

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана Б. Гвозденовић

**ПРИЧА И ПРИПОВЕДАЧИ
У ПРОЗИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА**

Докторска дисертација

Београд, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Ana Gvozdenović

STORY AND STORYTELLERS
IN THE PROSE OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ана Б. Гвозденович

ИСТОРИЯ И РАССКАЗЧИКИ
В ПРОЗЕ МОМЧИЛО НАСТАСИЕВИЧА

Докторская диссертация

Белград, 2026.

Ментор:
Проф. др Милан Алексић, редовни професор
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Чланови комисије:

титула, име и презиме, звање, назив универзитета и факултета/института

титула, име и презиме, звање, назив универзитета и факултета/института

титула, име и презиме, звање, назив универзитета и факултета/института

Датум одбране: _____

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Посебну захвалност дугујем професору др Радивоју Микићу, на подстреку да се вратим докторским студијама, непрестаној подршци, корисним саветима и знању које је делио са мном, као и свом ментору професору др Милану Алексићу, на пажљивом читању, драгоценим сугестијама и стрпљењу. Захваљујем колегама из бројних библиотека који су помогли да лако и брзо дођем до жељене литературе, посебно колегиници Гордани Ћилас из Библиотеке Матице српске и колегама из краљевачке библиотеке; Славици Лекић на разговорима и лекторском читању.

Ове дисертације не би било без подршке моје породице (Лазаревих чајева, Савиних петица, Душанових загрљаја) и маме која је годинама веровала.

Дисертацију посвећујем тати, који више није са нама, а од кога сам наследила љубав према књижевности и уметности.

ПРИЧА И ПРИПОВЕДАЧИ У ПРОЗИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

САЖЕТАК

Оцртавајући књижевно-историјски контекст у коме се јавља Настасијевићево дело и успостављајући везу са оним ствараоцима чијем кругу овај писац, по својој поетичком опредељењу, припада, у раду се указује на особености Настасијевићевог приповедног поступка, који успешно апсорбује богату антрополошку и фолклорну грађу, стварајући јединствен уметнички свет у чијем је средишту пишчево интересовање за човекову судбину и њену условљеност неумитним дејством виших сила. Градећи сложену целину у којој је бављење начинима саопштавања истине неодвојиво од потребе сагледавања тоталитета света, Настасијевић је оставио јединствен књижевни опус у коме је пишчева дискурзивна мисао важан елемент његовог песничког, драмског или прозног дела. Прво лице Настасијевићеве прозе блиско је лирском ја његове поезије а препознаје се по аутопоетичким исказима самога писца и заокупљеношћу мотивима тајне. И даље од тога, Настасијевићева проза кореспондира са његовим драмским и есејистичким стваралаштвом, а читаво његово дело прожето је препознатљивом естетичко-поетичком односно филозофско-теолошком мишљу. Оживљавајући праситуацију приповедања, Настасијевић стилизује усмену нарацију, а његов хроничар уступа реч бројним другим именованим и неименованим казивачима, чиме се остварује полифонијска структура ове прозе. Уместо у исказу, пишчев глас се назире у конструкцији текста: круг у структури (лирски кругови Настасијевићеве поезије односно уоквирене приче његове прозе) најбољи је формални израз циклично схваћеног времена (прича „Година”), које се не одриче своје есхатолошке усмерености. Нареченом тоталитету, уз поменуто вишегласје, пресудно доприносе ефекти гротескног и фантастичног, без којих би слика света била непотпуна. Спајање удаљених и често супротстављених појмова и појава: својег и туђег, ниског и високог, тривијалног и узвишеног, сна и јаве, стварног и измишљеног, дочарава многостраност свеколиког постојања и упућује на *привид* као једну од највећих препрека на путу спознаје.

Кључне речи: прича, приповедање, приповедач, сказ, гротеска, фантастика, мит, циклус, другост, лиризација прозе

STORY AND STORYTELLERS IN THE PROSE OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

SUMMARY

Outlining the literary-historical context in which Nastasijević's works were created and establishing a relationship with the authors whose circle this writer belongs to by his poetic attitude, this dissertation presents the specificities of Nastasijević's storytelling technique, which successfully absorbs the rich anthropological and folklore material, creating a unique artistic world whose focus is the writer's interest in man's fate which is under the inexorable action of higher powers. Building a complex whole in which dealing with the ways of telling the truth is inseparable from the need to consider the totality of the world, Nastasijević left a unique literary oeuvre in which the writer's discursive thinking cannot be separated from his poetic, dramatic or prose work. The first person of Nastasijević's prose is close to the lyric I of his poetry and it is recognized by the autopoetic statements of the writer himself and his preoccupation with the motifs of secret. Even further, Nastasijević's prose corresponds with his dramatic and essayistic work, and his entire opus is permeated by recognisable aesthetic-poetic, i.e. philosophical-theological thinking. By reviving the pre-situation of storytelling, Nastasijević stylizes oral narration, and his chronicler yields the floor to numerous other named or unnamed tellers, thus accomplishing the polyphonic structure of this prose. Instead of being felt in his statement, the writer's voice can be noticed in the structure of the text: the circle in the structure (lyrical circles of Nastasijević's poetry, i.e. framed stories of his prose) is the best formal expression of cyclical time (the story "A Year"), which does not abandon its eschatological direction. Apart from the polyphony, the effects of grotesque and fantastic, without which the picture of the world would be incomplete, crucially contribute to the mentioned totality. Connecting distant and frequently opposed concepts and phenomena: his own and somebody else's, low and high, trivial and sublime, dream and reality, factual and fictional, depicts the multifaceted existence and refers to *illusion* as one of the biggest obstacles on the way to cognition.

Key words: story, storytelling, storyteller, skaz, grotesque, fantasy, myth, cycle, otherness, lyricization of prose

ИСТОРИЯ И РАССКАЗЧИКИ В ПРОЗЕ МОМЧИЛО НАСТАСИЕВИЧА

РЕЗЮМЕ

Обрисовывая литературно-исторический контекст, в котором является творчество Настасиевича, и устанавливая связь с теми авторами, к кругу которых, благодаря своему поэтическому подходу, принадлежит этот писатель, данная диссертация представляет специфику повествовательной техники Настасиевича, успешно впитывающей богатый антропологический и фольклорный материал, создавая уникальный художественный мир, в центре которого находится интерес писателя к судьбе человека, находящейся под неумолимым влиянием высших сил. Создавая сложное целое, в котором работа над способами изложения истины неотделима от необходимости рассматривать целостность мира, Настасиевич оставил уникальное литературное наследие, в котором дискурсивное мышление писателя неотделимо от его поэтического, драматического или прозаического творчества. В прозе Настасиевича повествование от первого лица близко к лирическому «я» в его поэзии, и это находит отражения в автопоэтических высказываниях самого писателя и его увлечениях мотивами тайны. Более того, проза Настасиевича перекликается с его драматическими и эссеистическими произведениями, и все его творчество пронизано узнаваемой

эстетико-поэтической, то есть философско-теологической мыслью. Возрождая предпосылки повествования, Настасиевич стилизует устную речь, и его хроникер уступает слово многочисленным другим, названным или неназванным рассказчикам, таким образом создавая полифоническую структуру этой прозы. Вместо того чтобы ощущаться в его высказывании, голос писателя примечается в структуре текста: круг в структуре (лирические круги поэзии Настасиевича, то есть обрамленные рассказы его прозы) является наилучшим формальным выражением циклического понятия времени (рассказ «Год»), которое не отказывается от своей эсхатологической направленности. Наряду с упомянутой полифонией, эффекты гротеска и фантастики, без которых картина мира была бы неполной, вносят решающий вклад в заданную целостность. Соединение отдаленных и часто противоречащих друг другу понятий и явлений: своего и чужого, низкого и высокого, тривиального и возвышенного, сна и яви, фактического и вымышленного, изображает многогранность существования в целом и указывает на иллюзию как на одно из самых больших препятствий на пути к познанию.

Ключевые слова: рассказ, повествование, рассказчик, сказ, гротеск, фантастика, миф, цикл, инаковость, лиризация прозы

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
ПРИЧА И ПРИПОВЕДАЧИ.....	1
КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ.....	3
ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА	6
ДОКЛЕ СЕ РЕЧЈУ УХВАТИТИ МОЖЕ: „ЗАПИС О ДАРОВИМА МОЈЕ РОЂАКЕ МАРИЈЕ”.....	9
ПРОСТО КАО БОБ ИЛИ ДВЕ ПЕРСПЕКТИВЕ: ПРИПОВЕДАЧ ПРЕМА СВЕТУ.....	20
„Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија”.....	20
ЛАГАРИЈЕ ИЛИ УОКВИРЕНА ФАНТАСТИКА.....	26
„Реч о животу оца Тодора овог и оног света”.....	26
„Лагарије по ноћи”.....	30
„Прича о Незнанцу”.....	45
ПРИЧА О ТЕОФАНИЈИ: „ПРИЧА О НЕДОЗВАНОЈ ГОСПОЋИ И ГЛАДНОМ ПУТНИКУ”.....	47
МОРА БИТИ ДА ЈЕ ТАКО БИЛО ИЛИ ИСТИНА ИСПРИПОВЕДАНОГ СВЕТА.....	51
„О Чика-Јанку”.....	51
„Спомен о Радојци”.....	52
СНОВИ И ВИЂЕЊА УМЕСТО РАТНИХ ПРИЧА.....	56
„Виђење 1915”.....	56
„Сан брата без ноге”.....	61
ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ	66
ПИТАЊЕ ЦИКЛИЗАЦИЈЕ.....	66
ЗАМРШЕНОСТ ИСТИНЕ И ПОЗИЦИЈА СТВАРАОЦА У ЊОЈ ИЛИ МИСАОНИ И АУТОПОЕТИЧКИ АСПЕКТИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ.....	71
УВОДНИ ФРАГМЕНТ И МОТИВ ТАЈНЕ.....	75
ПРИЧА О ПОРЕКЛУ: „ОТКУДА ДОЂОСМО”.....	79
ТАЈНА СЕ НЕ ДА САКРИТИ: „КАКО СЕ САЗДА НАША БОГОМОЉА”.....	81
ТАЈНА И ОГРЕШЕЊЕ ОДНОСНО КРИВИЦА.....	85
„Истина о Опакоме”.....	85
„Ане Кадије реч о Ћир-Захиној коби”.....	89
КО ПРИЧА ПРИЧЕ У НАСТАСИЈЕВИЋЕВОЈ ПРОЗИ.....	94
Ана Кадија.....	95
Многогласје: „Казивања о Земљиној Кћери”.....	96
Шта знају деца? „Рашо злато”.....	101
Када тишина проговори: „Укопанка”.....	104
ПРИЧА О ПРЕДЕСТИНАЦИЈИ: „ЗАПИС НА ВРАТИМА”.....	107
ДИЈАЛОГ СА ТРАДИЦИЈОМ И ДРУШТВЕНА КРИТИКА: „РОДОСЛОВ ЛОЗЕ ВАМПИРА”.....	115
ОДЈЕЦИ БИБЛИЈСКИХ ПРИЧА: „КРЛОВА НЕВЕСТА”.....	118

У СВЕТУ ФАНТАСТИЧНОГ И ГРОТЕСКНОГ: „У БОГА ДРЕНОВАК”	123
ДВА КАЗИВАЊА О БОРБИ ШТУРИНЕ И ИЗОБИЉА	126
„Нероди”	126
„Наход”	128
ИСТИНОСЛОВАЦ И ЊЕГОВИ ЗАПИСИ.....	131
„Истинословац о међулушкој слутњи”	131
„Истинословац сину”	134
ЕПИЛОГ ИЛИ „ГОДИНА”	137
МОТИВ ТАЈНЕ КАО ДЕО ШИРЕГ ТЕМАТСКОГ ЈЕЗГРА	141
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	143
ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА.....	146
БИОГРАФИЈА.....	153

„Безбројне су приче света. Најпре је то чудесно шаренило врста, распоређених између различитих супстанци, као да је свака прилика послужила човеку да му ове приче повери: прича може бити заснована на артикулисаном језику, оралном или писаном, на слици, непомичној или покретној, на покрету или на уређеној мешавини свих ових супстанци; она је присутна у миту, легенди, басни, приповеци, новели, епопеји, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими, слици (мисли се од Свете Урсуле до Карпача), витражу, филму, шалама, разним чињеницама, у конверзацији. Штавише, кроз ове бескрајне облике, прича је присутна у свим временима, на свим местима, у свим друштвима; нема и није нигде било ниједног народа без приче; све класе, све људске групе имају своје приче и врло често су у њима заједнички уживали људи различитих, чак и супротних, култура: прича не мари ни за добру ни за лошу литературу: интернационална, трансисторијска, транскултурна, она је свуда, као и живот.”
Ролан Барт, „Увод у структурну анализу прича”

„На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема.”
Иво Андрић, *О причи и причању*

„Ништа на овоме Свету није постојало, нити ће икада озбиљно постојати, а да претходно није подробно исприповедано.”
Горан Петровић, *Опсада Цркве Светог Спаса*

„Верујем да једино што од људи остаје јесу приче...”
Мирко Демић, *Ружа под ледом*

УВОД

ПРИЧА И ПРИПОВЕДАЧИ

Феномен приче стар је колико и сам човек, а причање је једна од човекових исконских потреба. Из усмене сфере прича и причање преселили су се у писану књижевност а тај процес дуг хиљадама година био је сложен и динамичан, од дословног записивања преко моделовања до стварања новог дела.

Појам приче неодвојив је од питања *ко приповеда причу* тј. од проблема *приповедача*¹ а уметност приповедања једнако проистиче из онога што је њена грађа (*mythos*, прича), као и од начина обликовања те грађе, њене структуре, и употребе језичких средстава. „Техника вештине приповедања изводи се из праситуације приповедања: постоји нешто пролазно што се приповеда, постоји публика којој се приповеда и постоји приповедач, који у извесном смислу посредује између ове две стране” (Кајзер 1973: 238). И док у поменутој праситуацији приповедања имамо посла са говорном извођачком ситуацијом, када је реч о писаној речи, она *фингира* усмену комуникацију, ствара ефекат *као да* је у питању усмени говор. У том смислу, Душан Иванић разликује примарни и секундарни фолклорни модел приповедања, при чему се примарни односи на приповедна дела усменог порекла а секундарни је одређен опонашањем усмености, настојањем да писано приповедање представи *као* усмено. Иако је примарни модел ослонац и узор, секундарни није његово пуко подражавање већ, напротив, специфично преиспитивање и анализа. Зато је однос писане речи према усменом говору неисцрпан извор приповедних ситуација, у коме су подстицај за своје писање налазили бројни аутори а „Писање (приповедање) о причању прича (*хронотоп причања*), причање приче као тема, добија током епохе реализма и до дубоко у 20. вијек размјере моде” (Иванић 2002: 11–12).² Један од оних аутора који свој прозни опус формира управо на интензивном активирању теме приповедања, који пише о начинима преношења приче и реакцијама слушаца, те последицама које оно оставља на оне о којима се прича (који су предмет *гласина*), јесте и Момчило Настасијевић. Тематизовање говорне ситуације, стилизовање усменог говора, уношење краћих говорних облика (пословица, веровања и сл.), технике преношења приче, речју дијалог усменог и писаног једна је од доминантних одлика Настасијевићеве прозе.

Када је реч о теоријској пажњи коју побуђују феномени приче и приповедања, онда нас трагови воде до античких времена и првих поетичких текстова западног света. Један од основних појмова Аристотеловог списка „О песничкој уметности” била је *прича* (*mythos*), а већ је овај филозоф запазио да се уметности, осим по средствима и предмету подражавања, разликују и по начинима подражавања, па песник или *приповеда*, и то или као што чини Хомер, „на уста неке друге личности или сам без претварања” (Aristotel 2002: 60) или *приказује* сва лица која подражавају тако да врше неку радњу.³ Прича, схваћена као састав

¹ „на причи остаје траг приповједача попут трага лончареве руке на глиненој посуди” (Benjamin 1986: 173). Тако је за Бењамина приповедање рукотворна уметност (Benjamin 1986: 173).

² У студији „Сказано, списано и написано”, у којој прати сложени однос усмене и писане речи у историји књижевности, Снежана Самарџија примећује да је чврста веза са нашом народном поезијом која је одликовала епоху романтизма („Свеопшти занос и одушевљење народном поезијом испољавао се током свих етапа српског романтизма у свим књижевним родовима”, Самарџија 2012: 39), на прелазу из 19. у 20. век замењена интересовањем писаца за усмена предања, анегдоте, шаљиве приче: „Бирајући одређене типове фантастике или хумора, дограђујући типске ликове фолклорног фонда приповедачи из епохе реализма су често опонашали и усмени тип комуникације и непосредна обраћања саговорнику”, Самарџија 2012: 43). Говорећи о начинима на који се најшире схваћена фолклорна грађа уноси у писану књижевност, ауторка помиње и приповетке Момчила Настасијевића где су преузети елементи веома стилизовани те подређени „изразу и намерама књижевника, техници и поетици литерарних форми” (Самарџија 2012: 57).

³ У Дукатовом преводу: „и при опонашању истих предмета истим средствима могуће је то чинити сад приповиједањем, и то било тако да пјесник говори кроз уста неког другог као што чини Хомер, било да говори

догађаја, за Аристотела је најважнији део трагедије, њена сврха и циљ, основа (*темељ*) али и *душа* (Aristotel 2002: 68). Колико је питање *приче и приповедања* вековима касније и даље важно, показује и чињеница да се унутар теорије књижевности крајем шездесетих година прошлог века развила посебна дисциплина *наратологија*.⁴ Незаобилазне претходнике наратологија је имала у руским формалистима (Шкловском и Пропу, посебно), немачким теоретичарима наративне морфологије с почетка XX века (Дибелијусу, на пример) и у богатој англоамеричкој, немачкој и француској теорији прозе, а у средиште свога интересовања ова књижевнотеоријска дисциплина ставља причу (*histoire*), приповедање (*récit*) и наративни текст (*narration*) те настоји да одреди *време, начин и глас* приповедног текста.

Појмови приче и приповедања укључују и сложену проблематику односа према стварности и питање веродостојности, па су у том смислу за нас посебно занимљиви ставови Кете Хамбургер из знамените студије *Логика књижевности*. Говорећи о епској фикцији, ова ауторка истиче да приповедано није објект приповедања, већ његов производ (Hamburger 1976: 144). Приповедач не приповеда *о* лицима и стварима већ приповеда лица и ствари. Ако реална стварност *јесте* самим тим што постоји, онда фиктивна стварност *јесте* самим тим што је испричана, тврди Кете Хамбургер (Hamburger 1976: 143–144). „Приповедање... јесте функција којом се производи приповиједано, *приповједачка функција*, којом рукује приповједач као нпр. сликар бојом и кистом” (Hamburger 1976: 144). *Између исприповједаног и приповједања не постоји однос релације, а то значи исказа, већ функционална повезаност.*” (Хамбургер 1976, 144). Посебан статус у логичко-онтолошком систему Кете Хамбургер имају приповетке у првом лицу, које представљају не-фикционалну врсту песништва у епско-фикционалном простору. Приповетка у првом лицу једине је фингираног исказ стварности и она у епску област уноси своју структуру – структуру исказа. *Ја* из приповетке у првом лицу не жели да буде лирско већ историјско; оно приповеда сопствене доживљаје не са намером да их прикаже као субјективно истините већ као објективне. Разлика између приповетке у првом лицу и романа у трећем јесте разлика фингираног и фиктивног, при чему фингирано одговара оном што је неправдо, а фиктивно оном што није стварно, што је илузија, игра, привид. И док фикција не разликује степене, фингираност може да варира тако да читалац није сигуран да ли је пред њим аутобиографија или роман. Хамбургер своју теорију о приповеци у првом лицу завршава важном примедбом: у којој је мери недостатно па чак и погрешно уврежено мишљење да је прво лице гарант веродостојности исприповеданих догађаја, пре свега оних не-стварно-чудесних. Облик првог лица не може се свести на намеру да се исприповедани догађаји учине веродостојним. Фингираност приповедача у првом лицу је очигледнија што је садржај исказа нестварнији. Није облик првог лица тај који не-стварно чини стварним него, напротив, закључује К. Хамбургер, не-стварност онога што је испричано, о чему нас приповедно *Ја* извештава, чини да и то *Ја* изгледа не-стварно, фингирано (Хамбургер 1976: 312). Појам фингираног исказног субјекта разликује приповедача у првом лицу од правог исказног субјекта (какав срећемо у аутобиографијама), али и од приповедачког *Ја* аутора или од лирског *ја*. Приповедач у првом лицу не може се изједначити са приповедачким *Ја* аутора који га је измислио, управо као и остале ликове приказаног света.

у властито име без икакве промјене, или пак тако да пјесник приказује све опонашатеље како раде и дјелају” (Aristotel 2004: 10).

Аристотел своје ставове формира одговарајући на Платонова схватања изнета у *Држави*, где Платон разликује *дијегезу* – (посредно) приповедање догађаја и *мимезу* – њихово непосредно приказивање.

⁴ Појам уводи Цветан Тодоров 1969. године одређујући наратологију као науку о приповедном тексту (la science du récit).

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ

Трећа деценија XX века представља *златно доба српске прозе* (Тешић 2009: 316) или прецизније *златно доба српске приповетке* (Tešić 1989: XI), а обележено је постојањем различитих књижевних пракси које се углавном могу сврстати у два паралелна тока – модернистички и авангардни. И док прозу која припада авангардној линији карактерише „разарање приче”, што ће у радикалним експериментима имати за последицу гашење овог тока књижевности, модернистичка проза израста на плодотворном дијалогу старог и новог, традиције и авангарде.⁵ Својеврсни парадокс лежи у чињеници да прокламовани позив на раскид са традицијом често води до стваралачког реактивирања оних елемената књижевне и културне баштине који су раније остајали по страни или су сада покренути у битно измењеном културно-историјском контексту.

Модерна приповетка се умногоме ослања на своје усмено порекло и на оне облике причања који су имали важну улогу у усменој култури: бајку, легенду, параболу... И за Настасијевића би се могло рећи да је, попут бројних романтичара, Едгара Алана Поа, Хофмана и Нервала, на пример, „додир језе” пренео из бајке у уметничку приповедну прозу. У његовим „причама из свакодневног живота” често влада атмосфера тајновитости и натприродног, а на сасвим уобичајним местима срећу се трагови оностраног и претећег. Па ипак, за разлику од праве фантастике, у Настасијевићевој прози мешање „обичног”, свакодневног и оног што нарушава лагодност рутине најчешће има логичко објашњење и подлеже реалистичком мотивационом току. Његови приповедачи припадају свету који познајемо и у њему проналазе нешто несвакидашње, необично и „вредно приче”.⁶ И када се баве улогом оностраног у догађајима о којима приповедају, оно долази *споља* и као такво јасно је одвојено од нашег света.

У модернизму, баш као и у романтизму, успостављају се поступци којима књижевност као наджанр ствара утисак да је хибрид, нешто између свесног стваралаштва и деловања језика изван мишљења (Juvan 2019: 12). Хибрид у књижевној теорији подразумева и дијалог између мишљења и поезије оличен у тзв. метапоезији, карактеристичној пре свега за романтизам али и ауторефлексију и аутотематско писање других епоха. Романтизам је прва епоха у којој се књижевност у пресудној мери бавила собом. Метапоезија, која посеже

⁵ Унутар овог другог тока, Гојко Тешић разликује три „типолошка блока”: (1) Први чине оне приповетке које настају у интеракцији између традиције и авангарде и на изванредан начин обележене су модернизацијом реалистичког поступка, али и тематско-садржинског плана реалистичке књижевне традиције. Индикативан наслов овог корпуса српске модернистичке прозе биле би Винаверове *Приче које су изгубиле равнотежу* (1913). Оне су, како примећује Тешић, најавиле неке од иновација приповедног жанра: „преобликовање митова, легенди, предања, у модерне кратке приче, кореспонденцију са књижевном баштином античке културе, сједињавање жанрова, итд.” (Tešić 1989: XXII) Посебно треба поменути истицање психолошке димензије, описе на граници сна и јаве, мешање стварног и нестварног, у реалности заснованог и сомнамбулног. Ове наративне стратегије су присутне и у прози Црњанског и Настасијевића, али и Драгише Васића, Андрића, Б. Ћосића. За нас је посебно занимљив поступак огољавања, који је тесно повезан са идејом постварања/отуђења човека, и супротан поступак реификације, у коме апстрактни појмови и појаве добијају људска обележја. (2) Други блок чине она остварења између традиције и авангарде код којих је акценат на иновативности а њихови аутори наговештавају деструкцију приче у класичном значењу тог појма. Овде Гојко Тешић смешта прозу Тодора Манојловића, Владана Стојановића Зоровавеља, Илије Петровића. (3) Трећи блок чине приче које, по овом књижевном историчару, представљају иницијално језгро авангардне прозе а карактерише их својеврсни *естетски шок*. Највећи авангардиста међу модерним тако је Растко Петровић, чија је приповедна уметност, за Гојка Тешића, *откровење* авангардне прозе.

Ову типологију треба схватити као условну, а прелази из једног у други „типолошки блок” су флуидни и често неухватљиви.

⁶ Традиција „прича из живота”, којој у неким аспектима припада и Настасијевићева проза, добила је свој уметнички легитимитет још са Бокачовим *Декамероном* средином 14. века (1353): „Čuvajući ton usmenog pripovijedanja, Bokačo je govorni italijanski jezik podvrgao takvom retoričkom rafiniranju da je narativna proza konačno dobila karakteristike umjetničkog pripovijedanja” (Lešić 2008: 353).

за питањима статуса песништва, песничког позива и самог стваралачког процеса, истовремено уздиже говорну уметност као нову митологију, а аутора поставља изнад осталих друштвених чинилаца – на пиједестал врховног жреца. Та нова митологија треба да формира модерно друштво баш као што је то чинио мит у архаичном добу: „Као привилеговани носилац нове митологије наступила је поезија, 'учитељица човечанства' (Šeling), а песници су се представљали као њени свештеници (Frank 27, 30). У атмосфери такве 'религије уметности' (Bohrer 58), коришћењем метафора и симбола проповедали су да поезија у свом имагинативном, нерационалном и хаотичном језику, упоредивом са светим језиком старих митологија (Bürger, 'Über den Umgang' 41–46) има моћ да превазиђе модерно отуђење између субјекта и објекта, културе и природе” (Juvan 2019: 98). Многе одлике овако схваћене позиције песника и лирског субјекта који исказујући се у првом лицу једнине има могућност досезања оностраног и метафизичког препознаћемо и у Настасијевићевој поезији, али и његовој лирској прози. Песник који треба да нам обелодани тоталитет света а који до крајњих истина долази епифанијским открићима присутан је у сведеним стиховима Момчила Настасијевића, његовим есејистичким размишљањима о уметности али и у свету његове прозе, у фигури Истинословца односно приповедача који истовремено ствара приказани свет и открива *тајну* човековог постојања.

Иако у једном броју модернистичких прозних дела носилац значења постаје песничка слика (многи модернистички романи, на пример, грађени су као поезија), прозни писци су сразмерно често заокупљени и реторичком организацијом наративног исказа.

У модернистичкој књижевности, употреба песничке слике постаје препознатљиво обележје прозног дела. Постфлоберовска проза се све више организовала по аналогiji са поезијом па је песничка слика у њој постала „начело и кључ сваке предоцбе збиљности” (Vidan 1970: 16). По правилу њихова употреба прелази у склоп симболичких алузија које откривају јединствен поглед на свет и конкретну поетичку мисао. Из таквих се „суочавања, из паралелизама и супротстављања слика, гради пјесничка конструкција, не само лиричара, него и модернистичког 'прозаика'” (Vidan 1970: 15). Видан користи метафору мреже, лавиринта да би сликовито указао на структуру модернистичке прозе, као и поређење са филмским поступком монтаже у коме се две идеје повезују да би се исказала трећа. И код Настасијевића, иако појединачне приче имају засебне фабуле, читалац ће брзо пронаћи песничке слике (*tableaux*) које премрежују читав његов опус откривајући кохерентну филозофску и естетичку мисао. Новица Петковић је приметио да се неке херметичке Настасијевићеве песме, као и неке, такође херметичке приповетке, уопште нису могле разумети док у њима нисмо препознали слике и симболе који потичу из два веома древна тока нашег историјског памћења: фолклорно-митског и византијско-хришћанског (види: Петковић 2010).

Па ипак, Видан нас упозорава да књижевно дело није само организована укупност песничких слика, него и реторичка структура подређена извесним конвенцијама. Значење дела се не исцрпљује у разоткривању мреже симбола већ је нужно обратити пажњу и на начин на који нам се оно саопштава. Поступак у коме нам догађаје саопштава „приповедач” који је њихов сведок или учесник, имитирајући услове у којима је настајала и усмена књижевност, једна је од најстаријих приповедних техника, а улога таквог приповедача је прилично слободна и необавезујућа. У модерној књижевности посредни је увек мања или већа стилизација јер се у постепеној ситуацији не може беспоговорно веровати сваком приповедачевом исказу. Почев од Флобера, писци „траже од читаоца потпунију пажњу и активнију сурадњу него у делима у којима ће ауторски глас отворено интервенирати.

На епског се приповједача, дакле, можемо ослонити док нам драматизација у првом или трећем лицу у којој је приповијести наизглед препуштено да саму себе тумачи, сакрива загонетку свог значења” (Vidan 1970: 43). Једна од главних одлика модернистичке приповедне прозе тако постаје *непоузданост* вредносних исказа који су у њој садржани.

Иако је Настасијевић у нашој књижевној историји дуго стајао као усамљена и самоникла фигура,⁷ а његово дело посматрано као апартно и постранице од магистралних токова, већ је Станислав Винавер, његов пријатељ, издавач и први читалац, јасно оцртао круг стваралаца коме припада. То су, каже Винавер, писци страсног грцања и *тежких несклада*, сасвим супротстављени епској распричаности⁸ – Јаков Игњатовић, Растко Петровић, Милош Црњански и, пре свих, Бора Станковић. За њих је реч исувише важна да би је залуд расипали па је благоглагољивост код ових стваралаца уступила место *муцању* и *грцању*. Уместо расплинутог описа и Станковић и Настасијевић нуде *немушт* језик, *грцање*, *клетву*.⁹ Њихова реченица је *скраћена* а стих *крњи*. Њихове *прогрцане речи* нису могле да стану у калупе граматичких норми па зато они *запињу у говору*, не зато што су им правила непозната већ зато што она не могу да приме садржаје које желе да изразе. Блиско експресионистичким и пре њих симболистичким поетикама: „Ту једна једина реч, један осећај, један крик – осваја: јавља се поремећени појединац који види, слуша, осећа изван јата” (Винавер 2012а: 265). Тај појединац изван јата јесте онај који је *видалац*, који тражи и слуги, понире, с једне стране, до митског и архетипског а, с друге, у дубине небеског и космичког. *Велики наши немушти и скровити* писци осетили су недовољност језика да изрази оно суштаствено и зато су бежали од *баналног гађања речима*, испразне речитости и уврежених језичких правила.¹⁰ Неки од увида које Винавер записује поводом језика и поетике Боре Станковића, могли би важити и за Настасијевићево дело. И један и други настоје да изразе *живи живот*, да открију тајне силе које управљају човековим постојањем и продру до оног несводљивог што се не може до краја изразити већ само наслутити. Зато су и аналогije неизбежне: Бора Станковић је за Винавера *књижевни Јехова*, а Настасијевић *пророк велике српске и балканске литературе*:

„Настасијевић је знао где се роји и искра права стварност. У његовој реченици највише је озарене стварности чија је свака честица довољна да пружи смисла и свести тамном и глухом вапају векова, који нису нашли облик и лутају проклети, док се не оваплоте” (Винавер 2012б: 274).

Свест о тамном и запретеном, сакривеном у архетипској дубини нагонског и митског, које жели да изађе на површину, да се расветли и разјасни, оцртава књижевноисторијски круг стваралаца којима припада и Момчило Настасијевић. Управо зато Настасијевић бежи од описивања, а језик његовог дела одговара тежњи да се обухвати и изрази читава *васиона*:

„Требало је само доћи до тога: осетити најзад језик, као категорију не само човека-двоношца, и евентуално звериња и биља, наго и као немушту стихију целокупног живота” (Винавер 2012в: 282).

Та *немушта стихија живота* оставља своје трагове, расуте у свету који нас окружује, у човековим сновима, у невероватним преплитајима/укрштајима различитих равни нашега постојања, а неки од најбољих *трагалаца* за тим скривеним *везама* и *симболима* били су у српској књижевности песници који пишу прозу у међуратном периоду. Понирање у сфере метафизичког неодвојиво је од суштине поезије, а период између два светска рата један је од оних у историји светске књижевности када се песници окрећу прозном изразу, што онда тај израз битно мења и суштински одређује.

⁷ „Велика, самоникла, усамљена песничка личност” (Михајловић 1956: 8). За Борислава Михајловића, на пример, Настасијевић спада у „малобројну породицу, у којој нико никоме није рођак, у фамилију усамљеника и изузетака” (Михајловић 1971: 99).

⁸ Ову одмерену речитост Винавер везује нпр. у српској књижевности за епски десетерац, а у француској за александринац.

⁹ Уз Бору Станковића и Момчила Настасијевића, Винавер истиче још двојицу „великих наших немушних и скровитих”: Растка Петровића и Милоша Црњанског.

¹⁰ За Бору Станковића, Винавер бележи да је до својих реченица долазио „тешко и мучно (запете су му биле справа за растезање и мучење) као и први примитивни пећински људи чија су казивања била пуна напора и патњи (крвавих знојева и грчева), али нагонска и доживљајна” (Винавер 2012а: 265).

ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА

Исте године када Настасијевић објављује своја *лирска казивања*, како их је сам аутор означио, обједињена у збирци *Из тамног вилајета*,¹¹ руски формалиста Борис Ејхенбаум следећим речима описује духовну климу која је тада владала: „Живимо у епохи померања и неочекиваних враћања удаљеним вековима, заборављеним традицијама, питањима која су људима XIX века изгледала као давно и дефинитивно решена... Много шта почињемо другачије да осећамо – између осталог и реч. Наш однос према њој постао је конкретнији, чулнији, физиологичнији... Желимо да је чујемо, опипамо као ствар. Тако се 'књижевност' враћа 'уметности речи' ('словесност'), а приповедање – причању” (Ејхенбаум 1927: 225). Да би се разумео прозни текст, треба, по Ејхенбауму и њему блиским теоретичарима, поћи од облика непосредног причања у језику. Испод сижеа налазе се различити облици говора којима се приповедач користи. Тако Ејхенбаум истиче, на пример, проблем *сказа*, којим покушава да објасни како се усмени говор преноси у писани текст и којим означава *непосредно казивање, једноставно представљање, једноставан говор* са позиције аутора у тексту.¹² Сказ се најчешће схвата као ауторово оријентисање на усмени говор и карактеристике усменог излагања, било да се ради о звучној семантици (дијалект, каламбури), лексичким одликама, интонацији или синтакси. О употреби сказа најчешће се говори у вези са прозом реализма, али и авангарде, када се у књижевности осећа „реакција на ауторову језичку позицију са које је описивао догађаје и карактерисао ликове, наиме позицију која је строго везивана за нормирани језик” (Petković 1979: XXVII). Иако се сказ везује и за интерпретативно читање Настасијевићевих приповедака, у којима очигледно долази до померања језичке „перспективе”: „са ауторове позиције говори скривени причалац, па је пред нама феномен *казивања*” (Petković 1979: XXVIII), шири опсег тумачења Настасијевићеве прозе понудиће нам увођење појма *туђег говора*, о коме је исцрпно писао Михаил Бахтин.

Најпре ваља се сетити Бахтиновог разликовања примарних (једноставних) и секундарних (сложених) говорних жанрова, у које спада и уметничка проза. Сложени говорни жанрови упијају у себе једноставне и прерађују их, мењају. Примарни жанрови који улазе у састав сложених трансформишу се у њима и стичу посебан статус, они губе непосредан однос према реалности и постају чињенице књижевно-уметничког, а не свакодневног живота (види: Bahtin 1980: 235).¹³ Бахтин нас подсећа и да „Онај који говори није Адам”, који има посла са недирнутим, неименованим предметима. Ма шта да је предмет неког говора, о њему се не говори први пут, па је сваки исказ „арена сусрета с мишљењима

¹¹ Књига *Из тамног вилајета* објављена је 1927. године као издање С. Б. Цвијановића (Београд) и то као 31. књига *Модерне библиотеке*. Занимљиво је да је ликовно решење корица урадио рођени брат Момчила Настасијевића, сликар Живорад Настасијевић.

Како је указао проф. Новица Петковић, у „Аутофрагменту” објављеном испод текста прозе „О Крловој невести” у *Књижевном северу* (1927) Настасијевић је забележио: „У књижевност ушао 1922. објављујући по часописима своја *лирска казивања* ('Мисао', 'Српски књ. гласник', 'Покрет', 'Раскрсница' и др.) недавно издана у збирци *Из тамног вилајета*. Ретко се осмели да напише песму (зато их је мало и дао), јер осећа да би се то музички дало и чистије и дубље изразити” (СДМН, III, 844–845).

¹² У тексту „Како је направљен Гогољев *Шинел*” Ејхенбаум разликује наративни и интерпретативни сказ: „Први се зауставља на шалама, логичким каламбурима и сл.; други уводи поступке вербалне маске и геста, проналазећи нарочиту комичну артикулацију, звучне каламбуре, замршене синтаксичке конструкције итд. Први оставља утисак равномерног говора; иза другог као да стоји глумац, тако да сказ добија карактер игре, па се композиција не одређује једноставним спајањем шала, већ некаквим системом разноврсних мимичко-артикулационих гестова” (Ејхенбаум 2012: 94).

¹³ „Огромна већина књижевних жанрова су сложени, секундарни жанрови који се састоје од различитих трансформисаних примарних жанрова (реплика дијалога, *прича из свакодневног живота*, писама, дневника, записника и сл.). Овакви секундарни жанрови сложеног културног општења, по правилу, *одигравају* разне жанрове примарног говорног општења. Отуда се и рађају све те књижевно-условне личности аутора, приповедача и адресата” (Bahtin 1980: 269, подвукла А. Г., курзив М. Б.).

непосредних саговорника”, односно „с тачкама гледишта, погледима на свет, правцима, теоријама и сл.” (Bahtin 1980: 264–265). Исказ је нужно *избраздан одјецима* претходних говорника, он је по својој природи *дијалошки*, најшире схваћен *одговор* на раније исказе о неком предмету. Туђ говор у новонастали може бити уведен на различите начине: директно, под знацима навода или без њих, могу се преносити поједине речи, синтагме или реченице, може се задржати акценат преузетих елемената или они могу добити нову експресију, може се препричавати, на њега алудирати, може се само наслућивати...

Колико је за Настасијевића важно *казивање* као повратак усменом говору али и *записивање* казаног, види се и из наслова прича окупљених у збирци *Из тамног вилајета*. Већ наслов целине указује на присуство *туђег говора* и у свест читаоца дозива народну причу „Тамни вилает”, која је први пут објављена под одредницом „тама” у другом издању *Српског рјечника* Вука Стефановића Карацића 1852,¹⁴ а у насловима појединачних прича употребљене су лексеме *запис*, *реч* (2 пута), *прича* (2 пута), *лагарије*, *спомен* и на крају *виђење* и *сан*. Ово је још упадљивије ако обратимо пажњу на њихове раније верзије. „Реч о животу оца Тодора овог и оног света”¹⁵ била је најпре „Прича о изгубљеном рају”, а у две њене варијанте у наслову је било *казивање* („Казивање о рабу божјем Гаврилу овог и оног света” те „Казивање о животу оца Теодора овог и оног света”). У коначној верзији приче о Чика-Јанку изостала је реч *прича*, која се налазила у претходним варијантама (оба пута наслов је био „Прича о дарованим јабукама”). У једном од ранијих облика „Спомен о Радојци” био је насловљен као „Прво писмо”, а занимљиво је и да је „Прича о незнајцу” првобитно била „Невероватна прича”.¹⁶ Не само да наслови указују на значај казивања и записивања у овој прози¹⁷ већ нас упозоравају на проблем *веродостојности* и статус истине у њој (овај и онај свет, лагарије, виђење, сан, односно у ранијим верзијама *невероватна прича*). Јединство збирке не потиче од једног приповедача (чине је приче које приповедају различити наратори), већ пре од језика којим се сугерише један *надискусствени међупростор*, „тамни вилајет” у коме се зачиње човекова судбина и којим се завршава његово овоземаљско постојање.¹⁸

Да простор и време Настасијевићеве збирке нису утемељени у реалним и историјским оквирима, приметили су и његови први читаоци. У тексту „Тамни вилајет” из 1938. Исидора Секулић бележи да је Настасијевићево причање *мит* који се не дешава ни у граду ни у селу, те да његово време није конкретно време које одговара једној личној

¹⁴ „Приповиједа се како је некакав цар, дошавши с војском на крај свијета, пошао у *тамни вилает*, гдје се никад ништа не види. Не знајући како ће се натраг вратити, оставе ондје ждребад од кобила да би их кобиле из оне помрчине извеле. Кад су ушли у тамни вилает и ишли по њему, све су под ногама осјећали некако поситно камење, а из мрака нешто повиче:

– Ко овога камења понесе кајаће се, а ко не понесе кајаће се!

Гдјекоји помисли: 'Кад ћу се кајати, зашто да га носим?' а гдјекоји: 'Дај барем један да понесем!'

Кад се врате из таме на свијет, а то оно све било драго камење: онда они који нијесу понијели стану се кајати што нијесу, а они што су понијели, што нијесу више” (Карацић 1852: 730, доступно на <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1255&m=2#page/750/mode/2up>, приступљено 21. 9. 2020).

¹⁵ Насловна синтагма асоцијативно упућује на шаливу народну приповетку „Еро с онога свијета”. Ову причу из турских времена такође је записао Вук Ст. Карацић и објавио у *Народним српским приповијеткама* (Карацић 1821: 17–19. Доступно на:

<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=657&m=2#page/20/mode/2up>, приступљено 16. 12. 2025).

¹⁶ Слично се може приметити и за збирку *Хроника моје вароши*, коју су издавачи најпре одбили па није била објављена за пишчева живота (први пут штампана је 1938. године, у оквиру Целокупних дела Момчила Настасијевића, књига IV, издање пријатеља). У насловима овде обједињене прозе такође срећемо *реч*, *запис*, *казивање*, као и локативске синтагме са о („Истина о Опакоме”, „Истинословац о међулушкој смутњи” а форма *казивања* односно у конкретном случају записа наслућује се и из наслова „Истинословац сину”).

¹⁷ Код Настасијевића је наслов важан структурни моменат, који се не може одвојити од тела приче и који указује на њена формална обележја. Он преузима улогу *самокоментарисања* и *усмеравања читаоачеве пажње*, коју Петровски, код Чехова на пример, везује за поднаслов („Шампањац: прича пробисвета”; Петровски 1982: 209).

¹⁸ Видети: Пантић 1994.

садашњости (Секулић 2002: 257). Простор Настасијевићевог *Тамног вилајета* је много више митски и у њему се, на основу трагова које оставља аутор, могу препознати одређени културолошки обрасци који усмеравају читање.

ДОКЛЕ СЕ РЕЧЈУ УХВАТИТИ МОЖЕ:

„ЗАПИС О ДАРОВИМА МОЈЕ РОЂАКЕ МАРИЈЕ”

Збирку прича *Тамни вилајет* отвара „Запис о даровима моје рођаке Марије”, које чак и они тумачи који нису претерани љубитељи Настасијевићеве прозе сврставају у најбоља остварења српског модернизма и наше приповедне уметности. *Запис* почиње обраћањем приповедача у првом лицу који образлаже своју потребу да остави писани траг о минулим збивањима и његовим уверавањем читалаца у истинитост забележеног, али и истовременим указивањем на *непојмљивост* описаних догађаја:

„После оног што ми се непојмљиво догоди хоћу, по истини и докле се речју ухватити може, да запишем све како је било” (СДМН, III, 7, подвукла А. Г.).¹⁹

Иако бележи да записивање не чини ради истицања себе нити да остави спомен о себи, „него за олакшање души да не крене оптерећена тајном, коју немајући коме, хоћу овако немо записујући да поверим хартији” (СДМН, III, 7) и додаје да је у њему молитва како би имао снаге да обави посао, јасно је да је пред нама приповедач који скреће пажњу на себе, као и на сам процес писања односно приповедања. Синтагма *олакшање души*, до којег се стиже приповедањем онога што се збило, асоцира на једну од седам светих тајни у хришћанству – свету тајну исповести, која подразумева покајање и очишћење. Да би приступио светој тајни исповести, верник најпре треба да испита своје срце, тј. да позна своју нутрину, што је идеја блиска и Настасијевићевим трагањима.²⁰

Већ у уводном пасусу ове приче назначене су неке од доминантних тема Настасијевићевог писања, које преузима и наречени приповедач: мотив тајне, немогућност потпуног превођења истине *из неизречја у реч*, свест о ограничениости казивања и сумња у властиту стваралачку способност („Стрепња ме да ли сам кадар обавити”, СДМН, III, 7). Заграде, које најчешће одвраћају читаоца са главног приповедног тока, овде су искоришћене да нам приповедач саопшти како му је остало још мало времена на земљи и тако одреди своје казивање као ретроспективни осврт на оно што му је пресудно обележило живот.

Из времена записивања приче враћамо се у време када се приметила клица приповедачаевог страдања, време које је претходило његовом рођењу. Приповедач скреће пажњу на своју *непоузданост* („Поуздано не знам, али као да је овако текло”, СДМН, III, 7) и своју причу започиње од хронолошки најудаљеније тачке, сукоба две сестре, своје потоње мајке и тетке, око истога момка, *огрешења* у коме се крије реалистичка мотивација свих недаћа које ће уследити (Мотив (пра)родитељског греха²¹ Настасијевић ће активирати и у

¹⁹ У историји књижевности приповедање у првом лицу веома често је коришћено управо зато што је изгледало да поистовећивање приповедача и лика у књижевном делу даје за право том делу да претендује на истинитост. „Зато су управо најневероватније приче, фантастични путописи и утопије... заоденути у форму првог лица” (Штанцл 1987: 56). Један од облика приповедања у првом лицу јесте онај у коме се приповедач појављује као лик који припада приказаном свету: „Он прича о ономе што је доживео или видео или, пак, о ономе што је сазнао од осталих ликова романа” (Штанцл 1987: 48) а сам приповедачки процес неретко је предмет приповедања. Ово користи и Настасијевић скрећући пажњу читалаца на чин причања и записивања приче.

²⁰ Мотив олакшања душе оптерећене тајном срећемо и у другим Настасијевићевим приповеткама. Између учења Цркве да се *припрема за исповест не састоји у томе да се човек што подробније присети греха, и да га чак запише*, већ у томе да достигне оно стање усредсређености у којем ће његови греси постати јасно видљиви као на светлости и тежње Настасијевићевих приповедача да записивањем тајне олакшају душу и дођу до истине може се успоставити корисна аналогија.

²¹ „Реч ’грех’ која је заједничка словенска (упор. Berkner, 351) и према томе врло стара, означава првобитно не моралну мрљу (у каквом се искључивом значењу јавља данас), него мрљу чисто материјалну, чисто култни преступ (упор. Прилози проучавању нар. поез., (З, 1936), 194). Кршењем забрана, или падањем у грех, долажењем, дакле, у стање култне нечистоте, наћи ћемо се ми у ситуацији која је за нас неповољна и критична: бићемо, пре свега, изложени јачем утицају злих демона; бићемо, осим тога, неспособни за вршење култних радњи и за учешће у култу” (Чајкановић 1994: 63–64). И прародитељски грех подразумева управо поменуто кршење забране, а библијска прича о кушању плодова са дрвета познања добра и зла садржи у себи слику

неким другим својим приповеткама). Младожења, као по правилу, бира *млађу и наочитију*, а приповедачева мајка се удаје за првог који је запроси да не би гледала *сестрину срећу*. Читалац ће се брзо уверити да посреди и није нека нарочита срећа, јер млађа сестра *злим случајем* пада на поледици, ломи кичму и смртно страда.

Ипак, пратећи след догађаја којим нас укратко упознаје са односима у породици и судбином њених чланова, приповедач неколико пута прекида узрочно-последични низ и указује на неизвесност својих сазнања те недокучивост догађаја које описује. Тако, на пример, на глас о сестриној смрти приповедачева мајка убледи и само промрмља „Јесам ли казала?“, остављајући приповедача у недоумици: „Шта је то имало с њене стране значити, покајање или злурадост, недокучно ми остаде” (СДМН, III, 8). *Али* којим започиње наредна реченица и констатација да је мајка од тада палила свећу више, сигнали су што усмеравају ка разрешењу ове дилеме.

Породични усуд надилази генерације (у каснијем току приче, видећемо да он прелази и границе једне породице, погађајући све који на неки начин успостављају везу са њеним члановима)²², па као што је приповедачевој мајци стигао *глас* о сестриној смрти, тако приповедачу долази *глас* о смрти њене кћери, рођаке Марије. Сличне паралелизме Настасијевић успоставља и на другим местима у тексту па ранијим тумачима није промакло да је читава приповест изграђена на својеврсним удвајањима која се запажају у равни мотива и структуре, али имплицирају и постојање две стварности: материјалне и више, натчулне, које се у извесном смислу *одражава* у предметима и појавама који добијају симболичку вредност.

Већ чињеница да је Марија једини именовани лик у приповести и насловни јунак *Записа* говори о њеном издвојеном статусу и централном положају у односу на друге актере приповедања. Та посебност садржана је и у поруци о њеној смрти која приповедачу стиже дан уочи заказаних зарука: „не поживе нити умре као друге”. Иако порука садржи поновљено упозорење приповедачу да се не полакоми на њене дарове и да се узме у памет, он се о њега оглушује и уз нарушавање реалистичке мотивације, али и чињење својеврсног *хибриса* одлази до места где је живела Марија:

„Зашто се тога тренутка одлучих учинити супротно и упркос поруци ни данас-дању не унем себи разјаснити” (СДМН, III, 8–9).

На пут одлази *потајно* и у *журби*, не јавивши се вереници, што индиректно наговештава да дешавања која следе не припадају јавној сфери и да теже да остану прикривена. Тим одласком почиње да се везује *загонетни чвор* приповедачевог страдања (СДМН, III, 9), а јасно је да промена простора²³ сугерише и промену стварносних равни и олакшава увођење у свет натчулног. О симболици простора у Настасијевићевој прози већ је писано, а читаоцу не може промаћи да издвојеност куће у којој је Марија живела одговара издвојености њенога бивствовања и посебности њенога бића те да је читава атмосфера испуњена знацима демонског присуства. Кућа је на самом крају места, од набоја и опала, а опис који следи преплављен је митским садржајима. Две-три *лишајиве* шљиве *спекле од нерађања*, *накострешен* бисерак поред плота и *гола лоза*, која се *усукала* око врата, сугеришу жаловост и опадање, који нису повезани само са материјалним сиромаштвом, већ одсуство рода упућује на усуд који води у смрт и затирање. Тако се шљива, уз коју се иначе везују плодност и рађање, обиље и напредак, преобраћа у симбол сасвим супротног значења. На овом месту посебно треба имати на уму повезаност шљиве са душама предака и њену у

материјалног преступа који за последицу има истеривање човека из Раја, дакле остављање јединке без заштите сигурног склоништа, на ветрометини неизвесне судбине.

²² Без икакве кривице, привучени лепотом и окрзнати зрачењем зле коби, у причи страдају Маријин просац, „момче, милокрвно и стидљиво” (СДМН, III, 15) и приповедачева заручница, „милоока и несташлуком насмејана црнка” (СДМН, III, 8), оличење ведрине и младалачког немира.

²³ Иако је удаљеност места у тексту и физички одређена: *ни пет сати пешице одавде* (СДМН, III, 8), посреди је симболички простор, који остаје без еквивалента у реалним координатама. Слично је и са временским одређењима у тексту, која не служе конкретизацији већ својом уопштеношћу уводе читаоца у оквире надстварног.

традицији забележену *сеновитост*.²⁴ Слично, бисерак који најчешће асоцира на лепоту густих бобица, које карактеришу отпорност и трајања, овде је накомстрешен, дакле го и негативно конотиран.²⁵

Капија која одваја двориште и кућу од спољашњег света *зашикрипи као да залаје*, а пред кућом приповедача дочекује *баба*²⁶ која на шамлици плете рокаву чарапу и уз њу *главоња мачор*²⁷. Кад баба проговори, то је као да *дуне у покварену свирку*, а након „препознавања” („уверив се (не знам по чему) да сам збиља тај”), баба улази у кућу из које *бије воњ устајалости*.

Приповедач више пута истиче да не зна зашто долази у Маријину кућу ни шта га нагони да види њене дарове: „Шта ми је те се без нужде мајем по овој тузи? ... чему ми ово? Питам се и питам, али одговора нема, нити ми се тражи” (СДМН, III, 9). Посебно је важно место где уверава читаоце да је иначе несклон ономе што надилази опажајни свет и да догађај који следи представља изузетак од његовог дотадашњег искуства. Након што смо у атмосферу натприродног уведени описом пригушеног светла („Осим одблеска с огњишта другог видела нема у кући”) и игре зрака (пламен ватре са огњишта али и светлуцање укосо прслог огледала), следи приповедачев исказ:

„Себе добро знам: Ван домашаја опиљивости не осетих да ми ишта би саопштено, а сад ево збуњиво ми је чулу од доселе непримљеног бивања. Некад за опкладу преседех ноћ на кафанском тавану, да ми се јави некакав Турчин у оковима, па ништа. Али овде је друкше: овде се заиста дешава нешто недокучно. На изглед мирују ствари,²⁸ али је у самим њима неко бивање, везало се за њих да траје докле и оне” (СДМН, III, 10, подвукла А. Г.).²⁹

Бивање ствари и насупрот њему изостанак воље у деловању приповедачког ја („а ја као на ветру стабљика повијан будем тамо-амо”, СДМН, III, 11)³⁰ уводе нас у гротескни свет

²⁴ „У домаћој религији ш. има угледно место. Она се сади по гробовима, за време погребца и доцније, више главе покојникове, и кити се разнобојном вуницом и крпицама, и другим даровима ... Умрла деца се и данас, у неким крајевима, сахрањују у шљивику ... Све то показује да ш. може бити сеновито дрво, седиште какве душе, и, у даљем развоју, каквог демона или божанства” (Чајкановић 2009: 115), али Чајкановић подсећа и на Милићевићево запажање: „Где ш. најбоље напредује, ту је најбоље место и за грађење нове куће” (*Живот Срба сељака*, 11), из чега можемо закључити да се напредак шљиве везује за напредак домаћинства и обратно: да се шљива обрасла лишајем и *спекла од нерађања* налази пред кућом која се гаси.

²⁵ Овакво стање дворишта супростављено је некадашњем изгледу баште у *јеку*, о коме сазнајемо од бабе: „сила се божура распламтело и карамфила размирило”. Марија се *ваздан маје* око њих, као да су у *дружби* и да је она најлепша међу тим цветовима. И божуру и карамфилу народна веровања приписују позитивна својства: божур „има у себи извесну супранормалну снагу” (чему је вероватно допринела етимологија његовог имена), а карамфил штити од злих сила и урока (в. Чајкановић 2009: 16, 57–58).

²⁶ У веровањима старих Словена *баба* је означавала демонско биће, а као еуфемизам означава старо женско божанство Срба чије име није сачувано, свакако из страхопоштовања. Баба је имала хтонске особине, а сећање на ово божанство, чији је атрибут и жаба, сачувано је у бројним топонимима, пре свега називима планина, њихових врхова и насеља (види: Кулишић, Петровић, Пантелић 1970). Уз бабе се у народним бајкама често везују особине вештице.

²⁷ У српској фолклорној традицији мачка и посебно мачор такође носе хтонска и демонска обележја. Уосталом, као и петао, који ће бити поменут нешто касније.

²⁸ Даље у тексту читамо: „На изглед непомично је све” (СДМН, III, 11).

²⁹ Надаље у тексту, када није другачије назначено, подвлачења су ауторска.

³⁰ Та стабљика која се на ветру повија тамо-амо истовремено је и важна упутница на још једног великог хришћанског мислиоца – Блеза Паскала: „Човек је само трска, најслабија у природи; али то је трска која мисли”. Да је Настасијевић заиста размишљао о Паскалу потврђују и његова забелешка од 19. јуна 1915, у којој каже да је ова позната Паскалова мисао („L'homme n'est qu'un roseau”) највећи изражај човекове гордости: „Човек према својој планети, а још више према космосу, само је једна слаба трска коју би један најнезначајнији покрет могао уништити. Али он је виши од свога уништитеља јер пропада свесно од свог несвесног творца” (СДМН, IV, 257).

Настасијевић је био заокупљен и неким другим мислим које срећемо и у делу овог француског филозофа и научника. Таква су, на пример, Паскалова размишљања о два бескраја и средишњем положају који између њих припада човеку (Paskal 1991: 49; фрагменти 23 и 439), запитаност о човековој незнатности (*минијатурности*) у односу на бескрај (*Шта је човек у бескрају?*, *Шта је човек у природи?*), о несразмерно малом уделу који видљиви свет запрема у свеукупном постојању („Сав је овај видљиви свијет тек незамјетан атом у пространу крилу природе”, Paskal 1991: 50), најзад идеја *недокучиве тајне* и вера да се коначне истине не могу разумом

у коме преовлађује осећање језе. На прагу те стварности обележене *тамом* и *тескобом* наш приповедач уступа реч другом казивачу па следи *Бабино казивање како је живела и умрла Марија*. Прича у причи уобичајена је појава у усменој књижевности и Настасијевић је радо користи у својим приповеткама. Промена приповедача одговара промени временских, а у конкретном случају и стварносних равни. Баба је много ближа средишту приче од уводног приповедача, она је директни учесник и сведок догађаја које је уводничар тек наслутио, а са којима је материјалну повезаност успоставио крађом папучица. У бабино казивање у неколико наврата, између заграда, уметнуте су речи првог приповедача чиме је омогућено преплитање различитих временских планова: времена о коме баба прича и времена у коме се реализује њен сусрет са њим. Тако су између заграда дата и директна обраћања, која нарушавају причу о прошлим догађајима и враћају нас на време сусрета два наратора односно време из кога нам се обраћа први приповедач.³¹ Три временске равни приче: време у коме настаје запис, време приповедачевог сусрета са бабом и време које су баба и Марија провеле заједно – и графички су јасно одвојене (њима претходи време сукоба сестара о коме приповедачи знају само посредно).

Па ипак ове заграде не сугеришу само преплитање различитих временских планова, већ указују и на нарушавање мотивацијског низа и онога што је за Настасијевића посебно важно – остварене мелодијске доминанте. Говорећи о два мотивацијска тока у Настасијевићевој прози: реалистичко-психолошком и фантастично-мистичном, Никола Милошевић износи тезу да се аутор неретко огрешује о њихову логику зарад постизања мелодијског ефекта: „Основно начело изградње књижевне архитектонике од кога полази Настасијевић опет је начело фаворизовања мелодијске димензије уметничког израза” (Milošević 1978: 106). Иако се не можемо сложити са његовим закључком да „музичка арабеска уметничког казивања” „лебди слободно и самосвојно, изнад равни значења”,³² многи Милошевићеви увиди о природи коментара у структури Настасијевићевих лирских записа су нам драгоцени. Наиме, анализирајући приповетку „Запис о даровима моје рођаке Марије” Никола Милошевић примећује да реченице уоквирене заградама *очигледно* одударају од остатка текста и да су *прозаичније*, *„сுவље”* и *сиромашније обликом*. Оне подсећају на напомене којима драмски писац обавештава читаоца о ономе што се не може исказати дијалогом и нарушавају мелодијску раван околног текста: „Текст који претходи загради плени својом лепотом. Текст који долази после заграде делује, напротив, као опоро, реско нарушавање чаролије” (Milošević 1978: 113).

Тако је у бабином казивању између заграда уметнута приповедачева констатација о гротескној смрти Маријиног оца: „(од прејела прште као стакло)” (СДМН, III, 12), а у њен опис сусрета са *пијаном* и *зграновном* женом која је оптужује да њиховим хлебом храни вештицу и да је зато у селу избила зараза (*ватруштина*), међу заградама је дата и кратка допуна (баш попут поменуте напомене у драмском тексту): „(Пљуне ме.)” (СДМН, III, 19). Овде се Настасијевић приближава оној врсти сказа коју Ејхенбаум назива

досегнути већ само наслутити. Паскалова мисао о *зачудности* која проистиче из спознаје несклада који постоји између вечности ствари у себи или у Богу и човекове пролазности, те између непоколебљивости и сталности природе у поређењу са сталним променама у човеку, сасвим је блиска и Настасијевићевим ставовима који свој уметнички израз најдиректније проналазе у прози „Година”.

³¹ „(Ово да утубиш с моје стране: Имаднеш ли само за кога, поднеси сваку муку, у миље ће ти се преобратити. Тако и ја.)” (СДМН, III, 13)

³² Никола Милошевић повлачи паралелу између Настасијевићеве поезије и прозе и завршава свој текст *једним веома занимљивим парадоксом*: док „коришћење старинске мелодијске арабеске у неким Настасијевићевим лирским песмама повећава емотивно-хуману носивост теме” те се захваљујући томе у Настасијевићевој поезији образује „својеврстан систем значења, који не нарушава мелодијску вредност уметничког казивања”, елиминацијом смисла приповедања наш писац „коренито одстрањује сваку емотивно-хуману носивост текста”. Разлог овог парадокса Никола Милошевић види у околности „да је специфични медијум лирске песме већ по својој природи стран логици мотивације и индивидуализације, којој је, иначе, подложно уметничко стваралаштво у прози” (Milošević 1978: 114). Ипак, уколико уважимо особености лирске прозе и прозе коју пишу песници, онда ће нам Настасијевићева „огрешења о књижевну вредност приповедања” заличати на саплитања брђана који хода равницом а са којим Јакобсон пореди прозу песника (види: Jakobson 1966: 54).

интерпретативним и са садржаја говора прелази на његову интерпретацију, скреће пажњу на гест и покрете који га прате. Детронизујућа слика човека што од преједања пуца попут стакла изграђена је на ономотеји, која остварује посебан, негативно обојен, звучни ефекат.³³ Оба наведена места су у потпуној супротности са преовлађујућим духом приповести о Марији, која одише атмосфером слутње и присуства нематеријалног. И док околни текст тежи и на садржинском и на мелодијском плану вишим сферама, оним областима које се тичу људске душе, речи у загради припадају нижим сферама, материјалној стварности и на неки начин делују отрежњујуће на читаоца.

На неколико места бабино казивање је прекинуто скретањем пажње на радње које обављају било баба било приповедач. Дата у заградама, штура, лишена било какве врсте украса, ова места заиста најближа су дидасталијама у драмском тексту:

„(Баба се дигне. Тражи нешто по мраку. Ето је, носи у руци папучице...)” (СДМН, III, 17),

„(загледана у вез баба се изгуби. Опрезно спустим руку на папучице. Она се тргнем побегне, крије их негде по кујни... Баба се врати.)” (СДМН, III, 18).

