њега што он појести не могао, – неплаћено у очиним тефтерима. А нашло би се које написмено, и писмо, пожутело на понеком срцу, или зеленашу под кључем, да расветлив ово или оно, још горе замрачи ствар. 159

Иронијско оглашавање и иначе је једно од дистинктивних обиљежја различитих, али суштински истоврсних супериорних гласова ове прозе. Оно није окренуто само ка унутрашњим структурама (ликовима, средини) него и према реципијентима приче, што су такође дјеливи у двије групе, с обзиром на приказану приповиједну ситуацију. Стављено у функцију одбране и гаранта аутономије фантастичних структура, упозорење:

Али то опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље, капу на главу, па проспавајте своју драгу ноћ, да сутра не грешите на рачунаљци! 72

рачуна, чини се, колико на рецептивно поље споредних, безимених (*онај глупи, неко други из друштва*) беспосличара („будалама досадно је без Каче, и мало-мало па погледају откуд обично наилази“) што дан по дан проводе у кафани, толико и на евентуалног имплицираног читаоца. Он је проглашен за *роба истине* чија се *рачунаљка* дозива са оним неименованим губитником из „Године“ што му се „црно небројано празни у бројано бело“, те „на крају рачуна, добијајући, губио је и губио: суво у рачунаљку дало му се души“. Овај ситни шићарџија, ускопрактични ум, имплицирани реципијент, спада у категорију „смешног, хипотетичног читаоца који је комичан лик исто колико и ма који лик у књизи“ (Бут 1978: 248). Он је, дакле, колико и сваки други лик, књижевна структура, као што је и аутор приповједач, у оквиру исте Бутове дефиниције, у свом аутопортретисању „пола комедијаш пола пророк“ (Исто: 249). Ово нарочито важи за оквирног наратора „Лагарија“.

* * *

Са средњовијековним тоном приповиједања не повезује Настасијевићу прозу само прост избор жанра. Његови приповједачи задржали су понешто од тона преписивача, писара, дијака, чији је саставни дио наративног реквизитаријума „молитва за стварање, уобичајена у средњевијековној књижевности“, што настаје „у складу са разумевањем божанске мисли која преко Премудрости (Софије) надахњује песника“ (Исто, 250–251). Она прераста каткад и у причање „у маниру афектиране скромности“ (Шпадијер 2010: 249): та поетичка карактеристика наводи се почесто код приповједача Настасијевићевих:

Чиним ово не ради истицања себе (овде ми доле још мало боравка остаје), ни да спомен о себи оставим, него за олакшање души да не крене оптерећена

тајном, коју немајући коме, хоћу овако немо записујући да поверим хартији. Стрепња ме да ли сам кадар обавити, те је у мени молитва да ми се подари моћ. 15

Па молим смерно, ко ушчита ово, нека много не замери замршеностима овде онде, боље се није могло размрсити. 160

Настасијевићев приповједач узима понешто од различитих врста „хришћанског начина изражавања, као што су историјска наратија (хронике, повијести), проповједништво (проповиједи, као и моралне поуке) и биографија (хагиографија и житија других јунака православне традиције)“ (Шпадијер 1996: 367). Није тешко увидјети да прича о оцу Годору рачуна на семантички обзор свих побројаних, канонизованих жанрова, чија значења иронијски посувраћује. Осим тога, ова прича уводи и други аспект поменутог средњевијековог топоса скромности (или унижености): он се у овој причи установљује као истински, лични протест и тачка индивидуалне, критичке настројености спрам онтотеолошких концепата, готово став јереси:

Бејасмо сабраћа у Господу и у служби коју му читасмо. Он изданак лозе одвајкада уврежене у рају, хација, мученика, главосека; ја грешни плод мајстора ковача на друму. Пред људима и тако не могадосмо бити једнаки. Али што и сад све крштено утврдо зна да бивши ми сабрат горе седи блажен у крилу своје лозе, а ја с плавим појасем и таман у образу да ћу се у веке векова пржити над вигњем нечастивог? Нека ми се урачуна у грех, али опростити не могу; човек сам! 29

* * *

Коментар и парентеза. Субверзија у сказу. Важан сегмент Настасијевићеве приповиједне технике открива се када тумач уочи чињеницу да

је један сразмјерно велики дио ове прозе смјештен унутар специфичних парентеза (и то оних датих у заградама). Када кажемо велики дио, при томе мислимо на учесталост оваквих *заграђених* исказа код неких других писаца савременика Настасијевићевих, па и у прози генерално. Гледајући са семантичке стране природу напомена које Настасијевићев приповједач даје у заградама, то се може донекле приписати и утицају француског језика који заграду у писаном дискурсу сразмјерно често користи, и у коме се „заграда тумачи као примедба уметнута, узредна, случајна, као споредан развој који одступа од главног предмета“ (Половина 2000: 1999). Такви коментари, осим тога што указују на семантичке релације између грађе ван заграда и оне у њима, могу директно утицати и на организовање и пријем наратива у цјелини, ако искази затечени у њима доносе антиципације, подривају ауторитет приповједача или на неки други начин одскачу од дискурзивне подлоге коју чини основни текст.

Отварање заграде својеврстан је и паралингвистички акт субверзивног карактера: он подразумијева заузимање одређеног дистанцираног става према грађи коју треба додатно појаснити колико и (често) прећутану мотивацију, односно потребу да се одређени аспекти наратива накнадно образлажу. Разматрајући, на примјер, функцију невербалних и имплицираних наративних стратегија, Х. К. Велт-Басон пише да „парентезе, поред основне улоге невербалног маркера маргинализације, алудирају и на такозвану другу страну медаље ћутања“ (Велт-Басон 2009: 100).

Присуство парентеза, како је још закључио Женет, неминовно утиче на наративни темпо. Сама њихова употреба сигнализира реципијенту да се сусреће са дијелом исказа који утиче на брзину говора, будући да представља или мањи или већи екскурс у односу на тему, или пак додатно објашњење које се из неког разлога није уклопило у „природан“ реченични ток. Ово инсистирање на неуклапању, очуђење исказа, једна је од поетичких константи Настасијевићевих.¹⁸⁷ То су дијелови наратива који у њен ток упадају некако постранце, више или мање реметећи основно излагање. У разматраној прози

¹⁸⁷ Никола Милошевић биљежи да „сва Настасијевићева одступања од кохеренције уметничког казивања представљају саставни део једног посебног система приповедања, у коме доминантну улогу има тежња ка осамостаљењу и музичком богаћењу мелодијске линије текста“ (1978: 82).

свједоче управо о присуству накнадног интервенисања над ткивом приче, чак и када је она привидно дата као илузија непрерађеног усменог излагања, односно када се сусрећемо са наизглед *чистим* сказом. Ово се потоње превасходно односи на прву збирку, *Из тамног вилајета*, пошто је поступак унутрашње наративне редакције у *Хроници*, баш због лика љетописца, донекле подразумијеван.

На примјер, када наратор у првом лицу, рођак из „Записа“, преноси бабино излагање, ми се сусрећемо не само са уметнутим дијеловима који означавају упад првог наратора у бабину причу, и представљају углавном ситуационе коментаре:

Ја претрнула, мислим, посвети се или помери девојка, и целу ноћ предрхти крај ње. Она једнако везе и душевне речи говори, да свиснем од туге и радости, али ни појма није у мени шта оне казују.

(Баба се дигне. Тражи нешто по мраку. Ето је, носи у руци папучице. Видев, тај час зарекнем се украсти их.)¹⁸⁸ Ево, вели, толика јој ножица беше. 17–

18

него увиђамо и да је бабино излагање претрпјело *уредничко* преобликовање, због чега посједује особине писаног, редигованог текста:

Дете остаде мени, и боље но рођена мајка прегох да га на нези одржим. Туђа корита знају колико се намучих, али ми се мука исплати. (Ово да утубиш с моје стране: имаднеш ли само за кога, поднеси сваку муку, у миље ће ти се преобратити. Тако и ја.) Одрасте девојче и раскрупња се на замерак, дознаде све за њу и окрете нашим сокаком пролазити. 13

Гледала сам луде: буду мутне, мрак и мемла из погледа им бије; а ова моја као другој страни да скрену. Седнем тако према њој (и да знаш, како се везу и оном смешењу предаде, више се не поврати) и заборавим се, и све јаче жедним гледати је. 18

¹⁸⁸ Дијелимо мишљење Николе Милошевића да понекад ти убачени дијелови текста неодољиво подејећају на дидаскалије. Писање драма, поезије и прозе истовремено зато је несумњиво на посебан начин обиљежило сва Настасијевићева дјела печатом међусобног жанровског и стилског прижимања.

Слично је и са причом о оцу Годору, у којој се неименовани интрадијегетички приповједач такође „поштапа“ заградама не само да би допунио, из различитих извора, испричану причу њему важним подацима, него истим тим ограђеним исказима организује излагање уведеног приповједача, Марка под надимком Смрт (овдје за примјер доносимо управо те одломке):

У Годору заталаса се помисао и у реч отелотворити се хтеде, али јој се не даде (закраћена је земаљским тамо). Рад беше запитати за пут у рајске долине. А један крилати на то, блиставо заокружив ружична уста шакама, затруби силно: „Куда те занесе, створе, тамо ти је пут!“ – Кад врага, Годора занесе улево. (Тако ми оба живота, мене не занесе.) 40

Па се врати смерни, и очи, доселе оборене, подиже; а нас обузе стид за какав се не зна доле.

„Шта ћеш ти, створе, у овој долини?“ – „Ја по слободи, то јест по праву... Моји преци главосеци... Гледните у књигу, апостоле!“ – „Писмени нисмо да књигу имамо, па опет све знамо!“ (И овде мисли без речи прелетаху с обе стране као стрелице.) 42

Са тачке гледишта мотивације, истакнуто начело записивања како би се сачувала права истина о зачудним догађајима може се посматрати и као оправдање наратора у првом лицу који у тексту уведених приповједача врши корекције оваквог типа. Овдје су наратор и лик кога уводи, без обзира на конструисани прстенасти наративни склоп, дио исте наративне равни, ликови који у потпуности припадају домену првостепене приче. Али, исти поступак налазимо и у „Лагаријама“ у којима је присуство метанаративне свијести не само примијетно, него и експлицирано, и која се још, како је то примијетио и Ален Бешић (2000), осим у уводним и закључним дијеловима приче и објелодањује управо у коментарима датим у заградама:

Тада сазнадох: ко хоће да нађе, нека се не узда у другог, па ни рођеном чулу не верујући, и нека је сам самцит.

(Овде опет Качи заводене очи, па каже: хоћу да мало погледам у месец ради окрепљења; дотле, да је ћутање међу вама! А кад се врати:)

Високо изнад тог места, на заравни и ограђена зидом, беше кућа, без видне путање, ни улаза да води к њој. 81

А унутар саме Качине приче – аутокоментари:

Мислите што хоћете, али вам морам рећи да то у мени би истоветно примљено (тада ме страх беше то себи признати) као да онај тајанствени глас пева отуда, и све већом силином привлачи ме. 80

Она ме знаком ућутка и одведе (којом спретношћу? да ништа не ода наш ход) скровитом месту на крајњем удаљењу од куће, која се више не опажаше да је ту. 85

А тетка (то комшиница што ме по њеној смрти прихвати) обичава ми, кад се од оца склоним, казивати о њој, али незавршено некако и са два смисла као кад се сања, да никад докраја не разумеднем. 93

Очигледно је, чини се, да је ту на снази један латентно аутодеструктивни и амбивалентни потенцијал ове прозе: да се усмено, које се непрестано устоличује као непосредно па самим тим и драгоценије од писаног, истовремено и детронизује и нагриза знацима присуства приређивачке руке. Демонстрирање истине коју усменост треба да презентује као непосредан доказ, дестабилизује се сталним подсјећањем на чињеницу да ипак *читамо текст*, а не слушамо причу, и да је илузија непосредности неповратно нарушена управо додиром са записивачем посредником. Дубинска разградња сказа, она што ће довести до запитаности не само над интегритетом трансмисије исказа, него и над намјерама свих приповједача који макар и дјелимично контролишу крајњи изглед текста, што неминовно рађа иронијски однос реципијента према тексту – овдје је у пуној мјери присутна.

Настасијевићево приповиједање у својим основама засновано је комуникацијској ситуацији на коју нас метанаративне и метајезичке структуре непрестано враћају. Оне су најуочљивије у оној лепези приповиједних поступака која се означава дисперзивним појмовима *коментара* и *коментарисања*, што се, према теоретичарима прозе, суштински разликују од приповиједања у ужем

смислу ријечи, будући да прекорачује морфолошко и семантичко поље омеђено наративом, пројектујући и просторно и смисаоно шири оквир од оног који прича подразумева: „Коментар најчешће допуњава изоловану сферу приче (јунак, поступак, догађај, судбина) њеним могућим вантекстовним оквиром, којему припада и конкретни читалац“ (Иванић 2000: 13). Продријети у суштинско значење коментара, пише Д. Иванић, осим што подразумева значај комуникације са имплицираним читаоцем, захтијева и поимање „смисаоне хијерархије дјела и ауторове намјере“ (Исто, 12). Остављајући по страни најшире значење појма *коментар*, које подразумева „уопштавање, постављање неке појаве у шири контекст света, друштва, природе, а сама реченица је деперсонализована“ (Половина 2000: 195), у анализи Настасијевићеве прозе фокусираћемо се на оне примјере гдје се позиција коментатора обликује кроз специфичне говорне чинове који потцртавају ситуацију непосредне комуникације на различитим нивоима (приповједач са слушаоцима, аутор са читаоцима), односно на оне дијелове текста који, према Женету, представљају својеврстан метанаративни искорак приповиједне инстанце у правцу не приповједачком, него *интерпретативном*. „Морфолошка варијабилност коментара уско је повезана са поетичком свешћу, а такође се одражава и на читаочеву рецепцију овог облика“ (Милосављевић Милић 2006: 48).

Не треба свакако заборавити ни на чињеницу да се отвореним испољавањем коментаторске позиције Настасијевићева проза директно и према начелу свјесног традицијског избора поставља према старијим облицима српског приповиједања. У њој се, најприје, на најочљивијем, лексичком нивоу, уводе непосредна обраћања слушаоцима карактеристична за усмену епiku, попут „брате“, „браћо“, „друже“, која имају функцију у „чвршћем узајамном повезивању певача, дела и публике“ (Самарџија 2000: 28). Иако су овакве вокативне форме углавном везане за Качу, који се својим слушаоцима врло често обраћа управо наведеним ријечима, апострофирање публике кроз присно обраћање налази се и на другим мјестима:

Сад, браћо, морате сулудо веровати, иначе моје казивање остаће без смисла. 81

Па базам, браћо, по изобиљу, 100

Доброга реч, растресе ме, браћо, као оно ветар дрво, кад ни листић у
миру не остане. 102

Па одвугнем, браћо, и позажмурим: „Вени ми вени, невене!“ 103

За добар почетак искапите, браћо, чаше! 113

Нећете ми веровати, браћо. 153

Лежимо ти појаче од годину, а преко јаруге онамо они, близу, брате,
чисто те туга пуцати. 142

Ја сам као коме је двадесета, ситно бих заиграо. Ја могу, браћо, чекните
само! 145

И где попустише греде, живот се ту, знај, пре њих расточио, брале. 180

Али осим ових ситнијих стилских показатеља што се ослањају на усмене форме, у овој прози су присутни и комплекснији наративни конструкти коментаторског профила који се ослањају на раније установљене обрасце приповиједања у нашој књижевности. Ту прије свега мислимо на дидактичке, просветитељске и сентименталне тенденције што су се отјелотворавале у ранијој српској прози, па иако су њихова очитовања и ефекти знатно ублажени, или чак префигурисани, као предложак Настасијевићеве прозе никако се не могу оспорити. Парадигма аутобиографског концепта, који сједињује принципе историографије и романописања, тежећи да очува и статус морализаторских претензија,¹⁸⁹ очитава се у Настасијевићевој прози прије свега у знацима приповједача у првом лицу који записујући сабира утиске и, макар прикривено, тежи да *поучи* или макар за собом остави спомен за примјер долазећим нараштајима. Узимајући самоинтерпретативност као битан сегмент оваквог приповиједног дискурса наше ране прозе, Зорица Несторовић биљежи: „Stand point аутобиографског приповедања утемељује се у неком тренутку садашњости што истовремено обезбеђује утисак дистанцирања од догађаја који претходе

¹⁸⁹ Говорећи на примјеру Доситејевог дјела „Живота и прикљученија“, које „неким својим квалитетима антиципира роман“, Зорица Несторовић поводом аутобиографског жанра у контексту просветитељства закључује да „дидактизам и у оквиру фикционалне литературе постоји у својој засебној варијанти која се може одредити као морализам“ (2000: 64).

времену писања и повећава илузију објективности односа у којем субјекат истовремено постаје сопствени објекат, с једне стране, док се друге, говор о себи као неком прошлом 'ја', другом и различитом од садашњег 'ја', утемељује у позицијама духовне и животне зрелости која изреченим судовима обезбеђује карактер валидности“ (2000: 70). Фигуре хроничара, Истинословца, али и ликова који записују своје или туђе приче (рођак, неименовани свештеник) овај принцип више или мање досљедно слиједи. Тај аутобиографски концепт кореспондира свакако и са особито оспољеним хроничарским проседеом, у коме наратор, наравно, не пише *искључиво* о сопственим искуствима и догађајима, али је његова визура, с друге стране, једина кроз коју се пропушта грађа љетописа, при чему је наглашено да је сам приповједач изузетно критичарски, па и негаторски, настројен према свим другим расположивим изворима.

Осим тога, концепт коментаторског хоризонта разматране прозе прати типологију коментара у раном српском роману коју је издвојила Зорица Несторовић:

У раном српском роману могуће је издвојити најмање два типа коментара. То су 1) *коментар ауторског приповедача* и 2) *коментар свезнајућег приповедача*. Њима се условно може додати још један облик јер пародија претходна два дивергира особине трећег који се испољава у Стеријиној деконструкцији видаковићевског типа прозе. Он уводи лик писца који са својим читаоцима коментарише сопствени роман у тренутку његовог настајања. У том случају јавља се *коментар драматизованог приповедача*, који у пародијском процесу деконструкције једног поетичког хоризонта, разара фигуру самог свезнајућег приповедача. (2000: 68)

Није тешко установити да Настасијевићева проза доноси често коментаре сва три типа, при чему је за тумачење свакако најзамиљивији овај изведени – *драматизованог приповједача*¹⁹⁰ – по природи деконструктивистички комплекс

¹⁹⁰ „Мијешање аутора у његову приповијетку, или наступање пјесника, режисера и фингиране публике у (романтичарској) драми увијек се називало ломом илузије. Али се није довољно оштро видјело да се управо тиме илузија фикције много мање омета него што се управо наглашава, подвлачи (...) појава облика приповиједача у првим лицима у чистој фикцији, у приповиједи у

суштинског иронијског потенцијала. Али појачани обзор модернитета ове прозе огледа се у полемици са потенцијалним рационално настројеним читатељем „Лагарија“, и у функцији је одбране онтологије самог наратива чије су структуре самосврховите и имуне чак и на директни квалификатив лажи и измишљотина (што се даје и у самом наслову). Базични елементи Качине приче, попут чудесне, измаштане жене, неподложни су рационалним провјерама: онтичка законитост која на нивоу егзистенције изједначава оно што је испричано са оним што се негдје стварно догодило укида и претпоставку о Качиној несудојеној невјести као пукој апстракцији: то што она није буквално рођена и што се постепено оваплоћује кроз ријеч, ноћ по ноћ, не укида могућност њеног *стварног* присуства:

И онда намигне Кача. (То као неко отварање славине, да потече.) Само треба имати на уму ово: он грозно лаже; ништа од оног што казује није се десило у ствари. Али то опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље, капу на главу, па проспавајте своју драгу ноћ, да сутра не грешите на рачунаљци!

О жени једној казује Кача, али не онако уопште, већ опипљиво, да се од прве речи њено невидљиво присуство осети ту. Само та, најстрожије гледано, није именом уведена у протоколе на капијама живота. Она, нити се родила, нити је умрла. Њено име починке свим словима азбуке. Она се ни у сну не јавља одједном, него кроз све ноћи делимично, ако би се довека било младим. 72

Осим тога, традицијском контексту припадају и коментари филозофског типа, што одскачу од строго сижејне подлоге, односно реторички обликовани искази који сабирају искуства. Они се ненадано, штавише понекад и немотивисано (са тачке гледишта фабуларне логике, не улазећи у њихову аутохтону естетску вриједност), јављају не само у говору приповједача, него и у оквиру сказа, у говору ликова. О таквим структурама у старијем српском роману

трећем лицу, буди у том тренутку привид као да су фиктивни ликови стварна лица. Продуцирајућа функција приповиједања мјестимице се прекида исказним обликом, фикционално поље тиме постаје доживљајним пољем једног исказног субјекта, једног реалног Ја које – у том тренутку – не приповиједа фикционално, већ историјски (...) Фикција се за тренутак фингира као извјештај стварности, иако нисмо избачени из ње“ (Хамбургер 1976: 159).

говори Снежана Милосављевић Милић, наводећи да се „филозофски дискурс неретко удружује са апелативним чиме се наглашава његово реторичко моделовање и посредовање приповедача експлицитном поуком“ (2006: 84). Тако се продори филозофско-есејистичког дискурса често нађу усред радње, пресијецајући њен природан ток:

Како то да је међа старости и младости неком ближа рођењу, а неком смрти? И зашто у неком дуго бесни крв? Зар није, ко дубоко продре кореном, томе тамни сокови одоздо силније навиру буном у тело, и не приметну ли се у плод, тешка зла из њих потеку. Тај задуго не сасуши се. У томе страховне воде битке они одоздо с онима одозго. И ретко с победом. Јер храст колико је гранама у светлом ваздуху, толико је кореном у тамној земљи. Али је мало таквих. Иначе непрегледно многим плитко је продро корен, слаба им искушења, кржљав им плод, млак им грех, млитава добродетељ. Ти убрзо пресахну и старост их борама обележи. 36

Хоћу за памћење да вам кажем: зло је с човеком, јер нагнати се може да буде што није. Онда, што би да избје и грана се из њега, сузбијено непријатељски се врати, од хране отров буде, и крв тог укуса, и зној, и гледање разбијено и накриво смех, и живот извитоперен, и будеш црн, а мислиш бео си. 102

Модар је и подбухне, ко животом не истрошио се докраја, него за толико остав му жеђи, у земљу је понесе. 240

Јер омалив себи, све је врлетније омалење. Хуји око тебе, и звезде путањама чудно; ти једини или устајао се у своме, или чиме би богатству некуд разрасти, осиромашујеш, сињи. Рођено тле омакне ти. Мислиш у напредак је, оно из све већег тобож у све мање ништа. Живи се дух навезао, мртво се слово искрцава. 268

(јер животу једино гроб је, извору тим пунији увор) 284

За нашу тему је од изузетног значаја и оно што Милосављевић Милић примјећује поводом наративне конвенције умноженог приповједачког гласа, који

се самопредставља у првом лицу множине. Говорећи о романима Атанасија Стојковића, ова ауторка резимира да „овакав знак приповедача не само да експлицитније указује на његово мешање у причу, већ имплицитно садржи и категорију другог, односно инстанцу читаоца“, чиме се ствара имплицитна апелативна структура, а да би се „стратегије приче оправдале“ (2006: 78–79). И код Настасијевића овај је поступак веома чест:

Али ко да се ломи по тавану, прљаве тефтере да прелистава и худи здрављу; ко мир непребола да ремети, у ране утрнуле да дира, кад се све сачувало не може бити боље, живи још у памети оних што родише наше родитеље. 161

Смеју нам се преко воде суседи (они што ако им за по цола не плива по ђувечу мает, не вреди ни почињати). Зазјавате, веле, у облаке, па вам је и кров на кући ко капа на глави, све на'еро!...

Какви смо да смо, дебела браћо, тек да вам није нас, не бисте се умели ни чему насмејати. 298

На две планине пада наше небо. Учени тврде, прастаре су, али се нашем оку виде горостасно набујале младошћу. Откуд нам заромори пролеће, у обла брда као трима дојкама набубрила је мати земља. Откуд би зла устока и гори север, непомично се као грбином занавек потурила.

Топло нам у закршћу, и љубимо је драгу, и осим изрода (рођену своју већ на сиси уједају) и божјака (ненасити су, тумарну за богом, а он свеисти остаје им по трагу) не памти се да за пустом жељом ко приста с ону страну брда. А који у нужди откидоше се, блага им рана оста на души, блага им без пребола туга довека текла из ње. 299¹⁹¹

¹⁹¹ Чудесан је приповједачки поступак, могућ само код великих мајстора приче – какав је Настасијевић, нека нам буде дозвољено да сада кажемо, уистину био – што се овај одломак с зачеља *Хронике* по својој семантици дозива са Качином дескрипцијом нечисте вароши у коју га маме сјетна пјесма и тајновит глас: „Бива да посла ради оду, ни на дан хода, у журби посвршавају, па се не часећи врате. Жално им, веле, у туђини за домом. А ко се за невољу задржи, уведри од неког јада, закути и липше као јесење пиле“, 78. Иако то није довољан разлог да варош *Хронике* повежемо коначно са тајанственим насељем у магловитој долини, кроз коју тече вода заборав а

О илузији усмености и традицијским токовима који су утицали на Настасијевићеву прозу мора се говорити и у контексту приповиједних искустава и домета српског реализма. За њега је нарочито значајна она грана која се назива *фолклорном*, са Стефаном Митровим Љубишом, Милованом Глишићем, дјелимично Стеваном Сремцем, а која се продужава и у дјелима Симе Матавуља, Илије Вукићевића и Светолика Ранковића. Та проза садржи коментаре „који се ослањају на фолклорне залихе знања и реторику усмене ријечи“ (Иванић 2000: 111), и укључује подразумијевани корпус митских и архетипских слика чија се имплементација у текст врши управо преко исказа који се засебно организују. Ипак, треба имати на уму да понекад, чак и код Настасијевића, кога нисмо пречесто склони да сматрамо писцем чије дјело има хуморни потенцијал, овакве традицијске матрице упошљавају управо у остварењу комичних ефеката. Зато је илустративно поређење једног Сремчевог одломка из *Ивкове славе* са одломком из „Лагарија“, у истој функцији демистификације, премда се мора истаћи да код Настасијевића и ту језичка патина и сентиментални патос спутавају хуморни напон. Сигнификантна је, уосталом, и сличност имена главних ликова, лажљивих приповједача. Сремчев Калча приповиједа:

Полањи, у зимњо време беше, кад си изидо једанпут сас мојега Чапу, толко ги утепа зајцида ги не мога сам да понесем већ си узедо једно магаре... Леле!!! Што си намучих таг. Пече звезда одозгорке, да поцрцамо и магаре и ја... а мен'ми стаде жал за оноје магаре што ће да липсује ода онај голем товар и врућину; а летњо време, знаш како је.

Затим један од слушалаца, Мирко, коментарише Калчину причу:

Отишао у зиму, а вратио се у лето, ловио зечева, а после дели срне и јаребице. (Сремац 2014: 56)

У „Лагаријама“ Кача обзнањује:

њоме тумарају и живи и мртви, тешко да ће бити да су се ова два детаља сасвим случајно композиционо поклопила. Настасијевић је за такву случајност био исувише брижљив стилиста.

По прљав зид са обе стране, у ваздуху 27. новембар пред вече, негде прже рибу, смрдљиво углавном... И ето ту, браћо, сигурније но да ми се руком под нос поднело, замирише ми јоргован, тек да је цветао, и први му миришљави талас намењен мени.

А један од слушалаца по испричаној причи каже:

Добро, молим те, а оно што је замирисао јоргован 27. новембра, зашто то?

Домен изневјеравања унутрашње логике наратива не огледа се само у упозорењу метанаративне инстанце из заграда, него и у брижљиво креираној атмосфери сумњичавости којој се надређени приповједач стално враћа, а чији су извор непосредни Качини слушаоци. Одређење једног од њих као *глупи* или *тупи*, нипошто не мора да значи санкционисање његовог става према Качиној причи – он може бити *глуп* не зато што не разумије унутрашњу самосврховитост Качиног наратива, него зато што је довољно несмотрен да то јасно изрази и тако покида осјетљиво ткање приче у настајању. Дашак здравог разума у посматрању структура приче тако се за њу саму јавља као погубан, будући да се све рађа и умире у језику:

А други неко (најтупљи у друштву): „Добро, молим те, а оно што је замирисао јоргован 27. новембра, зашто то?“

Кача га уништи погледом и, без збогом дигнув се, оде љут. И готово. 89

Жив и здрав тако заврши Кача. И да глупога не печи гуја, на миру би прошло, и ни лук јео ни лук мирисао.

– Ама, како то, Качо: ако си умро, ти ниси жив; ако си жив, ти ниси умро? Је л’да, ту си се као мало пребацио?

– ’Оди де да ти шанем! Он се превари и приђе. Кача му шине шамар да се под сто откотрља глупи, плъуне га, опере руке и оде. 126

О овоме свакако свједочи и детаљ с краја у коме се *најразборитији* слушалац брижљиво стара да не озлиједи структуру Качине личне митологеме, будући да се прво умиљно обраћа приповједачу, а затим поставља и питање које, ако се на њега и одговори немушто, ипак не нарушава унутрашњу логику наратива. Тај неко јасно осјећа како раде осјетљиви механизми фантастичног приповиједања:

Онда неко (најразборитији у друштву) запита: „Не рече нам, драги Качо, како се зове та варош?“

Он слегне раменима и каже: Појма немам, бато! 89

Сам Кача, који „жив и здрав“ завршава причу о сопственој смрти, свједочи о факту да се све „одиграло у домену другостепеног говора, метаговора, у језику самом. Сказ се ту показао као савршен облик ‘самопоништавајуће’ наратије“ (Бешић 2000: 882)¹⁹². Додали бисмо, међутим, да је и рођење, настанак Качин изведен досљедно помоћу језика: не у оном баналном смислу да један књижевни јунак неминовно мора настати тако што се у причи представља и о њему се приповиједа, па његове егзистенције ван наратије и нема, нити зато што Кача распреда митску причу о свом *заметнућу* и поријеклу – ријеч је, наиме, о томе да да и сам Кача, у за његов лик и цјелокупну поетику „Лагарија“ изванредно важном фрагменту „Четврто рођење Каче“ – настаје управо из ријечи, *номинацијом*, магичним обредом који спаја именовање, стварање и призивање:

А процурило низ кафаницу, презнајају се зидови од зора.

¹⁹² И надређени приповједач и Кача се, према Бешићевом мишљењу, формирају као фигура *узорног аутора*, који упућују „на адекватан читалачки код који је неопходан за прихватање *лагарија*“ (2000: 874). Исти аутор се позива на Долежелове закључке у погледу иронијске употребе сказа која води *дезаутентизацији* и када говори о специфичној наративној стратегији амбивалентног свијета фантастичног („по заумној логици која се може појмити тек у ванрационалном и ванемпиријском кључу“), који почива на узајамном подривању ауторитета и надређених и подређених приповједача (Исто: 875, 877).

„Ти си то, преситила се тобом ова четири зида, а ми по раскршћима чезнемо за шеретом. Канеш на ћелу, и остане плик, а није стеница. Макар те у тенца згрушала ова изненада жеђ, жедних се тек слатко насисати, љуштуре ово нас макар иза тебе модрог остали, где си, *Качо!*“

На ту реч стане се гурити кров, и његова до у комшилук сенка; и узбунив што је гипких унаоколо ртењача, по ацамија мачор крене из баца овамо у проводњу.

„Бежи за времена, спасавај образ, друго и немаш, поштенијо, зорли је мачорлук, *настаје Кача!*“ 149 (подвлачење наше)

Качин случај донекле кореспондира са магијским повјерењем у ријеч трагичног главног јунака, приповједача из „Записа о даровима“. Он своје приповиједање завршава очајничком констатацијом: „више немам шта чинити овде доле, и дуго ми је, и једина ми је забава тражити реч, моћну да призове смрт, јер жури ми се, а она не долази“, 27. Суштинска разлика, међутим, између могућности да се у причи/ од приче умре положена је управо у домен наративног поступка: читалац остаје истински увјерен да ће главни јунак записа ту судбинску ријеч пронаћи управо због ракурса првог лица и аутентичног трагизма што произилази из његове животне драме – за Качу смо, међутим, увјерени да ће преживјети не само зато што лик приповједача спадала ствара хоризонт очекивања у коме превазилази све недаће, него зато што га од истински погубних, трагичних крајева његове приповијести штити управо иронијска дистанца коју надређени аутор непрестано поставља према њему.

Бут напомиње да је најуспјешнија иронија прије модерног доба пружала упозорење реципијенту да говорнику не треба вјеровати, па доноси извод из Лукијанове *Истините ироније*, који се у својим основним цртама слаже са мотивацијом Качиног лика и приче: „Не видим разлога да се одрекнем права на слободу измишљања коју други уживају; а пошто немам да забележим никакву истину, будући да сам живео веома једнолично, прибегавам лажи – али лажи доследније врсте“ (Бут 1978: 343). Та лаж (нај)досљедније врсте, онтолошка лаж-истина, јесте свакако она Качина – која се *десила у њему*.

На крају, можда је поводом Каче и најупутније поставити питање сказа у Настасијевићевом приповиједању, и његове особене природе у авангардном прозном проседеу нашег аутора. Монолошко обликовање ликова кроз сказ и његова функција као засебног наративног ткива намећу се обавезно као издвојени сегмент за интерпретацију, будући да осамостаљени говор јунака који се представља кроз сказ тежи да потисне друге приповиједне функције, да их учини малтене сувишним: „Лик не стоји, као у епској фикцији, у медију ријечи, већ обратно, ријеч у медију лика – што је опет само другачија формулација чињенице да је (оквирна, Н. П.) приповједачка функција постала равна нули“, пише Кете Хамбургер (1976: 197). Опирање спољашних и оквирних приповједача, расправа о истинитости фикције што се јављају на рубовима „Лагарија“ свједоче о суштински модерном сензибилитету ове прозе, која антиципира даља кретања развоја токова српског приповиједања.

Како, дакле, изгледа тај често помињани, и неоспорно често рабљени сказ у Настасијевићевој прози? Њему је као аутору превасходно морала бити инспиративна сама стилизација усменог приповиједања, или, према Бахтину, суштинска усмјереност сказа као облика на туђ говор: оријентација на ријеч Другога зарад кога сказ по себи, као форма, и постоји. „Комуникативна маска сказа“, како пише Јован Делић, у први план истиче чињеницу да текст „фактички пише писац, али га формално приповиједа казивач формалном адресату, слушаоцу, иако је он – тај текст – фактички намијењен читаоцу“ (1994: 153). Делић идентификује комуникациони ланац састављен од различитих елемената припадајућих сказу (свих, или само појединачних) у Настасијевићевим приповијеткама; он уочава, такође, да Настасијевић употребљени сказ врло нијансирано користи, од најједноставнијег модела, гдје је приповједач у првом лицу уједно и записивач („О чика Јанку“), преко комбиновања сказа са доживљеним говором („Спомен о Радојци“), што је, како примјећује овај аутор, „особина млађег сказа“, до чистог сказа са јасно уведеним композиционим блоковима („Запис о даровима моје рођаке Марије“) и потпуног сказа који се

одаје само назнакама имплицираног слушаоца („Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“).