Такво је и место из дела *После бабиног казивања* где приповедач тражи од бабе да јој пољуби руку, а „(Она не дадне.)” (СДМН, III, 24).

Не само да су реченице кратке, огољене, већ као што дидасталије у драмском тексту скрећу пажњу читаоцу да дело пред њим истовремено припада и позоришној уметности и књижевности, пребацујући га из домена приказаног у домен написаног, коментари у загради уметнути у прозни текст прекидају основни ток дела, нарушавају успостављену атмосферу и не дају читаоцу да се препусти илузији непосредности.

Иако су структурно два гласа (приповедача и бабе) јасно раздвојена, ранији читаоци Настасијевића већ су приметили да „сви Настасијевићеви јунаци говоре у основи истоветним, кићеним, мелодичним и за ухо необично пријатним језиком – истим оним језиком којим говори и сам замишљени приповедач што коментарише” (Milošević 1978: 112). Без обзира што је њихово казивање намерно поједностављено да би подсећало на *народски* језик, нема сумње да је посреди брижљиви одабир употребљених израза. Писац се при избору понекад руководи *музичком вредношћу* појединих речи, а други пут симболичком носивошћу употребљених израза, док пред читаоцем искрсава мрежа значења³⁴ која од текста образује *полифонијску* структуру, у којој се назире рука песника.

Опредељење за *народне казиваче* омогућило је Настасијевићу да и једно и друго казивање испуни одјецима *туђег говора* – сигнаlima који нас упућују према усменом, фолклорном и митском наслеђу: капија, врата, огњиште, пукло огледало, баба, мачор,

³³ Када мало касније у тексту читамо како *прите огледало* као да је „неко скоса укосо прутем ошиуо по њему” (СДМН, III, 23), тај опис је сасвим очекиван а ефекат који производи најближи је осећају зебње и забринутости, предсказања будуће несреће.

Међутим, и у овај опис је уведен прилог који онеобичава приказан догађај и који указује на његову везу са оностраним. Одређење *скоса* и *укосо* појављује се више пута у тексту и увек има негативни предзнак и означава одступање од онога што је уобичајно и свакидашње. Најпре, Марија гледа *озго* и *скоса* у несрећног оца, који је дошао да је проси за сина јединца (СДМН, III, 15); потом, када се уочи Ивањдана баба враћа кући, она примети како је „зрака скоса ударила у прозор па засветлело надалеко (СДМН, III, 17); и најзад у вези са огледалом које приповедач примети чим уђе у кућу и пита се не одаје ли оно неко своје зрачење, дакле посебно, мимо онога што је опишљиво. Слично је и са понављањем придева *зграновна*, који изражава реакцију света, пре свега жена, на оно што се збива са Маријом.

³⁴ У анализи Настасијевићеве прозе од помоћи може бити Фридманов појам *pattern* (мрежа, потка, образац), којим овај аутор одређује карактеристику лирског романа: „На лирском нивоу, наративни мотиви производе шаблон слика. Понављајући се у истој свести у различитим временима, или код различитих карактера у исто време, они плету образац чију адекватност читалац препознаје; они се међусобно продубљују или понашају као контрапунктови; они проширују концепт лика и тему романа кроз нијансе значења и игру речи који су карактеристични за поезију” („On a lyrical level, narrative motifs produce a design of images. Recurring in the same consciousness at different times, or in different characters at the same time, they weave a pattern whose appropriateness is recognized by the reader; they elaborate one another or act as counterpoints; they broaden the conception of character and the novel's theme through shades of meaning and verbal play peculiar to poetry”, Freedman 1966: 218).

папучице, девојка везиља, уклетa лепота,³⁵ закључани ковчези у којима се чува тајна, баба са кудељом за пређу, Ивањдан, пут и путовање... „Иконични обрасци” које Настасијевић уграђује у свој текст, различитог порекла и на различите начине активирани, омогућавају вишезначно и богато читање његове прозе. Таквих симбола и формула је у овој причи нарочито много па су и њена читања у ранијој рецепцији била разноврсна.³⁶

Многи од симбола, али и тематских језгара, присутних у „Запису о даровима моје рођаке Марије” наћи ће своје место и у другим Настасијевићевим причама, повезујући их у прилично јединствен опус. Градећи причу на ликовима и предметима великог значењског потенцијала, Настасијевић се и у својој прози приближава симболистичким и романтичарским поетикама које циљ уметничког стварања виде у одгонетању истина што остају недоступне емпиријским сазнањима. У том светлу, задржаћемо се на неким од њих, а пре свих на представи огледала, које Маријин рођак примети чим уђе у кућу, а чије уношење у дом баба везује за почетак страдања која ће уследити. Мотив огледања, у првом нивоу повезан са причом о самозаљубљености и гордости због властите лепоте која нам је позната још из античких времена (сетимо се мита о Нарцису па све до зле маћехе и њеног питања *Огледалце, огледалце моје, кажи ми, на свету, најлепши ко је?*), иницира широк спектар различитих тема: идентитета и разумевања сопственог бића, разграничења ја и његовог демонског одраза, односа ја према другима, али и тајне уметничког стварања, чије је крајње исходиште, пратимо ли симболисте, да одгонетне оно што је *завек скривено од разума* (Блок, наведено према: Поповић 2015: 117). Огледало је не само граница између два ја, између ја и другог, већ и граница два света, ове и оне стварности, реалности и снова (као што је то случај у Кероловом роману *Алиса у свету с оне стране огледала*³⁷), живота и смрти.³⁸ Његова природа је амбивалентна, привлачна и опасна, повезана са Еросом, али и Танатосом. Оно не одражава само спољашњи лик већ и човекову душу. „Огледало има моћ да у себе ухвати слику, или сенку нечега, и да је – како примитиван човек верује – у себи и задржи. Стара германска реч за огледало значи предмет ’који (у себи) задржава сенку’. Слика или сенка, међутим – опет према народним схватањима – исто је што и душа” (Чајкановић 1940: 6).³⁹

³⁵ „И та лепота... не било је кад у такво страдање одведе! Шта је ругоба, да плунеш на њих, па им лакше живети!” (СДМН, III, 17).

Мотив уклетe лепоте која води у страдање у српској књижевности се најпре везује за дело Боре Станковића. У *Нечистој крви* Софка која је од увек знала за све, никада и ни за шта не питајући, још као дете била је сигурна у какву ће се лепотицу развити „и како ће та њена лепота с дана у дан поражавати и задивљавати свет” (Станковић 2019: 54). И код Станковића изузетна лепота је повезана са осећањем гордости и самозадовољства због надмоћи над другима, али и са уживањем у сопственом изгледу: „та је њена лепота учини ако не гордијом, оно срећнијом. И то не зато што је њоме мушкарце залуђивала и мучила него што је због ње и сама собом била задовољна” (Станковић 2019: 54). Али као што Софкина лепота није обична, тако ни она није као остале девојке. Она не може као друге „само да живи и због тога да је срећна”, „Зашто она никада срећна, никада задовољна да не буде?” (Станковић 2019: 63). Пошто не може као друге, „Све судбини да остави, па да, брекћући од здравља и снаге, са насладом чека када ће је који запросити, када ће јој бити венчање, када ће имати мужа; када ће и она, као и њене удате другарице, имати своју кућу и у њој бити домаћица, са мужем ићи по родбини, по славама, вечерама, као и по саборима и свуда гледати како ће се што боље провести, што више јести добра јела и носити што лепше хаљине” (Станковић 2019: 63), Софка се, као и Марија, предаје тешком везу. Али, пошто је тај вез пре свега рад, без симболичке позадине, као што је случај у Настасијевићевом „Запису о даровима моје рођаке Марије”, он је само једна епизода, један покушај, да се превлада кризна ситуација.

³⁶ Тако Миодраг Радовић сматра да је прави предмет ове приче сам чин њеног приповедања, тј. да она има за тему властито настајање (Radović 1989).

³⁷ Роман *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* објављен је 1871, а на српски језик га је превела Ивана Миланкова.

³⁸ Настасијевић мотив огледања и коби коју оно доноси провлачи и у „Лагаријама по ноћи”, на пример. Кача нас обавештава да од њега крију како му је мајка изгледала и како је умрла, али да он то ипак зна јер: „откуд ме буде туга огледнути се кад је у виру мирно? Као да бих све видео па не смем” (СДМН, III, 93). Могућност да се све види, до краја открије, иако привлачна, са собом носи и опасност уништења онога ко ту могућност оствари.

³⁹ Мотив узиђивања сенке Настасијевић ће тематизовати у прози „Како се сазда наша богомоља”, која је, као и „Запис о даровима моје рођаке Марије”, објављена 1925. у листу *Покрет*. Најпре је у броју 43–46 објављен „Запис...” (290–298), а потом у броју 51–54 *Из Хронике моје вароши* део о зидању богомоље (388–389). Бројеви

Зато се, на пример, да не би заробило душу преминулог, огледало покрива пешкиром после смрти укућанина. Важна је и напомена етнолога да огледало у кући никада није заузимало централно место. Са *преварним* огледалом и у Маријину кућу улази невоља: „Видев се у огледалу каква је, окапа пред својим ликом. И диже главу девојка...” (СДМН, III, 14). Да је охоло понашање девојке према просцима последица демонских сила, сугерисано је и у тексту: „као да је сам наопаки наговори” (СДМН, III, 15).⁴⁰ Хаос који ствара по вароши, праћен је њеним смехом, који такође открива присуство нечастивог, све док се један од одбијених просаца не обеси о *криву врбу*.⁴¹ То је место „преокрета” у причи јер три дана после њега (а три је број велике симболичке носивости)⁴², Марија поставља питање о кривици: „за ону несрећу ко је крив, ја или он или обоје заједно” (СДМН, III, 16). Мотиву кривице односно греха и тражења корена човекових страдања Настасијевић ће се често враћати а бабин одговор да је *знање* о томе ко је крив старије од нас и да нам је узалуд (*бадава*) тражити га, да је наше да се у трпљењу надамо да *отуд* (из нама несазнатљивих дубина искона) *проклија* неки бољитак, садржи нека од оних језгара из којих Настасијевић грана своје приче и из којих се шире нити што повезују његово стваралаштво у јединствени опус. Ту видимо како приповедачи следе ауторске интенције и зависно од потребе преузимају на себе улогу онога кроз кога проговара имплицитни аутор. Ово је експлицирано и важним бабиним коментаром: „Као да ме неко научи казах јој” (СДМН, III, 16), чиме се сугерише да наук који износи долази са неке више и поузданије инстанце.

И док на сижејној равни Марија излаз налази у спремању девојачких дарова, на оној симболичкој читав низ упутница усмерава нас ка хришћанској традицији (невеста, дарови, долазак, Богородица, светло). Тако је важно имати на уму библијску представу у којој је Христ женик, а црква, схваћена у најширем смислу као заједница вернога народа, његова невеста. На то нас упућује алегоријска прича о десет девојака *које узеше жишике* (светиљке) *своје и изиђоше на сусрет женику* (Мт 25, 1)⁴³, у чијој суштини је поука о стражењу људске душе и потреби да у сваком тренутку буде спремна на други долазак Исусов.

Сигнали уметнути у бабино казивање потцртавају колебљиву позицију казивача и служе као својеврсне смернице за двопланско читање: „И бајаги смири се” (дакле, не стварно, изистински, него привидно, споља гледано, на равни догађања); „И, чини ми се,

су доступни и у дигиталном облику, у оквиру базе Претражива дигитална библиотека (<https://pretraziva.rs/pregled/pokret>, приступљено 16. 5. 2026).

⁴⁰ Ако се присетимо Сремчеве *Зоне Замфирове* (1907), иако су ове две приповести сасвим различите по атмосфери којом одишу, фина паралела може се направити у обради мотива лепоте која је код оба писца доведена у везу са демонским. Богат и уважени чорбација Замфир, који је био сила и у Стамболу („А та сила долазила је од силног богатства његовог”, Сремац 2009: 5), имао је, каже приповедач, још нешто што се не може лако купити ни стећи, нешто што сам Бог дарује човеку – лепу ћерку Зону. „Ко је није знао и ко се није за њом окренуо кад, поносито као паун, промине чаршијом?!” (Сремац 2009: 8). Девојка је била свесна своје лепоте, знала за уздахе које је мамила, „да као свака ванредно лепа, а уз то још и богата, била је размажена, пуста, немилосрдна, готово рећи демонска” (Сремац 2009: 8). Као и Марија, и Зона проводи време сама пред огледалом (тачније пред два огледала: малим и великим), и има девојачку, цветну башту о којој се стара и коју залива (у башти су руже, карамфили, замбак). По огледалу и по погледима којима је сретају, зна да је лепа, чак лепотица. Поносна и охоло, као и Марија, воли да се поиграва са онима који јој прилазе са дивљењем: „Било јој је то особито задовољство да једним таквим погледом охрабри кога, да му улије неке наде, да га залуди, а после да га одбаци” (Сремац 2009: 32). Баба вели да када се понеки просац превари и дође да проси Марију, она га преслишава као учитељ ђаче, збуњује га неким opakостима тако да он једва нађе врата да изађе и *поливен* побегне. Речју, обе лепотице се поигравају са мушким светом као *мачка с мишом* а иза њих остају песма, *бес*, поцикивање и пуцава. Јер, „Усхитити туђе биће собом врхунски је облик самопотврђивања, који неизбрисиво потврђује нарцистичко језгро онога ко је то постигао”, како примећује Драган Стојановић (Стојановић 2012: 72).

⁴¹ У многим културама врба се сматра магијским дрветом, а уз жалосну врбу се везују плач, туга и несрећна љубав.

⁴² Свака магијска радња се обавља три пута (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 53) а број три је задржао своје место и у хришћанској традицији.

⁴³ У Откривењу Јованову 18, 23: „И видјело жишка неће се више свијетлити у теби, и глас женика и невесте неће више бити чувен у теби”, односно 19, 7: „Да се радујемо и веселимо и да дамо славу њему; јер дође свадба јагњетова, и жена његова приправила се.”

било видела или не” (реч је о субјективном доживљају у који ни сама није до краја сигурна); „а ова моја *као* другој страни да скрену” (*као* – изгледа, личи, али не мора да значи). Промене Маријиног психичког стања праћене су променама у њеном изгледу: више пута читамо како јој очи постају све крупније а неизоставни део њеног помињања постаје *смешење*; када се преда везу, обасјана је светлошћу и озарењем. Због тих промена казивач, баба, остаје у недоумици да ли се девојка *посвети* или *помери*⁴⁴ памећу, да ли је то што види сан или јава, па тој несигурности одговара и неодређеност њених осећања и мисли (у два узастопна пасуса (СДМН, III, 17) варирана је помешаност среће и жалости, позитивних и негативних емоција које је преплављују: „драго ми је и тужно” и „да свиснем од туге и радости”; слично је и на плану мишљења: „ни појма није у мени шта оне [Маријине речи] казују”). Непоузданост онога што се говори и немогућност рационалног просуђивања зато нас наводе да смисао представљених догађаја потражимо у сфери слике и поменутих иконичких представа. Спој опречних, наизглед неспојивих појмова, представља важну поетичку одлику Настасијевићевог писања и његових филозофско-естетичких ставова. На контрастном поређењу изграђени су не само опис Маријиног изгледа, бабин доживљај девојке, већ и дарова,⁴⁵ о чијем централном месту у структури приче сведочи и њихова позиција у насловној синтагми.

Када Марија отпочне вез (а то је уочи Ивањдана), она везе три зелена листића и плави цвет – *да се испуни долазак* а под иглом јој излазе цветићи, окца, звездице, листићи (употреба деминутива и хипокористика⁴⁶ подвлачи позитиван доживљај и осећај *милоште* који га прати), да би после Великог поста и заразе која односи многе животе те оптужби за вештичарење њен вез постао таман (акрепи, печурке, гљиве, погане сказе, змије), „гдеде само као млаз бистрине пробије, или зрака видела, или бокорић травки” (СДМН, III, 17). Слика *зраке видела* која пробија кроз грозне и мрачне представе и која је одблесак *бистрине* (истине) заправо је симбол епифаније која се ређа из трагања о којима пише Винавер. Прича која на плану радње извештава о несрећним судбинама и човековом страдању на Земљи паралелно је и прича о могућности сазнања истине у чијем објављивању учествује свеколика творевина. И било да је реч о суматраизму, космизму или хришћанству, иза пометње и хаоса овога света, или баш у њима, могу се назрети *кључеви* тајне. Уметност веза или уметност речи (боје, звука, камена...) – Настасијевић је у то дубоко веровао – речју, лепота припада свету тајни и јесте *ради људске душе*. Да би се свет тајни отшкринуо, потребна је и хиперсензибилност, коју Марија поседује и која је издваја:

⁴⁴ Настасијевић се овде ослања на ону традицију која лудило и светост доводе у тесну везу, а мотив *Христове луде* јавиће се и у још неким његовим приповеткама. Да су мудрости овога света лудост пред Богом, читамо у Првој посланици Коринћанима апостола Павла, која нас у 18. стиху 3. главе упозорава: „Нико нека се не вара: ако ко међу вама мисли да је мудар на овоме свијету, нека буде луд да буде мудар”. Хришћанска црква међу најтежа подвижништва убраја јуродивост, која своје утемељење налази управо у поменутој посланици и некој врсти сопственог животописа који даје апостол Павле. Говорећи о онима који страдају за Христа, а које због њихових страдања, трпљења, понижења, муке, „мудри” виде као *луде*, апостол Павле не жели да постиди „мудре” него да их поучи, да се на њега угледају као он на Христа: „10. Ми смо будале Христа ради, а ви сте мудри у Христу; ми слаби а ви јаки; ви славни а ми срамотни. 11. До овога часа и гладујемо, и трпимо жеђу, и голотињу, и муке, и потуцамо се, 12. И трудимо се радећи својим рукама. Кад нас псују, благосиљамо; кад нас гоне, трпимо; 13. Кад хуле на нас, молимо; постасмо као сметлиште свијета, по којему сви газе досад” (1 Кор 4, 10–14).

⁴⁵ Опис веза љубичица тако је изграђен на двоструком контрасту: њихово цветање супротстављено је голом дрвећу у јесен, а њихов мирис јесењем воњу.

⁴⁶ Марија поручује баби да извезене љубичице залије *водицом*. Употреба деминутива је једно од оних средстава којима Настасијевић постиже мелодијску вредност текста, до које му је нарочито стало и о којој пише у својим поетичким текстовима дајући предност звучењу над значењем речи: „Сила говора (ово никада није довољно понављати) не лежи толико у очигледности доказа колико у истинитости тона. Тон убеђује, њиме се из подсвести продре у подсвест, њиме *отворе неотворима врата*. А ишчили ли појам о својој родности: на коју мелодију човек непосредно уздрхти, те је мајке син” (СДМН, IV, 42). Како су, дакле, *отварање врата* и долазак до спознаје повезани са тоном, то се мелодијска и симболичка носивост текста поклапају, па када се напушта раван логичког следа догађаја а пред читаоцима нађу слике фолклорне и архетипске вредности, то је праћено и звуковном променом реченица.

„Који пут немирна буде као вода: Тичица⁴⁷ долети на грану, она се тргне, послушајуће” (СДМН, III, 18).

Поређење са водом одговара идеји да се у Марији (односно у уметнику и сваком ко трага за истином) преламају догађаји овога света и да свака, ма и најмања промена, изазива трептај, одговор, подрхтавање. Тешко успостављена равнотежа лако се поремети, а и најмањи дашак ветра одражава се на води, огледалу у коме је, уосталом као и у сваком другом, одраз преломљен и измењен, макар незнатно деформисан. Управо та преосетљивост омогућава Марији *знање*⁴⁸ и положај својеврсног медијума кроз чији ће се вез објавити истина. У своме обраћању баби Марија подсећа на симболику *зраке* (светлости) која објављује долазак и са чијом појавом се расплиће чвор незнања. Мрак је симболисан сликом сплетених змија што ће се са пробијањем светлости повући у таму из које и исходе. Супротстављеност светлости и таме, објаве знања и мрака у коме се оно чува, исказана је у слици на стабљивици усамљеног белог цвета и око њега *укотурене* риће змије. Стабљика (стабло у малом) заузима средишњи положај између два света (подземног и небеског) баш као и Марија, коју и баба пореди са биљком.⁴⁹

Док везе цветове, Марија светли као Богомајка⁵⁰ (на шта уосталом упућује и њено име), а када се промене мотиви на њеним платнима, мења се и њен изглед:

„Издужена у снази, у лицу, а очи, Боже, те очи, док она цела чуви, оне све крупнијим бивају... Оно смешење све јаче бије од ње да и мени самој буде, као први пут видим је, и препаднем се и побегнем” (СДМН, III, 22).

Наведено место потврђује и да Настасијевићу нису страни естетика ружног и гротескне представе. Маријина охоло лепота која је на почетку приче привлачила људе, претвара се у супротност која плаши и одбија. Ако дефиниција лепог подразумева склад и сразмеру, онда се истицање једног дела тела спрема његове целине сматра ружним, а контраст који се постиже супротстављањем крупних очију и издуженог лица, односно очију које расту и тела које се смањује (оно *чуви*, чили) доводи нас до гротескног описа у којем се поједини органи осамостаљују и нарушавају целовитост човековог бића. У конкретној слици активан је још један окидач гротескног доживљаја: сваки пут када предмети и ствари добијају особине живих бића, а жива бића попримају особине ствари, налазимо се на његовом прагу. Приказ живог леша, у овом случају тела које напушта живот али које још увек није мртво, чија се животност концентрисала у његовим очима, изазива непријатно осећање зебње и нелагоде.

Марија, која је после самоубиства несрећног просца себе затворила у кућу, сада се још више повлачи, сабијајући се у угао („Ту се у кут прибила”, СДМН, III, 18). Сваки ћошак је, бележи Башлар, кућа у малом, соба у малом, слика самоће, и као такав супротстављен пространству и свемиру (Bašlar 2005: 135). Код Настасијевића и више од тога, повлачење у кутак повезано је са чиљењем живота, са удаљавањем од огњишта, са приближавањем смрти.⁵¹

Кутак је повезан са сигурношћу и интимношћу, а у просторном смислу он је „нека врста полукутије: упола зидови, упола врата” (Bašlar 2005: 136). Тако ће Маријина веза са светом градацијски водити од привидног припадања, преко повлачења у кућу и прибијања у њен угао да би на крају *знање* о Марији било сакривено у кутији (свет→двориште→кућа→кут→кутија). Промене простора у којима се дешава радња, праћене су сликом чиљења живота, која је дата у опису изгледа баште (од уцветале до *спекле* и *голе*) и промени изгледа девојке (она се најпре пореди са најлепшим цветом – један је од цветова у башти, потом се осамљује – пореди се са усамљеним цветом, да би на крају живот

⁴⁷ Ево још једног деминутива који се понавља.

⁴⁸ „Она, у неком своме знању” (СДМН, III, 18).

⁴⁹ „уведрила као биљка на суши незаливена” (СДМН, III, 21).

⁵⁰ Ипак да ни тада посла нису чиста, упозорава нас бабина напомена да се крај Марије отпадила од цркве и светиње (СДМН, III, 18).

⁵¹ И Башлар угао собе везује са непокретношћу бића (Bašlar 2005: 136).

сасвим изашао из ње). У поменутих паралелизмима приказано је човеково удаљавање од овосветског шаренила, његово повлачење у нутрину сопственог бића и на крају наслућивање *тајни* које су замаскиране световним и телесним. Управо зато тек када живот ишчили, када се човек лиши тела, јавља се могућност откривања *знања*. Знање и смрт стоје у директној вези док су живот и истина често супротстављени јер маскарада Земљиног шара не дозвољава бићу да зарони у дубине спознаје.

Причу затвара казивање првог приповедача (*После бабиног казивања и моје крађе папучица*). Баба се покајала због своје приче (зато што је отшкринула врата тајне), али је већ касно: „хитрија но тица реч је кад излети” (СДМН, III, 24; ово је још један пример уметања израза који се по форми и садржају сасвим приближава народним изрекама и којим се уједно скреће пажња на говор и реч, до чега је Настасијевићу нарочито стало).

Мотив крађе кључева који отварају добро затворена врата (собе или сандука), иза којих се крије *благо* (било материјално, најчешће злато, било оно које води до откривања неке истине: писма, мапе и сл.), познат је из усменог наслеђа бајки и води нас до архетипске представе *откривања тајне* и *самоспознаје*. Имамо ли на уму приповедачев улазак у кућу и одблесак са огњишта који га мами, онда је паралела са причом о скривеном благу још уочљивија јер у традицији различитих народа на место где треба тражити благо указује тајни знак (биљка – најчешће расковник, *светло*, неко знамење), а до блага се долази извршавањем задатака, решавањем загонетке, савладавањем препреке и уклањањем чувара (змаја, змије⁵², чудовишта, у датом случају бабе).⁵³

Прича о благу, као и слике ковчега, брава и кључева, повезани су са психологијом тајног и интимног. „Чим се у нечијем ноћном сну појави конфликт кључа и браве, то је за психоанализу изванредно јасан знак. Човек више нема шта да призна ако сања о кључу и о брави” (Bašlar 2005: 93). Отворити ковчег значи заронити у дубини личног и од самог себе скривеног, суочити се са собом и својим тајнама.⁵⁴ Док је ковчежић затворен, он припада спољашњем свету, а када се отвори, улазимо у свет интимности. Свака брава позива да буде откључана (Bašlar 2005: 91), а отварање *забрављеног* и крађа папучица у Настасијевићевој причи поклапају се са тренутком потпуног мрака, кад бабин петао⁵⁵ пресече ноћ, жижак догори и видело згасне.

Том мраку супротстављен је вез на папучицама (три листића и цвет, као три лица Божја и Васкрсење) који плавим и зеленим објављује свитање, а насупрот воњу устајалости који се шири кућом, папучице одишу мирисом. Боја веза такође је изабрана у складу са постављеном симболичком вредношћу: плаво се везује за небеса а зелено за природу и њено циклично обнављање.⁵⁶

Иако благо има привлачну моћ (и наш приповедач је заведен необјашњивом силом која га вуче да се *без нужде маје* по туђој тузи и несрећи), а његовим проналаском се решавају не само материјалне недаће већ и суштинска човекова запитаност – оно је истовремено *проклето* и *опасно*, па поседовање блага доводи до болести и смрти (Појмовник: благо). Тај образац се и у овој причи вишеструко потврђује. Када приповедачева заручница нађе дарове, страда невина као *јагње у оног што ће га заклати* и умире, од

⁵² Марија такође везе змију обавијену око стабљике цвета, као и друге акрепе.

⁵³ Казивање о скривеном благу варира се и у слици *закопаног блага*, која је призвана поређењем са рударом што устрепти када у стени осети жицу.

⁵⁴ „Ормар и његове полице, секретар и његове фиоке, ковчег и његово дупло дно су први органи тајног психолошког живота” (Bašlar 2005: 88). Све те слике кутија и ковчежића скривеног блага су, како примећује Башлар, својеврсна материјализација узвика „Сезаме, отвори се” а људску душу некада отвара притисак а некада блага реч.

⁵⁵ У многим народним обичајима петао и кокош имају изразито демонска и хтонска обележја, али се петао доводи у везу и са божанством светлости јер се верује да се сва ноћна и демонска бића повлаче чим први петли запевају.

⁵⁶ Као боја вегетације и рађања, зелена се у хришћанској уметности везује за Христа и означава победу живота над смрћу те вечни живот који нам Спаситељ дарује. Посебан статус плаве у византијској уметности је давно потврђен јер је реч о боји небеског и духовног, која се користи да нагласи божанску природу Исуса, Богородице и других светитеља.

Маријине куће остаје *згаришће* (у ватри је, следимо ли онај рационални ток, страдала и баба са кудељом), а приповедач привремено завршава у *лудој кући* иако прижељкује смрт која не долази.⁵⁷

Приповедачево излагање поентира закључак да записивање води до сазнања истине („Сад записујући знам”, СДМН, III, 27) али и исказивање уверења о постојању неке више силе која измиче речима и која се не да докучити („Што даље настаде, једва се речју да ухватити. Неки празан полусан, кад се ретко шта и то нејасно деси”, СДМН, III, 26). Управо ово колебање о природи онога о чему се приповеда, двопланска структура која читаоца оставља у недоумици када је реч о природи исприповеданих збивања (да ли они подлежу логичким законима или је реч о халуцинацији душевно оболелог или је реч о сну и невероватним догађајима који своје значење добијају у сфери симбола), сврстава уводну причу збирке у ред праве фантастике,⁵⁸ каквих у Настасијевићевој прози није много.

⁵⁷ Слично разрешење, у које је укључен и мотив ватре, као прочишћујућег феномена у коме се спајају смрт али и поновно рађење, Настасијевић користи и у причи „Ане Кадије реч о Ћир-Захиној коби” из *Хронике моје вароши*, где такође срећемо слику закованог ковчега са благом.

⁵⁸ Према Тодорову, фантастично „траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од ’стварности’ каква она јесте према општем мишљењу” (Todorov 1987: 46). Ако читалац прихвати да се приказани догађаји могу објаснити законима стварности, онда је реч о чудном, а ако одлучи да се морају прихватити нове законитости природе да би се догађај разумео, онда је посредни чудесно.

ПРОСТО КАО БОБ ИЛИ ДВЕ ПЕРСПЕКТИВЕ: ПРИПОВЕДАЧ ПРЕМА СВЕТУ

„Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија”

У првом нивоу реалистички заснована прича о несрећној судбини двоје младих, „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” садржи исте оне симболичке слике и онтолошке поставке око којих Настасијевић „плете” своју наративну прозу, али је добрим својим делом и метанарација, која истура питање приповедача, његове веродостојности, приче као гласине и приче као записа. Ретроспективно исприповедана приповест почиње од тренутка када је младић већ мртав и као опружен проштац, са модром огрлицом око врата, која ненаметљиво открива узрок његове смрти, лежи у кући свога родитеља, а девојка је затворена у једној собици судници, са решеткама на прозорчету. Њих двоје једини знају истину, али пошто је она померила памећу: „смеје се као да је неко једнако голица” па њу и „не вреди питати” о ономе што се збило, а он је мртав: „Ако сињи камен прозбори, то ће и он” (СДМН, III, 44), онда народ сам испреда своју верзију догађаја, а приповедач у првом лицу, који успоставља директну везу са читаоцем, јавља се као нека врста коректора гласина које круже међу светом. Пре него што изнесе своје виђење ствари, он нас упознаје са верзијом која је усвојена у народу. Народу се хоће да прича, „па нагађа и кити свако по својој”. Иако нико не зна „до у корен” зашто су младић и девојка једно друго уништили, *којеишта* се „коти и роји од уста до уста” (СДМН, III, 44). Причи коју испреда народ и која од гласине постаје самопрокламована истина⁵⁹ приповедач супротставља „праву” истину која подразумева продирање „до у корен” ствари тј. у саму срж. Права истина је сакривена и често различита од онога што се чини на први поглед. До њеног докучења не воде појавни изглед ствари ни здрава логика, већ се она слуги и назире иза привида материјалне стварности. Колективни субјекат „народ”, приповедач га иронично назива *паметницима*, провејао је *мудрост* (опет подсмешљиво) о судбини двоје младих и ма које друго мишљење, ван те утврђене истине, за њега је неприхватљиво („Ван памети је свака она глава која би, сачувај Боже, друкше судила о томе”, СДМН, III, 44). Супротстављање појединачног и колективног, оног што штрчи и онога што је устаљено, општеприхваћено, појављује се и у другом Настасијевићевим приповеткама. Тај народ је извео закључак *прост као боб* да је обестан момак укаљао образ сиротој девојци, да се њој указала прилика да му се освети и да је она ту прилику искористила. Међутим, приповедач не дели то *просто* знање и чудно му је колико човек застрани у мишљењу када ствар не зна до у корен.⁶⁰ Он нам најпре говори нешто веома важно о себи, тј. о својој поузданости и тај коментар је уметнут између заграда:

⁵⁹ Ова представа блиска је античком предању о Фама, персонификацији гласине, али и јавног мишљења, која се кретањем, односно преношењем и додавањем измишљеног, увећава и расте. Представе старих Римљана о њој до нас су доспеле преко Вергилијеве *Енеиде* и Овидијевих *Метаморфоза*. Она је најбрже од свих зала, ситна и плашљива када се роди, она са сваком кораком постаје све већа и све снажнија. Замишљана је као крилато створење са безброј очију које су увек будне, начуљених ушију што вребају да нешто чују и уста што вазда шапућу. Ноћу крешти, а дању „чува стражу”, тј. мотри са кула и кровова кућа. Фама са једнаком ревношћу преноси лаж, клевету и истину, једнако одушевљено шири гласине о ономе што се заиста догодило, као и о ономе што није. У Овидијевим *Метаморфозама* она станује на размеђи три света (неба, мора и земље), на врху куле, одакле се све види. Ђена палата има мноштво отвора, у њој нема тишине, већ влада стални жамор – не бука већ ситни гласови, шапат, а у њеним предворјима живе: Лаковерност, Заблуда, Радост, Страх, Побуна и Шапат (Срејовић, Цермановић 1992: 429; Јанковић 1992: 229).

⁶⁰ Настасијевић користи логички образац у коме приповедач најпре износи тезу да нико у народу не зна *до у корен* зашто и како двоје младих уништише једно друго, а потом тврди да онај који ствар не зна до у корен застрањује тј. греши, из чега се изводи закључак да је прави пут до истине онај који открива корен некога проблема. Корен истовремено указује на оно што је порекло нечега, оно чиме нешто почиње, али и на оно што се не види иако је суштински повезано са оним што се свету приказује (корен је сакривен у дубини земље, не види се, али храни и учвршћује биљку).

„(мене зову истинословцем⁶¹)” – овај надимак треба да потврди да се веродостојност његовог казивања не доводи у питање. Он не жели да ма кога изводи из заблуде (*блудње*), свестан да, иако се не може сумњати у тачност његових речи, ипак се може сумњати у *исправност* његове главе. Дакле, није спорно да он говори истину, али остаје упитно *чија* је то истина. Самим тим што је посредована и преломљена кроз једну свест (*главу*), она је наглашено лична, а не објективна, истина као таква. На то ће нам скренути пажњу и сам приповедач ситним коментарима који су пресудни за статус исприповеданих догађаја. Пошто он *поуздано зна* „шта и којим путевима доведе Марту девојку да удави момка Ђенадија” (СДМН, III, 45), он неће ништа казивати, већ хоће да запише све што зна и то онолико колико му глава засеца, тј. докле његова памет може да докучи.⁶²

Иако је он кључни сведок догађаја о којима приповеда, сигнали уметнути у текст, у заградама или ван њих, упозоравају нас да наш приповедач није битно поузданији извор информација од народа коме опонира због онога што опажа у појавном свету: „(Не волим се клети, али тако ми старости⁶³, све казах како ми се учини да је било.)” (СДМН, III, 52). Дакле, он приповеда о догађајима онаквим каквим их је сам доживео, што не мора нужно да значи да су се они тако и одиграли.⁶⁴ Оно што његов исказ разликује од гласа који се шири народом јесте управо несигурност поводом статуса виђеног („да ли је сан, да ли примеждења, да ли јавна би?”, СДМН, III, 52) и што на крају, и на основу сопственог искуства, закључује да се иза привидно једноставних дешавања („Просто као боб”, то је перспектива народа) крије борба виших, натприродних, сила:

„И бележим на крају, јер и сам искусах, ово: Преко њих укоштац ухватише се и рваху исполинске неке силе” (СДМН, III, 54).⁶⁵

Повлашћен положај приповедача обезбеђен је не оним што он региструје телесним очима, не тиме што је сведок, понегде чак и учесник збивања о којима нас обавештава, већ тиме што *слути* и *прониче*. Способност да *ослушне* омогућава му дубље *знање*, које продире *до у корен* и наслућивање које обичним људима недостаје:

„Нешто спазим, па рекнем, гле, то и то, а не прођем, већ гледам, ослушкујем. Кад бих да могу чути косом на глави,⁶⁶ нешто би ми се казало. Овако ствар мирује и ћути, а ја усколебан одем даље и слути ми се” (СДМН, III, 49).

Привидном мировању ствари супротстављена је *усколебаност* онога што се дешава дубоко у човековој нутрини, а хиперосетљиви лирски субјекат Настасијевићеве поезије позајмљује нека своја својства и приповедачима и истуреним гласовима Настасијевићеве прозе. Иако они припадају свету о коме приповедају, долазе из народа о коме остављају *запис*, они се истовремено од тога народа и битно разликују пренапрегнутошћу својих чула, ослушкивањем запретених сигнала и увидом у дубље разлоге који стоје иза привидно једноставних, рационално лако објашњивих догађаја.

⁶¹ Колико су питања веродостојности и истине важна за Настасијевића приповедача, види се и по томе што *Истинословца* срећемо као записивача *Хронике моје вароши*.

⁶² Приповедач је овде „у истој улози као и митски власник ’тајног знања’, који владајући речима и ослањајући се на њихову моћ у звуку, који је ’у изворима космоса’” (Поповић Радовић 1989: 97), досеже „виђење оком срца”.

⁶³ Заклетва је део обрасца који читаоца треба да увери у веродостојност исприповеданог, а заклињање у старост би требало да је додатно појача. Старост је по себи својеврсна гаранција приповедачеве поузданости јер старим људима не приличи лаж, а велико животно искуство омогућава им да лако одвоје истину од онога што само тежи да се представи као истинито.

⁶⁴ У „Лагаријама по ноћи”, на пример, приповедач нам посредује аутопоетички став да није ни важно да ли се нешто заиста догодило онако како се приповеда, већ да је пресудна умешност приповедања и да сам приповедач верује у оно о чему прича.

⁶⁵ Својим разрешењем, тј. прихватањем виших сила као узрочника приказаних догађања ова приповетка се сели у свет чудесног.

⁶⁶ *Чути косом на глави* још један је од оних необичних спојева којима Настасијевић своју прозу приводи лирском исказу. У конкретној слици човекова способност да осети доведена је у везу са рожнатим, условно мртвим делом његовог тела, док се истовремено упућује на пренапрегнутост читавог бића.

Пре него што пређе на причу, приповедач ће још једном одредити свој положај у свету о коме приповеда и однос према несрећним младим људима који су се нашли у средишту његовог интересовања: „Несрећним младенцима род не бејаш, ни ближи знанац, па опет више видох и разумедох злог им удеса но њихови најрођенији” (СДМН, III, 45). Поменуто више знање приповедача омогућено је управо његовом способношћу да може читати тамо где многи *паметко*, и поред свих буквара и школа, не зна саставити ни две о Богу. Способност читања коју он поседује метафора је за рашчитавање тајних знакова и уплетености метафизичког (зато се помиње Бог) и она му даје преимућство због којег се подругљиво односи према онима што се превише поуздају у сопствени разум (*паметници*, *паметко*) и логику која се учи из књига. Простом узрочно-последичном закључивању приповедач супротставља *проницање* и *слутњу*. Размисоилажење са народом настаје у равни разумевања догађаја, јер Истинословац не остаје у границама логичког света („Али што ми душа дрхти од ове тишине и мировања овог? Нешто невидимо увуче се у њу, нешто се догађа”, СДМН, III, 49) већ узроке догађаја тражи у ономе што измиче рационалном сагледавању проблема.

Зато причи народа о сиротој девојци коју је обешчистио обестан и гласит момак Ђенадије, он супротставља причу о крви и пореклу, која је почела много раније и наставља се све док траје једна породична лоза. Приповедач зна да се *крв преноси с колена на колена* и да, ма како се успут мешала, она тече као река, својим током, без обзира на умирања и гробове.⁶⁷ Иако преци одлазе, њихово наслеђе (крв) неумитно се преноси на њихове потомке па је, да бисмо разумели нечију судбину, неопходно да зађемо у прошлост и упознамо живот његових/ њених предака. Тако је и Марта само „на изглед” обична и „обично мешаше се међу свет, без неке промене ни себе ни другог” (СДМН, III, 45). О њој се нема „ништа нарочито рећи”, на њој се не опажа „ништа особито” сем „неке притајене доброте” и „очију стално оборених”. Али иза те површне обичности стоји необична прича о њеном пореклу од оца *анђела*, *божјег човека*, и мајке *грешнице*, *каћиперке*, *старе злотворнице*, која је „друге замамљивала, али се не давала ни њима, ни своме рођеном мужу, већ ко зна коме – ваљда самом црном ђаволу” (СДМН, III, 46). У коментару уметнутом између заграда приповедач нам признаје да ово о чему се у народу шапутало, он *зна* из сопственог искуства – казује *по рођеном знању* – јер је и сам био њом заведен. Иако се, по властитим речима, некако повратио у *мужански колосек*, то што је био и сам емотивно ангажован и у неку руку жртва Мартине мајке, чини га и те како непоузданим. Управо та његова емотивна уплетеност мотивише то што је он обраћао посебну пажњу на Марту, *проницао* у њу, те веровао да ова кћер јединица мора у себи носити неко *знамење*: „По њој ће се зацело саопштити нешто за даље живљење људи” (СДМН, III, 46).

Преломни моменат приче није превише удаљен од времена приповедања, одиграо се *наскоро*, у цркви, на литургији, док су се верници спремали да приме причест.⁶⁸ Реч је свакако о повлашћеном простору и повлашћеном тренутку, јер је управо Света тајна причешћа централни догађај православне вере, Тело и Крв Христова су највеће светиње хришћанског света. Учествујући у Светој тајни евхаристије, човек постаје заједничар Царства небеског па је управо зато у том тренутку, као и оном времену које му непосредно претходи и следи, присуство искушења и злих сила нарочито изражено. Глас који се критички односи према народу и његовим навикама, чујемо и у једној наизглед узгредној напомени: уместо да Светој тајни причешћа прилазе у миру, „Крштене душе тискаху се до издахнућа” (СДМН, III, 47). То тискање света, сатераће Марту, пригњечену, уз сами иконостас (дакле, уз границу олтара, најсветијег дела храма, „светињу над светињама”). Иако Марта трпи да не јаукне пред светињом, она је само „слаба жена” и из ње се отима јаук, као својеврсни позив у помоћ. На тај позив, пред њом ће се створити „крепак и витак” младић

⁶⁷ Мотив тока има посебно место у прози „Година”, којом се завршава *Хроника моје вароши*.

⁶⁸ У овој сцени приповедач себи осигурава привилегован положај који му даје добар увид у оно што се дешава међу верним народом тако што нас обавештава да воли да помаже појцима (*певцима*), па је његово место за певницом.

који је спасава од угушења, а тренутак када она подигне очи да му се захвали јесте тренутак у коме се зачиње зло. Уместо да се из погледа роди љубав, у овом случају из њега настају патња и страдање јер се очима успоставља веза са пореклом и лошим наслеђем:

„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” (СДМН, III, 47).

Мотив огледања, који Настасијевић радо користи, овде је доведен у везу са очима и наглашен њиховим поређењем са виром тј. дубоком водом. Уз очи се јавља негативно одређење *замамне*, чиме се сугерише да оне не само да привлаче већ и варају, баш као и искушење, као и све што је забрањено и недоступно. Из тог погледа рађа се младићева жудња, али је у њему и *корен* наступајућег зла. Мушка младост и овде је преко симбола семена доведена у везу са плодношћу, па се уз Ђенедија помињу свежина и напредак. Момак се пореди са красним вртом цвећа, а његово прерано *затрављење* исто је што и сасецање будућег рода: „Боже, шта семена и жетви будућих хоће да се искорени с њим” (СДМН, III, 47).

На плану догађања, момак се одаје пићу, а међу девојкама које му се нуде, бира Златију. Овај избор је наводно вођен сугестијом приповедача, који на неки начин покушава да буде регулатор збивања⁶⁹: он се труди да усмери догађаје у одређеном правцу и тако их скрене с пута који води до кобног расплета. Потреба да се умеша и да два пута стави своју руку на младићево раме,⁷⁰ заснована је на слутњи што је приповедач осећа, посебно у вези са два јасена. Помен нелагоде коју у њему изазивају ова стабла активира симболичку раван приче. Пошто се у ноћи када се Ђенедије спрема да запроси Златију, други пут укључи у дешавања о којима приповеда и још једном упозори младића на зло које је у спречи са укрштеним гранама два јасена, приповедач доживи лоше знамење: спотакне се о букову жилу и падне, а *ноћница*⁷¹ у лету га ошине својим крилом. Чак и у оним причама које су великим делом испуњене реалистичким дешавањима, а њихове просторне и временске координате одредиве и у стварном свету,⁷² Настасијевић ствара хронотоп испуњен митским знацима. Место на коме се збивају пресудни догађаји његових приповести, као и време за које се везују, увек су обојени наносима народних веровања или испуњени још старијим митским садржајима. Тако и овде приповедач у *зло доба* назре (дакле, није у питању јасно виђење) два крошњава дрвета како се *гуре* у мраку.⁷³ Мрак је, по себи, време не само тајних љубавних састанака већ и време када делују демонске силе, а његово ближе одређење, *зло доба*, још више наглашава њихово присуство. Нешто касније то време одређено је као *глуха и тамна ноћ*, *доба коварства и лукавштине*. Иако сам приповедач ништа не чује, његова душа дрхти од те тишине и мировања. У варираној слици још једном се истиче супротстављеност оних информација које нам шаљу наша чула и онога што у дубини душе осећамо. Унутрашњи глас много пута је јаснији и снажнији, а у Настасијевићевој поетици увек издвојен и доминантан. Зато се у том привидном одсуству дешавања, приповедачу *јасно казује*, „као да ми дошаптава” (СДМН, III, 49), да је закаснио и да *друго* доведе и споји

⁶⁹ У циклусу *Хроника моје вароши*, видећемо, ту улогу преузима Ана Кадија.

⁷⁰ Гест у коме приповедач ставља руку на момково раме и шапуће му шта да чини, дозива и народно веровање по коме сваког човека прате два демона, добри и лоши, анђео и ђаво, који стоје на његовом десном односно левом рамену и наводе га да чини добра односно лоша дела.

⁷¹ Ноћница може бити сова али и авет, демон.

⁷² *Наш крај* приповедач одређује као „шумовита изворишта воде Чемернице”. Па иако река истог назива заиста постоји и то у релативној близини пишчевог родног краја, већ сам њен назив веома је знаковит, а баш њен избор од мноштва других никако није случајан. На другом месту, приповедач саопштава да има 71 годину и да зна свако село и заселак у околини Островице – узвишења Рудничког масива, у близини Горњег Милановца.

⁷³ „Опасним временом се сматра ноћ, а нарочито глуво доба ноћи, подне, одређени дани у недељи (среда, петак и недеља), поједини временски периоди у години („некрштени дани”, постови, „русална недеља”), велики празници (нарочито Ђурђевдан и Ивањдан). Ван ових препознатљивих делова времена, постоји и представа о неизвесном злом тренутку (срп. *зао час*, рус. *неровен час*, *пухљы час*), у коме је човек нарочито подложен утицају демонске силе. Зато се тражи нарочита опрезност код људи (јер се не зна када их може задесити несрећа), а нарочито то важи за мајке да не проклињу своју децу” (Раденковић 2013: 16).

младића и девојку који су се клонили једно другог и сада *спучани* младенци леже на ледини. То *друго* јесте оно *невидимо*, али зато не мање важно што управља човековим животом и одлучује о његовој судбини. Овде је то *друго* и оно демонско, што долази од ђавола и злих сила, које човека држе у сталној кушњи и чекају када ће попустити његов опрез не би ли га придобиле и увукле под своје окриље.

После тог догађаја, смештеног у време обележено наглашеним деловањем зла и на симболичком месту (испод два јасена, преплетених грана) за које је приповедач одраније везао лоша збивања, проноси се *глас* да је момак обешчистио девојку и креће *шапат*. Сам чин *безакоња* не интересује приповедача јер ко год је мужеван починио га је мишљу или делом (у питању је човеку урођено понашање, уобичајно, оно које не привлачи много пажње), већ га интересује оно што се збивало пре и после њега. Важност догађаја огледа се у именовању јунакиње, која је пре њега била само Марта, а после постаје Марта Девојка, да би се нагласило оно што је изгубила, каже нам приповедач. О ономе што се после љубавног чина збило са Мартом, која је побегла Равничанима,⁷⁴ приповедач зна само посредно, од путника намерника, који му преносе да се Марта више није скрасила већ је по друмовима и раскршћима, који су такође простори великог симболичког потенцијала, на којима се окупљају зле силе, а човек налази на кушању, сачекивала друмске људе и одвлачила их у блуд. На сваки предлог заједничког живота, девојка је одговарала смехом и погрдама, што је, већ смо видели, знак не само гордости, већ и својеврсног лудила. На то упућују и речи саме Марте девојке које преко посредника стижу до приповедача: „– Људи, не замерите мени грешници, ја можда нисам ни своја ни сама, а можда све ово из неке невоље чиним” (СДМН, III, 51), којима јунакиња потврђује одсуство сопствене воље из понашања које је последица неке *невоље*, неке велике несреће, чија је она само жртва. То што није ни сама ни своја могло би се довести у везу са хришћанским поимањем ђаволоиманости, запоседнутости нечасним силама или макар са схватањем о предестинацији, по којем је човекова судбина (удес) унапред одређена и он сам нема никаквог утицаја на оно што се са њим збива. Треба обратити пажњу и на гест који прати ове Мартине речи: она би тада, у заградама додаје приповедач, зачудо обарала очи земљи. Што значи да је задржала стид, односно да је и даље, без обзира на велики блуд који је чинила, осећала и задржала представу о греху и паду. Приповедач нас обавештава и да је на основу гласова који су стизали до њега и у које је веровао до краја, закључио да је у Марти девојци претегла нечист, тј. оно демонско и грешно наслеђе које је добила од мајке, а посматрајући Златију⁷⁵ и Ђенадија понадао се да је зло отклоњено. Па ипак, још једном ће се показати да је тајни ток збивања јачи од онога што се види голим оком и да се неказано не да сакрити и не може *иструлетити* док не буде обелодањено. Знаци, истина, нису изостали ни овога пута па је Ђенадије ћутљив и издужен у образу, што наговештава да у себи носи неку муку.

Догађај који представља кулминацију зла зачетог у цркви, уочи причешћа, такође се одвија у времену и на простору изражене знаковности – првог дана *бабјег лета*.⁷⁶ Приповедач ужива на михољском сунцу, па чак и кад наступи смирај дана, њему се *не да* да уђе у кућу: „Тромошћу неком узет, ни малим прстом невољан кренути” (СДМН, III, 52). Али то што треба да му обезбеде идеалну позицију сведока, заправо само отвара питање присуства недиљивих сила и уводи нас у атмосферу у којој се мешају сан и јава, а статус доживљеног није до краја дефинисан. Сумрак је оно доба дана када престаје јасно видело, а привиђења постају могућа, па човек лако посумња у оно што опажа. Зато приповедач баш тада *трне неким оловним сном* и *јасно види* (ово је пример за Настасијевића карактеристичног спајања неспојивих појмова) како поред његове врзине *поштеним послом*

⁷⁴ Ово одређење би требало да уљуљка читаоца међу „реалним” координатама јер велико слово указује да су по среди становници некога места, а топоними са основом *раван*, *равни* присутни су и у долини Чемернице (види: Павловић: 2016).

⁷⁵ Златија се такође пореди са биљком: „Она се расцветала и размирисала (дивна биљка)...” (СДМН, III, 51).

⁷⁶ Бабино лето у народном календару означава период од Петковдана (13. октобра по старом календару) до Митровдана (26. октобра, по старом календару), као и друге топле јесење дане (види: Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 19), а своје симболичко место има и у Настасијевићевој прози „Година”.

промиче Марта (не Марта девојка), гледајући у земљу да не оскрнави девојаштво, и одмах потом *потоне у незнан*. Из сна тј. незнани прене се још једном у *зло доба*, несигуран да ли је оно био сан, јава или *примеждење*. То што дрхти до у корен душе управо је знак да се крајња истина осећа, а не спознаје разумом, а што његова рука не уме да се прекрсти на јутрењу – још један лош предзнак и упозорење да су нечастиве силе узеле ствар под своје. Приповедач осећа кривицу јер „виде, а не спречи јер телом иверка си, а умом досежеш колико трнући жижак” (СДМН, III, 52–53).⁷⁷ Као што је време када се десила несрећа *зло*, тако је и место где се она одиграла *зло место*, а таква одређења селе нас у митолошку сферу деловања нечистих сила. Ту, у хладу два јасена, приповедач затиче *отегнутог мртваца* над којим *бди луда* девојка и коврца му увојке по челу. На крају ове приче прстенасте структуре приповедач још једном супротставља своје мишљење ономе што народ види: „Сви виде, слабачка жена удавила дива од човека, а нико да се запита зашто? и како? Већ на све слежу раменима и ћуте” (СДМН, III, 53). *Паметници* (приповедач означава мноштво исто као и на почетку приче) прелазе преко апсурдне сцене у којој слабачка жена дави човека дива, не желе да се мешају, већ једино да учине оно што им је обавеза: „мртваца да погребемо, а луду да свежемо” (СДМН, III, 53). Само приповедач *зна* колико је љубав силна и понавља: „Блудница љубављу *преметну* се у девојку и чедна испреко планина оборених очију дође, и жељом призва љубљенога” (СДМН, III, 53). Љубав је та која, као што нас и хришћанство учи, преображава и која има моћ да од блуднице учини чедну девојку. Марта тако доживљава двоструки преображај: најпре обљубљена девојка постаје блудница, а потом се блудница љубављу *преметну* у девојку. Само уз *помоћ* и уплитање исполинских сила, она слабачка је могла да удави њега јакога, „не будући при том ни своја ни сама” (СДМН, III, 53).

Супротстављањем оних који се издају за паметне и оних који виде и знају, „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” потврђује Настасијевићеву мисао о потреби непосредног откривања истине, неспутаног оним што се опажа и што нам разум сугерише:

„Критеријум истине све је тајнији, и тим га све непосредније морамо сазнавати, уколико се више удаљујемо од појава чулу и свести доступних. А то су тек оне које се дају и примају целим бићем” (СДМН, IV, 53).

⁷⁷ Приповедач овде још једном успоставља везу са Паскалом, сада иронично интонирајући његову мисао о истовременој слабости човека и снази његовог ума, јер ако приповедач признаје да умом досеже колико жижак који се гаси, онда је вишевековно поверење у рацио озбиљно пољуљано.

ЛАГАРИЈЕ ИЛИ УОКВИРЕНА ФАНТАСТИКА

„Реч о животу оца Тодора овог и оног света”

Неизвесност, двосмисленост, коју Тодоров означава као *срце фантастичног* (Todorov 1987: 29), изостаје у неким причама збирке *Из тамног вилајета*. Како је већ, поводом „Лагарија по ноћи” и „Речи о животу оца Тодора овог и оног света”, приметио Љубиша Јеремић, „Битан услов успостављања фантастичког света, који налазимо у увођењу система јемства за веродостојност приче о несхватљивим појавама, овде је изостао, и тиме је нарушена ова двосмислица која је, у крајњој линији, извор и подлога убедљивости фантастичне приче” (Јеремић 1994: 98). Због тога ове приче припадају само *уоквиреној фантастици, фантастици ограниченог опсега* (Јеремић 1994: 98), а Настасијевић користи традицију приче у причи да уведе приповедача коме поверава приповедање невероватних догађаја. Ове Настасијевићеве приповести дозивају поетику шаљиве народне приче, а уместо осећања језе, пресудног у доживљају фантастике, изазивају хуморно-сатирични ефекат изграђен на изокретању уобичајних представа, хиперболичном опису или тривијализацији. Полазећи од животне свакодневице, оне активирају комику засновану на супротстављању врлине и порока, награде и казне, забрањеног и дозвољеног, као и шаљиве народне приповести, „на нескладу прокламованог и деланог, друштвено и етички нормираног и свесно рушеног” (Самарџија 1986: 9).

Прича о блудном свештенику кога парохијани проглашавају свецем и који и на оном свету бива овенчан блаженством, „Речи о животу оца Тодора овог и оног света”, ослања се на образац шаљиве народне приповести укључујући у своје валере ситуациону и вербалну комику, али и друштвену критику. У уводу приче неименовани приповедач јемчи само за веродостојност оних догађаја који су се збили на овоме свету („За казивање о овоземаљском животу оца Тодора стојим добар ја”, СДМН, III, 28), док гаранција за причу која се односи на *онај свет* изостаје („док за оно друго, почев од очева издахнућа, не јамчим, јер записах по чувењу”, СДМН, III, 28).⁷⁸ Па ипак, иако све време инсистира на томе да је поуздан сведок („ја, прогоњени због истинољубља”) и да говори само о ономе што је видео („ја сам, који видех, не смем даље казивати од овога:”), нема сумње да је овај приповедач непоуздан и пристрастан. Већ у првим реченицама он ће недвосмислено одредити свој однос према оцу Теодору кроз вариране исказе: „Покојника, мимо заповести нашега Спаса, никад не вољах” (СДМН, III, 28) и „Па и сада записујући, мрзим га” (СДМН, III, 28), а нешто касније у тексту себе назива „презиратељем Тодора”. Ова признања приповедач правда потребом за *истином и поштењем*, као што гнев и завист које у њему буди помисао да је грешни Тодор ипак у Рају и немогућност да опрости, оправдава речима да је на крају и он само човек, дакле подложен греху и искушењу. Његов ауторитет и непогрешивост пољуљани су не само његовим односом према насловном јунаку приче, који је, видели смо, изразито негативан, већ се и он сам позива на натприродна бића и појаве када му је то потребно у аргументацији против оца Тодора. Тако, на пример, описујући како се оцу Тодору, док говори о виновој лози, крупна суза скотрљала из левог ока, приповедач у загради додаје: „(Десног немађаше: ископа му га вештица...)” (СДМН, III, 37).

О приповедачу знамо да је и сам свештеник, сабрат оца Тодора, који не само да припада свету о коме прича него у неким догађајима и активно учествује. Иако му је сасвим јасно да, због свог порекла, у народу никада не може уживати поштовање као отац Тодор (он је грешни плод мајстора ковача „на друму”, док је отац Тодор изданак у Рају уврежене лозе „хација, мученика, главосека”), приповедача изједа што је, без обзира на своје земаљске

⁷⁸ Треба имати на уму повлашћени статус почетка и краја приче: „Прва и последња реченица исказа уопште имају својеврсну природу, некакав допунски квалитет. Јер то су, тако рећи, реченице из ’прве линије’ које стоје непосредно поред саме линије смењивања говорних субјеката” (Bahtin 1980: 261).

грехе, његов сабрат и на ономе свету нашао своју срећу. Управо зато жели да нам *за олакшање*⁷⁹ – а ово је чест мотив код Настасијевића, близак хришћанском поимању света: душа се олакшава обелодањивањем онога што је мучи – *испише* како је отац Тодор живео на овоме свету и како му је за то плаћено на оном. Супротно очекивањима приповедача, „тамо горе [се] у маху раздеси што се овамо доле годинама удешавало” (СДМН, III, 37).

Све време инсистирајући на ограничениости свога знања и да не би *забасао у нагађање*, приповедач нас увек обавештава како је за нешто дознао или зашто нешто друго није могао знати. Тако када говори о Тодоровим љубавним авантурама и његовом успешном скривању, он признаје: „то је његово знање, а моје није да о томе лупам главу” (СДМН, III, 37). Па ипак читалац стално налази доказе који потврђују колико је ово инсистирање на веродостојности заправо апсурдно јер су кључни сведоци у својеврсној „оптужници” против оца Тодора не само обични људи, ограничени својим емотивним и интелектуалним особинама, већ очито они са изразито негативним моралним карактеристикама. Да би, наводно, остао веродостојан, приповедач са читаоцима дели оно што је чуо од Креза Јаловичара, што нас супротно интенцији суочава са двоструком непоузданошћу. Најпре, знање које преноси поверено му је на исповести (дакле, требало би да остане у најстрожој тајности, у супротном свештеник чини грех који никаква *правдољубивост* не може оправдати),⁸⁰ а потом, кратка дигресија којом се објашњава надимак главног сведока Тодорових авантура открива нам да је Крез Јаловичар лопов који због својих недела добија батине од сељака.

Приповедање о блудној младости оца Тодора приповедач завршава констатацијом да више нема шта да каже јер оно што је уследило не зна *из прве руке и јасно* (иако је, видели смо, и до тада оно било посредовано сумњивим сведоцима и махом засновано на претпоставкама) и то зато што је изгубио додир са својим парохијанима. Заправо стиче се утисак да се у пароховом животу није збивало ништа вредно помена, све до тренутка када приповедач после много година поново одлази код својих суседа, од којих сазнаје понешто и о старости оца Тодора. Онај који је у младости пленио заносењем своје пути и милином свога гласа, сада је обележен *дебљином тела* а та детронизујућа слика појачана је до гротескних размера у констатацији да под њим *липсаваху кљусад*: „(лепо им се савије ртењача, па што живинчету незгодније, то оном на њему згодније; и напоследку, стровали се где било заједно с парохом, те овом доведу друго, а оно оставе, осим коже)” (СДМН, III, 37). Натуралистички опис, уметнут као дигресија, има функцију не само хиперболичног описивања већ и наглашеног истицања телесности која је у тесној спрези са падом и у супротности са чежњом ка висинама.⁸¹ Паралеле са женама које се оцу Тодору такође *не држе*, а које га такође смештају у ниже сфере огреховљеног овоземаљског живота, лако се успоставља: оне су најпре *млечно насмејане и широке у боковима* (дакле, плодне и раскошне) али брзо *вену* и гасе се.

Као и толики јунаци светске књижевности,⁸² и насловни јунак ове Настасијевићеве приповести има свог верног пратиоца, коња Путка, чији је опис дат сасвим у хуморном тону: „Купљено на вашару из циганске руке са сумњивим написменом и црно пред влашћу, показа

⁷⁹ Приповедач „Записа о даровима моје рођаке Марије” своју причу такође бележи *за олакшање души*.

⁸⁰ Правила за црквене судове Српске православне цркве предвиђају да се свештено лице које ода тајну поверену му на исповести казни лишавањем свештеничког чина (Правила, чл. 11, 7).

⁸¹ Нешто раније у тексту читамо да онај ко је *чезнутљив висинама* зна *свету милину службе* (СДМН, III, 29).

⁸² Једна паралела води до Росинантеа, пратиоца Дон Кихота, чије име говори да је раније био *мрцина* и обични теглећи коњ. Док отац Тодор није ни витез ни јунак, његов коњ својом издржљивошћу и племенитошћу, не само да потцртава негативне карактеристике свога власника, већ нас уводи у много шири круг књижевних ликова са којима се отац Тодор може поредити само по супротности.

У другом слоју тумачења, име оца Тодора и чињеница да је наглашено везан за коња, дозива народно веровање у *тодорце*, митска бића која се јављају у Тодоровој недељи, првој недељи Васршњег поста, а која се замишљају као коњи или као јахачи. Иако је Тодорова субота хришћански празник посвећен хришћанском свецу Светом Теодору Тирону, посредни је религиозни синкретизам у коме су присутни прехришћански елементи: „Свети Тодор или Велики Тодор замишљао се као хроми коњ или као његов јахач. Он је старешина или предводник групе коња или јахача, за које се сматрало да су зли демони” (Зечевић 1981: 157).