Али нас овдје, осим типичне наративне ситуације сказа, чији су формални оквири познати, занима и како се *туђа ријеч*, која је, видјели смо, фокус сказа, у Настасијевићевој прози понаша с обзиром на то да је приређена, репродукована, односно записана или испричана, па да, на овај или онај начин, мора да претрпи извјесну редакцију. Зато је у тексту који претходи нарочита пажња посвећена баш метанаративним искорацима по правилу везаним управо за сказ: позицији коментатора наративне ситуације, или, пак, *редакцијским* коментарима које дају приповједачи везани за преношење пронађеног текста или туђе приче.

У поглављу о језику већ је назначено да Настасијевићева проза трпи (и донекле савлађује) озбиљан притисак свих стилогених форми које је тај специфично конструисани исказ понио. Фигуре језика подједнако су распоређене и истоврсне у практично свим приповијеткама, иако је Настасијевић са *Хроником* отишао и корак даље у смјеру експеримента језика који се на лицу мјеста рађа, напиње и бори. Ипак, то подразумијева и један проблематичан факт ове прозе: тај језик није профилисан, не носи практично ниједну карактеристику лица који га изговара што је, према нашем мишљењу, један од најозбиљнијих недостатака Настасијевићеве прозе. Овдје бисмо били склони, прије него игдје друго, да се сложимо са Константиновићевом оцјеном да је то „језик којим нико не говори“. Сводећи се тако на функцију – јер бисмо врло често тај сказ могли, скоро без икакве штете по причу, само обрнути или укинути, а да и не примијетимо, због претежности јаке језичке мелодије, да смо остали без фокализатора, приповједача или лика – сказ није нарочито функционалан, он постаје једино оквир који наглашава да је некеме у приповиједном свијету нарочито стало до илузије усменог саопштавања. Надређени приповједачи, наиме, говоре потпуно исто као и њихови уведени ликови, летописци вароши као и сви остали варошани, малоумници као и хације, дјеца као и старци. Неопходно је зато да се промјена лица понекад и изричито експлицира (чиме опет неодољиво подсјећа на дидаскалију), као, примјерице: „Ово сад говори Марко Смрт“. Ова реченица, која нас уводи у други блок приповиједања о оцу Тодору и његовом посмртном животу, заправо је својеврстан лом у приповиједном ткању, и лаконски прелаз,

једнореченични, на уведеног наратора. Осим те лапидарне назнаке, о уведеном наратору свједоче још и његово обраћање првостепеном наратору, на неколико мјеста, и завршна молба, послије које изостаје надређени приповиједни оквир. Ништа друго у оквиру језичког обликовања исказа не говори у прилог чињеници да се приповједач промијенио, стил, начин говорења остаје потпуно исти:

Живот је чудно заснован: пред смрћу се и плаче, и шали, и стрепи, али нико до у корен не појми да ће и њему заиста доћи. Свако се тамно нада, мимоићи ће њега, јер му без тога не би било живљења.

Напослетку и моме сабрату дође. Уочи њеног доласка баба Разуменка усни сан: света Петка и Недеља одведоше га уз Козји крш. Као њих две напред и светле му воштаницама, а он за њима, прекрстио руке и жмури.

Сан се испуни: умре на два сата иза ручаног доба. Нешто га уштину за срце, и он се опружи модар, те ни драма од њега не поједе болеет, већ онакав каквог га парохија однегова, оде на истину. С њиме се из грешне земље искорени лоза главосека, мученика и хаучја. Опојасмо га, ја, казивач овога, и друга три сабрата, и укопасмо га.

Ово сад казује Марко Смрт:

Није истина да га света Петка и Недеља одведоше, него као сваки што је и што ће, сам самцит себи тражаше пута песковитом узбрдицом, да се ноге суљаху назад и кроз ваздух запаран. И не могаде му се љуцки, већ четвороношке допуза врху.

И рећи ћу ти, оче, да знаш и разумеш. Ако си под ведрим небом гледао у вир бистре воде, како риба шета и травка расте, и пребива доле тма божјег створа, тако ја њега прозрех, и у њему што се затече и што се тек заметну, видно ми намах би. И он мене тако сазнаде. Али се не смедосмо удружити од неке тугаљивости. 38–39

То је извјестан унутрашњи поетички парадокс са којим ова проза мора да се бори. Јер, евидентно је да Настасијевићу као аутору, иако упорно и досљедно инсистира на различитим облицима сказа, до истинске илузије усмене ријечи, у смислу интегритета језика уведеног приповједача – није нарочито стало. Ако је и *Хроника*, због присуства истакнуте редакторске инстанце, самопредстављеног

љетописца, у том смислу наративно *логичнија*, *Вилајет* ту централну приповиједну тачку нема, или је барем не експлицира. Али, интегративна снага тог унисоног језика је толико јака да дозвољава претпоставку о прикривеном центру *потпуних информација* како их назива Женет, будући да су честе назнаке заједничког хронотопа у свим појединачним приповијеткама, што јединство *Вилајета* као збирке подиже на виши и квалитативно другачији ниво.

Резимирајући све што смо закључили или барем покушали да закључимо, као резултанта несумњиво остаје једна, обједињујућа тежња Настасијевићевог језика: напон исказа у непрестаном грчу, борби, поништавању и рађању. И коментар, и парентеза, и сказ су у функцији илустрације тог непрекидног напора. Поводом проблема приповиједне свијести и њеног непрестаног усложњавања и упрошћавања у различитим наративним моделима, Вејн Бут биљежи да „постоји задовољство у сазнавању једноставне истине, а постоји и задовољство спознаје да истина није једноставна“ (Бут 1978: 154). Са свим изазовима које пред читаоца ставља, и који понекад могу да га доведу на сам руб естетске и сваке друге подношљивости предоченог текста, Настасијевићева проза несумњиво иде у другу групу.

ФАНТАСТИЧКИ КОДОВИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ. ОДНОС ПРЕМА ПРЕДВУКОВСКОМ И ВУКОВСКОМ НАСЉЕЂУ И ПРИПОВИЈЕДНИМ ТРАДИЦИЈАМА

„Која је сврха фантастике: да се удаљи од митских праслика или да им се приближи? Да васкрсне старе легенде или да открије нове?“ Мишић 1976: 284

Фантастично као унутрашњи онтолошки принцип прозног текста: теоријске премисе. Када се приступа књижевним дјелима која носе етикету отворено или прикривено фантастичних структура, важно је, чини се, чувати се оне интерпретативне опасности коју означава Зоран Мишић, гдје се „свака некомуникативност представља као вид езотеричне комуникације, у сваком сложенијем начину писања налази се траг ониричног тајанства“ (Мишић 1976: 271). Ова се могућност погрешке у тумачењу нарочито лако надвија над дјела попут Настасијевићевог: заводљива херметичност његовог израза често може навести на тврдокоран став да су све структуре његове прозе заправо *тамновилајетске* у својој суштини. И мада нам се чини да би овај став добрим дијелом могао бити исправан, овај *добар дио* не може покрити сву грађу Настасијевићевих приповједака: то што је његова проза најбоља тамо гдје је истински фантастична, лако може бити до читалачког утиска и не смије занемарити ни неке друге њене квалитете, на први поглед можда не тако упадљиве. Када је о овој прози ријеч, осим тога, и на шта је већ неколико пута указивано, непрестано се мора имати на уму удио пјеснички структурираних исказа, готово осамостаљених дијелова текста. Они нису мјерљиви обичном скалом реалистично–фантастично, примјенљивом на епске садржаје, будући да због своје примарно немиметичке и високосимболичке природе поезија много

лакше апсорбује ефекте фантастике, или, прецизније, они у њој немају тако преломну улогу као у прозним (или шире, епским) структурама.

Зато, да бисмо покушали да одредимо удио и значај фантастике у разматраној прози, направимо један кратак преглед теоријских одредница овог појма, тј. аутора према чијем ћемо се одређењу фантастичног углавном оријентисати.

Према Цветану Тодорову (2010: 44–46), *чиста* фантастика успоставља и одржава све вријеме апсолутну неопредијеленост како код читаоца, тако и код лика, учесника у радњи, везану за природу описаних догађаја: ни један ни други не могу се до краја одлучити да ли присуствују могућем, или пак надреалном збивању. („Као дух који нити је жив нити мртав, фантастика је спектрално присуство, између постојања и ништавила“, наводи Роузмери Џексон 1981: 20, превод је наш). Ова неодлучност есенцијална је одлика фантастичког квалитета једног књижевног дјела. Поменуто епистемолошка несигурност може да проистекне, на примјер, из дезинтеграције субјекта, учесника у догађајима (лудило, сан, халуцинације, параноја)¹⁹³ као најједноставнијег, а уједно и

¹⁹³ „Делирична фантастика претпоставља фантазмагоријске визије или представе, чији су корени у унутрашњем, психолошком стању и које баш због тога, по правилу ‘помереног’ стања егзистирају као објективни, ‘реални’ ентитет“, пише Сава Дамјанов (1988: 53). Ово крило приповиједања са, на примјер, лудилом приповједача у подтексту ишао би у ону категорију „фантастике са кључем“, како је назива Дамјанов, или пак *фантастично-чудног*, како се изјашњава Тодоров, гдје се фантастични догађаји у једном тренутку (у највећем броју случајева у финалу текста) преводе у хоризонт реалности, а ефекти фантазмагорије укроћују или бришу. На први поглед, могао би се без оклијевања сврстати „Запис о даровима моје рођаке Марије“ управо у ову категорију јер њен приповједач и сам експлицира своје душевно стање: „оно где сам лежао, луда је кућа“. Осим тога, он и раније одаје знаке промијењене свијести и губитак унутрашње равнотеже: „Себе за блага знаћих, сад одједном, кадар учинити насиље, рнем онамо у собу“. Али, не можемо се истовремено отети утиску да би такво одређење представљало и непроправљиво осиромашење ове Настасијевићеве приче, односно да понуђени „кључ“ ниуколико не одговара свим вратима фантастичног на које читалац наилази.

Божо Вукадиновић пише у свом предговору *Антологије српске прозе* да је избјегавао „замке делиричне прозе, обичних трикова сновне имагинације, лакоћу технике вештачких визија на које је навикао надреализам, алегоријске и сакралне визије из религијских практикума, гротеску, фолклорна маштања народних предања“, 1980: 5. Да се одиста тако чврсто држао

најефектнијег начина да се поменута неизвјесност одржава¹⁹⁴ непрестано стабилном и не склизне у потпуности у једноставно *чудно* или пак *чудесно*, што су реалми који се са фантастичним граниче (Тодоров 2010: 45). Унутар ове групе постоје и нама посебно интересантне, специфичне форме фантастике што се односе на (умишљену, осјећану или стварну) дислокацију или дезинтеграцију субјекта, а ослањају се превасходно на проблематично питање односа себе и свијета. Њихови главни јунаци, сматра Р. Цексон (1982), нису у стању да раздвоје *идеје од перцепција, нити себе од околине*, што за посљедицу има неразјашњиве метаморфозе субјекта, његово (понекад и туђе) утапање у околину или претапање у други облик.

Управо овом сегменту фантастичног припадала би Качина метаморфоза, односно прије дезинтеграција, разливање:

замишљених принципа, питање је шта би одиста од ове, иначе пионирски изврсне, Вукадиновићеве антологије остало. Конкретно, „Запис о даровима моје рођаке Марије“, увршћен у овај избор, морао би да буде изостављен према неколико наведених елиминационих критеријума. Међутим, с друге стране, драгоцјеност Вукадиновићевог пионирског подухвата огледа се и у финим, прецизним запажањима – као када „гатања, врачања, магије“ означава као „празноверне имагинације“, а истовремено уочава и њихов изузетан лирски потенцијал, којим ће се „обновити мистерије душе човека XX века“.

По питању природе фантастичног које извире из инстирања на помјереним стањима свијести, Зоран Мишић такође као да овој врсти одриче право грађанства у просторима фантастичног (1976: 273). Ван истинског окриља фантастике за овог аутора остају такође и ониричка и алегорична фантастика. Њено, пак, истински аутентично поље дјеловања је у унутрашњем осјећању сукоба јединке са „силама немерљивим“: „фантастика се заснива на архетипским представама о човековим односима са космосом и силама које у њему владају. (...) Свакој новој творевини из области фантастике, ма колико оригинално замишљена, могу се наћи корени у том заједничком скровишту митских праслика“ (Мишић 1976: 274).

¹⁹⁴ Баш због овог очигледног напора фантастике на сопственом самоодржању не бисмо се докраја могли сложити са дефиницијом Б. Доната: „Фантазија је онај фермент умјетности који измишљено, нереално смјешта у реални свијет, а да при томе о њиховој органској неадаптираности уопће и не помишља“ (1962: 706). Фантастика у добром свом дијелу, чини нам се, најбрижљивије промишља *управо* проблем разнородности реалног и изванреалног: простор адаптације истински је простор фантастике.

И посрћем, и где ми трупне нога, телом где додирнем, све јаче, све опојније одаје њен шум. И лупа мога срца, и крв узрујала шушти њом. Косе ме очи простреле из угла: то замамно, што се смеши, што зачикава, драгом неком горчином до задњег дамара прожима ме. Цео живот само припрема је да се доживи то. Омађијано тиче тако на змију налеће. Боже, нема их, празан је ваздух што грлим! Гле, сад ме с леђа стрелјају, сад искоса, сад озго. Као свици у сумрак множе се, стотинама истоветних стрелјају ме. И ништа осим њих: сам ја и оне одасвуд. У све бих да се упијем цео, све истом силином домамљују: и на стотинама премења раскинут зашуштим пут уништења. 125–126

Према Тодорову, такође, да би се један књижевни текст устројио тако да припада фантастици он мора (осим наведене неизвјесности као квалитета текста и перцептивне неодлучности) да испуњава још два услова: да обавезе читаоца да посматра приказани текст насељен ликовима као свијест истински живих индивидуа, и да га приволи да заузме одређени дослован став према структурама текста – став који ће искључити чисто алегорична или фигуративна тумачења у цјелини. „Фантастика се у суштини *не* декодира – ако се то постигне, фантастично ткиво губи своје дејство“ (Павловић 1989: 5).

Поједини аутори виде цјелокупну фантастичну књижевност као опсесију демонским. То демонско, што се обликује као пречишћено, активно зло оваплоћено у (не)људским ентитетима, редовно се односи на оно што је *страно*, или отуђено, односно *не-своје*, што не припада сопственом бићу, чак и кад се као осјећање или дјеловање препознаје у себи: „*Другост* није смјештена другдје: она се чита као пројекција људских жеља и страхова који трансформишу свијет кроз субјективну перцепцију“, напомиње Р. Цексон (1981: 24, превод је наш). Такво *друго* или *другачије* пријети деструкцијом, разарањем онога што је сигурно и познато, рушењем освештаног концепта и поретка космоса и свега у њему, али истински ужас изазива ипак тиме што директно пријети *егзистенцији самог субјекта*, која почива управо на тим (у)познатим темељима. Присуство дијаболличног покушава да се избјегне, ослаби, уклони, кроз разноврстан сплет поступака, радњи, говорних чинова, који, осим што имају заштитну функцију,

истовремено и неминовно представљају управо *подручје контакта* са демоном. „Право боравиште фантастике налази се у домену магијског и окултног, без обзира што су мање-више сви њени творци престали да верују у духове“, закључује З. Мишић (1976: 274).¹⁹⁵

Промјене које трпи субјект у додиру са нечим што је изван његове реалности морају бити испраћене (симболизоване) и видним промјенама свега што јунака окружује. Својеврсно ширење простора, његова дубинска парцелација (своје/ туђе/ подручје прелаза) гдје је сингуларна перспектива била подразумијевана, раскидање са концептом јединствене, редуктивне истине, разбијање подразумијеваног когнитивног оквира – све су то, према Р. Џексон, процеси који неминовно прате формирање и перцепцију фантастичних садржаја. Фантастика, осим тога, служи да се те границе реалног јасно оцртају да би могле да се прекораче: амбиваленција у њој самој почива на тежњи да се истовремено врше обје поменуте радње. Што се, пак, фантастичне хронологије тиче, иста ауторка резимира да су мјеста која јој припадају релативно суморна, често наглашено замагљена, или чак и испражњена, и да смо мање у могућности да их дефинишемо као конкретно мјесто – перципирамо их често као разливен, недовољно дефинисан простор. Настасијевић повремено и потеже за том врстом креације топоса: бесмислено кружни путеви, неименована насеља чија дескрипција изостаје, или пак потпуно прећуткивање дескрипције простора у којима се испривовиједано одвија – смјењује се са оним пасажима текста који су устројени са очигледним инсистирањем на детаљима (попут Маријине куће или госпођиног врта), мада је видљива тежња, поетички врло значајна (установљена на основу предлошка претходних варијаната), да се и ти описи кроз хронолошки пресјек ревидирају (погледати примјер из одјељка о хронотопу, стр. 208).

¹⁹⁵ О развијању кругова фантастичких тема баштињених из домаћег фолклора, односно упошљавању архетипских језгара у креирању ауторске фантастике која као палимпсест има мит, ритуал, предање – писано је у одјељку о митогенези у Настасијевићевој прози. Зато ће овдје акценат бити стављен на традицију ауторског фантастичког писма (српског и европског, па и америчког) на коју се Настасијевић надовезује, као и јединствене, само његовом дјелу својствене облике.

Овај се процес дјелимично установљава и из разлога што „топографија модерне фантастике сугерише преокупацију проблемима виђења и видљивости, јер је организована око спектралних имагинативних структура: вриједно је пажње у којој мјери се фантастично бави огледалима, стаклима, рефлексјама, портретима, очима¹⁹⁶“ (Цексон 1981: 43). Ово је за Настасијевића нарочито карактеристично: осим мотива огледала, које је пресудно за прелом радње у „Запису“, симболика очију у којима се огледа хтонско, погледа у коме се „зачиње зло“, налази се у многим другим причама.

Класично јединство простора, времена и лика у фантастичном нарушено је и због тенденције да се хронолошко вријеме, оличено у раздијељеним категоријама прошлости, садашњости и будућности, трансформише у неку врсту *вјечног презента*. То је као поетичка тенденција присутно и у *Вилајету* и у *Хроници*. Иако је тачка ретроспекције приповиједања више него претежна, у тренутку кад урони у приповиједање читалац заборавља наративни оквир и *присуствује* збивању: ово је неминован процес будући да би непрестана свијест о томе да се говори о ономе што се одиграло у прошлости непоправљиво нарушило илузију фантастике, поготово оне која претендује да шокира, уплаши. Та

¹⁹⁶ Са тачке гледишта поетичко-традицијских континуитета, о којима ће у наставку текста бити опширније говорено, повући ћемо овдје једну паралелу Настасијевићеве прозе са Поовом и још ранијом, Хофмановом, будући да сматрамо да су у већој или мањој мјери ова два аутора пресудно утицала на његову поетику. Један од првих наговјештаја језиве фантазмагорије у чувеној Поовој причи „Лигеја“ јесте опсесивно описивање јунакињиних очију које запрема добар дио саме приче, и чијој се природи наратор непрестано враћа. Те очи, „много веће него што су очи нашег рода“, очи које се чудесно шире па приповједач узвикује да су га „исти мах радовале и ужасавале“, у Лигејином приближавању смрти постају „жудне очи што су пламтеле неком исувише – исувише сјајном блиставошћу“ (По 1990), наговјештавајући да приповједачева вољена, прво, није сасвим од овог свијета, а друго, да се нипошто неће са њим тако лако растати. Код Настасијевића, пак, Качина вјереница *пепеливим погледом* „загонетно ме прострели да се изгубим у незнани“, очи загонетне жене из друге приче „Лагарија“, због које долази до злочина, „бадемасте су и косо усађене. Поглед као стрела муњевито прободу“, а Мартине „суште материне. Провидне и замамне као вир на месечини“. Сваки од ових описа је фундаментално функционалан: око сваке од ових жена сплешће се догађаји погубни за мушкарце с којима долазе у додир.

Са тачке гледишта поетичких континуитета важно је напоменути и Хофманову опсесију очима, погледом, огледалима. О томе више у: Пековић 1973: 432–433.

тенденција се не огледа само на нивоу честог упада презента у оквир аориста, имперфекта или перфекта, него и на много широј равни повезивања догађаја: све оно што је прошло неминовно активно утиче на садашњост и будућност; смрт, одлазак и крај, иако несумњиво фатуми, не значе у коначници ништа завршено и неминовно. Породично проклетство, на примјер, као велика Настасијевићева тема (баштињена и под утицајем готике, несумњиво) један је од добрих примјера:

Ипак је не губљах из вида, знајући од којих је, и да се крв преноси с колена на колена, и ма како се успут помешала, да тече она једноставно као река, мимо свих гробова и умирања. 45

За тумачење ове прозе су нам била нарочито инспиративна она теоријска одређења која су се бавила поетиком хорора – израженог ужасног и страшног, као посебним крилом фантастике. Не улазећи широко у проблематику аутора који су се бавили теоријом хорора, настојећи да у оквиру појма разликују његове жанровске капацитете од емотивних импликација (питање: да ли је хорор *жанр* или *емоција?*), ми ћемо овдје под том литературом подразумијевати текстове (различитих опсега) који код читалаца изазивају интензивну анксиозност и страх, запрепашћење, уз то и шокирају и могу да доведу и до осјећања одбојности или гнушања. Кен Гелдер¹⁹⁷ наводи да је хорор заправо феномен, комплекс културолошког типа: мада под појмом подразумијевамо превасходно продукцију филмова или књижевних текстова, и у свакодневном животу постоји нешто што бисмо могли назвати *реториком хорора* (Гелдер 2000: 1). Она далекосежније утиче на конституцију и поимање свијета који нас окружује него што бисмо могли да претпоставимо: „Вјероватно бисмо се сложити да хорор, његова реторика, његови наративи, парадигме и дискурси обезбјеђују имагинирање и

¹⁹⁷ Овај аутор наводи да се почеци модерног хорора дају више-мање прецизно установити: то је културни феномен који се рађа (и од тада непрестано јача) у доба просветитељства (Гелдер 2000: 2). Поетиком хорора у нашој теоријској мисли понајвише се бави Дејан Огњановић, према њему: „хорор, историјски гледано, први пут био жанровски уобличен у оквирима енглеске 'готске' књижевности (gothic), у другој половини 18. века“ (Огњановић 2010: 559).

класификовање свијета истовремено, и насељавају га – добрим или лошим“ (Исто, 2, превод је наш). Али оно што нам је несумњиво најважније за нашу тему јесте свакако Гелдерова констатација да је кључно мјесто рађања хорора оно гдје се архаично (примордијално, примитивно) и модерно (рационално, технолошко) наједном срећу и заокупљају исту територију. Текстови сврстани у хорор могу врло добро да представе ову врсту заплета: поменути сукоб разоткрива тектонски поремећај у културним и идеолошким категоријама које узимамо здраво за готово.¹⁹⁸ Њихово преиспитивање нарушава и конвенционалну репрезентацију персоналних ентитета: просторновременских, сексуалних, културних, националних. Управо напад на те категорије порађа чудовишно, наводи Гелдер, и то у оквиру повратка онога што је потиснуто.

Што се српске књижевности тиче, осим са поетиком страха у демонолошким предањима, причама, вјеровањима, ритуалима, обичајима (што су несумњиво рачунали да изазову језу од моћних, нељудских бића од којих је потребно чувати се), као и темама гријеха, ђавола, вјечне пропасти и паклених мука што их је донијела библијска литература (али и она народна, контаминирана њеним утицајем), српски читалац 18. и 19. вијека могао је, изгледа, да се посредно и околним путевима сретне и са елементима тзв. готске прозе (дакле, још и прије него што смо могли да претпоставимо). „Од готске фикције наовамо присутан је градуални прелаз од чудесног ка чудном – историја преживљавања готског хорора јесте прогресивна интернализација и препознавање страхова које генерише *ja*“, пише Р. Цексон (1981: 24, превод је наш). Другим ријечима, посматрано кроз временски пресјек генеза ауторске фантастике настојала је да се одваја од праксе директног именовања демонских, инферналних елемената и да се ослања на префињену, моћну умјетност сугестије. Цексонова сматра и да готски тип фантазије дозвољава да се у причама, у виду одређене трансгресије, оваплоте оне затомљене мисли, осјећања, потребе и жеље које су суспрегнуте удруженим снагама свијести и културно-цивилизацијских детерминанти: ти подсвјесни

¹⁹⁸ Миодраг Павловић сматра да постоје разлози „да се промишља да је фантастика једна уметност у контрапункту, дакле једна секундарна културна појава“ (1989: 3). Установљење њених оквира и граница, с тим у вези, мора да се одвија с непрестаним освртом на контекст у коме настаје, који није нека напоредна раван проучавања, него и саставни дио њеног органског бића.

импулси испољавају се у прози готског типа у препознатљивом репертоару тема што се тичу насиља, кршења сексуалних табуа (најчешће инцеста и некрофилије), рецивидизма, нарцисоидности и канибализма.

Већина побројаних тема, важно је примијетити, нераздјелива је од контекста прозе коју разматрамо. Мотив родоскрнављења више мање је очигледан у „Запису о даровима моје рођаке Марије“¹⁹⁹ (као и поменути нарцизам), мотив инцеста запретен је у основи *Господар Младенове кћери*, у стилу грчке трегедије разоткривен у *Међулушком благу* (чији је један чин симболично назван „Коб“), а експлициран до огољености у *Код вечите славине*. Али, потребно је уложити немали напор да се рашчита позадина херметичне и вишеструко запетљане „Укопанке“ с краја *Хронике моје вароши*. Да бисмо се у њој разабрали на одговарајући начин, неизоставно је не само пробити се кроз до заумности редукован, а с друге стране престилизован језик, него и познавати укупан контекст Настасијевићевог дјела (овдје прије свега поезију) и знати да одређене ријечи осим својих подразумијеваних, основних, па и лако препознатљивих пренесених значења постају симболи, шифре за сигнализацију одређених (махом друштвено жигосаних, неприхватљивих) ситуација. Пренијећемо, управо због језичкотематског склопа, цијелу пјесму „Дафина“ из циклуса „Јутарње“:

ДАФИНА

Кад нељубљено мре,
тмоло је ваздухом
на страст.

¹⁹⁹ О мотиву инцестуозне љубави у Настасијевићевим лирским круговима, „Запису о даровима“ и драмама видјети: Ходел 2013. Овај аутор тему родоскрвне љубави посматра, између осталог, и у контексту грчке трагедије: раздвојени чланови исте породице заволе се у незнању и то је основа њихове трагичне кривице. Код Настасијевића, међутим, незнања те врсте нема осим у *Међулушком благу* (а и у овој драми, након сазнања да је са својом несужењом невјестом у блиском сродству, Незнанац насрће на њен гроб „у родоскрвном бесу“). Свепрожимајућа тема инцестуозне љубави продубљена је фројдовским спознајама и доцнијим проширењима тематског круга што захвата од цјелокупног искуства развоја нововјековне прозе.

У маху повенућем
То букне пупољ прецветању,
смрт нељубљено разбуди.

Дафину на гроб не сади.
тмоли је дах из ње,
сабласно мами у таму.

Но камен тежак навали,
тежи нег' погребена жеђ,
кад нељубљено мре.

У „Речи у камену“, пјесми VI, стоји: „И што / у племенитој ларви / гине лептирак, / тмолини ложница је, / пути њиној“. Евидентно је, дакле, на предлошку обје пјесме, да се придјеву/прилогу „тмоло“, па именици „тмолина“, осим основног значења „тамно, тмурно“, придаје и један други значењски прелив, будући да се *једино* налазе онда када се уводе тематски комплекси преплитања смрти и љубави. И то не у неком трагичном или епско-јуначком озрачју – овдје се наине ради о једној посебној еротици умирања, смрти и мртвог тијела. Да Настасијевићу ова тема никако није страна посвједочиће и одломак из „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику“, у којој се исти мотив експлицира,²⁰⁰ без простора за ограду:

А јесен кад би је додирнула мртвим листом, она би у знак предосећања и сама пожутела у лицу. Плодови кобно би тупкали о земљу сви до последњег, а по улицама тецијаше нешто налик на загробни задах. То је умирало госпођино воће.
Варошки носеви подрхтаваху похотом на то. 56, подвлачење наше

У овом одломку, истина, нема поменуте ријечи која је сигнал за увођење специфичне тематике, али је зато проналазимо у поменутој „Укопанки“, гдје

²⁰⁰ Овај мотив иде свакако у круг базичних у укупном Настасијевићевом дјелу. У музичкој драми *Међулушко благо* Незнанац се сломљен довлачи на Бели гроб и узвикује: „Зна Бог и људи, моја је. / У дубљу смрт ма потонула, / Кроз гроб ћу љубити Белу! (*Насрне. Бабе заклоне гроб собом.*)“

преузима не само улогу наговјештаја, него и кључа за разрјешење будући да је приповијетка написана тако да онемогући свако праволинијско читање и једносмјерно тумачење:

Сви дани онда почињаху, завршаваху њом.

Гуснуло у ваздуху, задах ли, тмолина ли нека, само што гробом не потече. 279–280

Тмолина која тече гробом, има ли се на уму претходно установљен контекст, несумњив је сигнал увођења сплета Ероса и Танатоса (па и некрофилних тенденција) у приповиједање, што се само сугерише у даљем току приче, и то кроз уведене гласове:

„Не заводи мајка онако гласом, не жагагри удовица вампиру, млада недољубљена! (...) И зацвили жалосније но да јој се из утробе откинуло, и заколута спарно, напасница какве се тамо не видело!... Гроба ће оно под њим истопити!...“281

Заједнички хоризонт сва три рода Настасијевићевог дјела – у оквиру тематизовања представе да *младо*, *нељубљено* и *невољено* ни у смрти није мирно, него напротив, из гроба узнемирава живе, одише разорном и ужасавајућом еротиком – установљен је у закључним пасусима:

„Провала је ово, набубрило срце, без провале нема му доле расточења, тувите ово, људи!... Топи се она тамо, нестаје!... Спери земља, недодрло у недоживелом распомама!...“ 282

Поводом ове теме, треба направити се вратити поменутој разлици што класификује творевине фантастичког писма: а она се односи на питање да ли текст инклинира (према Тодоровљевој класификацији) чудесном или чудном. Приче о натприродно ужасном користе категорију *чудесног* као прилику да изазову страх код својих читатеља преко увођења надстварних, монструозних

ликова, док приче које у позадини имају страшно у форми насилничког, психичких и физичких угрожавања²⁰¹ и повреда ту прилику немају. Посматрано са ове тачке гледишта, многе Настасијевићеве приче приближиле би се граници са *чудеснохорорним*, будући да, ако и не именују демонске идентитете,²⁰² оне их у најблажем случају имплицирају. Такав је случај и са разматраном „Укопанком“ – иако сигнализирани, чисто некрофилне тенденције брижљиво се препокривају и знацима оностраног.

Књижевни текстови који инклинирају категорији ужасног и хорора, осим тога, заузимају једну осјетљиву перцептивну позицију у којој сам естетички доживљај не би требало да буде укинут, па чак ни пречесто довођен у питање. Ријеч је, наиме, о томе, да осим оне групе читалаца који хорору по природи свог сензибилитета теже, постоји и реципијенти код којих се осјећања ужаса и страха налазе у жестокој интерференцији са уживањем у тексту. Према Хелеру (2002) и неким другим ауторима, зато је управо код оваквих књижевних дјела важна позиција дистанце у односу на текст, будући да је „хорор емоција коју неко осјећа када предосјећа или присуствује надлазећој повреди или трауми онога до кога му је стало“, што се ипак фундаментално разликује од чистог ужаса који нас обузима када се плашимо за сопствену егзистенцију. Непотпуна идентификација, односно контролисано, дистанцирано уживљавање (Хелер ову позицију назива и „компетентан читалац“) зато је идеално мјесто за пријем садржаја овог типа: оно, поновимо, одржава добру размјеру ефеката страшног колико на инстинктивне реакције толико и на естетски доживљај. Поетика Настасијевићевог приповиједања је таква да назначени баланс брижљиво одржава: иако су често

²⁰¹ Тематика физичког насиља (изузимајући убиство као крајњи чин) што га чине ликови међусобно код Настасијевића је ријетка, а и кад се јавља, често се боји (црно)хуморно: „Овамо он, Тодор, онамо Крезо Јаловичар (то ће рећи, неком он дигне јаловицу из тора, а тај неко њему изби зубе, све налепо, без суда)“, 31, или: „Сутрадан укебали ме на рођеном прагу. Крвнички ме допола тукли, отпола село ме одбранило, те се ни они читави дома не похвалише. Седам недеља радили су мелеми, и утеривах себи памет у главу“, 267.

²⁰² Ако се установи да ранијим облицима хорора, односно фантастике ужасног и страшног у српској прози владају јасно одређени ентитети (Сатана, фолклорни ђаволи, духови, вампири, вјештице, вукодлаци, змајеви, море, итд), онда се мора јасно подвући да Настасијевићева проза не обликује ниједног тако изразито профилисаног дијаболичног јунака.

цијеле приче у духу кобног и злоћудног, чисто хорорни акценти су пажљиво одабрани и постављени на свега неколико мјеста: један од њих је, на примјер, жуто лице са кога се циједи смрт у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику“, други у полутами скривено биће које се „шоботаво“ оглашава, демонски церака и „канцасто пружа руку“ у „Лагаријама“, треће лик Богомајке које се усред црке преображава, „дужи“, итд.

Зато се формирањем приче са приповједачем у првом лицу добија драгоцен двоструки ефекат: она истовремено омогућава и уживљавање и идентификацију с обзиром на то да развијамо директан однос (емпатије, ужаса, гнушања) према гласу који чујемо/ лицу које замишљамо, али и дозвољава темељну проблематизацију управо због потенциране субјективности нараторовог угла гледања.

На примјер, код једног од Настасијевићевих, у личну традицију изабраних писаца, Е. А. Поа, ова приповједачка позиција је претежна,²⁰³ и то је критика одавно нотирала. Е. А. По, као и Настасијевић доцније, форсира ја-приповиједање баш због ефекта перманентне двосмислености, који доводи до „фрустрације завршетка приче. Ако је конкретизација фундаментални процес естетског искуства, ми не можемо да осјетимо да је дјело цјеловито и да је искуство комплетно уколико одговарајућег завршетка нема“ (Хелер 2002: 18, превод је наш). Овдје се та перзистентна неодлучност претвара у нов естетски квалитет самог текста, и остаје као преовлађујућ утисак дуго након завршетка читања. Најбоље Настасијевићеве приповијести рачунају управо на тај тренутак, и памте се према *фрустрацији* енигматичног завршетка, штавише, она се јавља и као

²⁰³Ален Бешић пише да је управо Настасијевић преводио „Маску црвене смрти“. Занимљиво је и то да смо, приликом боравка и рада у Легату браће Настасијевића у Горњем Милановцу, пронашли неколико бројева *Летописа Матице српске* у породичној библиотеци Настасијевића, у којима су излазили преводи Поових прича. Око њих је исписана густа мрежа напомена и коментара, чини се управо Момчиловим рукописом. Везу са Поом примјећују и савременици пишчеви: Десимир Благојевић биљежи да је *Из тамног вилајета* „несрећна као најтрагичније стране Едгара Алана Поа“ (IV 381). Сам Настасијевић, пишући о једном другом аутору, пореди га са Поом према – „урањању у мистику“.

иницијални фактор самог приповиједања и кључна тачка која најближе могуће везује искуства приповједача и читаоца.

О вези Поове и Настасијевићеве поетике пише и Марија Шаровић, поредећи превасходно „Пад куће Ашер“ са „Записом о даровима моје рођаке Марије“. Уочавајући сличност на нивоу метафоризације простора, унутрашњег и спољашњег, као и симболику времена којој пажњу придају оба аутора, идентификујући, затим, и значај породичног проклетства као мотивационог језгра – Шаровићева закључује да та сличност почива на једном дубљем типолошком нивоу: обје приче су приче о мртвима (Шаровић 2004: 81–84). Ауторка истовремено не пропушта ни да подвуче суштинску разлику:

Кључно је разликовање међу мотивацијама оностраног у овим причама. Док Настасијевић семантичка поља која припадају оностраном оставља недореченим и као да свесно иде ка додатном замагљивању значења, дотле је По крајње рационалан писац, склон да и најнатприроднијим догађајима да неко природно објашњење. (Шаровић 2004: 84)

Али блискост Поових и Настасијевићевих наративних стратегија огледа се, чини нам се, у још понечем: наине у већ помињаном инсистирању на ја-(свједок)-приповиједању, чиме се фантастичнострашним догађајима придаје посебна, нешто замагљена аура. Када се, пак, од овог типа наратије одступа, опет се у компаративним анализама долази до сличности које је тешко прогласити случајним: не желимо, наравно, да банализујемо проблем и тврдимо да се Настасијевић на Поа *угледао*, али нам се ипак чини да су поставке о поетичкој сродности и (ин)директном упливу Поовог рада на Настасијевићеву прозу одбрањиве – што ћемо покушати и да покажемо.

Индикативно је, на примјер, да је већина приповједача и једног и другог аутора – неименована. Тиме се сугестија мрачног, не до краја разоткривеног, додатно подвлачи. С друге стране, упадљива је формалносемантичка сродност оквирних дијелова прича, код Настасијевића, на примјер:

Коме није до веровања, нека не верује, а ја ћу и то записати. 24

Или:

После оног што ми се непојмљиво догоди хоћу, по истини и докле се речју ухватити може, да запишем све како је било. Чиним ово не ради истицања себе (овде ми доле још мало боравка остаје), ни да спомен о себи оставим, него за олакшање души, да не крене оптерећена тајном, коју немајући коме, хоћу овако немо записујући да поверим хартији. 5

А код Поа:

Биће неких који неће веровати. („Пад куће Ашер“)

Или:

Толико је чудовишна, а опет тако домаћа ова прича коју намеравам да забележим, да нити очекујем, нити тражим да се у њу поверује. Луд бих одиста био да то очекујем, кад и сама моја чула поричу сопствено сведочење. Ипак, ја луд нисам – а засигурно ни не сањам. Али сутра ја умирем, па бих *данас да растеретим душу*. Прва ми је намера да изнесем пред свет, просто, сажето и без коментара, низ сасвим обичних догађаја. Својим последицама ови догађаји су ме застрашили – измучили – и уништили. („Црна мачка“)

Сва четири приповједача су неименована, и сва четири су у првом лицу.

Одрази, у извјесном смислу, опсесивних Поових наративних интенција тема одражавају се на формирање лика Настасијевићеве прозе и у тематском кључу: један од омиљених мотива Поових – двојништво, што дозвољава манипулацију субјектом који је подвојен и поставља неизбежно питање халуцинантности приповиједне свијести – нема директан пандан код Настасијевића, али су његови трагови, ако се у ову прозу загледамо дубље, ипак присутни. Како другачије објаснити то што Маријина папучица одговара несуђеној, страдалој невјести као да је за њу начињена? Умножавање лика *бијелих, бјелоликх, у бијело обучених жена*, већином мртвих, дисперзија њихових

идентитета, истовјетност упошљених симбола којима се описују – приближава се кроз наративне тенденције управо теми двојника. То и није необично ако се има на уму да је „највећа страст сваког писца трансценденталне фарседа покуша што вјерније дочарати распадање личности, и зато је врло често сиже ове литературе манихејско бављење двојником“ (Донат 1962: 716). На истој линији опсесије расапа идентитета налазе се и Сервантес, и Хофман, и Гогољ, и Достојевски, и По, и Вајлд, начинимо само насумичан избор, а у друштву с њима, не одступајући ни по темама ни по вриједности – и Момчило Настасијевић. Скоро редом по овој листи налазе се писци што их Настасијевић бирао у своју најужу баштину, са Достојевским на почасном мјесту.

Синдром накнадне интерпретације, у главнини прича оба аутора сасвим јалове (у смислу схватања и прихватања минулих догађаја), један је од њихових кључних поетичких аспеката. „Силно фантастична, а силно једноставна приповијетка“ код Поа, „оно што ми се непојмљиво догоди“ код Настасијевића, несводљиви су на накнадна објашњења и покушаје рационализације: резигнација у нараторовом гласу, постављеном често ретроспективно, односи се не само на моћ разума да појми, него и на скепсу приповједачеву да ће његовим ријечима неко повјеровати.

Можда није згорег нотирати ни то да су искључиви надређени приповједачи у обје прозе мушкарци. Инсистирање на оквирним маскулиних идентитета могло би да мотивише онај облик хорора и грозе који се односи на насилничко – али овдје о томе није ријеч. Скривена мотивацијска позадина као да се огледа, у неку руку, и у ослабљивању управо тих мушких идентитета – у поткопавању њихове епскојуначке, традицијске подлоге. То може да иде линијом разарања психичке стабилности (најчешћи случај код Поа) заоштрено до црнохуморних или гротескних размјера код Настасијевића: кад јунак Кача бјежи „испреко три у снегу планине, осим брегова и прибрежака, и седамнаест вода без газа, осим речица и потока“, или кад у причи о Марти и Ђенадију „слаба жена удави дива од човека“. У прилог овој тези иде и често тематизовање љубави у чијем су подтексту трагични и хорорни импулси – таква љубав је неуралгична тачка у неколицини најзначајних остварења како Поа, тако и Настасијевића. Она

редовно у позадини носи управо помињане мотиве готске прозе (инцест²⁰⁴, необјашњиву мистику, љубав према мртвима²⁰⁵ и контакт са њима, и, врло индикативно: мотив живих сахрањених жена) чији је утицај на Поа беспотребно образлагати, али који се у компаративном свјетлу обзнањују и као традицијски контекст незаобилазан у тумачењу Настасијевићеве прозе (занимљиво је да „Запис о даровима моје рођаке Марије Д. Огњановић означава као „рурално-готско“ остварење, Огњановић 2015). Самим тим овдје долази до изражаја онај аспект конструисања фантастичног преко нарушавања табуа о коме говори Тодоров (а према Фројду, два најснажнија табуа управо су смрт и инцест). Чак и када је привидно срећна, љубав са собом носи додир ужаса и проклетства будући да до крајности повишене емоције долазе у сусједство са лудилом и смрћу: пуни замах те тенденције налазимо код Настасијевића у до пароксизма парадоксалном случају двоје младих што „од исто уже од љубави се обесише јер бејаху пресрећни“.

Није згорег ни истаћи једну веома битну разлику, код Поа је, рецимо, његова опсесија злочином родила детективску причу и роман као нове жанрове, код Настасијевића, међутим, и кад треба да откријемо починиоца недјела и његове мотиве, као у причи „Истинословац о међулушкој смутњи“, упркос томе што се

²⁰⁴ Интересовање за ове и сличне теме ипак се не смије симплификовано свести на продор готских и посредовано готских тема различитим путевима у српску прозу. Настасијевићева проза надовезује се на ону линију српске новелистике која је осјетила дубоки потрес при расапу вриједности патријархалног друштва, при чему се писци окрећу новом регистру тема: „ерос, превласт интереса над емоцијом, инцест, политички апсурд, подлост, полтронство, бешчашће“ (Иванић 2009: 5). Штавише, „фабулира се конфликт модерног свијета (у лику новца, државе, власти, бирократије, моде, аморалности, бешчашћа, лицемјерја) са архаичним свијетом рада, природе, сељака, морала кућне задруге и др. ‘Морал’ новца и власти је у отвореном спору с природним, русоистички схваћеним моделом човјека села“ (Исто). Настасијевић се, с друге стране, управо на овом мјесту одваја од поетике новелиста српског реализма: узмимо за примјер приповијетку „Истинословац о Међулушкој смутњи“ у којој је евидентно да зло не долази споља, да није изазвано крајем „златног доба“ нити пропашћу патријархалности, него да вреба изнутра, из саме заједнице, која га, у изванредној гротескној слици, прихвата и уздиже на пиједастал.

²⁰⁵ Поменути маскулини идентитети установљени као приповједачи редовно говоре о изузетним, тајанственим, мрачним женским ликовима, чију демонску природу није тешко идентификовати: Кача о Маријани, рођак о Марији, Истинословац о Марти, Поов наратор о Лигеји и Морели, итд.

објашњење размотава лагано, веома поступно и суздржано, у тој причи нема ни трага од узрочно-последичног фабулирања ни резимирања по индуктивним и дедуктивним принципима. У складу с тим изостао је и очекивани закључак у виду казне за починиоца злочина, напротив, у гротексном расплету злочинац се скоро па канонизује, разлози разума обезвређују, поништавају, а сам Истинословац помирљиво препушта сваког својој судбини, остајући са својим знањем што га, једном стечено, даље не узнемирава.

* * *

Било би, свакако, недопустиво осиромашење говорити само о одређеној врсти „спољних“ утицаја на конструкцију фантастичких структура Настасијевићевог приповиједања, а не имати на уму оно на чему сам он инсистира, наиме да „ништа од општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посреди. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле“. Митском подлогом Настасијевићевог дјела бавили смо се у засебном одјељку, овдје ћемо покушати да бацимо нешто више свјетла на друге изворе наше традиције који су положени у основу његовог фантастичног писма.

Прве основе тражили смо, природно, у ослањању на нашу средњовијековну традицију. Разматрати природу и удио фантастичних структура у њој припадајућим текстовима осјетљив је посао превасходно због ноторне чињенице да оно што данас посматрамо чисто чудесним елементом, у средњовијековним текстовима било је постављено на раван апсолутне вјероватноће: чудо се није посматрало као упад *другог, страног* у наш обични, разумом оивичени свијет (у „непосредно, наивно искуство обичнога разума“, како то каже Бергсон, 1920: 25), него као еманација божанског (или пак демонског); чудо је теофанија а писање о њему посебан облик обдјелавања службе Господу – има, дакле, у већој или мањој мјери утилитарну функцију. Накнадно усложњавање херменеутичке апаратуре, којој су инхерентни и укључивање и тумачење процеса метафоризације и симболизације, страно је изворној природи

ових текстова: ови поступци, уосталом, као што је већ речено, фундаментално угрожавају онтологију фантастичних структура. Зато се транспозиција мотива баштињених из средњовијековног наслијеђа (код Настасијевића, напоменимо опет, предмети ових трансфера су редовно контаминирани новим семантичким преливима, каткад дотле да су једва разазнатљиви) одвија према посебним законима: она једнако не смије бити изложена тумачењу које потиरे фантазмагоријске ефекте колико се мора одупрети и симплификованим, дословним интерпретацијама.

Чудо као својеврсни *поджанр* житијне књижевности, како пише Драгиша Бојовић, у српској књижевности има несамјерљиво важну улогу, било да га посматрамо са жанровске стране, или пак као предмет приповиједања.

У композицији житија чудо стоји доста самостално. Може се чак читати и независно од осталих елемената текста. Описи чуда су најдинамичнији и најузбудљивији део житија. (...) Ти описи преводе свест читаоца из безизлазних ситуација у својеврсни тријумф вере и живота. (...) У зависности од тога да ли догађај чуда прати изливање Божје милости или гнева, она се могу поделити на дивне повести и страшне повести. Понекад једна повест може садржати и елементе друге, тако да се појављује као дивна и страшна повест. (...) Феноменологија чуда заснована је, дакле, на комплексу бројних дарова, који се остварују пуноћом живота у Христу и испуњавањем његове воље, која подразумева и преношење његове силе на оне који су се уподобили њему и који могу да чине оно што је и он чинио. Та посебност харизматичне и теолошке природе утиче и на конституисање поетике, која васпоставља на драматично нов начин вертикалу која повезује историју и метаисторију, стварност и фантастику. (Бојовић 2014: 640–641)

У Настасијевићевом приповиједању, проблематизовање чуда зачиње се око свих побројаних елемената: око његове природе, лика који чудо иницира или му присуствује, а нарочито *инстанце* што иза чуда стоји. Оно улази управо у ону категорију о којој говори Р. Кајоа, гдје се натприродно јавља као укидање свеопште кохеренције. „Чудо ту постаје забрањена пријетећа агресија која руши стабилност једног свијета, чији су закони до тада сматрани строгим и непромјенљивим“ (Кајоа, према Донат 1962: 711). То се управо види ако се

напоредо, само ради илустрације, ставе одломци који припадају житију и одломци који припадају овој прози.

Осјећај смирења који умирући доживљава, или чак надземаљске радости зато што се овај живот завршава у житију замјењује се искуством егзистенцијалне зебње, угрожености, запитаности над природом преображаја и преласка умирућег:

А када је настала ноћ, пошто су се сви опростили, одмах се просветли лице блаженога старца, и, подигавши очи к небу, рече:

– Хвалите Бога међу светима његовим, хвалите га и на тврђи силе његове!

А ја му рекох:

– Кога виде те говориш? (Свети Сава, *Житије Светог Симеона*)

Обе руке пружи, дочепа га (платно, прим. аут.) као хлеба ко је гладан, у некој грозници усцвокотала прионе вести... У свануће скине ми се тама и видим: Марија, ту где се затекла, сва оседела смирује се, нити јој вез из руку испаде, но га чврсто држи. И, Боже, заборавити не могу, чему се онако бледа и разрогачена, чему се смешила, истоветно први пут кад се насмеши. („Запис о даровима моје рођаке Марије“)

На први поглед, природа *виђења* умирућег остаје до краја нерасвијетљена у оба одломка, али док први, због своје жанровске условљености, контекста, али и текстуалних сигнала („одмах се просветли лице блаженога старца“, итд) не оставља нимало простора за проблематизацију слике свечевог напуштања овоземаљског живота, дотле Маријина смрт носи неизбрисиве ознаке језовитих слутњи: њена грозница, усцвокоталост, бледило, разрогачени смијех и, на крају, тама на очима свједока догађаја порађају питања на која је немогуће дати једнозначан одговор, што још једном свједочи у функционалном упошљавању традицијских матрица у креирању нових текстуалних парадигми. С тим у вези, питање које поставља аутор житија на крају првог одломка чита се као реторичко (и без накнадног узвика умирућег Симеона: „Хвалите га и по силама његовим, хвалите га и по премногему владању његову“ – а оно што га поставља баба, и на које је немогуће дати било какав једносмислен одговор) – фундаментално је за

структуру приче. У њему не само да се сусреће проблематизовање финалног аспекта процесâ покајања и посвећења – чудо као такво – него и цјелокупан процес који је довео до Маријине смрти. Моћ трпљења и искупљења, опредјељења једног бића које самопоништавање прати као пут спасења – доведена је до амбиса смисла и изврнула се у онтоолошку скепсу.

* * *

Сљедећи традицијски крак неизоставан у разговору о удјелу фантастике у Настасијевићевом приповиједању, а који држи чврсту везу са фолклорном, средњовијековном²⁰⁶, али и модерном европском фантастиком европског културног круга, води нас периоду предромантизма у српској књижевности. С. Дамјанов пише о новом сензибилитету предромантичарског типа и модерног профила у коме се, испод маске просветитељских тенденција, формирају нови обзори фантастичких садржаја. Тако је за српску поезију с краја 18. и почетка 19. вијека, између осталог, карактеристично да се окреће мотивима далеке прошлости, митологији, средњевјековној симболици чуда; у њој се јављају онирички преливи оваплоћени у тематски преплетеним круговима ноћи, сна и смрти, „а интересовање за Исток и егзотично често се преплиће са једним новим, на моменте и езотеријским језиком симбола“²⁰⁷ (Дамјанов 1988: 38). Положај

²⁰⁶ Изражена средњовијековна поетичка потка у цјелокупном Настасијевићевом дјелу незамислива је без рада традиције која, иако на тренутке затомљена, наставља своје дјеловање у позадини, иза кулиса; другим ријечима, без искуства „религиозног епа“, преко кога „рани српски роман долази у додир и са елементима једног значајног фантастичког слоја хришћанске религиозне књижевности и наше старе, средњовековне културе“ (Дамјанов 1988: 67), неостварљиви би били Настасијевићеви комплекси сродних тема, као и њихова особита реализација.

²⁰⁷ Сматрамо да је посљедња напомена – везана за природу језика који почиње да носи окултна, магијска зрачења – посебно значајна када се разматра потенцијални удио утицаја нашег предромантизма на поезију Настасијевићеву. Култ ријечи, што је одувijek имао нарочиту снагу у нашој цјелокупној култури, пробија и брижљиво изграђиване опне рационалистичког поимања свијета, проналазећи и у просветитељству, као и у реализму, нпр, свој начин да пресудно утиче на формирање лика наше књижевности. Овако Винавер, Настасијевићу можда онајближи дух, из једне интимне визуре говори о овој појави: „Слушајући и доживљавајући наш фолклор, наше

појединачних ауторских поетика зато је у извјесном смислу парадоксалан, јер, док се истовремено писци труде да (макар и споља, кроз оквире испуњене напоменама да ће се фантастичне појаве разобличити, или да пак оне служе да би се лакше илустровало оно у шта се не треба вјеровати) испоштују просветитељски, примарно дидактички контекст, дотле их на обликовање фантастичких садржаја приморавају колико унутрашњи стваралачки императиви, толико и спољни фактор оличен у укусу публике, што „сведочи о постојању модернијег рецепцијског ‘хоризонта очекивања’“ (Исто, 39). „Да би превазишли и разрешили овакву противуречност, наши писци су често морали пронаћи специфичне модусе, оправдања и покрића на жанровско-поетичком, идејном и другим нивоима“, закључује Дамјанов (Исто, 40).

Дамјанов издваја и неколико карактеристичних токова са пресудним утицајем на формирање залеђине модерне српске фантастике: један настаје посредством религиозног епа, барокне литературе, држећи чврсту везу са нашом житијном књижевношћу, други највише дугује фолклорно-фантастичкој концептуализацији свијета, а трећи се тиче нових облика фантастике, отјеловљених у дјелима тзв. готске књижевности, за које аутор сматра да су, макар посредно, морали бити познати српској читалачкој публици (Исто, 41–43). Оно што нам је, пак, посебно важно јесте типологија везана за природу појављивања фантастичних структура у српској предромантичарској литератури, јер Дамјанов представља три основна тока: „ониричка фантастика, хорор и пројекција сакралног“ (Исто, 47), што пресудно мјесто заузимају и у Настасијевићевој концептуализацији фантастичних прозних структура. „Вампиристика и окулистичко-спиритистички елементи“, „делирично-халуцинантне визије“, „сан као теолошка дискурзија“ као категорије које уоквирују фантастичко искуство нашег предромантизма, доприносе дубљем херменеутичком захвату у Настасијевићево прозно дјело, колико на општем историјскопоетичком нивоу, толико и на узорку личних избора и отклона.

празноверице и наше чини, још као дете сам уобразио да је свака жива реч нашега језика у основи још и низ одбрамбених, језивих, заштитних и нападних мађија, у којима једнако слутимо, ослушкујемо, тражимо одјеке, претимо и треперимо“ (1952: 11).

У нашој књижевној мисли постоји мишљење да су Вукова фигура, као и неизмјеран утицај његове лингвистичке, литерарне и критичарске школе, пресудно утицали на изглед српске књижевности не само у смислу језичке обнове и канонизације усменог стваралаштва, него и суспрезања, репресије над, колико спољашњим (ортографским, лексичким) ознакама *ненародног* поријекла, толико и дубинским парадигмама литературе предромантичарског периода. Она се, наиме, одликовала често ирационалношћу, херметизмом, фантастичним тематским комплексима баштињеним из фолклора и средњевијековне традиције, колико и наносима актуелних европских књижевних тенденција, што су до нашег културног круга долазила често и врло заобилазним путевима. Понеке од ових одлика успјеле су да надживе, првобитно систематичан, прогон из литературе под оптужбом да подстичу „вјеровање у чудеса каквијех нема“, па и да наставе да врше утицај и на оне писце који су од њих и временски, па и експлицитнопоетички удаљени.

Настасијевић, ипак, без обзира на свјесно надовезивање на неке прокажене традицијске матрице, према Вуку гаји поштовање равно култу; он га проглашава модерним оцем народа, културним херојем, његов пројекат сматра практично надљудским. У скоро па химнично интонираним напоменама о Вуку, кога у својим списима често помиње, Настасијевић каже:

У циновском Вуковом замаху најважније је, дакле, подвући то: Једном једином човеку, у првој половини прошлог века, кроз натчовечанске напоре и борбе успело је побости духовни стожер, око кога ће се разједињене снаге, кривицом једне трагичне прошлости, почети да окупљају у један једини замах ка сопственој изградњи културе, па најзад и заједничке државе.

Те, напослетку, уместо уобичајеног слава му, помислимо мало, сваки напосе, да нисмо у чему скренули са пута истине на који нам је тако пророчки указао самоуки Вук! IV, 416–417

Пренесени одломак извађен је из предавања гимназијалцима посвећеног „оцу наше новије књижевности“, „великом вођу“. Индикативно је, међутим, да је

од многих основа Вуковог програма Настасијевић већ био далеко одмакао, а да се, по сили унутрашњих афинитета, примакао онима о којима нема пуно лијепих ријечи. О класицистима и предромантичарима Настасијевић сумарно изјављује:

Између оно мало школованих људи и народа нема везе. У својој културности исувише су истрчали напред да би могли бити стварни вођи. Пишу једним високопарним школским језиком,²⁰⁸ који није ни старословенски, ни народни, и још свако према свом укусу и знању. На народни живот погледају са висине, па и са презрењем претерано ревносних рационалиста, који по рецепту Доситеја виде сву кривицу наше заосталости у народним обичајима, које по сваку цену треба искоренити. И као у свим случајевима где се из примитивности нагло накалеми на себе култура, сви они, са часним изузецима, подсвесно се стиде онога из чега су изашли, простота им је неподношљива. IV, 415

Признања онима који су писали прије Вука лове се успут, у напоменама, на примјер, Настасијевић има високо мишљење о Сарајлији, штавише, за њега је Сима Милутиновић „први врло снажан песник код Срба“, без чијег се пресудног утицаја не могу замислити Његошево дјело и величина. У једном нацрту за матурски испит, с друге стране, Милован Видаковић проглашава се за оца српског романа (IV, 535), у чијим дјелима се идентификују фантастична позадина и елементи позноантичког, витешког и пикарског²⁰⁹ романа. Остале прозне писце

²⁰⁸ Овај отклон (уз истовремено очито наслањање на тај традицијски ток) према језичком искуству предвуковског периода свакако је очити симбол амбиваленције која је колико продуктивна, толико и мјестимце разорна за Настасијевићев и прозни и поетски (а можда и драмски) израз. О томе више у одјељку посвећеном језику ове прозе.

²⁰⁹ Пикарски роман, који у „привидно комично тону“ слика живот пробисвијета и спадала, „у ствари је израз дубоког барокног песимизма, који је сагледавао свет као сталну, а хаотичну промену без смисла и без поретка“, пише Д. Живковић (1994: 244). Тешко је управо на овом мјесту не сјетити се баш лажљивог грбавца Каче из „Лагарија“, и његове фантазмагоричне епопеје у којој он измаштава не само паралелну стварност, него и нанова изграђује сопствени идентитет. Његов, пак, „стварни“ лик, онај који је представљен као убого спадало што приповиједа у накривљеној крчми, грбави „вршњак сакате столице“, близак је управо осјећању поменутог дубоког, разорног песимизма. Кача је као прозна структура много дубље и изнијансираније представљен него његов фабуларни пандан Незнацац из *Међулушког блага*. Иако је предложак

епохе српског предромантизма (А. Стојковић, Ј. Михајловић, Ј. Чокрљан, В. Јовановић, итд), Настасијевић једва да и помиње. Овдје се мора изузети Стерија, уз напомену да Настасијевић говори о њему као комедиографу, помало и поети, а не романописцу. Стерија, ипак, са својим наративним искуством (иронијског) коментарисања рецепцијског хоризонта и пројектовањем комуникације са читаоцем свакако да представља важан прелаз у изградњи новог израза, који и на Настасијевића има, макар и посредан, утицај.

Закључак је врло концизан: „Српска новија култура почела се развијати у XX веку са вуковске базе (не од Доситеја)“, IV, 442. Али, ипак, ма колико да је декларативно за вуковску струју у новијој српској књижевности, Настасијевићева проза држи итекако чврсте везе са оним линијама српског приповиједања које су биле доминантне у предустаничком, односно предвуковском периоду. У њој се чак, истина у далеким одјецима, да чути и „сентиментални ток грађданске чувствителности, који романтизам није прихватио од предромантизма“ (Павић 1983: 284). Ту превасходно мислимо на предромантичарски сензибилитет и поетику: „занимање за сан, егзотику, тајанствено, мистично и чудесно; склоност ка митским и симболичним сликама и представама, те средњовековљу и његовим култовима; карактеристичан интерес за тематику ноћи, смрти, помраченог ума итд“ (Дамјанов 1988: 24). Дамјанов напомиње, такође, да се потенцијал наше усмене фантастике није оваплотио у умјетничкој књижевности ни у старој, ни у барокној, па ни у класицистичкој литератури, и да је тек предромантизам почео да црпи са тог извора (Исто, 108). Настасијевићево фантастично писмо осим што у позадини има, мада прикривен, и дидактички дискурс, линије континуитета дају се успоставити и са Видаковићевом „поетическом фантасијом“:

Исто тако треба уочити да поменуте хорор епизоде заузимају значајно место у формалној структури видаковићевских „романтических“ повести и по томе што је за њих често директно везан дискурс поуке који представља, како је то већ

практично истовјетан, иако се параграфи текста скоро дословце шетају између приповијетке и драме, околност да Кача само *приповиједа*, а да се Незнанцу *догађа*, а затим и чињеница да се на физичким недостацима првог инсистира, а да се код другог тај факт и не помиње, чине трагедију грбавог лажљивца из чатрље ближом и увјерљивијом, премда је на први поглед много мање упадљива.

истакнуто, један од главних елемената поменуте структуре. Најзад, духови и сабласти у готском роману понекад играју важну улогу у заплету, као и уопште у усмеравању фабулативно-сужејне конструкције. (Дамјанов 1988: 99)

Зато не треба докраја вјеровати Настасијевићу писцу када декларативно одбацује наслијеђе предвуковских аутора, нити кад се програмски одређује за праћење, без скретања, „пута самоуког Вука“: иако дубоко самосвјестан, традицијскопоетички освијешћен и са линијама свеколиких континуитета упознат као мало који аутор и прије и после њега, Настасијевић, изгледа, ни сам није био сасвим свјестан докле је његово поетичко дрво – оно које пушта коријен и испод националног – тим корјеном захватило.

* * *

Романтичарска баштина. Настасијевићев језички израз, поетика његових поетичких слика, који су због своје природе често називани и симболистичким, природно повлаче многе поетичке импликације и из богате традиције европског и домаћег романтизма.²¹⁰ О томе је, свакако, потребно рећи доста тога нарочито када је у поезији ријеч – овдје ћемо се ограничити на једно интригантано питање које је у разматрању Настасијевићевог дјела остало помало по страни, ако које се мора поставити нарочито у свјетлу односа нашег писца према Е. А. Поу – говоримо, наиме, о утицају, посредном или непосредном, Хофмана (или њемачких романтичара генерално) на Настасијевићеву поетику. Свијест

²¹⁰ „Приближавање и отварање романтичарског доба, које је у први план извукло творачку имагинацију, уклонило је из српске књижевности потребу за објашњењем и поуком“, биљежи П. Палавестра (1989: 20). Индикативно је, међутим, да ће се у формирању неких карактеристичних приповиједних проседа или ликова Настасијевић гравитирати оним наративним тенденцијама које се у српској прози налазе прије овог систематског уклањања дидактичког слоја: „Истинословац, не може се отети утиску, има изражајну дозу дидактичног и морално поучног. Ту би се крила хришћанска религиозна потка Настасијевићевог духовног живота“ (Глушац 1994: 111). У Истинословчевом лику, дакле, упркос снажним упливима романтичарске поетике, спајају се традиција средњовијековног писма и доцнијих просветитељских тенденција са елементима хроничарске приповиједне праксе, што се обликује под наносима модерних књижевних интенција.

истинског романтичара, пише Зоран Глушчевић, спремна је увијек да „отпоре према себи потенцијално доживи као метафизичке размере, стваралачка имагинација романтичара увек задржава могућност монументалне експозиције својих ликова и догађаја, увек оставља отворена врата њиховом титанском распону који се пружа унедоглед“. То је процес који се недвојбено одвија пред нама у сусрету са Настасијевићевим дјелом, и који су и поетички експлицирани на немалом броју мјеста дуж Настасијевићевих биљежака. И они елементи које Глушчевић узима за стубове романтичарске поетичке егзистенције: религиозитет, субјективност, музика, већ смо видјели, стубови су темељци Настасијевићевог дјела, „уобразиља фантастично потенцирана, метафизички разапета између тоталитета ствари“ (1964: 167–168) основни је творачки принцип његове слике свијета. Чак и досљедно изведена проблематизација идеалног прадруштва, у себе затворене и самодовољне заједнице (једнако сачињене, ако не и идентичне, у *Вилајету* и у *Хроници*) коријени се у романтичарској иронији проистеклој из *илузионизма*:

Спољни догађаји, тескоба живота, лична и општа трагедија сваљују се као неодржив притисак на романтичарску свест, а она се растерећује познатим творевинама романтичарског духа: фантазија, илузија, бајка, свесно халуцинирање и фантастичне творевине у литерарном поступку и консеквенци израз су компензационе потребе романтичара пред чијим је очима као стална психолошка противтежа лебдела сања и илузија о првобитној идили (Глушчевић 1964: 177)

Али овдје нас превасходно занима нешто друго: чињеница да је, према Глушчевићу, заслуга у првом реду њемачке романтике то што је фантастика освојила апсолутно пуно право грађанства у литерарном пантеону. И не само то, њемачка је романтика „фантастику учинила најпоетскијим производом и најслободнијом игром субјекта, а, истовремено, у таквој фантастици несвесно открила одређујуће присуство објективне стварности, учинила је тако, симболично, њеним сопственим производом“ (Исто, 186). Ово освајање слобода самјерљиво са вишекратно постулираним Настасијевићевим ставовима о потпуној неспутаности као неопходном услову сваке истинске умјетничке творевине, оно, у

крајњој консеквенци, кореспондира и са начином обликовања и његове поезије, и прозе и драма. Наш аутор дубоко разумијева и креативно упошљава ону посебну врсту романтичарске ироније, тзв. хајнеовског типа, у којој се широко раскрыљени, поетски замах приповиједања или пјевања обуздава наносима ироније или аутоироније, често „према сопственој поетској илузији“ (Живковић 1988: 193).

Јер колико се у туђини дичили њоме, толико ни на ум им код куће да запуштено заболује, лека му се хоће као живом. А овамо није, да речемо, ни без неке сласти, оставити тако самој себи драгу пустолину да дотрајава.

Било шта било, тек нешто ње ради, а повише из путог ината, догоди се те умало не осташе вековати међу змијама онде у Бесном Потоку. 162

Сетно је одонуд Рујна, иде Благи, појавиће се за дан-два, блед на магарцу. Од његових очију је, те пупи благост на врбе, и сва деца већ унапред имају по ново рухо и звонце.

Али се не појави, жао му Миланчета. Њему прикрпи мајка старо, а ми сви у новом. Мимо децу издвоји се, блед и он, и нико не гледа га. *Брига их за Миланчета кад иде Бог.* 306 (подвлачење наше)

Утицај ове литературе донио је нашој прози и помјерање са више-мање авантуристичких фабула, у којима су се догађаји и ликови немилице смјењивали, на растреситије приповиједање које асимилије различите интерполације разнородних комада текста (поетске, дескриптивне, хуморне, итд).

Други традицијскопоетички крак можемо пружити, посредно, преко француског језика (ког је Настасијевић одлично говорио, у Паризу је и боравио извјесно вријеме) и књижевности, до њемачког романтизма и фантастике хофмановског типа. Зоран Мишић сматра да је француска романтичарска фантастика, са којом је Настасијевић директно долазио у додир, превасходно хофмановског поријекла. Хофман је велики, иако можда лично и

неидентификовани, Настасијевићев претходник и према темама, и према приступу грађи. Фантастика гротескног типа добила је у Хофману свог пионира и најблиставијег представника – Едгар Алан По²¹¹ је под његовим очевидним утицајем, и то на оним мјестима гдје, према А. Урбану, фантастика постаје свакодневица уздигнута у гротеску. Тема двојништва – стварног или симболичког: у смислу цијепања личности – стварање под очевидним утицајем фолклорне фантастике, иронијски приступ личностима али и текстуалном дискурсу у његовој укупности: све су одлике прозе хофмановског типа. У његовом дјелу налазимо „температуру повишене димензије, температуру која свим реалним стварима и односима даје један митски, симболичан, потенциран, поетским арсеналом и значењима дубљег смисла набијен и презасићен смисао“ (Глушчевић 1964: 231). Настасијевић га није морао читати (и бојати се да немамо начина да сазнамо да ли га је читао, у списима га нити један пут не помиње) да би се прожео духом тог типа стварања – он је већ оставио толико дубок печат у фантастичком писму да су трагови експлозивне хофмановске фантазмагорије морали наћи и код Настасијевића, макар они дошли и посредно. Неке од поетичких додирних тачака су и сасвим лако уочљиве: Слободанка Пековић пише о Хофмановим јунацима, што се без разлике може примијенити и на Настасијевићеве, да „фантастичан свет не може да доживи, чак ни да наслутити, неко ко није одабраник судбине. Исто је и са гротеском. Невероватне и несхватљиве промене које се дешавају око јунака не може да примети неко ко није упућен“ (Пековић 1974: 436). Као да читамо о Истинословцу, или необичном летописцу *Хронике моје вароши*:

Него на терету самом себи, и без мира, по чудо би се отворило где завирих.

158

²¹¹ Владимир Димитријевић биљежи, поводом Настасијевићевог читања Поовог дјела: „преводио је и Едгара Алана Поа, учитеља модерних песника који је, преко Бодлера, на велика врата ушао у европску симболистичку литературу, али и књижевну доктрину. Поов култ Лепог као израза Суштине, Лепог које је Апсолут, није могао а да не остави трага на Момчилову мисао“ (Димитријевић 2004: 70).

Можемо закључити Донатовим ријечима што описују срж Хофмановог дјела, да су два базична краја његове прозе „*љепота* и њена парадоксална и њена парадоксална супротност у *идиличности филистерије*. Мијешајући апсолутно са најнижим карналним, поетски став сваке истинске фантазије је ироничан“ (1962: 714). Поетичке, тематско-мотивске амплитуде Настасијевићевог дјела у својим крајњим опсезима оцртавају исти график, указујући, макар и најпосредније, на сјеновити одраз дјела великог њемачког романтичара у писму великог српског модернисте.