се после кише бело од Бога” (СДМН, III, 37).⁸³ Какав јунак такав и пратилац, а вишеструко поновљена одредница *кљусе* семантички боји контекст његовог појављивања. Иако је за оца Тодора Путко само *рага* која га срамоти, коњ ни на оном свету не жели да се одвоји од свога газде па је онострани преображај оца Тодора инициран управо Путковом решеношћу да не уђе у Рај без свога господара: „милосни [иронично, о. Тодор] потресен тиме што се зби, потамне у образу и проплака светлим сузама!” (СДМН, III, 43). Стид се може појавити и код осиног и гордог појединца,⁸⁴ а „угледни” парох се може посрамити пред неугледном животињом, што би нас водило до идеалне ситуације, постављене као контраст иронично-пародијској атмосфери ове приповести.

Приближавање народном говору и традицији шаљиве народне приповетке, отвориће Настасијевићу простор за уметање архетипских симбола, а неке песничке слике карактеристичне за његову поетику наћи ће своје место и у атмосфери од које одударају и својим садржајем и својом звучном експресијом. Народна веровања везана пре свега за доживљај простора и времена уткана су и у приповест о оцу Тодору па се обриси митског и универзалног мешају са свакодневним и обичним, а озбиљни тонови нарушавају комичне ефекте позивајући читаоца на опрез и преиспитивање. Када је реч о доживљају простора, читава прича заснована је на опозицији левог и десног. Теодор је, у младости, пријатног изледа и гласа („заводљив погледом и милозвучан речју”), али га његова путеност води *улево*, посувраћује га у *разроки порок* и *кривудаи грех*.⁸⁵ Митски пејзаж, као и у другим Настасијевићевим причама, активира у фолклору уврежено веровање да је лева страна демонска, те да се на њој купе вештице и ђаволи, док су десно снага и напредак, стремљење Богу. Лево нас вуче ка смрти и греху⁸⁶ и баш зато оцу Тодору вештица вади десно око, а оставља лево.

Израђена на дуалистичкој слици света подељеног између божанског и демонског, иако у основи шаљива, ова приповест пред читаоца поставља питања хришћанског поимања греха, порекла и наслеђа (*нечисте крви*) и недокучивости Божјег промисла. Слика раскрснице од које се рачвају два пута, леви и десни, онај који води ка добром и онај који води у зло, више пута се поставља пред ликове и читаоце удвајајући мотивацију приказаних догађаја. Тако се за служење оца Тодора, који лепотом свога гласа и вијањем свога тела мами *слаба женска срца*, приповедач пита да ли је таква служба Господу или Нечастивоме; а када оцу Тодору премине жена, приповедач остаје у недоумици (*недокучно* му је) да ли је то „пакошћу оног одоздо или вишњим наумом” и да ли се то збило „да се отклони брана греху, или да се чистота даље не скрнави”.

Када се у селу рађа дете „ни мушко ни женско, чутурасто главом и маљаво и четворонога”, „гад и поган”, *чудо* које *липсава*, мештани то *знамење* разумеје као знак *онога*

⁸³ Путко и јесте назив за коња који има белу длаку изнад копита, око кичице.

⁸⁴ Марку званом Смрт парох се обраћа са: „А шта ти знаш, гејаче!”, чиме се још једном наглашава супротстављеност по пореклу (сељачко – господско), која је важан структурни чинилац и наших народних шаљивих приповести.

⁸⁵ Апстрактним именицама додељују се атрибути резервисани за жива бића односно физичке појаве и предмете, што је само један од поступака којим Настасијевић онеобичава своје приповедање.

⁸⁶ Из народне традиције, ово веровање се пренело и у нашу средњовековну књижевност па Стефан Немања на самрти подучава Светога Саву: „Не скрећи ни десно ни лево, јер путеве који су десно зна Бог, а развраћени су они који су с лева” (Свети Сава 2020: 42). У *Животу Светога Саве* Теодосије Хиландарац нас обавештава о десном путу који је Свети Сава изабрао и то место преносимо у целини јер се у њему јасно огртава неспојивост два пута: „Расуђиваше да су царство и богатство, слава и сјај и свака срећа многометежни и непостојани, сматраше да су видљиве лепоте и обиље живота као сенка па, разумев да је много једење и веселе и све човечанско на земљи таште и нестварно, удари десним путем, и бављаше се поукама из књига, не лењаше се у цркви целе службе стајати, љубљаше пост, клонећи се празнога зановетања и неумеснога смеха, мрзећи непристојне и штетне песме младићких жеља које ослабљују душу докраја” (Стара српска књижевност 1986: 71).

У народу се сачувала изрека „Лева рука крста нема” (крстимо се десном руком). Десна страна је и мушка а лева женска, што се препознаје у фолклору, али и у хришћанству, где, на пример, мушкарци у цркви стоје на десној, а жене на левој страни.

слева (СДМН, III, 33). Грех је у Настасијевићевој прози често сигнал да ступамо у домен естетике ружног и гротескног. Временска одредница овог догађаја, који, уместо да одведе до кажњавања оца Тодора, води до његовог *посвећивања*, јесте Ивањдан.⁸⁷ Како то и бива у карневалским представама, затечена реалност се изокреће па решеност сељака да се за претрпљену срамоту освете свом пароху прераста у гротескну слику његовог *посвећења*. Сцена потенцијалног пребијања у пародијском извртању претвара се у сцену благосиљања. Као омађијани, пароксијани послушно одлажу алатљике и оруђа и целивају парохову руку, а глас (*шапат*) који се после тога проноси пораз правда вишом силом што брани проливање свештене крви: „сама оруђа поиспадаша, озго се проли светлост, а у средини он, Тодор, милогласну отпоја службу” (СДМН, III, 34).

О ономе што се дешава на *ономе свету* приповеда Марко Смрт, о коме сазнајемо да је већ два пута умирао па се одонуд враћао, а први приповедач записује и, његову причу па „Коме није до веровања, нека не верује” (СДМН, III, 28). Марко Смрт је неписмен па своје казивање завршава молбом свештенику (првом приповедачу) да испричано забележи „да се боље запамти међу људима”. Надимак лика и овде је носилац значења и симболички указује на Маркову блискост са оним светом. Лакоћа са којом се враћа из смрти релативизује границу два света и заправо указује не само на исте просторно-временске одреднице већ и једнаке етичке категорије које у њима владају.

У причању Марка Смрти такође је присутна слика раскрснице, од које воде два пута, један у Рај и други у Пакао. Иако оваква представа асоцира на могућност избора, умрлима је укинута свака вољна активност и одузета им је способност слободног делања. Њих *заноси* нека виша сила, као „кад матица домами човека, па га понесе немоћног ни да се отме, ни да запомаже”.⁸⁸ Та сила повлачи оца Тодора улево, као што су га за живота вукле жене и вештица.

У приповести која у себи садржи одјек народних *лагарија*, где је једно од општих места и посета ономе свету и лак повратак из њега, Настасијевић такође укључује слике и мотиве на којима остварује јединство збирке *Из тамног вилајета*. На онај свет тако доспевају *баба и мачка*, које препознајемо из приче „Запис о даровима моје рођаке Марије”, која прати њихов живот на овом свету и његов завршетак у ватри, на згаришту. Иако су хтонског порекло, *благ* чувар их уводи у рајска насеља. А тај небесни чувар, *свети водитељ*, код кога су *кључеви тајне*, „није на око човек” и неугледним изгледом подсећа на убоге који се окупљају пред црквом. Управо онима који долазе из најнижих ступњева друштвене лествице, хришћанска традиција отвара врата Раја, а у овој причи су им поверени најодговорнији и најтежи задаци. У слици вратара спојене су представе о митском чувару света умрлих и хришћанско веровање у страшни суд. Хришћанско поимање вредности утемељено на библијским *Блаженствима* овде је потврђено и помињањем *двоје луде деце* које чувар такође уводи у Рај.

Слика стабла (у „Запису о даровима моје рођаке Марије” усамљене стабљике цвета), које је праслика осе света, присутна је и у овој, по тону битно другачијој, приповести па се отац Тодор означава као *кореновић* (уместо *коленовић*)⁸⁹, иронично *свети кореновић*, онај који припада *рајској лози*. И док код Настасијевића мотив корена најчешће дозива слику

⁸⁷ Народно веровање каже да су нечисте силе нарочито активне уочи великих празника (Божића, Поклада, Васкрса, Ђурђевдана), што има паралелу у хришћанском схватању да је то време када је човек изложен јачим искушењима. Сматрало се да је ивањска ноћ време када су, на пример, нарочито активне вештице. Ова зла бића могла су се тада наводно видети како лете по небу у виду искри или других светлећих тела (види: Зечевић 1981: 145).

⁸⁸ Настасијевић припада оним писцима у чијем је доживљају света човек и на овоме свету често лишен слободе избора и вољног делања, а његови одговори су резултат укрштаја различитих сила (космичких, метафизичких и сл.). Отуда се и овом представом потврђује да између два света и нема битне разлике, тј. да је у оба човек тек трпилац виших сила.

⁸⁹ Коленовић је „онај који је угледног порекла, потомак старог, доброг рода, колена” (РСЈ: 553), а *колена* је и породица, породична лоза, род, генеалогско потомство, али и порекло и друштвени положај с обзиром на порекло (РСЈ: 553), па се тако каже *краљевског колена*, *господског колена*, *јуначког колена* (РСЈ: 553).

исконна и његове дубине, позитивно конотира *матерњу мелодију* и могућност пуног сазнања („бит стабла осетимо у невидљивоме присуству корена”, СДМН, IV, 54), овде је он употребљен у битно измењен контекст. У причу о оцу Тодору приповедач умеће размишљање о вези између дужине живота и снаге корена односно дигресију о *бесној крви*. Наиме, пита се, зар није тачно да оном ко дубоко продре кореном тамни сокови одоздо навиру у тело *буном* (страшћу, жестином) и уколико се из њих не изнедри плод, онда „тешка зла из њих потеку” и тај „задуго не сасуши се” (СДМН, III, 36). Оно нагонско, мрачно, дубоко запретено у човеку, његови *бесови*, невидљиве унутрашње силе које усмеравају биће, могу довести до великих недела и тешких злочина, а код страсног човека, онога који је допрео до својих изворишта, воде се *страхобне битке* „они одоздо с онима одозго, и ретко с победом” (СДМН, III, 36). Нагони су извор живота, пут у рађање и потомство, али истовремено они су и рушилачки, деструктивни, а човек је поприште њихових непрекидних борби (Ероса и Танатоса), „јер храст колико је гранама у светлом ваздуху, толико је кореном у тамној земљи” (СДМН, III, 35). Па ипак, закључује приповедач, таквих је људи мало, јер је неупоредиво већи број оних чији је корен плитак, па су им и искушења слаба, плод кржљав, а грех млак, што за последицу има да је и њихово чињење добра млако.⁹⁰ Јер ако је труд који човек улаже у борби са собом, у тежњи ка светлом и небеском, мали и незнатан, онда је и његова *плата*, награда, сразмерна. На крају ове дигресије приповедач истиче да ти млаки брзо усахну и да им је старост обележена борама, из чега проистиче донекле парадоксалан закључак да они чије су страсти најјаче најдуже задржавају младачку снагу и свежину.⁹¹ Тако оца Тодора болест нимало не штети („ни драма од њега не поједе болест”, СДМН, III, 39), те он *одлази на истину* „онакав каквог га парохија однегова” а са њим се *искорени* и његова лоза главосека, мученика и хаџија.

Приповедање о судбини оца Тодора на ономе свету прекида се у тренутку највише неизвесности. Крај остаје отворен а читалац не сазнаје на којој страни је овај насловни јунак завршио, јер се Марко Смрт изненада враћа са онога света. Уместо расплета, приповедање се нагло завршава јер Марка нешто повуче назад на овај свет, „по заслужи или казни, или да не бих до краја видео небесну невољу, и да остане тајна” (СДМН, III, 43). Поента изостаје а Настасијевић се приближава моделу познатом у усменом стваралаштву у коме је приповедање само себи сврха, а који писац до краја реализује у „Лагаријама по ноћи”.

„Лагарије по ноћи”

Кајзер истиче да је приповетка једина књижевна врста која је у свом називу задржала везу са праситуацијом приповедања, у којој разликујемо оно што се приповеда, слушаоце којима се приповеда и приповедача, који је на изванредан начин посредник између приче и публике, који преноси причу публици. Приповетка се врло често служила техникама које су оживљавале ову праситуацију приповедања и то најчешће увођењем оквира, било да је реч о

⁹⁰ Немогуће је овде не сетити се Достојевског који у целокупном свом делу првенствено испитује однос греха и кривице, тамних нагона који покрећу човека и племенитости која истовремено постоји у њему. Човек у исти мах може бити *искрено низак* и *искрено племенит*, а његова широка, *карамазовска*, природа способна је да у себи носи „свемогуће противречности” и да истовремено сагледава „оба бездана, бездан над нама, бездан виших идеала, и бездан под нама, бездан најнижег и смрдљивог пада” (Достојевски 1990: 467). Ту ширину људске душе што у себи истовремено обухвата супротне полове, с једне стране, анималног, и с друге, божанског, у светској књижевности је, веровао је у то и Настасијевић, најбоље описао овај руски класик. У „Неколиким белешкама о Достојевском”, објављеним први пут 1931. у *Народној одбрани*, Настасијевић пише да „нема сличног примера, откако се човек пишући изражава, да су се готово без кључа откључале толике тајне” као што је то случај са делом Достојевског и истиче управо прејаку светлост и предубоку таму *главног*, односно човека који је истакнут у први план (СДМН, IV, 60).

⁹¹ Метафорички израз *појмити до у корен* присутан је и на страницама ове приповести, али је овде употребљен као опште место, искуствена истина: „Живот је чудно заснован: пред смрћу се и шали, и плаче, истрепи, 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” (СДМН, III, 38). Занимљиво је скренути пажњу и на синтагму *тамно нада* – нада по себи подразумева светлост, излаз, а како је ова узалудна, беспредметна, она је и тамна.

циклусу или појединачној приповеци (од Бокачовог *Декамерона* преко Чосерових *Кентерберијских прича*; а не треба заборавити ни приче из *1001. ноћи* које су на француски преведене почетком 18. века⁹², када почиње да се шири њихов утицај у европској књижевности). Уводећи приповедача кога фиксира као лик, *аутор* оквирне приповетке обезбеђује себи дистанцу у односу на догађаје о којима извештава, што је посебно важно када је реч о *натприродним, магичним* појавама. С друге стране, слушаоци који се уводе тако као да стварно постоје бивају средство којим се може утицати на читаоце: „Интегрирани слушаоци могу да послуже томе да се нешто предосети, они нам могу показати какав став да заузмемо слушајући оно што се приповеда” (Кајзер 1973: 239).

Ту праситуацију приповедања активира и Настасијевић у неколико својих прича, а она је нарочито делотворна у троделној структури „Лагарија по ноћи”. Иако су три Качине лажи битно различите по основном тону (прва је најближа фолклорној фантастици, друга шаљиво-пародијском тону празничних прича, док се у трећој мешају сетно-меланхолични тонови и упливи језовитих наговештаја), обједињују их заједничке фигуре оквирног и уметнутог приповедача, амбијент у коме се приповеда и, што је најважније, мрежа симболичких слика и мотива који се варирају у битно измењеним контекстима. Прву лагарију отвара оквирни приповедач који нас уводи у атмосферу усменог говора, казивања приче, причања у кафани пред окупљеним слушаоцима. На самом почетку он скреће пажњу читалаца на гротескни изглед Каче, који ће потом у форми исповести износити своје *лагарије*. Качин монолог је двоструко нарушен: с једне стране, упадицама његових слушалаца, а са друге, примедбама првог приповедача које се најчешће односе на гестове и радње који прате Качино приповедање.

Однос према исприповеданим догађајима одређен је већ насловом па изостају читаочева упитаност и колебање. Иако се Кача више пута пита о природи својих доживљаја („Споља ли то допире или се у мени пева?”, „По чему ћу знати јесам ли при свести?”, „А по чему ћу знати, јесам ли при свести, ван ње или у сну?”, СДМН, III, 81; „Може бити заведен сам у коло варке да одиграм и пропаднем”, „Нека је и варка, само нек остане и не растури се”; СДМН, III, 83), наслов приповести и оквирне напомене првог приповедача не остављају простора за читачеву недоумицу. Овде треба имати на уму да сем читаоца, у истинитост Качиних прича не верују ни његови слушаоци који својим питањима такође подривају илузију стварности испричаних догађаја. Посреди је једна од конвенција овог облика казивања, преузета из његове усмене традиције, која подразумева да се слушалац „мора поставити тако да буде супериоран у односу на ситуацију која се излаже” (Самарџија 1986: 7). Качино казивање је уоквирено речима приповедача који није учесник догађаја већ је његова позиција изван приказаног света. Оквирна приповетка је изврсно техничко средство да се испуни један од основних захтева који се поставља пред приповедну уметност – веродостојност, а изузетак чине управо „лагарије” (*Lügengeschichten*) какве срећемо у свим књижевностима: „Међутим, управо чињеница да је у овом случају онај моменат да се у ово не сме поверовати од конституишућег значаја за целу врсту приповедања показује да је у другим случајевима захтев да приповетка буде веродостојна заправо неумољив” (Кајзер 1973: 239). Те *лагарије*, какве познају многе националне усмене традиције, одликује пре свега нереалан садржај који се прича ради забаве и самог причања а не ради обмане. У њима срећемо хиперболу и сваковрсна прекорачења граница, парадокс и инверзију, а приповедање се прекида нагло тако да изостаје поента коју Петровски назива оштрицом новеле (в. Петровски 1982). Лажи су део и *надлагивања*⁹³ а, као и шаљиве приче, приближавају нас карневалском свету у коме је све могуће.

Већ у првим реченицама приповедачевог описа примећујемо да људи и објекти имају заједничке особине (оне се преливају са једних на друге) и улазимо у гротескни свет у

⁹² Антоан Галан (Antoine Galland, 1646–1715), француски оријенталиста и археолог, остаће упамћен као први европски преводилац *1001. ноћи*, које се у његовом преводу штампале у 12 томова, између 1704. и 1717. године.

⁹³ *Лаже* односно *лагарије*, као и *надлагивања*, садржале су најчешће три дела постављена у односу растуће градиције, што користи и Настасијевић.

коме ствари добијају својства живих бића а људи предмета: кафаница је *наерена* кровом према западу а из ње *испадају* људи (дакле не излазе, чиме се наглашава одсуство њихове воље), који су такође *наерени*.⁹⁴ Иако је оглашено да је склона паду, она не пада већ напротив „се све тешње сљубљује са земљом, умаховињује и траје” (СДМН, III, 71). Трајање куће супротстављено је пролазности живог света: багрем пред њом се осушио при врху а смрт не заобилази ни госте ни газде кафане. Из тог света пролазности свега живог, изузет је Кача, који једини траје, баш као и кафана. Његов опис дат је у сталном самеравању са предметима који га окружују, чиме се јасно указује на њихову сраслост али и условљеност катактера приче амбијентом у коме се приповеда. Кача је вршњак храстове столице (која је сада *саката* и *понижена*, дакле има особине живих бића), са две грбе и плавим очима великим као најкрупније ђинђуве⁹⁵, кратак у телу а дугачак у ногама, „Врата су, види се, за њега скројена” (СДМН, III, 71). Несразмерно тело, праћено израслинама, права је слика гротеске а грбавост је често знак да смо у предворју демонског.⁹⁶ Бахтин нас подсећа да „У гротески нарочит смисао добијају све *израслине* и *избочине*, све што продужава тело и повезује га са другим телима или са вантелесним светом” (Bahtin 1978: 333).

И у другој лагарији инсистира се на гротескном опису Каче, који је у директној спрези са начином на који га други перципирају. Сlike човековог опредмећења знак су алијенације а једно од идентитетских питања којима је Настасијевић заокупљен јесу и границе властитог бића у самеравању са другим. Отац Качу зове *чварком*, па се Кача боји „узеће ме у шаке и спрштена бацити иза себе, па где је он ту нисам ја” (СДМН, III, 94). Пошто Кача коначно побегне од куће, *поп* који га затекне на друму ословљава га речима: „Еј, *шврћо*, диг' се! Шта си се ту пружио кô *шаров*!” (СДМН, III, 98). Иако се Кача привидно буну и инсистира на свом имену (јер име је човек) покушавајући да задржи достојанство и идентитет: „Ја скочим: 'Шврћом не зову ме, име ми је Кача’” (СДМН, III, 98), гротескни смисао читаве ситуације заоштрен је наглашеним мимоилажењем његове намере и ефекта који она производи: „а пружих се, јер ми је дошло да умрем” (СДМН, III, 98). Глагол *пружити се* сасвим одудара од озбиљности ситуације повезане са смрћу и умирањем. Поп убацује Качу у кола *као пуну торбу*, а Качино опирање властитом постварењу само појачава утисак његове немоћи: „Лепо, сме ли се то да он мене овако нађе на путу и узме, кад нисам ствар?” (СДМН, III, 98).⁹⁷

⁹⁴ У Запису од 21. маја 1915. Настасијевић описује атмосферу и ликове које препознајемо: „Кафанице, мале, ниске, чкиљаве, прљаве кафанице, пуне се вечером димом дуванским и људским креатурама” (СДМН, IV, 252). *Наерене куће*, и то чак три пута, срећемо и у причи „О чика-Јанку”, где је њихово помињање такође доведено у везу са догађајима чији се стварносни статус не може потврдити. У првој реченици приповедач нам саопштава да га жеља да ће срести Чика Јанка вуче „где су наерене куће и влажни зидови” (СДМН, IV, 61). Потом нас обавештава да је Чика Јанко небројено путо проминуо „Где су наерене куће” (СДМН, IV, 61) те да „где су наерене куће” Чика Јанко сатима натенане бира коме ће шта дати „слађе му но зими сркати врућу ракију” (СДМН, IV, 62).

⁹⁵ Бахтин пише да очи немају ни најмању улогу у гротескном приказивању лица јер су очи одраз унутрашњег човековог живота, израз његове индивидуалности, која је небитна за гротеску. „Гротеска се тиче само исколчених очију... јер њу занима све што *излази*, *штрчи* и *бочи се* из тела, све што тежи да прекорачи границе тела” (Bahtin 1978: 333). „Тако уметничка логика гротеског тела не признаје, затворену, глатку и једноличну равнину (површину) тела и фиксира само његове избочине – изданке, избојке – и отворе, то јест само оно што води преко граница тела као и оно што води у *дубине тела*. Планине и бездани, то је рељеф гротеског тела, или, да се послужимо језиком архитектуре, торњеви подземља” (Bahtin 1978: 334). Тако су и две Качине грбе планине гротеског рељефа његовог тела.

⁹⁶ Ружно које произлази из несклада и нарушене хармоније пратилац је ђавола и демонских фигура, које се често представљају као грбавци, по правилу ниског раста и неугледног изгледа (Еко 2007).

⁹⁷ Кача попа назива *добрим* и сматра правим оцем, а колико у томе има ироније, постаје јасно када увидимо да се отац и поочим односе према њему заправо на идентичан начин. Отац је мучаљив и мрк, тамно гледа и готов је да спршти сина (у симболичком смислу: да га поништи). Качин однос према *добром* је само привидно другачији. Кача признаје да не одлази у цркву у којој он поје и *туђи* се од попа, а када коначно пропева песму коју му је мајка певала, „Вени ми вени, невене”, онда се њихов однос цепа да крајњих граница: живот из Каче отиче и он чили, а попу је *животворно*, он кола и поцупкује око Каче и *кључа*: „па ме сподбије и двориштем у ковитлац. Згода је жива да ме за гушу стегне и удављена у коров баци. Али зар мене он?” (СДМН, III, 103). Обојица представљају опасност за Качу и са ниподаштавањем се односе према њему (поп га између осталог

Детронизација, присутна у опису *особених знакова* Каче, указује и на промену друштвеног статуса приче: док су се људи некада искупљали крај огњишта да слушају приповедања о пореклу и прецима, којима се учвршћивао идентитет и чувало наслеђе, сада се свет искупља у кафани да слуша *лагарије* гротескног Каче. Иако Кача не приповеда о јуначким догађајима и херојској прошлости, већ о сумњивим авантурама и смутном пореклу, уводничар није без симпатија за овог *лаица* и његову причу и одаје му признање управо због уверљивости његовог причања: Кача казује *опипљиво*, дакле има способност највештијих мајстора приповедања да оживи оно о чему говори.

Покретац Качиног казивања је вино⁹⁸ а прича се отвара онима који желе да је чују („Вино је ту да му одреши реч“⁹⁹ за уши жељне чути је”, СДМН, III, 72. Упоредити са почетком треће лагарије, где Кача позива окупљене слушаоце да за добар почетак приче искапе чаше.). Вино и сцене опијање припадају карневалској традицији и смеховној народној култури. Између Каче, који *светлуца* иза чаше вина, и месеца, коме је посвећен претходни пасус, успоставља се асоцијативна веза по сличности, па се приповедачев коментар да би било неправедно тврдити да месец препливава небо „господски, као да га се ништа не тиче ово доле” (СДМН, III, 71) може односити и на Качино казивање које следи. Као што месеца помаже ноћницима да не лупе главом о зид, тако и Качине лажи нису сасвим без важности за разумевање Настасијевићеве поетике и могу бити од интереса за усмеравање читалаца. Када приповедач изрази уверење да чак и без слушаоца (реципијента) реч не одлази у ветар, већ нам ветар дошаптава улудо казане речи,¹⁰⁰ он нам скреће пажњу на природу казивања али и на идеју да прича не остаје скривена већ проналази свој начин да буде испричана.¹⁰¹

Знак да прича почиње је Качино намигивање, фамилијарна гестикулација која означава својеврсну иницијацију у аутономни свет исприповеданог. Скретање пажње на гест (у овом случају намигивање које такође припада домену гротескног али и демонског) карактеристика је интерпретативног сказа и посебно је често у стилизацији шаљивих народних приповести.¹⁰² Иако Кача „грозно лаже; ништа од онога што казује није се десило у ствари” (СДМН, III, 72), његова властита увереност у оно о чему прича својеврсно је оправдање за изговорене лажи.¹⁰³ То што се догађаји нису десили у стварности не значи да се нису десили у самом Качу па „Зато увек их има који му лудо верују” (СДМН, III, 72), чиме се

назива и мамлазом), а по неким знацима доведени су у близину демонског: за Качиног оца је, на пример, речено *као у мехове дува*, а ђаво се често доводи у везу са ковачким занатом.

⁹⁸ Ово је добар пример како *туђ говор* бива подвргнут ауторској интервенцији. Искуство садржано у изреци „у вину је истина” овде је оповргнуто а значење изреке изокренуто у своју супротност: вино, као мало ниже у тексту поменуто славина, отвара истицање *лагарија*.

⁹⁹ Настасијевић бира фразеологизам *одвезати (одрешити) језик (реч)* јер њиме доводи у директну везу два велика мотива своје наративне прозе: мотив чвора, који треба одрешити, и речи, које то одрешење треба да посредују.

¹⁰⁰ Устален израз *говорити у ветар* са значењем говорити узалуд, али и непромишљено, добија сасвим супротно значење: *ветар говори* (ветар шапуће) те улудо казане речи, и тако уместо онога ко прима постаје онај који врши радњу и активно у њој учествује.

¹⁰¹ У овом исказу приповедача можемо чути одјек народне приче „У цара Тројана козје уши”.

¹⁰² Говорећи о ономе што Ејхенбаум назива *језичким понашањем* у приповедном свету Сремца и Гогоља, Тања Поповић нуди увиде који умногоме важе и за неке Настасијевићеве приче: „Специфична употреба усменог казивања и разговорног тона ствара посебне говорне емоције и говорне представе. То се постиже различитом врстом изражајних гестова и мимике, тако да читајући њихова прозна дела имамо утисак да иза њих стоји глумца, извођач, а не приповедач” (Поповић 2011: 125). Кача је прави представник тих приповедача *извођача* кроз чији лик оживљава слика и народних казивача који су садржајем свога приповедања, али и начином интерпретације, казивања, држали пажњу својих слушалаца у овом својеврсном „позоришту”. „Специфичан спој догађаја, слушања и виђења, који се кроз сказ тако упечатљиво остварује, потпомогнут је уметнутим причама, узвицима, узречицама, изрекама, дакле, убацивањем и развијањем најразноврснијих краћих говорних облика. Томе се придружује нарочит избор имена јунака, с наглашеним семантичким и звучним потенцијалима. У крајњем исходу, сви ови поступци осим уметничког преобликовања усменог казивања остварују и наглашени хумористички ефекат” (Поповић 2011: 125).

¹⁰³ Иако су Качине лагарије *квазиаутобиографске*, занимљиво је сетити се Леженовог *аутобиографског споразума*: „Аутобиограф обећава да ће вам говорити истину, или барем оно за шта верује да је истина” (Ležep 2015: 54).

заправо потврђује колико је важна уверљивост уметничког текста. Настасијевић овде отвара важна питања читалачког поверења и веродостојности уметничког дела, чија правила важе унутар уметнички изграђеног света и нису идентична законитостима референцијалне стварности. Приповедач се потом директно обраћа „робовима истине”, којима уместо приче препоручује сан, „да сутра не грешите на рачунаљци” (СДМН, III, 72), јер лепота приче је у самом начину приповедања а не у њеној миметичности, а то што вешти казивачи одступају од „истине” спољашњег света не умањује вредност њиховог казивања.¹⁰⁴

Кача и сам више пута истиче важност поверења које мора да постоји код слушалаца приче: „Сад, браћо, морате сулудо веровати, иначе моје казивање остаће без смисла” (СДМН, III, 81, и та вера треба да је луда), или само: „Нећете ми веровати, браћо!” (СДМН, III, 90).

У Качино казивање између заграда уденути су коментари приповедача оквирне приче који се односе управо на изглед и гестове како Каче, казивача, тако и слушалаца приче. Ова одлика сказа је прилика да се наруши илузија Качине приче и у приповедање унесе хуморни тон, али и укаже на супериорни положај првог приповедача:

„(Ту Качи овлаже очи. Ко помисли да он то плаче, вара се. Последњи пут плакао је он, у обичном смислу, кад, у једанаестој години живота, разби тетки најмилији лонац, не због шамара, већ што и њему беше жао лонца.)” (СДМН, III, 73)

„(Овде се Кача загледа у нешто и ућути. Да ко тада шушне или проговори, или затрупће улицом, сместа би се дигао и отишао, и пропала ствар. А настави овако:)” (СДМН, III, 87; треба обратити пажњу и на стилски обојен израз *затрупће*, који такође унижава приказану сцену и ствара хуморни отклон.)

„(Ту Кача сваког по реду пољуби.)” (СДМН, III, 91)

„(– А не помињеш нешто попову Стојану? Мора бити да си ту грдно *засвињџио*, па те мрзи казивати! И *намигне* тај. – Избаците рђу напоље! Они учине, а Кача настави:)” (СДМН, III, 101)

„(Ту зелено сипа из очију Качи, и ђаво да га зна чему, насмеје се. Онда као ко је завршио, хоће да иде. – Не, побогу! Шта би ми без краја?)” (СДМН, III, 109. У овом коментару наглашене су улоге *казивача* и *слушаоца*, односно *договор* који постоји међу њима. Кача се *претвара*, *глуми* (као је завршио), а слушаоци га задржавају.)

Од првог приповедача сазнајемо понешто о Качи, коме се, док прича, „рашире зенице” (СДМН, III, 111), али и о слушаоцима који својим питањима *кваре* причу (зато су они *најтупљи*, *глупи*, *будале*). На крају триптиха први приповедач затвара оквирну причу и извештава нас како Кача, кад заврши казивање, неверноме који тражи доказе, „шине шамар да се под сто откотрља глупи, пљуне га, опере руке и оде” (СДМН, III, 126). Настасијевић овде прати образац усмених *надлагивања*, чији је крај такође обележен непристојним гестом,¹⁰⁵ а сцене шамарања, пљубања и поливања водом припадају карневалском репертоару, као и галерија глупака и будала: „Глупоме, осим шамара, сетив се буде смешно и зацени се да га водом поливају” (СДМН, III, 126), а будалама је без Каче досадно па га жељно ишчекују.

Први приповедач више пута *прозива* оне који нарушавају конвенцију и изражавају сумњу у веродостојност Качиног казивања учвршћујући тако своју позицију *изнад* и *изван*

¹⁰⁴ „Ослонивши се управо на вишестрану улогу коју уметност приповедања као облик живота има у народној култури, Настасијевић је као казиваче уводио људе из народа пуштајући их да плету приповести као што репродукују бајке, слободни од узрочно последичних односа, строгог логичког смисла и поретка у простору и времену, без обавезе према мотивацији, а држећи се правила којима влада сваки добар народни казивач или певач” (Крњевић 1994: 104). Та правила нас уче да мотивацију и систем значења потражимо у простору традиције (Крњевић 1994: 104).

¹⁰⁵ „Завршница лагања додатно увећава гротескне елементе, уз особено вређање саговорника, који је захтевао надлагивање. Руковођени лепим грађанским манирима, записивачи су махом мењали исказе или ’неприкладне’ појмове графички обележавали тачкицама. Јер, последња реплика лажова често подразумева или непристојан гест (плажење језика, показивање шипка) или вид увреде у којој се лошијем лажову уместо хране нуде измет и излучевине, тј. ’оно што се не једе’. У новијим записима експлицитно је наведено како такво обраћање пораженој страни прати приповедачев – смех (Ђорђевић 1988: 296°)” (Самарџија 2018: 20).

ликова о којима приповеда. Њему припадају оквирна нарација и у заграду уметнуте упадице а у односу на традицију усмених надлагивања, где су причу *лажова* прекидала подсмешљива питања слушаца, који су, по обрасцу, били *супериорнији*, приповедна ситуација је измењена и усложњена. Приповедач оквирне приче је у надређеној позицији не само према Качи већ и према слушаоцима, који су такође само конструисани ликови у приповести. Ови *лажни слушаоци* су од правог читаоца удаљени колико и други ликови у причи, а дијалог у коме се они супротстављају Качиним лажима тек је игра и наративна основа на којој се граде комични ефекти.

Испред сваког од три дела приче налази се мото који чине стихови: „Маријано, Маријано, цвете убави”, „У попове Стојане русе косе кажу” и „Еј! / Зар да умрем кад ми време није”, а кроз текстове одзивају и напеви „Ој, Мораво, моје село равно!”, односно „Вени ми вени, невене”. Уношење стиховних форми у прозу код Настасијевића је средство ритмизације исказа и приближавања мелодији усменог предања али и скретања пажње на саму реч.¹⁰⁶ Мото је за нас важан и у контексту разумевања *оквира текста* и његових граница јер не само да указује на неке важне мотивске тачке текста који следи већ он представља својеврсни прелаз из света референцијалне стварности у свет уметничког текста. Као и наслов и мото има повлашћено место па је на њега потребно обратити додатну пажњу.

А шта је садржај Качиних лагарија? Када нас оквирни приповедач на почетку прве *лагарије* обавести да Кача казује о једној жени, која, *најстроже гледано* и не постоји (није се родила, није ни умрла, а њено име почиње свим словима азбуке, дакле колико је нестварна толико је и универзална), али да је његово причање такво да слушаоци од прве речи осете њено невидљиво присуство, онда он на одређен начин усмерава наше читање и сугерише да смисао исприповеданог уместо у реалистичкој равни потражимо на симболичком плану.

Хронотоп Качиних лагарија испуњен је знацима чија је симболичка носивост укореењена у народној традицији, док су реалне временско-просторне координате замењене светом у коме не важе логичка правила и рационални судови. И овде је лево демонско и нечисто, а десно прави

пут који треба изабрати. Пре него што крене у *потрагу*, Качи засвира лево уво, он скреће *улево* иако осећа да је то замка, *улево* су железна врата која треба да му се отворе, изнад нечистог места звезде су окрупњале и заокружиле *улево*. Кача познаје кочијаша по шубари, а када започне њихова авантура, кочијаш засуче десни брк, а левим оком *кресне* на свог путника. Качина тетка се не сећа шта је његов отац одлазећи 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)” (СДМН, III, 74).¹⁰⁷

На *друмовима* и *раскрсницама* Кача се често суочава са деловањем нечистих сила и продором демонског. Кача је путник у *беспућу*, чије су *лутање* и потрага заправо оквир идентитетског преиспитивања. У својим немирима он прати звук песме „Маријано...”, која треба да га одведе до његових корена. Иако га кочијаш одвраћа од *нечистог* места, вароши која није ни за добро село (има тек неколико кућа и људи), Кача осећа да је то његово *уточиште*. У том супротстављању привлачних и одбојних сила, позитивних и негативних појава и појмова, одвија се драма „уклетог” простора и његових становника: „Нека је мука с њима, па су као ударени”, у туђини жале за домом, а ко се задржи у њему „уведри од неког

¹⁰⁶ Ослањајући се на Успенског, Новица Петковић примећује да употреба стиха на почетку и на крају бајке има функцију оштре границе која одваја уметничку од не-уметничке прозе, „као говорни низ који је два пута организован, дакле у већој мери услован” (Petković 1979: XXIII). Слично, Снежана Самарџија, говорећи о усменој епизи, подсећа да обраћање певача публици служи као сигнал који нас обавештава о почетку односно крају уметничког дела (Самарџија 2000: 21).

¹⁰⁷ Ово место показује да имамо посла са самосвесним приповедачем који коментарише не само ликове и догађаје већ и саму причу, а можемо га читати и као својеврсну *упутницу* читаоцу да се из реторичке селимо у симболичку раван. У тексту је ово потцртано и Качиним праћењем *знакова*.

јада, закути и липше као јесење пиле” (СДМН, III, 78).¹⁰⁸ Земља и стока су им родни, али су им жене нероткиње. Ако нека жена и затрудни, на свет доноси мртворођено дете. Оне су „слаткокрвне да ти се у глави заврти” али саме: „Тугаљиво је некако мешати се с њима, јер ђавоља су посла” (СДМН, III, 78). Неименованој вароши по својим карактеристикама припада и кочијашева жена нероткиња (она је бездетна док су родност његове земље и стоке *за причу*) па он усваја Качу и уједно покушава да га спасе од *неутољиве жеђи*¹⁰⁹ која га нагони да следи мелодију о Маријани и тако се приближи своме пореклу односно самоспознаји.¹¹⁰ Да је близу откривање истине, Кача зна и по мирису јоргована, који се у нашој народној традицији везује за младост и рађање, користи се у свадбеним обичајима (њиме се, на пример, ките младенци) и упоређује са невестом (види: Чајкановић 2009: 56), а осим мириса уз откривање се везују чистота и белина. *Маријана* је дуголика и бела у чедности (као што је и Марија *издужена у лицу*), у једној сцени прекривена белим платном (које се симболички везује и уз Марију).¹¹¹ Као доказ да је сусрет са њом био стваран, Кача носи гранчицу која, баш као и папучице у причи о Марији, има улогу повезивања два света. Као што у запису о рођаци Марији кућа, а са њом и баба и мачка, завршавају у ватри, тако овде Качин поочим баца гранчицу у огањ: „Гранчица зацвиле и тмоли задах даде од себе, као да живо би бачено у сагорење” (СДМН, III, 83). Нечистим силама фолклорна традиција супротставља сигуран апотропејон – босиљак којим поочим дарује Качу не би ли га сачувао и привео светињи и молитви.

Иако су просторне и временске координате света у којима се нижу Качине догодовштине укинуте, он је задржао магијску и обредну поделу на чисто и нечисто, светло и тамно, оно што мирише и оно што од себе шири задах, оно што је горе и оно што је доле, десно и лево, лепо и ружно. Често управо на споју ових неспојивих крајности Настасијевић гради прозу у којој је живо присутно наше фолклорно наслеђе испреплетано са ауторовим поетичким и онтолошким поставкама а лирско много пута претеже над епским и наративним.¹¹²

У том доминантно фантазмагоричном и гротескном свету, испуњеном траговима демонског присуства, у коме срећемо збрчану кућицу, мртваца опруженог као сарага, човека дивно увијеног у рођену сланину, јефтичаву бабу, тупоглаву тетку, у коме су капије разјапљена уста спремна да прогутају, а гране пружене руке готове да удаве, ипак се могу уочити исте оне песничке слике на којима Настасијевић гради јединство своје збирке, али и

¹⁰⁸ Испитивање граница свога и туђег, као и (не)могућност њиховог надилажења, један је топоса Настасијевићеве прозе а о њему ће бити више казано поводом *Хронике моје вароши* и дела „Како се сазда наша богомоља”.

¹⁰⁹ Жеђ је у Настасијевићевој прози најчешће жеђ за (са)знањем али је присутна и њена веза са мотивом оплодње кроз представу жедне земље која кишом бива оплођена и спојена са небом и са њом повезане нагавештаје телесне (сексуалне) жеђи.

¹¹⁰ Песма која незадрживо привлачи, упркос свим знацима упозорења, успоставља далеку паралелу са античким митом о сиренама. Део шире, Одисејеве приче, која такође подразумева *лутање* и потрагу за *завичајем*, песма сирена је симбол искушења чија привлачна моћ, оне који немају снаге ни мудрости да јој се одупру, уместо у обећану љубав одводи у страдање и смрт.

¹¹¹ Дуголике и беле су Качина мајка, као и теткина кћер (СДМН, III, 91), што нас води закључку да је посредни симболичка женска фигура, доведена у везу са пореклом и чистим, бестелесним (рађањем).

Такође, мушкарци који окупљени у кафани ишчекују Качин долазак, гледају кроз прозор и виде „промичу прилике женског рода, ветром повијене унапред, па тиме бестрага *издужене*” (СДМН, III, 90).

¹¹² Када је реч о бојама, у Настасијевићевој прози доминантна је бела (њој су супротстављене црна и тамна) и уз њу су често присутне зелена и плава, некада са једнозначним конотацијама (Марија везе плави цвет са три зелена листића) а некада са опозитним: зелена се доводи у везу са демонским, а плава са небеским. Ипак, више него бојама свет Настасијевићеве прозе је обележен мирисима. Мириси су пре свега непријатни: *воњ устајалости, загробни задах, тмоли задах*, док су они пријатни везани за здраве биљке и цветове: измирну, босиљак, јоргован и сл. Занимљиве су и синестатичке слике које и у прози откривају руку песника: „а мирис [се] згушњује и пада по мени” (ретко повезивање чула мириса и чула додира, на пример) или „на мој глас млечно попевају долином” (СДМН, III, 75, где млечно, преко асоцијације са белом бојом, означава чисто и безазлено). Неочекивани и необични спојеви наглашавају песничку употребу језика карактеристичну за Настасијевића, али и друге песнике у прози (Црњанског, на пример).

своје поетичко-филозофске мисли. Питање порекла, затим поређење човека са биљком¹¹³, метафоре цветања и клијања односно семена,¹¹⁴ супротстављање чистог (белог, млечног) и нечистог (демонског), мотив тајне транспонова у слике чвора¹¹⁵ или кључа и браве те врата и бране који се истовремено отварају и затварају и иза којих наваљује скривено, потом мотив знања доведеног у везу са метафором жеђи или лепоте неодвојиве од коби,¹¹⁶ само су нека од садржинских језгара Качиних лагарија која у мањој или већој мери бивају развијена и у неким другим Настасијевићевим приповестима. Пред читаоцем се, дакле, налази сложено књижевно-уметничко дело у коме се мешају комично и озбиљно, лирско и епско, различити облици писане и усмене књижевности, па уместо у реторичким исказима пишчеве трагове налазимо у разуђеној структури дела и фаворизованим сликама које добијају значење симбола на којима почива његов вредносни систем. У том новоствореном систему уметничког дела Качино ослушкивање песме „Маријано, Маријано, цвете убави” и трагање за местом свога зачећа заправо је књижевно транспоновање Настасијевићеве идеје о матерњој мелодији – „на коју мелодију човек непосредно уздрхти, те је мајке син” (СДМН, IV, 42). Паралелизам са другом Качином *лагаријом* остварен је управо у овој равни: песма „Ој, Мораво, моје село равно” одражава чежњу Качиног оца за завичајем и покреће питање туђинца (странца), који се у новој средини осећа искорењено, па зато и издвојено и усамљено.¹¹⁷

Качино лутање које повезује све три лагарије слика је човековог тражења себе, а пут ка откривању властитог идентитета, по правилу кривудава, праћен је сваковрсним искушењима и недоумицама. На погрешну страну одвлаче други („ко хоће да нађе, нека се не узда у другога, и нека је сам самцит”, СДМН, III, 80), али и сопствена чула а мисао о њиховој варљивости више пута је поновљена („Је ли вам се догодило да у коме саопштењу чулу, мирисом или гласом, или обојеношћу, назрете иза тога друго, ван домашаја, као кад, на пример, у лелеку покајница чујете песму, а слути вам се да није песма”, СДМН, III, 80). Тако је једна од темељних мисли Настасијевићеве поетике да истина остаје изван онога што нам саопштавају чула, да се не може досегнути, већ само наслутити уткана и у потку Качиних

¹¹³ У свом трагању Кача стиже и до врача (*тај и тај лечи све*) који му казује: „Ти си, Качо, небатли руком пресађена биљка. Ако ти се не вене, да идеш где си проклијао, тамо је твоје цветање” (СДМН, III, 75). (Управо је овај врач човек омотан својом сланином, чиме се и у овој Настасијевићевој причи отвара простор за друштвену критику, која је, видели смо, присутна и у „Речи о животу оца Тодора овога и онога света”.) У другој *лагарији* тетка описује Качину мајку као слабокрвну и ведру попут *биљке* коју је човеку жао да убере (СДМН, III, 93).

¹¹⁴ Након усињења, Кача из свенулости прелази у весеље и опијеност, а сасвим у експресионистичком духу радост се прелива са субјекта на природу која га окружује. Поједине реченице сасвим се приближавају поетици Милоша Црњанског. На пример, када прочитамо: „А цветалом воћу, јер ми зуји у дочек, довикујем: Невестински сте ми лепе, миле сестре, од голицања мушког семена!” (СДМН, III, 79), у свести лако дозивамо лирску прозу *Дневника о Чарнојевићу*: „Жуто лишће ће нас спасти... мени је горко жао, не људи, него лишћа... Блага, уморна рука мрси се са травом и међу прстима навире земља, што има душу пуну и бескрајну... Можда је то мени један анђео донео један мутан цвет, цвет благовештенски, са болним, меденим мирисом...” (СДМЦ, V, 1966: 83), односно „А земља мирише око нас и прича о жилама што дрхте у њој” (СДМЦ, V, 1966: 84).

¹¹⁵ „Боже, помози ми да последњи одрешим чвор, да искажем што ван знања познајем за истину” (СДМН, III, 82).

¹¹⁶ Када угледа уснулу девојку, коју можемо разумети и као оличење лепоте као такве, лепоте која се не може досегнути ни дотаћи без погубних последица, Качин доживљај прати помешано осећање милине, али и страха: „Она је лепа, да се пред очима смркава од милине и страха додирнути је”, као и питање на које је одговор већ дат (реченица се завршава знаком узвика а не упитником): „Може ли се за добро до тих граница бити лепим!” (СДМН, III, 85).

¹¹⁷ Када у другој *лагарији*, пандури савладају Качиног оца, који у пијанству страшним *ручендама* ломи све пред собом и пред којим се затварају врата и беже жене, његово понашање брзо скреће у другу крајност, прелазећи из беса у нежност, он се *ражали* и казује *влажне речи*: „Немојте ме сиротана! Ја сам к’о и божја семенка сам самцит у вашем. Еј, далеко је Морава, далеко ли ме ветар зане да проклијам међ вама” (СДМН, III, 92). Овај пример показује како прелазак са реалистичких дешавања, онога што у конкретном случају припада натуралистичком опису тамних, физиолошких и анималних човекових нагона, на симболичку раван прати и промена у језику и тону приповедања. Аугментативе и пежоративе смењују деминутивни и хипокористике а погрдни изрази праћени ослобађајућим гестом уступају место нежним, лирским тоновима.

лагарија. Опијености чула супротстављена је истина, која је дубоко сакривена, и у овој причи доведена у везу са сликом језгра (чауре) око кога се налази заштитни омотач или опна.¹¹⁸ На значењској равни њој је веома блиска слика гнезда, која се среће у другој Качиној лагарији, где говорећи о свом одрастању и антиподским фигурама оца и мајке Кача закључује: „У том гнезду растем ја. Хвата се и дебља кора” (СДМН, III, 94). Његово породично *гнездо* свакако није место сигурног уточишта, али јесте место из кога ће се отиснути у свет и у које ће покушати да се врати, не дословно већ симболички продирући у тајну свога порекла.

Качине лагарије у првој причи своју кулминацију имају у опису његовог сусрета са демонским *оним*. Уз страшно церекање, *непомјаник* (оно је неименовано и то је један од знакова његовог распознавања) позива Качу да пође Маријани, а наш лажац се изговара да ће поћи касније, док се опрости са поочимом. Иако се поновљени повик „Лажеш, Качо, лажеш, лажеш, лажеш!...” (СДМН, III, 80) односи на овај конкретни Качин одговор, он је заправо врста коментара и самоироничне жаоке. Народни лажац се не стиди својих лажи јер његова намера није превара већ уживање у наративној игри а истовремено ове речи не дају слушаоцима, а посредно, ни читаоцима да се до краја препусте исприповеданим догађајима већ их подсећају да је посреди само *лажа*. Зато и не чуди што Качу вређају питања аудиторијума који жели да нађе „рупе” у његовом казивању па поставља питања која је варош о којој приповеда и како то да јоргован цвета у новембру. Он не крије да су његове приче измишљене, али то није разлог да се у њима не ужива. Већ то што се испредају *по ноћи*, уз *месечину* и *ветар*, наговештава њихов карактер који *лажи* и *полагивања* приближава сновиђењима и обмани чула, а да је Кача свестан како је приповедање вештина потврђује и оквирни приповедач у својим реторичким коментарима: „(Овде нестане даха Качи, па се прибира и вреба на коју страну би да учини даљи скок)” (СДМН, III, 96).

Прича о пореклу, супротстављености мушког и женског принципа, али и њиховој неодвојивости, у којој важно место имају представе пута и путника,¹¹⁹ наставља се и у другој Качиној *лагарији*. Приповедања о кобном сучељавању оца и мајке, те *тетки* чија је ћерка умрла и која уместо сопственог детета подиже Качу, као и касније казивање о усићењу и женидби представљају подлогу на којој се уводе сижеи и фигуре које препознајемо у обрасцима мита и бајке.¹²⁰ Управо Качина непоузданост (као што није сигуран да ли је будан или у сну, тако Кача *није начисто* ни ко је ко) омогућиће својеврсно сливање књижевних ликова у митске представе што надилазе границе појединачних приповести. Бледолика, издужена, женска фигура, на пример, не само да се помаља из различитих Настасијевићевих приповести (чак и унутар једне приповести, видели смо, исте особине се приписују различитим ликовима, чиме се укида могућност њиховог јасног разграничења и они се повезују на вишем, значењском плану)¹²¹, већ је она присутна и у његовој поезији.¹²²

¹¹⁸ У трећој Качиној лагарији такође се појављује слика у чијем средишту је прскање коре: „Где мислиш мирује твар, оно запожарив изнутра, надимље се да прсне кора и у моћни сложи пламен, што наоко раздвојено беше” (СДМН, III, 118). У својим рефлексјама из уметности Настасијевић експлицира ову метафору: „Докле се год једна ствар буде поимала по њеној кори а не по њеној језгри, дотле ће се по правилу о њој говорити с више или мање произвољности” (СДМН, IV, 11).

У различитим помињањима Настасијевић ову или сличне слике доводи у различит контекст, чиме се њихово значење варира или сасвим мења, при чему она не губи функцију повезивања и наглашавања, слично рефрену у поезији. Тако се језгро и његова опна, осим у поменутој спреси са откривањем истине или онога што је дубоко покопано у човеку, јавља и као слика зачаурене речи, а у склопу мотива *оплодње* и као слика јајне ћелије:

„У мозгу сам одговор замеће ми се, хоће пошто-пото да се зачаури у реч ван моје воље и да се обелодани у мени” (СДМН, III, 88) односно: „пуцале [би] коре да се до у језгро продре стрелицом” (СДМН, III, 79).

¹¹⁹ О хронотопу пута али и „хронотопу причања”, који су веома делатни и у Настасијевићевој прози, детаљније види: Иванић 2002.

¹²⁰ Са друге стране, по много чему Качине лагарије дозивају традицију *никарског романа*. Кача је луталица са друштвене маргине, сумњивог порекла, који приповеда о својим авантурама, а сатира која провејава кроз његово приповедање изокреће идеализовану слику света.

¹²¹ Тетка (заправо комшиница), која води рачуна о Качи након смрти његове мајке, у свом приповедању спаја умрлу јединицу и Качину мајку. Она казује *незавршено*, *као кад се сања* и *са два смисла*, а у њеном говору се мешају два спомена – на њену ћерку и на Качину мајку. Управо ће она у свом говору навестити могућност да

Друга лагарија је такође богата гротескним сликама, које од благог хумора лако прелазе у препознатљиво карневалско претеривања. Уместо језивог и страшног, које је и даље присутно, али више није доминантно, сада смо чешће суочени са смешним, понегде комичним. Осећај нелагоде који у човеку изазива доживљај смрти као крајње тачке одвајања живе душе и мртвога тела присутан је у опису умрле тетке: „Јаој, кадли се приближих, и боље погледах и додирнух: То више није моја тетка! Драго ми беше прићи њој! Сада без зракча ње лежи преда мнош нешто где је била! Гадно ми је додирнути! Пу!” (СДМН, III, 96). Али и овај страشان догађај код Настасијевића је лишен узвишености и означава врхунац отуђења а уоквирен је радњама из домена ниског и тривијалног: пре него што умре, тетка ошамари Качу, а након што она умре, он њу плује. Теткина смрт није сабласна јер у њој нема ни трачка живота, а гестови непосредно пре и после ње израз су блискости и фамилијарности својствене народском понашању.¹²³

Стална напетост између ниског, миметичког, заоштреног до гротескног и симболичке равни присутна је већ на отварању ове лагарије. Кача, који упада у кафану „као с краја града из праћке да је бачен” (СДМН, III, 90), изговара реченицу која се одмах препознаје као карактеристично настасијевићевска: „Тако са дна до на врх језика домигољи забрањено, па је болест не казати, а баш ме брига сме ли се” (СДМН, III, 90). Како су фразеологизми, као и читав језик уосталом, одраз човековог мишљења, његових представа о себи и свету око себе, то Настасијевић посежући најчешће за онима који се тичу говора и речи, активира у њима дубоко запретење кодове најближе његовом властитом поимању човека и његове могућности спознаје света. Оно што је *бесловесно* и *збијено* у човековој нутрини, излази из њега кад *загуди*, кроз *крик*, кроз речи, при чему човек често није ни свестан онога што изговара – то је предмет песникових интересовања и у прозним облицима. Управо зато је овде у Качин говор уметнут израз *на врх језика*, који асоцира садржај што навире из човековог памћења, али још увек није претворен у реч добио функцију ауторског коментара у коме препознајемо пишчево присуство. Када нам је нешто на врх језика, онда смо на прагу преласка *из неизрећја у реч*, знање запретење на *дну* нашег бића се успело и застало у тренутку док још није *превалило преко језика*, док се још није оваплотило у реч.

Иронично, поп који ће усинити Качу, иако га прати одредница *добри*, као ни отац Тодор, не показује превише *чезње за висинама* већ припада комичном свету уз који се везују карневалске слике изобиља. Његов опис је такође у знаку гротеске и преувеличавања. Он је *напаст*, накуштрене косе за добру кудељу,¹²⁴ леђа су му као брдо, а бокови као два брда. Зими је дивота: „на три корака око њега топло је”. Када скуп три прста, супротно очекивању, уместо да се прекрсти, он их *слатко цмокне* (СДМН, III, 98).¹²⁵ Он је *гломазан*, „и где се помери шта било мора оборити” (СДМН, III, 99), а његов глас *бубњи* као из провалије. Код њега Кача *база по изобиљу*: „овамо грокће и опала крушка врушти у свињској чељусти”, онамо *трапаве* пловке, гуске које гачу, „А са лозе као вимена висе гроздови... А из подрума

Качина мајка није природно умрла, већ да одговорност за њену смрт сноси *крвник* (иако се то у тексту не каже, читалац га лако може повезати са оцем, чијим описом почињу наредна реченица и пасус).

¹²² У песми „Сестри у покоју” везу између два света, живих и мртвих, овде и тамо, успоставља лик сестре која се означава као *бела*: „Ни тамо, сени, зар покоја, / но покој тражиш међ нама, / недужну где те болело, / сејо, где бела промину” (СДМН, I, 31), док се атрибут *бледа* у песми „Две ране” везује за видарицу: „За ожиљком се / у видање прикраде, / бледа видарица без наде” (СДМН, I, 38).

¹²³ „Угасли живот сам по себи није сабласан: можемо без зебње да бдимо над телом покојника”, али оно што буди осећање сабласног јесте *идеја о животу у мртвацу* (Розенкранц, према Еко 2007: 312).

¹²⁴ Већ овај детаљ у опису *доброг* може указати на његову демонско порекло. Љубинко Раденковић нас обавештава да је основни словенски назив за лошег и опасног духа био *бѣсъ*, који прихватањем хришћанства почиње да означава збачене паганске богове и њихове кумире, али и ђавола и друге демоне. У источнословенским минијатурама 17. и 18. века бес је представљен с роговима, репом, понекад брадом, козјом или псећом главом и косом која штрчи увис као шишарка, одакле и долази дијалекатски руски назив за ђавола – *ишиш*, *ишишко*. Ова претпоставка може се поткрепити управо каснијим буђењем *бесова* односно мрачних сила у попу, који га наводе на разуларење и махнито понашање (види: Раденковић 2008).

¹²⁵ *Слатко цмокнути* је израз који такође упућује на гест, али је и ономотопеја, каквих је у живописном свету Настасијевићеве прозе много и које у великој мери приказану стварност чине динамичном и узбудљивом.

бије воњ ракије мученице у вучијама, и вина То живи, то се приуготовљава да је поједено и попијено. Дивота!” (СДМН, III, 99).

Једење и пијење су, тврди Бахтин, међу најважнијим облицима испољавања гротескног тела. Ако је, видели смо, гротескно тело оно које превазилази своје границе и стапа се светом који га окружује, онда је то најизраженије у једењу, које је не само чин сусрета са светом већ и знак победе над светом. Једењем је човек славио победу над светом (човек гута, а свет је прогутан), па су слике гозби слике човековог тријумфа и радости.¹²⁶ Управо због свог универзалног значења, своје повезаности са животом и смрћу, борбом и победом, ове слике су наставиле да живе у народној култури а њихово присуство у Настасијевићевој прози је, с једне стране, траг фолклорне традиције, а са друге, инструмент друштвене критике. У *гротескној сатири* „Слике употребљене у сатиричне сврхе настављају да живе гозбеним животом” (Bahtin 1978: 308) и стварају атмосферу која Настасијевићу омогућава пародијско поигравање.¹²⁷ Када прочитамо да се *Добри* из парохије враћа бисага пуних „плећки, и поскурица, и марама шарених, и чарапа с цветићима, и дуња” (СДМН, III, 99), онда не можемо да не чујемо један глас који кори и извргава подсмеху.¹²⁸ Настасијевићева критика очигледна је у његовој употреби ироније па се тако поп крстом заклиње да дарове које носи није испросио него је народу *лудиња давати*: „па, прости ме Боже, више им до мојих бисага доли до мене!” (СДМН, III, 99). Ироничан ефекат појачан је тиме што за попове речи јамчи *лажац* Кача: „Истину говори добри, јер ево и ја, само да имам, све бих му у бисаге трпао” (СДМН, III, 99).

И такав незграпни и гротескни поп, који изазива подсмех и поругу, и кога кад се сети греха, Кача *биштити*, добија улогу приповедача и у својеврсној исповести изговара речи о сагрешењу, дугу и плаћању. Мотив (пра)родитељског греха и казне која стиже *недужне* тј. недокучне Божје милости један је од оних који повезују Настасијевићев опус. Као да је прича о сусрету доброг са демоном, неименованим, четвороножним оним, „пас ли је, вук ли, поган ли нека ноћна”,¹²⁹ које пред навалом поповог веселја „наду се, прште и црче” (СДМН, III, 98), само декор, преузет из народних веровања у фантастична бића, да би се повела прича о кривици и *оном* мрачном што се крије у *буџацима* човекове нутрине. Пре тог сусрета, *добри* се након крштења (прворођеног Крсмана) нашао управо у атмосфери гозбе, која укида све обзире и открива истину која је, да се послужимо Бахтиновим речима, слободна, весела и материјалистична. На почетку те гозбе поп седи у *наврх софре* „за пример” да би на њеном крају бауљао *четвороножно*. Његов пад проузрокован је *варљивим вином* које не само да разгони сваки страх и ослобађа реч (в. Bahtin 1978: 302) већ и подиже брану која пречи истицање човекових тамних нагона. У својој исповести Качи, добри напомиње да би се *оно* што је надолазило и кључало у њему можда и смирило да није било гајди, чиме се указује на

¹²⁶ „Ту је човек славио победу над светом, гутао га је а није био предмет гутања, граница између човека и света ту се укидала у смислу који је за човека био афирмативан” (Bahtin 1978: 298).

¹²⁷ Бахтин посебну пажњу посвећује сложенем односу који успостављају народна смеховна култура и класна критика: „Кад је слика непосредно или посредно позајмљена из фолклора а примењује се у карактеризацији живота класних, ненародних група, неизбежно се јавља специфична, унутрашња противуречност слике и њена нарочита напрегнутост” (Bahtin 1978: 308). Иако „Хлеб украден од народа не престаје да буде хлеб, вино је увек изванредно, и ако га пије папа. Вино и хлеб имају своју логику, своју истину, своју *неодољиву жудњу према изобиљу које се прелива, они се одликују неуништивом нијансом тријумфа и веселости*” (Bahtin 1978: 308), изобиље које је карактеристично за празничне слике народне културе у противуречности је са *индивидуалном и класном лакомошћу и користољубивошћу*. Зато је гротескна сатира вишезначна и сва у нијансираном преливању слављења живота и критике његових класних облика.

Слику изобиља срећемо и у „Причи о Незнанцу”, на пример: „Пуни нам торови оваца, млекари смока, двориште живине. У бурадима стари нам вино, а ново у кљуку превире. Ми ћемо те болна неговати, а здрава гостити!” (СДМН, III, 69).

¹²⁸ У ову критику свештенства Настасијевић уграђује и гротескну слику тела које упија у себе друго тело. Кача изјављује да воли *воњ* хране коју добри доноси и да га удише док помаже да се она повади: „јер на то увек воњи он, па као њега да примам у себе” (СДМН, III, 99).

¹²⁹ Пас и вук су митолошки деривати истог демонског и хтонског бића. Иако има амбивалентну природу (добар, као домаћа животиња, и лош, као дивља звер) у многим индоевропским митологијама, пас је лунарна животиња блиска злим силама (Petrović 1995: 288).

важну улогу музике и њену моћ да на површину изнесе оно што је најдубље у човеку. Гозбена атмосфера, у којој је све дозвољено, изокреће друштвено-прихваћене улоге па поп поставља чтаца за софру да попује, а он сам одлази да игра: „Па ситно каравлашки, мој Качо, поведи, заведи, трупни, да прска срча и леп с таванице опада” (СДМН, III, 100). У свом пијанству поп изговара и „ја сам главно, ја репато зло” (СДМН, III, 100) па се његова жеља да се обрачуна са *оним* показује као жеља да се обрачуна са мраком у себи: „Да ми је скочити повисоко, крикнути пошироко, и праћнути се, и главом напред бап о ледину, да прснем и нема ме!” (СДМН, III, 100). Гоњен унутрашњим бесовима од софре завршава у андраку над којим *зјати* ништа – онај Бахтинов свет спреман да прогута човека код Настасијевића је сама човекова природа. Јару страсти и помаме која бије у њему, поп гаси *лађаном извор-водом*,¹³⁰ а сукоб онога што се у њему пење и онога што надлази судар је човекове свести и онога што се њоме не може обухватити. Та превирања наравно започињу *на пупку*¹³¹ јер је човекова природа, као и грех, наследна.

Кача путује са својим теретом – наслеђем, *имањем*, као што и сваки човек живи са оним што прима од својих предака и као појединац, али и као део једног колектива и припадник људске врсте уопште: „Идем ја, ситан и сам... А носим собом двогубу песму: његова, густо проливена смола; њена извијен из кадионице дим, кад се у слабости пати и моли” (СДМН, III, 97). Та два супротстављена принципа, мушки и женски, сукобе се мржњом односно стапају љубављу „па из две чудно буде једна двогуба” (СДМН, III, 97).¹³² На човековом путу зато посебно место припада жени – мајци и невести, а између рођења и смрти, као прекратни догађај човековог живота издваја се свадба тј. венчање. Већ смо поменули да се у Настасијевићевом стваралаштву више женских ликова стапа у једну, мистичну фигуру жене, бледолике и издужене, уз коју се често помиње и Богородица, али коју увек прати и нека нелагода, слутња таме која из *неког кута извире* у човеку. Том низу припада и Стојана, „зарудела као оно шљива ранка” (СДМН, III, 103), која брзо губи своју материјалност и постаје невеста, бела, насмешена и издужена. Натуралистичке слике припреме свадбене гозбе смењују се са архетипским представама и митским симболима градећи сложену структуру Настасијевићеве прозе. Поређење опрезне девојке са скупоценим судом који се разбија младићевом кривицом (што је симболичка слика узимања девојачке невиности) смењује приказ закраних животиња¹³³ од којих *заудара на крв уочи свадбе* и жена зајапурених од черупања. Прелази од реалистичке на симболичку раван и њихово преплитање карактеристични су за Настасијевићево густо поетско ткање, као и стално укрштање супротица и антиподних појмова: песме и плача, светости и богохуљења, чистог и нечистог, плодносног и жаловог.¹³⁴

¹³⁰ Свакој проточној (*живој*) води, а нарочито изворској, народна традиција је приписивала особену магијску снагу. Извор-вода је присутна и у трећој Качиној лагарији у пасторалној слици девојака које припевају Качино име.

¹³¹ Читав овај опис *доброга* нешто касније варира Кача. И у његовом монологу пупак је веза са оцем и наслеђем: „Убајати се у мени очевина и само тупи бол остане на пупку” (СДМН, III, 101) а песма је знак за подизање *броне*. Слика забрављене капије постаје опомена да опасност није у спољашњем свету већ у човеку самоме: „Јер која вајда капију забравити кад издаја вреба изнутра” (СДМН, III, 102).

¹³² Није ли ово одјек и библијске мисли: „зато оставиће човјек оца својега и матер, и прилијепиће се к жени својој, и биће двоје једно тијело. 6. Тако нијесу више двоје него једно тијело” (Мт 19, 5–6).

¹³³ Гуске су „Поређане по дасци, висе им преклани вратови” (СДМН, III, 105).

¹³⁴ Када у Настасијевићевим белешкама прочитамо „Два истовремена хица кроз мозак пресеку се: то је рођење мисли, светле и тренутне као варница” (СДМН, III, 347) односно „Као што се укрсте муње на небу, тако се у глави укрсте две или више чињеница и у њиховом пресеку роди се мисао [зачне се]. – Не, мудровање не рађа мисао; оно је само развуче, разблажи... Мисао се рађа у тренутку пресеком две или више чињеница” (СДМН, III, 277), онда не можемо а да се не сетимо Лазе Костића и његових размишљања о жестоким контрастима, невидљивим супротностима и замашним укрштајима у мишљењу. Важно је напоменути да је Лаза Костић прве подстреке за развој укрштајне мисли нашао у нашим народним песмама и у Библији: „Ако јеванђељска изрека ‘Први будут последњи, а последњи први’ има осим обичног искусног јошт и какав дубљи, философски смисао, онда се само може тицати ти противности, управо супротица, те премости у свету појава и у свету познања” (Костић 1988: 149).

Кача је женик а Стојана невеста, која у пренесеном смислу чека да се на њу излије његова плодносна киша.¹³⁵ На сличне слике *брачне ноћи* наилазимо и у трећој лагарији, где Кача изговара речи: „Женик сам семени, невести златној ходим” (СДМН, III, 117), као и варијације ове мисли: „Носи семенку ветар” или „нестаће ме да где је пусто сејем” (СДМН, III, 117). Читање треће Качине лагарије остаје непотпуно без осврта на Настасијевићев запис насловљен као „Певач”, од 28. маја 1915. године.¹³⁶ Тај певач „весео, ведар, живахан као пролеће” који, где год прође, уноси *живахан дах свога бића* и око кога се све претвара у љубав и пролеће, заправо је прото ја лирског субјекта треће *лагарије*. Његова верна пратилица је *харфа* (*ћемане* тј. виолина у „Лагарији”), из које под његовим прстима извире хиљаде и хиљаде тонова „који су мирисали на свежину младога живота” (СДМН, IV, 253–254). Карактеристично за лирски доживљај света у коме се бришу границе између субјекта и објекта (в. Štajger 1978), јединствено осећање прожима лирски субјект и све што га окружује: „И све је око њега дрхтало од једног истог осећања, једна иста мисао прожимала је са тоновима музике све што шуми, мирише, жубори, пева, цвркуће, мисао о једном непрекидном, вечитом животу кроз љубав и спајање” (СДМН, IV, 254). Мисао да су човек и природа у нераскидивој повезаности и да свеколика творевина одаје човекову тајну, присутна и у овом запису, у причи је транспонована у Качине речи: „Кад жарко превучем [жице], то врели ветар подуне да истопи срца” (СДМН, III, 113) или: „И мотика о бусен, и оштрореза коса травом, и секира у гори моју песму одаје” (СДМН, III, 118). Запис „Певач” и „Лагарије” повезује лирско ја, идеја о *вечитом животу* (дакле кругу) *кроз љубав и спајање*, као и наглашеној улози песме и тона који произлазе из слутњи хиперсензибилног бића: „Сваки дрхтај његова млада бића, свако предосећање нечега што тек има да дође, нечега лепог, потајног, голицавог, што дражи на слатка сањарења, претворили су се у песму и тон” (СДМН, IV, 254).

Те идеје Настасијевић је у трећој лагарији упleo у наративну нит и довео у близину неких других мотива карактеристичних за његову прозу. Оно што се у белешкама јавља као лирски запис у наративној прози је преведено у шири контекст који активира фолклорно наслеђе, укључује *туђи говор* и подразумева неко дешавање. Тако је дијалектички однос свој – странац/туђин повезан са мотивом порекла (присутан у претходним лагаријама али наговештен и у причи о оцу Тодору) у трећој лагарији додатно заоштрен јер се Кача сада налази међу Циганима као *бело јагње у црне овце*.¹³⁷ Њихове черге су нови, реалистички

Не само да Настасијевић гради свој опус на контрасту и антитезама, већ је идеја блеска, *варнице*, Његошеве *луче*, такође оно што повезује ове ауторе. Истина се, ретким појединцима, углавном песницима, открива у тренутном пресеку опречних појмова.

¹³⁵ У трећој лагарији Кача пореди себе са мајском кишом која преко ноћи све покропи да би ујутру, када огреје сунце, све било орно и умивено, а ова слика присутна је и у Настасијевићевој поезији и његовом путопису „С пута по Србији”. Песма „Грозд” почиње стиховима „И златни облак, драгано, / натопа земљу пијанством” (СДМН, I, 18), а песма „Вест” читава је конструисана на поменутој симболици: „Отворите се, утробе, / Семе је ово, блажени носи квар, / невести земљи небо у оплођење” (СДМН, I, 92). У поменутом путописном тексту јужносрбијанску сету која одушка налази у песми Настасијевић доводи у везу са „неиспољеном страшћу земље црнице” (СДМН, IV, 174).

У многим религијама космичко стварање или бар његов завршетак резултат је хијерогамије између Бога-Неба и Мајке-Земље. Елијаде пише да је космогонијски мит узорни, што значи да служи као модел људском понашању па је женидба сматрана подржавањем космичког светог брака. Муж и жена су упоређени са Небом и Земљом, а њихово сједињавање подудара се са сједињавањем елемената: „Небо грли своју супругу пуштајући на њу оплођавајућу кишу” (Елијаде 2003: 168). Но, Елијаде даље тврди да овај егземпларни модел људског понашања има и своју другу страну, а то је веза између космичке структуре брачног ритуала и сексуалног понашања људи. У небеској свадби узор налазе и ритуалне оргије које су организоване да би жетва била плодна и успешна: „Неограничена расплодна поамност подстиче аграрну плодност” (Елијаде 2003: 169).

¹³⁶ Трећи део „Лагарија по ноћи”, „Еј! Зар да умрем кад ми време није”, објављен је најпре у друштвеном часопису *Раскрсница*, 1924/25, г. II, књ. IV, бр. 21–22, стр. 27–35, што показује како су одређене мисли дуго заокупљале Настасијевића и како се готово опсесивно бавио одређеним сликама и њиховим транспонованом у књижевно дело. Иако је овај поступак, када је његова поезија у питању, већ утврђен, слично се може запазити и поводом његових прозних остварења.

¹³⁷ Бело јагње је, истина само као пасторална слика повезана са осећањем радости и чистоте, присутно и у запису „Певач”. Без наговештаја опозиције црно–бело, своје–туђе, оно се помиње у позитивно конотираном

оквир његових лутања а вашари прилика за увођење мотива песме и распусне игре. Вашари су, каже Кача, само *бајаги* места куповине и продаје, а уистину то је скуп *лудиња* као да је *ђаво дунуо у рог*. Трговина (рика говеда и шарени колачи) само је параван иза којег се одвијају распојасане народске забаве.¹³⁸ Качино присуство у циганском свету прати *ћемане* (виолина), што пружа могућност за сентенце о природи песме која истовремено буди и ослобађа најдубље делове човековог бића. Приповедање постаје оквир у коме претежу симболичке слике, а пуно значење текста остварује се у сучељавању преузетих традицијских образаца, њиховој новој употреби и аутентичној мисли аутора. Без инструмента, Кача би *свиснуо* јер нема речи која би могла да издржи силину његове пути: музика је шира од говора, њоме се може изразити и оно за шта речи нису довољне. У овој причи Кача је носилац животворног принципа, оличење мушке страсти и силине. Његов *чувар* је баба Икона, из које, иако помаже *јунаку*, „бије тама”, тј. она има особине вештице и демонских бића (нпр. *зло око*). Иза њеног симболичног имена крије се њена функција *слике* (одраза, другог ја). Не само да се за њу везују опречне, позитивне и негативне, одреднице, она је и биће двоструке природе које се појављује на граници два света. У том смислу неколико места је посебно сигнификантно: најпре, она присуствује Качином рођењу односно смрти његове мајке, а затим се појављује у ноћи Качиног обрачуна са *Теткицом*. Њена колебљива природа потврђена је Качином несигурношћу у оно што опажа: да ли у мраку види стену или баба Икону, односно да ли чује њен шапат, или недефинисан *однекуд глас*, или самога себе (дакле, са њом је повезан и мотив двојника, односно двоструке човекове природе). Она је и његов *помоћник*, пружа му *ћемане*, које му доноси победу и прилику да *потекне*, да се исказе и оствари. Трећи пут баба Икона се појави пре него што му изведу девојку и повуче га за скут. Очи су јој, читамо, као погашено угљевље па Качи буде *горко и црно*, а оно што у њему буди највећу језу јесте свест да је други не опажају, већ да је само он примећује. Ипак, за читаоца је свака недоумица о природи баба Иконе отклоњена већ насловом текста па тако термин *уоквирена фантастика*, који је понудио Љубиша Јеремић, сасвим јасно указује на опсег њенога деловања.

Колико су садржаји Качиних прича заиста лагарије, без упоришта у логици стварнога света, потврђује и Качино сећање на властито рођење: када се рађао („кад из утробе главом се помаљак”), рођеним очима је видео *погану намот* како чупа живот из прсију његове мајке.¹³⁹ У овај догађај уплетена је и баба Икона, из које бије тама, па уместо љубави Качу за њу везује језа, иако га она штити од супарника – *дебелоусног*¹⁴⁰, што му дође *теча*, и избавља га из невоље. У средишту сукоба је жена дебелоусног, *увијуша* окићена црвеним цветом, која такође асоцира на демонско присуство и таман корен страсти („Зелена

опису тонова које производи певач. Певач је *као бог* (ово је веома важно поређење!) „шиљао свуда таласе тонова, који су били светли као сунчани зрак, бистри као светлост једног драгог камена, топли као љубавна ноћ, весели као дете кад први пут види бело јагње, дубоки као мисао која се наслућује...” (СДМН, IV, 254).

¹³⁸ „Ту и мој лудоглави отац, у кукурузишту, спари се с пијаном Циганком. То ја, кроз крв им кричући, саставих вреле да овакав настанем” (СДМН, III, 112).

¹³⁹ У ову сцену уграђено је народно веровање да антропоморфне демонске силе могу ишчупати човеку душу из недара, а по својој апсурдности (Кача се сећа властитог рођења!) она је сасвим блиска народним надлагивањима и лажама. Рођење, свадба и смрт као преломни догађаји човековог живота за које се везују бројни ритуали прелаза, нарочито су обележени вребањем злих сила, па тако у период око рођења детета народ смешта деловање *бабица* – порођајних демона и злих митских бића који могу наштетити породиљи и детету.

¹⁴⁰ Када је реч о прози Момчила Настасијевића, треба скренути пажњу и на поступак у којем многи ликови остају неименовани, често одређени једним епитетом који се у помињању јавља управо као замена за име (добри, дебелоусни и сл.). Као што симболика имена у Настасијевићевим приповестима има посебно место, тако су и ове одреднице носиоци великог симболичког потенцијала. Нпр. када свог поочима назива *добрим*, Кача се прави невешт, а заправо иронично указује на све његове мане (у овом надимку се може видети и алузија на народско схватање које минимализује грех: у народном поимању и *ђаво* каткад може бити *добри* демон или бар „није онако црн као што људи говоре”, види: Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 129).

Одредница *дебелоусни* пак упућује нас на физиогномику, псеудонауку у којој су црте лица и облик појединих органа довођени у везу са карактером и моралним особинама човека. Дебеле усне су тако у 17. веку сматране знаком незналица и глупака јер такве усне имају мајмуни и магарци, а ружно се по правилу изједначава са лошим и злим.

је ватра, пламење змијаво појави се куд она, змија, заведе”, СДМН, III, 115), али дозива и хришћанске мотиве *кушања* и пада у грех. Она *мами* Качу, а тамне страсти које колају човеком његова су веза са земљом и корен његове слабости („Боже мој, боже мој, што тако слабом сазда човека”, узвикује Кача, СДМН, III, 116). Истовремено *Теткица*, која је *цврчањем* и *шуштањем* доведена у вези са ватром, упућује на митолошка бића која означавају демоне болести или саму смрт.¹⁴¹ Овде је такође посредни за Настасијевића карактеристично стапање више функција (ликова) у једну, што отежава читање његове прозе али и упућује читаоца да *кључ*, уместо у равни догађања, потражи у равни песничке слике или симбола. Место супарника уместо *дебелоусног* преузима Прековаца (још једном странац, туђин, али и онај који долази преко границе воде, по шкргуту зуба такође идентификован као зао демон), а жуђена невеста постаје неименована *најлепша ружица у селу*. Након смрти невине девојке, као и раније Качине авантуре и ова се завршава бекством, а у симболичком свету његових лутања посебно место припада граници (води) која дели село и оно што му не припада, своје и туђе, свет живих и свет мртвих. Качу преко воде преводи баба Икона која за собом баца камен а по томе како се *раскравио*, Кача осећа да је са каменом бачена и мука. Ипак иако баба Икона доноси олакшање, Кача од ње осећа грозу и под њеном *кошчатом* руком се грчи као *црв* (пред читаоцима је још једна гротескна слика која посредује значење безвредног и ништавног човековог положаја). У завршну сцену Качине треће лагарије, у којој *лажац* описује сопствени крај („Цео живот само припрема је да се доживи то” (СДМН, III, 125) или „И на стотинама прамења раскинут зашупштим пут уништења” (СДМН, III, 126)), смештена је још једна важна песничка слика: „кућице љуштуре су, одакле живот избијаше, сад зјапи празнина” (СДМН, III, 125). Животу који се везује за кућу и огњиште супротстављен је зјап празнине. Љуштура која дозива сферу интимног, личног и ушушканог, кореспондира са представом опне и онога што је у њој сакривено. Том унутрашњем дијалектиком простора супротставља спољашње (опозиција коју Настасијевић често активира), космичко, празно, које је окарактерисано одсуством човека и непријатељски настројено (в. Bašlar 2005). Обиље живота који се прелива спрема демонског ништа.¹⁴² Ова прилично сведена поетска представа егземпларан је показатељ како Настасијевић на малом простору, у свега неколико речи, у конструкцију која почива на контрастном сучељавању уноси не само фолклорно наслеђе, већ и универзалне, архетипске мотиве ограђеног али уређеног простора заједнице и бескрајног, рушилачки настројеног и потирућег ништавила.

Обједињена симболичким представама и народним веровањима трећа лагарија је најближа лирским казивањима какве срећемо у *Хроници моје вароши*, док је сама прича о ономе шта се са Качом збива међу Циганима, само потка на којој се испреда сложено уметничко ткање. Приповедање о силини младалачке страсти – *нелагодној дрхтавици* од које човек *горчи* и *црни изнутра*, тучи, (само)убиству, бекству, посредује идеју о мрачној страни човекове природе, његовом наслеђу („рођено зло, за олакшање себи, неће другом даровати”, СДМН, III, 124)¹⁴³, усамљености, сталној борби живота и смрти¹⁴⁴, те њиховом цикличном

¹⁴¹ Зечевић бележи да су се демони болести у народу називали милоснице, милостиве или тетке. Њихова лична имена се, као и кад је реч о другим злим бићима, нису смела изговарати, а ови еуфемистички називи (чак *добра мајка*!) откривају намеру примитивног човека да их умилостиви и пројектују жељени однос коме се тежи. Занимљиво је да се у обредима везаним за ове демоне такође помиње ватра, која је требало да отера болест или да спречи њен улазак у село (види: Зечевић 1981).

¹⁴² Разјапљена уста су, сматра Бахтин, једна од основних слика народно-празничног система. Уста која зјапе и гутају већ су ту доведена у везу са ђаволом и клица су слике космичке празнине која прождире човека остављајући уместо тоpline хладноћу, уместо заједништва усамљеност, уместо изобиља ништавило.

¹⁴³ Односно, нешто раније, сасвим супротног значења: „Тако из мене светла пређа испреда се. Боже, не прекини ме, ма ишчезнуо, светло да паднем по њој за оплођење” (СДМН, III, 120).

¹⁴⁴ Смрт је персонификована (*Теткица*) и препознаје се по прецизним атрибутима: „Ка дрво кад му посеку корен, зањиха се и падне. То лукава од себе даје знак: хладно проструји за опомену... не вреди што је у снази као дрен: за јаког и она се опрема јака” (СДМН, III, 121) или: „По кутовима камене се старци, значи хладној ближи најпре је осете” (СДМН, III, 123). Она је лукава и хладна, од ње се људи камене (дакле, из њих излази поменути зрачак живота, а против ње не помаже ни дрен, који даје здравље, али не спречава смрт (здро тело

смењивању („Пази, докраја кад затамни, синуће”, СДМН, III, 124). Као и друге Настасијевићева дела, саздана на смењивању супротстављених појмова и појава (љубави и беса, изобилља /*превршења*/ и празнине, видела и таме, родног и неродног), појединачних симбола (кукувије и пчеле, цвета и коприве, јабуке и гљиве) и песничких слика у чијој основи су антиподи, трећа лагарија је на тематско-мотивском плану тесно повезана са претходне две, само што је још и више померене у раван наслућивања, па је и учешће звуковних елемената у њој највеће. Своје место у њој су нашли жагор пијаних сељака, рика говеда, звон, чангрљање, бруј песме, граја, усклици, глас, жуборење, цврчање, шуштање, свирка, цика, шум, лелек, певање тичица, праштање кубура, бруј пролећа, росна блека јагањаца, шум цветања, шкргут зуба, реч која иде од уста до уста, шапат, хука ветра,¹⁴⁵ крик, нечујно шуњање, грожљиво ухо, мукли вапај, зуј чела, трупкање ногу, лупа срца, шуштање крви, жица удешена на свилен глас, као и оно што је *благогласно*. Тамо где се природа ослушкује и где се из тог ослушкивања рађа наслућивање, звук, као и његово одсуство, имају посебно значење. Доживљај света који почива пре свега на чулу слуха у спреси је са местом које у Настасијевићевој мисли припада песми, певачу и мелодији.

„Прича о Незнанцу”

Корпусу *уоквирене фантастике* припада и „Прича о Незнанцу”. Иако овде изостаје оквирни приповедач, одређење према невероватним догађајима који следе дато је такође у оквиру текста, тј. у поднаслову приче: „(Писана само за лаковерне)”. Као својеврсно упутство за читање, ова напомена унапред отклања могућу сумњу читаоца у статус исприповеданог. Изграђена на фолклорним представама, прича о болести која пустоши село и Незнанцу који сељанима помаже да се од ње избеже, подразумева и хришћански подтекст.

Антропоморфизована гушобоља представљена је као *опака жена*, у црној одори, а пошто против ње не помогну ни записи ни катраном исписани крстови на вратима кућа, „онда све што је села у Загорју предаде се у руке Богу и трпљаше” (СДМН, III, 66). Можда им управо то предавање Божјој вољи доноси Незнанца, за кога не питају ни ко је ни одакле је, а извесно се зна само да није нико од њихових суседа, у чему се већ наслућује његово онострано порекло. Болест бежи од њега, али док странац води успешну борбу са њом, против њега се *плет* клевета – врачаре и гатари подбуњују народ и кнеза да посреди нису чиста посла и да је Незнанац послат слева а не здесна. У *смутњи* која наступа народ не разазнаје шта је *црно* а шта *бело*, па кнез *слатким речима* наговара Незнанца да оде. Те ноћи болест и Незнанац се сретну на уској стази, она се начини невидљивом и подметне му ногу, од чега се он стрмоглави, а она толико страховно закикота да два брата зановила код стада умру кад јој чују смех. Незнанац остане жив, али са сломљеном руком и ногом. Приповедање које прати формулу народних казивања, испуњено је нестварним бићима и невероватним догађајима, хиперболичним и гротескним сликама, временским и просторним одређењима која су препозната у нашој усменој традицији.

Као и у другим Настасијевићевим причама заснованим на фолклорној предаји, и овде је значење текста посебно везано за митску поделу простора: на леву и десну страну, на своје и туђе, оно што је споља и оно што је унутра. Дијалектичко поимање света

није исто што и живо). Однос који Кача успоставља према њој је фамилијаран, чак супериоран, што му омогућава да се са њом поигра и да јој се наруга, чиме се такође призива атмосфера народних казивања: Кача „Намигнути јој зна да се посрами матора” (СДМН, III, 111).

¹⁴⁵ Некада су посреди рефренска понављање са минималним одступањем. На пример: „Као за згуду буде звезда ноћ, обронак где законачисмо и ветар дунуо да му се кроз хуку никоји крик не пробије” (СДМН, III, 124), а следећи пасус на истој страни чини издвојена реченица: „Обронак беше где законачисмо и ветар дунуо, да му се кроз хуку никоји крик не пробије”, која се од завршетка прве разликује само у додавању једне запете.

Таква понављања или варијације присутне су на свим нивоима од породица речи преко синтагме до слике или реченице. На пример, на истој страни читамо: „Пепелом главу да не поспе Кача”, а већ следећа реченица гласи: „Што ми пепељаво свиће” (СДМН, III, 124).

карактеристично за народну културу које дели време на добро (дан) и лоше (ноћ), биљке на родне (воћке) и неродне или лековите и штетне (гљиве), нарочито је изражено када је реч о простору, а Настасијевић то обилно користи у својој прози. Праг и врата куће, ограда дворишта, река, ивица шуме, линија атара села, границе су које одвајају своје од туђег, уређено од хаотичног, друштвено прихватљиво од неприхватљивог, сигурно од несигурног и опасног.¹⁴⁶ Помињање области и њихових становника (Загорје, Равничани, Преководци), као што смо већ рекли, нема улогу да нас смести у реалне просторне оквире већ да уведе симболику супротстављених појмова и причу представи као део шире, архетипски заснованог доживљаја света.

Кад се гушобоља засити „беле пуначке деце Равничана”, она се враћа у Загорје, *забачено и непроходно*, и једног празника (*свечаника* – дакле, у време када су силе зла посебно активне)¹⁴⁷ намери се на Јагоду, кћер самога кнеза. Приповедач нас обавештава да малу Јагоду, чије се симболичко име асоцијативно повезује са црвеном бојом и здрављем, нигде нису изводили, јер *урокуљиво око* вреба баш такве – *умиљате*. Ипак, док су домаћи на слављу, а Јагода остављена сама, *опака* јој се пришуња. Незнанац *осети коварну*, „Па се дигне, штап и торбу потражи и крене кући мале Јагоде” (СДМН, III, 68). У овим знацима можемо препознати и атрибуте Светога Саве, свакако путника и Божјег изасланика, који помаже људима и лечи их од злих сила и болести. Када се објави зора, он се искрада, а свет не успева да га задржи даровима које му нуди. Окарактерисан је *благим погледом* а народ пред њим пада ничице. *Загорски мудраци* на крају *измудроваше* да је Незнанац од оних са десне стране, а травари и врачаре од оног соја који долази слева, те да није ни Равничанин ни Прековаца већ да је дошао са треће стране.

¹⁴⁶ Овим просторима припада и гробље које означава прелазак из једног у други свет, а обично је смештено на граници села. У причама збирке *Из тамног вилајета* помиње се гробље Црвено Брдо, на које се отпуштају умрли.

¹⁴⁷ Како примећује Елијаде, празник је тренутак продора светог Времена у људску свакодневицу (види: Елијаде 2009) па је у Настасијевићевој прози помен светковине сигнал да напуштамо сферу реалистичког и прелазимо у домен митског.

ПРИЧА О ТЕОФАНИЈИ:

„ПРИЧА О НЕДОЗВАНОЈ ГОСПОЋИ И ГЛАДНОМ ПУТНИКУ”

Мотив незнаног путника, са којим је повезано и кушање човекове природе, срећемо и у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику”, која дозива народна предања у чијем средишту је теофанија или теоксенија: анђели, свеци, божанства, али и преци,¹⁴⁸ који прерушени у путнике или просјаци, иду по свету и кушају људе: добре награђују, а зле кажњавају. Обичај гостопримства и данас у нашем народу има посебно место а нахранити и примити путника је одвајкада било неписано правило,¹⁴⁹ које је у хришћанству нашло потпору¹⁵⁰.

Казивања о њој се, обавештава нас у првој реченици приповедач, нису слагала, али је свима заједничка *потка* „нечега на загробни живот”. То је и иначе преовлађујућа атмосфера многих од Настасијевићевих прича, што му омогућава контрастирање живота и смрти, светла и таме, али и много важније развијање идеје да се оно што човек носи са собом и његово (углавном негативно) наслеђе не завршавају смрћу и гробом. Као што се у „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија”, сучељавају виђење „паментних” и виђење приповедача, тако и овде постоје два различита казивања о ономе што се догодило са насловном јунакињом. На самом почетку, кроз гротескну слику извитоперења хуманог, наговештено је уплитање демонског и нечистог. „Зломисленици” *радо шапућу* да је имала тицоглавог мужа, коме је нешто шуштало у гласу и који у њој зачеди тицоглаву децу. Како је била *виловита* а у деци није видела ништа своје, неименована госпођа их је тровала чајем од

¹⁴⁸ Занимљиво би било и тумачење које би у незваном путнику видело упокојеног мужа, а у сеновитим стаблима врта душе преминуле деце. Овде се ваља подсетити обичаја да су наши преци своје умрле сахрањивали у дворишту, често под каквим дрветом, што је, тврди Чајкановић, супституција древног варварског обичаја сахрањивања под кућним прагом: „Као један начин да се првобитни обичај ублажи може се сматрати сахрањивање у воћњаку, или уопште сахрањивање у непосредној близини куће, 'на својој земљи'” (Чајкановић 1973: 54).

¹⁴⁹ Чајкановић бележи да је обичај гостопримства констатован код многих народа и да је вероватно био познат свим народима на примитивном нивоу. Мало је обичаја који су код свих индоевропских народа били толико општи као што је случај са гостопримством. Истовремено, за странце и непознате једнако често се везују мржња и нетрпељивост, што Настасијевић можда још и чешће раби у својој прози. „Веровање да се божанство може инкарнирати, створити човеком, није каква споредна, случајна појава у историји религије, нити какав изолован мотив из приповедака и митологије, него је то најдубље уверење, врло јака догма у религији примитивног човечанства. Фрезер је доказао — и то је централна идеја у његовом делу *Golden Bough* — да су примитивни људи, у целом свету, мислили да су њихови богови оваплоћени у живим људима... Та идеја нашла је свој највиши израз и у хришћанској религији, у теорији о Богочовеку, који је 'сишао с неба и оваплотио се'... видећемо да су случајеви где се божанство јавља у телесном, човечјем облику, да би задовољило своје еротичне прохтеве са смртним женама, тако рећи свакидашњи. Божанство се, дакле, може јавити у људском облику — то је догма о којој примитиван човек неће ни да дискутује” (Чајкановић 1973: 71).

¹⁵⁰ Апостол Павле у Посланици Јеврејима чува ово веровање: „Гостољубивости не заборављајте, јер неки не знајући из гостољубивости примише анђеле на конак” (Јев. 13, 2), упућујући нас на Јеванђеље и речи које ће Господ изговорити на Страшном суду: „34. Тада ће рећи Цар онима што му стоје са десне стране: Ходите благословени Оца мојега; примите Царство које вам је припремљено од постања свијета. / 35. Јер огладњех, и дадохте ми да једем; ожедњех, и напојисте ме; странац бијех, и примисте ме; / 36. Наг бијех, и одјенусте ме; болестан бијех, и посјетисте ме; у тамници бијех, и дођосте ми. / 37. Тада ће му одговорити праведници говорећи: Господе, када те видјесмо гладна, и нахранисмо? Или жедна, и напојисмо? / 38. Кад ли те видјесмо странца, и примисмо? Или нага, и одјенусмо? / 39. Кад ли те видјесмо болесна или у тамници, и дођосмо ти? / 40. И одговарајући Цар рећи ће им: Заиста вам кажем: кад учинисте једноме од ове моје најмање браће, мени учинисте. / 41. Тада ће рећи и онима што му стоје с лијеве стране: Идите од мене, проклети, у огањ вјечни који је припремљен ђаволу и анђелима његовим. / 42. Јер огладњех, и не дадохте ми да једем; ожедњех, и не напојисте ме; / 43. Странац бијех, и не примисте ме; наг бијех, и не одјенусте ме; болестан и у тамници бијех, и не посјетисте ме. / 44. Тад ће му одговорити и они говорећи: Господе, када те видјесмо гладна или жедна, или странца или нага, или болесна или у тамници, и не послужисмо ти? / 45. Тада ће им одговорити говорећи: Заиста вам кажем: кад не учинисте једноме од ових најмањих, ни мени не учинисте. / 46. И ови ће отићи у муку вјечну, а праведници у живот вјечни” (Мт 25, 35–46).

лиандровог листа док сва деца нису умрла.¹⁵¹ *Зломисленици* још кажу да госпођа носи црнину не због жалости, већ да злослуту другима (туђа деца од њеног погледа добијају тролетницу, а птице заобилазе њен врт).

Ипак они малобројнији у парохији другачије види ствари. Тицоглава деца (*накот*) умрла су сама од себе, управо због своје противприродности, а мајка је сву своју неутрошену љубав преусмерила на врт и његове плодове: „јер зашто би се иначе заборављала и сатима смешила на још неразвијене пуполке, и миловала заруделе јабуке, и бледела на пегу трулежи” (СДМН, III, 55).

Иако експлицитно не даје предност ниједној од две верзије, приповедач се ипак изјашњава и то кроз именовање оних који одређену истину заговарају: прве назива *зломисленицима*, а друге одређује као *душевни свет*. О ономе што следи, приповеда сам, уз ограђивање од туђих казивања. Одвајајући оно што други причају и што је *несигурно* од онога што је поуздано, приповедач, на пример, поводом уверавања угљевара да су се деца разбољевала од госпођиног погледа, каже: „Али ми о томе нећемо да знамо. Сигурно је само ово: Госпођа је више волела свој врт но сву децу окоћену¹⁵² у границама општинског атара” (СДМН, III, 56).

Госпођа живи сама у пространом врту, око којег је зид сав обрастао у маховину и лишај. Он је чврста граница два света: спољашњег и унутрашњег, јавног и тајног, колективног и личног. Стапање човека и ствари што га окружују, које смо запазили на почетку Качиних лагарија, срећемо и овде: врт, зид, али и кућа и госпођа, па чак и пролазници су зелени, срасли и неодвојиви, без јасно издиференцираних контура.¹⁵³ Више од помињања тицоглавих мужа и деце, ово сливање човека и онога што га окружује сигуран је знак да се налазимо у свету гротескне фантастике, и то оне која је повезана са осећањима страха и нелагоде, јер док се приче о урокљивим очима, враџбинама и угљевљу још могу рационализовати, читалац остаје без објашњења како то да су зелени не само маховина и лишаји на зиду око куће, не само врт у њеном дворишту и кућа сама, већ и газдарица и ретки пролазници.

Својеврсна *мимикрија* госпође, директно проистекла из овог сједињења са вртом који је окружује, омогућава јој да се *непомична* једва разазнаје међу стаблима¹⁵⁴ док у њима струји *сила* односно живот отелотворен у зеленом листу и облом плоду, а касније, с јесени, како лишће умире, она и сама *пожути* у лицу делећи *жуту* смрт плодова. Опадање плодова у јесен је *кобно*, а док се од њиховог умирања улицама шири *загробни задах*, госпођа се *камени*. Непомичност и скамењеност госпође, као и црна хаљина и жута боја лица наговештавају близину смрти и изазивају осећање нелагоде, наговештавајући један други, нама непознат свет.

Врт у овој Настасијевићевој причи је испуњен воћем (јабука, орах, крушка, шљива, мушмула, дуња) а уместо оних брижно негованих цветова који се везују за девојачку младост и лепоту, овде свако стабло расте где му се хоће и показује своју вољу и карактер, углавном негативно обојен. Опис врта обележен је персонификацијом биљака које попримају особине људи па је мушмула *злобаба*, дуња *чесна госпа*, а *црнооки* трн *пркосан*, што је посебно наглашено јер у опису госпође изостаје оно хумано и човеку својствено – *она сама камењаше се* (СДМН, III, 56). Госпин врт је сеновит, за њега се много више везују труљење и смрт него рађање и изобиље. И централни догађај приче смештен је у јесен: „време

¹⁵¹ Узгредна напомена, „тобож да се попуне” активира мотив познат из бајки.

¹⁵² Посебно треба обратити пажњу на ову семантички негативно обојену реч, која сугерише близину телесног и анималног, као и претходно употребљена реч *накот* уместо нпр. пород.

¹⁵³ „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, бејаху зелени” (СДМН, III, 56).

¹⁵⁴ Када угледа путника, госпођа „опусти дуге руке низ тело и заљуља се као кад ветар истављује подривено стабло” (СДМН, III, 57; Ветар односно кретање доноси промену и укида постојећи поредак, али само тамо где је корен већ поткопан). Касније у тексту, док путник чисти двориште, успавана *њиме* (чиме се такође сугерише његово онострано порекло) госпођа почине уза стабло, „те од једног чињаху се два прирасла близанца” (СДМН, III, 58).

дозревања и опадања и жуте туге” (СДМН, III, 58). Влажан и мрачан, са мирисом трулежи и смрти, врт је у овој причи пре свега веза са доњим светом мртвих.¹⁵⁵

Видели смо да у Настасијевићевој прози приповедач повремено преузима улогу посредника ауторових поетичких ставова и преноси читаоцу схватање света које почива на споју удаљених, опречних и често неспојивих појмова. У „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику” то потврђује и супротстављања приповедачевог схватања „космичке правде” и онога што о томе мисле *паметњаци*. Наиме, људи који превише мудрују, верују да се све може *премерити и обележити* те да је награда строго одвојена од казне. Супротно њима, наш приповедач дели Настасијевићеву мисао о епифанијском откривењу истине, која се не може до краја рационом спознати, већ се може само доживети и то у споју супротица: „А ми рекли би, ту нема двојења, јер коме *доживљај* дошане поруку, ма ко да је тај, она му и слатко и језиво пада на срце” (СДМН, III, 57, курзив М. Н., подвукла А. Г.). Ова приповедачева напомена представља вид упутства читаоцу за боље разумевање текста и сугерише Настасијевићеву (ауто)поетичку идеју да појавност опажене стварности треба одвојити од истине која се осећа и наслућује.

Дан у који је смештен централни догађај ове приче испуњен је тајним знацима: небо капље неким немиром, врхови дрвета се њишу иако нема ветра, а госпођино срце је испуњено зебњом. Да је све само на први поглед у реду, наговештава и то што је капија, која је годинама била замандаљена и забрављена,¹⁵⁶ сад одшкринута, мало, али довољно да се кроз њу провуче измршавели човек. Сад када знамо да ствари нису онакве каквим се чине, да нису *просте као боб*, онда ћемо и приповедачеву констатацију да се кроз капију увукао „Све у свему обичан прегладнели човек” (СДМН, III, 57) схватити тек условно. То што се на њему, како нас обавештава приповедач, опажају глава, труп, удови и дроњци¹⁵⁷, а у њему „глад и неколико њоме искиданих и ускомешаних мисли” (што би могао знати само свезнајући приповедач), требало би да увери читаоца да посреди није никакво мешање натприродних сила, већ да је пред њим исти онај њему добро познати свет свакодневице. Његово подривање пак наговештено је осећајем зебње и податком да су тога дана ствари ипак другачије у односу на устаљени поредак а још више речима самога путника који уводи *неименовану* силу што га је довела до врта и отворила му врата – њему је *казано*: „Забрављена врата отвориће ти се”.¹⁵⁸

¹⁵⁵ У старим веровањима Срба и других индоевропских народа, орах се везује за доњи свет и његове демоне. Он је и дрво вештица и злих духова, „халовито” и несрећно, а његов плод се оставља по гробовима као жртва демонима и мртвима. Слично важи и за плод јабуке, која као и шљива, има двојаку природу: са једне стране, везује се за плодност и рађање (јабука се поклања као израз љубави), а са друге, сматра се сеновитим дрветом, сади се на гробљу а њен плод се оставља као жртва умрлима. Негативно обележје има и крушка. У народним приповеткама и скаскама она је такође сеновита и зло дрво под којим се окупљају ђаволи (в. Чајкановић 2009).

¹⁵⁶ Годинама су *забрављена* и уста госпође која не проговара ни након сусрета са непознатим гостом („а сада још више вилица уз вилицу осташе приљубљене”, још једна слика огољеног тела која изазива осећање језе). Инсистирање на телесном и издвајање његових појединих делова важан је елемент гротескног приказивања света а у овој причи оно је посебно активно. Незнанац тако помиње *згрчени желудац* који чини да он изгледа као злочинац и крадљивац, а када га засити (*зајазим ли га*), опет ће бити безопасан и питом створ. Желудац је, дакле, неман која живи у човеку самосталним животом, човек храни желудац а не себе. Слично, грч глади и страх везују путников језик, а посебан ефекат производи опис гробног задаха који се шири од трулог воћа из госпођиног врта: „Варошки носеви подрхтаваху похотом на то” (СДМН, III, 56). Све су ово сигнали једног дубоко отуђеног света, који је непријатељски расположен према човеку и у коме је извлачење живота из људи и истовремено издвајање појединих органа праћено осећајем језе и страха од дехуманизације.

¹⁵⁷ „Најглавнија карактеристика за теофанију јесте да се божанство, или демон, јавља обично као незнатан, неугледан човек, најчешће, тако рећи без изузетка увек, као путник или као просјак” (Чајкановић 1973: 71).

¹⁵⁸ Слика забрављених врата која се отварају путнику, трагаоцу, могу симболисати долазак до блага или знања, али могу бити и метафора сексуалног чина. Ово постаје посебно занимљиво ако се сетимо још једног древног обичаја. У пракси гостопримства, Чајкановић, поред умивања и храњења непознатог путника, помиње и трећи врло важан пропис: да се госту док је у кући стави на телесно располагање жена (домаћица, кћи, или било која женска особа из куће). У основи овог обичаја овај наш етнолог и филолог види намеру примитивног човека да са божанством успостави савез, односно да божанство на неки начин искористи (у конкретном случају за добијање потомства које делом потиче и од богова).

Госпођа покушава да руком одбије незваног госта, а желећи да јој се освети за то одбијање путника и ускраћивање гостопримства и милостиње, он одлучује да сам заслужи оно што ће узети и гоњен глађу и осветом започиње да мете врт.

Када се госпођа прене из сна у који ју је увео шум лишћа¹⁵⁹, она тражи незваног госта, али га не налази.¹⁶⁰ Иако жели да *завара зебњу* и да и даље *биска* вашице са јабука (чиме се сугерише ниска и безначајна радња, тако Кача бишти свог поочима, на пример), нога је *занесе* другој страни. Неодређена сила преузима управљање њоме па су радње које чини противне њеној вољи. *Нешто* је сада *мами*, *голицаво* и *ужасно*, управо ка месту труљења од кога је увек склањала поглед. Садашњи тренутак супротстављен је оном *увек* као исклизнуће и одступање од уобичајног. Немогућност човека да управља својим делањем, догађаји који се одвијају без његовог свесног учешћа и противно његовој вољи, карактеристични су за гротескно виђење света и доживљај нелагоде повезан са осећањем губљења тла под ногама.¹⁶¹ Госпођа се брани, заклања очи лактом и примиче се страшном месту „опирући се мишљу: Ништа нећу да видим, ништа да дознам” (СДМН, III, 59). Као када се у позоришту подигну завесе, тако се госпођи, када згази на *гњилеж* и *трулеж*, спусте руке и она види и дозна:

„Са гнусно жутог лица цеђаше се смрт, а руке жилаво стезаху метлу” (СДМН, III, 59).

То *гнусно жуто лице* је истовремено и њено лице (сетимо се како Настасијевић различитим ликовима приписује исте особине спајајући их истим мотивом, у овом случају смрћу и умирањем)¹⁶², а руке које грчевито стежу метлу још једна гротескна слика мртваца на коме су заостали трагови живота.

Након ове сцене која је кулминација читаве приче, приповедач каже да је оно што се потом збивало мање битно, да су *учењаци* и *паметњаци* дошли у врт да развиде и обележе и закључили да то што *сулуда* госпођа није нахранила гладног путника није кривица него грех, а да се за грех одговара пред богом, а не пред људима. И овде приповедач у заградама уметне коментар: „(За оно сулуда ми ништа не тврдимо јер нисмо сигурни.)” (СДМН, III, 59), скрећући пажњу читаоца на туђ говор. Иако покушава да сачува своју објективност и да се ограда од онога што наводно не зна, приповедач одабиром детаља и интерпретацијом ликова и догађаја посредује свој став. Он не зна да ли је госпођа сулуда, али зна о чему она и путник разговарају, шта је и како *мами* и сл.

О ономе што је после било, приповедач не казује много, *само то* да иако је госпођа настављала *као да* живи по старом, она је поподне махала обема рукама као да дозива некога „с ону страну гора и вода”, а капија је упорно остајала одшкринута. Дакле, једном нарушена равнотежа није се више повратила, а граница два света која се једном указала, наставља да живи попут пукотине која се не може затворити. Иако је госпођа у наслову приче одређена као *недозвана* (није се одазвала позиву с оне стране; није *се дозвала памети*), одшкринута капија значи да граница између два света остаје отворена, а госпођино узалудно махање истовремено изражава кајање и наду. Одшкринута врата су позив и знак чекања којим је обележен читав човеков овоземаљски живот.

¹⁵⁹ О свеопштем јединству природе, спајању човека и света који га окружује, сведочи и ова узгредна реченица: „и би благогласан шум, као кад се зарадован ваздух шали пропланком” (СДМН, III, 56). Радост ваздуха, шала, труло лишће које под метлом изгладнелог путника постаје попут златних пахуља супротстављају се доминантној атмосфери приче, у складу са Настасијевићевим поетичким начелом контрастирања и укрштања супротности.

¹⁶⁰ Када њоме означава гладнога путника, Настасијевић заменицу Њега пише великим словом, потврђујући да је посреди теофанија.

¹⁶¹ Кајзер одређује суштину гротескног као отуђени свет. За разлику од света бајке, који је стран и необичан, у гротесци се „оно што је било познато и присно одједном открива као нешто страно и загонетно. Ту се изменио или преобразио наш свет” (Кајзер 2004: 258). У гротескном се, тврди овај теоретичар културе, не ради о страху пред смрћу него страху пред животом јер нам „наше уобичајне категорије више не помажу да се оријентишемо у свету” (Кајзер 2004: 259).

¹⁶² Мало ниже у тексту путника ће приповедач назвати преминулом гладницом, дакле употребиће женски род.

МОРА БИТИ ДА ЈЕ ТАКО БИЛО ИЛИ ИСТИНА ИСПРИПОВЕДАНОГ СВЕТА

„О Чика-Јанку”

Неизвесност о статусу исприповеданих догађаја, карактеристична за фантастику, прати и причу „О Чика-Јанку”, на чијем почетку приповедач изражава веру да „Мора бити, постоји негде чика Јанко” (СДМН, III, 61). Његово постојање није до краја дефинисано: „Можда о њему чух некад, или записано негде прочитах, или ми на сан дође, или враг би знао шта” (СДМН, III, 61). Ипак то не умањује чињеницу да он за приповедача постоји: „укоренио се, јасно га видим и чујем у памет, у срцу чежња ме за њим” (СДМН, III, 61¹⁶³). Штавише, то постојање је толико снажно да приповедач верује да ће се њих двојица неминовно срести а касније док приповеда о Чика-Јанковој страсти *даривања*, он уверава и себе и нас у истинитост свога казивања: „И онда, морало му се десити овако, сигуран сам до у длаку овако” (СДМН, III, 61).

Чика Јанку је у прошлости неко нешто узео са срца, „можда Бог жену и децу”, слуга приповедач, па је овај *патник* бол заменио осмехом и решио да убудуће даривањем предупреди могућност да му поново ма шта буде одузето. Чича Јанкова судбина донекле призива библијску причу о страдању праведнога Јова, а хришћански контекст подвучен је Јанковим речима да ни он сам није свој, а камоли да су они били његови, те мишљу да бол долази као неки дар озго. Али читаоцу брзо постаје јасно да ствари ни овде нису онакве каквим се чине и да ни са Јанковим даривањем нису *чиста* посла. Његов стални рад („као мрав лудо повазда пословаше”, СДМН, III, 62) прате *стрепња* и *немир* који се смирују тек у раздавању, а убрзо „давање му пређе у *крв* и *сласт*” (СДМН, III, 62), толику страст да је Чика Јанко читаву кућу расточио, па је у старости он погрбљен а кућа *уцрвоточена, зјапи*¹⁶⁴ *без крила прозора*. Његово сиромаштво поспешују „стари знанци”, чак и пијани, добро знају где му је кућа: „С мољцима и жишцима точе је прилежно” (СДМН, III, 62). Њихово учешће у његовом пустошењу није безначајно, он даје а они примају, понекад и сами узимају оно што им се свиди, под изговором да би им Чика Јанко то и сам дао. Две крајности, узимања и давања, тако исходе у истом резултату: потпуној пустоши. Невоља наступа кад кућа остане празна и кад у њој не остане ништа више што би се могло даровати или отети.

Црви, мољци, жишци призивају слику растакања свега материјалног јер *човек је прах и праху ће се вратити*. Трошење и осипање телесног и предметног ствара атмосферу језе у коју се уводе необјашњиве појаве са границе сна и јаве. Тако се, „као да му се однекуд дошану порука” (још једном је јунак вођен оностраним силама чије се присуство не може разумом појмити), Чика Јанко ушуња у празну кућу и затекне на полици *три сестрице*, три миришне румене јабуке,¹⁶⁵ чије порекло остаје необјашњено. И пре него што их стрпа у недра, Чика Јанко, кога приповедач означава семантички обојеном речју *лисац*, сети се да их пита одакле оне ту. Као да сасвим следи реалистичку мотивацију приповедач наставља: „Оне, *дабоме*, не одговоре му, јер то не могу, али се чика-Јанку учини као подмигују се *ђаволице*” (СДМН, III, 63). Напоредно рационализовање једних појава и истовремено увођење оних које немају потпору у реалистичкој мотивацији карактеристично је за Настасијевићеву фантастику. Док приповедач једне догађаје одбацује као немогуће, преко ирационалности других прелази без коментара или је прихвата као сасвим природну. Тако кад се Чика Јанко спрема да баци јабуке (кроз онај прозор који зјапи без крила и који је сада

¹⁶³ Метафоре засноване на аналогiji са биљним светом присутне су и у овој причи.

¹⁶⁴ О тим кућама које зјапе и које губе своју заштитну функцију остављајући човека изложеног силама космоса, а које срећемо у Настасијевићевој прози, већ је било речи.

¹⁶⁵ Јабуке се у нашој култури често срећу као дар или понуда, а понекад и као жртва. У народним причама јунак често треба да донесе неверној жени, сестри, мајци или лажном царевиху митске јабуке које расту на дрвету коме не припадају, и које обично у планини или у језеру чува аждаја или неко друго чудовиште.

joш једном поменут), јер му не треба потурени дар, његова рука малаксава од неке блакости и супротно првобитној намери милује јабуке. На његов захтев, јабуке му дају *мирисни знак* који констатује и приповедач: „у соби доселе мемљивој, несањаних вртова завеје мирис” (СДМН, III, 63). Управо тај мирис покреће даља дешавања која припадају гротескном и фантастичном. Пожудне ноздрве нађуше мирис, а надлазећи, све тамнији бат корака уплаши јабуке: „Оне смагну од стрепње: Страх нас, чика Јанко!” (СДМН, III, 64). У том свету, ноздрве су самосталне, бат и кораци такође независни од онога коме припадају, а јабуке говоре. Док се Чика Јанко скрива у тами, уз тресак капије и врата, које обара ногом, у собу улази *онај*, белих зуба и дебелих усана¹⁶⁶. Динамика сцене постигнута је ономотопејама (тресну, цокну...) али и гротескном сликом носа који треба да буде одсечен: „дошло ми да одсечем ово носа, паткама да га бацим, кад ваља” (СДМН, III, 64). Нонсенсна замена улога у којој „провалник” оптужује Чика Јанка да му је одгризао нос, измами јунака и док се насилник слади јабукама, Чика Јанко се слади њиме целим.¹⁶⁷

У духу сказа, приповедач завршава свој запис констатацијом „просто не знаш коме је слађе” и предосећањем да ће срести Чика Јанка, да ће се препознати и пасти један другом у братски загрљај. Ова финална формула враћа нас на почетак текста у којем приповедач такође изражава нада да ће наћи Чика Јанка. Прстенаста структура у којој причу отвара и затвара приповедачево одређивање према догађајима које записује испуњена је фабулом која од хришћански мотивисане прелази у гротескну и фантазмомогоричну. Доводећи у непосредну близину узвишене, озбиљне теме незаслужене казне и даривања које и само постаје страст (можда и више од тога, ако се сетимо античког схватања мере и прекорачења граница)¹⁶⁸ и нонсенсне слике које су на граници бесмисленог и језивог, Настасијевић следи своју поетичку мисао, блиску романтичарском уверењу, о истини која се може досегнути само у сучељавању опречних појмова и постулира идеју о сложенем тоталитету света.

„Спомен о Радојци”

Да је за причу важно не толико оно што се заиста догодило већ оно што је казивач у вези са њом у себи доживео, потврђује и наратор „Спомена о Радојци”, која у реалистичке оквире такође смешта митске обрасце. Приповедач „не зна” да ли се јунакиња његове приче заиста звала Радојка а дете Мимо, али видевши жену како гони овцу и јагње на трг, он у *ганућу* говори себи: „Оно је мора бити Радојка, и невоља јој, јер оно мало јада гони на трг и води Мима!” (СДМН, III, 127). После тешких година, испуњених данима који су све један црњи од другог, „зачудо”, каже приповедач, „сад у сећању, дубље но ишта гане ме спомен о Радојци. И чини ми се, кад на крају ишчили све, остаће ганутљив да завршим њиме” (СДМН, III, 127). Наратор признаје да тај догађај, који у њему буди противуречна осећања па му је истовремено драг и болан, у *памети дограђује* и у *срцу храни задовољава*. Дакле, он мења причу, која постаје његова творевина, отргнута од стварности: „И не помисливши, можда је уистину друкче текло, ја при свом остајем, и своје казујем овде” (СДМН, III, 127). Свет књижевног дела има своју стварност независну од материјалне стварности, поручује нам и овде приповедач Настасијевићеве прозе уводећи питање метаприповедања.

¹⁶⁶ Сетимо се да и у трећој Качиној лагарији срећемо негативно означену фигуру супарника, Циганина, који је такође дебелосни, што је само један од начина на који Настасијевић постиже фино премрежавање текста збирке.

¹⁶⁷ Намеће се асоцијација са мајстором гротеске Гогољом и његовом причом „Нос”, а важно је имати на уму и улогу коју нос добија у гротескним представама народне културе.

¹⁶⁸ У том смислу индикативно је што приповедач, након што упозна читаоце са Чика Јанковим страдањима, каже да Чика Јанко „искриви”, а онда објашњава и *на коју страну*. Дакле, наговештено је скретање са правог пута. Да Чика Јанково даривање није мотивисано алтруизмом, већ најпре потребом да заштити себе а потом сладострашћем које у њему изазива давање, потврђују и његове речи с почетка и краја приче: „Али чекни де, стари, нећеш ти мене више претећи” (СДМН, III, 61) односно „То ја за радост себи, а ти, прости ме, брале! Ето такав сам ја” (СДМН, III, 65).

А о чему то прича приповедач и шта је на њега оставило тако дубок утисак ганутости? У првом слоју, он приповеда о једној од многих породица погођених српско-турским бунама (или било којим од многобројних ратова у којима је наш народ страдао), где отац са ратишта шаље писмо својима код куће и тражи да му жена пошаље нешто новца, а она, да би ту жељу испунила, продаје последње што има – јагње са којим се њен син спријатељио. У ову наизглед једноставну причу, уткани су многи од симбола које препознајемо у Настасијевићевом опусу. Најпре, ту је мотив границе и са њим повезан мотив странца: жена долази са планине тј. оданде „откуда за невољу” људи силазе у варош, из куће која је „негде при брду последња”. Радојка два пута напушта своју кућу и оба пута доживљава непријатности у туђем и непријатељском простору: први пут када силази у судницу и други пут када одлази у варош на пијацу. Ове релације усложњене су увођењем чинилаца који су према човеку такође непријатељски настројени, а који не припадају свету хуманог. У супротстављање тешког живота људи у планини и оног лагоднијег за којим долазе у варош, укључено је и помињање последње куће на брду после које престаје свет настањен људима и почиње планина, простори дивље природе, али и митског и оностраног. И заиста није ни важно да ли се главна јунакиња приче звала Радојка јер је било много таквих, жена и мајки, које су од камена отимале земљу не би ли имале мало воћњака и мало њиве. Социјална мотивација наглашена је и даљим исказом да Радојка од живог има тек нешто кокошака које чепутају око куће, метиљаву овцу и јагње. Мушко дете, Мима, донела је пре четири јесени, на њиви, док су брали кукуруз, обавештава нас приповедач. Али у тај реалистички опис, који сведочи о мукотрпном животу, врло брзо је уведан и митски подтекст. Приповедач нам саопштава: „Живе ту као из земље никли, век им је да рове по њој и љубе драгу, па су и они земљевити” (СДМН, III, 128). У многим традицијама човек је обликован од земље (праха, глине), а потом му је удахнут живот. Мајка Земља у Настасијевићевом мисаоном и вредносном систему има посебно место, а његово разумевање човека као бића разапетог између неба и земље и овде је активно, па на одређење људи као *земљевитих* треба обратити посебну пажњу.

На вест о буни, сви мушки одлазе из села као пчеле из кошнице, пореди приповедач активирајући представу о јакој заједници, каква је карактеристична управо за пчелиња друштва.¹⁶⁹

Традиционална заједница, која се силаском у варош, као силаском у ад, распада, жива је још само у усменом предању, које Радојка дозива својим „мудровањем” о Турцима („Тако се распамети Радојка”, коментарише приповедач, СДМН, III, 128): „ето, истина је што гуде слепци; а ко би рекô да ти Турци, осим песме, овако су народ кô и ми!” (СДМН, III, 128). Истина сачувана у фолклорној предаји не односи се само на Турке, већ на вредносни систем који нестаје у новом, туђем и непријатељском, времену. Радојкин страх од хартије, која има готово мистичка својства у свести неписменог човека, страх је од непознатог, а граница два света овде је граница усменог и писаног, старог и новог, блиског и далеког, прошлог и будућег, у традицији заснованог и помодног.

Када јој пренесу да муж тражи да прода овцу и јагње, она се у себи буни, јер не може због њега да *утамани све живо пред кућом*, а заправо је притиска већа мука: веза која постоји између Мима и јагњета – дете није само јер је са њим јагње, „Другују тако по ваздан, рекао би човек, пазе се и споразумевају, па је лепота видети” (СДМН, III, 129). Већ овде се наслућује да је јагње много више од домаће животиње: оно сходно народним веровањима штити дете¹⁷⁰ али је и симбол Христа, јер човек никад није сам када је са њим Бог. Мотив

¹⁶⁹ Иако су метафоре и поређења у чијем су средишту животиње код Настасијевића ређе од оних које укључују биљни свет, они такође имају важну улогу, а у овој причи су и доминантна. У симболичком смислу, пчела се не доживљава као буба (инсект), већ као животиња, и то стока, најближа овци, изразито позитивно обојена (Раденковић 1996: 185).

¹⁷⁰ У *Српском митолошком речнику* помиње се подушни или душни брав који се коље као жртва умрлим за сахрани или неку даћу. Аутори нас обавештавају да се за умрлог мушкарца обично коље ован или мушко јагње, а за умрлу женску особу овца или одрасло женско јагње те да брав обавезно мора бити бео јер се веровало да ће

немуштог језика, који Настасијевић развија у неким другим својим приповеткама, овде је само наговештен одређењем да се дете и јагње *споразумевају*. Дете и јагње спојени су невиношћу и чистотом, па је отуда страх од губитка јагњета и страх од губитка детета. Управо мисао о томе а не о материјалном губитку, *дави* Радојку док се враћа у свој свет, *узбрдо*: „стегло је за гушу као оно нечист кад хоће болештина; ни данути јој не да, ни прекрстити се за олакшање” (СДМН, III, 129). Супротстављање нечисти и крста јасно показује да посредни није тек реалистичко приповедање о сиромашним горштацима и њиховим ратним мукама, већ о борби *недивних* сила које управљају човековим животом и његовом судбином. У том симболичком свету Радојку притиска и ноћ, а као непријатељ помиње се и петао, који *као ножем* пресеца њен сан.

Слика пута на коме су се нашли овца, Мимо и јагње, па за њима Радојка митска је слика пута страдања која у својој основи чува успомену на Христово страдање али и живот као путовање ка смрти. Да је свет Настасијевићеве прозе фаталистички, потврђују и Радојкине речи: „овај пут је *кô божја рука*; сад брдом и долем, сад преко воде и пољем, да и не мислиш *одведе те где мора*” (СДМН, III, 129). Тако ова јунакиња посредује пишчеву мисао о предестинацији и неумољивости судбине. У песничком маниру вариране речи сличног звуковоног склопа и на мелодијском плану потцртавају значење изречене мисли: „И *вода* на *воду* навезла понесе некуд и *води*. Ето сад и ми; *води* нас, Боже, и *аведи* кад је од тебе *морање!*” (СДМН, III, 129). Реченица „*води* нас, Боже, и *аведи* кад је од тебе *морање!*” поновиће се попут рефрена још једном у тексту (СДМН, III, 129), показујући како Настасијевић користи песничке обрасце грађења текста на различитом нивоу да би истакао оне идеје до којих му је нарочито стало. „Спомен о Радојци” је премрежен захваљивањима Богу и молитвама,¹⁷¹ који одражавају свакодневни народни говор, али и сугеришу у којој сфери треба тражити смисао овог приповедања.

Варош као претеча града у овој прози је сасвим дехуманизована: у мноштву света човек је изгубљен и усамљен. Радојка у туђини осећа *завор* али и издвојеност од осталих људи, чак и од својих ближњих („друго су они”). Два доживљаја једног истог ја, оно како човек сам себе види и оно како га други виде, оживљавају у овој причи архетипски сукоб. Радојка осећа „као сви би прстом указали на њу”, дакле осећа своју истуреност и неуклопљеност, неприпадање, варошком свету међу којим се нашла. Са друге стране, „као да је и нема ту”, нико је не примећује, за друге као да и не постоји, „свако ту сваког зна и види, свако ту има с ким, а ја сама и незнана, ни шале ко да ме припита” (СДМН, III, 130). У том одсуству другог човека, Радојка *саму себе разговара* а разлог за своју усамљеност види у сопственој беди која одбија људе: „Види зар муку, па и не мили му се” (СДМН, III, 130). Да је њена усамљеност ипак онтолошка а не егзистенцијална, потврђују и њене речи: „Последња сам... ја у овом народу”, које у контексту симболике жртвеног јагњета дозивају Исусове речи: „Али ће многи последњи бити први и последњи први” (Мт 19, 30).

Када Радојку најзад неко примети и када јој се обрати, то је непријатељски настројен човек, који и нема много људскога у себи. Одсуство хуманости симболички је изражено и описом његовог изгледа: то је неки толико дебео човек да Радојка, осим вепова,¹⁷² у свом животу дебљег није видела! Уместо да говори, он *сикће*, а од беса модри у лицу. Зато Радојка

у противном сви чланови из куће умрети. Црни брав се клао за нечисту душу, а као подушни брав никад се не помињу коза, јарац, кокошка ни свиња (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 127).