Непосредна традицијска парадигма: српски и европски реализам.

Сасвим је природно да се проза о којој говоримо, у беневољентном или полемичком контексту, најчвршће надовеже на своје непосредне претходнике, у овом случају велике приповједаче српског и европског реализма. У прегледу одлика српског фантастичног писма П. Палавестра посматра Настасијевића управо као директног наслједника приповједача нашег реализма: он га ставља на средину линије континуитета коју започињу Глишић и Матавуљ, а настављају Андрић и касни Црњански (Палавестра 1989: 21).

Рани реализам доноси специфичну врсту односа према фантастичним структурама, упошљавајући фолклорномитски подтекст, али и манир приповиједања, као амбивалентне принципе истовремене негације и афирмације фантастичних структура (сказ и приповиједање у првом лицу). За наш културни круг ту је Гогољ несумњиво фигура од највећег значаја.²¹² Високи реализам, пак,

²¹² Осим успутно, нећемо имати довољно простора да се позабавимо рецепцијским токовима и линијама утицаја везаним за Гогољеву прозу у српској књижевности, који су несумњиво имали висок удио у формирању хоризонта Настасијевићеве поетике. Осим у самом раду помињаних студија и чланака, о значају Гогољеве фигуре у српској књижевности видјети, између осталог, и у помињаној Живковићевој књизи, али и у зборнику *Глишић и Домановић*, ур. Светлана Велмар Јанковић, САНУ, 2009, а посебно у тексту „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво“ (Поповић 2009).

С друге стране, Владимир Димитријевић Настасијевића ставља у компаративни контекст са једним другим великим руским приповједачем с почетка двадесетог вијека, Алексејем Ремизовим. То је тема којој ћемо се свакако још враћати, а за ову прилику пренијећемо један кратак извод из текста

заоштрава проблематику метанаратавности у разматрању обликовања и улоге фантастике, правећи увод у модерне и савремене литерарне токове који се баве овим типом књижевног дискурса. Ова посљедња два крила у развоју фантастике, према нашем осјећању, најважнији су традицијски нанос, изузев усменог, фолклорног, у Настасијевићевом приповиједању, мада су она, чак и за потребе специфичне анализе, тешко раздвојива с обзиром на значај народног наслијеђа у поетикама српских реалиста. Приповиједање „на народну“ као експлицитно и имплицитнопоетички став претежан је у добром дијелу тзв. сеоске приповијетке (Деретић 2007), али се проналази, додуше у знатно мањој мјери, и касније. Бавећи се рађањем и раним развојем српске новелистике Д. Иванић пише:

Фолклорно језгро ће, међутим, све више више бивати потискивано „причом из живота“ (случај, примјер, догађај својствен свакодневици), и у приповијеткама и романима. Ако је генерација романтичара, почев од Вука, држала до тога да приповијетка треба да узима фолклорну, (псеудо)историјску или фантастично-алегорично-симболичку грађу, реалисти ће позајмљивати из живе стварности свог времена, настојећи створити приче које јој наликују. (Иванић 2009: 2)

Овдје се може испратити Настасијевићев извјестан ход уназад управо у односу на традицију нашег високог реализма: управо ка фолклорној и фантастично-алегоричној-симболичкој грађи. Штавише, ако се модерна фантастика, према Р. Џексон, од својих коријена одваја у том смислу што више није строго колективна форма (Џексон 1981: 16), онда јој се Настасијевићева проза, макар једним својим краком, засигурно враћа. Али враћа се обogaћена и тамновилајетским искуством прелома у духу што се збио током и након Првог свјетског рата, тектонским потресима у изразу и језику, рушећи све уставе којим је изнутра језик био брањен од „насиља“ над његовим бићем.

„Ремизов и Настасијевић“ у коме се резимира: „Заиста, Ремизов и Настасијевић су у том најдубљем смислу сродни: за њих је свет пун страдања и муке, жртвености и бола; порекло тог света губи се митским маглама древности; у тој прапочетној тескоби родило се све што нас данас мучи и чему нема решења (...) Због тог урањања у прадревно, Настасијевић, попут Ремизова, мора да пронађе нову синтаксу, да наведе читаоца да ‘сиђе с ума’“ (Димитријевић 2003: 3).

Ипак, у равни традицијског обзора, кога бисмо могли установити као непосредне претходнике Настасијевићеве у најужем прознопоетичком смислу? Историјски гледано, једно име искрсава прије свих: говоримо о Јовану Грчићу Миленку. Чврсту линију континуитета у оквиру које можемо ситуирати Грчића као Настасијевићевог претходника оцртава Д. Живковић напоменом: „Грчић је изванредан пример скоковитог континуитета наше књижевности: уводећи црте зреле (високе) романтике с великим закашњењем (у трећој четвртини 19. века) он прескаче европски реализам из прве половине и из средине века, и антиципира модерне књижевне правце“ (1994: 201). У овој пракси, сматра Живковић, Грчић није усамљен: исте особине приписане су и Л. Лазаревићу, И. Вукићевићу, С. Ранковићу. Осим тога, Д. Живковић подвлачи да је Грчић своје књижевно дјело засновао на „стваралачкој синтези вуковске народне основе и европске романтичарске и постромантичарске књижевности“ (Живковић 1994: 179).²¹³ Посматрано на тај инспиративан начин, старији се писац у сваком погледу налази у жижи традицијског хоризонта млађег, али ипак, индикативно је да га Настасијевић у својим списима не помиње нити једном, чак ни у оним општим прегледима наших писаца које излаже својим ученицима. Мјеста конекције морају се онда сагледати као имплицитна, гдје се у оба случаја Гогољ оцртава као најутицајнија поетичка фигура: већ и површна компарација показује блиске тематске регистре и сродне поступке стилизације приповиједања под утицајем великог руског писца.

Осим тога, Живковић, посредно, Грчића доводи у везу и са њемачким романтичарима, Хофманом, Новалисом, Брентаном, итд, напомињући да његова фантастика не слиједи само фолклорни образац, обликујући ликове празновјерних сељака, већ у себи носи нешто и од мрачне коби, предестинираности једне немоћне јединке на страдање. Све побројано несумњиво су истовремено и

²¹³ Д. Живковић наводи и да је „Грчић први наш приповедач који је свесно поставио проблем времена у нарацији, као и регистровање свих ових ‘ситница’ које представљају непрекинути низ сензација индивидуалне свести“ (1994: 197), и само према тој карактеристици свога дјела морао би Настасијевићу бити врло близак. С друге стране, исти аутор наводи и да је Грчић Миленко међу првим српским писцима који системски уносе фантастику усменог типа у своје приповиједно ткање (Живковић 1988: 230).

стожерне тачке Настасијевићевог приповиједања; осим тога, сличност се да уловити и на микронивоу – обојица писаца често значајне ријечи у тексту истичу курзивом – Живковић напомиње да је Грчић од њемачких романтичара преузео тај манир писања. О типолошким и поетичким додирима Грчићеве и Настасијевићеве прозе пише Станислава Бараћ, осврћући се на лик приповједача луде и карневалски подтекст у темељима обају приповједака:

Иако се налазе у другачијој улози, Грчићев и Настасијевићев јунак задржавају неке од особина и спољашњих обележја ових карневалских ликова. Оно што је некада било права маска у којој су се учесници обреда преоблачили, прешло је у књижевност као маска сказа, тј. обележје лика који је носилац те маске. Шантави торбар и грбави Кача недвосмислено припадају бахтиновски схваћеној култури градског трга и њеним ликовима. (Бараћ 2010: 647)

Типолошке сродности у изградњи фантастике дају се назначити и када се у компаративни контекст постави Настасијевићева проза са Глишићевом и Веселиновићевом, донекле и Сремчевом, који брижљиво стилизују своје приповиједање у правцу већ помињане „фантастике са кључем“. Ипак, треба напоменути да све оно што се у прози српских новелиста доба реализма експлицира као фантастични садржај (било подложно проблематизацији или не: демонско дијете код Глишића, облачар или ђаво код Грчића, нпр) код Настасијевића је већ прошло код процес темељне редукције и оставило само мрежу финих сугестија и исцјепканих парчади богате фолклорне митологеме, који су тако осамостаљени, узглобљени у нови контекст, почели да еманирају и нова значења. Ако код Гогоља, Грчића Миленка, Глишића, Сремца „имамо исти тај полушаљиви, полуозбиљни тон приповедања о ђаволу, који је и страشان и смешан²¹⁴, и опасан и јадан, и чаролијски супериоран и реалнофизички слаб;

²¹⁴ „Хумористичко-пародични став био је онај стални коректив који је чувао српске писце као представнике једне мале и почетничке литературе од падања у масивно преношење манира туђих писаца (...) Тако се српска уметничка проза 19. века конституисала и развијала као оригинална национална књижевноуметничка творевина захваљујући умногоне баш пародично-хумористичном ставу ставу српских приповедача као корективу против књишке патетике“ (1994:

имамо исти сељачки језик, сочан, жив, без књишких примеса, узет непосредно са уста сељака и уметнички стилизован у правцу одабирања карактеристичног“ (1994: 188–189), Настасијевићев језик стављен под лупу указује се као суштински удаљен од народног баш у правцу „књишких примеса“ и изразитих назнака индивидуалног стила. Из његове прозе ишчежава свака дидактичка примјеса везана за разобличавање сујевјерја, напротив, на оностраном се инсистира као на ентитету што је можда и стварнији од *стварног*; у озбиљној мјери слаби сразмјера чистог, непречишћеног народног говора, и то у правцу до херметизма пренапрегнуте стилизације. Ако је у реализму, у казу, сам јунак говор, причање, код Настасијевића је центрипетална сила језик као структура, безмало осамостаљени принцип иновирања, самообнове, што на тренутке губи контролу над сопственом прогресијом и пријети да удави текст у престилизованом логореји. Тај језик, растући у бурлескним визијама, без обзира на у коначници не тако блиске резултате, приближио се сасвим језику нпр. Растка Петровића, остављајући за собом превладане (скоро смо у искушењу да кажемо: здробљене) структуре реалистичког текста. У његовој нарастајућој самосвијести (јер се кумулација овог процеса да хронолошки испратити), дакле у освијешћеном бићу самог језика, сагледавамо истинске коријене неоспорног модернитета ове прозе, пред чијом самоувјереношћу падају примједбе на рачун анахронизма (па и атавизма), изрицане не само од Настасијевићевих савременика, него и доста, доста касније.

Поједини проучаваоци (међу њима и Црњански) истицали су Настасијевић однос према прози Борисава Станковића. Његово прозно, и посебно драмско дјело посматрају као надовезивање на тематику затомљене чулности и „мистику коби наслеђа“ (Глигорић 1966: 266) која Станковића опседа, а код Настасијевића се поново рађа са новим семантичким преливима и у перцептивно отежаној форми. Ипак, сматрамо да се, осим одређених тематских кругова што подједнако закупају оба писца, не може говорити о некој суштинској сродности: макар не

249, 250), пише Д. Живковић. Хуморна нота, додуше само у траговима (на које смо скретали пажњу с времена на вријеме), одржала се и у Настасијевићевој прози, али рекло би се да се кроз његово дјело да прије пратити генеза гашења тога става него његов органски продужетак.

дубљој од онога што Настасијевићева проза баштини по сили развоја из општих савремених и непосредно претходећих традицијских токова.

* * *

Остало нам је још једно важно питање, а оно се тиче фигуре Достојевског у Настасијевићевом поетичком хоризонту. Упада у очи, док се ишчитавају Настасијевићеви есејистички, критичарски, поетички и сви други списи, да је Достојевски, изузевши неколико српских писаца, аутор о коме се највише говори, промишља и пише. Текст „Неколике белешке о Достојевском“ доноси панегирички тон у славу великог писца и помало необично скрушен став:

За дубљи потрес од књиге не знам него што ми га је током читања изазивао овај човек (јер он је писац само по техничкој нужди, као што је можда био човек само по телесној), па опет застрепим и од саме помисли кад год ми о њему ваља како било средити своју мисао. IV, 59

Са Достојевским се, несумњиво, осим преко већ поменутих тема двојништва и коби, заједничких за један шири традицијскопоетички круг, Настасијевић може упоредити и према склоности да упошљава религијске тематске комплексе, са акцентима на злочину/кривици/гријеху, искупљењу и покајању. Ово свакако има везе и са појавом неотолошког мистицизма о коме пише Радован Вучковић, експлицирајући да се Настасијевићево дјело „идеолошки и политички развијало у оквиру десне оријентације српске либералне интелигенције између два светска рата“ (2011: 283).

Коначно, најупечатљивија је тежња да се заћути пред најкрупнијим питањима које наратив импликује, чиме се појачава улога читаоца као интерпретатора зачудних и никада до краја разјашњених или освијетљених догађаја и ликова. Та *дијалогска свијест* Достојевског, што дијалог провоцира и његује и на наративном и на метанаративном нивоу, велика је фасцинација

Настасијевићева што је неминовно оставила трага и у начину на који је сам приповиједао. У једном је есеју, чак, о овој поетичкој константи Достојевског оставио и неколико редова, обликујући истовремено и нешто што личи на и имплицитнопоетички исказ:

И чему то, тако погрешно саздати човека, да неодговорно грешећи, тек тиме улазимо у праву одговорност? И да је праведном Јову, јер је праведан, предодређено најдубље страдање?

Достојевски ту, као Еклесијаст, заћути. Заћути, јер ту престаје и моћ главног ума. И моћ визионера, и пророка.

Ћутањем тада дубље се одговори него најдубокоумнијом речју. IV, 61

Призвани Еклесијаст, који тврди да онај ко увећава знање – увећава и муку, баш код Настасијевићевог дјела могао би бити највећма у праву. Зато ћемо умјесто коментара посегнути за нареченим ћутањем, као „најдубокоумнијом речју“.

ПРВИ ТАЛАС РЕЦЕПЦИЈЕ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ

– Поетика покушаја –

„тај млади писац [...] као у неки инат онима из првих поратних и најмлађих књижевних нараштаја, који дрском руком авангардиста посеглоше да здеру застор са исцереене сфинге будућности (посрћући при том с уста на нос и с носа на уста), г. Момчило Настасијевић ударио је још смелије – уназад, у сасвим супротном правцу, зашав у шуме наше прошлости, дубоке и мрачне, зачаране и сеновите“ (*Библиофил* 1927: 12)

„А ова књига је доказ, да надреализам има своје оправдање ондје, гдје извире из истинске потребе искреног осјећања, и гдје се кроз доживљавање талента одупире о живу осовину живота. Ето, ради тога ова књига има један, готово програмски, а свакако авангардистички карактер“ (*Невистић* 1927: 120)

„Да ли је г. Настасијевић надреалиста или експресијониста, о чем су дошли у контроверзу неки критичари, за нас је свеједно“ (*Георгијевић* 1927: 265)

„Г. Момчило Настасијевић целим својим књижевним радом стоји мало по страни у нашој најновијој књижевности“ (*Меденица* 1931: 115)

То да су основне намјере, дакле не само одлике, Настасијевићевог дуго траженог, стрпљиво и трпељиво изграђиваног приповиједног стила препознали и добрим дијелом описали његови савременици – да се видјети већ на основу једног сумарног прегледа периодике која је непосредно испратила појединачно објављивање првих приповједака, а онда и збирку *Из тамног вилајета*, која се појавила почетком 1927. године. Осим тога, сви ти текстови који непосредно прате

ту прву збирку, тек изашлу испод штампарске пресе, драгоцјен су документ о културној атмосфери, књижарској и критичарској пракси, читалачком укусу и навикама не само у Београду, одакле је природно потекао највећи дио тих текстова, него и на подручју Краљевине Југославије, будући да текстови стижу у листовима који излазе у Сарајеву, Загребу, Љубљани, и да их је само *Вилајету*, између 1925. и 1927. године, посвећено више од тридесет.²¹⁵

Намјера нам је да се у овом дијелу разматрања о Настасијевићевом дјелу позабавимо најприје рецепцијом прозе, остављајући нажалост по страни рецепцију лирике и дјелимично драме (драма ће бити узета у обзир превасходно зато што се више мање сваки текст везан за Настасијевићева драмска остварења из двадесетих година осврће и на збирку *Из тамног вилајета*), иако оне, природно, теку паралелно и утисци се неизбежно преплићу и мијешају.

Овај преглед нажалост не може да обухвати тоталну цјелину написа који су изашли поводом прве Настасијевићеве збирке, јер аутор до неких од њих уз сав напор није могао доћи. Ипак, надамо се да ће главнина пронађених текстова ипак пружити донекле неокрњен утисак о пријему ове прозе међу савременицима и условно другом рецепцијском кругу, непосредно након пишчеве смрти. У њему ћемо покушати да дамо одређен преглед прво листова који се баве Настасијевићевим дјелом (и који су му, на извјестан начин, наклоњени или ненаклоњени), затим аутора који прате и коментаришу његов рад, да констатујемо које су (ауто)поетичке поставке разматраног дјела већ тада, при првом додиру са њим, уочене и описане, кога су критичари претпостављали као могуће узоре или изворе утицаја, и, оно што је можда најинтересантније као и данас отворено питање, како су савременици једно живо дјело у настајању класификовали и установљавали му мјесто у ионако изразито превратничком (а истовремено и

²¹⁵ Намјера нам је да се у овом дијелу разматрања о Настасијевићевом дјелу позабавимо најприје рецепцијом прозе, остављајући нажалост по страни рецепцију лирике и дјелимично драме (драма ће бити узета у обзир превасходно зато што се више мање сваки текст везан за Настасијевићева драмска остварења из двадесетих година осврће и на збирку *Из тамног вилајета*), иако оне, природно, теку паралелно и утисци се неизбежно преплићу и мијешају. Више о рецепцији лирике видјети, нпр, књигу Миљка Шиндића *Рецепција лирике Момчила Настасијевића* (1996), и текстове Александра Петрова, Марка Аврамовића и Владана Бајчете у зборнику *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци* (2015).

двоструко добро утабореном) времену наше књижевности. Као што оцјена о Настасијевићевом прозном дјелу ни данас није једногласна, иако се о њему додуше ријетко говори, и још рјеђе пише, па изнесени судови остају углавном у оквирима пријатељских разговора, тако се ни ондашњи његови критичари, пријатељи, познаници, по перу колеге и читаоци нису могли сложити око истих суштинских питања око којих се паштимо и дан-данас када је, макар зарад неких књижевноисторијских оквира, потребно одредити неко, било оно сасвим условно и нестабилно, мјесто приповједача Настасијевића у периодизацији наше књижевности.

* * *

Објавивши се као прозни аутор у божићном броју *Новости* из 1923. „Причом о незнању. Писана само за лаковерне“ (исте године излазе и „Прича о недозваној госпођи и гладном путнику“, „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија“, „Реч о животу оца Тодора овога и онога света“, који, ишчекујући још само „Запис о даровима“, чине окосницу *Вилајета* као збирке), Настасијевић је као приповједач прихваћен добро, чак изузетно у годинама које су слиједиле и – до једног одређеног тренутка. Тај тренутак превасходно је везан за настанак појединачно објављиваних прича²¹⁶ које ће доцније сачинити необјављену и

²¹⁶ У овом тексту (али и иначе), аутор наизмјенично користи термине „приповијетка“ и „прича“, са пуном свијешћу да Настасијевићевој прози ни један ни други термин у потпуности не одговарају. Пракса је осим тога утврђена према угледу на приређивача Настасијевићевих *Сабраних дела* професора Новицу Петковића, који о овој теми каже: „Ближе жанровско одређење хотимично је избегнуто – књига је неутрално названа *Проза* – највише зато што сам Настасијевић у једном ‘аутофрагменту’ из 1927. године за збирку приповедака *Из тамног вилајета* изричито каже да је то заправо ‘збирка лирских казивања’, а *Хронику моје вароши* назива ‘незавршени циклус’ таквих казивања. Једино су рани текстови, у рукопису, жанровски одређени као приче. У критици се, међутим, уобичајило да се ‘лирска казивања’ из двеју збирки називају приповеткама, па ћемо се тим условним називом и ми привремено користити“ (Петковић 1991а: 841). Михајло Пантић, пак, сматра да „основни наративни облик/појам ‘прича’, као примаран и елементаран, у случају

неприхваћену збирку *Хроника моје вароши*, око чије су чисто естетске вриједности мишљења и данас подијељена. Али, поновимо, у првим годинама свог (јавног) књижевног рада овај аутор никако није био пасторче нашег књижевног живота: он објављује у најзначајнијим и најчитанијим листовима: *Политика*, *Новости*, *Правда*, *Летопис Матице српске*, *Српски књижевни гласник*, *Мисао*, *Књижевни југ*, *Покрет*, *Вијенас*, *Гајрет*, итд, о њему лијепо говоре и пишу М. Црњански, С. Винавер, М. Дединац, Х. Хумо, И. Секулић.

Идуће (1924) године, двадесетдеветогодишњи Настасијевић издаје још и „Лагарије по ноћи“, „Лагарије по ноћи I“ и „Лагарије по ноћи II“ (*Мисао*, *Раскрсница*), што је, све уједно, представљало одличан увод у прекретничку 1925. годину, када се, 21. фебруара, на страницама *Покрета* појављује „Запис о даровима моје рођаке Марије“, најпознатија и у правом смислу те ријечи иконичка приповијетка цјелокупног Настасијевићевог дјела. Штампаче су испратиле репродукције слика Р. Валића, „Васкрсење Лазарево“, „Ева“, „На купању“ и „Искушење“, које су се као ликовно рјешење изврсно уклопиле.

Настасијевићеве прозе ини се аналитички употребљивијим од жанровског појма ‘приповетка’ (Пантић 1999: 310).

С друге стране, није згорег поменути ни то да се Настасијевић ипак користи и термином „приповијетке“ када говори о *Хроници*, у полемичком тексту о раду Српске књижевне задруге.

Настасијевићев биограф Деврња *Хронику*, пак, наводи: „У Момчиловим рукописима, осим *Хронике*, има још два прилога за културну историју Милановца“ (Деврња 1939: 22, подвлачење наше).

На крају, нама се чини да би у складу са наративним концепцијама обје збирке Настасијевићевим прозама највише одговарао назив – *записи*, када би он, што нажалост није, био канонизован као званичан термин једног одређеног облика модерног приповиједања.



Слике 10, 11. *Покрет*, 21. фебруар 1925, у коме је објављен „Запис о даровима моје рођаке Марије“. Илустрација на слици десно је репродукција слике Р. Валића „Васкрсење Лазарево“

Објављивање ове приче „саме по себи прелепе“ (како пише иначе уздржани Новица Петковић) донијело је уједно и први текст о Настасијевићевој прози – пропратни чланак у *Покрету*, из пера Мирка Цветкова. Текст је дат сав у панегиричном тону²¹⁷, и доноси у закључку сад већ чувену најаву да ће „странци [...] ускоро морати учити српски језик да би на своје преводили дела Настасијевићева“ (Цветков 1925: 326). Не налазећи ниједну мрљу у вјештини приповиједања када се „Запис...“ стави напореда са бајкама Оскара Вајлда, са причама Е. А. Поа, са „најгенијалнијим партијама Достојевског“, штавише сматрајући је једнаком са њима, аутор у химничном заносу додаје: „О, ми се нисмо надали да ћемо у књижевности непосредно по Страшним Годинама добити дела што извиру извора под којима су такодубоки талози векова живота, рада и мука наших предака. Ми смо знали да народ са народном поезијом какву ми имамо, са херојском реториком Његошрвом, са хладним савршенством

²¹⁷ Чак и Настасијевићев биограф Деврња оцијениће овај текст као нешто претјерано ентузијастичан.

Мажуранићевог ‘Смаил аге Ченгића’, са простотом ‘Поварете’ Сима Матавуља, са добротом ‘Чича Јордана’ Стевана Сремца, са ненадмашном лепотом неколико ‘Снохватица’ Змај Јованових, са циновским моћима дела Марка Миљанова и Борисава Станковића, са љиљанском чистотом песама Љубе Визнера... ми смо знали да тај народ није пасторче Природе. Ми смо чули разговетно подземни тутањ што тутњи с једног краја Србије на други; ми смо предосећали блиске изразе снаге вековима живота од Бојке до данашњице. Но ми се нисмо надали да ће се крила Генија наше земље развијати тако брзо... Нека је слава Богу на висинама“ (Цветков 1925: 326).

Иако је критика, несумњиво, била мање опрезна и штедрија у салви похвала него што је то случај данас, овакве књижевне овације морале су изазвати много поноса код младог приповједача. И не само то: стоји као чињеница је да су први узор идентификовани одмах и, мада је у овом првом приказу пропуштено да се укаже на који се тачно начин проза Настасијевићева додирује са Станковићевом, Матавуљевом, Поовом или одломцима из Достојевског, традицијска линија у којој се уопштено смјешта ова проза била је одмах назначена једним потезом.

У истом броју налази се још један текст, Душана Тимотијевића, нешто стишанијег, али једнако похвалног тона. Поредићи (врло значајно и занимљиво) опет Настасијевића са Поом, Тимотијевић врло проницљиво, дакле још тада, примјећује оно што ће се усталити у свим доцнијим описима Настасијевићевог дјела: (скоро па бескрајну) варијантност која стоји у позадини коначне творевине, самопрегоран рад до савршенства и цизелирање стила:

Најбоља књижевна дела, прво, као да нису стварана него створена; као да су настала ерупцијом неких скривених снага; као да су резултат једног даха. Ништа од оног што одаје трошни део писца – човек не види се на њима: *ни његов труд, зној његов замор, ни његове муке, исправке, преправке, прераде*, ни његова горчина у тренутцима застоја или чак отсуства творачких моћи [...] Тај *Запис о даровима моје рођаке Марије* писан је пре сасвим кратког времена, тако рећи јуче, а човек читајући га осећа у очима преливе му патинастих наслага, као да постоји од увек, као да потиче од праискони исходећи од пратвари. (Јесте да је то дело Настасијевићево писано језиком и начином који само за себе дају пуно

сведочанство чудесних моћи овог младог човека и који, *изграђивани у многим бесаним ноћима*, неслућено срећно стапају у јединство прве књижевне творевине наших безимених радника Средњег Века са данашњицом, те и тиме чини утисак старијег дела него што је. (Тимотијевић 1925: 335, подвлачење наше).

Године 1925. и 1926. Настасијевић много ради и доста објављује. Осим што пише нове приповијетке, судећи према варијантама он и преправља, дописује, брише и прекомпонује у старим, па и оним које тек што је објавио. Осим „Записа“, 1925. излазе још и „Како се сазда наша богомоља“, „Спомен о Радојци“, „Сан брата без ноге“, „О чика Јанку“ (неке од њих излазе и два пута у различитим гласилима: *Покрет, Ратни инвалид, Нови књижевни лист, Мисао*). Сљедеће године у *Правди, Политици, Ратном инвалиду* излазе „Одломак о роду вампира“, „Истина о опакоме“ и „Прича о мудрачевој љубави“. Индикативно је то да још 1926. године у Настасијевићевим стваралачким плановима фигурира *Хроника моје вароши* као засебна цјелина, збирка, чији су дијелови излазили још и прије него што је *Вилајет* формиран и објављен. Наиме, 1927. излазе и „О нашем поднебљу“, „Наша ноћ“, „Родослов лозе вампира“, „Ане кадије реч о ћир Захиној коби“, „О Крловој невести“, „Незнанчева исповест“, „Врбица“, „Уочи пролећа“, „Моја реч о међулушкој смутњи“, „Запис на вратима“, „Како божјег човека opakим набедише“, „Година“, „За добар почетак“, у листовима *Политика, Правда, Рашка, СКГ, Књижевни север, Летопис Матице српске, Вијенац* и *Новости*, и међу њима се, што фрагментарно, што уцијело, дају разазнати сви мотиви и покретачке снаге млађе и необјављене Настасијевићеве збирке, иако су поједини дијелови доцније дописани или уобличени. То нам је сазнање двоструко значајно: оно свједочи, с једне стране, о врло јасно зацртаним конфигурацијама оба дјела и њиховој релативној засебности, али говори, несумњиво, и о заједничком хоризонту, малтене симултанizmu њиховог настанка који није могао да не остави посљедице у структурама појединачних збирки, а које се понајприје тичу непосредног утиска о истовјетности у њима сачињених и презентованих свјетова. (О томе је много више било ријечи у поглављима о хронотопу и приповједачима Настасијевићеве прозе.)

Оно што је чињеница јесте да се, још прије него што се књига званично

појавила, дакле 1926.²¹⁸ и дословно у првим данима јануара 1927, Миљковић, Глигорић, Благојевић дају у СКГ, *Савременом прегледу* и *Самоуправи* чланке са приказима *Вилајета*. Међу првима се, дакле, оглашава близак породични и пишчев пријатељ Десимир Благојевић. Он ће, такође, у неколико наврата и интервјуисати Настасијевића, остављајући нам тако драгоцене податке о аутопоезици који допуњавају ауторове есеје и биљешке. Дакле, *Самоуправа*, („лист политички, економски и књижевни“) на странама од 25. децембра 1926. у рубрици „Књиге и листови“ доноси неколико реченица о *Вилајету*, констатујући понешто емфатично да је г. Настасијевић „један од оних књижевника који, у својој идеалној скромности, неопажено али раскошно развијају своју интелектуалну личност“. Ипак, индикативно је то што је и у овако малом, могло би се чак рећи и успутном тексту, премда нештедимице обојеном патосом, одмах опажено и прибиљежено основно својство Настасијевићеве прозе: начин говора је, примјећује аутор, „пун извесне тврдоће и сажетости у изразу“, а „ритам тежак и заносан као тамјан“, док „ширина унутрашњег лиризма мирише прошлошћу и звучи као давне хришћанске легенде“, творећи, све уједно, „диван пастел црне коби и тамне сенке над човеком“ (Благојевић 1926: 294). У јануару 1927, Бранислав Миљковић констатује да се наша приповијетка „много шаблонисала“, да су се „усталили извесни поступци [...] донели неки клишеи из туђине, уобичајили су се слични развоји теме, приуговиле се извесне фразе“, па зато поздравља тек изашлу збирку Настасијевићеву видећи у њој збирку прича нарочите врсте, какве до сад у нас није било“ (Миљковић 1927: 142). Миљковић младог приповједача види као емотивног, сугестивног фаталисту, а о поступку његовог приповиједача и приближавању ове прозе лирици Миљковић закључује:

Своју визију таквог у уметничко дело спроводи на тај начин што све емотивне елементе које прикупи збија и сажима до крајњих могућности. Зато по

²¹⁸ Ако се вратимо начас на годину 1926, видјећемо да се текстови везани за *Вилајет* као збирку појављују још тада, иако је она ушла у корице почетком 1927. Један приказ излази и у броју од 1. јануара 1927, у СКГ. Да ли је та пракса везана за давање на ишчитавање издања која су у припреми, па са тим у вези и одређену врсту најаве или позива на претплату, или неку другу праксу, не можемо бити сасвим сигурни.

овим причама има много фаталности, *и све је изведено и сведено једним упорним и сталним сконцентрисавањем животног материјала*. И зато оне имају у себи много више лирског него ли епског (1927: 142–143).

Оно што је заиста драгоценост у овом прегледу јесте то да Миљковић одбија приговор о неубједљивости фамозних нејасних мјеста ове збирке, резонујући да су она настала „сабијањем садржине, избегавањем обичног констатовања и геометријске логичне конструкције доказивања и извођења, и да *она долазе природно и изгледају нејасно само уобичајеној логици и навикнутом везивању*“ (подвлачење наше). Другим ријечима, Миљковић износи ултимативни комплимент једном ствараоцу из авангардог доба, а то је да је успио да прекодира језик тако да унутар себе (п)остане логичан, штавише баш такав какав је неминован у креираном дискурсу („Он не препричава збитије, него га намеће и наговештава ток, сажимањем разноврсних ефеката, згрушаном лириком, прилагођеним стилем, музиком фразе, неким врло кратким обавештењем“, Исто: 144). Осим тога, не може нам промаћи да је већ један од првих критичара Настасијевићевог дјела пописао инструментаријум поступака којима ће се овај непрестано (опсесивно?) служити до краја живота и стваралачког вијека: сабијање и концентрисање садржине „до крајњих могућности“, избегавање (здраво)разумске логике синтаксе свакодневног говора²¹⁹, „ненавикнуто везивање“, коришћење свих потенцијала креираног фатализма и напрегнутости емоција у прози. Чак и једна успутна констатација вредносног типа, која као да има улогу да похвалном тону цијеле критике да и одређену равнотежу која потиче из објективности – да је прича „О чика Јанку“ далеко најслабија у збирци – макар са наше тачке гледишта сасвим је оправдана.

У сарајевском *Гајрету* Хамза Хумо у два наврата пише о Настасијевићу: први пут 1927, поводом *Из тамног вилајета*, а други пут поводом *Међулушког блага*. И док се, у сажетој биљешци, о првој књизи изразио похвално, у нешто

²¹⁹ Миљковић поводом тог питања прецизира: „али његова особеност је нарочита у руковању реченицом; следујући оној својој унутрашњој тежњи да сажима, он и реченицу и стеже и ломи према ономе што она носи у себи, и према томе шта он њом хоће“ (1927: 144).

ширем напису поводом Настасијевићеве драме чују се у Хумовом тексту већ познати критички тонови:

Имати један личан тон, прва је од добрих страна једног уметника. Бити свој, то своје осећати у пуној мери, бити у стању друге увести у богатство тих својих осећања, није свакидање. Г. М. Настасијевић поседује обадве особине. Он их поседује у неку руку чак и у толикој мери да се бојимо да напослетку не западне у манир и не поврати се потпуно сам себи, или боље рећи: да се не отуђи још више од нас (Хумо 1928: 44).

Хумо се, дакле, (донекле и пророчки) обазире на могућност да ће у својој језичкостилској ексклузивности Настасијевић отићи толико далеко да ће чврста опна тог мукотрпно траженог израза²²⁰ постати непробојна за огромну већину потенцијалних читалаца. Чим нестане тренутне знатижеље око новог облика ларпурлартизма који је код Настасијевића узео, према Хуму, забрињавајуће размјере, његова кула од слонове кости могла би остати сасвим без посјетилаца:

Г. Настасијевић неће освојити нашу ширу читалачку публику, а о најширој да и не говорим. Њега ће, још дуго времена, ценити и радо читати редак кружок искрених поштовалаца уметности, све док и с њега не спане чар новине. Тада ће и он за њих, по свој прилици, постати сасвим обичан. И зато што г. Настасијевић неће моћи да освоји ту ширу публику, његово деловање као уметника остаће окрњено, па у скрајњој линији и безначајно. Чисти артиста, он је далеко од свих социјалних момената и од стварности данашњице. (Хумо 1928: 44)

²²⁰ О новом/старом језику који се у овој прози чује пише се и у *Новом животу* (иницијали С. Р.). Осим што аутор констатује да „г. Настасијевић идући за народним језиком ствара нове могућности изражаја у уметности, много непосреднијег живљења“, и да је његов рад на том пољу све успјешнији, један провокативно постављени детаљ боји овај мали текст: аутор читаоце обавјештава да је 27. новембра изашао фрагмент дјела Николе Трајковића под називом *Тамни вилајет*, односно нешто мало више од мјесец прије Настасијевићеве збирке, и позива писце да питање истовјетности, хронолошког реда и подражавања „сами расправе“.