У народном веровању, ђаво се може у све претворити само не у овцу и у пчелу јер су оне од Бога благословене (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 129); ако се у новој години прво види бело јагње, то је добар знак (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 48).

Овца је ритуално најчистија животиња, она припада кругу животиња блиских човеку (као и говеда и коњи, али је овца човеку најближа и има највише „светлих” особина) (види: Раденковић 1996).

¹⁷¹ Када је реч о уметању народног израза, *туђег говора*, у овој причи срећемо и поновљене звуке успаванке: „Љуљу ми љуљу” (СДМН, III, 131), који уносе меке лирске тонове повезане са ганутошћу коју приповедач помиње у свом уводу.

¹⁷² Не само да претерана дебљина потиरे оно људско у њему, већ је и животиња са којом се пореди са границе домаћих и дивљих.

нема куда, него му даје јагње у бесцење и жури назад, својој кући. Олакшање које осећа је као оно *иза ружног сна*, њој је *лакнуло и не дави је више*. Када је пролазници питају зашто Мимо плаче, то је као да је *на комадиће растргну*, пореди приповедач и оживљава митски слику комадања човека. Зато Радојка стисне вилице (што је израз грча али и одлучности) и пружи корак јер не воли „да јој се мука по путу развлачи” (СДМН, III, 131). Храброст и достојанство, које ова жена чува и у најтежим часовима, имају у себи нешто од наше епске прошлости сачуване у народној свести, са којом је веза успостављена раније у тексту.

Када Радојка најзад зађе у брда, њој се смркава од туге а не од мрака, а у тој тами која *гусне*¹⁷³ око ње „она и оно ту сами самцити па да их удави” (туга, СДМН, III, 132). Између јагњета и детета тј. човека успостављена је јасна паралела не само њиховом телесном неодвојивошћу (дете спава на јагњету, Радојка носи и дете и јагње) већ и експлицитним коментаром који затвара причу. Незнано да ли стварно или понесена осећањем туге („од јада ли у срцу, или збиља”) Радојка причује „жалобан глас: час као блеји јагње пред заклање, час човек у муци негде запомаже” (СДМН, III, 132). Страдање и жртвовање јагњета изједначено је са патњама и страдањем човека, не само Богомладенца Христа, већ и свакога мученика који поверује и препусти се вођењу од стране Божје воље. Од животне и митске страве Радојка се брани молитвом. Најпре шапатом, потом муцајући несигурно, па из глас (дакле, у растућој градацији, све јаче) она изговара Исусову молитву: „Помилуј, Боже, помилуј, помилуј и услиши” (СДМН, III, 132). Ове речи затварају и саму причу, што потцртава њихову важност и место у систему значења и указује на веру као последње исходиште и осмишљење човекових овоземаљских патњи.

¹⁷³ *Густ* је један од омиљених Настасијевићевих епитета, који најчешће указује на силину осећања и мрачну страну страсти. Овде је уведен преко глагола *гуснути* и везе са *густим мраком* а сугерише тежину муке којом је притиснута Радојка.

СНОВИ И ВИЂЕЊА УМЕСТО РАТНИХ ПРИЧА

„Виђење 1915”

Неколико година пре него што ће Настасијевић објавити збирку *Из тамног вилајета* (1927) и у њој причу „Виђење 1915”, Фројд штампа свој есеј о узнемирујућем (1919). Фројд признаје да је ретко да се психоаналитичар осећа позваним да истражује естетичке теме, чак и када се те теме тичу теорије лепог већ и теорије осећања, али да се понекад дешава да се заинтересује за неке теме које су остајале по страни књижевно-естетских стручњака. Таква тема је за Фројда узнемирујуће које припада застрашујућем, ономе што ствара тескобу и ужас. „Немачка реч *unheimlich* [узнемирујуће] очигледно је антитеза речи *heimlich* [утешно, мирно, од *Heim*, кућа], *Heimisch* [отаџбински, родни], дакле блиско, уобичајено, и очигледно је из тога закључити да ако нешто изазива страх то је управо зато што није познато и блиско” (Наведено према: Еко 2007: 312). Фројд се позива и на оне мислиоце који су пре њега писали о застрашујућем: Шелинга у области естетике и Ернста Јенча, који 1906. године објављује плодну али не до краја исцрпну студију из области медицине и физиологије. Јенич није отишао даље од везе узнемирујућег са новим и непознатим, а та дефиниција је недовољна јер не изазива све ново негативну реакцију. Овај аутор такође сматра да је најбољи начин да се у причи постигне ефекат узнемирујућег када се читалац држи у неизвесности и као успели пример наводи Хофманове фантастичне приче. Јенич тврди да се осећање узнемирујућег јавља када нисмо сигурни да ли је оно што посматрамо живо или не и када неживи објекти почну исувише да личе на жива бића. И за Фројда, Хофман је писац без премца када је реч о ономе што називамо *узнемирујућим*, а врхунац узнемирујућег он везује за проблем двојника – то биће двојника формирано је у раном детињству, раној менталној фази и тада није било непријатељски настројено. Застрашујуће по Фројду, проистиче када то давно затурено покушава да избије на површину и угледа светло дана. Враћање потиснутог, неуобичајно које избије на површину када се уклони оно познато, заборављено које испливава из раног детињства појединца, али и детињства целокупног људског рода јесте оно што производи ово осећање (види: Еко 2007: 312).

Управо мотив сећања (*спомена*) које притиска као мора срећемо и у првој реченици „Виђења 1915”. Иако наратор избегава да се сети и покушава да потисне виђење, оно се не да заташкати већ надире из дубине и његове таме. Како је то сећање *језиво* („Језивије но икад у сну, икад на јави обелодањују се обличја”, СДМН, III, 133), то је и светло које прати њихово испливање негативно обојено (*кужна зора*). Покрећући „опсесивне” теме своје прозе, овде вариране на специфичан начин и присутне као питање онога што је дубоко запретено у човеку, што га мори и оптерећује, а чије обелодањивање доноси олакшање и спас, Настасијевић се дотиче и проблема слободне воље и њеног изостанка, који је карактеристичан за пишчево виђење света. Тако се и приповедач пита чијом вољом, када се он сам томе противио, та виђења у њему оживљавају. У људима који гоњени смрћу, *врдакају* пред њом, како би је избегли, мислећи о свему другом сем о њој, приповедач препознаје себе иако: „Никада не сазнах такве, моја рођена страдања никад до тог ужаса не нарастоше. Слабачак подајем се, реч за реч послушно везујући рођену мору на дар ближњима спремам” (СДМН, III, 133). Иако, дакле, оно о чему приповеда није лично искусио, приповедач себе проналази у људима који покушавају да умакну судњем часу тако што о њему не мисле, а прича о ратним приликама из 1915. постаје општељудска и универзална, у неким аспектима и хришћанска. Временско одређење које је дато у наслову приче (и по томе се она разликује од других у збирци) само условно конкретизује збивања, јер је испред ње уметнута реч виђење, као привиђење, а не као оно што се у стварности искусило.

У овом приповедачевом уводном признању има нешто што подсећа на „Запис о даровима моје рођаке Марије”. Иако ове две приче припадају различитим тематско-мотивским оквирима (прва је ближа фолклорној и митској, бајковној фантастици а друга стварносној гротесци) – позиција приповедача у њима је такође различита (у првој записивач

је и сам укључен (посредством папучица) у догађаје о којима извештава; у другој приповедач два пута истиче да никад не сазна оне о којима говори)¹⁷⁴ – међу њима се да успоставити асоцијативна повезаност најпре преко мотива језивих дарова (море) који се остављају ближњима, као и мотива веза односно везивања речи у причи.

Пре него што отпочне казивање виђења, наилазимо на једно посебно важно место које се може читати двојако, у аутопоетичком и психолошком, тачније психоаналитичком кључу:

„Може бити, да ли да поменем, моје се биће начетворо расточи да они настану” (СДМН, III, 133).

Прво читање би подразумевало обелодањивање ауторског става да се прича рађа у самом приповедачу, који јој дарује живот и истовремено бива њена жртва.¹⁷⁵ Тек изговорена реч ослобађа а запис јој даје посебну тежину. Истовремено, наведено место се може схватити и као сугестија да четири јунака приче представљају инкарнације (отелотворења) различитих личности чије клице приповедач носи у себи. Ова два читања не искључују једно друго јер је писању одавно приписивана терапевтска моћ и важна улога у одређивању властитог идентитета, који често почива у спречи опречних својстава. Свака личност у себи носи клице многих личности, а од стицаја најразличитијих фактора (код Настасијевића су они сведени на уплив божанске, у сваком случају метафизичке воље) зависи која од њих ће се развити на уштрб других. Од мноштва могућих, реализује се једна особа, а представа о овоме садржана је у бројним митовима.

Прича „Виђење 1915” проткана је опаскама приповедача, датим у загради, које указују на његову могућу идентификацију са ликовима о којима говори. Тако, на пример, приповедач у заградама умеће коментар да и њему самом у невољи бујају коса и брада баш као и Попу. За Поднаредника каже да има кљунаст нос и грабљиво гледа те додаје: „(Можда такав будем кад ме глад или дивља која жеља.)”, а након констатације да је Мечка „гњила човечина” коме се од преједања изопачило тело, умеће: „(Стид ме, можда у себи носим могућност слична гада.)”. Једино после описа Жгоље, у коме је индикативна употреба деминутива (носић и два пута душица), изостаје коментар.¹⁷⁶

Доминантни поступак који Настасијевић користи у грађењу ове приче, а који реализује захваљујући своме приповедачу, јесте гротеска. На почетку приче наилазимо на персонификовани опис смрти која *испотија* варкама *заголицава* четворицу несрећника, „за слађи залогај себи” (СДМН, III, 133). Да би јој ужитак био већи, смрт дражи човека, односно мами га илузијама да јој може умаћи.

Сваки од ликова такође је уведен гротескним описом, а у читавој причи инсистира се на одвојености телесног и душевног. Поп је *танкокрво момче*, коме око ноздрва стално подрхтава осетљива душа. Слично, Жгољина *слабачка душица* испада кроз његов шиљат носић. Надимци су у тесној вези са физичким изгледом и карактером јунака те симболичком функцијом коју има у причи: Жгоља први умире; Попова реч је као песма, „као напитака да се озари душа” (СДМН, I, 135) а уз њега је везан и мотив откривања тајне; Поднаредник их, сигуран у себе, води напред, а они пристају за њим, *ломе се куд он заведе*; док је Мечка халапљив и прождрљив. Иако није преовлађујуће, у Настасијевићевој прози присутно је и поједностављено, готово карикатурално приказивање ликова које је део гротескног или

¹⁷⁴ „Никад не сазнах такве, а чини ми се вековах с њима” (СДМН, III, 133).

¹⁷⁵ У „Белешкама за стварну реч” Настасијевић записује да духовно стварна реч не служи „да се њоме заварућање, не да се јефтино у себи што скупље прода, већ да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу, већ да само ћутање проговори” и да, када се обелодањује суштина, то доноси „врхунац штете у односу на ја – сопствено уништење” (СДМН, IV, 46).

¹⁷⁶ Касније у тексту ћемо поново наићи на сличне коментаре, један у загради, а један уденут између зареза у самом ткиву приповести. Описујући Поднаредника коју загладан у даљину *зачкиљи* као да тражи добро познато место и обећава друговима да ће их *ко луду децу* одвести *за ручицу кући*, наратор у загради подвлачи: „(а ни у сну хуља не прође туда)” и наставља: „А они, сироте овце, душа им пристајати” (СДМН, III, 135). Овим коментарима се заправо открива супериорна позиција нашег приповедача, која му омогућава вишак знања у односу на јунаке о којима приповеда. Та информативна надмоћ омогућава ироничан тон и подсмех.

фантазмагоричног доживљаја света.¹⁷⁷ Ефекат који произлази из специфичног *огољавања* човека јесте појачано осећање усамљености и, за модерног човека карактеристичног, отуђења. Ове емоције, видели смо то и у причи „Спомен о Радојци”, најизразитије се јављају у граничним, егзистенцијалним ситуацијама. Не само да ове приче настају непосредно по завршетку Првог светског рата, већ је сваки рат један од оних периода када се искушава човекова природа. Иако је оно хумано у човеку на извештан начин свакога дана на проби, о чему говоре многе Настасијевићеве приповетке, рат је ситуација у којој су прилике суровије а човекови избори заостренији. Ратна тематика у чврстој је спрези са естетиком ружног и гротескним представљањем света у коме натуралистички опис постаје оквир разоткривања онога што је својеврсни табу и пред чим *култура* спушта поглед. Управо зато када јунаци приче „Виђење 1915”, суочени са глађу и смрћу, осете потребу да се прибију један уз другога, *блиско*, па „буде им као браћа су у материној утроби: истим грчем склупчали би се сви”, то *идеално* стање траје само на тренутак, јер „ненадано, самим се сваки осетив, језа их прожме од близине, и одбију се, и јачи косо у слабијег погледа” (СДМН, III, 135). Увеличавајуће стакло, које писац носи у себи, а које Настасијевић помиње у својим забелешкама,¹⁷⁸ омогућава ствараоцу да разобличи човека и скидајући све маске са његовог лица продре до најдубљих кутака његовог унутрашњег бића. Та дубина је, много пута је то у овој прози поновљено, тамна и застрашујућа, из ње, а не из фолклорних представа, долазе истинске страва и језа. У спољашњем свету, чак и оном с друге стране границе, не постоји ништа тако страшно као што је сам човек односно снага његових мрачних нагона.

Међутим, Настасијевић је изнад свега хуманиста и мислилац загладан у хришћанске обзоре, што у „Виђењу 1915” посебно долази до изражаја. У ситуацијама када је прелазак из живота у смрт најближи, не понашају се сви по истом обрасцу: док код једних преовлађује анимална страна човекове природе и тзв. нагони за преживљавање, који су повезани са задовољењем елементарних човекових потреба, каква је у првом реду глад, други увиђају пролазност свега материјалног, па и сопственог живота. Поднаредник жели Жгољину торбу јер је у њој конзерва, а Жгоља не може да је се одрекне (да је баци) јер су му у њој чоњано одело и везена кошуља, симболи његовог младихства.

Четири мушкарца *врдакају* испред смрти не само завањавајући се храном већ и размишљањем о девојкама. Зато Жгоља чува везену кошуљу, а Поп казује/пева о девојци на кладенцу.¹⁷⁹ Тако се у натуралистички опис уносе лирски елементи и фина мелодија народних певања, дијалашке структуре у којој се смењују мушки и женски глас:

„Како ћу те, вели, водо заватити, тиха тихана? Где ћу лице огледати млађана? Нека, велим, воде нек водује, ти си ми танка у пасу, ти си ми слатка у гласу, хајде, драга, да беремо цвеће!” (СДМН, III, 135–136).

Чак и у оваквим текстовима који су доминантно наративни, Настасијевић уводи песму и уноси понављања, риме и неустаљен ред речи, карактеристичне за лирску поезију: *зори зора, тиха тихана, дуњи дуњици, Жгоља, Жгољца, златна коса, златни прах, вода водује*; прескочио : ускочио, пасу : гласу; *жељу је прочитала мила у води* (СДМН, III, 135–136).

¹⁷⁷ Многи писци светске књижевности користили су ову могућност, а аутору овог рада чини се да је Настасијевић најближи Гогољу, са којим га повезује и гротескна и језива атмосфера која боји неке његове приче, међу којима је и „Виђење 1915”. Антономазија, где ликови губе властита имена чију улогу преузимају карактеристични надимци изведени из епитета или заједничке именице, постаје средство којим се постижу сатирични („Лагарије по ноћи”) или гротескни ефекти („Виђење 1915”).

¹⁷⁸ „Да би се дало нешто што је више изван просечног и што је способно да се одржи и живи, треба имати у себи једну врсту увеличавајућег стакла кроз које ће се сабирати зраци спољашњег света при улазу, а расипати при излазу. – Јер сваком стварању, као и у љубави, основна је ознака илузија, била она оптичка, сензитивна или интелектуална” (из *Сиве бележнице* I, 87, СДМН, IV, 286).

¹⁷⁹ Приповедач нам и овде, баш као што је случај и са осталим Настасијевићевим причама, неколико пута скреће пажњу на реч и њен одјек. Поп казује *зрачно*, „реч му је као песма, као напитака да се озари душа”, а након Жгољине смрти остали се вуку и ћуте тако да би у тај час реч горостасно нарасла међу брдима.

Препознатљиво смењивање епског и лирског, наративног и поетског израза, прати тематско смењивање онога што се живи и онога о чему се сања, реалистичког и сновидног. Нешто од поменуте лиризације говора преноси се и у приповедачев исказ. Тако нам он саопштава да *као покошен* овим певањем: „зањиха се Жгоља и падне. Лак је животом па нечујно буде. Као перце спусти се Жгоља на земљу” (СДМН, III, 136). Спуштање на земљу најављује припрему за смрт и приближавање другом свету.

Повезивање смрти са лакоћом, није условљено само рационалним разлозима који стоје иза Жгољиног имена већ и митским веровањем да смрћу душа напушта тело па оно постаје лакше.

Ове лирске пасаже врло брзо ће сменити суров, реалистички прецизан опис мртваца, а прича се завршава ироничним обртом. Поп који је емотивно најближи Жгољи, не може да остави самртника који га *жалостиво гледа* („То не може да он сам овде, сам самцит”) па га „Више вуку но воде”, чиме се истиче изостанак воље и прелазак из света живих бића у свет укочених, мртвих тела. Када на конаку Жгоља коначно умре, не дочекавши свој део конзерве, приповедач тај прелазак означава као *неосетан* јер је Жгоља био на граници два света, а његова душа је полако напуштала измучено тело. Зато се његова смрт доживљава као *добро*: „Нека га, добро је њему кад се не миче” (СДМН, III, 136). Опис мртваца које *модро* вири испод ћебета и значи сву *страхоту* спрегнут је са утиском који оно оставља на Попа. Нешто од Жгољине смрти прелази и на њега, особине посматраног објекта преносе се на субјекат који посматра: Поп као да га је нешто везало за *непомичног* стоји *укипљен* више главе мртваца. Једино Поп слуги метафизичку границу (што је сугерисано и његовим надимком): он „Влажне очи упире у носић разрогачено” и покушава да продорним погледом докучи оно што наступа после ње: „до свиснућа остаје му се: сад ил’ никад да се дозна тајна”¹⁸⁰ (СДМН, III, 137). Баш зато што жели да сазна, за оне друге, оличене у Мечки¹⁸¹ и Поднареднику, он је *будала*.

У готово митском простору клисура, стена и брда, какве најчешће настањују нечисте силе и зли демони, тројица преживелих у једној пукотини наилазе на човека *стархотно сличног* Мечки. Човек мирује, на њему се нахватало иње и док му не приђе, свако би рекао да је пред њим *камен*. Али управо варљиви траг живота заостао у овом страдалнику који је готово мртав јесте оно што наредну сцену чини сабласном:

„Али још миче очима у неки поздрав или молбу. Насмеши се Поп, омађија га то, у дрхтавици све слађој на прстима као светињи прилази. Усном скочањеног додирнув одскочи, прострт по земљи зариди” (СДМН, III, 137).¹⁸²

Пошто је Поднаредник *друго* (он и Мечка представљају супротност Жгољи и Попу), пре него што види *човека*, он опази котао и торбу брашна. У нарацију је овде уведен гест, као израз фамилијарног и свакодневног, у конкретном случају детронизујућег: Поднаредник зналачки *чукне* у чело замрзнутог човека из чега закључи да је *печен* (са значењем готов, али истовремено активира и оксиморонско поигравање засновано на претходној констатацији да се на самртнику накупило иње). Тај приземљујући покрет Поднаредника, припрема је за његову даљу акцију, али и наговештај блиског, народског односа са смрћу која више није страшна и узвишена већ се са њом може нашалити. Поднаредник ножем одсеца упрте које остају да висе у *скочањеној* руци – понављењем придева скочањен наглашава се одсуство

¹⁸¹ Мечка и Жгоља представљају неку врсту *комичног пара* заснованог на контрасту дебео – мршав, тежак – лак, какав препознајемо у народним празничним формама.

¹⁸² Овде се ваља сетити и Качиног доживљаја мртве тетке и поменутог одређења сабласног које у својој *Естетици ружног* нуди Карл Розенкранц: „Контрадикција по којој би мртац и даље био жив јесте оно што чини наш страх од духова... ако дашак ветра помери мртвачки покров или светло које затитра замути његове црте, тада и сама идеја на живот у мртвацу... јесте оно што првенствено носи нешто сабласно. За нас се смрћу овај свет завршава; појава оностраног кроз неког покојника има одлике застрашујуће аномалије. Мртац, који припада оностраном, изгледа као да се покорави законима које ми не познајемо. С ужасом спрам покојника утолико што је он плен распадања, уз обожавање покојника као освећеног бића меша се потпуна тајна будућности” (Наведено према: Еко 2007: 312).

живота из смрзнутог тела, док исечене упрте и симболички означавају прекид везе са храном и светом материјалног.

У том свеопштем первертовању (смрзнут → печен; жив → мртав и обратно мртав → жив; туга → радост, смех → плач), Поднаредник за *смех* плачљивом Попу уместо *чите* (књиге) набије котличе, те у својеврсном *пијанству* од мириса брашна, *креше оком, поцупкује*, „и Мечки од милоште пришива шамаре” (СДМН, III, 137). Човеково свођење на материјално наглашено је и у опису Мечке, где се, на пример, душа уместо са очима¹⁸³ везује за нос. Он дува за врат Поднареднику, „носа не скида с торбе [уместо ока] Мечка: ту му је душа, просто срце, бубре му образи од оживљења” (СДМН, III, 138). Гротескна слика садржана је и у његовом бубрењу готово до пуцања (сетимо се Бахтинове слике тела које се прелива преко својих граница) па „за одушку себи, да не пукне”, он *трабуња*. Овим изразом такође је наглашено његово губљење људских својстава, конкретно способности говора и снаге речи.

Како се ближи крај приче, нарација је све чешће испрекидана стиховима чији нас ритам приближава завршетку и подваци *језиву хитњу* којом се, *брзо и брзо*, јунаци селе у смрт. Назменично смењивање приповедања и дијалога са уметнутим стиховима нарушава монолитну структуру и на формалном плану нас припрема за крајњи обрт. Спајање меког, лирског и баналног, натуралистичког, један је од поступака којим се карактерише гротескно виђење света а који је присутан и у завршетку ове Настасијевићеве приче. Асоцијативним повезивањем Мечка (који у пренаглашеном изокретању постаје *Меца*) спаја се са крушком, која нас даље води до мотива сласти и зрења (крушке *усите, угњиле*) и на крају до народне песме „Еј, дуње ранке, крушке караманке”. То што се мелодија ове песме везује за коло, омогућиће нам да наслутимо увођење мотива *плеса смрти* (*dance macabre*). Нестрпљење које Мечка исказује према храни ироничном игром судбине води га у скору смрт. Угодност колибе опонирана је понору који се назире околу ње, али ни она не може да пружи уточиште пред страшним крајем, који је неминован. Карневалске слике *ударања* уграђене су и у сцену која се одвија око котла и представља својеврсну *гозбу*: Мечка шакама захвата недокувани качамак¹⁸⁴ (*смешино му и мило*), а на сваку прегршт добије варјачом по глави: „Слатко му и потура се, као ударци му дивно зачине гутљаје” (СДМН, III, 139). Оваквом распомањеном понашању Мечке супротстављен је Поп, који, са главом заривеном међу коленима, „све луђе јеца, као да би кроз плач сав да истече” (СДМН, III, 139).

Радња је пресецања стиховима песме у чијем рефрену се сучељавају две крајње силе које се не боре само за човека него и у њему самоме – Бог и ђаво, док његово путовање кроз живот пролази у искушавањима телесног (калуђери из песме бирају да вечерају код попове попадије). Завршна сцена у којој гладна братија умире представља иронични врхунац приче:

„Брзо и брзо, у језивој хитњи, пренесу качамак из котла у стомаке. Онда сви од истоветног бола згрче се и друг уз друга прибијени помру те ноћи, браћа рођена” (СДМН, III, 139).

Настасијевић је и у својим забелешкама о иронији писао управо у вези са борбом чији је исход унапред познат и изванредан. Пример такве већ изгубљене битке, у којој човек зна да ће подлећи или је већ подлегао, свакако је она са смрћу. Иако човек зна да је његово тело пролазно и да још нико није успео да заваља смрт, он се упорно упиње свим силама да јој умакне. Слика борбе у којој се победник зна и пре њеног почетка, скопчана је са доживљајем ироније, а што је та борба грчевитија, то је ефекат застрашујућег и гротескног који производи јачи.¹⁸⁵

¹⁸³ Упореди са изреком: *Очи су огледало душе*.

¹⁸⁴ Посебна иронија садржана је у томе што ликови у овој причи умиру од качамака, односно од брашна, у крајњој линији од хлеба који је *насушени* и животодавни.

¹⁸⁵ „На два се начина доспева иронији: сазнањем људске немоћи и ништавности и борбом у којој је човек свестан да ће подлећи, или је већ одавно подлегао. – Има у ироничном смењу једног бедника отрова, пакости; и ништа није дирљивије, и ништа тако не боде и не расхлађује бића у којима има још тоpline и снаге за нове борбе и нова ишчекивања као тај поцепани, језовити смех једнога који је већ умро па опет још живи; у њему има нечег демонски заједљивог што подсећа на глас с оне стране гроба. У првом случају иронија може имати

Заједништво које се за живота није могло постићи, остварено је у смрти која све изједначава и поништава. Слика другова (односно рођене браће, више лица једнога ја), који прибијени један уз другог, у болном грчу дочекују сопствени крај, карактеристичним умрежавањем текста дозива раније поменути приказ где су такође *блиско* прибијени један до другог, „као браћа у материној утроби: да једног заболи, истим грчем склупчали би се сви” (СДМН, III, 135). Застрашујућа мисао да су они који једу заправо поједени те да смрт потиरे појединачне карактеристике и индивидуална својства, наслеђена из средњовековног уметничког репертоара, код Настасијевића је активирана његовим личним, хришћанским претпоставкама. „Тријумф смрти”, којим се завршава ова прича, не буди сажаљење већ представља страшну и истовремено отржењујући опомену људској ништавности. Специфичном обрадом наизглед ратна приповетка постаје универзална прича о човеку, његовој располућености и борби са сопственим мрачним нагонима.

„Сан брата без ноге”

Још једна прича збирке *Из тамног вилајета* у ратну сценографију смешта питање човекове усамљености, али и (раз)говора који нас одређује као хумана бића и неодољив је од наше егзистенције. Колико је важно да се реч изговори, да изађе из човека, сведочи и прича „Сан брата без ноге”, објављена први пут у гласилу *Ратни инвалид*, 1925. године. Приповедач је и главни јунак, који у монолошко-исповедној форми приповеда о својој судбини и својим сновима. Обавештава нас да је у рату („када се оно метежило и тукло”, СДМН, III, 140) остао без ноге па сада *залудан* проси на улици. Осакаћени човек се не жали на своју судбину, каже да се и за њега *нађе*: једни му удељују намењујући прилог за своје умрле, а други га и не погледају, само му уделе као да плате мостарину.¹⁸⁶ Приповедач додаје да га је стид да се *бенави* и *превија*, „јер њима се може, а мени опет насушно треба” (СДМН, III, 140). Иако живот проводи без роптања, мирећи се са оним што га је задесило, приповедач, наш брат без ноге, има један сан: он чезне да га „Ко било, ма и лудо дете” приупита за причу: „Где ти је, чико, нога?” Блаже но мелем кануло би, блаже но благодан унедоглед” (СДМН, III, 141). Проблем, дакле, није у материјалном опскрбљивању, већ у чињеници да је остао заборављен, усамљен и без саговорника, па би зато људска реч за њега била блажа од мелема и од празника. Како у стварности нико не показује интерес да чује његову причу, он се варка сном („Ако ме вараш сном, грехота је, Боже, ма и с твоје стране”, СДМН, III, 141). Приповедач сања празнични дан – дакле онај који излази из оквира свакодневног али и реалног времена – у који се *сила* људи искупила ради њега, да чује његову реч: „слатко је казивати где се ради мене толики сакуписте” (СДМН, III, 141). У сну који нуди изокренуту реалност, другачију и жељену, сви би хтели да као он имају дрвену ногу, сви се *мају* око њега, а стид, који у стварности прати брата без ноге, постаје особина људи који се устручавају да са њим заподену разговор. Наслеђена представа о мноштву које у тишини жељно ишчекује реч алузија је на окупљени народ који чека да му се обрати Месија: „Глухота буде, а хиљадама њих као у ливади травки нагло се и чека моју реч” (СДМН, III, 142) такође је уметнута у овај сан, као и свест о човековој слабости: „мислиш као сламку одуваће ме благост” (СДМН, III, 141).¹⁸⁷ Само у сновима могућа су чуда као оно у коме просјак добије прилику да говори о своме страдању и својој жртви. Баш зато што није

доста примеса сажаљења и утолико је ведрија и блажа, у другом прожмана је задахом смрти и жељом за општом пропашћу, каткад тако јаким да је она једини разлог за даљи живот на овој земљи” (из *Сиве бележнице* I, 48; СДМН, IV, 276–277).

¹⁸⁶ Док једни давањем приносе жртву за своје умрле претке и искупљују њихове грехе, ови други, још увек далеко од смрти, „купују” себи боље живот на ономе свету. Заједничко им је да и једни и други удељују новац просјаку из личних разлога, не мислећи о њему и његовим потребама. Када са реалистичко-критичке пређемо на симболичку раван текста, онда плаћање мостарине успоставља важну паралелу са плаћањем митском чамцији Харону јер је у оба случаја реч о преласку границе два света.

¹⁸⁷ О присуству Паскалових рефлексија у Настасијевићевој прози већ је раније у раду било речи, с тим што је овде тај ветар који ломи човека иронично (и само у сновима могуће) благост других људи.

богзна ко, дакле један је од обичних, *малих* људи, наш приповедач једино у сну има могућност да проговори и зато је *слатко казивати*.¹⁸⁸ У његову сновидну представу уткано је нешто и од аналогije са хришћанским веровањем да се Господ појављује као просјак, што је сугерисано и констатацијом: „А може бити препознасте ме” (СДМН, III, 141). Веза са Исусом тако је успостављена вишеструко: најпре преко мотива речи и обраћања окупљеном мноштву, потом преко мотива прерушавања односно препознавања и најзад преко мотива жртве.

Управо су жртва и страдање оно о чему приповедач жели да обавести свет и ту почиње његова *прича у причи*. Функцију оквира овде преузима сан, а приповедачка ситуација на рубовима приповести разликује се од оне која се налази у средишту приповедања. Приповедач се више не обраћа читаоцима већ неким фиктивним слушаоцима који су се у његовом сну искупили око њега. Тако исказани садржај до нас стиже посредовано а не директно. *Брат без ноге* у том сањаном говору каже да је у рат отишао с браћом, да их буде више, иако у тим годинама није морао (дакле, пошао је добровољно, због општег добра). Са њим је у рату био и његов синовац Милоје, кога он на неки начин присваја и према коме успоставља заштитнички однос, као и према другим саборцима. Они су очигледно млађи од њега, па их назива децом и соколићима, и шали се како ће, ако загусти, неко некога морати да носи на крчама. Рат је комешање као да „сам наопаки брка озго варјачом” а што су зараћене стране ближе (исте вере, суседи и сл.), то је сукоб крвавији. Лично искуство тако потврђује једну општеприхваћену истину иза које стоји писцу близак парадокс:

„Да се бар крст с некршћу измеша; него баш зато што је род и комшија, однекуд слатко ти што грђе да осакатиш, ко ти згодно под руку наиђе” (СДМН, III, 143).¹⁸⁹

У темама рата и човековог страдања естетика ружног и гротескног налази неисцрпан извор. Тако је и код Настасијевића. Брат без ноге описује дан свога страдања као *зло доба*, а када се врати на бојно поље по свог синовца Милоја, затиче беживотна тела која пореди са кладама истичући сав бесмисао и „бескорисност” људских жртви које остају „непокупљене” да леже на бојишту:

„Онамо глухота, да, што кажу, чујеш ђавољу копиту. Каоно о кладе кад их у гори посеку или у ливади откосе, спотичем се о њих. Да су кладе, за корист би их срезали; да су трава у пласт би их зденули! Еј, Боже ли Боже, шта се ово почини! Сам ја онде стојећи на јадовном гувну стожер” (СДМН, III, 143).

Или: „Па све од трупа до трупа, каоно змија, запузи, пипајући гледам је ли он. Бунило ме неко и мука: просто лапе из крви душе, на чемер горчи, не беху за умирање” (СДМН, III, 143).

Сви антиратни и хуманистички повици генерације која је изашла из рата стају у поређење још увек живог младића са врећом коју приповедач вуче „каоно лопов”. Читава ова прича испуњена је сликама постварење живих бића којима се најјасније изражава став да човек није власник сопствене воље, већ гине по туђој вољи за туђ рачун, како је у *Сеобама* говорио Вук Исакович.

Одсуство људских особина и приближавање свету мртвих бића, односно предмета, сугерисано је и употребом заменице *оно*. Њом се најпре указује на синовчеву младост и полну незрелост: „Привило се путем уза ме, синовцем ми се назвало” (СДМН, III, 142), а потом и на близину смрти која из човека извлачи живот. Када коначно пред зору нађе Милоја, приповедач га поново одређује као *нешто*: „склупчано моје нађем”, чиме се сада наглашава безличност полумртвог тела и губљење идентитета, не само родног, већ хуманог уопште. Као о неодређеном оном, кога је људско добрим делом напустило, приповедач ће о

¹⁸⁸ Реч је и у овој причи издвојена као важан мотив, па тако читамо како се она разлегне и разговетно пронесе до задњег ува (СДМН, III, 141) или како није рада да се завуче у мишју рупу (СДМН, III, 142), из чега се посредно закључује да тражи да се обелодани, што је један од лајтмотива Настасијевићевог књижевно-есејистичког дела.

своме синовцу говорити и када се после рањавања у експлозији гранате пробуди у болници. Пошто му доведу преживелог младића, приповедач жали над њим чија се слабост може упоредити са пламичком, на пример, свеће:

„Еј, жалости, зар на то живота спаде! Душа му, што кажу, лапи на очи¹⁹⁰... Помислиш као пламичак одуваће га реч”, и додаје: „Кадли оно само, сирото, неким чамовим гласом” (СДМН, III, 143).

Важно је приметити да, иако је реч о беспомоћности, она је ипак везана уз пламичак који је какав-такав извор светлости и који има способност да тиња и преживи, као што је и зора, тренутак када стриц проналази свога синовца, повезана са светлошћу и буђењем наде. То светло супротстављено је ништавилу и празнини који наступају после експлозије гранате. Експлозија служи и као својеврсни рез, преузет из филмске технике, који омогућава прекид наратије на једном и њен наставак на другом месту. Прича се наставља приповедачевим буђењем, које је опет асоцирано са *чистотом* и *белотом*.

И тек ту, пред сам крај приповести, уведен је њен основни мотив: мотив жртве и са њом повезаног откупа. Приповедач верује да је синовчев живот платио сопственим месом јер се жртва не може платити новцем и зато приноси комад себе: „своју кост и крв за њега, да ми се не одужи” (СДМН, III, 143). Ова констатација нас враћа на оне пролазнике с почетка приче који мисле да удељивањем милостиње просјаку обезбеђују спасење себи или својим умрлим прецима, чиме се затвара наративни круг и потенцира питање дуга односно одуживања. У свету обележеном братским, а то ће рећи доминантно хришћанским односом, одужење није само нити искључиво на Милоју, већ на сваком човеку без разлике. Приповедач који остаје неименован, али дефинисан двома битним одредницама, једном из домена духовног и другом из домена телесног – он је најпре *брат*, дакле наш ближњи, а потом и човек *без ноге* тј. сакат и убог – истовремено припада множини и неповратно је издвојен из ње. Поновно сједињење са заједницом (*сабрање* симболисано у игри, колу које рањеник сања), у модерном, отуђеном свету могуће је само у сну. Просјак сања да има две ноге јер је његово уцеловљење услов повратка у друштво, онај који му омогућава да поново постане део заједнице: „Браћо, браћо слатка, чујте, ја имам обе ноге! ... Ја сам *кô* и ви, човек на две ноге, посленик!” (СДМН, III, 145). У материјално устројеном свету вредност има само онај који привређује а друштвени интерес је искључиво физички активан и делатан појединац.¹⁹¹ Расцеп садржан у чињеници да је као *брат* део блиско повезаног круга (*братства*), али и да је истовремено за његове чланове невидљив, изопштен, да му је нешто од оног што чини човека одузето те да није до краја као сав остали свет, садржан је у ритмичним понављањима узвика који пресецају завршетак приче. „Трупа труп, трупа труп” односно „Хопа цуп, хопа цуп”, оно што јесте (*труп* без уда, део) и оно што се жели, чему се тежи (игра не само као радост већ као принцип који отелотворује целину појединца, али и заједнице). Подвојеност тако изразито карактеристична за модерну свест и савремени свет супротстављена је идеалу целовитости коме се тежи на индивидуалном и на колективном плану. Слика две генерације, првог и последњег позива, слика је два времена, прошлог и садашњег, оног које је за приповедача обележено заједничарењем и саборношћу и оног које карактерише усмереност на себе, егоцентричност и самодовољност. Реч брат не само да је садржана у наслову приче и да успоставља наш однос према њеном јунаку односно приповедачу, већ се појављује и у његовом говору, као својеврсна експликација. Човек је човеку брат по Богу, а не вук како то у рату и модерном свету изгледа: „ако човек и керче присвоји, а толи неће по Богу брата кад за њим пристане” (СДМН, III, 142). Зато ће приповедач, када у превртању мртвих тела наиђе на неког преживелог, том самртнику, *сиротану*, за *утеху* дошапнути: „еј, мој братко!” (СДМН, III, 143). У својем сневаном обраћању окупљенима, он такође умеће реч „браћо”, која у контексту пређашњих објашњења

¹⁹⁰ Овде су очи у вези са душом јер превладава хуманистичка интонација текста.

¹⁹¹ О тој заблуди модерног света у којој се стварање замењује привређивањем, или да будемо прецизнији, „сухорачунским производити”, Настасијевић је писао и у својим есејима критикујући преображај стваралачког рада у проклетство разаралачке прозводње (СДМН, IV, 94).

није више само карактеристика усменог говора већ и алузија на братски однос коме приповедач тежи а који се у модерном свету не може успоставити.

У усменом говору директна обраћања имају функцију држање пажње и успостављања блиског односа, а оваквим апострофирањем у комуникацију су активно укључени и слушаоци од којих долази прижељкивани одговор: „Казуј, свака ти је златна!” (СДМН, III, 143).

Директна обраћања имају за циљ да се слушаалац (читалац) увуче у причу, тзв. *поље солидарности*, да пристане на *естетско завођење и задовољство у тексту* (види: Иванић 2000: 12). Апелативне конструкције стварају својеврсну присност између говорника и слушаоца, писца и читаоца, и олакшавају постизање *споразума* о природи говора односно текста који следи. Оне су само један вид коментара који представља спону, посредника, између света текста и света читаоца.¹⁹² Пишући о типовима и улози коментара у усменој епици Снежана Самарџија истиче да лични тон подстиче одговарајуће реакције публике: „Приближавајући се слушаоцу одговарајућим сигналом, општом формулом, усмени стваралац добија његово интересовање, поверење и остварује апсолутну, колективну сагласност у процени збивања” (Самарџија 2000: 28). Дакле, импликације су далекосежне те коментари не само да скрећу пажњу на сам чин извођења дела, казивања, приповедања, већ сугестивно обраћање има као последицу стварање јединственог хоризонта моралних законитости заједнице. Чвршће повезивање казивача и окупљених слушаалаца, које се неретко постиже само једном речју (*брате!*) на крају треба да исходи и усвајањем заједничког етичког става. Ипак, то заједништво уоквирено је границама сна, док је на јави повратак на почетну тачку равнотеже немогућ: нити ће приповедач поново имати две ноге, нити ће га пролазници приметити јер је свет доживео промену много дубљу од оне генерацијске која је наговештена причом о првом и последњем позиву.

¹⁹² Занимљиво је да се сличан поступак директног обраћања може запазити и у Настасијевићевој поезији. И више од тога, неки истраживачи издвајају *песме-обраћања* као један од заједничких именитеља свих седам песникових лирских кругова (в. Петров 2015). То су оне песме у којима се лирски субјекат обраћа *Гости, Јединој, Брату, Родитељу, Сестри у покоју*, али и *Биљкама, Извору, Позној, Чесми крај пута...* У њиховом наслову је често датив (па имају и форму својеврсне посвете) или номинатив именице (*Фрула, Зора*) која означава особу или предмет којој/којем се лирско ја обраћа, а неретко се у тексту песме срећу и вокатив (*змијо, водо, лагана ноно, драгано, бона, сејо, мамо, оче, брале*), императив (*стани не мини; прости за бол, прости за грех, прости за блуд; откини зумбул, погни главу; прострели, о, прострели ме раба; чуј; прени; мируј...*), директна питања (*ко си?*), узвици (*хеј, гле, о*) карактеристични за директна обраћања.

Брижљива анализа Александра Петрова показује да је овај тип песама знатно присутнији у прва три циклуса: у *Лутрењу* их је шест од девет песама, у *Вечерњу* седам од девет, а у *Бдењима* чак дванаест од тринаест.

Иако *лирска казивања* збирке *Из тамног вилајета* реализују различите наративне моделе, оно што их повезује, на тематском плану, јесте усмереност ка *оностраном* а на плану композиције скретање пажње на реч и казивање. Ова два проблема код Настасијевића су тесно повезана, а многа његова размишљања о језику и уметности нашла би своје место и у ишчитавањима његове прозе. Када Ејхенбаум говори о послератном периоду као епохи која се враћа удаљеним вековима и заборављеним традицијама, тражећи одговор на питања која су изгледала давно решена, посебно наглашавајући другачије осећање речи, онда то свакако има свој пандан у Настасијевићевом одговору на питање о „данашњем књижевном језику” које је 1931. године писцима постављао сарадник *Правде*. Наиме, Настасијевић каже да је *данас* „сваком иоле далековидијем јасно да се основа нашег књижевног језика мора проширити, и можда до опште јужнословенског” (СДМН, IV, 99), а његов глас против језика који би се „остављен нези теоретичара и лишен свих сокова који му притичу из сваког, макар и најбезначајнијег поете” „сасушио у скелет, у мумију, у нешто што више не садржи ни капи живота” (СДМН, IV, 100) заправо је глас који се залаже за *живу реч, чулну реч*. Зато је његово приповедање, као и његова поезија, окренуто потражи за *матерњом мелодијом* и израз је пишчеве прокламоване нужности да се *продре до у корен*.¹⁹³ Усмереност његове прозе на усмени говор повезана је са померањем тежишта са фабуле на сам процес казивања,¹⁹⁴ али и на све оне гласове из ранијих традиција који у том усменом говору одјекују. Отуда у казивањима Настасијевићевих приповедача *чујемо* разговор, као и молитву, напев, пословицу, бајку, народну мудрост, предање, мит, легенду... а питања веродостојности и истине непрестано искрсавају.

¹⁹³ „Да би се добро појмило, а још више да би се уопште могло стварати, треба допрети до у корен ствари. И ко хоће да диже ново и ко хоће да обара старо мора ићи правце у корен” (СДМН, IV, 325), а приређивач издања, Новица Петковић, обавештава нас да је израз *допрети до у корен* дописан изнад прецртаног *отићи на извор* (СДМН, IV, 325).

¹⁹⁴ О казу у Настасијевићевој прози видети и: Делић 1994.

ХРОНИКА МОЈЕ ВАРОШИ

ПИТАЊЕ ЦИКЛИЗАЦИЈЕ

Појам циклуса потиче од грчке речи κύκλος, што значи круг, а у науци у књижевности најпре је означавао групу песама повезаних заједничким јунаком, темом или епохом у којој су настале. Тања Поповић бележи да је термин *епски циклус* први пут употребљен у александријској школи како би означио круг песама које су настале око VIII в. п. н. е. а које су опевале тројански рат – такозвани *тројански циклус* (Роровић 2007: 109). Слично, у античкој књижевности се помињу и, на пример, *тебански циклус*, те *циклус о Хераклу*. Са питањем циклизације повезано је и питање настанка великих јуначких епова, па се тако претпоставља и да су Хомерови спевови *Илијада* и *Одисеја* настали спајањем неколико песама истог циклуса у јединствену целину. Овакви рани примери циклизације могу се наћи и у источњачкој књижевности (у Махабхарати и Рамајани такође се могу издвојити посебне тематске целине) али и у бројним европским националним књижевностима (*chanson de geste* код Француза; *Еп о Нибелунзима*, који је подељен на прстенове тј. на циклусе, код Немаца; циклус песама о *Краљу Артуру и витезовима округлог стола* код Енглезана). У нашој народној књижевности, епски циклуси су организовани по различитим принципима. Најпре Вук Карацић дели епске песме према хронолошком начелу на песме старијих, средњих и новијих времена, а потом се оне на тематској основи разврставају у циклусе: преткосовски, косовски, циклус песама о Марку Краљевићу, покосовски, хајдучки, ускочки, циклус песама о ослобођењу Србије и Црне Горе.

Процес обједињавања мањих целина у веће запажа се и у писаној књижевности, па тежњу ка циклизацији, када је реч о лирској поезији, показују већ и Дантеов *Нов живот* и Петраркин *Канцонијер*, док се као рани пример циклуса у уметничкој прози помиње Бокачов *Декамерон*, чији пример следе „готово сви новелисти који пишу после њега, све до почетка XIX века (М. Наварска, *Хептамерон*, Чосер, *Кентенберијске приче*, Сервантес, *Узорне новеле*, Пушкин, *Белкинове приче* итд.)” (Роровић 2007: 110, циклус).

Када је реч о прози, у овом контексту треба поменути и појам *циклус романа*, који означава „два или више тематски повезаних романа који описују низ догађаја у дужем временском распону, често у току живота неколико генерација исте породице, обично у широком друштвено-тематском опсегу” (*Реџник књижевних термина*, 1992: 107). Иако је циклус романа наговештен већ у Балзаковој *Људској комедији*, своје пуно значење овај појам остварује у делима насталим у првој половини 20. века. Пример циклуса романа у нашој књижевности може се тражити у *Српској трилогији* Стевана Јаковљевића. По свеобухватности, али и идејној повезаности у овај круг размишљања треба укључити и роман-делту, којим је Горан Петровић жанровски одредио свој незавршени пројекат.

Како примећује Светлана Шеатовић Димитријевић, прва теоријска размишљања о повезивању мањих целина у веће било по жанровском, тематско-мотивском или семантичком принципу, налазимо у текстовима европских симболиста (в. Шеатовић Димитријевић 2008). Тако, Брјусов у предговору књиге *Urbi et orbi*, поводом циклизације у поезији, пише: „Књига стихова не треба да буде збирка разнородних песама, већ управо књига, затворена целина обједињена јединственом мишљу... Књига стихова континуирано раскрива свој садржај од прве до последње странице. Песма истргнута из опште повезаности губи исто онолико колико и страница из повезане расправе” (наведено према: Стерјопулу 2003: 11).

Настасијевићеве песме такође су организоване по циклусима – *Пет лирских кругова: Јутарње, Вечерње, Бдења, Глухоте и Речи у камену*, односно *Магновења и Одјеци*. И док *Пет лирских кругова* (1932) представља оно што се у теорији књижевности означава као

ауторски циклус, књига *Седам лирских кругова*, штампана 1968, приређивачки је циклус Васка Попе. О циклизацији у Настасијевићевој поезији много је писано, а строга структура његових *лирских кругова* привукла је пажњу и најзначајнијих тумача дела овог песника. Настасијевићева циклизација није обична већ је *двостепена* а проистиче из, како је приређивач Сабраних дела Момчила Настасијевића и уредник два зборника о овом писцу, Новица Петковић, приметио из начина пишчева писања и мишљења: „Тако се заправо сви лирски кругови смењују у поретку који даје општи круг. Последњи од седам кругова има седам песама, од којих првих пет делимице варира, а то значи да се враћа – у хијелистичком поретку – на одређене песме трећег, другог и првог круга” (Петковић 1995: 71). То јест појединачни кругови песама затварају један шири заједнички круг: „То је логика унутарњег развоја песниковог: крај иде у сусрет почетку, последње песме враћају нас на прве, при чему почиње да се колеба и граница између посебних песама и верзија” (Петковић 1995: 82). И више од тога, у *Магновењима* и *Одјецима* песме постају песме-циклуси, изграђене од *унутрашњих* песама па Александар Петров закључује да је посреди *трострука* циклизација (види: Петров 2015).¹⁹⁵

Неки од поступака које примећујемо у Настасијевићевим лирским круговима имају своје паралеле и у његовој прози (прстенаста структура присутна на више нивоа, понављања, варијације, директна обраћања...). У поменутом *Аутофрагменту*, штампаном уз текст „О Крловој невести”, Настасијевић, осим што жанровски одређује казивања касније окупљена у збирци *Из тамног вилајета* као лирска, морфолошки разврстава и друга своја дела:

„Огледао се на драми комедијом *Недозвани (Ракрсница)* и необјављеном музичком драмом *Међулушко благо*. Казивање овде објављено припада незавршеном циклусу *Хроника моје вароши*” (СДМН, III, 844–845). Обратићемо пажњу на одређења *казивања* и *незавршени циклус*. Иако појединачни записи *Хронике моје вароши* могу да стоје самостално, они заједно воде до финала у запису „Године”, а то приближавање кулминацији огледа се и на нивоу језика, који, како је већ примећено, постаје све више згуснут, фрагментаран и све ближи поезији.

Занимљиво је подсетити се и интервјуа који је Настасијевић дао Десимиру Благојевићу, објављеног у *Правди*, 1928. године, а у коме писац фрагментарност и мозаичку слику света, које су карактеристичне и за циклусе прича какве срећемо у књижевности 20. века, везује за модеран роман. На Благојевићево питање: „Према свему, шта би један београдски роман имао да утисне, да наслика, како да се појави?”, Настасијевић одговара: „Ваљало би да роман Београда има карактер једне калеидоскопске представе. Ниједна од досадашњих форми не би се могла применити на њега. Чак би и у психологији остало неко обележје фрагментарно. Интересантно би било да се појединости београдског живота ухвате, задрже сеизмографски, више но његове линије, које су једнолике. 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” (СДМН, IV, 383).

Борислав Михајловић је управо поводом *Хронике моје вароши* приметио да је посреди „неки рудиментарни зачетак романа” (Михајловић 1988: 129),¹⁹⁶ а Михајло Пантић пише да је у поређењу са збирком *Из тамног вилајета* – *Хроника моје вароши* „гушћа у изразу, фрагментарнија у приповедању... али је структурално знатно компактнија” (Пантић 1994: 180). Кретање између поезије и прозе, те приповетке и неке више, надређене целине суштински одређују израз у *Хроници моје вароши*. „Структура *Хронике моје вароши*, њен

¹⁹⁵ Када се након више од пола века од свог првог бављења Настасијевићевом поезијом А. Петров врати насловима његових *лирских кругова*, закључио је да би их било могуће протумачити као хронотоп човечке животне путање на Земљи и у њеном космичком окружењу: „*Јутрење* представља почетак пута, *Вечерње* наговештај животног заласка, *Бдење* касне ноћне и животне часове, *Глухоте* глуво доба ноћи и смрти, а *Речи* у *камену* порука живима исписана на надгробној плочи или споменику (као епитаф)” (Петров 2015: 29).

¹⁹⁶ О форми романа у вези са овим Настасијевићевим делом говори и Радован Вучковић: „У *Хроници моје вароши* Настасијевић је остао при приповедачком облику сказа, само га је прилагодио ситуацији: причи јединствене хронике, која има форму романа, па се поред фантастичних детаља јављају и хумористичке и критичке опсервације о наравима житеља малог града” (Вучковић 2000: 133).

хронотоп,¹⁹⁷ јединствен приповедач, свест о писању, фрагментарност свих прича, и неко више јединство свих тих фрагмената” терају нас да у жанровском смислу потражимо облик који би можда био прикладније одређење од *рудиментарног романа*.

У том смисли од користи су нам и теоријски ставови Михаила Александровича Петровског, који у тексту „Морфологија новеле” говори о жанровима романа и новеле као два основна облика, крајње тачке које показују смер у коме може да се развије приповедање: о екстензивности према интензивности, ширини према краткоћи, обухватности према сажетости. Роман тежи епској ширини, а новела јединству тачке гледања (јединству аспеката). Иза граница романа стоји хроника, а иза граница новеле – анегдота. Новела, како је схвата Петровски, рачуна на *непрекидност* и *јединство* ефекта („на читање или слушање ’одједном’”) и управо зато је структура новеле њен битан моменат. Та структура треба да буде затворена и она треба да приповеда о једном догађају, за разлику од романа, који карактерише тежња ка тоталитету, свеобухватност и отвореност. „Рука” која запиње тетиву новеле, појачава њену снагу и контролише напетост приче јесте приповедач. Од њега, каже Петровски, зависи „сигурност” приче и он спроводи јединство новеле. Приповедач може, као што ћемо видети и код Настасијевића, да буде сам јунак, споредан лик, очевидац или посредник, *преносилац приче коју је чуо или видео*. Овај теоретичар помиње још један технички термин новелистичке композиције, а то је поента (*оштрица* новеле). Поента се може односити на садржај, али може бити и елемент *излагања* (попут додатних напомена, коментара приповедача који су тако карактеристични за Настасијевића, а у историји новеле их можемо пратити од Бокача) (види: Петровски 1982).

Говорећи о специфичном јединству књиге *Бугарска барака* Милисави Савића Љубиша Јеремић користи термин *венац приповедака* изведен из аналогije са сонетним венцем, који познајемо у лирској поезији. У тексту штампаном у књизи *Проза новог стила* Јеремић бележи и следеће:

„Узете тако, као целина, ове приповетке повезују се значајно не само по томе што се исти јунаци понављају у њима, час као централна, час као споредна лица, него и по томе што се један на самом почетку прецизно успостављен тематски круг развија и богати током књиге, да би се на крају разрешио у нову и дубљу димензију значења свега исприповеданог. Задржавши самосталност већу од оне коју имају поглавља у роману, ове приповетке сачињавају нешто што би се могло најадекватније назвати, по очитој аналогiji с познатом песничком формом, *венац приповедака*” (Јеремић 1978: 202).¹⁹⁸

Ово одређење преузима и Горан Радоњић у својој студији *Вијенац приповедака – гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX вијека*. Радоњић у уводу књиге указује на термиолошку и појмовну збрку када је реч о обједињеним наративним текстовима и издваја *венац приповедака* као посебан књижевни жанр, чије почетке налазимо у *Хиљаду и једној ноћи* и *Декамерону*. Радоњић разликује два важна начина обликовања *венца*, тј. обједињавања више прозних целина у једну надређену: *уоквиравање* и *повезивање* (видећемо да у *Хроници моје вароши* има елемената оба поменуто поступка) и њим означава „збирку издвојивих и разграничених приповедака у којој постоје сигнали обједињавања, и због тих сигнала се она може читати као јединствен текст – цјелина вишега реда” (Радоњић 2003: 21).

Говорећи о традицији овог жанра, Радоњић примећује да је његово порекло несумњиво усмено, али да је, као и када је реч о роману, пред нама искључиво жанр писане књижевности. Позива се на Шкловског, који тврди да гломазност грађе не допушта примену

¹⁹⁷ Као део овог хронотопа у ранијој литератури препознат је и Горњи Милановац, Настасијевићево родно место.

¹⁹⁸ У Настасијевићевом случају врло је важна ова *очита аналогija с познатом песничком формом*.

Појам *венац приповедака* Љубиша Јеремић користи и говорећи о делу Радослава Братића: „Као венац приповедака књиге *Слика без оца* и *Страх од звона* нуде се и као низ засебних приповедака (међу којима су и истинска ремек-дела), али се морају узимати и као нарочита целина, друкчија од романескне, а опет дискретно прожета многим обједињујућим нитима, мотивима и ликовима који се понављају и варирају из приповетке у приповетку, обликујући тако јединствено виђење света” (Јеремић 1993: 339–340).

поступака карактеристичних за овај жанр у усменом приповедању те да „Повезаност између делова тако је формална да је може приметити само читалац, а не слушалац” (Šklovski 1969: 63). У српској књижевности као *венац приповедака* Радоњић издваја Станковићеве *Божје људе*, које повезује ја-приповедач у улози сведока, затим чврсто просторно ограничење, слични ликови међу којима се могу уочити аналогije, док прва приповетка „Задушнице” има улогу специфичног оквира.

Назначеном оквиру Станковићевог дела више пажње посвећује Олга Елемејер Животић. Њена анализа је минуциозна те ова теоретичарка књижевности говори о пролошкој функцији „Задушница” и првог дела приче „Манасија” и наглашава симетричност која се успоставља са епилошким причама датим без наслова и отвореним, значењски важним изразима „Почетак ослобођења” и „Сећам се”. У оквирним причама успостављају се кохезиони елементи циклуса: хронотоп, тематска окосница дела, однос појединачних ликова и колектива и позиција приповедача, док се у централном делу циклуса понављањем, варирањем, супротстављањем, продубљивањем уведених мотива ликови и радње повезују у надређену целину. Олга Елемејер Животић запажа да се у *Божјим људима* између целине дела и појединачних прича о божјацима тензија одвија у два смера: „у смислу интеграције у целину и у правцу дезинтегративног осамостаљивања појединих прича” (Ellermeyer Животић 2000: 227).

Њена запажања о позицији приповдача у Станковићевом циклусу могу нам бити корисна и у читању Настасијевићеве *Хронике моје вароши*. Наиме, приповедач је *интегративна инстанца* циклуса, а у оба дела он добија обресе лика који је експлицитно присутан у свету који представља али са различитим улогама (посматрача, информатора, коментатора, код Настасијевића и помагача, учесника у радњи). Оба приповедача су обавештена, а у карактеризацији ликова и представљању радње користе се и директним приказом личног искуства. О догађајима који не припадају личној искуству, као и о погледима колективног субјекта, обавештавају нас индиректним говором уведеним метајезичким изразима *говоре, веле, памтило се...* У оба циклуса приповедање је доминантно ретроспективно, а приповедачеву обавештеност комплетирају информације и предања које чувају, преваходно, жене.

За *цикличне зборнике новела*, како ову форму, од *Декамерона* наовамо, назива Петровски, карактеристичне су фигуре које се појављују у *оквиру* и које су важне за разумевање целине оваквих дела. То је фигура *фиктивног приповедача* (дуплира реалног аутора приче) односно *приповедача-преносиоца*.

Једно од важних обележја *венца приповедака* јесте и фрагментарност, која је нарочито карактеристична за међуратну књижевност. О фрагментарном доживљају стварности, осим у поменутом интервјуу Десимиру Благојевићу, Настасијевић пише на неколико места у својим белешкама. „Стварност у односу на идеале уметности, фрагментарна је”, записује он, па је зато прва улога фантазије у уметностима да је обухвати и допуни (СДМН, IV, 333). Виђењу света у чијој основи се налази претпоставка о његовој издељености и парцијалности од свих уметности највише је одговарао филм па се у књижевности међуратног периода често среће поступак монтаже карактеристичан за кинематографију. Отуда не изненађује што Настасијевић слику света и мену историјских догађаја пореди са *кинематографским лакрдијама*, где се „разни делови слажу један по један у разним комбиновањима и правцима, да се од свега, напослетку, створи један облик који се најмање очекивао у току слагања” (СДМН, IV, 294), али такав да је из њега *морао резултовати крајњи догађај*. Поменута напетост између делова и целине која их обухвата, карактеристична за циклус прича, заправо је израз поимања света и његовог историјског тока које карактеришу разноликост, чак супротстављеност и антиномичност појединих догађаја, али који су ипак одређени вишим, надређеним јединством фатума: „Но после свршеног чина одмах ће се јасно видети да су се сви они, по изгледу супротни правци и догађаји, напослетку тако сложили да је из њих морао резултовати крајњи догађај” (СДМН, IV, 294).

Ако циклус прича схватимо онако како га је дефинисао Инграм, као „низ прича међусобно тако повезаних да се одражава равнотежа између индивидуалности сваке приче и потреба веће целине” (Ingram 1971: 15)¹⁹⁹ односно као целину насталу „успостављањем ’оних веза између мањих ентитета којима се ствара већа целина’, при чему се истовремено не уништава идентитет мањих ентитета” (Ingram 1971: 20)²⁰⁰, онда је јасно да је реч о формалном поступку који је у блиској вези са изношењем тематско-мотивске окоснице дела. Циклуси кратких прича какве срећемо у 20. веку одражавају сталну тензију и покушај успостављања баланса између захтева сваке појединачне приче и образаца целине.²⁰¹ Средства којима се више прича повезује у јединствену форму циклуса у 20. веку су много суптилнија од поступака који су коришћени у ранијим епохама па се, уз наслеђено присуство оквира или бројева у наслову појединачних прича, код модерних приповедача јединство целине постиже и знатно префињенијим начинима: варирањем и понављањем одређених лајтмотива, сцена, ритмова. Занимљиво је да Инграм формалну структуру циклуса доводи у везу са митологизацијом као битном одликом књижевности двадесетог века, што нам може бити од користи и у читању Настасијевићевог дела:

„Понављање и развој обично функционишу попут кретња точка. Рам точка представља елементе који се понављају у кругу који се окреће око тематског центра. Док се ови елементи (мотиви, симболи, ликови, речи) понављају, окрећући се себи, цео чак се креће унапред. Кретање точка је засебан процес. У засебном процесу, такође, тематско језгро круга се проширује и продубљује док се елементи круга понављају у различитим контекстима.

Динамички образац развоја кроз понављање (који ћу назвати ’типично цикличним’) одражава се на теме, лајтмотиве, атмосферу, ликове, и структуру појединачних прича. Док ови елементи проширују контекст у коме се појављују и продубљују своје поетичко значење, они настоје да заједно формирају један сложени мит.”²⁰²

¹⁹⁹ „A STORY CYCLE, then, is a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit”. (Када није другачије наведено, превела А. Г.)

²⁰⁰ „Cycles are made by establishing ’such relationships among smaller entities as to create a larger whole’ without at the same time destroying the identity of the smaller entities.”

²⁰¹ Циклус прича је, према Инграму, окарактерисан двема тенденцијама: с једне стране, свака прича настоји да задржи своју појединачност, а са друге, она истовремено тежи да осветли оне моменте односно *везе* које су важне за циклус као целину: „Every story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other, the bonds of unity which make the many into a single whole” (Ingram 1971: 19).

²⁰² „Recurrence and development usually operate concurrently like the motion of a wheel. The rim of the wheel represents recurrent elements in a cycle which rotate around a thematic center. As these elements (motifs, symbols, characters, words) repeat themselves, turn in on themselves, recur, the whole wheel moves forward. The motion of a wheel is a single process. In a single process, too, the thematic core of a cycle expands and deepens as the elements of the cycle repeat themselves in varied contexts.