Отприлике у исто вријеме те 1927. (за Настасијевића тријумфалне) године, на шестој страни *Политике* (под иницијалима, или још прецизније *псеудоиницијалима* Ђ. П. Б., испод којих ће Гојко Тешић, уз помоћ Момчиловог брата Светомира, открити Милана Дединца) изашао је *књижевни преглед* збирке *Из тамног вилајета*. Уз неколико крупних похвала: „проницљив уметнички дух“, „жанр јединствен у нашој књижевности“, текст доноси и напомену о непосредном претходнику у раду на језику који тежи архаизији – Растку Петровићу (овај став ће се доцније међу савременицима, али и каснијим тумачима Момчиловог дјела, често и радо понављати). Осим тога, Дединац је уједно и међу првима који износи и озбиљније замјерке везане за питање *манира* у Настасијевићевој прози, а које ће се усталити као камен спотицања између писца и његове публике и до дана данашњег: „Често силно обузет тим трагањима и истраживањима, он је често губио посредност уметничког изражавања и прелазио у чисто интелектуалне језичне игре“ (Дединац 1927: 6).²²¹ Осим тога, Дединац веома рано примјећује и да утемељење у таквом језичком дискурсу младог писца у неку руку условљава и на избор времена радње, а самим тим и тема у најширем смислу ријечи:

Његови покушаји²²² да забележи поједине реалније моменте свакидашње, нама још довољно календарски блиске, не могу се ни приближити тајанственој и кристалној прози Настасијевићеве приче ‘Записи о даровима моје рођаке Марије’

²²¹ Занимљиво је да су готово идентични приговори изношени у тим годинама и на Винаверово дјело. У *Правди*, поводом појаве *Чувара света*, стоји: „Као и у главнијим збиркама, Винавер се и у овој збирци труди да наш језик учини растегљивијим, еластичнијим, да изравна тврдоће и да стих до крајње мере узвучи. Услед тог експериментисања са језиком и са ритмом, усред тог растезања које има у себи жонглерског, збирка оставља утисак широке, адаптивне интелектуалности која је више у пространству но у дубини, интелектуалности која је досетљива али не убедљива и нарочито лишена свежине јер нема лирски таленат за подлогу“. (Аноним, Правда 1927)

²²² У цјелокупној критичкој литератури о Настасијевићевој прози, па и његовом цјелокупном дјелу, ријеч „покушај“ је међу најфреквентнијим. О покушајима и тражењима говоре сви, од Дединца до Новице Петковића. Хамза Хумо њоме закључује свој утисак о Настасијевићевом писању: „Напоследку, уметност г. М. Настасијевића далеко је од тог да теши и бодри у животу; да диже дух и снажи полет. Она нас оставља некуд зачуђене као да нас је довела до врата мрачног трансцедента да осетимо његов дах, а затим пред нама затворила сав тај свет у који је хтела да нас уведе. Отуд, цела његова уметност *делује још као покушај*“ (Хумо 1928: 44, подвлачење наше).

која као да је сва потекла из неког далеког и узвишеног осећања. Заиста, један данашњи језик, улични, свакодневни, нама близак, одвише је сачињен од грубог ткива за Настасијевићеву прозу која је сва саграђена из прошлости и сна (Дединац 1927: 5).

Дединац у овој оцјени није погријешно: као највредније Настасијевићеве приче и до дана данашњег остале су оне у којима је вријеме догађања толико замагљено да му је одређивање малтене препуштено произвољном читалачком утиску: оне са тематиком из савременог живота (истини за вољу и малобројне) остале су скоро без икаквог одјека у историји наше књижевности.

* * *

Српски књижевни гласник извјештава, у књ. XXI, броју 3, од 1. 6. 1927, да је Оцењивачки одбор – у саставу г. Богдан Поповић, као предсједник, г. Милан Богдановић, г. Миодраг Ибровац, г. Светислав Петровић и г. Тодор Манојловић, као чланови – донио одлуку да на конкурс за награду Удружења пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“ лауреат за најбољу приповијетку (уз награду од 4.000 динара, наспрам двоструко мањег износа за најбољу пјесму), понесе Момчило Настасијевић, за приповијетку „Запис о даровима моје рођаке Марије“. Иако сам није писао нити говорио о њему, похвала у виду додијелене награде од предсједника жирија Богдана Поповића морала је бити велики подстрек Настасијевићу, али уједно и признање да је пут којим је кренуо у свом књижевном раду добар. Овим признањем на најљепши начин заокружена је блистава Настасијевићева година, послје које за живота више није био у прилици да чује ни изблиза толико похвалне ријечи о своме дјелу. Штавише, у рецепцији његове прозе гласови се стишавају док их најзад и не понестане, будући да материјала за причу више није ни било: објављивање *Хронике*, иако је дуго стајала припремљена за штампу – изостало је.

Али вратимо се на критике које су дошле након објављивања *Вилајета*. Јаку, и тражену и дорађивану, архаистичну црту Настасијевићевог приповиједања

осјећали су и његови савременици и рани критичари. Поводом *Вилајета*, У *Савременом прегледу* 1927. Велибор Глигорић даје критику на једном ступцу, износећи став да је Настасијевић „успео да створи свој жанр. Тај жанр је и у постављању приповетке и стилском склопу реченица и у употреби језичне архаистичности“. И ту се одмах поставило, и до данас остало да фигурира као најкрупније и најизазовније, питање природе и конструкције, унутрашње и спољне, Настасијевићевог језика. Тој теми допринос су давали сви учесници дискусије о Настасијевићевом дјелу, дискусије која је навршила своју девету деценију. Хвалећи конструктивну страну Настасијевићеве *фразе*, Глигорић јој одаје признање да је „слободна од стилских формула, од граматичке тортуре и враћа се на онај језик који је изгубљен због отрговљења речи, пијачности и конкретног моделизирања израза“ (Глигорић 1927: 3). На ово опажање (везано колико за иновативност приповиједног поступка толико и за особине синтаксе и рабљене лексике) надовезује се став Миодрага Пешића²²³ из исте године, који у прегледу нових издања у рубрици часописа *Воља* доноси једно индикативно запажање о иновативности Настасијевићевог приповиједног поступка: „г. Момчило Настасијевић стара се да да нову форму једној озбиљној књижевној врсти. Он је први наш поратни приповедач, који се стара да реши правац нове приповетке. А то је значајно, врло значајно за нашу књижевност. *Јер, док се у поезији праве огромни скокови и опити, наша проза је стално у традицијама*“ (Пешић 1927: 72, подвлачење наше).

У рубрици „Књижевни преглед“ часописа *Хрватска повијест* М. Ујевић – називајући успут досљедно нашега писца Настасијевић – унапријед га брани од оптужби да је пурист и филолог, децидирајући да је ријеч о „пнешто осебујном, али врло врсном умјетнику језика, стила и снажне ритмике“. Оцјењујући *Вилајет* као врло пријатно изненађење „из Београда“, Ујевић прецизира да је то језик „отмен у причању, пун упоредби и тропа“, али додаје и то да је стил „каткада опор

²²³ Исти аутор прецизираће да је „огромна мана“ Настасијевићева што му је читалац „ принуђен на умор и најзапетију пажњу, да би могао пратити доста нејасну радњу. Томе су увек узрок његове неочекиване синтаксичке могућности, које застављају да заборављамо основне чињенице“. Прикривени приговор недовољно развијеној фабули чује се и у закључку: „Приповетке г. Настасијевића немају садржине. То је мало чудно, али тачно“ (72).

и отмено хладан, састав реченица неочекивано намјештен и артифицијелан (*sic!*)“.

Овдје се наилази и на једну од првих напомена о специфичном *ритму* те прозе: „Ритам је снажан и библијски исклесан“ (43). У СКГ (*Аноним*) излази краћа рецензија у којој стоји, између осталог, да: „огромна, дубока пажња на језик и изражај, несумњиво иду у најоригиналније што их даје наша књижевност“ (*Аноним* 1927: 74). У *Мисли* 1927. Ксенија Атанасијевић лаконски констатује да је „опште признање да је г. Настасијевић дао ненадмашну реченицу, и ту несумњивост не треба више подвлачити“. У овом врло афирмативном чланку она поиздаље као претече младог писца (макар у домену ирационалног) наводи Поа са „Морелом“, Еверса са „Пауком“ и, врло значајно, Симу Пандуровића са „Светковином“.

Иван Невистић у *Vijenci* од 1. III 1927. оцјењује књигу као изузетан догађај у тадашњој књижевној продукцији јер се „по њој један готово непознат аутор афирмирао као готов умјетник“. Закључујући да је ова књига заправо чист примјер стварања *надреалистичке прозе*, Невистић даје и младом приповједачу комплимент да се није зауставио на ограничавајућим поставкама надреализма и „празним вербалистичким доскочицама и непроосјећаним експериментима“ (Невистић 1927: 120). Овај став говори о томе да су свједоци рађања и раног развоја надреалистичког покрета имали о њему друкчије виђење и различита очекивања од онога на шта смо спремни да га у историјско-теоријским прегледима сведемо данас, рачунајући, донекле оправдано, више на резултате једног правца него на његове теоријске прокламације. Идентификујући у најужем смислу тај *тамни вилајет* као простор несвјесног и подсвјесног, који избија на свјетло дана, оваплоћује се у животу, језику онда када попусти контрола разума, Невистић оцјењује да Настасијевић мора да у себи има ватре „егзалтираног мистичара“, чим посједује способност тај тај мрачни, запретени свијет тако добро освијетли:

Ријетки су умјетници успјели да пробију врата тог тамног вилајета јер су или само копирани научне методе (Бергсон, Фројд) или су се спутавали у скелетима шаблонизирања симбола. [...] Ни живот, који се ту износи, није онај обични и свакидашњи, па зато морају и средства, којима се изражава тај живот, да дјелују мало необично. (Невистић 1927: 121)

Помињање баш Бергсона и Фројда у поетичким контекстима стваралаца авангарде свакако је симптоматично и када је он нашем аутору ријеч, па ћемо се на то питање вратити нешто касније. Још неколико бриљантних, продорних оцјена налази се у овом тексту: оне најважније тичу се свакако употребе нових *језичких могућности* и освајања нових простора израза, антитрадиционалистичког става у ужем смислу те ријечи – који традицију не одбацује декларативно, неразумно, у крупним потезима, него је оставља иза себе радом на истински новом систему умјетничке комуникације („Синтакса је ту одбачена, јер је синтакса грађена по рационалистичким принципима“. Тако Невистић закључује да Настасијевић, настојећи да ријечима врати њихову „прву функцију“, скривену иза конвенција свакодневних баналних разговора, главни акценат ставља на асоцијације:

друкчије од наших уобичајених [...] које вијугају по ивици реалнога и надреалнога, рационалнога и ирационалнога. [...] Аутор не намеће стил материјалу доживљавања, него реченица и стил расту из тог доживљавања, и у томе је сва њихова необичност. Сигурно је то, да је грађење таква стила и такве реченице, која ипак не губи свој смисао, врло тежак посао. Ту је потребно прецизно брушење материјала, да се не зађе у романтичку баналност. А баш је ту и највећи успјех ауторов“. Пишчев савременик, дакле, идентификује одмах једно од полазних становишта авангардне поетике оваплоћено у овој прози: тежњу за језиком неокошталим, који интуитивно допире с ону страну стварности. Ту је ријеч о „лирској невезаности, практички разум рекао би: бунцању. (Невистић 1927: 121)

Владан Стојановић Зоровавел, приповједач чије је дјело у последње вријеме такође доживјело дјелимичну ренесансу, за *Летонис Матице српске* пише о класичној вриједности Момчиловог дјела и српској прози која се њиме „одрагоценила“. Настасијевић не приповиједа, он *казује*, подвлачи Зоровавел. Узвикујући наздравичарски „на многаја љета“ (што нажалост нашем аутору није помогло, ни у приповједачком, ни у животном смислу), Зоровавел у свом тексту, који је од почетка до краја у раздрагано повишеном тону (гдједје би се чак могло и учинити да је аутора приказа понијела Настасијевићева реченица, нарочито онда кад се наилази на овакве одломке: „некако као да је све најбоље нарадосно узапћено ремек-пером“), наводи да је Настасијевић успио примјер чаробне

инфантливности, неоспорно савремен према мјерилима „најновијих естетичара и психоаналитичара“ (Зоровавел 1927: 228). Зоровавел се оглашава и у сљедећем *Летопису*, гдје наводи да наш аутор први „у послератној прози износи оно што се у нашој песми, нашој свирци, такорећи, не преживљује само психички, већ је исконски дато у физиолошком јединству садржаја и израза. Никакве легенде, никаква Јужна Србија: већ оно опште расно, да се путем песме изрази и метафизика“ (Зоровавел 1927: 443). Овдје се налазе, у лирском тону дате, и прилично нетачне квалификације Настасијевићевог дјела, попут оне да он у својој прози *открива у Балкану стаклену баишту са дивним цветовима и брише злочин*, што је доиста заиста врло необично с обзиром на то да је мотив злочина основ најмање два фабуларна низа. Ипак, оно што је најзанимљивије чита се у закључку овог чланка, а то је став да Настасијевић „нашој прози враћа – меру“, послије „патетичне нужности“ предратне прозе и „претјеране слободе послератне модерне“. Имајући на уму све замјерке везане за маниризам и претјеривање које се јављају не само у наредним годинама, него и непосредно по изласку *Вилајета*, ово је мишљење драгоцјен прилог збирци врло разноликих утисака које је нова проза изазвала.

У сарајевском *Прегледу*, под датумом 30. 1. 1927, и иницијалима Ј. К. (Јован Кршић) излази приказ *Вилајета*, збирке која се смјешта раме уз раме са *Дневником о Чарнојевићу*, *Причама о мушком* и „једром песничком прозом Растка Петровића“. Резимирајући да је *експресионизам* (под чије се крило смјештају сви поменути писци) о коме се „много говорило“, остао „као неки синоним за магловито и нејасно“, аутор подвлачи да је код нас умјетничких плодова донио само продор „француске гране експресионизма – инанимизам“ (Кршић 1927: 10). С те стране гледано, Настасијевић је и своју поезију, којом је „најпре показао свој таленат“, према Кршићу испјевао „у духовној и хуманистичкој ноти типично инанимистичкој“. Његове су приповијетке „интензивно уметничко проживљавање и тражење“, „без новелистичке композиције и конструкције“, коју уосталом, правилно запажа аутор, и не желе да имају. Имајући „облик и стил легенде“, у њима „нешто језиво дрхти“, примијетиће Кршић, уочавајући код Настасијевића на тај начин назнаке поетике хорора, у чему је близак са својим често навођеним

узором Поом.²²⁴

„Почели смо говор о двојци, али смо прекинули у корист г. Бранимира Ћосића, који је старији, зато ће г. Настасијевић морати да се стрпи за који дан“ наслов је у рубрици „По књижарским излозима“ *Илустрованог листа* из 1927, којим се најављују прикази двају књига које су закупиле пажњу шире читалачке публике. Карактеришући обје збирке илустративно и ефектно гномичним стихом *нађено је драже негубљена* (а реферишући тиме на језик и дух старијих времена), аутор у овом духовитом новинском представљању оцјењује *Вилајет* као *познато, топло местанце за душу*, свима преко потребно будући да се „на последњем нашем странствовању по новим литерарним друмовима, последњих година, после рата, ми који смо, читајући онда своје најмлађе књижевнике, морали их у тражењима њиховим пратити седећи у тарницама (књиге су таљиге, док они, стварајући, лете на Пегазу!), истандркали смо уши, иструцкали смо душе и истресли из себе сваки смисао за здрави смисао“ (Јовановић 1927: 10).

Исти часопис доноси већ у следећем броју, према обећању, текст под називом „Један празник на еферидама наше приповедачке књижевности“. Са потписом *Библиофил*, у истом хуморноироничном тону (који вјероватно говори о идентичном ауторству) констатује се да је Настасијевић, у правцу који је заузео у свом изразу и стилу, на путу у „давно минула столећа, ка увијеним тамницама једног мрачног лавиринта“, успио једнако да прокрчи стазу као и „могао успети као и најубеђенији витез оне друге авангарде, јурећи све напред у паничноме страху да се не обазре на оно што је остало иза њега и да му се не би догодило што и Лотовој жени: у со да се скамени“.

²²⁴ Интересантно је да у тексту из децембра исте године, а поводом *Међулушког блага*, Кршић Настасијевића назива „најексклузивнијим нашим модернистом“, који „не конструише новог језика него у најчистијем народном изразу тражи максимум мелодиозности и реченице“ (1927а: 13–14). Необично је и то што у поменутој драми аутор види „на много места реминисценције на највећу уметност у нашој књижевности, на *Горски вијенац*“ (Кршић 1927а: 14), а чудноватост се огледа у томе што већ се већ у наредним реченицама Настасијевић доводи у везу и са *кубистима*, „који су покушали да створе ново схватање форме“, што је, у крајњој линији, и за нашег аутора врло необичан спој.

Важно је не превидјети да је 1927. развијена свијест не само о подјели на модернисте и традиционалисте, него да се у оквиру авангарде развијају и први и други авангардисти, односно да је сам покрет једва толико хомоген да може носити заједничко име, и као такав (што се доцније показало као теоријско-методолошки проблем) несводљив на исте поетичке поставке и недовољан да под свој кров прими све оне који стварају *по новом*. Зато, поредећи, пак, Настасијевића са Винавером, који се назива *виртуозом језика*, аутор додаје и да су Настасијевићева *генијалност, језично градителство* друге врсте: он је у основи и ржи пјесник „који види и мисли у сликама“.

Сљедећа опаска ауторова тиче се даљег развоја младог писца и симптоматична је утолико што је се налази, увијено или отворено, и у неким другим текстовима (код Црњанског, нпр). За кључну карактеристику ове прозе, њену потенцирану мелодиозност и лиризам, аутор наводи да: „то је само једна етапа у стварању г. Настасијевића – он ће или сасвим престати да пише (ако занемогне и осети да не може давати јаче ствари), или ће лирско у његовом стварању све више залазити у позадину и згушњавати се у потку на којој ће он изграђивати, да му се приповетка његова никад не претвори у оно што се зове прозом у иронизаторском смислу речи. Г. Настасијевић је, пак, толико снажан, неисцрпен и толико нов у гледању на свет и саопштавању онога што види, да би било снобовски говорити о западању у манир и понављању себе самога“ (*Библиофил* 1927: 12). Даљи развој Настасијевићев као приповједача оповргнуо је *Библиофила*²²⁵: наш приповједач је, било то манир или не, ипак понављао *себе самог* у складу са специфичном логиком сопственог, и чини се неминовног, стваралачког развоја. Дух те самосвојне, па и тврдокорне поетике, отпорне на критике и мишљења тачно у оној мјери у којој то њен творац као личност није био – централна је тачка Настасијевићевог све дубљег неспоразума са доцнијим критичарима, о чему ће мало касније бити ријечи.

О *маниру* ће писати и Црњански 1931. у тексту поводом драме *Недозвани* (више од пола простора је, ипак, заузео Црњансков говор о Настасијевићевој

²²⁵ У *Књижевном северу* Крешимир Георгијевић пише: „Треба се надати да ће г. Настасијевић временом доћи до прочишћења, јер и ако се пише о *тамном* не мора се писати *тамно*“ (Георгијевић 1927: 266).

прози, због чега ћемо се мало опширније позабавити овим текстом). У чланку, иначе за Настасијевића врло похвалног тона, налази се и запажање заједљиво наоштрено и накићено омиљеном погрдом Црњанском из тог времена: *банално*, која је уперена ка неким другим ствараоцима, савременицима оба писца:

Приповедач Настасијевић тако, са опасношћу да му то постане манир, приказао се у нашој књижевности, са једним нарочитим речником и стилем који је био многим чудан само зато јер се у нашој средини не зна више матерњи језик, него се пише у једном калупу школском, новинарском и до зла бога баналном. (Црњански 1931: 500)

Црњански ће зато напоменути да млади аутор пати од „патетике свог бујног талента и недостатка искуства“, оцјењујући, по ко зна који пут у критици, да се од Настасијевића тек очекује *да се развија*²²⁶.

Године 1928. стиже и приказ из Љубљане. Божидар Борко у *Ljubljanskom zvonu* пише да Настасијевић није „ni pripovednik, ki piše ljudem v zabavo, niti kronist svojega časa ali literarni fotograf ljudi in razmer“, него је, заправо, аутор *Вилајета* дао „dokaj težko štivo [...] to je moderna proza – skoraj proustovska“. Овај аутор биљежи и једну занимљиву констатацију – чини се да је међу првима у низу оних који ће доцније порицати припадност Настасијевићеву било ком окриљу авангардне школе – и његову издвојеност маркирати као специфичну врсту

²²⁶ Црњански износи и за тадашњи и за данашњи хоризонт проучавања Настасијевићевих приповједака једну драгоцјену напомену: „из њих би могао, извесно је, развити се успели роман“ (Црњански 1932: 499).

Мишљење да Настасијевић тек треба да покаже пуну мјеру свога талента излаже у часопису *Реч и слика* и Божидар Ковачевић. Он наводи да, осим „Записа“, „Речи“ и „Лагарија“, „остале су (приповијетке, прим.) више скице, нека мутна сновиђења, врло читљива, пуна лиризма, даровито срочена, али не нека интегрална дела, не уметничке целине, не приче у пуном смислу“ (Ковачевић 1927: 149). Иако признаје аутору *Вилајета* архаичну и снажну синтаксу, оцјењујући уз то да је, као млад приповједач, Настасијевић *joш слуга, а не господар* своје ерудиције што вуче исувише на народну, Ковачевић се, попут толиких других, нада да ће тај свој полет Настасијевић умјерити у даљем раду, и да ће лирске квалитете своје прозе *преобратити у приповедне*.

предности: „Umetniku preti na izhojenih stezah kakšnega ‘-izma’ večja nevarnost, da pokoplje svoj talent sredi poti, nego na tako odljudni poti, kakor jo hodi M. Nastasijević“ („На утабаним стазама каквог *-изма* уметнику прети већа опасност да на том путу покопа свој таленат него на самотњачком путу каквим ходи М. Настасијевић“). Као још једна карактеристична црта ове прозе издваја се и њена *окултна* природа.

Осим овог приказа, у љубљанском *Jutru* 1929. године излази текст Чедомила Митриновића „*Bratje Nastasijevići*“, посвећен Момчилу, Живораду и Светомиру .

Године 1928. у *СКГ* излази текст Исидоре Секулић поводом *Међулушког блага*. Исидора идентификује Настасијевићеву тежњу да поистовијети мелос и ријеч, штавише прецизира да су оба аутора (и Момчило и Светомир, који је писао музику) „сагласни теоријски да мелос и реч треба да буду једно“ (Секулић 1928: 236), јединствени у потрази за оваплоћењем матерње мелодије. И опет је занимљиво то како веома често, можда као резултат свјесне намјере, а можда и не, Настасијевићев тон испуни туђу реченицу – Исидора наводи да млади аутор „осећа потребу размекшавања и разгибљавања језика помоћу певања. Порознијим би га хтео учинити. Размакнути му отврдљиве и испунити међупросторе звучањем“. Она такође, на свој непоновљиво прецизан и једноставан начин, закључује да у невеликом дјелу „има врло много тражења могућности“, а чује у њему и акценте дјела још једног великог умјетника, кога увршћује у низ Момчилове изабране традиције: Шекспира. Истиче и једну везивну поетичку нит која је доцније у разматрању Настасијевићевог дјела била помало запостављана: везу са дјелом Лазе Костића: „г. Настасијевић, слично Лази Костићу, има особити дар да једну основу речи види под разним граматичним и мелодичним угловима, и опет као Лаза Костић има помало опсесију основичку“ (Исто, 237).²²⁷

²²⁷ Исидора ће, осим наведеног, у тексту који је изашао по Настасијевићевој смрти написати и ово: „Ваља признати, раскошан је живот у том тамном вилајету, где има зла, где се хоћу и морам збуњују и замењују. Пун је прича тај живот у којем разум мења своје место и дејства, односи се сплећу фантастично, човек упознаје сабласти и ради сабласно“ (Секулић 1941: 140)

Дјелимичну необавијештеност по питању мишљења критике о Настасијевићевој првој збирци показује Крешимир Георгијевић пишући чланак за *Књижевни север*, у коме констатује да „ниједна валда књига у нашој поратној литератури није доживела тако једнодушно признање и похвалу критике, као што је случај с казивањима г. М. Настасијевића“, што је особита похвала унутар „стремљења епохе ка општој духовној пометености и потенцираном индивидуализму и субјективизму“. Георгијевић напомиње оно што ће се доцније често наглашавати као творбени, покретачки принцип Настасијевићеве прозе и његова дубока веза са драмским – концепт наслијеђене кривице: „личности као да испаштају неке старе грехове далеких пређа“ (Георгијевић 1927: 266).

Овај текст доноси и један драгоцјен податак о расправи која се водила поводом припадности Настасијевићеве одређеном књижевном кругу, при чему аутор налази елегантан начин да том питању не допринесе својим судом: „Да ли је г. Настасијевић надреалиста или експресијониста, о чем су дошли у контроверзу неки критичари, за нас је свеједно, јер за васпитан естетско-књижевни укус не постоје ни струје, ни покрети, ни школе у књижевности; за њега постоје само дела непролазне вредности, дела која припадају свим генерацијама и свим временима“ (Георгијевић 1927: 265).

Поменуто је, дакле, да К. Георгијевић не зна или једноставно не жели да наводи негативне критике о првој Настасијевићевој збирци (Деврња ће, такође, у тону пијетета након Момчилове смрти написати да ниједног негативног текста о *Вилајету* није било). Оне су свакако биле у мањини, али се ипак не може рећи да су изостале. Осим наведених напомена које су изражавале забринутост због опасности од западања младог писца у маниризам, изнесене замјерке тичу се и утиска о фрагментарности, недовршености, изгубљеној цјелини, претјераном и нефункционалном инстистирању на одређеним стилским поступцима, усљед чега губе ефектност – па чак и о ненадахнутости и недостатку талента.²²⁸

²²⁸ Миливоје Ј. Ристић, тако, наводи да ако се не читаоци не удубе довољно, ако не посвете свом својом концентрацијом ономе што је написано, језичке игре иду каткад дотле да читаоцу постаје – досадно. Закључујући напоменом да је писац млад човјек од кога се „можемо надати нечему бољем“, Ристић заправо циља на оно што су већ и други изrekli у оцјени ове прозе: Настасијевић

Велибор Глигорић, доноси, на примјер, опрезан, али недвосмислено критички заострен суд да „жанр код Настасијевића није толико уметничка потреба колико интелектуална згода и не осећа се у његовој књижи толико уметничка спонтаност колико литерарна изузетност“. Да не би било забуне, Глигорић ће још једном прецизирати: „Жанр Настасијевићев је изузетан, али није толико уметнички директан ни убедљив, да се може прогласити за стил наше књижевности. Мотиви, тон, језични избор, све је специфично наше и ако је склоп реченица навлаш тражен али нема позадине једне снажне уметничке индивидуалности која би одговарала његовом жанру“. Другим ријечима, сматра Глигорић, форма је савладала садржину и осамосталила се у тој мјери да „композиција тих средстава заклања оно основно, оно битно која та средства хоће да изразе.“ На крају, завршни је суд Глигорићев да је Настасијевић у креацији свог митологизованог свијета (чији су и најдубљив основ и средства пројављивања фундирани управо у језику самом) заправо сљедбеник, и то лошији, Растка Петровића, чију нема ни спонтаност ни духовну укупност. Ријеч је *више о композицији но активитету уметничког живота*, сматра он, а његова читалачка оцјена није лака: Настасијевић је, према Глигорићевој процјени „тегобан за читање“ (Глигорић 1927: 3). Глигорић ће касније своје мишљење унеколико ревидирати (у тексту „Пустињак у граду“, за *Политику* 1962). Напомињући опрезно да је наш писац увучен у пропаганду „националног и верског расизма“, спочитавајући му да је посјетилац „кружока који организује један опскурни непријатељ прогреса“ и да, незамисливо за Глигорића, чак „и у том кружоку говори о фрескама“, аутор чланка истовремено узмиче од својих првобитних ставова о неуспјеху Настасијевићевог дјела, износећи:

Он је чинио подухват да оно недоречено у свету уметности што се изрази само музиком изрази и стихом. И то таквим који би пречишћеном изворношћу језика исказао и особени мелос народа. (Глигорић 1962: 17)

На јесен 1927, у *Књижевној ревији*, у приказу на три пуне стране, и

мора ограничити своје „лутање“, мора се „потпуно средити“ (Ристић 1927: 14).

осврћући се на дотадашње „све причање наше, устајало и спарушено, у архивским извештајима и безбојности стила из полицијских реферата Вељка Петровића и М. Кашанина“, Јован С. Ђорђевић оцјењује да *уметничко настојавање* у Настасијевићевом приповиједању није ни ново ни усамљено. Установљавајући му као ближу и даљу (у временском смислу) предачку линију, оличену у усменом приповиједању, језику Стефана Митрова Љубише, „убогом Глишићу, који му даје мотиве“, Ђорђевић доноси и занимљиву опаску којом заправо узглобљује Настасијевићево дјело непосредно у авангардни ток српске књижевности, не дозвољавајући му да стоји усамљенички, по страни, што се усталило као даља пракса у нашој историји књижевности: „отмени и неуједначени Црњански и танани Андрић већ бележе прегнућа у тој линији“ (Ђорђевић 1927: 21). Осим тога, у Настасијевићевом дјелу Ђорђевић препознаје утицаје Достојевског²²⁹, Пшибишевског, Горког, као и домаћих, како он каже, *озакоњених* приповједача Лазе Лазаревића и Боре Станковића.²³⁰ Ипак, без обзира што правилно оцјењује мјесто Настасијевићево у тадашњем авангардном кругу, Ђорђевићева критика је у суштини врло негативна и иронично заострена,²³¹ будући да се он не либи да

²²⁹ О утицају прозе великог руског реалисте (осим самог аутора у аутопоетичким написима), пише и Исидора Секулић: „Жене Настасијевићеве не би биле туђе Достојевском, али не иду даље од душевних стања и психолошких искустава; не преображавају се, и не могу друге да преобразе“. Она осим тога ставља и једну веома занимљиву примједбу на укупно Настасијевићево дјело (као и нашу праксу културног немара), уводећи још једно име, и то веома индикативно, име у изабрани низ претходника и блиских поетичких савременика нашег аутора: „Чувени, и покојни и он, Луиђи Пирандело радо би прочитао неку причу или драму Момчила Настасијевића. Али ми се нисмо бринули да се преведе и добаци. Ми никада немамо синтетичких мисли ни помисли“ (Секулић 1941: 141, 143).

²³⁰ О утицају Борисава Станковића говориће и Црњански у тексту посвећеном *Недозванима*, из 1932. године. Констатујући да се писац збирком *Из тамног вилајета* „сензационално обележио“, Црњански напомиње да „под његовим пером које би знало, свакако, трагом Борисава Станковића, да сачува и оцрта оно што је за причу у патриархалној српској (и македонској) породици, појављује се, све видније, читав низ књижевних слика које су врло савремене својим литерарним намерама, а врло значајне за развитак наше прозе“. У поменутом чланку Црњански налази и натуралистичке акценте у разматраним приповијеткама, што је као њихова битна особина касније често занемаривано науштрб нагласка на етеричности и мистици.

²³¹ Ј. Ђорђевић се не суспреже да у истом часопису, већ у сљедећем броју, оцијени Војислава Илића овако: Војислав Илић има крњаве и незаокруглене визије, инвенције кратке и изналажења убога“

изнесе оцјене попут: „одвећ често искаче из уметности“, „безличан је и сасушен“ и, не без примјесе хумора: „све су му приповетке недопевана Недокућност и, неосвеснута Потсвесност“ (Исто: 22). Донесени је закључак, углавном, да је млади приповједач „затрептали песник“, чији је „речни размештај“ резултат „својеглавости као бизарности“, свјесног и циљаног *мајсторлука*, каприциозног размјештања фразе, *интелигентног хотења*.

У приказу *Међулушког блага*, да направимо један кратак излет према рецепцији Настасијевићевог драмског дјела, Ђорђевић је још неумољивији. Називајући, наизглед похвално, у отварању чланка нашег писца најинтересантнијим послератним књижевним казивачем и језичарем, он му у даљем развоју приказа кратко и оштро суди:

У овом давању без музике зборови су танко, обично и литерарно као и уметнички ниже показани: ради аутентичности народног примитивног унела се уметничка произвољност и покњижени наивитети, уз један епски његошизам сакупљања у гомиле а остајања од *Магбета* у клетвама и утварама баба гробљарки. *Међулушко благо* доноси пречишћенија језична и изражајна решења него у *Тамном вилајету*, али је судбинско и уталожено удавило виталитет живота и елементарност дешавања. (Ђорђевић 1927а: 75).

Ту је, више мање, био и крај текстовима који се тичу непосредног одјека на прву Настасијевићеву збирку. На несрећу нашег писца, ту је, уз неколико изузетака за његовог живота, био крај и похвалама на рачун његовог прозног дјела. Неколико наредних година, у складу са динамиком објављивања, слиједили су чланци посвећени текстовима драма и њиховим извођењима, који су, често бивали у сасвим супротном тону у односу на први талас одушевљења његовом прозом.²³² Објављивање и извођење драма донијело је мало успјеха аутору –

(Ђорђевић, КР, год. 2, св. 6, 10)

²³² Деврња поводом *Међулушког блага* пише: „Појава ове ванредне Момчилове драме није наишла на очекивано разумевање (...) Али Момчилу се разним гадостима онемогућавало извођење ове драме у позоришту. Он већ схвата како ће његов књижевни став, који он одлучно хоће да задржи, наићи на многе препреке и неразумевања“ (Деврња 1939: 64).

неколико више-мање суздржаних похвала људи од пера и два-три озбиљна сукоба са критиком. Драмска дјела Настасијевићева нису богзна како добро прошла ни пред публиком. Прва драма, *Недозвани*, коју је извело аматерско, младо Академско позориште, дочекана је млако од гледалишта и са озбиљним примједбама од позоришних критичара. Осим самом тексту, критике су упућиване и на рачун неспремности глумца да изнесу тежак језик драмског ткива и налазиле су се, у зависности од тога колико је аутор био наклоњен комаду у цјелини, на скали од констатација о „скромним снагама Академског позоришта“ до оцјена о цијелој ствари као апсолутном дилетантизму.²³³

Ту није био крај расправама са критиком. Оно што је Настасијевића посебно морало дотаћи био је текст цијењеног и утицајног Јосипа Кулунџића дат опет у *Правди*, у којем он објашњава да се није подухватио режирања помињане драме будући да у њој није видио довољно потенцијала. Кулунџић је, не штедећи писца који се несрећно позвао на његов ауторитет, закључио да је језик драме компонован „на књишку фразу егзотичним нотама“, другим ријечима – *каћиперство*.