The dynamic pattern of recurrent development (which I will call "typically cyclic") affects the themes, leitmotifs, settings, characters, and structures of individual stories. As these elements expand their context and deepen their poetic significance, they tend to form, together, a composite myth” (Ingram 1971: 20–21).

ЗАМРШЕНОСТ ИСТИНЕ И ПОЗИЦИЈА СТВАРАОЦА У ЊОЈ ИЛИ МИСАОНИ И АУТОПОЕТИЧКИ АСПЕКТИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВЕ ПРОЗЕ

Да бисмо боље разумели Настасијевићеву прозу, потребно је имати на уму и његову поезију, као и поетичке ставове изражене у есејима и забелешкама. *Песма, певање*, у крајњем случају *уметничко казивање* у Настасијевићевој поезији и, мање експлицитно, али и те како видљиво, у његовој прози доведено је у везу са схватањем песника (уметника) као медијума кроз који се објављује космичка тајна и истина о смислу нашег овоземаљског постојања. Уметник је, познато је, за Настасијевића, *првобитни свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу*, са оним што стварност само делимично односно симболично представља (СДМН, IV, 17). Он је посредник између *Бога Универзума и осталих људи*, а *мистика је со уметности* (СДМН, IV, 24). У парадигматичној песми „Фрула”²⁰³, кроз чије варијанте можемо пратити повезивање мотива *песника* и *тајне*, завршни дистих активира синтагму *одбегле тајне*. Попут *фруле* (у ранијим верзијама *виолине* односно *старе харфе*) кроз чију мелодију одзвањају звуци прошлих времена, историјских, али и много важнијих митских, спајајући у себи радосно и жалосно, земаљско и небеско, *белу тајну „ћућоре”* и *јасике* на уранку („Јасике”, СДМН, I, 12).²⁰⁴ И овде је *шапат* доведен у везу са *сном*, а карактеристичан спој удаљених и опречних појмова уведен помињањем *ведре таме*. Слично је и са врбама: „и оне тако / сине од сете на веки / чекају неке жубори из незнани” („Врбе”, СДМН, I, 28). У слици *чвора* који се не да до краја разрешити: „Јер и пепео ће ветри разнети, / а нема разрешења” („Траг”, СДМН, I, 41), наговештена је и испреплетаност Ероса и Танатоса („Љубећи шта ли то убијам / шта ли будим”, „Траг”, СДМН, I, 41), као први принцип нашег постојања. Слично као у пантеистичкој мисли Милоша Црњанског, и код Настасијевића стабла су браћа, чије ожиљке лирско ја, окренуто небесима односно висинама, нежно милује („Мировање дрвећа”, СДМН, I, 44). Не само да стабла подсећају на човека својим изгледом (усправним или повијеним, било да одолевају или се повијају под налетима ветра односно средине), већ својом укорењеношћу, дакле, чврстом везом са земљом, с једне, и стремљењем ка висинама, небеском и узвишеном, с друге стране, она су слика онтолошке позиције човека.²⁰⁵

²⁰³ У верзијама сачувани наслови – „Песнику” (два пута), „Песма старе виолине”, „Песма виолине” (три пута), „Песма” (три пута), потом „Моја фрула”, „Песма фруле”, „Фрула” и „Фрули” – потцртавају важност поетичких начела и поступак апстраховања, сажимања и згушњавања песничког израза. Од 23 сведена на 11 стихова, ова песма је задржала првобитне мотиве и идеју, чак и форму директног обраћања и прешла пут од савета и поуке до медитативне упитаности.

²⁰⁴ Чак у четири раније верзије сачуван је наслов „Бела песма”. Реч је о првој објављеној песми Момчила Настасијевића (*Српски књижевни гласник*, нс, VI, 3, 1922).

²⁰⁵ Како изгледа овај мотив транспонован у српску поезију готово век касније, можемо видети на примеру песме две песме наших савременика. Песму „Земља и небо” Живорада Недељковића преносимо у целости:

Налик су оловкама
Уздигнутим на радном столу
Висока, зашиљена стабла
У шумици наслоњеној
На фабричку ограду и мир.

Њихови су врхови отежали
Од гнезда гладних птица.
Осим покојег лета,
Као да се и румено мастило
Излива из најдужих грана,
И снег као да је
Отуда разливен:
Тако су моћна та стабла.

„И никада оно у чему јесмо не задовољава до потпуности наше сазнање: бит стабла осетимо у невидљивом присуству корена. А с ону страну чулних граница, тек ту у својој пуноћи, кроз материјални феномен сазнајемо његов нематеријални извор: једини истинити пут уживети се, при чему је доживети исто што и сазнати; и једини истинити пут иживети се: из материјалног, из психичког себе емановати нематеријална бивања духа” („Белешке за стварну мисао”, II, СДМН, IV, 54).

Или: „Док себе осећам органски уткана у свет, док сам подножјем чврсто прирастао за тле, знам, дотле ће ми глава смело стремити у висину, и знам, дотле ћу бити спроводник и веза ради неке сврхе недокучене, далеко изван мене. А кад сам себи будем сврха, ето знака да постадох излишним чланом света” (СДМН, IV, 344).

И на другим местима у својим забелешкама Настасијевић варира поређење човека са биљком (или стаблом) и мисао о важности његовог порекла, с једне, и стремљења, спознаје, истине, с друге стране.²⁰⁶ Посебно је занимљива белешка из 1935. године у којој се писац пита да ли је *човек* дошло од *чловити* или *чловити* од *човек*: „било једно, било друго, коренита је идеја човека: из хоризонтале у вертикалу, усправљање” („Белешке из 1935”, СДМН, IV, 376). Управо у стремљењу биљака увис, том начелу карактеристичном за бића нижег ступња, Настасијевић види аналогију са човековим изласком из животињског, *опет увис*. Оно што је посебно важно је да је ова идеја повезана са принципом *кристализације* на чијим принципима, следимо ли Настасијевића, почива сва уметност.

Оваква размишљања разлог су честог присуства биљне метафорике у Настасијевићевој прози. Стабло дрвета, као и стабљика сваке биљке, одговара космичком стубу – *axis mundi* тј. оси света која повезује Доњи свет (Подземље), Земљу и Небо и истовремено подупире Небо,²⁰⁷ али и положају човека, који је земља и у земљу се враћа, али са свешћу о свом небеском пореклу и могућношћу поновног сједињења са небеским оцем.

Од њих настану тела оловака,
Њиховом је топлином
Заштићено и само срце.
Усудио би се да опишеш
Или да нацрташ ту моћ.

Али знаш да моћ имају
Само земља и небо.
И ти, док их спајаш. (Недељковић 2011: 79)

Ако оставимо по страни разлику у амбијенту (која се може разумети као последица цивилизацијских промена и окретања друштва од природе ка граду, али и различитих песничких сензибилитета), онда у први план долази универзални мотив повезивања земаљског и небеског и важности човека као посредника између различитих равни стварности. Оно што је такође занимљиво јесте да оба ова песника мотив стабла доводе у везу са уметничким стварањем. Било да је реч о музичком инструменту направљеном од дрвета или о оловци као средству којим пишемо и цртамо, дрво је медијум кроз који до нас допиру одједи (одблесци) надстварносног света.

Песма Дејана Алексића „То дрво” (Алексић 2011: 10–11) већ почетним стиховима: „Може бити да у сваком од нас / расте по једно самотно дрво” указује на битно измењену позицију стабла/човека. Место Недељковићеве *шумице* односно множине коју срећемо у Настасијевићевим насловима („Јасике”, „Врбе”, „Мировање дрвећа”) заузима *самотно дрво* па овај песник нагласак ставља на човекову усамљеност која још више истиче његову изложеност олуји и космичкој ветрометини. Иако су празнина и стрепња доминантна осећања Алексићеве песме, он не пропушта прилику да уведе могућност надилажења јаловости у коју су уроњени човекови снови. Наиме, и код њега је мотив дрвета, истина индиректно, доведен у везу са откривањем тајне и самоспознајом. То дрво у нама „Каткад зажели да провири / граном или пусти макар сенку / кроз крлетку наших ребара. / То нас тргне као каква раскошна / идеја или навала божанског / усхита. Човек је нашао себе”. На промењени положај човека, који остаје без колективних упоришта, указује и поента Алексићеве песме у којој лирски субјекат долази у искушење да откривену тајну задржи за себе: „Али можда о свему томе треба / тврдо ћутати. Можда треба поћи / сам на улицу, у шуму која хода.”

²⁰⁶ „Живот је да се, као биљка, заврши цветом. Свој корен да дубоко продре у своје тле у своје сокове црпе. Искорењени опаснији су произвођачи отрова него сами отровни.” („Даље забелешке” (1), СДМН, IV, 362)

²⁰⁷ Тако Мирча Елијаде говори о „систему Света” у коме се религиозно схватање повезује са космолошким сликама, а где „а) свето место представља прекид у хомогености простора; б) тај прекид симболише један

Мисао у којој је стваралац, баш као и биљка, својеврсни проводник приближава уметника свету божјака, кроз које се такође открива дубља и виша истина. У том смислу, више тумача запажа везу поменуте Станковићеве збирке *Божји људи* и Настасијевићеве *Хронике моје вароши*. На пример, проф. Љубиша Јеремић закључује да би тек неколико Настасијевићевих записа у целини припадало фантастици, а да су они много ближи оној традицији коју почетком века успоставља Борисав Станковић, те да утисак фантастичности код Настасијевића произлази из елиптичног језика, испуњеног фолклорним облицима и архаичним идиомима, дакле из употребе сказа, слично као и код Гогоља. Такође, запажање Милисав Савића поводом *Божјих људи* да су основна места на којима се одиграва живот Станковићевих јунака гробља и куће,²⁰⁸ а кључни догађаји у њиховим судбинама женидба и сахрана, лако би се дало пренети и на Настасијевићеву прозу. Настасијевић је, као и Станковић, писац *запретеног, пригушеног и сакривеног у човеку* а јунаци са границе два света, једног свакодневног, уобичајног, „нормалног” и оног другог који се приближава оностраним, изокренутом, умереном, у своме судару нуде могућност читаоцу да наслути истину за којом трага приповедач. У обе ове прозе важно место заузимају ликови божјака, људи са друштвене маргине, понекад јуродивих, свакако обележених и издвојених из реда оних који представљају прихваћену већину.²⁰⁹

На значај Борисава Станковића, али и тамнога Диса, указао је и сам Настасијевић. Као одговор на анкету *Правде* о „књижевном стварању иза рата у нашој земљи”, 1933, Настасијевић бележи да је између прератне књижевности и поратне провалија, а на питање „Да ли се прератна у чему наставила и после рата” истиче да се наставила управо у ономе што је у њој било *витално и непропадљиво* „(Бора Станковић, Дис)” (СДМН, IV, 101, 103)²¹⁰.

А када оцртавамо круг оних стваралаца чији су доживљај света, поетска мисао или формални поступак блиски Момчилу Настасијевићу, онда међу пишчевим савременицима треба поменути Милоша Црњанског. Извесне сличности са писањем Милоша Црњанског у Настасијевићевом приповедачком поступку, као и у аутопоетичкој мисли, углавном потичу

’отвор’ помоћу којег се добија прелаз из једног космичког предела у други (са Неба на Земљу и *vice versa*; са Земље у доњи свет); општење са Небом изражава се без разлике кроз изванредан број слика које се све без изузетка односе на *Axis mundi*: стуб (уп. *universalis columna*), лестве (уп. Јаковљеве лестве), планина, дрво, итд.; г) око те космичке осе шири се ’Свет’ (= ’наш свет’), према томе оса се налази и ’средини’, у ’пупку Земље’, она је у Центру Света” (Елијаде 2009: 87–88).

²⁰⁸ За нас је веома занимљиво запажање професора Новице Петковића о простору у прози Б. Станковића. Простор је и код Настасијевића и код Станковића бременим значењима, поступци ликова су у тесној вези са њиховим положајем у том простору а у његовом опису откривају се елементи онога што професор Петковић назива „врло давним слојем старобалканске варошке културе”. Н. Петковић примећује да је извесна неправилност Станковићеве реченице последица пишчевог разликовања угодног и неугодног, односно доброг и лошег простора. Станковићев простор, баш као и онај у Настасијевићевој прози, није хомоген него се разликује према степену отворености/затворености и удаљености/близине од средишта вароши односно периферије. Ипак Петковићев закључак о прози Б. Станковића: „Што је ближи периферији и што је простор отворенији, лик је узнемирености и подилази га потајни страх. Што је међутим ближи средишту и што је простор затворенији, лик се осећа сигурнијим и срећнијим” (Петковић 2007: 40), не може се у потпуности применити на Настасијевићеву прозу, јер је затвореност можда знак сигурности, али не и среће, већ пре тескобе и грча.

²⁰⁹ „Одбацивши разум, одбацивши одређене друштвене конвенције, божјаци су лако откривали ону страну бића коју су други ’нормални’ људи скривали. Навалу жестоких страсти, ’лудило срца и обест крви’, метафизичку чежњу за лутањем, жал за младошћу, страх од смрти, изоштрену свест о пролазности и ништавности људског живота – све су то божјаци испољавали у огољеном, елементарном виду, као у некој пучкој, уличној представи. Они изговарају оно што ’нормални’ задржавају на језику; они на сав глас извикују оно о чему други шапућу; они се поносе оним чега се други стиде; они спајају оно што ’нормални’ раздвајају, дан и ноћ, сан и јаву, лаж и истину, прошло и садашње, пролазност и вечност” (Савић 2016: 19).

Важно је истаћи да је Настасијевић објавио и песму „Божјак” (у првим верзијама „Божјака пој”), чији последњи стих преузима улогу потписа и изједначава *певача са распеваним божјаком*, који неименованом мноштву преноси *по дрхтају Бога* („За обол нетражени збори вам из мене Бог”, СДМН, I, 273).

²¹⁰ Доступно и на: <http://ubsm.bg.ac.rs/view.php?q=2200&e=f&p=0375&z=3&x=0&w=877&h=417>. У овој анкети, занимљив је и Настасијевићев одговор на питање о „социјалном” у књижевности. За њега свођење књижевног стварања на „социјалност” значи „ништа мање него нечему пролазном дати значај непролазности, ништа мање него лишити се свога поетског интегритета” (СДМН, IV, 103).

из чињенице да су оба ова ствараоца били превасходно песници и да су понешто од технике стиха уносили и у своју прозу,²¹¹ да су делом стварали у истом времену, а потом и из сродног поимања света које почива на *слутњи* односно *наговештају*, тражења *дубљих истина* те својеврсног мистицизма који се може осетити у њиховом доживљају стварности. Као што јунаци Милоша Црњанског *осећају* свет, *откривају* га *чулима* пре него што га спознају разумом, тако и Настасијевић верује да уметност нема везе са законима разума односно геометрије и да: „Открити истину постојања значи у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе” те да се надставрност *не да појмити, али се да осетити* (СДМН, IV, 23–24).

Еманација, то исијавање духа, човекова је могућност до које нам ваља доћи. Код Црњанског уроњен у блато и кал рата, код Настасијевића заробљен у измаглици привида и свакодневице, човек има прилике да надиђе своју материјалну егзистенцију управо отвореном везом са плаветнилом и бескрајем односно везом са својим коренима, са оним што је сакривено у дубинама бића, иза граница сна и подсвести. Премештањем тежишта свог писања са хоризонталне на вертикалну раван, ови писци с почетка прошлога века нуде читаоцима могућност отварања метафизичке равни, без обзира што се до коначног одговора, *разрешења*, како је често говорио Настасијевић, не може доћи. Отуда су за обојицу ових аутора важни *слутња* и *наговештаји*, *везе* и *симболи*. „У крајњој линији најсугестивније делује оно што је само наговештено, наслућено, неискazано”, забележиће Настасијевић (наведено према: Микић 2016: 12). Спознаја, која није резултат дугог мудровања већ тренутног блеска, оно је у шта верује Настасијевић.

Питање тајне важно је не само на тематско-мотивском плану већ и за разумевање Настасијевићеве поетичке и мисли уопште. Суматраистичка идеја о повезаности свих ствари, блиска је Настасијевићу па тако он бележи да му ништа није излишно и безважно те да му камен што лежи на тлу и сенка коју он баца за собом, откривају тајне космоса (СДМН, IV, 349). На другом месту записаће да што се више удубљујемо у ствари, све више увиђамо колика је њихова међусобна повезаност и „колико је издвајање појединих, ради лакше студије, из комплекса онога што се назива *све*” (СДМН, IV, 333). Овај својеврсни холизам оправдање за раздвајање појединих ствари из целине света види једино у услову да их добро простудирани поново доведемо у везу са осталим. Најзад, мисао о недељивости и свеопштем јединству свој израз налази и у идеји о јединству духа и материје, који су и за Настасијевића, две различите манифестације једне исте ствари.

Вера у свеопшту условљеност није далеко од прихватања предестинације и судбине која управља свиме на свету.²¹² Иако човек не располаже способношћу да предвиди будућност, свестан је „да све што се у једном тренутку деси припрема је за нешто што ће се доцније испунити” (СДМН, IV, 294).

Наведени ставови представљају мисаону подлогу Настасијевићеве прозе, у којој је прича често оквир и повод за изношење оних идеја које су закупљале пишчеву пажњу и усмеравале његово стварање.

²¹¹ Песник Станислав Винавер бележи да је Настасијевић у својој поезији од речи ишао ка појмовима и наговештајима да би се поново и изненадно враћао на један уочен детаљ, који би требало да остане коначан. „Технику овако доживљене поезије, потекле из нашег језичког доживљаја, преносио је у прозу, у причу, и то не само да наглашује и подржава речи, нагло или благо пресретнуте, него да се тако понаша и према личностима и мотивима” (Винавер 2012б: 281–282) Зато је, закључује Винавер, слобода приповедачевог казивања код Настасијевића преузета из сличне песничке слободе, баш као што и у приповедној прози Милоша Црњанског узрочно-последична повезаност догађаја често уступа место слободном асоцијативном низању.

²¹² „Модеран човек, засићен баналностима и несрећан ради њих, осећа све неодложнију потребу да у стварном животу проналази мутне стицајеве што проистичу из фаталности, да необичне појединости запажа и подвлачи, да оставља оно што је објашњено и објашњиво и иде у подручје ирационалног, и да се зарива у подсвесности тамних инстинката и предодређености”, забележила је поводом Настасијевићеве књиге *Из тамног вилајета* Ксенија Атанасијевић (Атанасијевић 1927: 354–355).

УВОДНИ ФРАГМЕНТ И МОТИВ ТАЈНЕ

Хроника моје вароши као засебна књига објављена је постхумно, 1939. године, када Станислав Винавер, као „Издање пријатеља”, у девет књига приређује Целокупна дела Момчила Настасијевића; *Хроника* се тада појављује као друга ауторева прозна збирка, мада је већина казивања из ње претходно штампана у периодици.²¹³

Први фрагмент „За помози Боже” има јасно одређену улогу уводника, са очигледним елементима сказа, тј. стилизованог присуства усменог говора,²¹⁴ које је истакнуто већ у његовом наслову. Као што је наш народ казивањем Бога отпочињао сваки свој велики посао, тако и наш приповедач своје казивање отпочиње истим призивом. У прологу приповедач настоји да одреди своју позицију у тексту, да да жанровско одређење казивања која следе, да уведе неке од јунака и нагласи тематско-мотивске преокупације записа који су пред читаоцем. Уз јединствени хронотоп, све су ово кохезиони елементи циклуса који је пред нама. Казивања која следе обједињена су не само ликом *хроничара*, који често скреће пажњу на своје присуство („кад помислим, који се овог записивања латих”, „Који ово записујем, незаборавна су ми њена три звона”, „Казују ми ово и оно, а ја сушту истину видим”), временом и местом дешавања, већ и другим ликовима који се мање или више осветљени појављују у различитим причама (Ана Кадија, Опаки, Коло казанција, Ћир-Заха, Вампири) те читавим низом слика и мотива који су присутни већ у уводу (*тајна, неказано, ћутња, замршеност, чвор, опозиција светла и таме...*) и повезани са питањима истине и њене спознаје те пресудни за разумевање *Хронике моје вароши*, али и дела Момчила Настасијевића уопште. Зато је важно да док читамо Настасијевићеву прозу, на уму имамо и његову поезију, варијанте кроз које су поједине песме пролазиле до коначног облика, те његове забелешке и есеје, па и његове драме. Анализа *Хронике* потврђује да је писац на истој потки градио целокупни свој опус, умрежавајући своје дело у густо поетичко ткање.²¹⁵

²¹³ У тексту „О раду у Српској књижевној задрузи” (1935) Настасијевић описује како се „са својим приповеткама нашао у броју жртава Српске књижевне задруге”:

„Још пре неколико година, на усмену поруку тадашњег секретара Задруге г. Вл. Ћоровића, 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 био повремено објављивао највећим делом у *С. К. Гласнику*, затим по једну у *Вјесци*, *Летопису Матице српске*, *Жivotу 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 кроз негативан и да садржи такве тврдње на које ћу се, кад их прочитам, у најмању руку, наљутити.

Уздржао сам се, реферат нисам хтео прочитати, ћутке сам преко свега прешао, избегавајући тежак и незахвалан посао да, у недостатку заштите, самог себе пред јавношћу штитим” (СДМН, IV, 402–403).

²¹⁴ Увод је, као и остатак циклуса, испуњен директним обраћањима и свешћу о присуству слушалаца а приче о чудноватим појединцима и њиховим судбинама потврђују бајколику природу сказа. Ипак, да се иза усменог казивања крије рука имплицитног аутора те да је посреди одређено квазиусмено приповедање, приметила је у свом пажљивом читању већ Исидора Секулић: „Некада се учини да је то техника усменог народног причања, јер су преломи реченични као код усменог причања. Али после се види да је само речник народни, реч тешка, садржајна, омиозна. А суштина те технике је у томе што код интелектуалца и писменог приповедача Настасијевића ништа није концепт, него све митско призивање” (Секулић 2002: 258–259).

²¹⁵ „У свим својим приповеткама, драмама и песмама он подједнако тежи да проникне у загонетку суштаствености, за коју толики књижевници, омамљени опсенама, и будни само за њих, и не знају да постоји. Он незаборавно саздаје галерију ликова, изражајем као клесаним у мрамору: радње тих личности везане су судбински и по закону једне трансцендентне неумитности за неке тајанствене, рекли бисмо, окултне праоснове. Све оне су жртве неке уклетости, неке кармичке оптерећености, која се често манифестује кроз закон наслеђа, а од које се човек може искупити само превазилажењем ужасних стега материјалности и утонућем у чисти и непомућени извор духа”, написала је 1938. година, поводом пишчеве смрти, Ксенија Атанасијевић, која је била међу гостима кружока Настасијевића и која је, уз Винавера, међу првима уронила у рашчитавање Настасијевићевог уметничког ткања (Атанасијевић 2006: 8–9).

Када је реч о жанру, приповедач нам најпре саопштава: „хроником окрстих ова казивања” да би само неколико редова касније уследила корекција: „Не, није ово хроника... Простите, драги земљаци, више сам ја ово него ви” (СДМН, IV, 157), као и подривање поузданости казивања која следе: „Простите, драги, пометња је нека ово, сан и та варош, ниоткуда ја” (СДМН, IV, 158). Иако хроничар припада колективу чију историју бележи (они су *земљаци*), међу њима постоји и јасна подвојеност (ја ↔ ви) па је *хроника* о једној заједници заправо прича о откривању сопственог идентитета а његова мисао често је супротстављена ономе што казује свет. Уместо чињеница које су карактеристичне за хроничарске записе и које хронике уводе у историјске изворе, приповедач нам нуди *сан* и *пометњу*, несигурност о природи изреченог какву познајемо из збирке *Из тамног вилајета*.²¹⁶

Када готово узгред хроничар помене да је ова *реч*²¹⁷ (запис) уместо на крају на почетку „Од туге то за неказаним”, онда он заправо отвара централно питање Настасијевићевог опуса. Оно *главно што умиче*, а што је истовремено све упорније присутно и све *неухватиције*, „*чи м жеднији*”²¹⁸ за непосежним човек посеже”, а које је у основи Настасијевићевог певања и за којим се трага у причама *Из тамног вилајета*, покретач је писања и у *Хроници моје вароши*. Отуда већ у њеном прологу срећемо *чвор*, једну од метафоричних слика којом се у Настасијевићевој прози сугерише присуство *тајног* и *запретеног*, а који доведен у везу са *тамом* несазнатљивог, уместо *разрешењу*, по обичају води до још веће *замршености*. Да је писање о заједничкој прошлости истовремено и откривање властите нутрине, сугерисано је и мишљу да ће душа ослушкујући туђа *ћутања*, још дубље проникнути у своја рођена те да ће „промуцати што од самог себе насвагда затаји” (СДМН, III, 158).²¹⁹ Тама из које пронице реч је, дакле, двострука – космичка (метафизичка) и лична (интимна).²²⁰ Колико је тешко понудити дефинитивне одговоре, и када је посреди спознаја тајне свеколиког човековог постојања, и када говоримо о сваком човеку појединачно, његовим дубоко запретеним мрачним поривима, наглашено је употребом глагола (*про*)*муцати* који означава напор отелотворења речи а истовремено се доводи у везу и са муком тј. тишином. Кроз етимолошку везу *ћутања* и тајне може се пратити важан тематски круг Настасијевићевог писања који своје место налази у прозном циклусу *Хроника моје вароши*.²²¹

²¹⁶ Реч „Простите” рефренски, на првом месту у реченици, поновљена је три пута, а тражењем опроста приповедач призива средњовековне писце и преписиваче, *грешне дијак*е, који моле да им се опросте сагрешења односно погрешке које ће ма и нехотице писањем или преписивањем унети у (свети) текст.

²¹⁷ Видели смо колико је у збирци *Из тамног вилајета* важно инсистирање на *речи*, која је најчешће синоним за казивање, али много пута персонификована и независна сила, која се одваја од својих говорника и наставља да постоји самостално, независно од нечије намере или истине.

²¹⁸ Метафора жеђи која је повезана са човеком тежњом ка сазнању и откривању истине такође је једна од оних на којима се остварује јединство Настасијевићевог дела.

²¹⁹ Тако у Настасијевићевој песми „Траг”, лирско ја, *певач*, разапет између тежње ка слободи и немогућности да се ослободи веза, између ватре и студени, љубави и смрти, поручује да нема разрешења и да се у покушају налажења истине и њеног *обнажења* тоне све дубље: „Јер и пепео ће ветри разнети, а нема разрешења. // Тону без потонућа, / без дна у налажењу, / без дна се изгубе створења.” (СДМН, I, 41), а у песми „Госпи” наилазимо на слику *болног певача* који загладан ка звездама *муца* на земљи: „Јер нема руке да рездреши нам чвор” (СДМН, I, 36).

²²⁰ О двострукој тајни – микрокосмоса и макрокосмоса – у Настасијевићевом делу писала је још Ксенија Атанасијевић (види: Настасијевић 1968).

²²¹ Ћутање је супротстављено говорењу и, са једне стране, повезано са *мучањем*, а са друге, са *прећуткивањем*, неизношењем у јавност, неодавањем тајне. Када говоримо о Настасијевићу, важно је имати на уму да *ћута(е)ти* значи и *осећати*, те да је код њега управо одсуство говора, али и сваког делања, оно стање у којем се човек препушта осећању и наслућивању, који једини воде до виших истина: „Запитах се, где су моји доживљаји? Ја нити пловљах по пустиловним морима, нити у лов на медведе иђах, нити се осмелих на отмицу девојке или убиство човека. Ништа. И у немању тих ја нађох ове: ненадана остварења догађаја у себи. Зар није, што *ћутих*, осетих, помислих у мирном живовању само је припрема, неминовно згушњавање и спајање, да од ситне варнице ненадано букне пожар, или да неосетими покрет буде знак за стропоштавање” (СДМН, IV, 344–345).

Осим тога што нас упознаје са *хроничарем (приповедачем)* и мотивима његовог записивања, увод даје и просторно-временске оквири у које се смешта приповедање које следи: варош је Дивље поље, а његове временске границе су одређене исказом: „ко год седамдесету броји тај већ увелико беше проходао кад први будак закопа први темељ мојој вароши” – чиме се обезбеђује могућност постојања живих сведока догађаја о којима се говори и задовољава конвенција веродостојности. Па ипак врло брзо постаје јасно да, баш као што иза хронике стоје сан и пометња, иза ових условно *реалистичких* одређења стоје симболички и митски разлози. Када нам приповедач пренесе да варош броји нешто више од триста шездесет домова, за сваки дан у години по један, он између зареза умеће израз *кажу* супротстављајући оно што чује онеме што сам увиђа: „(А ја, зли син, и мутавке²²² бројећи једва двеста набројах.)” (СДМН, IV, 158) али и успоставља лук ка епилогу симболичког наслова „Година”. Не само да је оваквим коментарима у прологу наглашена тензија између издвојеног гласа приповедача²²³ и онога што *варошани* говоре, појединачног и колективног, већ се у њему исцртава и једна много дубља, културолошка подвојеност: између онога што припада сфери усменог и онога што остаје као записан траг, зацементирано и непроменљиво. Оно што је записано полаже право на истину чак и када се противи чулима доступном и проверљивом, па је за неписмено мноштво између власти и писмености успостављена једнакост по неприкосновености и непогрешивости: „Има и књига у општини, за живу главу не бројати, свето је кад пише” (СДМН, IV, 158). Већ примећена иронија Настасијевићеве прозе, присутна је и у овој реплици којом приповедач критикује беспоговорну послушност и спремност народа да слепо верује онеме што је записано. Потчињеност је овде директна последица несигурности која проистиче из незнања, а власт оличена у помену *општине* користи своју надмоћ да управља онима који су затворени у мраку властитог незнања: „Дакле свето, збиља; устајало се под оним именом, па сад чик да није” (СДМН, IV, 158). Још једном ће се хроничар вратити на *писане заоставштине* које власт држи на тавану, уз опширан коментар, којим заправо подвлачи да је његова хроника то тек условно и да своје изворе не налази у писаним траговима већ у оном што је *прича*: „Али ко да се ломи по тавану, прљаве тефтере да прелистава и худи здрављу, ко мир непробола да ремети, у ране утрнуле да дира, кад се све сачувало не може бити боље, живи још у памети оних што родише наше родитеље” (СДМН, III, 159). Када хроничар помене, да би понеко пронађено писмо, или писани запис, могло још више да је замрачи ствар уместо да је расветли, он нам наговештава мотив на коме ће бити изграђене неке од наредних приповести: понекад је боље не дирати у тајну, јер откривање истине има своју високу цену. Напомена да се то писмо налази под кључем неког зеленаша, такође ће своју разраду добити у наставку хронике, а оно што је можда најзначајнији коментар јесте констатација да онеме ко је *профућкао* оно што су му родитељи *спечали*, „па сад једе њега оно што он појести не могао” (СДМН, III, 159), нису потребни никакви општински тефтери већ му је све записано у *очиним тефтерима*. Дакле, никакве браве ни кључеви не могу спречити тајну односно истину да избије на видело, а преступ ма које врсте не подлеже законима општинских власти већ оном што, с једне стране, припада *фатуму* или *коби*, а са друге, самоспознаји и свести о властитом сагрешењу.

Као што и иначе бива са циклусима *прича*, и у прологу *Хронике моје вароши* појединачне приповести које следе доведене су у везу са заједничком темом: спознајом онога што се не може до краја спознати и престанком времена као израза пролазности, а тежња ка универзализацији и експлицитно је истакнута: „Али камо да су то: из догађаја Догађање да је; из опречности токова, хуке њине, тишина Тока да избија; из безизлазног тек прави излаз: одиграће се једном и ова драма, престаће време” (СДМН, III, 157).²²⁴ Тако је онај општи Ток,

²²² На основу асоцијативне везе која се успоставља између ћутања и умирања, *мутавке* овде треба разумети као запустеле куће, домове у којима више нема живих, у којима се не чује говор, па су заћутали, замукли.

²²³ Та издвојеност се види не само у супротстављању властитог виђења онеме које намеће варош, већ и у одређењима која приповедач скреће пажњу на себе. Он је *наopak* и *зли син*, дакле онај који штрчи и одудара од својих саплеменика.

²²⁴ Управо ову реченицу А. Белић, који у тексту „Око нашег књижевног језика” оштро суди о језику Настасијевићеве приповести, графички прелама на стихове.

коме је посвећен епилошки запис „Година”, уведен већ у прологу, уз наглашену интенцију да приповести о појединачним судбинама воде до истине која није ограничена временским и просторним оквирима. У том контексту треба разумети и мисао да је оно чему на овоме свету нема лека (поправке, утехе), лек *за даље*, за будуће, за оно што предстоји изван граница овога света (СДМН, III, 158).

Оправдање за изговорено и неизговорено, за потенцијалну недореченост и запретеност текста хроничар нуди у сложености истине, која никада није једностранична и која, већ смо то поменули, измиче чврстим доказима остајући на нивоу наслућивања и осећања: „Па молим смерно, ко ушчита ово, нека много не замери замршеностима овде-онде: боље се није могло размрсити” (СДМН, III, 159; иако чвор овога пута није експлицитно поменут, његова слика је јасно сугерисана).

ПРИЧА О ПОРЕКЛУ: „ОТКУДА ДОЋОСМО”

Пратећи линеарну нит хроничарског записивања, приповедач нас најпре упознаје са оним што се зна о пореклу његових саплеменика, а осећај старине постигнут је и уметањем онога што је остало забележено у народном памћењу а што су до његових односно до наших времена пренели слепи гуслари и народни певачи: „кад се оно диже кука и мотика” (СДМН, III, 163) или „Зна се то, одгудео је слепац насвагда, а ни смер ми није овде казивати како преврну и наста друга судија” (СДМН, III, 163). Та уметања су срасла са околним текстом, нису истакнута знацим навода, запетама или цртама, чиме је сугерисана њихова неодвојивост од говора хроничара. С друге стране, његов монолошки исказ испресецан је дијалозима два супротстављена колективна субјекта, народа и власти, или народа и његовог господара, што је увек означено наводницима, па се на тај начин успоставља дистанца приповедача према приказаним ликовима и догађајима.

У фрагменту „Откуда дођосмо” сазнајемо о пресељењу варошана из Бесног потока у Дивље поље и о његовим разлозима. За првобитну насеобину везују се мотиви *труљења* и *растакања*, уз јасно присуство демонског, сугерисано описом амбијента: најпре помињањем змија, козе, љуте осе, црвене боје, рогова („Црвени неки кот, све с рожићем на глави”, СДМН, III, 165), али и специфичним карактером самих варошана, којима управља *пусти инат*. Иако су два места у релативној близини, што је назначено и симболички сличношћу њихових имена (оба су негативно обојена), пресељење означава извођење народа из теснаца у ширину и успоставља асоцијативну веза са библијском причом о Мојсијевом извођењу Израјлаца из египатског ропства у обећану земљу. У завичају, односно Бесном потоку, остају да труле и дотрајавају материјални трагови њиховог порекла а *расточ* не означава само пропадање кућа већ у извесном смислу и пролазност свега што је у материји засновано: „Дотрајаваше ту кућерина, спласнула кровом и зидова све сетније у расточ” (СДМН, III, 161).²²⁵ Када попусте и задњи жљебови, тада више ни заветрина теснаца не помаже, односно када кућа више није склониште и не пружа уточиште, човек остаје без корена, прибежишта и заштите на ветрометини историјских збивања. Управо због тога су одвајање од завичаја и свака сеоба, чак и у боље крајеве, праћени сетом и горчином, неизвесношћу и немиром. „Станиште се не мења лака срца, јер није лако напустити свој ’свет’” (Елијаде 2003: 102). Општем пропадању опиру се једино оцаци, „ожилавели од силине и јаре, док се ту на огњиштима ложило”, који израстају као седам сабласти и „Рекао би, спремају се да надживе оно кућа и људи око себе” (СДМН, III, 161).²²⁶ Осећај застрашујућег и сабласног проистекао из замене својстава живог и неживог, супротстављања топлог и хладног, пустог и насељеног, појачан је контрастом којим у општем одумирању извесну вољу и живот задржавају још само оцаци.²²⁷ Пустолина која дотрајава и која, као и живи створ, тражи лека („запуштено заболује, лека му се хоће као живом”, СДМН, III, 162), подсећа на неодвојивост човека и света који га окружује, међусобну повезаност у којој се својства преносе са људи на предмете и са природе на оне који је настајују. Они чију судбину прати наш хроничар ни у том теснацу Бесног Потока нису били старином, него су ту нашли заклон од *којекаквих невоља* „да се ма и на камену улишаје животом. А одатле тек, прирасло ли само срце,

²²⁵ На описе растакања материјалне стварности скренули смо пажњу и у анализи збирке *Из тамног вилајета*, поводом „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику” и приче „О чика-Јанку”.

²²⁶ Оцаци као отвори изнад огњишта остварују вертикалу која спаја Небо и Земљу, па симболички, претрајавају управо они елементи куће којима се успоставља веза се трансцендентним.

²²⁷ На сличном принципу замене и преплитања живог и неживог те споја неспојивог, грађена је и нешто каснија гротескна слика у којој се чупање врљика из земље пореди са чупањем *бабљих зуба* (СДМН, III, 164), чији је ефекат ближи ружном и детронизујућем, чак хуморном, него језивом и сабласном.

очупати се љута туга је” (СДМН, III, 165).²²⁸ Ма колико камен био ненаклоњен човеку и ма колико живот на њему био мукотрпан, када се пусти корење, тешко је ишчупати га. На таквом месту одређеном пре свега симболичким потенцијалом, просторно-временски и реалистички оквири приповедања (прича о вођи – господару и његовом брату, трговини свињама, бунама, сеобама, сменама власти...) само су *мрена* односно вео испод којих се назире *зла коб* као први покретач збивања (СДМН, III, 163). Коб укида човекову слободу и одговорност за оно што му се дешава јер се (пра)узрок свега што испуњава његов овоземаљски живот налази изван његове намере и управља његовим поступцима: „Зна Бог, ако људи неће, на добро се усхтело; а што посред зла погоди, ни стрелац крив ни стрела, већ сáмо то наше зло и наопако” (СДМН, III, 163). У складу са идејом о предодређености и испуњености света многобројним знацима оностраног порекла, и напетост између жеље власти²²⁹ да расели становнике Бесног Потока и њихове одлучности да остану, разрешена је након симболичког догађаја: рушења господарева куће на чијем докату је запевао *суседни певац*: „Које с тежине, које с песме, стровали се она трулина под њим” (СДМН, III, 163), а његови атрибути наглашено су негативни: *тежак*, *краткокрил*, *тица кисела*. Већ то што *слудује* и не пева када му је време, наговештава да је посреди *птица злослутница* у овом случају повезана са хтонским и демонским. Иако се ово племе сели и напушта *андрак* (*ђавоље*, нечисто место, тур.), веза са њим се не прекида, већ *зла коб* наставља да их прати и даље. Континуитет у несрећи успостављен је и податком да се црква у Дивљем Пољу, као средиште живота заједнице, гради новцем истога господара, али и инсистирањем на уверењу да се од властите судбине не може побећи, те да свако са собом носи своје *зло и наопако*. Пресељењем чланови колектива чију хронику пратимо неће постати ништа питомији а о тежини страдања која овај колектив и његове појединце очекују након пресељења, хроничар ће дати наговештај у коментару да би, кад помисли на то *какви насташе*, одустао од записивања и бележења.

Супротстављање свога и туђег овде је усложњено увођењем опозиције доминантног дивљег и питомог, које се помиње само као неостварени потенцијал. Дивља природа хроничаревих саплеменика, спрегнута са инатом, кореспондира са називом нове насеобине – Дивље поље, а њихов *господар и отац* заправо је странац, који у Бесни Поток долази „из горе однекуд дивљине” (СДМН, III, 162), па потом прогнан дотрајава своје у туђини. Иако само привремено и повремено припада кругу заједнице (чак је и време његовог *господарства* обележено сталним одласцима због трговине, тј. *пречег посла*), он на њу врши пресудан и далекосежан утицај, не само тако што у трговини свињама утемељује њихову овоземаљску егзистенцију, већ давањем новца (*кесе дукаата*) за подизање цркве жели да утиче на спасење њихових душа, односно на оно што их чека на ономе свету: „богomoљу да саградите, душу себи за времена да спасавате” (СДМН, III, 166).²³⁰

²²⁸ *Умаховинити се* (као кафаница у коју залази Кача), зарастати у маховину и лишај (као зид дворишта у коме свој век дотрајава Недозвана Гопођа) тј. *улишајити се* (као племе које бежећи од муке и невоље тражи да се скраси ма и на камену) у Настасијевићевој прози значи дословно укоренити се, срасти са тлом, постати једно са њим.

²²⁹ Настојећи да говор приповедача приближи народном, писац у његово казивање о догађајима понекад удене и оне коментаре који имају готово пословични карактер. Ти искази који претендују на статус општеприхваћене мудрости потврђене вишевековним народним искуством, понекад су стопљени са осталим текстом, а понекад наглашени и издвојени заградама. Такве су, на пример, мисли о тврдоглавости: „не помаже лупати разлогом о тврде главе, још тврђе настану” (СДМН, III, 164) или о природи власти: „(власт је то, старије осим Бога устрпи ли над собом што, онда ни ње више нема)” (СДМН, III, 164).

²³⁰ Као мотив подизања цркава, у нашој традицији се наводе различити разлози: црква се може подизати као *покајница* (у намери да се грешник искупи за зло дело које је починио), као *загробна црква* (са намером да буде гробно место и вечно почивалиште свога ктитора) или као *крунидбена*, на пример.

ТАЈНА СЕ НЕ ДА САКРИТИ: „КАКО СЕ САЗДА НАША БОГОМОЉА”

Следећи фрагмент, „Како се сазда наша богомоља”, читав је саздан на мотиву тајне, оксиморонским повезивањима која су приметили већ први читаоци Настасијевића²³¹ те супротстављању појмова *наше* и *туђе*. За хроничара су незаборавна три звона богомоље која „Веселе језом прожму, миљем јад” а разлог необичности њихове мелодије крије се у причи о њиховом пореклу и настанку светиње. Богомољу је почео да зида мајстор означен као *наш човек* али док се постављала друга скела од онога господара помегнутог у претходном фрагменту, који је и сам странац али и ктитор цркве, „стигне *туђин* што у глави смисли и на хартији исцрта градњу, тобож да је и самој градњи глава” (СДМН, III, 168, подукла А. Г.).²³² Долазак туђина који претендује да постане *глава градњи* изазива дубоки потрес и то је заправо иницијални сукоб из кога се рађа прича: све што се даље приповеда јесте последица овде нарушене равнотеже и покушаја њеног поновног успостављања. Из ове тачке приповедање се грана према прошлости, у којој се налази господар, дошао из дивље туђине, и према будућности, односно приповедачевој савремености настањеној онима чију судбину одређује кропљење звона са богомоље. Зато је симболички долазак овог градитеља изједначен са доласком мрака: мајстору се *смркне* – јер *туђа вера* значи и *нечисту градњу*. Ипак, *ћутао* је, *трпео*, „само да не легне крв на светом месту” (СДМН, III, 168). Опозиција *наше* и *туђе* у овом случају, дакле, не односи се више само на просторну припадност већ и на верску и националну (јер се мајстор и зидари, на пример, који су такође из других, јужних, крајева доживљавају као *наши*), а неразумевање на плану језика и формално потцртава ову супротстављеност: „Тајним говором ’со голема стреја’ зваху га, а он и у јавном једва покоју натуцаше”, и даље: „Туђински би, с нашим натруњено, закеравао повозда, од овога оном батргајући, као да наше гута а своје испуњава” (СДМН, III, 168). Овакви искази и употреба стилски обојених лексема (каква је и *закеравати*) нарушавају хроничареву позицију непристрасног посматрача и потказују га као заинтересованог припадника заједнице. Непремостив јаз између туђина и варошана који се одлучују за тихи бојкот, потврђен је и сажетим одговором којим, уз слагање раменима, радници дочекују све његове примедбе, без обзира да ли су оправдане или не: „Ич не разбираме!” (СДМН, III, 168).

Када мајстор више није могао да *трпи* туђинца (што симболички пада у трећу недељу), он *крикне* и реши се на акцију која ће заправо обележити судбину вароши и њених мештана.²³³ Наиме, старац Ориђанин, *печен зидар*, да би отклонио једно зло, прибегао је

²³¹ У тексту „Насиље на језику”, у којем говори о стилу „Увода у збирку Хроника моје вароши”, Александар Белић негативно оцењује управо оне одлике Настасијевићевог приповедања које ће каснији тумачи видети као њену вредност и присуство лирског: „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 (из ’опречности токова и куке њине да избија – тишина’ итд.) које замрачују место да тумаче, увек ретке, с муком тражене речи, искидани, неповезани делови реченица” (Белић 2018: 41).

Јован Делић констатује да се Белић *непогрешиво погађа Настасијевићеве доминантне особине* (Делић 2018: 228) те да се из његовог текста много тога може сазнати о специфичностима језика и стила Настасијевићеве прозе; да на Настасијевићеву срећу Белић није био увек у праву, али да „готово увијек је непогрешиво тачно препознавао и именовао Настасијевићеве стилске поступке, показивао осјећање за језик и ритам и на примјеру илустровао блискост ритма Настасијевићеве прозе ритму стиха” (Делић 2018: 230).

²³² Реч *глава* употребљена је на релативно малом простору два пута у различитим значењима, откривајући сложеност полисемије. Туђин у *глави* смишља план градње и тако постаје њена *глава* – старешина, онај који је главни, који се налази на врху хијерархије и управља градњом, који је промишља (*рађа*) и одговара за њу.

²³³ Када се после три недеље одлучи да оде господару, нема га три дана, и та три дана „ум за мајстором будући, накриво иђаше радња”, а када се четвртог дана појави, *отуда* долази *сатрвен*, као и његов коњ. На радњу и не погледа, већ иде право у крчму и одаје се *тешком пићу*. Тада „Смалакса чекић и мистрија, смути се зидарска крв” (СДМН, III, 168), чиме се још једном изражава поменуто јединство човека и света. Лирско стапање омогућава уметнички свет у коме не само да зидари без речи, готово прећутно, осећају шта се збива, већ и

другом, и црвеним концем узидео туђинову сенку.²³⁴ Овај догађај представља централно место приче, тачку кулминације после које наступа промене не само у људима, већ и у природи („осети се то”) и стварима: чекићи ударају помамно тако да се од њихове лупе не чује ни шта ко коме довикује, а „камоли шта се у коме збива” (СДМН, III, 169). Чин узиђивања сенке представљен је као тајна коју сви знају, или наслућују, па и туђин, али о којој нико не говори:

„На смирају сви у туђиновим очима грозницу видеше. И нико ником реч о томе не каза” (СДМН, III, 169).

Оба ова мотива, *тајне* која се не може сакрити и *узиђивања сенке*, срећемо и у нашој народној књижевности.²³⁵ Чином везивања сенке живот туђина се *везао за зидове* па што је грађевина више напредовала, он је све више чилио. *Восак у лицу*²³⁶ сигуран је знак да се смрт већ настанила у њему па зато и он и зидари журе да се градња што пре приведе крају. Он се зором *довлачи* пре свих а увече испраћа последњег радника, док њихове руке све *журније и журније слажу камен на камен*. Завршетак богомоље, годину дана пре рока, означава и његов крај: „изеде га зар ово наше” (СДМН, III, 169). Неприпадање које је обележило његов долазак у варош, прати га и на одласку са овога света те хроничар наглашава да није било никог да му на пустом гробу закука.

Међутим, прича се овде не завршава. Оно што варошане *потајно* брине јесте то што је мајстор дао сву зараду да се начине звона за богомољу и да се на главном звону излије натпис *Живима за мир*. Управо изузетност овог догађаја („Нема тога у свету!”, СДМН, III, 170) јесте оно што изазива бригу и зебњу. По завршетку градње мајстор и шесторица зидара журно одлазе на коњима пут југа а њихов одлазак обавијен је велом тајне и праћен ћутањем: „По ћутању што га на конацима оставише, трагало се док се не изгубио и тај траг” (СДМН, III, 170). Али, наставља хроничар, и да су их пронашли: „ко је тај да би до краја смео

мртва природа, алати и сама градња прате емотивно стање мајстора, који своје емоције изражава *криком*. Јединственим расположењем спојени су не само мајстор и његови радници или мајстор и његов коњ, већ су у Настасијевићевој слици света истом атмосфером, без много приче и без сувишног делања, стопљени жива и нежива природа, људи, животиње, свеколика творевина, па и мртви предмети који лако оживе и успевају да искажу своју вољу.

²³⁴ Чајкановић бележи да црвени вунени конач игра важну улогу у погребним обичајима и мртвачком култу уопште: „црвеним вуненим концем магички се везује мртац; таквим концем узима се и мера за гроб” (Чајкановић 1973: 21). Он подсећа на обичај, који је описао Сима Тројановића, да се пре преношења мртаца из привремене у вечну кућу он измери црвеним концем од врха главе до ножних прстију па да се потом тај конач закопа у кући – на радост, да би остала чељад била жива и здрава. Овде је човекова мера узета црвеним концем замена за тога човека, што се сачувало и у обичајима да се при подизању какве грађевине уместо човека узиђује његова мера (види: Чајкановић 1973).

²³⁵ Елијаде подсећа да свако грађење, оснивање (куће, храма, насеља) понавља космогонијски чин који означава прелазак из хаотичног и аморфног у појавно и уређено. Тако је жртва при грађењу симболичка слика првобитне жртве из које је рођен односно створен свет. Наиме, многи митови објашњавају постанак света убиством неког дива од чијих су органа настали различити делови космоса. Аналогно, да би једна грађевина била жива она мора да прими душу, а тај трансфер душе остварује се управо преко крвне жртве (види: Елијаде 2008).

Узиђивање сенке је супституција за узиђивање живог човека, а најпознатији пример који опева овај обичај приношења жртве у нашој народној књижевности свакако је песма „Зидање Скадра”. Узиђивање човека касније је замењено узиђивањем животиње, а остаци овог обичаја могу се срести и данас, у пракси да се на темељима грађевине коље марвинче. На преласку од људске ка животињској жртви налази се обичај узиђивања сенке или у неким крајевима узиђивања штапа по мери нечијих стопа или нечије висине. „Са магичког становишта, ово жртвовање имало је једнаку вредност са правим жртвовањем човека, а оно се темељило на веровању да ће онај чија ће сенка бити узидана у темеље ускоро умрети, зато што ће узиђивањем сенке *душа* бити одвојена од *тела*. Касније је то веровање ослабило, те се ова пракса примењивала само при подизању великих грађевина (мостова, цркава, тврђава)” (Радан 2000: 98).

²³⁶ Нешто касније у тексту, туђин се метафорички изједначава са каменом: „Дође тако камен из јад га знао чега да се овде скраси”, али га „горе ово наше добро покоси доли зло”, закључује хроничар. Восак односно камен који прате његов опис приближавају га смрти још за живота. Дошавши незнано откуд, али свакако у покушају да се *скраси*, овај странац не успева да се уклопи и смирење проналази тек умирањем, што је образац какав ћемо срести и на још неким местима *Хронике*.

саслушати тајну?” (СДМН, III, 170).²³⁷ Хроничар готово увек разликује две могућности откривања истине, које и овде помиње: до ње воде или разум или срце. Па ипак, онај ко би хтео до истине *бистрим умом, мозгајући*, дошао би близу, надомак ње, док би је сасвим осетио тек неко *безазлен* срцем (тајна је толико страшна да се онај ко је слуги стреса и од саме помисли). Приповедач парафразира Настасијевићеве поетичке ставове дајући очигледну предност у откривању истине *безазленима*: разум води *близу* ње али му суштина измиче, док срце погађа *посред* истине. Пошто је истина *страшна*, у њу се не дира (она је често *кужна* као зла коб), а неименовано мноштво, колектив, јавља се као својеврсни *скретничар* односно *регулатор*. Појединца који се приближи тајни, или погоди у њено средиште, заједница ућуткује, набеђује да је луд или пијан, покушавајући да га спречи да говори оно што му никаквом силом не може забранити да мисли. Ово место је посебно важно јер представља својеврсно разрешење и за касније приче овог циклуса. Истина се открива појединцима чистог срца, чак јој се могу примаћи и они чији је ум бистар, али њих већина оглашава *лудим* и *пијаним* како би одржала својеврстан табу и како би на извештај начин дискредитовала њихов говор. Глави се не може забранити да мисли, срцу се не може забранити да осећа, чак се ни језику не може забранити да говори, али се истина може замаскирати, њено откривање се може осујетити, или тако што се уместо ње подмеће квазиистина или тако што се њени преносиоци искључују из заједнице (као пијани, луди, сумасишавши, божјаци, просјаци...). Поседовање истине подразумева и својеврсно санкционисање, казну која се најчешће огледа у ексклузији из колектива и специфичној изолацији. Изопштење је симболички праћено просторним оглашавањем или удаљавањем из центра, који се изједначава са општеприхваћеним начелима која управљају већином, па се они који *знају* затварају у куће, одлазе из вароши или настављају по њеним ободима.

Међутим, док су људи подложни управљању тј. може им се изрећи забрана или казна, а њихова намера се може осујетити, жива и нежива природа измичу оваквој врсти контроле па *загонетна* звона вођена вишом силом обелодањују оно што се жели прикрити. Међу њима главно је оно чији звук најдаље стиже и „што најдубље потреса, призвуком *немира* кад *спокој* овлада” (СДМН, III, 170). Настављајући да спаја антитетичне појмове и појаве, хроничар нас обавештава да тај чудни спокој изазива свеопшту стрепњу, те да звона кропе по мештанима ове чудне вароши „*тугу* неку дубљу од *веселја*, *радост* неку дубљу од *туге*” (СДМН, III, 170). Разносећи по живима ова помешана осећања, она су се *варошанима* упила у живот па зато приповедач и бележи: „сви ми отуда *мир* неки носимо у *немирној души*” (СДМН, III, 170). Причом о грађењу богомоље и њеним звонима, он заправо задира у темељ (*корен*) потоњих дешавања уводећи мотивацију вишег реда. Заједничко порекло и звона која надвисују варош кропећи својим звуком њене становнике, постају оправдање необичних судбина, али и свих оних несугласја и опречности која се нижу у потоњим казивањима.

Звона²³⁸ са варошке богомоље која *благоодају тајну* поменута су претходно у прошлом казивању „За помози Боже”, где се јавља и мотив узиђивања живог створа зарад одржања грађевине. Подсећање на народну бајку „У цара Тројана козје уши”²³⁹ неминовно је

²³⁷ Опомена да се у тајну не дира појављује се на више места у Настасијевићевој прози. Неколико страница касније, на пример, у „Истини о Опакоме”, Ана Кадија упозорава хроничара на опасност коју доноси откривање истине повезујући тако различита казивања *Хронике* *моје вароши* и формирајући целовит доживљај стварности исказан у овом *недовршеном циклусу*.

Мотив тајне која мора остати скривена и чије откривање је погубљено, у нашој народној књижевности срећемо, на пример, у бајци „Немушти језик”. Чобанин, „који је много година верно и поштено служио” (Караџић 1853: 13), избави змију из пожара а заузврат њен отац, змијски цар, дарује му немушти језик уз напомену: „Иди с Богом али за главу своју ником не казуј, јер ако кажеш комегод, одмах ћеш умрети” (Караџић 1853: 14).

²³⁸ Треба имати на уму и митолошке представе по којима се свет људи простире до граница до којих допире звук звона, иза којих почињу предели оностраних сила што се налазе у непријатељском односу према човеку.

²³⁹ Мирослав Пантџић преноси да је ову причу Вуку Стефановићу Караџићу „приповиједао” а после за њега и записао у Земунском лазарету, ујесен 1829, Грујо Механџић, трговац из Сентомаша (данашњи Србобран) у Бачкој, а посредни је *лутајући мотив* који се јавља у усменим предањима различитих народа (СДВК, 3, 1988: 567).

тим пре ако имамо на уму да Настасијевић своју прозу гради на исказима, мотивима па и ширим формама преузетим из усмене традиције.²⁴⁰ Младића из ове бајке, који је обријао цара али никоме није одао да цар има козје уши, после неког времена „стане мучити и гристи где не сме никоме да каже, те се почне губити и венути” (СДМН, III, 140). Он признаје: „А да ми је ... да комегод кажем, одмах би ми одлахнуло” (СДМН, III, 140). Мајстор на то саветује младића да се повери било њему било духовнику, а ако ништа од тога не жели, да отиде у поље иза града, ископа јаму и у њу три пута земљи каже шта га мори, те да је потом опет затрпа. Међутим, како се *на земљи ништа не може сакрити*, из рупе изникне зова а свирала направљена од ње оглашавају истину. Уза све сличности, ваља приметити и једну битну разлику: звона са богомоље о којима нам говори хроничар не разносе саму истину већ пре неку слутњу. Она су *загонетна* и уместо да открију тајну и обелодане истину, она само упозоравају на извесно затамњење и одступање од уобичајног.

Да је звук звона за Настасијевића повезан са оглашавањем истине,²⁴¹ јасно је и из једног фрагмента у коме га писац доводи у везу са гласом поете. Песник се, као и звона, налази на позицији која је ближа небесима, а неспутаност тежином земаљских ствари омогућава им слободу и пуноћу:

„На уму ми је звоно. Лебдећи у ваздуху слободно, и са ослонцем не оздо већ озго, тек тада забруји. Али само додир један устрепталој бронзи, и моћни бруј већ поремећен је, пригушен.

Тако ни поја, тога пуног гласа људске душе, нема док се у сржи својој не одреши, док слободно не залебди биће.

И управо стога што Поета долази на свет сав у знаку неба, и са ослонцем у духовној стварности, његов став слободе коренит је, његов глас тако моћно и јасно земљом одзвања” (СДМН, IV, 234).²⁴²

Неоптерећеност материјалним омогућава звонима, баш као и песнику, да објављују вишу истину, а сваки додир, свака веза са телесним, свако човеково мешање, нарушава онај бруј којим се откривају космичке тајне.

²⁴⁰ „Ниједном српском писцу не може се са више права приписати боље познавање поетика усмене традиције у свим њеним видовима и најдубљим слојевима него Момчилу Настасијевићу” (Милошевић Ђорђевић 1994: 127).

²⁴¹ Проучаваоци културе су већ потврдили да се кроз звона оглашавају демони и да је звоњава глас духова (види: Чајкановић 1973).

²⁴² У раном Настасијевићевом запису од 7. августа 1915. читамо да поглед у *ведро дубоко плаво небо* представља интимни додир душе са целом васионом. У тим ретким светлим тренуцима човек осећа да су он и плаво небо једна дубока нераздвојна целина (СДМН, IV, 259). Исте године, 12. јуна, Настасијевић оставља још један запис који својом поетиком подсећа на Милоша Црњанског. Наиме, Настасијевић износи мисао да су се у историји, истина ретко, појављивали људи који су могли да *осете, схвате, виде, дознају* више од других и да су они од својих душа створили надземаљски, нематеријани свет, свет бога и богова у коме нема тешке материје, „свет који је лак, прозрачан, флуидан, широк, безграничан и леп као свет мисли и имажинација” (СДМН, IV, 255). Насупрот том свету открочења, које је лако и тренутно, већина људи проводи живот опхрвана теретом тешке нерешене загонетке, у мучном настојању да сазна ствари и појаве. Мисао о свеопштој пролазности често је заглушена хуком, метежом, сударом људи-молекула. У тој *глупој комедији света* човек се упиње и *копрца*, трпи демонске муке не би ли решио загонетку света.

ТАЈНА И ОГРЕШЕЊЕ ОДНОСНО КРИВИЦА

„Истина о Опакоме”

У „Истини о Опакоме” хроничар такође тематизује проблем откривања истине, а у уводном фрагменту приче, он одређује своју позицију као издвојену и засновану на сумњи: „а ја, самцит иза толиких, однекуд сумњам” (СДМН, III, 171). Приповедање о Опакоме, кога је маса *оцрњавала*, „неми само не изустили, глухи не чули погрду” (СДМН, III, 171), да је дечјим срцима хранио псе и мачке, изграђено је на супротстављању онога што се о њему прича и онога што хроничар слуги. Иако легенда о Опакоме живи и после његове смрти (варошани и у време из кога се обраћа хроничар баце по камен или трн на његов гроб, а странцу с поносом и као да је то најпрече прво покажу где је он живео), хроничар верује да је овај изопштеник страдао на правди Бога, што се као својеврсни рефрен понавља два пута у тексту. Да су перспектива приповедача и перспектива вароши јасно одојене, наглашено је уметањем израза *кажу*, *казују*, *тобож* и сличних којима се хроничар ограђује од мишљења које је у народу уврежено и прихваћено. Оно што мештани причају је заправо већ помињана *гласина* која преношењем расте и постаје све чвршћа претендујући да заузме место истине. Када од Опаког не остане *ни кошчице*, и даље „живи страхота, проносе је упорно, казују” (СДМН, III, 171).

Прича о Опакоме коју испредају неименовани *они*, мноштво у којме су појединачно и лично изгубљени, обојена је језовитом атмосфером а преносе је првенствено жене. Успомена коју је приповедач понео из свога детињства активира слику усменог приповедања. Он се сећа да се, док као дете седи на материном крилу, под месечином²⁴³, на клупи испуњају жене²⁴⁴ које се надмећу, „као на црном неком прелу” (СДМН, III, 172), која ће да *испреде* гору страхоту о Опаком. Тој скупини жена које зачињу и проносе гласину припада и приповедачева мајка, баш као што и он припада генерацији оних што су *с млеком* све то *посисали*. Тако су страшне приче о Опаком остале у *крви* млађих нараштаја који су баш зато кажњени скретањем живота улево тј. злом судбином.²⁴⁵ Помињање мајчиног млека и крви, виталних течности које су у традицијској култури изједначене, уводи мотив наслеђеног греха, што је један од лајтмотива Настасијевићевог приповедања. Због огрешења о Опаког које су починили родитељи, њихова деца *срљају којекуда* и завршавају било тако што почине најтежи грех, самоубиство, било тако што узалуд страће животе „под навалом неке изненадне туге” (СДМН, III, 172). Оба ова пута указују на одсуство путоказа који би давао смисао овоземаљском бивању. Тек откривање истине о Опакоме донеће мир и њему саме и онима чији су се преци о њега огрешили.

Како би дошао до истине, хроничар се распитује „код оно мало очевидача, а и виновника сигурно” (СДМН, III, 172), који се, у тренутку записивања хронике, још *вуку по животу и памте*. Хроничар нас обавештава да је таквих сведока-учесника троје-четворо²⁴⁶ а њихова реакција на његова питања („Зазру од мене злурадо”, СДМН, III, 172–173) продубљује хроничареву сумњу. Извесно огледање између приповедача и Опаког које се

²⁴³ Као и у „Лагаријама по ноћи” месечина је и овде пратилац приповедања. Она доприноси језовитој атмосфери и уводи слушаоце у свет исприповеданог, који се суштински разликује од стварног света. Док се по дану тј. на сунцу предмети и догађаји јасно опажају (сунце је и симбол разума), на месечини се назире тек обриси, па посматрач сумња у постојаност онога што види (месечина је симболички повезана са сновима, али и наслућивањем, интуицијом и несвесним).