У јуну траје расправа Настасијевићева са Ж. Вукашиновићем, такође око *Недозваних*, и то у *Политици*. Вукашиновић је неповољно оцијенио драму, наводећи да је писац успио у прози, али да се види да је у тешку технику драмског рода ипак неупућен, да му личности исувише филозофирају и да је фраза тешка за

²³³ У *Правди* Д. Крунић пише, 22. 6. 1932, да је сав драмски полет „остао угушен у самом себи“, да је „цела драма једно склупчано окретање у мрачном кругу“, и да је као таква, неубједљива, извјештачена и блиједа, више скица него права драма, и да „један литерат ранга г. Настасијевића или је требало да од тог материјала направи једну озбиљну драму, или никако не допусти да пређе преко сцене, па ма дилетантске“ (Крунић 1932: 6). Настасијевић се већ у следећем броју осјећа позваним да одговори, у тексту који је редакција насловила са „Писац брани своју драму: Аутор драме *Недозвани* жучно одговара г. Д. Крунићу“. И жучи је доиста и било, јер Настасијевић приговара аутору чланка да је „неквалификован за разговор по питањима уметности“, да он не може сносити кривицу што Крунић не познаје основе модерне драме, а при том се усуђује да оно што је „у потпуности успело“ проглашава за „савршено неуспело“, чиме га, свакако и уједно, оптужује за лаж и тенденциозност. Али, г. *Крунић* није имао намјеру да остане дужан, па је у првом наредном броју и он ударио тук на утук, оптужујући писца за сујету и неуравнотеженост.

позориште. И поводом овог текста је било узајамног препуцавања у исправкама.²³⁴

О *Недозванима* је, истини за вољу, било и лијепих ријечи. Десимир Благојевић пише више него позитиван осврт. Радосав Меденица наводи да „удубљивање у срж и симболику ствари [...] истиче се нарочито у Настасијевићевим драмама. Оне носе све добре особине Настасијевићевог приповједачког и песничког талента“ (Меденица 1931: 116). Миливоје Ристић у *Књижевној крајини* напомиње да су – поред свих сметњи и сумњи, које се тичу прије свега преводљивости лирике његовог текста у драмско ткање, скоро несавладиве сапетости говора у „живом језику драме“ – *Недозвани* успјело дјело, „нешаблонско струјање и задирање у срж“. Осим тога, Ристић наводи: „Ако се овако посматра нема нејасности, и запрепасти се кад се читају критике новинара који нису пронашли смисаоскривајући своју плиткост тиме што налазе да је драма каламбур и да није драма“ (Ристић 1931: 258).

Господар Младенову кћи (приказану на Коларчевом народном универзитету у јуну 1934.) такође прате подијељене критике. И њу изводи аматерско позориште, а самом тексту се спочитава што и *Недозванима*: „говор у тексту одвојен од уобичајеног реалног општења, интелектуализиран и замрачен мистичном садржином“. В. Глигорић још и оштро процјењује, у оцјени комада за *Политику*, да „текст није могао прећи из корице књиге на сцену, на сцени се појавио као временски анахронизам, као позоришни симболизам у коме реалистички детаљи плове као отпаци лађе после бродолома“ (Глигорић 1934: 11). И ту се не зауставља. Оптужбе иду тако далеко да Глигорић наводи да је писац „погрешно схватио Достојевског, са земље преко религиозно мистичних и литерарно симболичних путева побегао у ад [...] немушт, претоварен мистиком“.

²³⁴Новица Петковић наводи да је „ова (1931. прим. аут.) година донела и непријатности које ће он, очигледно, болно доживети. Позоришта су одбијала његове драме. А када је тек основано Академско позориште премијерно извело *Недозване* на позорници Мањежа (на Врачару) критичари у *Правди* и *Политици*, најутуцајнијим листовима, дали су негативне оцене не толико позоришне представе колико драмског текста. Настасијевић је јавно, и нимало срећно, устао у одбрану свог дела“ (Петковић 1991: 638).

* * *

Од 1928. до 1932. преовлађују, дакле, текстови о драма и изведеним комадима: *Недозванима*, *Господар Младеновој кћери* и *Међулушком благу*. Сви ти текстови, без обзира на широке распоне у вредносним предзнацима којима их критичари оцјењују, доносе једногласан закључак да писац остаје вјеран сопственом гласу и да је његова поетика, без обзира на жанр у коме се појављује, јединствена. „Тамновилајетски“ је зато придјев који јој се, без обзира на то о чему се говори, најчешће додјељује. Симптоматично је и то да је суд оних који драме оцјењују неповољно углавном позитиван када се о приповјеткама ради: негативни прикази често започињу констатацијом да је Настасијевић писац изграђеног приповиједног угледа, али да је дух његовог тамног вилајета у драму невјешто транспонован.

Морало је зато Настасијевићу нарочито тешко пасти то што је, послије цијеле двије године, како сам свједочи, држања на леду, *Хроника моје вароши* неопозиво одбијена за штампу. Та друга збирка не само да је добила корице тек послије његове смрти (иако је, на шта и сам скреће пажњу, главнина тих прича већ била објављена) него му је тако необјављена проузроковала и озбиљне неугодности у вези са којима ће се огласити и сам, у форми објаве, мада то није нарочито често практиковао.

Управо је уводна приповијетке *Хронике*, „За помози Боже“, била повод за једини текст о Настасијевићу из 1933. године – и то поразне садржине, из пера врхунског ауторитета тога времена – лингвисте Александра Белића. Кристално јасан већ у наслову „Насиље над језиком“, Белић је дао себи у задатак да са формалне, али и са унутрашње, садржинске стране, идући корак по корак, оспори сваки квалитет Настасијевићевом дјелу. Чланак је темељан, оштар и ироничан²³⁵ и

²³⁵„И у својим најбоље конструисаним реченицама г. Настасијевић се потрудио да бар нешто замрси. На пр: ‘Јер когод седамдесету броји, тај већ увелико беше проходао кад први будак закопа први темељ мојој вароши’. Јасно је да је писац хтео рећи да је његова варош била основана пре једно 68 година, али како он то казује? Онај ко данас има седамдесет година увелико беше проходао кад је то било; то значи да је имао, следствено, око две године [...] ‘Па молим смерно, ко

у њему Белић, између осталог, наводи: „Од неколико година почео је писати г. Настасијевић. Он је у неким својим радовима већ у почетку показао да тежи необичној речи, пробрану изразу, нарочито тражену *и без везе са животом* употребљену у сликању догађаја и карактера“ (подвлачење наше). У нечему што би се могло препознати као суздржани комплимент „у многим реченицама било је срећно пронађених израза, несумњиво ослушнутих на улици, у народу, можда прочитаних у каквом речнику или збирци пословица“ (Белић 1933: 258), крије се заправо оптужба за свјесно или несвјесно плагирање, и у њој се заправо тек хвата замах за на неколико страница изведено синтаксичко-семантичко рашлањивање и анализирање Настасијевићеве реченице,²³⁶ а самим тим и стила, које води ка закључку о потпуно немотивисаном кидању и упетљавању реченичних структура, извјештаченом напрезању живог организма језика, безразложној деконструкцији без накнадне синтезе, да би се на крају завршило запрепашћеним узвиком: „Како је све неприродно, неправилно, исецкано и разривено!“ (Белић 1933: 261).

Осим што ће као главну карактеристику Настасијевићевог приповиједног поступка навести „старање пишчево да замени праву реч, прави ред речи сродним, али мало удаљеним, мало друкчијим, неправилним или вештачки скованим, да смисао постане неодређен и нејасан“ (Исто, 260) Белић ће и децидирати:

Да се осети вредност тих средстава (*дисхармоније у музици, књижевности*, итд, прим. аут.) потребно је да су употребљена у књижевно исправном делу, у којем је све остало на своме месту. Само ће тако та средства нешто значити. Међутим када се та средства стално употребљавају, када се сем њих допусте и насиља над њиховим облицима, онда се губи вредност тих средстава, добија се поремећен, насилно унакажен и непосредном разумевању и осећању неприступачан текст. (Белић 1933: 259)

ушчита ово, нека много не замери замршеностима овде онде, боље се није могло размрсити.’ Лепо је што и сам признаје да је текст замршен, али му никако не верујемо да се није могло боље размрсити“ (Белић 1933: 260).

²³⁶ „Али овај се стил, тако туробно песимистички, не задржава докраја. Зачас се замени друкчијим који са њим нема везе. И увек тако: увек елиптичне реченице (оно ‘неказано’ за којим писац тугује у почетку), увек неко чудно понављање истим речима истих појмова, често безразложно испремештане речи и делови реченица, увек антитезе [...] које замрачују место да тумаче, увек ретке, с муком тражене речи, искидани, неповезани делови реченица“ (Белић 1933: 261)

Осим тога, Белић ће цјелокупан стил оцијенити као непотребно јеванђеоски, туробно песимистички, намјерно нејасан преко сваке границе и мјере, закључујући да „такав језик и стил ми не можемо одобрити“. Из уста Александра Белића, онда али и знатно касније, ово је свакако морало звучати као коначна пресуда Настасијевићу приповједачу.

Чини се да је подједнако интересантно и важно напореда посматрати овај Белићев и Винаверов текст, изашао 1937. године у *СКГ* – штампано предавање поводом *Међулушког блага* на Коларчевом универзитету²³⁷. У њему је Винавер добру четвртину свога излагања посветио не дјелу самом, него умјетничкој уопште (нпр. сликарској, музичкој), а онда и уже језичкостилској пракси експериментисања и константне надградње умјетничког бића кроз вјежбу и покушај. Илуструјући своје мишљење и неколиким примјерима анегдотског типа везаним за славна имена у умјетности, Винавер износи и сопствени поглед на ствар:

Дакле, хтео бих да будем јасан кад говорим о техници. Она није само низ утврђених рецепата, она се састоји још и у методи тражења, трагања, проналажења и изучавања. Једном речи постоји статички део технике, то је као нека врста граматике, утврђених рецепата, и постоји још и један тешко истражљив део технике, динамичка техника која тражи од човека *да проучава могућности, да експериментира, да покушава, да мучи себе и своју материју*, али да се мучи стваралачки да би докучио коначнији израз (Винавер 1937: 524).

Разјашњавајући да они који савладају први дио умијећа пјевања, онај у

²³⁷ Чини се да овај Винаверов текст носи, у свега неколико лаконских реченица и једном полупарадоксу, један од најдубљих и најобухватнијих увода у природу Настасијевићеве прозе: „Момчило Настасијевић је потражио свет легендарног десетерца. Тог света никад није ни било. Али ако се прими десетерац као одјек и израз једне аутентичне стварности онда је Настасијевићево *Међулушко благо* та стварност. Таква је стварност била и *Тамни вилајет* од Момчила Настасијевића“ (Винавер 1937: 53)

ужем смислу технички, занатски, и не покушавају да се од њега одмакну примјењују заправо „банални дио изражајне технике“, Винавер закључује ставом да њихова дјела „носе на себи печат баналне рутине и самодовољне сигурности“. И на том мјесту, као и на многим другим, Винавер подсјећа да су нам се, усљед дуге и инертне традиције ослањања на упрошћене шаблоне осмерца, десетерца, једанаестерца, шеснаестерца... поете претвориле у „обичне силабисте“:

Ово говорим пре свега о слоговима материјалним. Али исто то важи и за слокове и стопе у пренесеном смислу, за саставне делове песничког ткива, за слике, за појмове које треба везивати, развезивати, спајати, између којих треба стварати мостове, прелазе или слутити поноре [...] Мистичног живота у тим слоговима није било. (Винавер 1937: 530)

Винавер иде још даље, он говори о граматици која „надвладава и даје свој печат не само језицима него и целокупној културној суштини народа“. Према његовом мишљењу, осим што служи као користан скуп регула да језик не би отишао у расап и да би се неки систем ипак наслућивао, ова наука истовремено посједује невјероватно чврст потенцијал да стеже и укалупљује, да нормира и контролише:

Грамматика је била не само спољашња, не само у ономе што се осећа и слутити, што се види и дознаје, него чак и у некој праћелији која управља свима [...] једна потајна дружина граматичких императива дејствује кад јој се нико не нада, на најосетљивијим преломним тачкама и у најпресуднијим тренуцима. (Исто)

И онда, поводом латинске граматике, у полуметафори која је више него zgodna за тему и тренутак, Винавер поентира, повезујући језик са начином самог живљења, бивствовања, егзистенције: „[то је] једна завера безбројних непопустљивих елемената латинске граматике, која је непоткупива, – противу живота и језика који се боре, који у себи имају често и веће и претежније снаге но ико, но ишта – али који нису довољно организовани да се боре, да победе тако необранљивога непријатеља“.

И онда се, у једном кораку, у поетичким ставовима Винавер одсутно ставља

на Настасијевићеву страну:

Проблем мелодије – чак и на супрот идентичности граматике – драматичан је и сам по себи. Онде где је материја морала да прибегне својим лебдењима да би доскочила граматици, она је генијалнија од ње. Али несумњиво да је и независно од сваке борбе са граматицом – *мелодија још и много чудеснија но што се то приснило лингвистима* (Винавер 1937: 528, подвлачење наше).

Прокламација борбених постулата битке за нови језик и нову мисао не може бити дециднија:

Проблем мелодије, независно од других – један је од најважнијих у језику и у израженој мисли. Један језик у једном часу има своју мелодију, али се са том мелодијом може и ступити у коштац – *да би се остварила чеднија узбудљивост побеђујућег нагласка, који још није овећан победом.* (Исто)

Већ у наведеним цитатима јасно је да, поводом једног аутора (теме), Винавер брани апсолутну слободу у односу према језику цјелокупног покрета. У ироничном тону, *лингвистима* је чак оспорена могућност да, мимо граматике, спознају чудесну моћ, како би то Настасијевић рекао, *мелодијског саопштавања*.

Осим тога, иако је већ у овим наводима релативно јасно на које би се лингвисте исказ могао односити, постоје мјеста гдје нам се нарочито чини да Винавер повлачи реминисценције ка Белићевом тексту. Упошљавајући управо незаборавну Белићеву насловну метафору „насиље над језиком“²³⁸, и опет у полуметафори, вјероватно због непорециве, ауторитативне величине класичног узора, Винавер поводом Хорацијеве поетске праксе тврди: „а најуже речено, то је проблем Хорација. Он је унео грчке ритмове у латински језик. Изнасиловао је не мрски, него вољени латински језик. Насиље је било стваралачко – и ко зна у којој

²³⁸ Године 1939, у коментару уз *Ране песме и варијанте*, приређивач Винавер синтагмом „насиље над језиком“ означава – метрику: „Он [Момчило] је осетио да у француској лирици изражавање није више у наслону на говор (реторски), или у *насиљу над говором* (метрички) него у присној сарадњи са говором“ (Винавер 1939: 93, подвлачење наше).

мери требало би и да се назове насиљем. Осећа се на махове да се латински језик не да подредити грчком мелодичном калупу. Осећа се цвилење латинских напева. Али у томе нескладу, размимоилажењу, осећа се и воља песникова, осећа се његов успех, осећа се његова решеност, осећа се извесна двострукост: као када два инструмента не успевају да се мелодички сроде до јединства а ипак остварују један чудесни спој од заједничког вибрирања, подешавања и од асимптотичне тежње да се најзад унесу у пун звук једине линије“ (Винавер 1937: 529).

И онда Винавер, у два потеза, овако закључује, износећи ултимативну одбрану једног талента који своју поетику заснива на *тражењу*: „једном речи, ако је песник стварно продро до у срж свога језика и његове мелодије онда он може да прави и експерименте са том мелодијом и да је извитоперује, да је изводи из равнотеже, да се у њу враћа [...] Од наших писаца Момчило Настасијевић један је од тајанствених зналаца језика. Разумимо се добро: није по среди лингвистичко знање, граматичко знање, мада су они неопходни. По среди је тајанствено сазнање о језику, о лету и правцу стрела које погађају срце појмова, *ствар је у мелодији, у тежњи, у намери, у циљу, у убрзању, у даху, у трајању*. И бавећи се језиком као материјалом за изградњу песничког дела, Настасијевић, готово принуђен, мора и да обасјава изноваоне тамне вилајете у којима се код нас израз уобличио“ (Винавер 1937: 529)

Да ли је Винаверово предавање (текст) криптополемика са једним текстом или пак збирни одговор на све приговоре Настасијевићевој поетичкој пракси? Пошто долази четири године након убиственог Белићевог текста, нама више личи на формиран укупан одговор на Белићеве и све њему сличне или једнаке нападе на рачун Настасијевићевог језика и стила, које је Винавер узео и као атак на цјелокупну праксу авангардног стварања, а затим их премјерио и систематично, један по један, одбацио као неосноване.

* * *

Година 1934, велика година српске књижевности и самог нашег писца, сва је, као што се може и очекивати, у знаку разговора о *Пет лирских кругова*, о чијој је рецепцији већ темељно писано (вид. фусноту број 208). Осим тога, њу су

обиљежили и написи о *Господар Младеновој кћери* и (не)уздржана полемика пишчева са негативно настројеним критичарским гласовима.

Слиједе неколике године релативног затишја везаних за Настасијевићево дјело у цјелини. У 1935. излази само један текст Десимира Благојевића, у *Правди* – „Речи и дела нашег језика“, не чак ни непосредно везан за Настасијевићево дјело колико за његову активност као посленика на пољу српске културе.

Година 1936. не доноси ниједан текст о нашем аутору, а написи о *Међулушком благу* и неколико поетичкореклексивних текстова Настасијевићевих обиљежили су 1937.

Наредне, 1938. године, Настасијевић умире послије краће болести. *Круг, Политика, Правда, Време, Хришћанска мисао, Нова смена, Јутро, XX век, СКГ, Живот и рад, Упознај себе, Преглед, Јужни преглед, Југословенски расвит, Slovenec...* доносе некрологе, штампане говоре са сахране, текстове посвећене дјелу и личности рано преминулог писца. Између осталих пригодних текстова издваја се топлином тона текст из *Српског књижевног гласника* Миливоја Ристића, ученика и пријатеља Настасијевићевог, под насловом „Успомене на Момчила Настасијевића“. Између осталог, Ристић пише:

У Момчиловом саопштавању мисли био је и један музички таленат кад се без звука ронило у мисао до краја. У гимназији сам још то приметио. Момчило је говорио, водио нас до ствари, приближавао је колико је могао више, па одједном са једним јединим *то*, које је падало у тишину, пуштао нас саме да идемо даље. То сам још чешће приметио на нашим недељним састанцима. Постоји ученост која све разголити, свему да назив, све уђе у одређену фијоку, па ипак оно о чему говори никада није даље него онда кад је тако исцепкано и разјашњено блиставим и високоученим формулама. Момчило је прилазио непосредно стварима, све што је њима знао служило му је само да приђе ближе, да види јасније, и најчешће читав апарат учености одбацивао је да би непосредно дао виђено и доживљено. А онда се речима муцало и остајала једна једина реч која је као маљ ударала, као светлост

продирала у истину – *то, то...* Некоме је она казала све, некоме ништа. (Ристић 1938: 340)

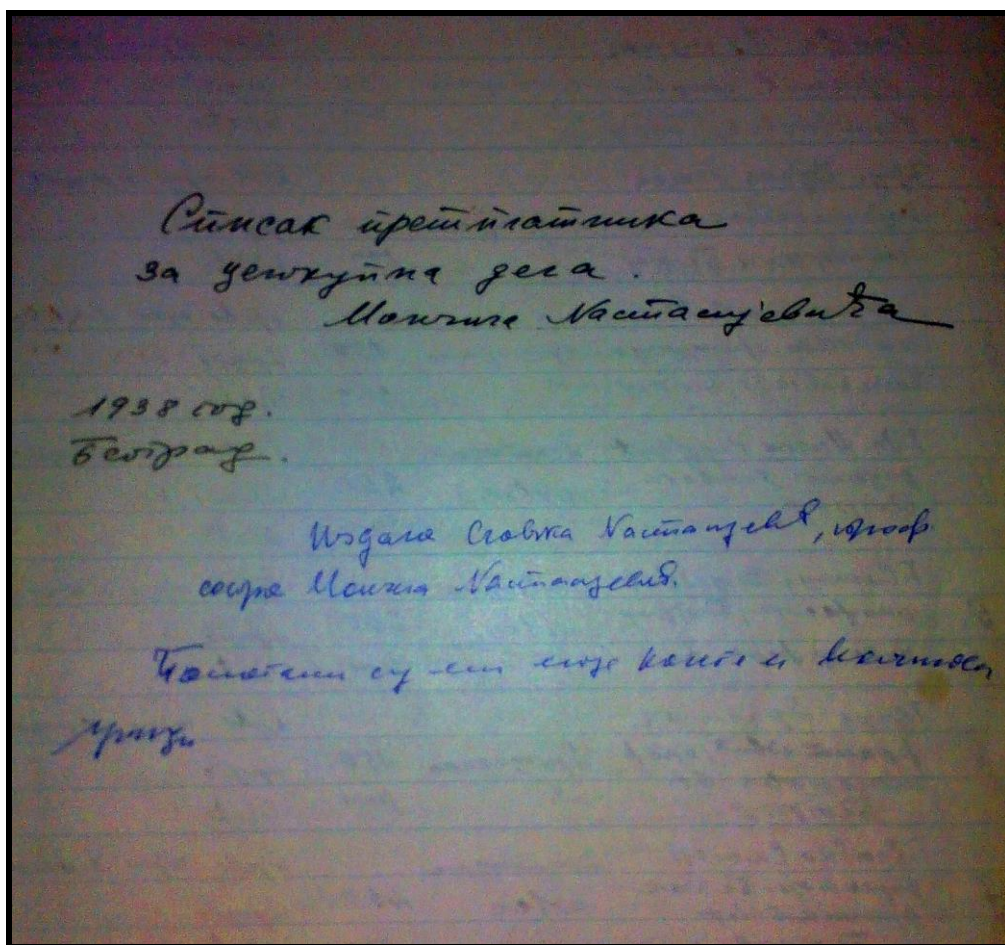
Иако не у непосредној вези са записаном прозом, ово је свједочанство интересантно због ученог поклапања између живог говора аутора са стилски маркантном финесом његовог дјела: одбацивање клишетираног, познатог, трагање за путем којим се непосредно прилази стварима, па, и у једном детаљу показана, пракса ослањања на вишеструку семантику показних замјеница, били су изгледа једнако важни Настасијевићу и када пише и у свакодневној комуникацији – његов језик, очигледно, тежио је да превлада калупе функционалних стилова²³⁹.

У *Српском књижевном гласнику* 16. марта излази библиографија Момчила Настасијевића, коју је сачинио Живорад Јовановић, са краћим уводом о пишчевом животу. Јовановић је дао преглед свих издатих и неиздатих Настасијевићевих дјела за које је знао, пописао текстове које су у вези са тим дјелом изашли, и додао неке текстове који су се појавили након ауторове смрти. Аутор библиографије наводи да су, између осталог, у рукопису остале двије нештампане Настасијевићеве збирке приповједака: *Хроника моје вароши* и *Приповетке* (1914–1917), које су доцније штампане у оквиру целокупних дела (приређивач Винавер) као књига IV – *Хроника моје вароши*, 1938. и књига VIII, *Ране приче*, 1939.²⁴⁰

²³⁹ „Напротив, стил није фраза, није коректан низ фраза, него *један сигуран став који је човек заузео према себи и према свету*, материјални облик његова осећања и мишљења, једног великог убеђења, једне религије. Ако сам са великим убеђењем *казао или направио што*, ја сам дошао до свог стила“, пише Настасијевић у „Неколико рефлексија у уметности“ (подвлачење је наше).

²⁴⁰ Новица Петковић је у критичком издању Сабраних дела Момчила Настасијевића, 1991, прозу сабрао у књизи 3. У њој су дате збирке *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши* онако како их је писац сам сложио (приређивач изричито напомиње да су се свуда поштовале „пишчева замисао и воља“), док је остатак прозне грађе сложен у одјељцима *Верзије* и *Ране приче*, чији је редослијед установио Петковић. Фрагмент „Четврто рођење Каче“ Петковић је ријешио да стави у засебан одјељак *Вилајета* – „Додатак“ – јер му је евидентно створио недоумицу организационе природе. Поводом те недовршене приче Петковић у општим напоменама уз критичко издање пише да га је изгледа Винавер уврстио у допуњено издање *Вилајета* из 1938: „Уз наслов последње приповетке, на стр. 173, примедба: ‘Незавршена прича, писана после првог издања *Из тамног вилајета*.’ Премда је издање из 1927, осим допуне, композиционо измењено, никаква друга белешка или

Исте године одлучено је да се приреде и издају сабрана Настасијевићева дјела, па се у часописима и новинама налазе најаве новог издања и позиви на претплату.²⁴¹ *Целокупна дела*, која је уредио Винавер, конципирана као „Издање пријатеља“, у девет књига (1. *Из тамног вилајета*, 2. *Мисли*, 3. *Драме*, 4. *Хроника моје вароши*, 5. *Песме*, 6. *Музичке драме*, 7. *Есеји*, 8. *Ране приче*, 9. *Ране песме и варијанте*) изазвала су млак одјек код публике, и периодика се, осим спорадично (тј. пригодно), не бави нарочито њиховом појавом.



објашњење није дато, а није наведено ни приређивачево име“ (Петковић 1991: 846). Неколико страна касније Петковић описује пронађене фрагменте ове приче: „Сачуван је велики број, петнаестак прекинутих покушаја да се овај део приче о Хаџи-Топалу продужи. Они се углавном разликују по дужини. Горње описани рукопис најцеловитији је“ (Петковић 1991а: 856).

²⁴¹ О, назовимо их тако, ванлитерарним околностима које су пратиле ово издање, прикупљању средстава, окупљању редакције, одјеку у јавности видјети више у Димитријевић 2011.

191	Г. Шаховић Дубајак инженер. Београд. Калиштева 3.	Брошур.	150 дин.	Прве три књиге Друге " "
192	Г. Драговић Васил књижев. Београд Проте Машевић	Плакат повес.	350 дин.	Прве три књиге Друге " "
193	Г. Драговић Поповић свијетник. Торни Милановић	"	"	Прве три књиге Друге " "
194	Г. Мустафа Мустаф напред. посланик. Ми- нашки. Мош, Сарајево	"	"	Прве три књиге Друге " "

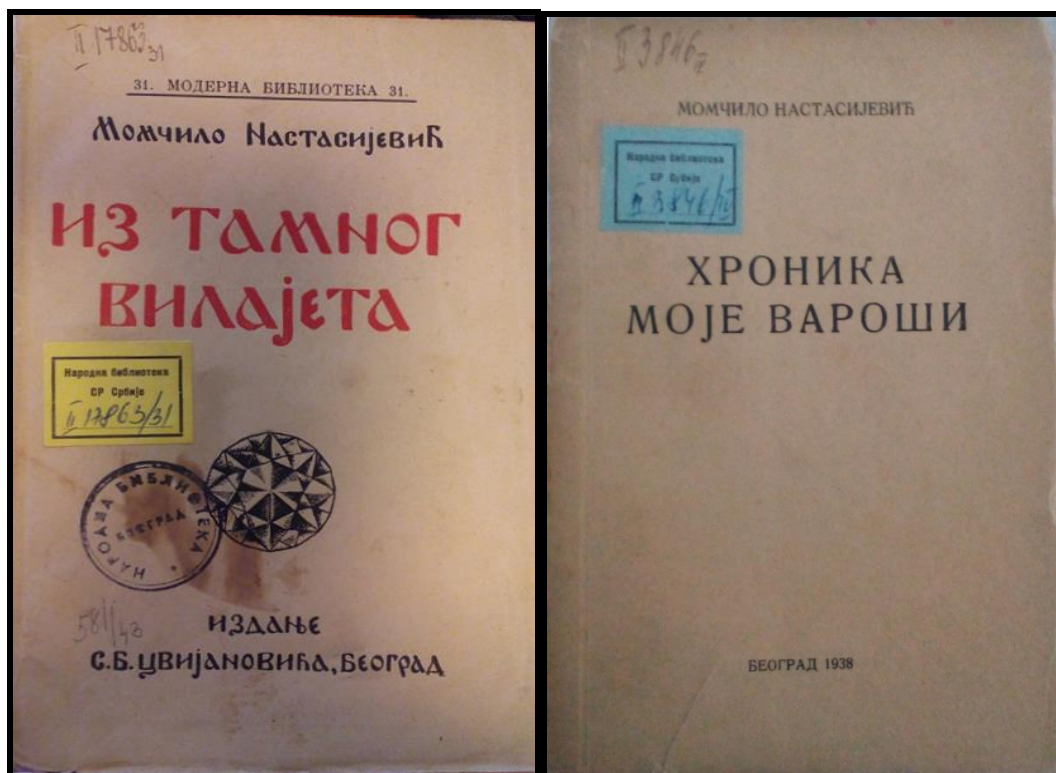
160	Г. Бранко Драговић секретар. опере, Београд. Сарајевска 3а	Брошур.	150 дин.	Прве три књиге Друге " "
161	Г-дине др. Ксенија Анана- сјевић, књижев. Дармштадтска 11, Београд.	"	"	Прве три књиге Друге " "
162	Г-ца Милорад Седулт. књижевник. Београд. Телеграфска 16.	"	"	Прве три књиге Друге " "
163	Г. Иван Мрак књиг. љубавана Улица 29 Октобра	"	"	Прве три књиге Друге " "

Ово Београдско издање је уредно по 2803
Копирање попису II издање Таш. (Радој Криво-
вић који је био у уреду, који је ~~написао~~ да
менишу мило (на своје машини).

Слике 12, 13, 14, 15. Списак пренумерата за Целокупна дела Момчила Настасијевића, у издању породице и пријатеља, са напоменама. Списак водила Момчилова сестра Славка. Легат браће Настасијевића, Музеј рудничко-таковског краја.

У овом издању се појављује у корицама и први пут *Хроника моје вароши* као самостална збирка, будући да је највећи дио приповједака које су ушле у њу излазио по различитим часописима. Судбина друге Настасијевићеве збирке није била срећна, он сам, у тексту насловљеном „О раду у Српској књижевној задрузи“, наводи околности под којима се случило то да она за пишевог живота остане необјављена:

Кад је већ дотле дошло да се ради одбране начела морају објављивати и лични случајеви, налазим да ми је дужност објавити, ма и тешка срца, неколике појединости о томе како сам се и ја са својим приповеткама нашао у броју жртава *Српске књижевне задруге*. Још пре неколико година, на усмену поруку тадашњег секретара *Задруге* г. Вл. Ђоровића, поднео сам јој другу збирку својих приповедака, *Хронику моје вароши*, да их уврсти у издање *Савременика*. Све те приповетке већ су тада носиле свој књижевни печат, јер сам их пре тога повремено објављивао највећим делом у *СКГ*, затим по једну у *Вијенцу*, *Летопису Матице српске*, *Животу и раду* и др., као и у књижевним додацима празничних бројева *Политике* и *Правде*. После две године чекања тражио сам да ми се рукопис врати. Уместо тога, од новог секретара *Задруге*, г. Св. Петровића, одговорено ми је да је дело узео на реферат г. Живко Милићевић, човек с којим, чак и ја, већ тада нисам говорио. И наравно, реферат је био такав да ми је г. Св. Петровић, са једва уздржаним стидом на лицу, саопштио да је скроз негативан и да садржи такве тврдње на које ћу се, кад их прочитам, у најмању руку, наљутити (Настасијевић 1991: 402–403, подвлачења су ауторова).²⁴²



Слике 16, 17. Корице првих издања *Из тамног вилајета* (1927) и *Хроника моје вароши* (1938).

²⁴² Овдје је важно и поменути да године 1944. Српска књижевна задруга издаје избор из Настасијевићеве прозе, који је извршио Светислав Стефановић. Иронично, у тај избор улази осам приповедака из *Хронике* одбијене за штампање такође у *Задрузи*.

У првој књизи *Целокупних дела, Из тамног вилајета* дат је и чувени, лириком и патосом обојени Винаверов предговор²⁴³:

Он је био светац српскога језика и српскога књижевнога израза. У трагању за изразом потребан је подвиг целокупног бића. Потребна је нека врста самерљивости свих многобројних нервних трзаја [...] Али светац, подвижник, мученик и трагач, који тек иде да освоји и омогући стил, сав је најежен од чекања, од сазнања, од чулног подрхтавања. Уз то долази и доживљај језика, који се на махове поклапа са чулним податком, на махове размимоилази. И сама неизражљивост постаје путоказ [...] Његов израз мора да изнађе што је најнесводљивије у човеку и у догађају – што их надмашава значајем и слутњом. (Винавер 1938: 8)²⁴⁴

Осим тога, 1938. позната је и по чувеном разговору одржаном у *Пен клубу*: „Књижевно стваралаштво и књижевна техника. Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља“. У самој дефиницији наслова примјећује се одјек Винаверових предавања са Коларчевог универзитета. У разговору су још учествовали и Сениша Кордић, Милан Грол, Иво Андрић, Миливоје Ристић, Милош Ђорић, Момир Вељковић, Младен Ђуричић и Миодраг Ибровац. Судићи према Винаверовом транскрипту, приређеном под псеудонимом *Swann* за *Нову смену* под датумом 24. 5. 1938, нису сви који су дискусији присуствовали уједно и узели учешћа у разговору, али и из одломака и сажетака одговора на задату тему и Винаверову уводну ријеч да се видјети да су и у том

²⁴³ Осим Винаверовог предговора, у овом издању налазе се и предговор др Милоша Радојчића, у књ. 2, „О рукопису и сређењу ових мисли“, предговор Милутина Деврње књизи VII, *Есеји*, и биографија Настасијевићева (из Деврњиног пера) и краћи уреднички предговор (односно коментар издања) у књизи 9, *Ране песме и варијанте*.

²⁴⁴ Винавер овдје пише и о принципима Настасијевићеве умјетничке радионице, говорећи уједно тако и о својој поезици и о поезици читавога покрета, али указујући посредно и на важна мјеста Настасијевићеве аутопоетике: „Он је много учио, много читао, мислио и експериментисао. Он је сневао своју јаву, он је контролисао свој сан. А оно што је у толиком колебању и подударању написао остаје сигурна и изборена мера нашег језика и доживљаја и као наша заскочена стварност. [...] Погрешно је мислити да се Настасијевић удаљио од Европе, од Запада, и од велике и мале људске цивилизације. Он је само према њима узимао став и слободу једнога ствараоца. Стварао је на свом неодгонетнутом подручју“ (Винавер 1938: 10).

приликом, као и прије и после ње – па све до данас – опстајавала као горућа и неријешена питања проблеми Настасијевићевог изражаја, технике и језика.

У свом малом предавању пред отварање поменуте дискусије Винавер се, што је помало необично, у неку руку одаје (упркос реплици коју ће у истој овој дискусији упутити Иву Андрићу) мишљењем да Настасијевић није стигао да обзнани пуну мјеру свог талента, када закључује овако: „Он је умро у часу највеће стваралачке озарености, кад је био *на прагу* највиших творевина“ (*Нова смена* 1938: 84, подвлачење наше). Тим и сличним ставовима дјелимично је зачета и пракса да се Настасијевићевом дјело мјери оним што је он могао дати да је поживио, куда се могла кретати његова поетика и који је резултат у својим стваралачким експериментима тек требало да постигне, умјесто да се оно као такво посматра као завршено, цјеловито и унутар себе остварено.