²⁴⁴ Доминација жена је вишеструко мотивисана. За њих се везују оговарање и преношење гласина, али су жене и носиоци многих културних радњи, а често се појављују и као заштитнице деце и заједнице.

²⁴⁵ О простору Настасијевићеве прозе у чијој основи се налази митска подела на лево и десно, нечисто и чисто, центар и периферију, већ је било речи поводом прича *Из тамног вилајета*.

²⁴⁶ Говорећи о четвртог сведоку приповедач даје дирљиви опис старости, у коме користи метафору *неотворених* врата, присутну на многим местима Настасијевићевог књижевног дела. То *безродо четврто* роб је сопствене дотрајалости, глуво и обневидело, па је ту туга и питати, „као чукнуо си на врата, и неотворима су, а неко траје унутра” (СДМН, III, 172).

може наслутити у тексту, а које је наговештено приповедачевим признањем да га свака ружна реч о Опаком погоди као што је овога некад камен погодио, поново је активирано у сусрету са преживелим старицама: оне настоје да у њему препознају макар *жилицу* Опаког: „...и оклепане онако... раде би у мени назрети ма и жилицу онога о коме тако самилосно распитујем” (СДМН, III, 172–173). Процес својеврсног ислеђивања преживелих сведока-актера треба да доведе хроничара не само до истине о Опакоме, већ и до самопознања односно измирености са собом самим. То потврђује и фрагмент у коме се приповедач заклиње да, по цену да и њега задеси иста судбина,²⁴⁷ неће наћи мира док из драче над гробом Опаког не никне први цвет или док му се у сну Опаки не насмеши *без убоја*.²⁴⁸

Приповедач одговор тражи и код Ана Кадија, која је један од везивних ликова овога циклуса а чији надимак сугерише да је „неумитна за правду”. Док се хроничар распитује, преко њеног лица, такође каменог, прелети стрепња какву раније није видео. Она одговара тек сутрадан и упозорава хроничара да се у тајну (*то*) не дира, те да ће завиривање у прошлост, односно трагање за истином, погодити и онога ко је изустити и онога за кога се она изустити: „Нема ту лека док је светом свет” (СДМН, III, 173). Констатација Ане Кадије у свести читаоца дозива исказ из пролошког записа у коме хроничар изражава своје уверење да је оно чему нема лека заправо лек за нека будућа дешавања (СДМН, III, 158). Оваква повезивања текста на микро и макро плану потврђују тезу да је *Хроника моје вароши* заиста циклус приповедака у којем су појединачна казивања подређена вишој целини, у чијем склопу добијају потпуније значење и смисао.

Хроничар све време подрива оно што се говори о Опакоме, а његове сумње и коментари су, по правилу, дати у загради. Тако када нам преноси шта други *кажу*: да се Опаки доселио из крајева откуда болештине дувају,²⁴⁹ с ковчежићем злата и мачком на рамену, он у заградама скреће пажњу на непоузданост тих гласина: „(нико не завири, а поуздано знаћаху, златом је)” односно „(каква је то опет мачка што за човеком пристаје)”. Опаки је, дакле, такође странац, а његово досељавање у варош нарушава њену устаљену колотечину. Да би се ипак одржала каква-таква равнотежа, долазак Опаког подудара се са одласком Кола казанџија, чију нам потресну јововску судбину приповедач овде укратко скица. Како би се у том свету, устројеном на магијским принципима замене, направило места за Опаког, гушобоља у три дана подави децу Колу казанџији, који се *целог века око Бога мајао*, његова жена скрене с ума па гађа каменицама туђу децу, а он све прода будзашто и оде да тумара по свету с божјим именом.

Нетрпељивост заједнице према дошљаку почиње када он не прихвати услуге покућарке, коју приповедач одређује као *пијану стокућу* (овај коментар је такође међу заградама), а која, додаје приповедач, и није тражила посао него је послата у извидницу, да *завири*. Она ће прва имати сусрет са странцем и, пошто буде одбијена, пронеће глас да му из очију бије opakост (чиме је мотивисан и његов надимак), а из уста загробни воњ, те да ће их он све гробом потопити. Уместо марјаша, Опаки покућарки даје дукат,²⁵⁰ а приповедач у овом својеврсном извештају о томе како се родила нетрпељивост варошана према

²⁴⁷ „А ја, макар камењем и мене засуло; или за казну никад деце немао; или огубила ми се, имаднем ли”, СДМН, III, 173. Уношење ове клетве односно заклињања, које иначе приближава хроничарев говор народном, овде је првенствено у функцији успостављања везе између Опаког и приповедача.

²⁴⁸ Када хроничар покуша да пред преживелим старицама оправда Опаког, да је и њега задесила мука, и као својеврсни заступник преноси да му је онако изубијан Опаки дошао на сан и поверио му како је и њему, баш као и Колу казанџији, гушобоља подавила децу, оне претрну, као да им се причини (*привиди*) да је мртав Опаки оживео у приповедачу. Управо помисао да је мртавац оживео, да се поново обрео међу њима, изазива њихову наглашену реакцију: старице се прекрсте и натерају приповедача да гласно, три пута, прокуне *злу реч* (за њих Опаки лаже чак и *отуд*, са онога света).

²⁴⁹ Опаки је надимак за оног ко доноси болест и у „Запису на вратима”. Када се у вароши појави странац, Пуле ће рећи: „Опак је, само да ма’не руком, цела би се варош разболела” (СДМН, III, 214). Занимљиво је да и овог дошљака прате пси – *два курјачара*.

²⁵⁰ Можда је управо тај дукат оно што одбија жену јер златни дукати често се јављају у вези са откупом за почињени грех, убиство човека или стоке. Обичај познат као *пресипање дукатима* представља врсту испуњења којом се починилац греха избавља од крвне освете (види: Чајкановић 1973).

придошлици унутар једне реченице преплиће сопствени и глас колективног субјекта: „И куну се [они, народ]” (СДМН, IV, 174) да је покућарка, иако *грдна пијаница* (то је сада перспектива хроничара), уместо на пиће дукат потрошила на уље и восак у цркви. Стапање различитих гласова праћено је гротескним сливањем онога што је банално и ниско (пијанство, лажи, клеветања) са оним што је племенито и узвишено (дукат као вотивни дар који се приноси не би ли се од Бога и светаца измолила помоћ и заштита).

Након сопственог увода, приповедач даје реч женама сведоцима, чије казивање је одвојено знацима наводника. Из њиховог описа, сасвим противно њиховој намери, наслућује се христолитост Опаког, и када је реч о физичким својствима и када је реч о односу који успоставља са децом и другим живим бићима. Најпре сазнајемо да је овај странац био штркљав²⁵¹ и да се шуњао поред дворишта у којима су била деца: као да *не ступа ногом*, већ да га носи нека запара; ликом човек, *просјак убоги*,²⁵² а не проси. Жене кажу да је из њега била нека замам и да је необјашњивом силом привлачио децу: „мајкама из руку отимала се да му приђу”.²⁵³ Опаки је окружен животињама:²⁵⁴ он прихвата следе и лепљиве мачиће као да су изашли из његове утробе и комуницира са њима *мауком*. Док се *смлаћен одвлачи* у свој ћошак, за њим пристаје и одбачени и озлоглашени пас, који је својеврсни пандан Опаком и према коме се успоставља паралела: тај пас се, наводно, шуњао око полога и крао јаја,²⁵⁵ како што се Опаки шуњао око њихових дворишта и крао децу. Када жене рефренски понављају „Ко би му таквом Бога прихватио”, онда је њихова одбојност заснована пре свега на изгледу Опаког (*убог, умусан, са лепљивим мачићима у недрима, зеленим сузама и псином* која га прати) и на гласинама које круже а не на чињеницама. Пошто их хроничар упита да ли је које дете нестало из вароши, оне се правдају да је свака чувала своје па не зна, а памте једино да су му Цигани доносили крадену децу: „Дању, рекао би, мајмун, игра по вароши сирото. А суботом лоптају му се тамо они главом”. Настасијевић говор жена испуњава обрасцима преузетим из народне традиције, кроз које се одражавају народна веровања, обичаји и празноверице, у које треба уврстити и бројна негативна помињања Цигана.²⁵⁶

Непријатељски однос вароши према *убогом* кулминира на празник, који симболички представља продор светог времена у профано трајање а који у социјалном смислу треба да

²⁵¹ „да му глава и савијена леђа за лакат и по надмашиваху највишу врлику” (СДМН, III, 174).

²⁵² Док поједини истраживачи проналазе везу између божјака и митског претка („БОЖЈАК (убог просјак) представља митског претка. Пољска реч *uboze*, сродна са нашим речи *убог*, значи исто што и *преци*”, Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 47), Чајкановић сматра да порекло речи *божјак* и *убог* најбоље илуструју веровање по коме је просјак или експонент божанства или само божанство (Чајкановић 1973: 71).

²⁵³ Опаки, баш као и Коло казанција, на чије место долази, понавља Јовову судбину, а његов однос према деци и *безазленима* дозива Исусове речи: „оставите дјецу, и не забрањујте им долазити к мени; јер је таквијех царство небеско” (Мт 19, 14).

²⁵⁴ Пошто жене посакривају своју децу, нека нероткиња Опаком подмеће мачиће. Неротке су присутне у овој прози не само зато што Настасијевића занимају питања греха и наслеђа, већ и зато што им је традиционално друштво додељивало специфичне обредне улоге.

У опис Опаког који нуде жене изражена је и симболика бројева својствена нашим народним веровањима па тако Опаки *побауљи* седмог дана вребајући децу, троје деце се разболи плачући за њим, деветог дана Опаки *нагази* мачиће, а једанаестог дана, наводно, *увреба* једно дете. Девет је „најраспрострањенији број у словенској магији” (Раденковић 1996: 23) и најчешће означава прелазак са једног нивоа на други.

²⁵⁵ Када жене признају да су пса вијали и млатили чак и у порти на Велики петак, онда оне наговештавају да никаква светост, а она је овде сугерисана привилегованим простором и празничним тренутком, не може зауставити неконтролисану вољу колектива и најављују страдање Опаког које се такође дешава на празник.

²⁵⁶ Чајкановић истиче да је природно да ће се за туђе и непријатељске народе увек наћи скаска која потврђује њихово ниско, неотмено порекло. По једној скаски из Галиције, наводи Чајкановић, Цигани су постали од ђавола, а слично тумачење може се наћи и код нашег народа (за Цигане, Арнауте, Турке). Управо због тога народ им је приписивао различите нечисте радње, које су у поменутој слици додатно истакнуте играњем и лоптањем, а познато је да демони и вештице веома воле игру (види: Чајкановић 1973). Оно што се дању види, а што је јасно и разуму прихватљиво јесте да Цигане прате мајмун, који су опет у вези са њиховим егзотичним животом, али и демонске животиње. За нас је важно да су сва ова негативна веровања проистекла из тога што Цигани симболизују сферу „туђег”, у етничком, социјалном и културолошком смислу.

доведе до чврšћег повезивања једног колектива.²⁵⁷ У том празничном светлу још више до изражаја долази критика друштва које не само да не санкционише то што „у новим хаљиницама деца вијаху сељачког пса да премлате” (СДМН, III, 177), већ такво понашање подржава и означава као *лепо*. Сурова слика деце која се играју рата, у коме је њихов једини непријатељ изопштени пас („Беху се на војске поделила, и с барјацима све лепо, где навре поган, каменицама је дочекају”, СДМН, III, 177) огледало је онога што одрасли нешто касније, под велом мрака, понављају у свом обрачуну са Опаким. Деца сатерају животињу тако да *гад* (то је перспектива колектива) више нема куд и склупчан на миру чека да га дотуку каменицама. Иако приповедач сумња у ову верзију догађаја (између заграда нас обавештава да у вароши није било нигде ни пса ни мачке, ни за лек, јер су се све животиње приволеле Опакоме), она има важно место у структури приче и то не само у мотивацијској равни (одрасли чланови заједнице правдају своје (зло)дело скривајући се иза потребе да заштите децу) већ и у симболичкој сфери: паралела која је раније успостављена између Опаког и пса, сада је проширена па је однос који деца имају према одбаченој животињи еквивалент онога како се одрасли људи понашају према обележеном туђинцу. Уместо асимилације, као решење се не нуди чак ни искључење из заједнице, већ једино смрт, која треба, макар привидно, да очува здравље једне средине и равнотежу која се не може постићи простом заменом старог за ново како је то сугерисано у уводу приче (Коло казанција напушта варош да би на његово место дошао Опаки). Када се Опаки одједном, *змајевито*, појави и покуша да одбрани пса од сигурне смрти која долази из руку деце која треба да означавају чистоту и невиност, он се истовремено појављује и као брана њиховом греху. У том граничном тренутку док стоји као зид између два света (живота и смрти, невиности и огрешења), открива се и његова права природа: „Немаде се више ни њему куд и обелодани се: очи му не беху више очи, но као смола проли се глад²⁵⁸; и место псовке лавез ли из њега неки, маук ли, до у срце мајкама” (СДМН, III, 177). Природа Опаког се открива епифанијски, а њен карактер пресудно је обележен знањем *немуштог језика*. Његова христолитост показује се не само у вишеструко поновљеном податку да безазлени пристају за њим,²⁵⁹ већ и ова слика тренутног откривања дозива библијску сцену Исусовог показивање ученицима.

Настасијевићево поетичко начело да се истина не може речима изразити већ да се једино може срцем наслутити присутно је и разобличавању истине о Опакоме. Она допире *до у срце* и може се осетити чак и тамо где мноштво заинтересованих гласова ствара *језиву збрку*. На плану структуре, прича се, као што је и почела, завршава сликом пожара и извештајем о трагичној смрти Опаког. У том опису посебно место припада симболици боја и звучној експресији, док се на плану значења потцртава превласт онога што се осећа над оним што се опажа и оним што се изговара. Месец, *црвенији но игда*, и краткотрајна тишина, не дужа од три откуцаја срца, најављују страшни судар два света, хуку и пожар, у коме се бришу границе људског и анималног. И док нам је на почетку приче наговештено да су

²⁵⁷ Елијаде нас учи како су празници периодични изласци из историјског времена и тренуци када човек поново проналази свету димензију Живота: „У осталом времену човек је увек изложен забораву онога што је основно: да постојање није *дато* оним што модерни зову *Природа*, него да је оно творевина *Других*, богова или полубожанских бића. Напротив, празници враћају свету димензију постојања, поново учећи како су богови или митски преци створили човека и како су га подучили разним друштвеним понашањима или практичним радњама” (Елијаде 2009: 125–126). Човекова жеља да живи близу богова овде је и дословно реализована јер варошани преузимају на себе улогу онога ко суди Опакоме, изговарајући се потребом да заштите своју заједницу.

²⁵⁸ Мотивом глади „Истина о Опакоме” успоставља везу са „Причом о недозваној госпођи и гладном путнику”, која је нарочито значајна због виђења божјак као супституента самога Бога. Иако је такво разумевања у причи из *Тамног вилајета* само симболички наговештено, оно овде добија своју експликацију у приповедачевом дидактичком коментару. Из *језиве збрке* приповедач успева да докучи (*прокљуви*) како људи божјаком означавају онога ко за комадом хлеба, *без нужде и невоље*, иде од прага до прага и повлачи Божје име, док је божјак „кад *зла коб* искриви” (СДМН, III, 176), односно кад се тешка судбина обруши на страдалника, као у случају Опаког.

²⁵⁹ „Гомилама би [деца], да је пустише, за Опаким пристајала. А животињи ко би закратио безазленој, и тици, крилатом створу, на рамена да му слеће, силесију гњезда по стрејама његовим да направи?” (СДМН, III, 176).

варошани у страшним запомагањима која допиру из ватре, чули грешне душе које горе у паклу,²⁶⁰ приповедач у крику Опакога, на крају приче, чује крик *човечији*. Побеснео наком, који одговара *дреком*, стопљен је са *тамном навалом* целе вароши која се слила пред кућом Опаког, а сукоб варошана и странца разрешава се страдањем онога чија је невиност наглашена и сликом *белог* коња који га односи за брдо. У општем метежу који изазива пожар (пламичци лижу три димњака) и у коме све двоножно хрли ка ватри, а из ње бежи све четвороножно, омогућено је преплитање анималног и хуманог, те замена особина човека и звери.

Завршавајући приповест о Опаком ироничном констатацијом да су стотине каменица које су се око њега нашле *зацело озго с неба*, хроничар упозорава да је оно што се представља као истина заправо лаж (СДМН, III, 177) док је *гола истина* оно *што се само каже* (СДМН, III, 176). И овде се, баш као и у претходној причи, тајна јавља да би се прикрило неко огрешење односно да би се сакрио нечији грех. У оба случаја реч је о греху убиства: смрт туђинца који је саздао богомољу последица је узиђивања његове сенке а Опаки страда каменован, у подметнутом пожару. Чином каменовања се, са једне стране, успоставља веза са кодом словенске културе,²⁶¹ а са друге, са хришћанским контекстом и Исусовим речима упућеним окупљеном мноштву: „Који је међу вама без гријеха, нека најприје баци камен на њу” (Јеванђеље по Јовану 8, 7). Истина за коју се залаже хроничар јесте она у којој се варошани клоне Опаког јер је његова душа напукла, захваћена великим страдањем. Покушавајући да се одвоје од њега, они заправо желе да сачувају себе да Бог својим деловањем не би и њих захватио: „И залапив²⁶² на пукотине душа, кужном осете је, клоне се да их не захвати Бог” (СДМН, III, 176). Туђа несрећа је у магијској свести заразна (*кужна*), па се људи боје близине оних које је задесило неко велико зло. Међутим, оно што одбија одрасле, привлачи децу и безазлене јер „опојније но милошта рођене мајке замирише туђој деци кад мори туга за својом” (СДМН, III, 176).²⁶³

„Ане Кадије реч о Ћир-Захиној коби”

Скривање греха које лежи у основи тајне присутно је и у причи „Ане Кадије реч о Ћир-Захиној коби”. Ана Кадија, којој приповедач препушта *реч*, пре него што почне своје приповедање, подсећа на упозорење варошанима:

„Провидим вас, рођено зло сами себи затајисте, душу вам криви, крива на истину да оде. Муку муком окајте, на сузу да истече, на грдило из образа да избије, семе животу сачувајте, и Богу душу, живу душу, кукавни!” (СДМН, III, 189).

Прикривено *зло* односно огрешење оптерећује душу и не да јој да се пресели на онај свет, тј. *оде Богу на истину*²⁶⁴ припремљена и очишћена, а грех се искупљује страдањем и

²⁶⁰ Та запомагања толико су страшна да су од њих трудне жене побациле, искривио се крст на цркви, а иконе, посебно она са Богомајком и младенцем, попуцале (све ове представе припадају репертоару ружног, који се код Настасијевића најчешће активира када се појави мотив греха). На ову перспективу варошана, приповедач надовезује и свој коментар: „и богзна шта све још у тами тајне и неказано” (СДМН, III, 171).

²⁶¹ Каменовање је као облик извршења смртне казне познато у многим древним културама, а обред се изводио на раскрсницама, свакако изван насеља, чиме се и симболички указивало на искључење преступника из заједнице. Обичај да пролазници баце по камен на већ постојећу хумку, како би се душа преступника „приковала” испод камена, до нас преноси и Настасијевић на почетку хроничаревог казивања о Опакоме.

²⁶² *Хлапети у значењу испуштати пару, мирис, испаравати (се), ветрити* налазимо у шестотомном *Речнику српскохрватског књижевног језика*, књ. 6 (РСХКЈ, 1976: 736).

²⁶³ У сталном укрштају својстава и перспектива, све појаве у Настасијевићевој прози показују се као многозначне. Тако су и деца истовремено безазлена, дато им је да виде и осете дубљу истину, а са друге стране, она су и починиоци оних радњи које им не служе на понос и у којима се показује њихова необуздана природа.

²⁶⁴ Инсистирање на мотиву тајне део је ширег тематског круга: откривање истине и доласка до спознаје коначног смисла. Уносећи у казивања фразе и изразе чија значења припадају поменутом семантичког спектру, Настасијевић и на плану језик наглашава своју стваралачку преокупацију: *бити слеп* (не видети истину, не схватати); *поћи Богу на истину* (умрети; јер ће се тек *тамо* све обелоданити), *отворити очи* (видети истину)...

плачом. У овом контексту нужно је још једном се присетити значаја који у хришћанству имају свете тајне исповести и покајања, нарочито оне које се свршавају у предсмртном часу: „Јер болест греха није проста, него различна и разноврсна и израста многе штетне огранке, од којих се зло нашироко разлива и напредује, док се снагом лекара не заустави”, каже се у 102. канону Трулског (Петошестог) васељенског сабора. Слично схватање греха као сложене болести која се наслеђује и уместо презира буди сажаљење и саосећање присутно је и у речима Ане Кадије.

Ћир-Заха²⁶⁵ је тврдица који уз оку злата своме сину у наслеђе оставља и товар муке. Мисао о греху који за који се мора платити и који са собом у страдање повлачи не само онога ко грех чини него и његово потомство, а некада и све чланове једне затворене заједнице каква је варош о којој се у овом циклусу приповеда, присутна је и на другим местима у Настасијевићевој прози. Ћир-Заха је представљен гротескно и са извесном дозом ироније. Када прочитамо да Ана Кадија жали за њим, чак и више него за његовим сином или да, иако шкрт и порочан, Ћир-Заха зна за Бога, моли му се и суботом о вечерњој на тезги пали свећицу од чистог воска, онда у томе осећамо иронију и откривамо његово лицемерје.²⁶⁶ Ана Кадија рођеним очима сведочи да ова *наказа*, ужива у Богу. *Акреп, спрчен, матор, то* („И жену имало је”, СДМН, III, 190), „циција да се поганије не заче” (СДМН, III, 190), *матори паук, двоножна кврца*, Ћир-Заха је поседовао *дућанче*, „на његов лик”, које је сам *скелпао* и *облепио*. Станишта одражавају особине својих станара па и овај дућан поседује само врата „А о прозору и неком виделу ни помена” (СДМН, III, 190). Из његовог мрака *жгаре* само два ока, „као није човек унутра, но тама” (СДМН, III, 190). Брисање хуманог наглашено је и истицањем упарложене црепуље, која уместо за печење хлеба служи само за параду. Онај коме више нису потребни ни хлеб (насушни) ни светло, одриче се своје људске природе, а степен Ћир-Захиног отуђења је толики да и када би га неко ишчупао из његовог скровишта, „скапало би [оно] на виделу” (СДМН, III, 190).²⁶⁷

Прича о Ћир-Захи само је на првом нивоу прича о људским манама и тврдичлуку који достиже страшне размере, док је у њеној основи архетипски сукоб светлости и таме, живота и смрти. Нарушавање природних токова живота и својеволјно прекорачење границе која дели живе од мртвих производе казну, односно проклетство, о чему сведочи и Ћир-Захина судбина. Његов највећи грех није то што воли злато и што та страст управља читавим његовим животом, нити то што зеленаши и што се бави залагањем, већ тај што оставља дете да чами у мраку, *без видела* и без могућности да се развије и оствари пун круг животног циклуса. Када се та *макања* која расте у тами крај сандучаре злата замомчи тј. достигне године полне зрелости, а не добије прилику да се у сексуалном смислу и потврди, онда је то она клица из које се развија главни заплет ове приче. Након смрти Ћир-Захине жене,²⁶⁸ Ана

²⁶⁵ Ћир односно *кир* потекло је од грчке речи *κύριος* са значењем *господин*, *господар* или *газда* (уп. са још једним знаменитим тврдицом српске књижевности Кир-Јањом).

²⁶⁶ Ћир-Заха подсећа на оне који дају прилог а заборављају суштину вере: правду и милост (Мт 23, 23).

²⁶⁷ Мрак у дућанчету наговештава Ћир-Захину везу са подземним светом и демонским, а код читаоца буди и представу животиња које свој век проводе под земљом, пре свега, кртице. Иако се ова животиња експлицитно не помиње, асоцијативни ток би нас лако могао одвести до ње. Кртица има посебно место у народној култури Словена, а хтонски карактер ове животиње изводи се из њеног подземног станишта те табуа невиђања сунца (који је наговештен и у о наведеном опису Ћир-Захе), као и аналогије која се успоставља између мреже њених подземних тунела и лавиринта који истовремено изгледа „као гроб и као подземно боравиште бога” (Ševalije, Gerbran 2013: 444). У словенском фолклору, кртичњак традиционално симболизује гроб (Гура 2005: 203), а у контексту ове Настасијевићеве приче посебно су занимљива она етиолошка предања које настанак кртице доводе у везу са закопавањем сина јединца. На изванредан начин и Ћир-Заха сахрањује живог сина, тако што му не да да излази на светло дана и држи га у мраку свога дућанчета. „Сахрањивање живог и здравог детета (као својеврсни вид антипонашања) схвата се као озбиљно нарушавање границе света живих и света мртвих те прекид природног циклуса рађања и смрти” (Perić, Paždrejski 2025: 116), за шта следи казна – у пожару страда Ћир-Заха, али и његов син јединац, чиме се означава и гашење једне лозе.

²⁶⁸ Ћир-Заха има *дућанче*, а жену *држи, позади, у сопчету*. Као и сина, и њу на одређен начин скрива од јавности („Нити је ко честито виде”, СДМН, III, 191) а мали, затворени простори одговарају његовој личности. Готово узгредно помињање Ћир-Захине жене има функцију да истакне његову шкртост: он иде за ковчегом киван као да ће је ударити (*шинуће је*) што га је изложила трошку и већ после два корака је унезверен што му

Кадија се понуди да се нађе његовом сину уместо мајке, чиме би се донекле поново успоставила нарушена породична равнотежа. Пошто буде одбијена, она годинама не привири у Ћир-Захин дом, све док по вароши не почне да кружи *шапат* тј. гласина да је Ћир-Захин син *пропевао*. Његова ноћна песма уноси немир међу девојке, које се разбољевају од његовог гласа. Пуштање гласа је симболичко давање одушка младости и узаврелој крви. То потврђује и Ана Кадија када последњи пут позива Ћир-Заху да пусти сина међу људе и тиме *растури коб*: „створ је то, није у сандучари злато, ради у њему потајно, на зло теби и нама свима” (СДМН, III, 193).²⁶⁹ Живот се не може сакрити као што се скривају мртве ствари, он тражи да се избије на видело и да се продужи у вечном току природе. Када у запису „Година” прочитамо мисао: „Залуд је иза брва недирнуту чувате, наћи ће себи љубав пута” (СДМН, III, 307) односно: „Свиснуће без љубави младо” (СДМН, III, 307), онда се лако и брзо сетимо ове приче и трагичног покушаја да се сузбије живот.

Глас младића, који је од *крупнооког* и *милодушног*, *анђелка*, постао *авет*, *гроб непогробени*, долази са оних простора између сна и јаве које одраније препознајемо у Настасијевићевој прози: „Сан, рекао би, а будан си, и осетиш, око срца ти се обавија” (СДМН, III, 193), сведочи Ана Кадија. Да се и овде укоштац хватају неке дубље силе, потврђује и то што се девојке разбољевају од младићеве песме. Прва која се разболи јесте Вида, чије име казује да она разгони таму и остварује везу са светлошћу.

Разрешење приче у коме у пожару страдају²⁷⁰ главни виновник свих недаћа Ћир-Заха и његов син, недужна жртва која плаћа цену очевог сагрешења, најављено је атмосфером у којој доминирају спарина и суша. Слика кандила, које Ана Кадија три пута пали и које се гаси, симболички наговештава трагичан расплет, а *болесно видело* и мука са којом се смрква уводе нас у свет језовитог и сабласног: „Напољу мучи се да смркне; болесно неко видело, као кад свећа обасјава мртвацу лице” (СДМН, III, 197).²⁷¹ Као рефрен одјекује мисао да се врела младеначка душа не да закључати јер она није исто што и злато у сандучари. Управо зато наступајући пожар не вреди гасити, као што се не може моткама ударити на проклетство и болест душе.

Носилац идеје да су овде посредни дубљи разлози и да су дешавања мотивисана ониме што нам на први поглед измиче јесте управо Ана Кадија, која је тај увид стекла личним страдањем и високом ценом коју је стојички платила. Губитак сина јединца је оно искуство које јој даје за право да коментарише догађаје и суди о њима, док сваки покушај њенога мешања на плану акције остаје јалов.²⁷² Она *зна* да је човек пред вишом силом немоћан и да су сва његова упињања да се страшно страдање избегне узалудна. Они који то знање не поседују безуспешно покушавају да спрече неминовно: „Секирама већ разлупали врата, хоће да спасавају, – мисле, може се” (СДМН, III, 197). Она која зна („А само ја знам”) издвојена је из мноштва других који *мисле* и *не знају*, а њена надређена позиција, проистекла из личног страдања, омогућава јој прихватање судбине и помиреност са оним што *коб* доноси. Када њени покушаји да стане на пут несрећи остану без адекватног одговора, она се препушта *морању* и *реду* који се не може избећи. Настасијевићева вера у предестинацију и

иза покојнице у дућану оста *мушкарче* а у сандучари злато. Кратак опис погреб такође је добра илустрација употребе различитих врста коментара. Дидактичка сентенца којом Ана Кадија поучава *младога* хроничара – они „који много пропатише, благи одлазе” – преноси библијску и народну мудрост, али и открива сву тежину живота несрећне жене.

²⁶⁹ Иако се у нашем народу детету често тепа речима „злато моје”, чиме се указује на велику вредност коју оно представља, у етици Настасијевићеве прозе такво изједначавање је неприхватљиво јер се њиме нарушава граница која одваја светињу живота од ствари.

²⁷⁰ Овај пожар је истовремено и реализација клетве којом Ана Кадија проклиње Ћир-Заху пошто и други пут одбије њену молбу да пусти сина на светло односно међу људе.

²⁷¹ Настасијевић је и писац атмосфере, коју успело дочарава будући у читаоцима најчешће осећања нелагоде и зебње. Ова осећања се јављају сваки пут када граница два света, живих и мртвих, постане порозна и када темељи познатог почну да се љуљају.

²⁷² Након што три недеље несрећа притиска варош, мушкарци се спремају да стану на пут невољама. Ана Кадија бетуспешно покушава да их спречи тврдећи да је посредни болештина која мори душу и да ту никакве мотке не помажу.

задатост човекове судбине, налази израза у речима Ане Кадије: „по неком реду је ово, и мора. И ко би да избегне, тим неизбежније му, тим тачнији ред. О, кад би се једном не морало!” (СДМН, III, 195).

Ана Кадија дозвољава мушкарцима да улете у пламен не зато што верује да могу нешто променити већ да би се и сами уверили у сопствену немоћ: „не помаже: не да се очупати Ћир-Заха” (СДМН, III, 195; и ова реченица је два пута поновљена). Једино она зна да два чавла²⁷³ држе заковану сандучару и да ће се све свршити само у уништењу, али и прочишћењу које доноси ватра. Вођен том идејом Настасијевић и ову причу, као и „Истину о Опаком” разрешава пожаром. Ћир Заха са собом у смрт одводи и свога сина, а обојица су и дословно и метафорички везани за сандук злата: „Мртав му син по сандучари, закачио се да изнесе и њега и њу” (СДМН, III, 198).

Као и „Истину о Опаком”, и „Ане кадије реч о Ћир-Захиној коби” карактерише циклична структура у којој нас завршетак приче хронолошки враћа на њен почетак. Пошто нас хроничар упозна са ликом Ане Кадије и препусти јој приповедање о Ћир-Захи, она нас обавештава да је рођеним очима гледала догађаје о којима приповеда, а чији покретач је *наследни грех*. Уз богатство наслеђује се и проклетство: песма Ћир-Захиног сина је израз његове жеље за животом, а то што уместо песме из грла кршти јад последица је пресахле душе: „дед му је за унапредак сву ђаволу навратио” (СДМН, III, 189). Дакле, Ћир-Заха је један у ланцу оних који испаштају зато што је зарад материјалног богатства и напретка његов отац предао душу ђаволу. Тај низ страдања може се прекинути само ватром па зато читамо да се злато скривано у сандуку растопило као *локва проклетства*.²⁷⁴ Када Ана Кадија у уводу свога приповедања упозорава да не воли што општина Ћир-Захиним златом прихрањује сиротињу, она заправо изражава зебњу да би се кружење зле коби могло наставити и да би сви који дођу у додир са неправедно стеченим богатством могли да страдају, без обзира на своју невиност.

Причу затвара хроничар, градећи тако приповедачки престен око онога што му саопштава Ана Кадија. На почетку и на крају тог круга²⁷⁵ стоји поређење Ане Кадије са кипом, чиме се изражава храброст мајки какву познајемо из наше епске традиције. Ипак, на Анином одласку приповедач нам саопштава и нешто ново. После свог казивања, Ана Кадија је наједном „згрбљена и оронула... и бар за годину ближа смрти” (СДМН, III, 198). Шта је то што доноси ову наглу старост, шта је то што је погађа више и од смрти сина јединца? С једне стране, кроз причу о страдању Ћир-Захиног сина она поново проживљава сопствени

²⁷³ Леп пример како Настасијевић премрежава текст финим лирским повезивањима јесте и помињање два чавла. Они се први пут јављају када Ана Кадија одлази код Ћир-Захе да га моли да пусти сина међу људе како би се прекинула зла коб од које страда невина младост. Разљућен Ћир-Заха пође руком за аршин, али се заустави и заскичи, „матори пас”, а након што га Ана прокуне, он је погледа тако да јој и касније, у време приповедања, на души стоје два забодене чавла.

²⁷⁴ Да је злато односно богатство и у народној књижевности у спрези са проклетством и злом, Настасијевић записује и у својим белешкама. Он примећује како „иза олако стеченог злата увек, по народу, стоји какав рогати, зеленооки ђаво, или каква безуба вештица” (СДМН, IV, 317).

Вук Караџић бележи да наш народ мисли како „Закопане новце, особито гдје их је много, чува нешто и да се не могу ласно ископати; многи приповиједају како су их у том послу плашиле различне авети” (Караџић 1957: 225). Дакле, и стицање богатства и његово чување у вези је са нечистим силама и демонским бићима, а његово поседовање води у страдање и пропаст.

У разумевању ове приче ваља имати на уму и једно старије тумачење по коме је злато симболичка замена за Сунце, што је у овој прози подвучено изразитим одсуством светла и наглашеним истицањем таме. Симболичко затварање Сунца и светлости приближава нас мотиву покопавања живог детета јер обе ове радње представљају огрешење о животворни принцип.

²⁷⁵ Тако је структура ове приче двоструко циклична, у круг који формирају хроничареве речи уметнуто је казивање Ане Кадије на чијем почетку и крају се налазе исти мотиви оцртавајући још један круг. Ако се овоме дода да је и читава ова збирка *недовршени циклус*, онда се трострука циклизација коју у Настасијевићевој поезији проналази Александар Петров, може пратити и у његовој прози.

губитак,²⁷⁶ а са друге, она макар у магијском смислу сноси део одговорности за страشان пожар у коме страдају стари зеленаш, али и његов невини син. Након што Ћир-Заха и други пут одбије захтев Ане Кадије да пусти дете у свет,²⁷⁷ она га проклиње: „Наказо божја... самом себи подложио си, рођени да те спржи огањ, амин и дабогда” (СДМН, III, 193) па је кобни пожар и реализација њене клетве. Њен позив варошанима с почетка уметнуте нарави да исповешћу окају своје грехе²⁷⁸ и припреме душу за одлазак на онај свет, садржи образац који и она сама испуњава. Као што она својом причом исповеда сопствени грех проклињања, тако и они треба да исповеда и окају подметање пожара и покушај да из ватре извуку злато а не старца цицију и његовог сина. Тек тада ће се стећи услови да она равнотежа нарушена уплитањем демонских сила и самог ђавола буде поново успостављена.

²⁷⁶ Сетимо се народне песме о смрти Мајке Југовића која, попут Ане Кадије, јуначки прихвата смрт своје деце: „И ту мајка тврда срца била, / Да од срца сузе не пустила”, све док у њено крило гавранови не испусте Дамјанову руку. Мајка умире тек након вишеструко проживљеног (више пута поновљеног) губитка.

²⁷⁷ Постојање две власти, односно два суда и две правде, наглашено је неколико пута у тексту. Најпре, бранећи своје право над сином, Ћир Заха се позива на власт и закон: „Не дам ја... моје! Власт има за моје, закон има! За моје ћу гинем, бре!” (СДМН, III, 191), а када нешто касније *распамећена* Ана Кадија покуша да нађе правду код власти, њени представници признају да је посреди безакоње, али да је (овоземаљски) закон немоћан и да је самоме Богу остављено да суди Ћир-Захи. „’Не надлежи нам’, веле. ’Мимо закон ли је, онда крив ко суди. Под кључем га, отац сина, држи као злато. Али коме се тај син потужи на оца, де, реци коме?’” (СДМН, III, 194). Инсистирање Ане Кадије да су се пожалиле његове тужне очи и да је оно што је пропевало ноћу тужба, „превршила па се излива младе животе да окужи” (СДМН, III, 194), остаје без одговора јер оно што није прописано законима овога света остаје у надлежности Бога и више правде. Иако власт и закони покушавају да обезбеде норму по којима је уређен овоземаљски живот, они су недовољни и у многим случајевима *ненадлежни* па је коначна пресуда остављена неписаним правилима понашања једне заједнице и Страшном суду који човека очекује на ономе свету.

²⁷⁸ „Стога исповедајте своје грехе један другоме, и молите се једни за друге да будете исцељени” (Посланица Јаковљева 5, 16).

КО ПРИЧА ПРИЧЕ У НАСТАСИЈЕВИЋЕВОЈ ПРОЗИ

Главном приповедачу остали варошани говоре о чему да пише или он користи постојеће записе. У том смислу његови главни извори, посредници у нарацији, јесу два уведена приповедача: Ана Кадија (која му усменим путем преноси своја знања) и Истинословац (из чијих писаних трагова хроничар црпи податке за своју нарацију). Њихова имена су значењски снажно обојена и сугеришу везу са истином и поузданошћу, али и неминовношћу (Ана Кадија, Истинословац...). Не само да се појављују у различитим причама оставрујући целину збирке већ фигура Истинословца надилази границе једне књиге и успоставља мост између прича *Из тамног вилајета* и *Хронике моје вароши*.

Уз њих, посебно место припада неименованом колективном субјекту, варошанима. Присуство колективног гласа уведено је реченицама у којима по правилу изостаје субјекат (*казују, веле...*),²⁷⁹ а у симболичком смислу он би одговарао гласу књижевника и фарисеја. Окарактерисан лажним чистунством и претераним паметовањем глас вароши супротстављен је истини до које хроничар покушава да дође. Његово припадање заједници показује се само као формално, док суштински њихове перспективе означавају антиподна настојања да се истина сакрије (камуфлира) односно да се по сваку цену обелодани.

Од колективног до безличног само је један корак, па се међу варошанима често зачиње *абер*, који је брз и увек стиже пре самих виновника неког догађаја (СДМН, III, 205). Свет испреда приче („Ама, и ја то кажем, него због света, ко зна шта све може испрести”, СДМН, III, 205), које, и кад су тачне, немају много везе са дубљом истином и добротом јер је народ *опак* и његов глас није *божји глас* (СДМН, III, 208).²⁸⁰ Глас се неретко осамостаљује и одваја од онога коме припада, постајући тако засебан јунак (лик) у причама из *Хронике моје вароши*.²⁸¹

Посебно место припада гласу деце, међу којима се издвајају најсмелији појединци (Пуле, Чуде, Шоре).

Такође, из масе варошана повремено су издвојени појединачни гласови (Марцана, Цидана, Васе Крмеља, хроничарева мајке, Пула и других), у чијем преплитању настаје сложени свет *Хронике моје вароши*. У тој полифонијској структури, носећа идеја се из сфере исказа помера у симболичку раван, повезујући значење дела не са оним што нам поједини гласови саопштавају или што поједини ликови чине, колико са готово песничким понављањима и варирањима која у први план истичу одређене слике и метафоре. Како се то остварује, настојаћемо да покажемо у наставку.

²⁷⁹ У оваквим случајевима можемо говорити о топосу „гласова” који су „метонимија или метафора непоузданих и распршених извора знања” а који су носиоци одређене приче или неког њеног дела (Иванић 2002, 23).

²⁸⁰ Мотив гласа који је самосталан и независан од говорника присутан је и у причама *Из тамног вилајета*. „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” почиње констатацијом да народу *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” (СДМН, III, 44).

²⁸¹ „(Његов глас а не познам. Годинама и у њему ћутало.)” (СДМН, III, 215)

„Распалио беше Марцан. А они, јер би да побегну, прикива их тим јаче сила његове речи, и ни маћи” (СДМН, III, 186).

Рекли смо да је Ана Кадија један од оних ликова који повезује приче, али и један од приповедача чије се причање (*реч*), на пример, о Тир-Захиној коби јавља уметнуто унутар говора хроничара. Пре него што јој препусти приповедање, хроничар нас најпре упознаје са њеним ликом. Ана Кадија не поседује готово никакво материјално богатство („кућерак има и баштицу, и за туђе предиво две руке”²⁸², СДМН, III, 188), живи „од предива на сувом хлебу и води”, а и од баштице коју има, „не тражи до души мало калопера и смиља”.²⁸³ Ипак, иако сама није богата, она се о празницима стара о *самохраним и ништим* тако што од богатих сакупи дарове у храни, новцу или одећи („душа јој банути у богаштину пред благодан”). Ана Кадија изазива опште страхопоштовање („а застрепе од ње, богат био, сиромах, нико или од оцака”)²⁸⁴: „Свакоме би за понешто имала судити,²⁸⁵ па је све живо љуби у руку и поштује. Нити је ко јунак правдати се када га она прокљуби” (СДМН, III, 188).

Живот Ане Кадије обележен је великом личном трагедијом, губитком сина јединца, а њено храбро држање у тим тренуцима (стајала је над раком *као кин*) учинило је да се ниједна жена није усудила да заплаче.

Ана Кадија сама долази до приповедача да му помогне да запише *истину*: „Овамо, каже, сашаптавају се, као у књигу пишеш како је било, па дођох да ти у чему будем при руци” (СДМН, III, 188). Њена поузданост је на први поглед неупитна због свега што је напред о њој речено, а приповедачев однос према овој жени такође је обележен страхопоштовањем. Из коментара уметнутог међу заградама читамо да се, због начина на који је ова *чудна старица* годинама *пекла* у својој и туђој несрећи, приповедач пред њом осетио *маленим*. Ипак, Ана Кадија пореди појаву хроничара у вароши са упаљеном свећом око које се на пламен скупљају лептирци, чиме нам се имплицитно сугерише да је и она сама једна од многих који нуде своје виђење догађаја. Слично као што Мајка Јевросима саветује Марка Краљевића да не суди ни по бабу ни по стричевима већ по правди Бога истинога,²⁸⁶ тако и Ана Кадија упозорава хроничара: „А ти се не поведи за ликом и шаром, но како звечи ослушкуј” (СДМН, III, 188), што читалац може разумети као знак да се не поведе ни за њеним ликом и оним што је претходно речено о њој, већ да *истину* потражи у сопственом *ослушкивању*.

Приповедање Ане Кадије такође је испуњено знацима усменог казивања и директним обраћањима: приповедача ославља са сине, често је уметнуто: *велим, повичем* и сл.:

„То да у књигу пишеш!” (СДМН, III, 191) или:

„Млад си, још не виде: који много пропатише, благи одлазе”²⁸⁷ (СДМН, III, 191).

²⁸² Ана Кадија ради за друге, не поседује ништа своје, али са друге стране, то што преде доводи је у везу са туђим судбинама и ставља је у позицију посредника између два света.

²⁸³ Калопер и смиље имају посебну симболику у нашој народној традицији. Калопер се другачије назива и маријина трава, па Чајкановић наводи да, судећи по етимологији, ова биљка стоји у вези са Богородицом. Користи се у љубавним врцбинама, али и народној медицини. Уз шебој, и асоцијацију на младост и девојке, поменут је и у „Казивању о Земљиној Кћери”.

Смиље је пре свега девичанско и девојачко биље; оно има апотропејску моћ (штити од вештица), а у народној поезији помиње се уз босиље (види: Чајкановић 1994).

²⁸⁴ У Настасијевићевој прози социјална лествица заснована је много више на пореклу него на материјалном статусу. Као што смо видели, на пример, и у Качиним лагаријама они сумњивог, нејасног или ниског порекла, често су постављени спрам *коленивића, кореновића, оцаклија*. Ипак, у свету који конституише Настасијевићево дело, ове крајности су по правилу доведене у исту равн и то увођењем *коби* као надређене инстанце која без разлике погађа и богате и сиромашне, и оне високог и оне ниског порекла.

²⁸⁵ Овим речима хроничар потврђује њену везу са суђеницама и уплетеност у туђе судбине.

²⁸⁶ „Урош и Мрњавчевић”, *Српске народне пјесме, Књига друга, у којој су пјесме јуначке најстарије*, 193. Доступно на:

<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1397&m=2#page/204/mode/2up> (приступљено 18. 4. 2026).

²⁸⁷ И овде је у говор казивача уметнут старија мудрост, овога пута посведочена и у новозаветним *Блаженствима*: „Благо онима који плачу, јер ће се утјешити” (Мт 5, 4).

Ана Кадија завршава своју реч о Тир-Захиној судбини потврдом веродостојности испричаног: „Ето тако је било. А ти, не умеднеш ли пером ни колико речју ја, боље ћути.” (СДМН, III, 198) Потом следи затварање још једног наративног круга и констатација главног наратора: „За све време, казујући, дуга онако стајала је као кип. А кад пође, згрбљена и оронула наједном, и бар за годину дана ближа смрти, Ана Кадија” (СДМН, III, 198). Понављање поређења у коме се каже да Ана Кадија, онако дуга, стоји као кип, у уводу приче и у њеном закључку, тј. на њеним рубним деловима, додатно истиче симболику значења и оцртава прстенасту композицију.

Многогласје: „Казивања о Земљиној Кћери”

Ана Кадија се као посредник у приповедању и један од гласова који граде причу јавља и у „Казивањима о Земљиној Кћери”. Изграђена на смењивању више различитих гласова²⁸⁸ – неименованог учесника приказаних догађаја, хроничара, Ане Кадије, Марцана, Цидана, Васе Крмеља, Истинословца, хроничарева мајке – ова прича је најбоља потврда полифонијског наративног принципа Настасијевићеве прозе.²⁸⁹ Делови у којима се смењују приповедачи, односно просторно-временске перспективе, и графички су издвојени у посебне фрагменте, чиме се наглашава утисак фрагментарности и многострукости перспектива.

Као и неки други ликови у овој збирци, и Тута је *божјак*. Она је готово гротескно створење на граници светова: „Машила је Тута мимо човека у твар, и мимо твар”, бележи хроничар, односно *неман, кврца нека* што из утробе поједе рођену мајку, „мургаво нешто, од искони устумарало, да избије овамо горе у живо”, како казује Ана Кадија, која је у своје време покушала да удоми и присвоји Туту (СДМН, III, 243). Неодређено које надире из искони, неосвешћено које тражи да се открије, а о коме Настасијевић пише и у својим белешкама, у овој причи се отелотворује кроз Туту. У наслову одређена као Земљина кћер Тута је оличење неукротиве страсти, која неспутана разумом („Лудом је нарекоше, а памети се онде и не зачињало”, СДМН, III, 242) и друштвеним корективима води до уништења. Настасијевићево митско поимање Земље као мајке и невесте, те спајања светог и злог који су опет повезани са мотивима њиве и клијања,²⁹⁰ своју кулминацију остварује у прози „Година”, али је од велике важности и за разумевање ове приче, као и целине *Хронике моје вароши*.

Као и у већини Настасијевићевих приповедака, и овде је активирају дуализам свога и туђег, центра и периферије, заједнице и неприпадајућег појединца, коме је сада придружено супротстављање мушког и женског, старог и младог. Неименовани учесник збивања извештава нас из прве руке о томе како су мушки становници вароши дочекали Туту која је одједном само осванула на калдрми њихове вароши. Двоструко одрицање садржано у исказу да нити је она знала ишта о себи (осим свога имена) нити се икада неко јавио да је призна за своју, утемељује издвојеност њене појаве и укључује мотив нејасног и мутног порекла. Оличење снаге и младости („распуило младо, а вири јој из оно рите румена снага”, СДМН, III, 244), обнажена Тута буди похоту у мушкарцима који се искупљају да је виде. Колика је снага животних сила оличених у Тути, потврђује и његово признање да би му се и мртвацу насмешио брк да га којим случајем пронесу поред ње. Међу *домаћина* који *пије* у Тутину голотињу је и наш *извештач*. Иако Тута покушава да прекрије своје тело, оно се и нехотице све више открива и све више мами. У његов извештај, као и у говор других ликова из Настасијевићеве прозе, уметнуте су народне мудрости, које одражавају вишевековно

²⁸⁸ Полиперспективизам наглашен је већ множином у наслову (*Казивања*).

²⁸⁹ Вишегласје Настасијевићеве прозе запазила је још Исидора Секулић. У наведеном тексту о *Тамном вилајету* она примећује да када Настасијевић почне причати, „то је густо и непрекидно као када киша пада”, а за ту густоћу писац је нашао и адекватан израз, „језик који синтаксом, речима и акцентима значи хорски разговор пун зрака и порука одасвуд” (Секулић 2002: 258).

²⁹⁰ „Света је то њива, злу тек ту радо хоће се у клијање” (СДМН, III, 243): ђаво се посебно обрадује када победи узоритог.

искуство и стварају културолошки оквир за разумевање приказаних дешавања: „И, што кажу, пио не пио, платићеш” или „Дуг је век, дужа срамота, има се чим, хвала Богу, плаћати!” (СДМН, III, 244). Ови изрази по свом склопу (сажетости, сентенциозности, обрту који у себи носе) одговарају хроничаревом говору.

Мушко наслађивање Тутином младошћу, утолико страшније што домаћини покушавају да оправдају свој грех и поделе одговорност,²⁹¹ прекида изненадно појављивање Ане Кадије. Она, као и увек, искрсне изненада²⁹² и узима Туту у заштиту, заогрнувши је шалом. Ана Кадија и овде има улогу чувара, стражара, онога ко покушава да обезбеди равнотежу унутар колектива и ко је на изванредан начин чувар граница онога што је дозвољено. Прекорачење често неписаних правила на којима је утемељена једна култура у митском свету Настасијевићеве прозе води до страдања свих њених чланова, па зато Ана Кадија стално надгледа и послушну је шта се дешава у вароши. Она *мотри* и по потреби се укључује у догађаје. Тако и овде Ана подсећа испуљене мушкарце да њихово безобразно гледање у Туту, не приличи њиховим годинама ни друштвеном положају и да се не треба чудити откуд после „краставо и жгебаво на свету”, које у оваквом виђењу етичких норми долази као последица греха и преступа. Она не само да *проклиње* мушкарце који су се испуљили око Туте („– Еј, каже, напоако вам свануло!”, СДМН, III, 245),²⁹³ већ их тера назад у *јарам*, сугеришући да је за одржање једне друштвене заједнице неопходно сузбијање и држање код контролом оних нагона који лако овладају човеком приближавајући га анималном свету.

Више пута различити гласови у *Хроници* истичу неумитност Ане Кадије, оштрину њеног погледа и речи и изненадност њеног појављивања. Она се указује одједном, ненајављено, *однекуд*, баш као што се ни долазак *судњег часа* не може предвидети.²⁹⁴ Засипа погледом као пепелом (СДМН, III, 245) или прикује „земљи челиком оним њеним из очију” (СДМН, III, 249). Њена позиција судије истакнута је управо њеном висином (репетицијом *придева дуга*), која, с друге стране, у очима посматрача варира зависно од ситуације и Аниног расположења. Када се Марцан спрема да згреши са Тутом, Ана се надвија над њим *као вешала*²⁹⁵ а он је *као обешен о њу*. У једном тренутку она се чини *за лакат дужа, у лице мимо смрт блага*, сасвим без оне њене добро познате строгости, као да би јој мелем потекао из уста а не реч,²⁹⁶ а већ у следећем Ана је обична „ни за палац вишља него је даде Бог”, смркнута, љута толико да би се осица од ње ојадиле (СДМН, III, 251).

Песничким средствима, анафором (понављање речи *напразно* на почетку сва три пасуса другог фрагмента), алитерацијом („Три месеца, *похоте пуна, тутњаше овуда Тут*” (СДМН, III, 243)²⁹⁷, рефренским понављањима речи и синтагми изведених из исте основе (*бесуље, бесићи, бесина; протутњаваше, тутањ, затрупкати*)²⁹⁸ Настасијевић поетизује

²⁹¹ У смислу оправдања властитог преступа треба разумети и његове речи о ненаданом наиласку на искушење и слабости човекове природе у сусрету са њим: „Шта зна човек, радња овамо, кућа онамо, а у средини тако испречи се напаст. А опет, није се ни нама срце у камен претворило” (СДМН, III, 244). Пошто ће свако морати да плати неку цену живота, онда бар да у уживају у могућности која им се тако ненадано и нетражено указала. Занимљиво је да девојку означавају речју *пустиња*!

²⁹² У загради су очигледно речи хроничара који подвлачи сталну умешаност Ане Кадије у варошка дешавања и на изванредан начин истиче да је готово сваки изузетан догађај у вароши праћен њеним уплитањем.

²⁹³ Ана Кадија проклиње и Ћир Заху.

²⁹⁴ „Једном само појавила се Ана. Поиздале, као ко би и да види и да не види.

– Ено је, *докрала се* матора! Мора она бар да *привири!*” (СДМН, III, 255).

Посебно треба истаћи да се епитет *матора* овде везује за Ану из доба када је приповедач био дечак. Из тога се може закључити да он није у нужној спрези са њеном старошћу већ са позицијом коју има у исприповеданом свету.

²⁹⁵ *Вешала* асоцирају на *смрт* која је *неумитна* баш као и Ана Кадија.

²⁹⁶ Ево још једног народног израза уденутог овога пута у Марцаново казивање.

²⁹⁷ „Каткада нам се учини да је проза пишчева у ритму који би пре ишао у какву песму и по стилу, по речима и мислима” (Белић 2018: 40). Упореди, на пример, и реченицу: „Затрупкати другаво, земљевито, – у земљу да се здруга ово жалосна живота, земља земљи да је пре рока!...” (СДМН, III, 250).

²⁹⁸ Недељка Бјелановић примећује како Настасијевић прави *лексичке гроздове* око кључних речи своје поетике, „односно користи етимолошку фигуру припада ријечи истом корену” (Бјелановић 2018: 74).

исприповедану стварност и подвлачи симболику исказаног, упућујући читаоца да смисао приказаних догађаја потражи у архетипским и митским сферама. Тута која „Болна од силине, свему хотећи се, ником не смеде на пут” (СДМН, III, 245) и тутањ који прати њену појаву упућују на похоту, „потмулу неку оздо” (СДМН, III, 245). Силина податности којом је праћена Тутина појава, друге води у омашку,²⁹⁹ док се она сама приближава Земљи: „док она, без бољег премца себи, пала већ по земљи, и љуби, љуби, топлу до свиснућа” (СДМН, III, 245).

Када увиди да је немоћна да *припитоми* Туту и да се бес из девојке не може батином изгонити,³⁰⁰ Ана Кадија је отпушта, али и даље задржава улогу њеног заштитника, што се види и у Анином спорењу са Васом Крмељом, које још једом покреће проблем припадности. Крмељ, „ко и какав, само име каже”, залаже се да Тута буде отерана из вароши јер нигде не пише да се баш њима мора *натоварити* она, богзна чија, док Ана Кадија сматра да је Тута њихова чим се на њих намерила и од њих не миче. Зато Ана верује да ма колико била велика мука да Тута остане, још је већа милина не отерати је. Иако је овај израз на први поглед противуречан, он на прави начин одражава самеравање терета наметнутог једној заједници, подношења додељене муке, и добробити која из тог трпљења произлази, тј. онога што се у народу означавало речју *севан*.³⁰¹

Ана Кадија ће заштити Туту и од Марцан, који жели да је сексуално искористи. Како се око Туте све *захуктало*, развој догађаја води у *помеждење* (пометњу),³⁰² саопштава нам хроничар и сам бележећи овај појам курзивом, па је, додаје, боље прећутати него да се нагађа. Поштујући конвенцију веродостојности, да би избегао *нагађања* када је реч о догађајима у којима није учествовао и којима није присуствовао, приповедач даје реч Марцану, који је једини *кадар* и *зна*.³⁰³ Марцан нас из прве руке обавештава о покушају

²⁹⁹ Када прочитамо да све што се иоле опасало мушком снагом, на њен бат, окопни од немоћи па маши игла у прст уместо у бод, или маши аршин преко тезге, или чекић у ковачници, онда то не значи само да мушкарци привучени девојком не гледају у оно што раде, већ да им се *омакло*, да скрећу са правога пута и бивају занети грехом. Омакнути, промашити правац, задату норму, значи скренути са утврђене стазе, отети се из оног јарма који је нешто раније поменула Ана Кадија и препустити се дубоко потиснутом, нагонском. Управо то скретање симболички је представљено помињањем Дила калфе, иначе вештог у везу, чије очи беже у разрок и из кога се цеди нешто *мутно, горе од зноја*, што по либадићима и јелецима оставља *згушане мрље*. Надирање онога *одоздо* тако је овде добило и свој телесни израз, опредметило се у физичкој појавности, остављајући материјални траг своје силине и избијања на површину.

³⁰⁰ Библијска прича о опседнутости злим демонима и истеривању бесова има своје место и у епилошкој „Години”.

³⁰¹ Једнотомни речник Матице српске бележи да је *севан* добро дело, племенит поступак, добротинство, али и (божја) награда, признање за добро дело. У основи ове, као и, на пример, „Приче о недозваној госпођи и гладном путнику”, јесте казивање о награди односно казни која следи за неко племенито дело односно преступ, а које, као што смо експлицитно видели у речи о Ћир-Захиној коби не потпада под надлежности земаљских власти и суда. Асоцијација на Достојевског и његов наслов *Злочин и казна* овом читаоцу нужно се намеће.

³⁰² Види: Речник мање познатих речи уз III књигу Сабраних дела Момчила Настасијевића, стр. 893. У својој *Књизи од утробе (записи пропалог песника)* Владимир Димитријевић бележи како је професор Новица Петковић, који је „свагда био напрегнутог слуха”, дошао до значења речи „помеждење”, „до кога се није могло доћи употребом речника”: „Реч је врло битна у причи о Земљиној кћери Тути, у Момчиловој ’Хроници моје вароши’. Док је спремао песникову Сабрану дела, Професор је често посећивао Горњи Милановац. Једном га је возио таксиста који је поменуо да је неко из његовог окружења био на ’помеждењу’. Испоставило се да ова древна реч, већ давно изобичајена, означава гранично стање између живота и смрти” (Димитријевић 2014: 114). Занимљиво је да је ова реч засметала и А. Белићу: „Шта ће му ’помеждење’ у духу Симе Сарајлије у истом тексту, шта ће ’власт’ у значењу ’множина’ (као ’сва сила’), шта ће ’запахнут’ и толике друге речи. Код њега се види стално старање, које прелази све више у манир, да просте и јасне ствари учини нарочито нејасним и неодређеним, да свако може у њих унети што хоће” (Белић 2018: 262).

³⁰³ Марцан, обележен дефектом – рођен без једног прста, припада друштвеној маргини, као и Џидан, са којим се удружује у намери да обешчисти Туту. Џидан је *жгеба, сува грана, грдни, обангавели*, кога издају *ножице* („Ноге му као две мочице [моткице, прим. А. Г.], па криве”, СДМН, III, 250). Галерија гротескних ликова потврђује да је код Настасијевића ружно увек у спрези са грехом, а физичка мањкавост најчешће знак моралних и људских недостатака. Важно је обратити пажњу и на то да су се догађаји које Марцан описује одвили *поткрај дана* и у *сумрак*, када се разум повлачи под налетом страсти, а оно што се опажа постаје мутно и нејасно – *помеждење*.

обешчашћивања Туте, који је симболички обележен *тмолином* и *смрадом* и који у гротескном споју наказа ношених силином страсти постаје слика човекових телесних наслада и његове дубоке уроњености у материјално: „Створ створу срнете у загрљај. Две самоће би да се сједине вајно, оно и трећа се из њих испили!... Чами у самоћи сила, саму себе кињи, нагриза, колико да из чауре излети, кажу, бледи лептирак!...” (СДМН, III, 245). Рађање је повезано са грехом, а човек осуђен на самоћу, уместо да оствари уцеловљење, телесним спајањем продужава низ усамљених и учаурених јединки. Ова општа слика утолико је јача јер су пред нама појединци са друштвене маргине, наглашено сакати телом и духом. Гротескни приказ управо својим заостравањем омогућава стварање упечатљиве сцене чије значење потврђује и присуство речи *тмолина*, која се у Настасијевићевој прози јавља сваки пут када се приближимо растакању материјалног, телесним соковима и пропадљивости.

У овом догађају обавијеном велом тајне потрошило се пола Туте, о чему сведоче и Марцан и приповедач. Тек после њега постаће могућ Тутин крај, у коме своју улогу имају Чуде и деца.³⁰⁴

Иако долази из Туђине, Тута судбински припада вароши, што потврђује и хроничар: „неће створ ни за корак мимо наш атар” (СДМН, III, 245). Када власт покуша да је отера и притера је до граница вароши, тамо где су ђубришта, „она осети ђавоља, запахне је туђина одонуд поља, и ни макац даље, него наједном па кроз пандуре назад у варош” (СДМН, III, 248).

Пандурско вијање Туте кроз варош повод је да у приповедање буду уведена и деца, која као и у „Истини о Опакоме”, узимају активног учешћа у варошким дешавањима.³⁰⁵ Хроничар који записује повест вароши у време приказаних догађаја и сам је био дете. Он скреће пажњу на своје припадање исприповеданом свету, и то као очевица збивања о којима приповеда: „Видеши сви ово, и који записујем, дечак у оно време” (СДМН, III, 249), али и учесника у њима.³⁰⁶ У поменутој сцени вијања, деца отварају капицике и помажу Тути да надмудри пандуре било тако што им умакне испред носа, па изрони у некој удаљеној мали или им се нацери иза леђа, *кад је лицем вребају* (СДМН, III, 248). Детронизација представника овоземаљске власти подвучена је чињеницом да се оно што треба да буде игра *мачке и миша* изокреће у своју супротност. Једна *луда, бесловесан* створ, и деца успевају да надиграју полицију и, више од тога, Тута им се на изванредан начин подсмева сугеришући одраније познату ненадлежност овоземаљских власти кад су посреди збивања вишег реда: „Те балдисав потера, паде по рудини да се избрекће”³⁰⁷. А Тута, да не дангуби док они не могу више, затрупка им ту надомак играти, као пркос неки свој, као пипиревку, као лудиња је њена знала шта” (СДМН, III, 248).