Тражење и истраживање као концепт Настасијевићеве поетике Милану Гролу зато изгледа као својеврсна опсесија и унутрашњи ултиматум који ово дјело само себи непрестано поставља, а што се на крају уобличава (или можда прије изврће) у *трагични* неспоразум са публиком:

Настасијевић је био високо морална личност и ко га је познавао био је начисто с тим да оно што он пише није манир. Особина Настасијевићева, да буде доследан себи, искључује да је он хтео манир. *Он манир није хтео; али, по закону инерције, независно од њега, то је ипак постајао манир, тј. то није био манир за њега, него за нас.* Језик је колективно сретство и он је прелазио у манир према нашем осећају његове језичке творевине. Ја сам га слушао када је читао. Он је тако лепо прочитао једну песму да сам мислио да гледам Мештровића. Мештровић, као што знате, има дар да узме блок, целину, па онда да просто ножем сече и даје лик. Ја сам осетио тада код Настасијевића исти јак зарез и ритам добар. И тад сам био збуњен јер сам иначе осећао у Настасијевићевим списима и песмама тражење. Овај пут видео сам да је то за њега нешто стварно, чему је он веран. Ја сам био збуњен и видео сам да је цео рад Настасијевићев трагичан (Грол 1938: 84).

Овдје се чини да је важно истакнути, што је можда самом Гролу и

промакло, да је гласно читање, извођење²⁴⁵, Настасијевићу изгледа и било идеалан облик рецепције. О томе свједочи колико његово транспоновање приповједних сижеа у драмске, толико и његови експлицитни поетички написи: поводом превода поезије (против којих је у начелу), Настасијевић пише: „Тек певаној, а не превођеној, отворио би јој се пут у туђинска срца“. Отуда, вјероватно, толика његова тежња за умјетничким синкретизмом, оличена у концепту музичке драме.

Тодор Манојловић покушава да у афирмативној синтези измири изнесене судове: „да ли је заблуда, или откровење, свеједно је – главно је да је афирмирао велики песнички поглед. За такав подвиг, чисто песнички, био је потребан песнички геније“ (Манојловић 1938: 85). Али Винавер приближавање два става у овој дискусији није дозволио, па је оспорио потребу за Манојловићевим посредовањем (прецизно *сенаторовањем*, како се изразио Винавер) у случају Настасијевић. Винавер је заправо као једну од најдрагоцјенијих особина Настасијевићевог дјела и посматрао моћ да се испровоцира жусти дијалог, за њега је то „жива сила која дејствује и са којом нисмо начисто, мистични вулкан“. И управо је, чини се, тај потенцијал да изазове сукоб мишљења живо утиснуо у наше културно памћење оштар став Андрићев о трагичном промашају Настасијевићевог експеримента²⁴⁶ и копању тунела који никад није довео на свјетло дана, и понешто цинична реплика Винаверова да се пјеснички тунели не копају само у саобраћајне сврхе и да је у копању понекад највећа и најчудеснија наука, јер је управо та микрополемика најчешће цитирана у текстовима који се тичу рецепције Настасијевићеве.

Винавер је, у свом стилу, на крају закључио упошљавајући одредницу

²⁴⁵ „Настасијевић је увек читао наглас“, подвлачи Винавер. „Лажна и накинђурена одурност текстова празних одмах је звучала звоном шупљим. Како је звучао, треперио, блистао његов рођени текст, сав занесен од игре и поигравања наших акцената, наше присне и неслућене срдачности“ (Винавер 1938: 14).

²⁴⁶ Непосредно последице изласка *Седам лирских кругова*, издања Настасијевићеве поезије које је приредио Попа прикључујући збирци *Пет лирских кругова* „Магновења“ и „Одјеке“ (гдје се, осим проширивања композиције, промјеном наслова неповратно промијенила и семантика јер бројеви пет и седам немају исту симболичку вриједност) у часопису *Дело* Милован Данојлић се пита: „Шта је то немогућно, недостижно, својеглаво покушао Настасијевић са језиком, и колико је у томе успео?“ (Данојлић 1962: 58)

трагично која се у овом разговору чула неколико пута, али у сасвим другом контексту:

Трагедија је била, збиља, што није више живео да себе оствари – а имао је за то све могућности. Ето, то мало ништавна, ломна живота само недостајало му је у пресудном часу. Његова трагедија недовршеног дела много је више трагедија целокупне наше књижевности. Шта је она изгубила смрћу Настасијевића тешко је уопште и наслутити (Винавер 1938а: 89).

Ипак, тешко је не запитати се и на овом мјесту да ли Винавер опет сам себи противрјечи. Да ли је Настасијевићев поступак посматрао као самосврховит и исто тако легитиман, или је сматрао да је тај поступак морао, у случају срећнијих околности, да доведе до смиривања, до налажења своје фразе и свог тона? Да ли је сматрао да је тражење само по себи циљ, или се нешто ипак морало пронаћи?

У годинама које су услиједиле то је питање, као суштинско у рецепцији Настасијевићеве прозе, заправо остало неријешено. Њему су додати проблеми периодизације, чија је основа у перманентној несводивости Настасијевићевог дјела на било који круг или школу, о чему врло илустративно свједоче и написи његових савременика.

Оно што је такође овдје посматрано као тема вриједна разматрања јесте чињеница да је Настасијевићева поетика остала добрим дијелом имуна на, назовимо их тако, спољне утицаје који су се тицали (не)изравних критика и сугестија. Без обзира на помало несрећна оглашавања и спорадичне чарке са критичарима свог дјела, резултанта свих тих односа, гласова, мишљења, хвалоспјева, сукоба чини се да је споља суштински мало утицала на природу Настасијевићеве прозе, што је носила, у својим зачецима а послије чини се и више, неку жилаву и бескромпомисну аутохтоност и самопрегор ријетко виђан у нашој књижевности. Зато је и посебна пажња усмјерена управо на тај први рецепцијски талас, који је могао да покаже саоднос једног поетичког развоја и његове рецепције.

Даљи (треба рећи и помало необични, донекле и мистификовани) путеви

пријема Настасијевићеве прозе разматрани су спорадично и у одломцима у другим поглављима. Овдје би, као неки уопштени закључак, могло да стоји да је пут од појаве Настасијевићевих прича до њиховог увршћавања у нашу књижевноисторијску традицијску матрицу испресијецан како глорификаторским дочецима, тако и периодима скоро па потпуне игноранције или оповргавања било каквог значаја Настасијевића као аутора. Ипак, чињеница је да је барем збирка *Из тамног вилајета* изборила какву такву стабилну позицију. Са *Хроником*, а посебно оним причама које су остале ван збирки, ствар стоји друкчије. Чини се да оне, незаслужено, још чекају пуну мјеру признања своје вриједности.

ЗАКЉУЧАК

Као да је иза тога неки тајни услов:
дало ти се да би целог себе дао. IV, 58

Једна је чињеница непорецива: о Настасијевићевом дјелу не недостаје критичке, научне, интерпретативне грађе. Данас, претраживач српских библиотека на упит о Момчиловом животу и дјелу даје неколико стотина исписа – несумњиво је да се тај број мора и проширити са неколико драгоцјених публикација на страним језицима, чији тачан број нисмо успјели утврдити, као и оним насловима који још нису доспјели до електронске каталогизације – коначни биланс би се, дакле, могао и удвостручити. То све не рачунајући примарне изворе: поезију, прозу, есеје и драме у многобројним листовима, часописима, књигама, од првих објављених, преко два издања цјелокупних/сабраних дјела, до безбројних популарних издања или пак избора у различитим антологијама. Упркос томе, аутор овога рада о Настасијевићевој прози сматрао је да има мјеста још за један поглед баш на Момчилово прозно дјело. Сматрали смо да је одређена знања потребно систематизовати, понеки став преиспитати, одређене проблеме сагледати из нових углова, и, што је најважније, нека питања преформулисати или их поставити први пут. Чинило нам се, и надамо се да је тај задатак испуњен на задовољавајући начин, да је један систематичан поглед са фокусом скоро па искључиво на Настасијевићевој прози потребан да би се његова фигура на једном мјесту сагледала као једна од жижних тачака модерне српске прозе: настојали смо, наиме, да на директно свјетло изведемо Момчила Настасијевића приповједача из сјенке Момчила Настасијевића пјесника.

Већ смо у самом уводу навели да ћемо донекле ограничити доступни корпус свега што је у прозном дискурсу Настасијевић написао, концентришући се

на оне двије збирке које је ауторска воља уобличила као готове цјелине: *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши* – од овога смо принципа донекле одступили када смо се водили практичним разлозима, што су се тицали образлагања мишљења у вези са важним проблемима варијантности или коначног уобличавања исказа – када смо се служили доступним верзијама – или пак онда када смо пратили пут, трансформације неколиких важних тематско-мотивских комплекса, чије трагове пратимо у раним Настасијевићевим радовима. Изванредна кохеренција ове двије збирке, њихова чврста концептуалност и унутрашња логика, након брижљивог „претресања“ изблиза увјерили су нас да је такав приступ оправдан.

Претендовати да се да коначна ријеч у истраживању било ког умјетничког дјела узалудан је и помало уображен посао. Зато смо се трудили да се клонимо догматичних ставова. Као истински *отворено дјело*, истовремено и примјер херметичности и закључаности унутар сопствене форме, али и заводљиво вишезначно па самим тим и погодно за готово супротстављене интерпретативне замахе, Настасијевићев се опус приказује као несумњиво жива, провокативна грађа за различите херменеутичке приступе и разматрања. Ми смо се трудили, колико год је то било могуће, да најприје поштујемо сам текст и прву линију његових импликација, имајући на уму колико и Настасијевићеву жељу да се то дјело цијени само према ономе што заиста јесте, толико и његово синтаксичко, семантичко, естетско богатство коме не само да нису потребне нарочите надградње, него је и оно само необухватљиво у цјелини свог идентитета било каквом секундарном, појмовном мрежом. Као и свако друго истинско умјетничко дјело које еманира тзв. *вишак смисла*, али због своје специфичне природе – Настасијевићево се и на овом мјесту додатно издваја. Аутор овог рада вишекратно је ишчитавао сабрану Настасијевићеву прозу, што у оба издања цјелокупних дјела, што по издвојеним публикацијама, часописима (рукописима, нажалост, овога пута нисмо имали приступа) и сваки пут је имао исти, непорецив утисак да је понешто важно измакло коначном тумачењу. Ипак, од првобитне фрустрације проистекле из осјећања херменеутичке немоћи дошло се до закључка да је несводљивост на коначни појмовни оквир заправо највећи квалитет ове прозе и њена, за тумача, горка драж: вишкови значења и закључана мјеста упамћени су

као коначни тријумф основне поетичке и стваралачке категорије Настасијевићевог стварања – наине *тајне* Апсолута и Бића.

Тако се опирање конвенционалном теоријско-историјском уоквиравању (у смислу досљедње жанровске подјеле или контекстуализације у оквирима авангарде/модернизма српске књижевности) показало као изазов у коме се коначни резултат није указао као догматична тврдња, него као донекле изнуђено признање о неукротивости једног живог дјела теоријском и (мета)критичком апаратуром.

* * *

Вишеструко апострофирана херметичност је, прије свега, очитована у непрестаном раду на згушњавању (Настасијевић би рекао „измождавању“) језика и његових структура. „Извесна читалачка нелагодност“, односно „простор смањене читљивости/нечитљивости који нас обавезује да га испитамо“, како поводом Настасијевића исписује Маја Рогач (2008: 6), указали су се као изазов који је у неколико пута умало до ивице колапса довео напоре на самом истраживању. Зато је том проблему посвећено сразмјерно највише мјеста у цијелом раду – зато се том питању враћамо и у свим другим поглављима. У одјељку о језику, „Жубор из незнани“ (за чији смо наслов узели као амблематичан један полустих из Настасијевићеве поезије) бавили смо се и категоризацијом поступака којима се аутор служи да би тај језик згуснуо, колико и импликацијама тих поступака. *Отклон од норме* (што повремено престаје да буде дистинктивно обиљежје и постаје унутрашња (кон)текстуална доминанта), *девијација*, *аномалија*, *субверзија*, оно што су још савременици Настасијевићеви препознали као диференцијалну јединицу његовог стила, овдје је стављено у фокус посматрања, са тежњом да се у синтези сачини извјестан *инструментаријум* поступака Настасијевићеве наратије који, чини нам се, једном упознат умногоме олакшава даље читање и увелико ублажава интерференцију.

Циљ нам је био да рецепцију неких тежих дијелова Настасијевићеве прозе ако не олакшамо, а онда да исте учинимо *транспарентнијим*, огољавајући (истина тешка срца, имајући стално на уму ауторово опирање тој пракси) оне принципе који су се дали идентификовати и описати. Наиме, читаоци и критичари без разлике се слажу у једном: Настасијевића је тешко (понекад и *врло тешко*, чак и немогуће) разумјети. Слажу се често и око става да толика пренапрегнутост језичка доводи текст у опасну близину потпуног укидања естетског задовољства: ово је мишљење које, макар са своје стране, покушавамо да оспоримо образлажући да су Настасијевићеве приповијетке висока (међу највишим!) мјера наше прозе и да је труд уложен у „улазак“ у његов начин приповиједања више него награђен онда када се читалац/проучавалац свикну на непоновљив модус ове нарације. За то навикавање, истина је, потребна су донекле специфична знања, и зато Настасијевић није био ни у своје вријеме, као ни данас, широко популаран – он остаје примјер помало ексклузивног аутора, или, како је то једном лијепо речено – *песник песника* – у мјери у којој се као помало пјесници осјећају и они који у поезији истински уживају.

* * *

У језичком се, по природи ствари, оваплотило митско, и то не невољно, него као свјесно тражени и изнађени квалитет Настасијевићевог приповиједања. Његове су структуре дубоко и суштински митске, али не према начелу мимезе, него према својој аутентичној унутрашњој организацији, у чијим је темељима непресушна снага самообнављајуће митотворности. Ту се Настасијевић показује, сходно својој сумарној аутопоетици, и дубоко укоријењен у родно тле и цватом изнад националног, непролазан утисак о древностиових приповиједних структура преливају се у непрестано осјећање модерног, иронијског и деконструишућег рада приповиједне свијести. Опет се Настасијевић показује као изразито модеран аутор – обрасци двадесетовјековног митологизма од фундаменталног су значаја за ткиво

његове прозе. Митско је јавља као *modus vivendi* не само јунака, него и цјелокупног наратива.

Разматрана проза, такође, рачуна на есенцијални квалитет архетипа као баштињеног и неотуђивог (пре)наталног знања сваког појединца, које се не да ни затомити ни отети, али и на митеме као „парчади митских прича“ чији мотиви у новим структурама истовремено задржавају стара, али и еманирају нова значења. И једни и други (митске приче, табуи, култ мртвих, својеврсни ритуални прописи и забране, итд.) у обје су збирке положени као сићушна језгра нарације, кључног динамичког потенцијала. Око њих не само да се организују наративи који подсећају на тамновилајетске, архаичне, иако се у анализи показују истовремено и као суштински модерни, преиспитивачки, него се темељно претреса, кроз примјере модерних митова, и сам процес митологисања. Тако Настасијевић показује још једном да му је као аутору далеко више стало до самих процеса у људском духу, до тежњи и покрета, него до окамењених, коначних резултата.

Митско се, на крају је потребно још једном истаћи, нерасмрсиво преплиће колико са језичким, толико са и мелодијским, музичким. На та три темеља почива Настасијевићев прозни дискурс. Покушали смо да се шире позабавимо законима њиховог јединства колико и разликама које захтијевају када се приступа њиховим структурама.

У засебном дијелу, али нераздвојно од проблематике мита, испитали смо и обликовање хронотопа Настасијевићеве прозе, да бисмо указали на просторновременске одлике разматраних наратива, идентификовали добрим дијелом јединствен хронотопски хоризонт обје збирке, али и описали модерне тенденције унутрашњег растакања субјекта, што се као процес зачиње на баштињењу неких старијих модуса приповиједања (попут хагиографског), али у новом, аутентичном озрачју – гдје се брисањем јасних одредница једне од основних димензија нашег постојања замагљују границе бића и деструише идентитет. Мјесто *тјелесног*, као посебне врсте простора, заузело је посебно мјесто у тумачењу овог феномена.

* * *

У засебном поглављу су обухваћени карактеристични наративни поступци као *начин* за успостављање специфичних митских, хронотопских, па, на крају и фантастичких структура које се испостављају као непоновљив квалитет Настасијевићевог приповиједања. Користили смо се неколиким старијим (*класичним*) и понеком новом теоријом из области наратологије, поштујући сам текст, а трудећи се, с друге стране, да кроз саму анализу и компарацију са одликама дјелâ других приповједача Настасијевићеву прозу уврстимо на условну линију континуитета српског приповиједања.

Фокус је постављен на приповједаче и фокализаторе, а формирали су га прије свега трансформисани сказ и упослени модели приповиједања баштињени из наше старије традиције (народна епика и средњовијековна књижевност), што непрестано трпе притисак ремоделовања на граници са дезинтеграцијом, па чак и обесмишљавањем (ово посљедње, свакако, у функцији свепште иронизације као процеса). Ликови љетописца и наратора у првом лицу показали су се као круцијални за природу фантастике која, према Тодорову, балансира на границама чудног и чудноватог: и доиста је задивљујуће на које све начине Настасијевићеви приповједачи успијевају да очувају њену осјетљиву природу. Трудили смо се да покажемо како се у *Хроници моје вароши*, у нарочито одабраној (квази)љетописној концепцији, огледа сукоб двије (цикличне и линеарне), или, још тачније, три концепције темпоралности: митске, епске и историјске.

Нарочито су нам, на крају, за тумачење били занимљиви метанаративни искораци у парентетичке исказе и коментаре као, с једне стране, веза са ранијим приповиједним моделима, а са друге као евидентан знак проблематизације приповиједне инстанце и нарушавање интегритета приповједача, што се указује као поетичка константа двадесетог и двадесет првог вијека.

Уводно и завршно поглавље – посвећени аутопоетичким аспектима и раном (непосредном) рецепцијом разматраног дјела – својеврстан су оквир рада: иако се не баве непосредно самим текстом, представљају важан метапоетски и културолошки контекст, па се као значењска и онтолошка равна установљавају као позадина од самог дјела недвојива.

Пут увршћивања нашег аутора у ред значајних приповједача српских врло је занимљив и инспиративан и за даље проучавање, нарочито када се самјери са утицајима које је извршио на даљи развој Настасијевића као приповједача. Тих утицаја, теза је коју бранимо, једва да је и било. Као ауторска фигура Настасијевић показује изузетну резистентност на све критике које му савременици упућују, без обзира на то што неке, евидентно је, изузетно цијени и поштује њихово мишљење.

Покушали смо да понудимо и извјестан панорамски преглед раних критика које прате нарочито збирку *Из тамног вилајета*, будући да *Хроника*, за ауторовог живота, и није угледала свјетло дана. То ипак не значи да се њена рецепција барем дјелимично не може испратити – поједине приче објављене су у периодици и изазвале критичарске гласове што улазе у најзанимљивија оглашавања у историји српске критике (мислимо превасходно на чувени Белићев текст „Насиље у језику“ и посредан Винаверов одговор неколико година послје). Крупна имена бавила су се Настасијевићевим дјелом. И теоретичаре, и критичаре, али, што је такође драгоцјено, и приповједаче и пјеснике (С. Винавер, М. Дединац, М. Црњански, И. Секулић, О. Давичо, М. Данојлић, В. Попа, Љ. Симовић, М. Павловић, З. Коцић, да побројимо само оне који први падају на ум) пишу о Настасијевићу, кудећи га до ништења или уздижући до свеца српског језика. Понекад, чак, што је можда и најдрагоцјеније, признајући једноставно да просто не знају куд би са његовом поезијом, прозом, драмом.

Све у свему, закључак је, допуњен и освртом на рецепцију поезије, да је процес Настасијевићевог установљења као класика наше литературе међу најзанимљивијим у српском културном памћењу, испресијецан како

глорификаторским дочецима, тако и периодима скоро па потпуне игноранције или оповргавања било каквог значаја његовог као аутора. И док се за поезију, па и за збирку *Из тамног вилајета*, чини да су избориле какву-такву стабилну позицију, са *Хроником*, а посебно оним причама које су остале ван збирки, ствар стоји друкчије. Чини се да оне, незаслужено, још чекају пуну мјеру признања своје вриједности.

* * *

Покушали смо да разматрању Настасијевићеве прозе дамо и један, условно речено, културолошки контекст. У питања тога типа нисмо могли да залазимо дубље – али су опште координате ипак оцртане. Оне су се понавише тицале не само преломних година српске културе и књижевности између два свјетска рата, него и свих крупних промјена у духу времена српске и европске историје у оној мјери у којима се рефлектују у Настасијевићевом дјелу – а та мјера, нагласимо ко зна који пут, дубока је и свепрожимајућа. Настасијевићево дјело садржи један скоро па страховит мнемотички потенцијал који се појмовно не може (а можда и не треба) обухватити: у њега су као у какву ризницу положени језгра ријечи, језика, мелодије, важних наратива; лозинке за памћење, тајне и незаборав. У том смислу, код нашег аутора нема изражених протекција: све што је предмет српског језика – што се укотвило у његовом бићу и учествује у његовој судбини – унесено је са циљем чувања и даљег преношења, са прошлошћу и будућношћу на памети. Из ове прозе се, слободније речено, читају важнији одломци културне историје српског писма и писања, нашег мита, предања и традиције, наших побједа и пораза колико и унутрашње, интимне историје појединца и колектива.

На Настасијевићеву прозу су, несумњиво, озбиљан утицај извршили и духовни покрети који обиљежавају крај деветнаестог и почетак двадесетог вијека, а прије свега бергсоновски интуиционизам и фројдовска психоаналитичка школа. Иако Бергсонов утицај није тако евидентан ни теоријски експлициран као што је то случај, на примјер, код његовог савременика Винавера, Настасијевић ће на

неколико мјеста у списима и биљешкама бергсоновски фактор у савременој култури нотирати и образлагати, имајући на уму управо чињеницу да све велике фигуре актуелне филозофске, психолошке, социјалне мисли неминовно утичу и на биће књижевности:

Трећа компонента савремене поезије користи мисао Бергсона, четврта Фројда, пета се ослања на Марска, шеста на Ајнштајна, итд. IV, 471

„Берсон учи један динамички спиритуализам (...) ништа не постоји, све бива и то бивање јесте стварање“ (Поповић 1920: 22) – један је од кључних постулата-ослонаца Настасијевићеве поетике. Његов концепт *флуидно бивање музике* зато се испоставља као кључни концепт не само у мелодијском смислу, у звучању изговореног/написаног, него у смислу заснивања и трајања егзистенције, бића, управо кроз апострофирани динамички, *дјелатни спиритуализам* са интуицијом као главном покретачком снагом.

Што се тиче Фројда, проблем је унеколико комплекснији. Иако га Настасијевић помиње свега на једном мјесту, у већ наведеном цитату, чињеница је да је психоанализа и њен, назовимо га тако, преврат што га је извршила у погледу на умјетност и егзистенцију нашег бића у цјелини одсудно утицала на Настасијевићево дјело. Наш писац се са дјелом утемељивача психоанализе морао сусрести веома рано – наслови у кућној библиотеци свједоче о томе (књига *Тотем и табу*²⁴⁷, на француском језику, издата и купљена 1920. године) – и његови

²⁴⁷ Сматрамо да је за разматрање изабране теме било нарочито инспиративно Фројдово поглавље у поменутој књизи „Зазирање од инцеста“ (Фројд 2009). У разматрањима феномена егзогамије, инцеста, тотема, чувени психијатар испитује комплексне системе свјесних и несвјесних емоција које у припадницима примитивних заједница изазива кршење строгих табуа. Управо тематизовање родоскрнављења, присјетићемо се, основ је неколико најважнијих Настасијевићевих наратива, чији се главни унутрашњи импулс зачиње баш на подсвјесној тежњи да се поруше „најоштрије мере одбране од инцеста“ (Фројд 2009: 131). Фројд, осим тога, на трагу Ота Ранка примјећује на истом мјесту да се „тема инцеста често налази у средишту песничког интересовања и у много облика и нијанси даје грађу поезији“ (Фројд 2009: 131).

концепти везани за несвјесно, подсвјесно, еротских нагона и њихове везе са смрћу, затим принципа табуа, њиховог кршења, гријеха и казне евидентни су у концептима разматраних приповједака. Значај архетипског, такође, уочава се већ при првом читању и сумарном прегледу Настасијевићевих прозних остварења.

У позадини ових очигледних, грандиозних фигура чита се и нешто пригушенији, али зато не мање важан утицај Шопенхауера „највећег песимисте међу филозофима“ (IV, 448) и грандиозног Ничеа:

И уколико вас једно дело непосредније и брже убеди не својим аргументима, и разлагањима, него јединством и природом свог тона, уколико више подлегнете његовој сугестивној моћи, утолико је његов стил више оригиналан. (Зашто се Ниче сматра за опасну лектуру?) IV, 26

Све и да оставимо по страни његов револуционарни књижевни рад, Настасијевић је, несумњиво, на свој тих и неупадљив начин један од највећих српских интелектуалаца свога времена. У крајњој линији, само је један истовремено еkleктичан, бескрајно радознао али и систематичан и концентрисан дух у језику могао учинити оно што је учинио он.

* * *

Фигура Момчила Настасијевића по (само привремено) завршеном послу указала нам се онако како ју је видио и први систематични проучавалац његовога дјела, Станислав Винавер – као издвојени, скоро светачки лик, тешко самјерљив са било чиме што је било прије и послје њега. До овога је дјелимично дошло и стога што бављење дјелом, па посредно и животом, само једног аутора дужи временски период (нарочито када тај писац тражи пуну посвећеност и непрекидно бдење над сваким својим словом – баш онако како је и сам чинио) може, помало контрадикторно, да доведе и до потпуног срођавања са разматраним опусом и

повременог губљења дистанце, односно неопходне објективности у научној работи.

Надамо се да смо тим замкама успјели да избјегнемо, упркос великим, личним афинитетима које аутор овога рада – „Поетика прозе Момчила Настасијевића“ – гаји према свему што је Настасијевић написао, али, нарочито, према његовим непоновљивим приповијеткама. У ишчекивању да оне у канону српске књижевности заузму мјесто које им према нашем осјећању припада, овај рад представља мали напор што би томе послу требало, на свој начин, да допринесе.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ:

1. Аврамовић 2015: Аврамовић, Марко. „Поезија и отпори: рецепција Настасијевићевог песништва после Другог светског рата – педесете и шездесете године“, у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Београд, Горњи Милановац, 2015 – у штампи.
2. Ајдачић 2007: Ајдачић, Дејан. „Боје у народној поезији“, 29. 7. 2007, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10040>.
3. Ајдачић 2007а: Ајдачић, Дејан. „Трансформација жанрова у народној књижевности балканских Словена“, 27. 4. 2007, <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/10037>>
4. Андрић 1938: Андрић, Иво, „Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу“, приредио Swann (псеудоним Станислава Винавера), *Нова смена*: културна и књижевна смотра нових нараштаја, год. 1, бр. 2 (април 1938), стр. 83–89.
5. Асман 2011: Асман, Јан. *Култура памћења*, Просвета, 2011.
6. Аћимовић 1998: Аћимовић, Мирко. „Мит и логос“, у: *Мит*, зборник радова, ур. Томислав Бекић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, стр 115–124.
7. Бајчета 2015: Бајчета, Владан. „Поезија Момчила Настасијевића у антологијама“, у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Београд, Горњи Милановац, 2015 – у штампи.
8. Бал 2000: Бал, Мике. *Наратологија: теорија приче и приповедања*. Народна књига, Београд.
9. Бараћ 2010: Бараћ, Станислава. „Грбави и шантави грозно лажу...“. У: *Фолклор. Поетика. Књижевна периодика*. Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком. Уредио др Станиша Тутњевић. Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 637–652.
10. Барт 1972: Bart, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Нолит, Београд.
11. Барт 1989: Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. University of California Press.
12. Барт 2008: Барт, Ролан. „Мит је говор“, у: *Студије културе*, зборник, ур. Јелена Ђорђевић. Службени гласник, Београд.

13. Батај 2009: Батај, Жорж. *Еротизам*. Службени гласник, Београд.
14. Бахтин 1967: Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*, Нолит, Београд.
15. Бахтин 1989: Бахтин, Михаил Михаилович. *О роману*. Нолит, Београд.
16. Белић 1933: Белић, Александар. „Насиље над језиком“, *Наш језик* I/9, стр. 257–262.
17. Бенчић 1991: Бенчић, Жива. *Барок и авангарда: студије*. Завод за знаност о књижевности Филозофског факултета, Загреб.
18. Бергсон 1920: Бергсон, Анри. *О души и телу*. „С. Б. Цвијановић“, Београд.
19. Бетелхајм 1979: Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*. Југославија, Београд.
20. Бешић 2000: Бешић, Ален. „Кача или о фантастици у Настасијевићевој прози“, у: *Летопис Матице српске*, год. 176, књ. 465, св. 6 (јун 2000), стр. 871–883.
21. Библиофил 1927: „Један песник на еферидама наше приповедачке књижевности“, *Илустровани лист*, VII/2, 1927, стр. 12.
22. Бити 1981: Бити, Владимир. *Бајка и предаја, повијест и приповиједање*. Свеучилишна наклада „Либер“, Загреб.
23. Благојевић 1926: Благојевић, Десимир. „Из тамног вилајета: приче Момчила Настасијевића“, *Самоуправа*, бр. 294, 25. 12, стр. 3.
24. Богишић 1898: Богишић, Валтазар. *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Државна штампарија, Београд.
25. Бојовић 2014: Бојовић, Драгиша. „Поетика чуда“, *Зборник матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, Нови Сад, стр. 639–648.
26. Борко 1928: Борко, Божидар, „Момчило Настасијевић. *Из тамног вилајета*“, *Ljubljanski zvon*, 41/3, 184–185.
27. Бошков 1999: Бошков, Мирјана. Одредница „Хроника“ у: *Лексикон српског средњег века*, Knowledge, Београд.
28. Брајовић 2012: Брајовић, Тихомир. *Компаративни идентитети: српска књижевност између европског и јужнословенског контекста*. Службени гласник, Београд.

29. Браун 2006: Браун, Питер (Peter Brown). „Chorotope: Theodore of Sykeon and his sacred landscape“, у: *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, ed. A. Lidov, Москва, стр. 117–124.
30. Брил 1993: Брил, Жак. *Лилит или мрачна мајка*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад.
31. Брицман 2007: Брицман, Тереза (Teresa Bridgeman). „Time and space: Approaches to space in narrative“, у: *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, Cambridge University Press.
32. Бут 1976: Бут, Вејн. *Реторика прозе*, Нолит, Београд.
33. Бут 2005: Бут, Вејн (Wayne Booth). „Resurrection of the Implied Author: Why Bother“, у: *A Companion to Narrative Theory Hardcover*, ed. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.
34. Велмар Јанковић 1990: Велмар Јанковић, Светлана. „The reception of Momčilo Nastasijević in Serbia and Yugoslavia since 1938“, у: *Serbian studies*, Tile North American Society for Serbian Studies, volume 5, number 4.
35. Велт Басон 2009: Велт Басон, Хелен Карол (Helene Carol Weldt-Basson). *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*, Fairleigh Dickinson University Press.
36. Велчић 1987: Велчић, Мирна. *Увод у лингвистику текста*, Школска књига, Загреб.
37. Вилијамс 1995: Вилијамс, Ен (Anne Williams), *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago University Press.
38. Вимсат 2014: „The intencional fallacy“, у: William Kurtz Wimsatt, Monroe C. Beardsley, *Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Приступљено 14. 3. 2014.
39. Винавер 1937: Винавер, Станислав. „Међулушко благо“, СКГ, књ. L/7, 1. IV 1937.
40. Винавер 1938: Винавер, Станислав. „Момчило Настасијевић“, у: Момчило Настасијевић, *Из тамног вилајета*. Издање пријатеља, Штампарија Драг. Грегорића.
41. Винавер 1938а: Винавер, Станислав, „Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу“, приредио Swann (псеудоним Станислава Винавера), *Нова смена: културна и књижевна смотра нових нараштаја*, год. 1, бр. 2 (април 1938), стр. 83–89.

42. Винавер 1939: Винавер, Станислав. „‘Ране песме’ и ‘варијанте’ Момчила Настасијевића“, у: Целокупна дела Момчила Настасијевића, књ. IX, прир. Станислав Винавер, Београд.
43. Винавер 1952: Винавер, Станислав, *Језик наш насушни*, Матица српска, Нови Сад.
44. Винавер 2002: Винавер, Станислав. *Проблеми нове естетике*. Народна књига / Алфа, Београд.
45. Виноградов 1971: Виноградов, Виктор Владимирович. *Стилистика и поетика: Стилистика; Теорија поетског језика; Поетика*. Завод за издавање уџбеника, Сарајево.
46. Волш 2005: Волш, Ричард (Richard Walsh), „The Pragmatics of Narrative Fiction“, у: *Companion to Narrative Theory Hardcover*, ed. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.
47. Вукадиновић 1931: Вукадиновић, Ж. „Недозваност г. Настасијевића“, *Политика*, XXVIII/8306, 26. 6, стр. 5.
48. Вукадиновић 1980: Вукадиновић, Божо, *Антологија српске фантастике*, Замак културе, Врњачка Бања.
49. Вуковић 2000: Вуковић, Ново. *Путеви стилистичких идеја*. Јасен, Подгорица – Никшић.
50. Вучковић 2011: Вучковић, Радован, *Поетика српске авангарде*, Службени гласник, Београд.
51. Гелдер 2000: Гелдер, Кен (Ken Gelder). *The Horror Reader*, Routledge.
52. Глигорић 1927: Глигорић, Велибор, „Момчило Настасијевић, *Из тамног вилајета*“, *Савремени преглед*, II/5, 7. I 1927, стр. 3.
53. Глигорић 1934: Глигорић, Велибор, „У тамном вилајету мистике“, *Политика*, XXI/9377, 27.6, стр.11.
54. Глигорић 1962: Глигорић, Велибор. „Пустињак у граду: Сећања на Момчила Настасијевића“, *Политика*, LIX/17525, 22. VII 1962, стр. 7.
55. Глигорић 1966: Глигорић, Велибор. „Пустињак у граду“, у: Момчило Настасијевић, *Изабрана дела II*, Просвета, Београд.
56. *Глишић и Домановић*, зборник радова, ур. Светлана Велмар Јанковић, САНУ, Београд.

57. Глушчевић 1964: Глушчевић, Зоран. *Путеви модернитета*, Просвета, Београд.
58. Грицкат 1962: Грицкат, Ирена. „О неким проблемима негације у српскохрватском језику“, *Јужнословенски филолог XXV*, стр. 115–136.
59. Грицкат 2004: Грицкат, Ирена. *Студије из историје српскохрватског језика*. Завод за уџбенике, Београд.
60. Грковић Мејдор 2006: Грковић Мејдор, Јасмина. „Семантичка промена као одраз сусрета култура (пагански и хришћански културни модел код Словена)“. У: *Сусрет култура, зборник радова*, ур. Љиљана Суботић. Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, стр. 333–346.
61. Грковић Мејдор 2007: Грковић Мејдор, Јасмина. *Списи из историјске лингвистике*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Сремски Карловци – Нови Сад.
62. Грковић Мејдор 2013: Грковић Мејдор, Јасмина. *Историјска лингвистика. Когнитивно-типолошке студије*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, С. Карловци.
63. Грол 1938: Грол, Милан, „Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу“ приредио Swann (псеудоним Станислава Винавера), *Нова смена: културна и књижевна смотра нових нараштаја*, год. 1, бр. 2 (април 1938), стр. 83–89.
64. Грујић 1842: Грујић, Никанор. „Њиовъ, њинъ“, у: *Сербски народни лист*, Будим. <http://digital.bms.rs/pub.php?s=RPSr-III-1>.
65. Давичо 1961: Давичо, Оскар. „Говорница“, *Дело*, VII/1, 1961, стр. 58–60.
66. Дамјанов 1988: Дамјанов, Сава, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска.
67. Дамјанов 2011: Дамјанов, Сава. *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*, Службени гласник, Београд.
68. Данојлић 1963: Данојлић, Мића. „Волите ли Настасијевића?“, *Дело*, год. IX, бр. I, јануар 1963, стр. 124–127.
69. Данојлић 1964: Данојлић, Мића. „За и против Настасијевића“, *Борба*, XXIX/66, 8. III 1964, стр. 10.
70. Деврња 1939: Деврња, Милутин, „Биографија Момчила Настасијевића“, у: *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. 9, *Ране песме и варијанте*, Београд.

71. Дединац 1927: Дединац, Милан, „Из тамног вилајета од Момчила Настасијевића“, *Политика*, 15.1.
72. Делић 1994: Делић, Јован. „Облици сказа у Настасијевићевој збирци *Из тамног вилајета*“, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 151–174.
73. Деретић 2007: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*, Sezam Book, Београд.
74. Детелић 1992: Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. САНУ, Београд.
75. Детелић 1996: Детелић, Мирјана. „Од мита до формуле (у част Алојза Шмауса)“, у: *Мит*, зборник радова, ур. Томислав Бекић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, стр. 13–20.
76. Димитријевић 2003: Димитријевић, Владимир. „Ремизов и Настасијевић“, *Књижевне новине*, год. 55, бр. 1093/1094 (30. 11. 2003), стр. 4.
77. Димитријевић 2004: Димитријевић, Владимир. *Високо је записано*. Библиотека „Браћа Настасијевић“, Горњи Милановац.
78. Димитријевић 2011: Димитријевић, Владимир. *Светац српског језика*. Библиотека „Браћа Настасијевић“, Горњи Милановац.
79. Дона 2008: Дона, Масимо. *Филозофија музике*. Геопоетика, Београд.
80. Донат 1962: Донат, Бранимир, „На Хофманов начин: пролегомена за приступ фантастичној књижевности“, *Дело*, 1962, стр. 705–721.
81. Драгићевић 1996: Драгићевић, Рајна. „О правим именичким и придевским антонимима“, *Јужнословенски филолог*, год. LII, 25–39.
82. Ђајић 1998: Ђајић, Александра. „Митско време и ентропија“, у: *Мит*, зборник радова, ур. Томислав Бекић, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, стр. 37–40.
83. Ђорђевић 1927: Ђорђевић, Јован. „Из тамног вилајета од Мочила Настасијевића“, *Књижевна ревија II 1-2*, јануар-фебруар 1927, стр. 20–22.
84. Ђорђевић 1927а: Ђорђевић, Јован. „Момчило Настасијевић, *Међулушко благо*“, *Књижевна ревија II 8-10*, октобар-децембар 1927, стр. 74–75.
85. Ђорђевић 1985: Ђорђевић, Тихомир. *Зле очи*. Просвета, Београд.

86. Ђорђевић 2002: Ђорђевић, Стојан. „Есенцијалистичка поетика Момчила Настасијевића“. Летопис Матице српске, год. 178, књ. 469, св. 4. (април), стр. 514–525.
87. Ђорић 1938: Ђорић, Милош, „Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу“, приредио Swann (псеудоним Станислава Винавера), *Нова смена*: културна и књижевна смотра нових нараштаја, год. 1, бр. 2 (април 1938), стр. 83–89.
88. Ерић 1999: Ерић, Миломир. *Трајање и слобода у филозофији А. Бергсона*. Рукопис магистарског рада, Филозофски факултет, Београд.
89. Ероп 1991: Erop, Gvozden. *Gradnja semantičkih polja u romanu*. Институт за књижевност и уметност, Београд.
90. Женет 1995: Ženet, Žegar. „Perspektiva i fokalizacije“, Реч, бр. 8, април 1995, стр. 83–86.
91. Живановић 1986: Живановић, Ђорђе. „Константин Михаиловић из Островице и његово дело“, у: *Јаничарева успомена или турска хроника*, Просвета, Београд.
92. Живковић 1994: Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности II*, Просвета, Београд.
93. Жижовић 2013: Жижовић, Оливера. „Магија речи у приповеци Момчила Настасијевића *Запис о даровима моје рођаке Марије*“, *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 2013/4. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-4a54a458-3fb9-400d-a280-ec636675eec6/c/Zizovic_Olivera.pdf>.
94. Жугић 2012: Жугић, Радмила. „Семантичке реализације суфикса -че у именичким изведеницама средњег рода у призренско-тимочким говорима“, Зборник радова Филозофског факултета ХЛП (1), стр. 223–230.
95. Зелић 1897: Зелић, Герасим. *Житије Герасима Делића*. Српска књижевна задруга, Београд.
96. Зборник радова *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Београд, Горњи Милановац, 2015 – у штампи.
97. Иванић 2000: Иванић, Душан. „Коментар и приповиједање: ка проучавању коментара“, у: *Коментар и приповедање*, зборник радова, ур. Душан Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр.

98. Иванић 2009: Иванић, Душан. „Пут до српске приче (од Глишића до Домановића)“, у: *Глишић и Домановић*, зборник радова, ур. Светлана Велмар Јанковић, САНУ, Београд.
99. Иванић 2014: Иванић, Душан. „Хронотопи српске реалистичке прозе. (Прилог каталогу)“. У: *Промисљања традиције: фолклорна и литерарна истраживања*. Институт за књижевност и уметност, Београд.
100. Ивић М. 1954: Ивић, Милка. „Узрочне конструкције с предлозима због, од, из у савременом књижевном језику“. *Наш језик*, књ. V, св. 5–6, Научна књига, Београд.
101. Ивић М. 1972: Ивић, Милка. „Проблематика српскохрватског инфинитива“, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, XV/2, Матица српска, књижевно одељење, Нови Сад, стр. 115–138.
102. Ивић М. 2005: Ивић, Милка. *Значења инструментала у српскохрватском језику*. САНУ, Београд.
103. Ивић П. 2009: Ивић, Павле. *Српски дијалекти и њихова класификација*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
104. Јакобсен 1986: Јакобсен, Пер. „Хроника као књижевна врста“. У: *Научни састанак слависта у Вукове дане*; 16, 10–14. IX 1986, Београд, Нови Сад, Тршић, стр. 107–112.
105. Јеремић 1994: Јеремић, Љубиша. „Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића“, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, стр. 93–102.
106. Јерков, Александар (1997), „Иманентна поетика“, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, РН 1 (1997), стр. 9–27.
107. Јовановић 1927: Јовановић, Никола. Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*, *Илустровани лист*, бр. 2.
108. Јовић 1994: Јовић, Бојан. „Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића“, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 77–89.
109. Јовић 1975: Јовић, Душан. *Лингвостилистичке анализе*. Друштво за српскохрватски језик и књижевност, Београд.
110. Јокић 2013: Јокић, Јасмина. „Свето и демонско дрвеће у српској фолклорној традицији“. У: *Биље у традиционалној култури Срба: приручник фолклорне ботанике*. Уредиле Зоја Карановић и Јасмина Јокић. Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.

111. Јолес 1978: Андре Јолес, *Једноставни облици*, Студентски центар Свеучилишта, Загреб.
112. Јунг 1984: Јунг, Карл Густав. *О односима аналитичке психологије према песничком уметничком делу*, Психолошке расправе, Нови Сад.
113. Кајзер 2004: Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад.
114. Карић 2014: Карић, Милица. „Шумадија – историја и мит: *Хроника моје вароши Момчила Настасијевића*, у: [Научни скуп] Шумадија – историја и мит [одржан у Рачи, 15. новембра 2014. Године, стр. 697–714.
115. Касирер 1998: Касирер, Ернст. *Језик и мит: прилог проучавању проблема имена богова*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад.
116. Кембел 1991: Кембел, Џозеф (Joseph Campbell). *The Power of Myth*, Anchor Books, New York.
117. Клајн 2003: Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику: Други део, суфиксација и конверзија*. Завод за уџбенике и наставна средства: Институт за српски језик САНУ, Београд, Матица српска, Нови Сад.
118. Кликовац 2006: Кликовац, Душка. *Семантика предлога*. Филолошки факултет, Београд.
119. Ковачевић 1927: Ковачевић, Божидар. „Два србијанска писца“, *Реч и слика*, II/1, јануар 1927, стр. 148–149.
120. Ковачевић 2000: Ковачевић, Милош. *Стилистика и граматика стилских фигура*, Кантакузин, Крагујевац.
121. Ковачевић 2003: *Грааматичке и стилистичке теме*. Јавна установа „Књижевна задруга“, Бањалука.
122. Ковачевић 2013: Ковачевић, Милош. *Српски писци у озрачју стилистике*. „Филип Вишњић“, Београд.
123. Кокто 2012: Кокто, Жан. *Опијум: дневник детоксикације*, Градац, Чачак.
124. Кон 1995: Кон, Дорит: „К. ulazi u zamak : о промени лица у Kafkinom rukopisu“, *Реџ*, бр. 7, март 1995, стр. 77–85.
125. Константиновић 1969: Константиновић, Радомир. „Iskustvo pesnika Nastasijevića“, *Treći program*, I/2, стр. 450–464.

126. Константиновић 1970: Константиновић, Радомир. „Момчило Nastasijević (studija)“, Treći program, II/4, стр. 83–114.
127. Константиновић 1983: Константиновић, Радомир. *Биће и језик*, књ 6, Просвета, Рад, Матица српска, Београд.
128. Крагујевић 1976: Крагујевић, Тања. *Митско у Настасијевићевом делу*. Просвета, Београд.
129. Крњевић 1994: Крњевић, Хатица. „Пролегомена за једно читање ‘Записа о даровима моје рођаке Марије’“, у: *Поетика Момчила Настасијевића: зборник радова, уредио Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 103–125.*
130. Крунић 1931: Крунић, Душан, „Момчило Настасијевић: Недозвани“, *Правда*, XXVII/172, 22. 6, Београд, стр. 5.
131. Крунић 1931а: Крунић, Душан. „Драма М. Настасијевића пред публиком“, у: *Правда*, XXVII/174, 24. 6, стр. 3.
132. Кршић 1927: Кршић, Јован, „Модерни приповедач Момчило Настасијевић“, *Преглед*, I/4, 30. I 1927, стр. 10.
133. Кршић 1927а: Кршић, Јован, „Момчило Настасијевић *Међулушко благо*“, *Преглед*, I/44, децембар 1927, стр. 13–14.
134. Кук 1986: Кук, Алберт, *Мит и језик*, Рад, Београд.
135. Кулунџић 1931: Кулунџић, Јосип, „Зашто нисам режирао *Недозване*“, у: *Правда*, XXVII/176, 26. 6, стр. 5.
136. Лешић 1975: Лешић, Зденко. *Језик и књижевно дјело*, Свјетлост, Сарајево.
137. Лидов 2006: Лидов, Алексеј. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Москва: Progress-Tradition, стр. 32–58.
138. Лихачов 1972: Лихачов, Дмитриј Сергејевич. *Поетика старе руске књижевности*. Српска књижевна задруга, Београд.
139. Лосев 2000: Лосев, Алексеј. *Дијалектика мита*. Zepher Book World, Београд.
140. Љубинковић 2004: Љубинковић, Ненад, „Епска хроничарска песма, усмена казивања и писана хроника народу намењена“, *Књижевна историја*, год. XXXVI, бр. 124 (2004), стр. 455–466.

141. Манојловић 1938: Манојловић, Тодор, „Личност и дело Момчила Настасијевића пред судом његових пријатеља у ПЕН-клубу“, приредио Swann (псеудоним Станислава Винавера), *Нова смена*: културна и књижевна смотра нових нараштаја, год. 1, бр. 2 (април 1938), стр. 83–89.
142. Маретић 1931: Маретић, Томо. *Граматика и стилистика хрватскога или српскога књижевнога језика*. Наклада Југославенског накладног д. д. „Обнова“.
143. Марушић 2014: Марушић, Александар. „Поклони и откупи – време династије Обреновић“. У: Цицовић, Ана; Марушић, Александар; Боловић, Ана; Брајовић, Милан. *Водич кроз Брковића кућу*, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац.
144. Марчетић 2003: Марчетић, Адријана. *Фигуре приповедања*. Народна књига, Београд.
145. Марчетић 2004: Марчетић, Адријана. *Фигуре приповедања*, Народна књига, Београд.
146. Меденица 1931: Меденица, Радосав. „Поводом премијере Недозваних г. Момчила Настасијевића“, Записи, V/2, 11, стр. 115–116.
147. Мекхејл 2005: Мекхејл, Брајан. „Ghosts and Monsters“, у: *A Companion to Narrative Theory Hardcover*, ed. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.
148. Мелетински 1983: Мелетински, Елеазар. *Поетика мита*. Нолит, Београд.
149. Мерло-Понти 1978: Merlo-Ponti, Moris. *Fenomenologija percepcije* [превео с француског Анђелко Хабазин; редакција превода и поговор Данило Пејовић]. „Веселин Маслеша“, Сарајево.
150. Микић 1993: Микић, Радивоје. „Композиција Настасијевићеве приповетке“, Летопис Матице Српске, год. 169, књ. 452, св. 4, октобар 1993, стр. 443–457.
151. Милановић 1998: Милановић, Александар. „Фолклорно и архаично у језичкој структури песама Милосава Тешића“, Повеља, Краљево.
152. Милановић 2006: Милановић, Александар. *Кратка историја српског књижевног језика*. Завод за уџбенике, Београд.
153. Милановић 2007: Милановић, Александар. *Језик Јована Суботића*, докторска дисертација. Филолошки факултет Универзитета у Београду.

154. Милановић 2008: Милановић, Александар. „Напомене о дијалектима у српској књижевности“, у: *Дијалекти и српска књижевност*, ур. Мирослав Цера Михаиловић, Књижевна заједница „Борисав Станковић“, Врање.
155. Милановић 2010: Милановић, Александар. *Језик српских песника*. Завод за уџбенике, Београд.
156. Милосављевић 1978: Милосављевић, Петар. *Поетика Момчила Настасијевића*. Матица српска, Нови Сад.
157. Милосављевић Милић 2006: Милосављевић Милић, Снежана. *Модели коментара у српском роману XIX века*, Просвета, Ниш.
158. Милошевић 1978: Милошевић, Никола. *Зиданица на песку*, Слово љубве, Београд.
159. Милошевић Ђорђевић 1994: Милошевић Ђорђевић, Нада, „Поетика усмене традиције у прози Момчила Настасијевића“, у: *Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 127–137.
160. Милутиновић 2015: Милутиновић, Дејан. „Посткласична наратологија“, http://izdavastvo.filfak.ni.ac.rs/zbornici/2014/download/912_bc6ca1944001ca6f7ae905cf9fbc5bd1, приступљено 5. 2. 2015.
161. Миљковић 1927: Миљковић, Бранислав, „Из тамног вилајета – од Момчила Настасијевића“, *Српски књижевни гласник*, бр. XX/2, 16.I 1927, стр. 142–145.
162. Митриновић 1929: Митриновић, Чедомил, „Bratje Nastasijevići“, *Jutro*, X/169, 1929, стр. 12.
163. *МИФЫ НАРОДОВ МИРА, энциклопедия, 2, К-я*. Главный редактор С. А. Токарев. Российская энциклопедия, Москва 1994.
164. Михаиловић 1971: Михаиловић, Борислав. „Момчило Настасијевић“, у: Момчило Настасијевић, *Песме, приповетке, драме*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд.
165. Мишић 1976: Мишић, Зоран, *Критика песничког искуства*, Српска књижевна задруга, Београд.
166. Настасијевић 1991: Настасијевић, Момчило, „О раду у српској књижевној задрузи“, Сабрана дела, књ. 4, *Есеји, белешке, мисли*, Дечје новине, Горњи Милановац.

167. Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела*, књ. I, *Поезија*. Приредио Новица Петковић. Дечје новине, Горњи Милановац.
168. Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела*, књ. II, *Драме*, Горњи Милановац: Дечје новине.
169. Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела*, књ. III, *Проза*. Приредио Новица Петковић. Дечје новине, Горњи Милановац.
170. Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела*, књ. IV, *Есеји, белешке, мисли*, Горњи Милановац: Дечје новине.
171. Невистић 1927: Невистић, Иван, „Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*“, *Vijenas*, VII/5, 1. III 1927, стр. 120–121.
172. Недељковић 1990: Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. „Вук Караџић“, Београд.
173. Недељковић 2001: Недељковић, Миле. „Три нахије у Шумадији“ (Ко су Шумадинци, 11). Глас јавности, 22. март, <<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2001/03/22/srpski/F01032101.shtml>>, приступљено 22. 10. 2014.
174. Несторовић 2000: Несторовић, Зорица. „Структура коментара у раном српском роману“, у: *Коментар и приповедање*, зборник радова, ур. Душан Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду.
175. Никитовић 2013: Никитовић, Зорица. „Синтаксички аспекти сложеница у српскословенском језику“, у: Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XVI/2, Матица српска, књижевно одељење, Нови Сад, стр. 23–38.
176. Никитовић 2014: Никитовић, Зорица. *Сложенице у оригиналним српскословенским дјелима сакралног карактера*, Филолошки факултет, Бања Лука.
177. Нојман 1963: Нојман, Ерих (Erich Neumann). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press.
178. Нунинг 2003: Нунинг, Ангсар (Ansgar Nünning). „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term“, у: *What Is Narratology?*, Walter de Gruyter, Berlin, New York.
179. Нунинг 2005: Нунинг, Ангсар (Ansgar Nünning). „Reconceptualizing Unreliable Narration“, у: *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Blackwell Publishing.

180. Огњановић 2015: Огњановић, Дејан. „Родослов лозе Вампира: Момчило Настасијевић“, <http://cultofghoul.blogspot.com/2009/07/rodoslov-loze-vampira-momcilo.html/>, приступљено 5. 7. 2015.
181. Огњановић 2010: Огњановић, Дејан. „Однос према хорор жанру у књижевној и филмској теорији на српском језику“, *Књижевна историја*, год. 42, бр. 142, стр. 559–570.
182. Остојић 1966: Остојић, Карло. „Између ствари и ништавила“, у: Момчило Настасијевић, *Изабрана дела II*, Просвета, Београд.
183. Павић 1983: Павић, Милорад, *Рађање нове српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд.
184. Павловић 1989: Павловић, Миодраг, „Фантастика у антрополошком кључу“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, САНУ, Београд, стр. 283–287.
185. Павловић 1992: Павловић, Миодраг. *Есеји о српских песницима*. Српска књижевна задруга, Београд.
186. Палавестра 1989: Палавестра, Предраг, „Одлике српске фантастике“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, САНУ, Београд, стр. 9–31.
187. Пантић 1998: Пантић, Михајло, *Модернистичко приповедање*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
188. Пејовић 1978: Pejović, Danilo. „Tjelesnost čovjeka kao bitak u svijetu“, у: Merlo-Ponti, Moris. *Fenomenologija percepcije*. „Веселин Маслеша“, Сарајево, стр. 481–509.
189. Пековић 1973: Пековић, Слободанка, „Хофмановска и поовска фантастика“, *Савременик*, год. 19, књ. 37, бр. 5, стр. 428–438.
190. Первић 1966: Первић, Мухарем. "Поетика и поезија Момчила Настасијевића", у: Момчило Настасијевић, *Изабрана дела II*, Просвета, Београд.
191. Перишић 2014: Перишић, Недељка. „Предачка и матерња мелодија“. У: Предачка мелодија Алека Вукадиновића. Уредили Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић. Институт за књижевност и уметност, Београд.
192. Перишић 2007: Перишић, Игор. *Гола прича*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

193. Петковић 1975: Петковић, Новица. *Језик у књижевном делу: варијације на теме Опојаза*, Нолит, Београд.
194. Петковић 1988: Петковић, Новица. „Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха“, у: *Поетика српске књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 7–17.
195. Петковић 1991: Петковић, Новица, *Сабрана дела Момчила Настасијевића, Есеји, белешке, мисли*, књ. 4, Дечје новине, Горњи Милановац.
196. Петковић 1991: Петковић, Новица. „Речник мање познатих речи“, у књигама I, II, III и IV. У: *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Поезија, књига I, Драма, књига II, Проза, књига III, Есеји, белешке, мисли, књига IV*, Дечје новине, Горњи Милановац.
197. Петковић 1991а: „О издању Настасијевићеве прозе“ (уређивачке напомене), *Сабрана дела Момчила Настасијевића, Проза*, књ. 3, Дечје новине, Горњи Милановац.
198. Петковић 1991б: Петковић, Новица. "Биографија Момчила Настасијевића", у: *Сабрана дела Момчила Настасијевића: Есеји, белешке, мисли, књига IV*, Дечје новине, Горњи Милановац.
199. Петковић 1994: Петковић, Новица. „Један поглед на Настасијевићеву поезију“. У: *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*. Уредио Новица Петковић. Институт за књижевност и уметност, Београд.
200. Петковић 1994а: Петковић, Новица. „Језик, мелодија и поетика“. У: *Поетика српске књижевности 3*. Уредио Новица Петковић. Институт за књижевност и уметност, Београд.
201. Петковић 2004: Петковић, Новица. *Огледи о српским песницима*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд.
202. Петковић 2015: Петковић, Новица. *Књижевни међусвет*. У рукопису.
203. Петров 1966: Петров, Александар. “Књижевни усамљеник Момчило Настасијевић”, у: *Момчило Настасијевић, Изабрана дела II*, Просвета, Београд.
204. Петров 2015: Петров, Александар. „Преиспитивање ставова у ауторовом тексту *Књижевни усамљеник Момчило Настасијевић*“, у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Београд, Горњи Милановац, 2015 – у штампи

205. Пецо 1989: Пецо, Асим. *Преглед српскохрватских дијалеката*. Научна књига, Београд.
206. Пешић 1927: Пешић, Миодраг, „Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*“, *Воља*, II/1, јануар 1927, стр. 72.
207. Пипер, Клајн 2014: Пипер, Предраг; Клајн, Иван. *Нормативна граматика српског језика*, Матица српска, Нови Сад.
208. По 1990: По, Едгар Алан: *Најлепше приче Едгара Алана Поа*, БИГЗ, Београд.
209. Побрић 2006: Pobrić, Edin. „Ritam romana“. *Polja*, godina LI, broj 442, novembar–decembar 2006, <http://polja.rs/polja442/442-28.htm>.
210. *Поетика Момчила Настасијевића* (1994), Зборник радова, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
211. *Поетика: теорија и историја појма* (2004), ур. Гојко Тешић, Београд: Народна књига – Алфа.
212. Половина 2000: Половина, Весна. „Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту“, у: *Коментар и приповедање*, зборник радова, ур. Душан Ивановић, Центар за научни рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду.
213. Попа 1971: Попа, Васко. „Момчило Настасијевић“, у: *Момчило Настасијевић, Песме, приповетке, драме*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд.
214. Поповић 1920: Поповић, Никола М. „Предговор преводиоцев“, у: Анри Бергсон, *О души и телу*, „С. Б. Цвијановић“, Београд.
215. Поповић 1991: Поповић, Ђорђе. *Љубави српских писаца*, Градина, Ниш.
216. Поповић 2009: „Глишић, Гогољ, сказ и ђаво“, у *Глишић и Домановић*, зборник радова, ур. Светлана Велмар Јанковић, САНУ, Београд.
217. Прћић 2008: Прћић, Твртко. *Семантика и прагматика речи*. Змај, Нови Сад.
218. Раденковић 1989: Раденковић, Љубинко, „Неки видови антипонашања у фолклорним текстовима“, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, САНУ, Београд.
219. Раденковић 1996: Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Балканолошки институт САНУ, Београд.

220. Радин 1996: Радин, Ана: *Мотив вампира у миту и књижевности*, Просвета, Београд.
221. Радић 2001: Радић, Првослав. *Турски суфикси у српском језику: са освртом на стање у македонском и бугарском*, САНУ, Београд.
222. Радовановић 1990: Радовановић, Милорад. *Списи из синтаксе и семантике*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Сремски Карловци/ Нови Сад.
223. Радовановић 2007: Радовановић, Милорад. *Стари и нови списи*. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Сремски Карловци/ Нови Сад.
224. Радуловић 2010: Радуловић, Марко. „Стваралачка (само)свест и традиција у Настасијевићевим приповеткама *Из тамног вилајета*“, *Свеске*, год. 19, бр. 93, стр. 135–142.
225. Ређеп 2004: Ређеп, Јелка. *Генеза Хроника грофа Ђорђа Бранковића*, Прометеј, Нови Сад.
226. Ристић 1927: Ристић, Миливоје. „Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*“, *Српско Косово*, VIII/5, 1. III 1927, стр. 14.
227. Ристић 1931. Ристић, Миливоје. „Једна интересанта премијера: *Недозвани од Момчила Настасијевића*“, *Књижевна крајина*, I/VI, стр. 258–259.
228. Ристић 1938: Ристић, Миливоје. „Успомене на Момчила Настасијевића“, *СКГ*, LIII/5, 1. III 1938, стр. 337–340.
229. Ристић 1966: Ристић, Олга. *Лексичко-семантичке одлике грађења речи у језику српских и хрватских романтичарских песника* – рукопис докторске дисертације. Филолошки факултет Универзитета у Београду.
230. РМС 1990: *Речник Матице српске*, друго фототипско издање, уредници: Михаило Стевановић, Светозар Марковић, Светозар Матић, Митар Пешикан, Нови Сад.
231. Рогач 2008: Рогач, Маја. *Фигуралност и фигуративност*, Службени гласник, Београд.
232. РСАНУ 1988: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, књ. XIII, Београд, 1988.
233. Рудјаков 2015: Рудјаков, Павел. “Роман Д. Михаиловића *Кад су цветале тикве* у контексту српске прозе 60-их и 70-их година 20. века”, <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/13150>>, датум приступа 4. 11. 2015.

234. Самарџија 2000: Самарџија, Снежана. „Типови и улога коментара у усменој епизици“, у: *Коментар и приповедање*, зборник радова, ур. Душан Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду.
235. Самарџић 1978: Самарџић, Радован. *Усмена народна хроника*. Матица српска, Нови Сад.
236. Сарафијановић 1996: Сарафијановић, Тамара. „Парцелација реченице у прозним делима српских писаца 20. века“, Прилози проучавању језика, књ. 27, Институт за јужнословенске језике, Нови Сад, стр. 177–191.
237. Свети Сава, *Сабрана дела*, Српска књижевна задруга, 1998.
238. Секулић 1928: Секулић, Исидора, „*Међулушко благо*, музичка драма Момчила Настасијевића“, у: *Српски књижевни гласник*, XXIII/3, стр. 235–237.
239. Секулић 1941: Секулић, Исидора, „Тамни вилајет Момчила Настасијевића“, *Аналитички тренуци и теме*, књ. 2, Штампарија Млада Србадија, Београд.
240. Секулић 1971: Секулић, Исидора. „Тамни вилајет Момчила Настасијевића“, у: *Момчило Настасијевић, Песме, приповетке, драме*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд.
241. Симовић 1992: Симовић, Љубомир. „Настасијевићеви лирски кругови“. У: *Дупло дно: есеји о песницима*. Српска књижевна задруга, Београд.
242. Соколовић 2001: Соколовић, Биљана. “Мотив свете свадбе код Настасијевића и Црњанског”, *Књижевна реч*, год. 30, бр. 515, стр. 36–37.
243. Сремац 2014: Сремац, Стеван. *Ивкова слава*. ЈРЈ, Београд.
244. Стевановић 1969: Стевановић, Михаило. *Савремени српскохрватски језик: граматички системи и књижевнојезичка норма*. [Књ.] 2, Научна књига, Београд.
245. Стевановић 2011: Стевановић, Кристина. *Освајање модерног*. Академска књига, Нови Сад.
246. Тешић 1991: Тешић, Гојко. „Библиографија Момчила Настасијевића“, у: *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. 4, *Есеји, белешке, мисли*, Дечје новине, Горњи Милановац.
247. Тимотијевић 1925: Тимотијевић, Душан. „О ‘Запису о даровима моје рођаке Марије‘“ у: *Покрет*, II/43-44-45-46, 21. II 1925, стр. 332.

248. Тир 1996: Тир, Марија. „Парцелација реченица у приповеткама Лазе К. Лазаревића“, Прилози проучавању језика, књ. 27, Институт за јужнословенске језике, Нови Сад.
249. Тјапко 1997: Тјапко, Галина Георгијевна. „Обрада семантике придевских изведеница са суфиксима -ота и -оћа у *Српском рјечнику* (1818) В. С. Карацића и особине њиховог функционисања у почетној фази српског књижевног језика“, у: Научни састанак слависта у Вукове дане, 26/2, Међународни славистички центар, Београд, стр. 263–269.
250. Тодоров 2010: Тодоров, Цветан, *Увод у фантастичну књижевност*, Службени гласник, Београд.
251. Тодоров 1988: Тодоров, Цветан. *Поетика*, Београд: Филип Вишњић.
252. Толстој 1995: Толстој, Никита Иљич. *Језик словенске културе*. Просвета, Ниш.
253. Трифуновић 1962: Трифуновић, Ђорђе. „Речник древних речи у поезији Момчила Настасијевића“, у: *Седам лирских кругова: песме*, приредио Васко Попа, Просвета, Београд.
254. Трифуновић 1965: Трифуновић, Ђорђе. „Приповедање и симболи средњовековне наше уметничке прозе“, у: *Стара књижевност I*, Нолит, Београд.
255. Ћирић 2014: Ћирић, Саша: „Настасијевићеви дарови“, у: Sic! (časopis za roetička istraživanja i djelovanja) <<http://www.sic.ba/rubrike/stav-esej/sasa-ciric-nastasijevic-evi-darovi/>>, приступљено 8. 2. 2014.
256. Ујевић 1927: Ујевић, Мате, „Dvije knjige pripovijesti“, *Hrvatska prosvjeta*, XIV/2, 25. II 1927, стр. 42–43.
257. Фелан, Мартин 1999: Фелан, Џејмс; Мартин, Мери Патриша (James Fellan, Patricia Mary Martin): „The Lessons of Weymouth’: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and The Remains of the Day“, у: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Columbus, Ohio State University Press.
258. Фрај 1991: Фрај, Нортроп. *Мит и структура*. Свјетлост, Сарајево.
259. Фрејденберг 1987: Фрејденберг, Олга Михајловна, *Мит и античка књижевност*, Просвета, Београд.
260. Фројд 1920: Freud, Zigmund. „Three contributions to the theory of sex“, <http://www.gutenberg.org/files/14969/14969-h/14969-h.htm>, приступљено 14. 9. 2015.

261. Фројд 2009: Фројд, Зигмунд. *Тотем и табу*, Академска књига, Нови Сад.
262. Хамбургер 1976: Хамбургер, Кете. *Логика књижевности*. Нолит, Београд.
263. Хамовић 2015: Хамовић, Драган. “Улога музичке драме у развоју лирске поетике”, у: *Момчило Настасијевић: магновења и одјеци*, зборник радова, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност, Библиотека „Браћа Настасијевић“, Београд, Горњи Милановац, 2015 – у штампи.
264. Харпањ 1993: Харпањ, Михал. „Поетска структура Настасијевићеве прозе“, *Зборник Матице српске за славистику*, Матица Српска, Нови Сад, бр. 43 (1993), стр. 159–165.
265. Хелер 2002: Хелер, Тери (Terry Heller), *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, University of Illinois Press.
266. Херман 1997: Херман, Дејвид. Herman, David. „Scripts, sequences, and stories: elements of a postclassical narratology“, *PMLA* 112. 5 (October 1997), Vol. 112, No. 5, стр. 1046–1059.
267. Херман 1999: Херман, Дејвид. „Introduction: Narratologies“, у: *Narratologies: New Perspectives on Narrative*, Columbus: Ohio State.
268. Ходел 2013: Ходел, Роберт. *Sind Flügel wohl: Gedichte und Prosa*, Herausgegeben und übertragen von Robert Hodel, Leipziger Literaturverlag, Лајпциг.
269. Ходел 2013: Ходел, Роберт. „Мотив инцеста и његова функција у Настасијевићевој поезији *Седам лирских кругова*“, *Научни састанак слависта у Вукове дане: Развојни токови српске поезије*. 2/2, стр. 693–707, МСЦ, Београд.
270. Хонко 1972: Хонко, Лаури. *The problem of defining myth*, Finnish Society for the Study of Comparative Religion, Helsinki.
271. Хумо 1927: Хумо, Хамза, „Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*“, *Гајрет*, XI/2, 16. I 1927, стр. 31.
272. Хумо 1928: Хумо, Хамза, „Момчило Настасијевић, *Међулушко благо*“, *Гајрет*, XII/3, 1. II 1928, стр. 44.
273. Цветков 1925: Цветков, Мирко. „Запис о даровима моје рођаке Марије“, у: *Покрет*, II/43-44-45-46, 21. II 1925, стр. 326.
274. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. I, *Из тамног вилајета*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.

275. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. II, *Мисли*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.
276. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. III, *Драме*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.
277. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. IV, *Хроника моје вароши*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.
278. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. V, *Песме*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.
279. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. VI, *Музичке драме*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1938.
280. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. VII, *Есеји*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1939.
281. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. VIII, *Ране приче*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1939.
282. *Целокупна дела Момчила Настасијевића*, књ. IX, *Ране песме и варијанте*, уредио Станислав Винавер, Издање пријатеља, Београд, 1939.
283. Црњански 1931: Црњански, Милош. „Недозвани Момчила Настасијевића“, у: Српски књижевни гласник, XXXII/6, стр. 499–500.
284. Чајкановић 1994: Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*, Српска књижевна задруга, Београд.
285. Чапек 1967: Чапек, Карел. *Марсија или на маргинама литературе*. Култура, Београд.
286. Четмен 1978: Четмен, Сејмур. (Seymour Chatman). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, New York.
287. Џексон 1981: Џексон, Роузмери (Rosemary Jackson): *Fantasy: The literature of subversion*, Routledge.
288. Шаровић 2008: Шаровић, Марија. *Метаморфозе вампира*. Институт за књижевност и уметност, Београд.
289. Шиндић 1996: Шиндић, Миљко, *Рецепција лирике Момчила Настасијевића*, Рад, Београд.
290. Шишић 1928: Шишић, Фердо. „Предговор“. У: *Љетопис попа Дукљанина*. Завлада тискарне Народних новина, Загреб.

291. Шкловски 1969: Шкловски, Виктор. *Ускрснуће ријечи*, Стварност, Загреб.
292. Шпадијер 1996: Шпадијер, Ирена. “Проблем жанра у средњовјековној књижевности”, *Књижевна историја*, год. 28, бр. 100, стр. 365–373.
293. Шпадијер 2010: Шпадијер, Ирена. “Антички корени Теодосијеве поетике”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 58, св. 2, стр. 249–260.

Прилог 1.

Изјава о ауторству,

Потписани-а Недежда Терзић

број уписа 88192/A

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Тосетина крозе Момчила Насијасијевића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23.11.2015.

Недежда Терзић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Недељка Терзић
Број уписа 08192/A
Студијски програм Магистр: књижевности
Наслов рада Поетика прозе Момчила Насићасијевића
Ментор проф. др Јован Делет
Потписани Недељка Терзић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 23.11.2015.

Недељка Терзић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Посећивање прозе Момчила Настасијевића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 29. 11. 2015.

Незелена Терзић