У Настасијевићевој прози деца нису нужно безазлена, а њихови несташлуци неретко прелазе границе игре и бивају скопчана са тешким последицама. Док њихово надмудривање са пандурима остаје на нивоу безазлене забаве, симболичко *венчавање*³⁰⁸ Туте („брезову јој метлу потурисмо за младожењу ми, деца” (СДМН, III, 243)), коју је метла умирила „како никад мушко жену”, спрегнуто је са њеним трагичним крајем: Тута умире и бива сахрањена са метлом. Неспутаност и слобода доводе децу до граничних ситуација и искустава која ће

³⁰⁴ Мотив круга као свршене целине налази своје место и у казивању о Тути. Марцан зна да се кобнога дана потрошило пола Туте и да је без тога деца не би могла као од шале венчавати. Како је „Ока живота округло” (СДМН, III, 252), поменуто половину надопуњује черек (четвртина) Ане Кадије, и черек свих осталих (варошана). Њихово учешће у греху дели и њихову одговорност, верује Марцан, али је извесно да у Настасијевићевом свету и свако ко се нашао у близини греха бива захваћен казном и коби.

³⁰⁵ Осим у „Истини о Опакоме” и „Казивању о Земљиној Кћери”, деца су актери пресудних догађаја и у причи „Рапо злато!”.

³⁰⁶ Приче из *Хронике моје вароши* су добар пример тзв. хомодијегетичког приповедања, тј. приповести чији је приповедач уједно и лик, учесник или сведок у исприповеданим догађајима (Prins 2011: 69).

³⁰⁷ Употребом овог значењски обојеног глагола као скривеног коментара сугерише се и хроничарев однос према пандурима.

³⁰⁸ *Венчавање* Туте се одиграва на копривишту, дакле подаље од центра вароши, на њеној периферији. Такође, треба имати на уму да је у народној магији коприва по својим функцијама најсличнија бодљикавом растињу и трњу (види Раденковић 1996), што нас води и до паралеле између венца од коприве и трновог венца.

их обележити за читав живот.³⁰⁹ Она су укључена у варошка збивања и често повезана са инцидентним догађајима, чије ће пуно значење сагледати тек накнадно, у одраслом добу.³¹⁰ Присуство деце у *Хроници моје вароши* праћено је увођењем децјег говора који открива промену перспективе и наговештава виђење догађаја из другачијег угла.³¹¹ Тако је глас деце само један од мноштва на којима Настасијевић гради полифонијску структуру своје прозе.

Као актер догађаја представљених у „Казивању о Земљиной Кћери” присутна је и хроничарева мајка,³¹² која оставља храну за Туту и кришом је мије и облачи.³¹³ Као и код Б. Станковића, и код Настасијевића жене су носиоци кулtnих и обредних радњи; оне најлакше успостављају везе са *божјацима* и имају улогу њихових заштитника.³¹⁴ Као што Ташана „целог века надгледа, чува” (Станковић 2018: 60) Парапуту, „сама она му чисти његово собче, надгледа га, храни, чува и готово једина она што с њиме разговара” (Станковић 2018: 59), тако и Ана Кадија и приповедачева мајка покушавају да издвојене појединце, оне са друштвене маргине, интегришу у заједницу и да њихово бивање учине друштвено прихватљивим.³¹⁵ Хроничарева сазнања о вези његове мајке са Тутом допуњује управо Ана Кадија („надопуни ме Ана”, СДМН, III, 252) а коментаром у загради он још једном скреће пажњу на ограниченост сопствених знања и употпуњује некадашње увиде („Зато на сулудој наслућивах прње с нашег тавана. Блага ти успомена, мајко!”), СДМН, III, 253).

Да је веза између детета и мајке двосмерна, потврдиће и прича о Чудету, који предводи децу у жарењу Туте. Мајке слуте шта се дешава, али и оне, баш као и Ана Кадија, овога пута остају по страни. Када у намери да јој ишчупа метлу (која је Тути „и младожења и дете” (СДМН, III, 255)), Чуде Тути стави на главу украден венац са мајчиног венчања („прави онај, с истинског негда венчања” (СДМН, III, 255)), он магијском радњом заснованом на принципу *pars pro toto* изједначава две судбине па са Тутином смрћу наступа и смрт његове мајке. Након ноћи у којој страдају Земљина кћи и Чудетова мајка, Чуде пали сва сена у околини, па се пожаром односно симболичком ватром завршава још једно казивање лирског циклуса *Хроника моје вароши*.

³⁰⁹ Овакав положај деце у Настасијевићевој прози упоредив је са местом деце у неким причама Б. Станковића. У „Парапути”, на пример, деца на Парапуту бацају већ употребљене жигице. Она зачикавају божјака узвикујући *Жижа, жижа* и показују му како ће да се упали и изгори. Иако реална опасност не постоји, Парапута је доведен у стање престрашености и очаја.

³¹⁰ Понекад је присуство деце уведено како би се указало на континуитет коби као у „Истини о Опакоме”, где хроничар са мајчиним млеком упија и гласине о Опакоме, чиме нам се сугерише, с једне стране, преношење одређеног културолошког обрасца, а са друге, наследна димензија греха и казне.

³¹¹ Из сфере комуникације која се одвија међу децом, унета је, на пример, реченица: „Умреће му мајка ко мисли да је бајаги” (СДМН, III, 255), коју изговара Чуде. Слично, *децји говор* срећемо и у причи „Рашо злато”, али је он овога пута уденут у приповедачеву нарацију директно, без знака навода или сличног означавања посредовања. „Кочи отуд, осетио нас. А у цеповима шећерлема му од лане. Брадавица ће нићи на језику, ко окуси из његове руке” (СДМН, III, 228; види: Prins 2011: 184).

³¹² Њен лик искрсава и у „Истини о Опакоме”.

³¹³ Занимљиво је приметити да хроничарева мајка храну оставља *на дну баште, уза сами плот*, чиме је још једном истакнуто инсистирање на подвојености два простора и два света: унутрашњег (*домаћег*) и оног који остаје изван оградe, стварне или имагинарне (*туђег*).

³¹⁴ Да није увек тако, потврђује управо ова прича. Ана сведочи о обостраном непријатељству које постоји између Туте и жена у вароши: „Гуја на гују кад сикне, нокти кад у канце пођу...” (СДМН, III 253). Жене, *бесуље*, уместо да сачекају да пошаст оличена у Тути прође, *драже је, зацаркују*, гађају цепаницама и лонцима.

³¹⁵ Код Станковића се старање о изопштеницима наставља и после њихове смрти. У неименовај причи из *Божјих људи*, која је обележена редним бројем XXI и у којој затичемо сличну приповедачку ситуацију (приповедач се такође сећа догађаја из свога детињства), читамо како кад један од просјака умре, *стара мајка* организује остале старе, виђеније жене да окупају и обуку мртваца (младе особе су искључене из тих радњи). Подсећајући нас на жене мироносице, старице над њим спроводе све погребне обреде као да је у питању неко *свој, рођени*: „И пошто га, испод иконе, на белом чаршаву полако, нежно наместише онда га свака, прекрстивши се, целива у чело, запали му свеће више главе, и после се поређаше око њега да седе, чувају га. Да му сваки час брижно, као свом рођеном, исправљају, намештају скрштене руке, лице, очи, бришу, чисте га и пазе да више главе му било свећа, било кандило не угаси се” (Станковић 2016: 83). Претерану бригу ове старице које се једва држе на ногама правдају да *божјак* никада у животу ништа није имао, ни чисту, меку постељу, нити се (оно) зарадовало, попило, окусило иако је јасно да су посреду дубљи разлози. На крају га сахране „као сваког другог човека – домаћина” (Станковић 2016: 83).

Симболика приче посебно је изражена у описима венчавања копривом и Тутиног краја са јасним сексуалним конотацијама: жар коприва³¹⁶ поспешује страст у Тути, која „као сува земља, и не упила, а већ забректало из ње, – још, још!” (СДМН, III, 254); венац са Чудетине мајке *докусур* допола сагорелу Туту, а док се преплашена деца сабијају у гомилу, издваја се Чуде који покушава да одржи девојку на ногама; на самрти Туте се телом *приљубљује* Земљи, док се Чуде *као колац упоко*ао над њом.

Народни израз *поменуло се, не повратило се*, којим Ана Кадија одговара хроничару на питање о умешаности деце у Тутино страдање, понавља и Истинословац у забелешци остављеној на допола исписаном листу црквене књиге. Као својеврсни коментар на њега, хроничар завршава ово казивање закључком о цикличном обнављању и трајању: „Авај, и без помена се поврати. Дубљи је пребол од ране” (СДМН, III, 257).

Шта знају деца? „Рашо злато”

Прича о Раши, још једном јунаку Настасијевићеве прозе који долази са периферије друштва – Раша је на овом свету био *затурен* (СДМН, III, 227) – исприповедана је у преплитању два времена и два гласа. Осврћући се на варош у време свога детињства, хроничар бележи и казивање о овом сарачу у покушају који никада није досегао до мајстора и који се више описује оним што нема и не уме, него оним што поседује и зна. Приповедачево казивање о Рашиној судбини испресецано је речима Пула, који се оглашава из времена збивања, тј. хроничаревог детињства.³¹⁷ Обележен бројним недостацима, Раша је у извесном смислу слика људске недовршености и несавршености, а у галерији гротескних ликова Настасијевићеве прозе издвојен је хроничаревим топлим и емпатичним тоном. Супротно Марцану, Цидану, Васи Крмељу, он показује присуство душевности и племенитог и тамо где нема много места нади. Управо у том раскораку између тежњи и онога што му је дато и могуће пролази његово овоземаљско битисање, а осећај гротескног после његове смрти ублажен је хроничаревим сажаљењем и самолошћу, који су за Рашина живота изостали.

Раша је *невежа, суворук, невешт, никад мајстор* који овоземаљски век проводи у *ћумезу* крпећи папуче, цокуле, амове и седла, тек толико да ствари дослуже своје, а да се њему нађе *грошић* за *лепца* и *ракије*. Употребом умањеница хроничар изражава наклоност према Раши, али указује и на недораслост његове личности и ништавност његовог живота. Тај и такав Раша чини *преступ* када се усуди да без поруцбине и мере прави ципелицу Гини Пауновој,³¹⁸ *најбољој* девојци у вароши. Структурирана око мотива ципелица које су, као и остала обућа, симбол поседовања (Чајкановић 1973: 72),³¹⁹ ова прича се реализује у два испреплетана тока: реалистичком и симболичком. Веза међу њима, у структурном смислу, постигнута је мотивом ципелица и ликом Пула, а на значењском плану питањем кривице односно одговорности и *плаћања* за почињени преступ или грех. Управо је Пула онај који је Раша *натоциљавао најбољој* и крчио му пут ка Гини али и вођа дечаца у неваљалствима која чине овом самотњаку.³²⁰ На Рашину љубав и шећерлеме (истина бајате, оне од лане), деца су одговарала *пакостима*: фирму на његовом *ћумезу* гађала су блатом; затварала га у мраку док не промукне молећи да га пуне; прскала га штрцаљком симболично у леву

³¹⁶ Коприва се назива и *жара*, а њена особина да жари везује се, у народној свести, са ватром а потом и љубавним пламеном. Отуда потиче и њена употреба у гатањима момака и девојака.

³¹⁷ Пуле је један од оних ликова који имају функцију повезивања различитих казивања и којима се остварује јединство света представљеног у овом *венцу приповедака* („Запис на вратима”, „Рашо злато”).

³¹⁸ Њено порекло, симболиком имена везано за пауна, води нас до њене раскоши и шепурења који су сушта супротност Раши и његовом изгледу.

³¹⁹ Ципелице се могу упоредити са папучицама у „Запису о даровима моје рођаке Марије”, чиме се још једном показују чврста повезаност и мотивска преливања две Настасијевићеве збирке.

³²⁰ У дечјој дружини, баш као и међу одраслима, строго се поштује хијерархијски принцип: „Упарађујемо се, већи па до њега мањи” (СДМН, III, 228), па је свет деце у неку руку слика света одраслих.

страну, испод лопатице, право у срце; испевала песму о њему и вашљивој Јеври.³²¹ Дечачки несташлуци и реалије из Рашиног живота проткани су знацима симболичког света који нарушавају оквири познатог. Као што у казивању о томе како се сазда богомоља, сазнајемо да што је грађевина више расла, то је њен градитељ (туђин) све више чилио, тако и овде, како нараста Гинина ципелица, Раша се смањује и ближи смрти. Он најпре постаје хром, чиме се и дословно примиче земљи и свету умрлих, а потом је његово одумирање везано за *сушење* и специфично одрицање од хране а тиме и од живота. У први мах Раша себи укида половину хлеба (*лепца*), од чега даје за свећу лојаницу и полић ракије уз које израђује ципелицу за Гину. Убрзо, полић постаје два-три чокања,³²² а уместо залогаја хлеба, Раша *дозобава* оно кора и корица што му је одраније остало по буцама. Прича је преплављена фантастичним и гротескним елементима, па тако Пуле назива Рашу *певчићем* и доводи у везу његов изглед и понашање са тајним и сумњивим пореклом: „Тајно је, не ваља помињати... И не пита се, је ли земља или мајчина утроба.”³²³ У кокош му се дало мајци, кљунула у нешто, а он у певчића заковрнуо” (СДМН, III, 230).³²⁴ Раша се *готов испилио*, *никада он није био дете*, а знаци овог скретања са пута „нормалног”, *исклизнућа*, које је последица деловања оностраних сила Пулу су видљиви и у Рашином понашању: „Зар не видите, иде му за гутљајем глава, здружи хлеб па зобље. Најбољој се кочопери, а најгора она, па би радије девовати довека!” (СДМН, III, 230).³²⁵

Осим са *певчићем*, Раша се два пута пореди и са *раком*. Та веза се не успоставља по очекиваној аналогiji маказа и клешта, на пример, већ по *укоченим очима*. У његовом гротескном опису преплићу се људски и животињски елементи, али и оно што је живо са оним што је мртво и механичко а што је изражено вишеструким наглашавањем укочености његовог тела.³²⁶ Када Пуле убеђује осталу децу да и ново одело на Раши за дан овешта и да су му се цокуле на ногама скорушиле једна другој, „никако му се на ногама не цепају” (СДМН, III, 230), онда он жели да их застраши знацима његовог оностраних и демонског порекла.

Рашин рад је означен као *тонтање*, неважно пребирање по неокрпљенима гомилама. Он крпи већ дотрајало, без знања да направи ново, што у пренесеном смислу означава и

³²¹ Супротно Гини која је *најбоља*, Јевра и Раша су *најгора* и *најгори*.

³²² Полић је мера од пола литре, а чокањ од осмине литре. Раша се у одржава у животу заливањем, али је оно условљено његовим социјалним положајем и у функцији његове детронизације: Гинине слуге га поливају помијама, деца прскају водом из баре, а он сам налива се ракијом. Када ови извори пресуше, Раша и дефинитивно прелази из света живих у свет мртвих.

³²³ Мотив *мајке земље* овде се, као и у „Казивању о Земљиној Кћери”, јавља у кругу питања о пореклу. а паралела између ових прича може се успоставити и преко простора за које су симболички везани њихови јунаци: *буњиште*, као и *копривиште*, јесте издвојено место које асоцира на *нечисто* и *опасно*.

³²⁴ Кокошка и певац се, у хоризонталној подели домаћих животиња, налазе најдаље од човека, на граници домаћег и дивљег простора (види: Раденковић 1996). Кокошка (квочка) је у фолклорном предању повезана са тајном рађања и са женом, а атрибути *родности* и *плодности*, те веза са златом, указују на њену хтонску природу, која се често допуњује демонским обележјима (види: Раденковић 1996).

³²⁵ Поштујући принцип целовитости, приповедач овде помиње три буцака у којима су се гомилале неокрпљене траље и четврти који је сада већ цео запремала ципелица. *Ципелица* која хиперболично испуњава цео буцак делује бајковито и фантастично, док напомена да ћебе којим је она дању увијена Раша не користи ни ноћу, припада сфери реалистичке мотивација и тако показује како се у овој причи преплићу оно што припада стварносној сфери и оно што је надилази. Треба поменути и да се рад на *ципелици* одвија искључиво ноћу, дакле у време када наступају демонске и хтонске силе, уведене још неким атрибутима који прате Рашу. Он је *певчић* и *хром*, његов рад са *кожицом* мртвих животиња припада сфери *нечистог* а обућа је често обележје хтоничних божанстава (види: Чајкановић 1973). Такође, поређење с певчићем указује да је Рашин проблем у вези са његовом (не)плодношћу.

³²⁶ Најпре читамо како се укоченост од милине преноси се из Рашине десне ноге у његову леву руку и онда у оба ока па он гледа као рак (СДМН, III, 228), а нешто касније: „А њему, као раку на дршке, укочиле очи; милина му и цокуле на ногама спрчила” (СДМН, III, 230). Важно је приметити да када је ово поређење део хроничаревог говора њега прати и једно упитно *зар*, коментар којим се у перспективу зрелог приповедача накнадно уноси сумња и подрива представа света упамћеног у детињству. Хроничарев исказ је и на другим местима обележен закаснелим преиспитивањем и јасно одвојен од Пулове убедљивости која припада прошлости.

његову јаловост и бездетност. Рашина љубав остаје нереализована, а чедо његовог труда, Гинина ципелица, израста у *гужву* и има облик *овећег јежа*. Гашење живота у њему је постепено а када је реч макар о ономе што се може докучити и људским аршинима измерити, за њега одговорност сноси Пуле:

„Пћ лепца укиде себи. Од оне друге поле само залог-два позобље. Време је да му и ми укинемо. Срља сад он, ваља га још и погурати!” (СДМН, III, 231).

Након овога, деца бацају штрцаљке и престају да прскају Рашу, чиме и симболички учествују у његовом сушењу. Када му се одбије и ракија, а у његовом ђумезу завлада потпуни мрак, пошто нема ни за ону свећу лојаницу, онда смо на корак до његове смрти:

„До мере му се ближи, нараста; он се смањује њој; неће ово задуго!” (СДМН, III, 233).

Покушавајући да се прехрани и да преживи, Раша у једном тренутку крене да обилази штале зором, када је мужа: „ту још не ускратило му” (СДМН, III, 232), али се и та епизода завршава без успеха, чак тако што Раша гађају крављим изметом. Његово одвајање од живота праћено је гашењем свих чула и потпуном дематеријализацијом па када његов траг престане да заудара на измет, то значи и удаљавање од прљавштине овога света и приближавање ритуалној чистоти. Кроз обрнуту градацију стижемо до краја у коме Раша не једе, не пије, не прате га мириси, а његов рад више не потребује светла.

Тмуши Рашиног ђумеза супротстављена је *јаснота* која је у вези са спознајом и откривањем истине. Она ће омогућити да и деца *посигурно* увиде да је ципелица супституција за гроб:³²⁷

„Ципелица је оно Гини од педља, и како никад мајстор, јер гробом једнака му и у дужину и у ширину” (СДМН, III, 233).

Да је на нивоу онога што деца чине али и за више од тога одговаран Пуле, усудиће се да изговори мали Шоре: „Ти си, Пуле, крив, није Гина” (СДМН, III, 234).³²⁸

Пуле је, међутим, и сам жртва неких дубљих сила, неко „коме се до у длаку тако морало” (СДМН, III, 234), закључиће хроничар, а чему и зашто остаје *запечаћено* у њему.³²⁹ Тајна која се не може сазнати изједначена је са деловањем оних сила које неумитно одређују човекову судбину, не остављајући простора за властиту вољу и могућност избора. Зато хроничар коригује раније изнет Шоретов став и *мисли* да грех није на Пулу јер и он чини оно што мора и своје грех троструко окајава (СДМН, III, 231), док сам Пуле остаје нем на Шоретове речи и без снаге да на било који начин одговори.

³²⁷ Настасијевићева мисао да се до истине не долази претераним умовањем већ непосредним искуством садржана је и овој слици децјег открочења: „С маха на мах продре нам, јаснота ли та, отуда посигурно” (СДМН, III, 233). Повезана са светлошћу, епифанија је тренутна, она *продире* са друге стране границе откривајући оно што је у нашој свакодневици затрпано мноштвом непотребних привида. Те гомиле траља које су повезане са мраком Рашиног сопчета заправо су еквивалент мукама овога света и бригама које отежавају човеково откривање истине. Тек ослобођен нужде задовољења овоземаљских потреба, Раша симболички завршава свој рад. Он умире гладан, али и прочишћен и остварен.

³²⁸ Лепа паралела се може успоставити између улоге (функције) коју у „Казивању о Земљиној Кћери” има Чуде и улоге Пула у прози „Рашо Злато”. И један и други су вође, који не само да предводе осталу децу у задиркивању божјака већ поседују и знање („Зна Пуле”, СДМН, III, 230) односно свест о морању („Морало је, децо, зар не видите, морало”, СДМН, III, 255). Њихова позиција је наглашено издвојена: „Сабила нас препаст у гомилу. Сам онамо Чуде око Туте” (СДМН, III, 256) односно „Нема Пула, а у ђумезу не смемо сами. Мора бити, до у сами му се међу траље увукао, стражари. А ми поиздаље, притајили се друг уз друга” (СДМН, III, 233). Обојица су оглашени кривим: „Ти си, Чуде, крив! Зар је баш морало мајчин?” (СДМН, III, 255) или нешто касније: „Бежите, сад ће пандури! Чуде је крив!” (СДМН, III, 256), и плаћају цену своје кривице. Међутим, завршна реч хроничара открива да су и они само експоненти више силе чије *морање* спроводе у дело.

³²⁹ Упореди асоцијативни низ који запечаћену тајну доводи у везу са затвореним устима, али и гробом. Код Пула је губитак говора такође постепен и паралелан са Рашиним одумирањем. Док на почетку приче Пуле зна и говори деци шта да раде, а њихове несташлуке прати песма, са мраком око Раше расте и тишина. Раша пада *мукло у тонтање*, а Пулу се реч једва отима, „завезује се као на чвор” (СДМН, III, 233). Када умрлог Рашу одвозе у цаку на волујским колима, Пуле *сам, без помоћи* других копа раку „мрко без речи”. Гашење светла изједначено је са престанком говора.

По Рашиној смрти, он је закопао *ципелицу* у Гинину башту, на једном од оних *заходних места*, где људска нога никада није крочила и тако повезао судбине *најбоље* и *најгоре*. Гина је, не знајући ништа о свему овоме, закључује своје казивање хроничар, све занесеније садила љубичице по башти и од тих љубичица није стигла да се уда. Пажљивом читаоцу неће промаћи ни да су љубичице већ уведене у причу када хроничар каже да свеже попрсканом Рашу очи дођу као две љубичице које је оросила дечја пакост (СДМН, III, 229). Донекле као и у „Казивању о Земљиној Кћери” пред нама је обредно венчавање које остаје јалово док над текстом лебди застрашујуће питање какав би се плод изродио из семена које је већ обележено. Добро познати мотиви Настасијевићевог стваралаштва стабло и рађање, из којих се шири читав низ различитих тема његовог дела (порекала, знања односно тајне, животног циклуса) присутни су и у казивању о Раши, чије су се невеште руке везале још у мајчиној утроби. Узалудна тежња да се надиђе та спутаност односно човекова немоћ да сам управља властитом судбином стварају препознатљиво осећање *жала* и меланхолије, којима је обележено Настасијевићево дело: „А сироте гране, тим луђе би да су праве, кад се стабло још у клици искривило” (СДМН, III, 229). Хроничар саосећа са Рашом, али и налази оправдања за Пула, јер су у овако устројеном свету и један и други само оруђа којима се остварује *коб*.

Када тишина проговори: „Укопанка”

Речи Ане Кадије да се у *тајну не дира* вариране су и у причи „Укопанка”, која по томе што нас до краја оставља у недоумици припада домену фантастичног. Симболички приповедање почиње Цаловим самртним часом, тренутком који припада граници два света: земљски живот се гаси, а човек се, макар у Настасијевићевом поимању света, враћа својој прапостојбини („Јер гасећи се Цале, тонући му у модрину очи, родно нешто наказано, повратку ли кужном или даље некуд бекству”, СДМН, III, 277). Ипак, оно што Цале тада чини тражи да се његов пређашњи живот преиспита и да се сазна где је дошло до исклизнућа односно погрешке. Уместо са миром (Ћир-Захина жена је у смрти насмешена, на пример), Цале на онај свет одлази *злурадо нацерен* што изазива страхоту и *препаст*: „злурадо се наједном из њега, досле кротине суште, за у земљу нацерило” (СДМН, III, 278). Иако је годинама проводио живот *кротак међ њима ту*, па се нико није ни питао од чега је побегао (Цале је такође *странац, дођош*), сад одједном окупљени покушавају да из њега извуку тајну ма колико то откриће могло да буде страшно и погубно:

„Сад наједном колико њих толике очи, наднесу се над његове питајући, макар страхоту одговорио, ма окужило их живе, само да не прогута земља тајну” (СДМН, III, 278).

Свој смисао прича остварује реализујући устаљени израз *однети тајну у гроб* и дозивајући слику празне рупе која зјапи односно земље која гута тајну из бајке о цару Тројану.³³⁰

Откривање тајне је у говору (усменом и писаном) често повезано са отварањем (сандука, врата...), кључем (катанцем), печатом (на писму, на пример), што Настасијевић често користи у својој прози, па тако и у овој причи. Толики људи су се искупили око Цалета, толике очи су се наднеле над њим, покушавајући да спознају његову тајну: од чега је одбегао, зашто је дошао у њихову варош кад се без велике муке или неког престопа, „без роднога у крви нечег што се изродило” (СДМН, III, 278), не одлази у туђину. Самртни грч у овом случају постаје кез, ругање узвишености смрти и светињи живота. Управо то ругање оном што је свето и величанствено изазива језу међу окупљенима. Док се једна врата

³³⁰ У поглављу „Замршеност истине и позиција ствараоца у њој. Мисаони и аутопоетички аспекти Настасијевићеве прозе” указали смо како Настасијевић мотив тајне која се не може сакрити развија и у својој поезији. Песма „Фрула”, по много чему програмска (грађена на дозивању контрастних, дијаметрално супротстављених помова и појава „Ил’ дах мој кад протече, / жал те за одбеглом тајном” (СДМН, I, 11). Слично је и у песми „Јасике” (СДМН, I, 12): „Но иза сна – ведре таме, / трепет их чило што сниле, / па сунцу, магли, па пропланку / ћућоре белу тајну на уранку.”

затварају, а друга отварају, у гротескној слици, Цале све силније стиска „усну усни, док једним крајем не заковрнуше му навише, другим наниже, слева на смех, здесна на плач запечаћене у смрти” (СДМН, III, 278). У овом опису активирана је представа *закључаних* (*запечаћених*) уста и успостављена веза са народном изреком да *мртва уста не говори*.

Премда окупљени варошани *двоструким* покровом заклањају лице умрлога Цала, *страва* и *препаст* се не дају сакрити, па тајна, још и страшнија, наставља да живи и након његове смрти. Уместо сажаљења, Цала испраћају клетве, а уместо суза за њега су драч и трн, поручују варошани, чије су речи издвојене знацима наводника. На његов гроб долази само непозната жена, *она*, која нариче „и без ракије и мита”, што се у тексту више пута (једино што је извесно, дакле, јесте да она није никаква плаћена нарикача). Неодрђена *она*³³¹ тетурала се преко брда, а њен опис сав је у супротностима, које наглашавају недефинисану природу: на њој су прње, овештале али чистотом од неношења, „Као старо је, а не остарело. Као створ је, и жив, а прозукао не живећи” (СДМН, III, 279). Чисто и прљаво, старо и младо, живо и неживо, крајности су сливане у њеном опису. Након година табанања од ње не остаје ни честица, ни трага, што парадоксално, води закључку: „наша је она, стравично наша, само за Бога не трагати даље” (СДМН, III, 279). И оно мало знања о њој, толико је страшно да варош *занеми* и *затамни од спознаје*: „и оно мало знања о њој замрачи их.

Занемели слагаху раменима” (СДМН, III, 279).

Конструисана на напетости између настојања да се тајна сакрије и покушаја њеног обелодањивања, прича покреће низ питања: одакле је и зашто дошао Цале (које је његово порекло), зашто се на самрти нацерио, те ко је жена која га оплакује, додатно је усложњена постојањем различитих гласова и перспектива: хроничара, Дакуле, варошана, као и противуречностима које су саставни део Настасијевићеве поетике, а које и у овој причи умногоме проистичу из неусклађености онога што се заиста може сазнати и онога што људи говоре. Тако убрзо по Цалетовој смрти, сви дани почињу и завршавају се *њом*, а трагови блата које се разноси са гроба изједначени су са гласинама, нагађањима и слутњама који прате оплакивање умрлог: „И више не могло се не сазнати: жудно је и задуго пала Цалету по гробу” (СДМН, III, 279). У том ланцу гласова од тајне коју Цале односи у гроб, преко *њеног* плача над гробом до *сабора* који жели да зна, место посредника заузима гробар Дакула. Његово име нас лако асоцира на Дракулу, најпознатијег вампира, а занимање одређује везу са хтонским. Хроничар више пута помиње да је гробар *печен*, алудирајући на његову старост и искуство, али и близину свету умрлих. Након што заобли хумку новопредстављеном (*придошлицу*), он ритуално чисти ногу да би се спречило разношење смрти и онога што кужи по вароши. Истовремено, он жели да спречи и кружење гласина о ономе што се дешава на гробљу, тј. над Цалетовом хумком:

„Стари сам ја, давнашње је ово моје, којечега се тамо наслушало!... Али ово, али ово!... Зубе ћу му, чујете ли, ко зуцне!”³³²... Не кука се онако, још на туђем гробу, тови оно њу!...” (СДМН, III, 280).

Изузетност догађаја (страсног плакања непознате жене на Цалетовом гробу) потврђена је и тиме што у Дакулином дугогодишњем искуству такав није забележен, али и тежином коју гробар носи на својим плећима. Преузимајући одговорност за заједницу коју треба да заштити (он је нека врста граничара који не дозвољава да се мирис смрти разноси градом), Дакула покушава да спречи разношење земље са хумке, али и приче о *њај*. Испоставиће се да су те тежње неуспешне јер и он сам, који је дотле прећутао „колико је гробља од главице до превоја доле” (СДМН, III, 280), подлеже под силином терета која га притиска:

³³¹ У тексту су и заменица *она* и њен скраћен облик *њу* исписани курзивом па тако аутор и графичким издвајањем скреће читаочеву пажњу на њих!

³³² Дакулина претња „Зубе ћу му...” у причи одјекује три пута, гротескно спајајући фамилијарност народског говора (у коме су слике туче и батињања живо присутни) са страшним и узвишеним темама смрти, сагрешења и тајне.

„него и он, чиме би спречити, разноси и где не допрло, развејава, још најкужније оно што би сам себи да затаји.

Устумарало га, кичму савило му, терет му је грдан” (СДМН, III, 280).

Доводећи у близину неке од основних мотива у стваралаштву Момчила Настасијевића: мотив тајне која хоће да се обелодани и митску фигуру земље мајке са којом су повезани мотиви семенке и клијања, односно рађања које настаје из смрти, „Укопанка” нас приближава епилошкој прози „Година”. Оно *неказано* које навире из мрачних дубина било личног несвесног било колективно несвесног, потпуно је самостално и независно од човекових хтења и упињања. Оно има своју вољу, оно хуља, не да се сакрити ни зауставити, а људи, било живи било мртви, само су оруђе на његовом путу до обелодањења односно преласка у спознају. Размере тајне су толике да се она не може речима обухватити па Дакула страда под њеним теретом. Између његове и Цалетове смрти успостављена је паралела у слици грча јер као што су се Цалетове усне развлачиле нагоре и надоле, подсећа нас приповедач, тако се и Дакулине развлаче у реч, „тање до нестанућа”, а обојица умиру односећи тајну у гроб. Гробар успева да наговести страшну сумњу о нарикачи и Цалу („Невеста у маху и мајка!”³³³ ... Ето, може и то, сме!...”, СДМН, III, 282), али иако жури да му шта не остане недоречено, „самртна мука успорава му реч”, глас га изневерава и он *пада као свећа*,³³⁴ а оно *недоречено* остаје и у њему, као што је остало и у Цалу (СДМН, III, 283).

Хроничар и у причи „Укопанка” подрива казивања о страхотама које народ слуту, а које се Дакула, плативши за то сопственим животом, дрзнуо да изговори. *Њој* (нарикачи) нико ни издаље није пришао, „камоли одакле се оком види, ухом чује” (СДМН, III, 282), дакле нема поузданих сведока онога што се дешавало над хумком, а ни самог Дакуле тамо није било данима јер, обавештава нас у загради хроничар, „однекуд преста мрети свет” (СДМН, III, 282). Наш приповедач ће признати да је довољна и сама слутња да му *замрачи ум*, указујући тиме на непоузданост властитог приповедања. Нови гробар, коме рука дрхти док заобљује Дакулину хумку,³³⁵ заћутао је *за унапред*. А када прочитамо да нема трага ни *њој* (нарикачи), ни гробу, а „посигурно ни Цалету доле”, онда је све о чему је претходно било речи доведено у питање.

Приповедач закључује своје казивање својеврсном поуком која се као лајтмотив јавља у још неким причама *Хронике*:

„Па велим, и сва ћутања одобравају ми, доведе овако; а одавде, – и у распамет радије, и куда било, само за Бога не трагати даље” (СДМН, III, 283).

Иако је природа догађаја о којима причају варошани и које бележи хроничар упитна, и за њих по правилу изостаје реалистична мотивација, они су повод да приповедач уведе оне слике на којима се оставрује јединство Настасијевићевог дела. Снага тамних нагона, сласт која води у расточење, тмоли ваздух који шири задах смрти, земља као мајка и невеста, временске и просторне границе (овде тренутак смрти и гробље), дотицај нашег и туђег, само су неке од тема које се гранају и у причи „Укопанка” градећи чврсту повезаност делова унутар циклуса *Хроника моје вароши*.

³³³ Сједињење мајке и невесте присутно је и у митолошкој представи Мајке Земље, са којом је жена мистички изједначена.

³³⁴ Устаљени израз *пасти као свећа* такође је употребљен два пута у тексту. Најпре нас хроничар обавештава да се Дакула, као неко „коме долази главе” (тј. ближи му се крај), укопао и стао прав (подразумева се као свећа иако то није написано), иако је цео његов род (и деда, и отац, и он) повијен у кичми. Управо то што га је снашло да се крив исправи предсказује његову скору смрт: „Пашће као свећа” (СДМН, III, 282).

³³⁵ Ево још једног понављања које је у функцији истицања повезаности свих догађаја и цикличности природе и живота.

ПРИЧА О ПРЕДЕСТИНАЦИЈИ:

„ЗАПИС НА ВРАТИМА”

У *Сивој бележници* II Настасијевић је оставио и запис о неминовности догађаја који се у прогресивном кретању времена не могу ни на какав начин избећи: „Да би се добио појам неминовног, нека се само замисли природни (неприродни) низ простих бројева и нека сваки од њих представља по један моменат који носи или не носи догађај, а прогресивно кретање од једног другом ток времена. Тада се неће моћи да избегне ниједно тринаест као број несреће и ниједно сто један као број среће. – Њима се приближујемо, прођемо кроз њих, остављамо их иза себе, немајући ни најмање моћи да прекинемо или пореметимо ток времена” (СДМН, IV, 297). Ово веровање да човек нема ни најмање моћи да избегне или промени оно што га у животу чека свој уметнички израз проналази у многим Настасијевићевим причама, а „Запис на вратима” је у том смислу најдиректнији.

Настасијевићева мисао о неумитности коби, коју одређују невидљиве силе и која је унапред записана, своју експликацију налази у „Запису на вратима”. Враћајући се у прошлост хроничар покушава да одгонетне тајну овога пута властитог порекла и сопствене породице, а његово сећање испрецичено је речима Пула, који се обраћа непосредно из времена када су се приказани догађаји и одвијали. Као и у „Истини о Опакоме”, Пуле је и овде одређен као онај који зна, а потврду да је то знање другачије провенијенције хроничар налази у измаглици његових очију: „(Зна Пуле, није њему забадава магла у очима.)” (СДМН, III, 157). Оживљавајући успомене из детињства и периода одрастања, приповедач повезује некадашње доживљаје и накнадне увиде, усмеравајући казивање на сопствени лик и подсећајући нас на напомену из уводног текста: „Простите, драги земљаци, више сам ја ово него ви” (СДМН, III, 157).

У читавај причи превладава језива, готово готска атмосфера, а оно што се са приповедачем догађало запретено је у мноштву симболичких наговештаја. Иако је казивање испуњено знацима страшног, језа која обузима читаоца последица је управо осећаја човекове немоћи пред оним снагама што управљају његовим животом и одлучују о његовој судбини. У причу нас уводи опис тајанствене куће на чијим вратима се налази запис око кога се плете мистерија, а који је заправо материјална реализација идеје да су човекови путеви унапред записани. Запис на вратима отвара мрачни понор прошлости из кога се као из дубине искона рађа хроничарева садашњост. Неки од симбола које смо већ анализирали у Настасијевићевој прози (врата, капија, зид...) и овде су у вези са чувањем тајне односно отварањем пута који води до спознаје истине. Одростање хроничара и његов кружни пут од родне куће преко година школовања до повратка завичајној вароши обележени су трагањем а животно путовање симболички је изједначено са разоткривањем односно рашчитавањем записаног. За разлику од „Лагарија по ноћи”, из збирке *Из тамног вилајета*, где су мотиви лутања и пута, такође у вези са откривањем порекла и питањем самоспознаје, стављени у оквир кафанских *лагарија*, овде таква врста мотивације изостаје. Уроњени у декор фантастичних прича, исприповедани догађаји потврђују Настасијевићеву мисао о постојању тајанствених сила пред чијим дејством сваки покушај човековог бекства или отпора бива ништаван.

Опис куће око које се испредају мистериозна казивања увлачи читаоца у непријатну атмосферу повезану са осећањима језе и страха. Она нису последица помињања сенки које се на светлости фењера криве се и расту око куће већ коментара који приповедач ставља у заграде, а којим се приказани свет приближава апсурду: „(крив је и он [општински фењер], као ко је годинама гледао у зло)” (СДМН, III, 212). У свету приказаном у *Хроници моје вароши* људи су ослобођени кривице јер је њихово деловање последица неког вишег морања, али је зато могуће да криви буду предмети који сведоче неком злу! Фењерџији, симболичног

имена чика *Виде*,³³⁶ који још *за видела* пали фењере, у страху клецају колена, а то што се крсти јасан је знак да су пред њим нечисте силе и демонска дејства.³³⁷ Капија куће се годинама не отвара, али у подне, кад је тајац, јасно се чује: „затандрче о бунарски камен бакраче”. Да у напуштеној кући има живота, потврдиће и Пуле, који је и у овој причи један од оних кроз чије се гласове прелама приказана стварност. Приповедач нас обавештава да је једном приликом, крадући белошљиве, Пуле видео нешто што му је запретило са тавана, омакао се и поломио баш ону руку којом је хтео да убере плод: „од тада оста му измаглица у очима, а дотле беху му јасне” (СДМН, III, 212). Код Настасијевића, видели смо, погрешка коју човек чини често за последицу има неку телесну промену или ману, а нарочито је изражено повезивање престапа – који настаје деловањем злих сила – са променом у очима па је у отуда у описима ликова посебно наглашена њихова разроконост или укоченост очију. Низу оних који потврђују правило да је човекова погрешка материјализована у неком „квару” односно недостатку или мани, припада и кривоноги Ђане,³³⁸ чију појаву прати важна приповедачева опаска: „Јер нису неком забадава криве ноге и оба ока у разрок” (СДМН, III, 213).³³⁹

Хроничарева кућа је једина до „уклете”, из чега се закључује о њеном периферном и усамљеном положају. Ту је све *пусто*, чак и по дану, бележи хроничар и наводи примере немотивисних манифестација зла које се везују за њу: „Врапчије гнездо изгура,³⁴⁰ ћерамиду опучи пролазнику на главу” (СДМН, III, 213).³⁴¹

Убрзо ће постати јасно да је ова кућа у вези са његовом породичном историјом и његовом личном судбином. Уз мајку, која се појављује и у другим казивањима, хроничар сада први пут у записе уводи и фигуру оца, главног у вароши, обележеног строгошћу и чврстином, али и теретом тајне. Када га дечак (хроничар) запита о тајанственом запису на

³³⁶ Чика Виде, као и Вида у казивању Ане Кадике о Ћир-Захиној коби и у „Години”, стоји у очигледној вези са светлошћу и виделом, али и дозива представе старословенског бога Вида односно Световида (= силни, моћни Вид; Чајкановић 1973).

³³⁷ Рационално објашњење одраслих да сенке које *промичу* као *згурене грдосије* настају зато што је зид на кући испупчен, деца одмах одбацују јер има и других искривљених зидова али у њиховој близини нико не осећа страх.

³³⁸ Тај Ђане, поменут тек узгред, показује деци „нешто гумено” из чега се цедио смрад, а које му је, *тобож* (то је скривени приповедачев коментар) „бацило с тавана отуд прав њему пред ноге”. Пример Ђанета, који је уведен у функцији потврђивања тезе о *плаћању за грех* и својеврсној *обележености*, показује колико је густо ткање Настасијевићеве прозе јер ће се асоцијације на мртво врапче (а управо то је оно нешто гумено) појавити још две пута у тексту. Најпре, странац који се појављује у вароши *заудара* истим мирисом, а потом се паралаела између мртвог птића успоставља се и са мртворођеном децом покопаном у башти „уклете” куће. Такво читање наговештава и приповедач речима да је оно гумено Ђане нашао у фиоци своје рођене куће „(као и сваки што би, само да потражи)” (СДМН, III, 213). Фиока је место на коме су чува тајна, и то властите куће односно сопственог порекла. Ормари, фиоке и кутије су, приметио је Башлар, *простори интимности*, који се не отварају било коме, јер свака интимност се крије (Bašlar 2005: 85–97). Истовремено ови предмети и позивају да буду отворени, да се завири у њихове мрачне кутке.

³³⁹ На једном месту у *Сивој бележници I*, Настасијевић бележи да су *траг* и *квар* синоними, што нас води до гротескне галерије разроких, кривоногих, крмељивих ликова. „Сви ти патуљци, грбавци, кљастии, сакати, просјаци, маскирани кловнови и комедијаши нису натприродна створења – она су само бића са маргине реалности. Она одричу превласт чврсто установљеног, природног и друштвеног реда – она излазе ван домена лепог и складног, показујући да поред општеприхваћеног, лепо сређеног и канонизованог Космоса постоје и друга подручја која припадају реалности”, забележио је Влада Урошевић поводом гротескног света Жака Калоа, упућујући нас и на друге уметнике у чијем делу лабава равнотежа свакодневице бива лако пољуљана упливом других и другачијих светова (Урошевић 2009: 52).

³⁴⁰ Изгурано врапчије гнездо симболична је замена срушене куће и уништене сигурности онога што је некад представљало, или се бар тако чинило, безбедно уточиште. О симболици гнезда било је речи и поводом Качиних лагарија.

³⁴¹ Слично пројављивање зла помиње и Ана Кадика у речи о Ћир-Захиној коби. У уводу свога казивања она говори о људима чија се пакост упила у зидове међу којима живе: „и ако ништа, бар ћерамиду опучиће бременитој пред ноге, колико да јој се прекине плод” (СДМН, III, 189). Не само да људи и предмети око њих попримају сличан изглед већ је њихово стапање много дубље, па се са човека на кућу у којој живи, или на фењер који све то посматра, могу пренети злоба и пакост, али и кривица, и обратно.

вратима, он се промени у лицу,³⁴² као што се касније, на вест да је дечакова мајка видела руку која прети,³⁴³ *смањи*, „спласне му она његова строгост са лица, одвугну му очи” (СДМН, III, 213).³⁴⁴ Промена у очевом изгледу наступа сваки пут када се нека опасност надвије над њихову породицу и запрети рушењем постојеће равнотеже.³⁴⁵ Да би истакао размере бремена које притиска оца, хроничар више пута истиче његову *стаменост*.

Као и у многим другим Настасијевићевим причама, и овде је нарушавање затеченог стања последица доласка *странца*, у овом случају повратника.³⁴⁶ Његова појава на тргу, у центру вароши, привлачи пажњу варошана, док су деца, очигледно да би се заштитила, склоњена. „Само ја и Пуле виримо иза бојацијиних врата” (СДМН, III, 214), наглашава приповедач, указујући на привилегован положај који му обезбеђује присуство догађајима о којима приповеда. Дошљак се издваја својим изгледом: „укипио се онако висок, недоумева на тргу”, а још више својим гласом: „Као да иза годинама ћутања први пут отвара уста” (СДМН, III, 214). Истим речима хроничар описује и глас свога оца наговештавајући да тајна скривена у прошлости повезује два мушкарца: „(Његов глас, а не познам. Годинама и у њему ћутало.)” (СДМН, III, 215).³⁴⁷ Странац открива своје порекло („*Ваш сам ја...* Ено кров мој цео још стоји међу вашим крововима”, СДМН, III, 214) и тесну везу са приповедачевим оцем, коме се директно обраћа издвојивши га из мноштва окупљених и ословљавајући га по имену („Не познајеш ме, зар ни ти, Марко”, СДМН, III, 214). Своје порекло, идентитет и право овај странац доказује *тапијом*,³⁴⁸ пожутелом хартијом коју вади из недара.³⁴⁹ Иако ће хроничарев отац покушати да истина из прошлости не исплива на површину (затвориће странца, сина ће

³⁴² Дечаково признање да би га за учињени прекршај отац потегао за уши, реалистички је детаљ који сведочи о дисциплини унутар породице, док његова жеља да међу вршњацима заузме ону позицију коју његов отац има у друштву (чиме је и мотивисано његово интересовање о „уклетој” кући и запису на њеним вратима) показује како се хијерархија света одраслих пресликава на односе унутар дечачке дружине.

³⁴³ Рука која прети појавиће се и трећи пут, а видеће је хроничар дечак. Њему тада *заколута* пред очима и *као да* га иглом уболо у срце (СДМН, III, 217). После тога отац напречац одлучује да дечака пошаље на науку, с које се годинама није враћао у варош.

³⁴⁴ Настасијевић, као по правилу, велику пажњу посвећује детаљима, минуциозним променама у изгледу лица и гестовним реакцијама.

³⁴⁵ Дечак се сећа да је отац тако изгледао и када је сахрањивао кћер: „Сетим се, исто је он тако кад нам оно сестрицу полагаху да сахране, па му једини остадох” (СДМН, III, 213). Фино повезивање казивања из *Хронике моје вароши* у архитектонику, коју истина поводом поезије помиње и сам Настасијевић, на микроплану остварује се и мотивом упокојене сестрице. Она се помиње и тексту „Како се сазда наша богомоља”, у готово успутној напмени хроничара о звуку звона: „И певало је кад ми сестрицу анђелског лика понеше да упојају” (СДМН, III, 167). Даље од овога, како мотив умрле сестре срећемо и у Настасијевићевој песми „Сестри у покоју” (СДМН, I, 31), он се може разумети и као средство успостављања паралеле између лирског ја Настасијевићеве поезије и исказног субјекта његове прозе.

³⁴⁶ Мотив прерушавања и са њим повезан мотив (не)препознавања један је од оних на којима почива структура бајке, али га срећемо и у уметничкој књижевности, од Одисејевог појављивања пред просцима па надаље. Његова варијација је, на пример, и прикривање идентитета на које наилазимо у казивању „Откуда дођосмо”: у господаревим конацима се ненадано појављује *момак сиротан*, испод чије сиротиње и дреје, коментарише приповедач, само слеп не би видео „силу неку и кремен” (СДМН, III, 162). Тај неочекивани посетилац, кога господар представља као свога брата, повешће народ у буну потврђујући неслагање између онога што говори његово рухо и онога што се испод тог руха крије.

³⁴⁷ Да су две мушке фигуре можда и два лица једне особе, наговештава и странчево подсећање: „с пола пута вратила ме [хартуја], кад оно последњи жив одбегох, у твој оделу, да ни крпчета одонуд не понесем” (СДМН, III, 215). Замена одела симболички се може разумети и као замена судбина и преузимање туђег дуга, па када странац долази да прода своју имовину, он заправо жели да наплати жртву коју је поднео. На замену идентитета наводе и речи хроничаревог оца упућене странцу: „Препознао си се”, завапи отац, „нисам ја тај, умро је Марко!” (СДМН, III, 216).

³⁴⁸ Право на кућу које се у реалистичкој равни приче потврђује тапијом, на симболичкој равни представља право на оно што некоме у животу следује, на властиту судбину, која се никаквим интервенцијама не може избећи.

³⁴⁹ У „Запису о даровима моје рођаке Марије” кључиће који воде до папучица, симболички до разрешења тајне, баба такође скрива у недрима. Као што тамо момак (приповедач) краде *кључиће*, тако и овде странац краде *тапију*, коју је, опет баба, скривала испод јастука. Оваква подударана понекад су последица идентичних образаца које Настасијевић преузима из фолклорне и митолошке сфере, а понекад произлазе из пишицевог настојања да јединственим тематско-мотивским нитима премрежи читав свој опус.

послати на школовање у другу варош...), све то ће се показати као узалудно³⁵⁰ јер, као што то у Настасијевићевом схватању света бива, тајна се не може сакрити, а свако огрешење повлачи са собом и плаћање које се не може избећи. Тајна је хроничаревом оцу *појела* радњу, винограде и кућу, на крају и њега самога, а након што му умире и мајка, хроничар се враћа у варош не би ли сазнао шта је то што пише у *тапији* односно на вратима (*тапија* и запис на вратима су исписани *истом руком*, чиме је успостављена једнакост између ова два текста).

Слично као у „Истини о Опакоме”, приповедач се распитује о прошлости, али га се сви клоне. Иако за то избегавање налази реалистичко оправдање (болештина која хара у пролеће), хроничар овим заправо жели да истакне издвојен положај свакога трагаоца и његову суштинску усамљеност: „Самцит међу толиким” (СДМН, III, 220). Међу онима који га одбију, налазе се и три побратима, три телала, по чијим ћумезима је, обавештава нас, провео живот. Ти ћумези су повод да се у опис уведу препознатљиви задах патње, тескобе, мемле и устајалог, који је чест у Настасијевићевој прози а којим се симболички слика пролазност материјалних ствари и приближавање смрти: „чулу би моме загробно некуд замирисало на светињу” (СДМН, III, 218). Слично као и у „Запису о даровима моје рођаке Марије”, преплитање удаљених и често супротстављених појмова, карактеристично за Настасијевића, ствара јединствен доживљај који ангажује различита чула. *Сушичави изданци, пустолине, овештале женскиње, бивша свила (!), изанђао шал*, позеленела црнина старица које рођено за рођеним отпращају у земљу знаци су пропадљивости овоземаљских добара, праћене осећањем меланхолије.

„Лагаху лица” (СДМН, III, 218); „Лагаху слова” (СДМН, III, 220), бележи хроничар, а када призна да су га, уместо науке, занимали отисци прстију оних који су књиге пре њега прелиставали или да трага „за неједнаким корацима... за раменима у распар” (траг = квар, грешка, одступање од уобичајне мере) тада је надомак Настасијевићевих мисли о важности знакова и знамења те о знању које нема превише везе са памећу и науком. Уместо о читању књига приповедач метафорички говори о читању људи,³⁵¹ које повезује са отварањем очију и одгонетањем.³⁵² Признајући да је живот истрошио трагајући за истином, али да се она сада *везала* у њему самом (СДМН, III, 220), он се пита има ли неког (*друга*) ко је *збасао* колико и он, „тајна тајну да одгонетне, свима да се отвори пут” (СДМН, III, 220). Ово реторичко питање заправо је у функцији понављања идеје да се до спознаје долази индивидуално, да је свако трагање појединачно и да туђа искуства нису од претеране помоћи када се човек суочи са властитим чвором:

„Свој рођени чвор напрегнув се да одрешим, слепљи се још веза.

Никад не бејаш даље од прочитања” (СДМН, III, 220).

Слика чвора и овде је повезана са *муком*, тј. *ћутањем*, а слепило односно вид за истину изједначени су са метафором њеног читања односно *прочитања*. Потврђујући да без откривања тајне (и окајавања греха) нема напретка, „Зпис на вратима” нуди разрешење у потпуном сазнању које је једина могућност човековог ослобађања из окова материјалног и пропадљивог.

Када се оседео и остарео врати у родну варош, хроничар среће *странца – пеливана*, који му коначно открива шта се дешавало пре његовог рођења. Да овај необичан сусрет не припада реалистичкој сфери те да улазимо у домен фантастичног и бајковитог у коме су познати временски оквири сасвим неважећи, потврдиће и приповедач: „Кад божјак божјаку богоради, нешто није у реду” (СДМН, III, 221) односно: „Гле, парњаци по старости, а бејаш

³⁵⁰ Хроничар током школовања станује у најтрошнијој кући туђе вароши, *страћари* коју само један дирек држи да се не сруши и која припада оним објектима из Настасијевићеве прозе који се растачу и, склони рушењу, приближавају земљи. Када се пред приповедачевим вратима појави мајка, старица, она *осети* да је одвајање било *залуд*: „од чега би на дому тамо да ме спасе, младост потроших туђином овуда трагајући” (СДМН, III, 218), чиме се потврђује да је бег од онога што човеку на овоме свету следује илузоран.

³⁵¹ „У брзооком намах бих познао лопова” (СДМН, III, 219).

³⁵² „Наједном, читајући ја њих, тим помније сташе они мене. Који бих да их одгоненем, тежи им се патник видех но себи они. Отвараху им се на мени очи” (СДМН, III, 218); читати људе = одгонетати = отворати очи!

дете кад оно тамо на тргу отпеливани ти!” (СДМН, III, 221).³⁵³ Ретки пролазници их обилазе јер обојицу сматрају *лудим*, што је управо она позиција која им омогућава другачију перцепцију и потврђује њихову посебност.

Она чија рука прети из „уклете” куће такође припада надреалном свету, какав познајемо из бајки и фантастичних приповести, а какав у Настасијевићевом делу срећемо, на пример, у Качиним лагаријама. „Дететом старија већ од оца и мајке”, на изванредан начин храни се туђим животима па како око ње све умире, она тим постаје живља (СДМН, III, 221). Од ње долази све што је зло: змијин ујед и трн у нози, а сама припада *женској лози* у којој је пеливан изузетак: „Девојке ту рађале се, и наједном мушко ја... Не бејаш у низу код млакоње оца и деда мешине” (СДМН, III, 222). След жена које су истовремено везане за рађање и умирање и које су јасно експоненти зле силе, започиње пеливанова прабаба. Она се налази на почетку породичне историје чије се *проклетство* прелива на све које окрзне: „Другим се ту редом умирало, не по старијештву и болести...” (СДМН, III, 221). Касније нарушавање редоследа умирања последица је њеног уплитања у природни ток и мешања у Божји поредак. *Лаке руке за побачај та прабаба*, прва у низу обележених жена, усудила се да се умеша у оно што Бог заповеда и тиме будуће генерације увела у поље деловања зле коби. Неправедно стечено благо, симболисано ћупом дуката (један побачај један дукат), завештано да се из њега сваке три године уда по једна сирота девојка буди исту ону зебњу коју осећа и Ана Кадија на помисао да се Ћир-Захиним благом прехранује општинска сиротиња. И овде је посредни грех проистекао из супротстављања светињи Живота а његово безбројно понављање у директној је вези са мноштвом оних који за њега *плаћају*. Гротескна слика нерођене деце која годинама ђубре башту (СДМН, III, 222) изазива код читаоца осећај језе утолико јачи што умирање невиних свој реципроцитет остварује у плодности убице и роду воћака: „А сама она рађала и рађала, да не знало се ко плодније, силесија онамо воћака у башти или она” (СДМН, III, 222). Рођење и смрт који су нераскидиво везани у животном циклусу честа су тема Настасијевићеве прозе, али је њена обрада у овој причи посебно упечатљива због сликања заострених крајности, што производи застрашујући ефекат.³⁵⁴ У *јеку рода*³⁵⁵ ова *бабица* рађа и њу, ону чија се претећа рука указује јунацима ове приче. Знак њене демонске природе јесте што се рађа *дугоса*: „Новорођено а круте му до испод раменаца власи” (СДМН, III, 222), као и у њеним карактеристичним очима, којима се *зарана* могло *црвено по змијски*.³⁵⁶ Тим очима она *сатире* све своје сестре,³⁵⁷ осим једне коју *удоми*³⁵⁸ *за семе себи*.³⁵⁹ У *трећем*

³⁵³ Пуле, који зна, први је странца назвао *пеливаном* јер *засмејава рођеним злом*. Потом сам странац позива окупљене на тргу да крену за њим, да *отпеливани* њој под прозоре, и трећи пут странца тако означава сам хроничар. Значење ове одреднице, с једне стране, указује на везу луде и истине, а са друге иронично наглашава положај сваког човека који својом судбином забавља божанства (код Настасијевића коб) која њиме управљају.

³⁵⁴ По обради ове теме „Запис на вратима” се може упоредити са „Причом о недозваној госпођи и гладном путнику”, у којој се такође јавља мотив *смрти плодова*. Иако је контекст другачији, а слика ублажена јер је посредни *умирања воћа* а не деце, у обе приче се инсистира на цикличности природе и спојевима *слатког* и *језивог* који проистичу не само из прожимања већ из директне условљености и нераскидиве повезаности рађања и умирања, сочног плода и његовог труљења, мириса (воћа) и загробног задаха. Управо зато Недозвана Госпођа „истом црнином жаљаше и оне што нестајаху и оне што ће их ново пролеће приметити” (СДМН, III, 56). Веза деце и смрти у овој причи збирке *Из тамног вилајета* успостављена је преко воћа али и сна: „Понеко лакомо дете само прижељкиваше поиздаље госпођино воће дању, а ноћу јеђаше га у сну” (СДМН, III, 56). Слика која ће се развити у „Запису на вратима” овде је тек наговештена и приметна.

³⁵⁵ Када нас на крају казивања приповедач обавештава шта се са ким од актера догодило, он помиње и белошљиву, која је пала у *јеку рода*. Тако се још једном успоставља веза између дрвета које рађа и жене које рађа, при чему је њихова плодност доведена у везу са умрлом нерођеном децом.

³⁵⁶ У народној традицији вештице су окарактерисане израженом косматостићу и злим очима, којима могу да науде ономе кога погледају.

³⁵⁷ „Зло мрзном чинит не можемо; ако нам је *мио* или *својта*, траг по трагу његов ископамо”, признаје вештица у Његошевом *Горском вијенцу*. Вештице, веровало се, „Биле су нарочито свирепе према својој породици или пријатељима”, бележи Зечевић, који преноси и народну изреку „Куд ће вјештица до у свој род” (Зечевић 1981, 138).

³⁵⁸ По народном веровању, вештице су могле бити само удате жене, не и девојке.

³⁵⁹ „Веровало се да вештица рађа вештицу” (Зечевић 1981: 139).

колелу, рађају се пеливан и његова сестра, преко којих је у зло клупко уплетена и судбина хроничара и његове породице. Пеливан прекида низ слабих мушких предака: његови јаки дамари супротстављени су дамарима његових оца и деде, што су пуцали од јаке хране, а још веће чудо представља његова сестра (*сеја*)³⁶⁰, која последња од женског семена остаје у животу.³⁶¹ Она чија рука прети заволела је ту девојку, „и не знађаше шта би с њом. Као, последњи залогај,³⁶² што га помно себи чуваше, наједном ваљало је да поједе њу саму...” Та *сеја* смешком се заручујује са хроничаревим оцем и скупо плаћа цену девојачке љубави. У ноћи када њих двоје треба да побегну, уместо девојке на састанку се, прерушена, појављује *главом она*.³⁶³ Згнушан момак (хроничарев отац) чупа јој обе витице³⁶⁴ и баца „ни на кога да не падну, и ни на шта”, управо да би се избегло даље страдање које се, у магијском схватању, преноси контактом. Ипак, витице заврше на белошљиви, чиме се разрешава Пулово страдање. Пеливан нас обавештава како је после овог догађаја његова „мила сеја” *гдно заплатила*: она нагло стари, а њено пропадање сликовито је приказано сушењем њене косе која прошупшти као трава. Иако она још увек чезне за момком, он бежи и враћа се тек пошто девојка умре.³⁶⁵ У младићевом бежању од поружнеле (оболеле) девојке, може се видети прави разлог потоњег страдања његове породице. Он, дакле, није у томе што се сукобио са *оном*, већ у томе што је изневерио девојачку љубав, што нам потврђују и хроничар и пеливан: „’Зато је моја наука све мом оцу појела!’ // ’Зато, роде’” (СДМН, III, 223).

Пошто заврши казивања о оном што је претходило хроничаревом рођењу, пеливан умире покушавајући да прочита запис на вратима. Приближавање истини изједначено је са приближавањем смртог часа и праћено је променом у боји гласа онога ко се налази на прагу другог света („Нелагодно му је зашуптао глас” (СДМН, III, 223)). Како се ближимо кулминацији приче, а она је представљена у суочавању са записом односно са тајном, ритам се убрзава. У смењивању кратких, супротстављених исказа који се односе на пеливана („Прочитаће”) односно на хроничара („Недозрео сам ја”), уденут је и исказ: „Високо је записано”,³⁶⁶ којим се може обухватити тематски опсег највећег дела Настасијевићевог стваралаштва. За хроничара, долазак пред врата, симболички је повратак у детињство и суочавање са властитим идентитетом. Милина која га обузима помешана је са ужасом, чиме се сугерише да још увек није спреман за откривање тајне: „Мило је и ораху из коре, али кад сама напукне дозрењу” (СДМН, III, 223).³⁶⁷ За разлику од пеливана, његов час још није дошао, он још увек није спреман (није дозрео), у чему видимо и одраз хришћанског веровања да нас Бог узима управо у оном тренутку када на овом свету више ништа за своје спасење не можемо да учинимо. Осмех на лицу умирућег („смешком пружио ми за онамо руку”, СДМН, III, 223)³⁶⁸ знак је његове спремности и помирености са пролазношћу овога света, за разлику од хроничара у коме још има отпора и борбе за овоземаљско („О, дај да ме и овог пута

³⁶⁰ Израз *мила сеја* одјекује из наше народне лирске поезије и у Настасијевићевој прози продубљује доживљај односа брат–сестра садржајем народне традиције.

³⁶¹ Женска чељад умире од болести, грознице за коју нема лека, а која је директна последица деловања злог женског демона односно њених црвених очију.

³⁶² По веровању народа, вештице се хране срцима деце (Вулетић Вукасовић 1901: 186).

³⁶³ Пеливан има функцију *стражара* (он то у текст два пута понавља), који треба да сачува сестру и њеног изабраника, али му та улога омогућава и да буде сведок невероватних догађаја о којима приповеда.

³⁶⁴ Симболички, сечењем косе он је лишава њених магијских моћи.

³⁶⁵ Огледало које је у вези са лепотом јавља се и у овој причи. Кад почне нагло да стари, девојка не може више саму себе да погледа у огледалу, па је јасно колико је тек мрска ономе коме се у лепоти била обећала, закључује приповедач.

³⁶⁶ Овај исказ Владимир Димитријевић узима за наслов своје књиге о Настасијевићу, додајући и ближе одређење мисаоног лука који се описује у делу овог ствараоца: од коби до Христа (Димитријевић 2004).

³⁶⁷ Слика пуцања коре и језгра која је у вези са откривањем тајне присутна је и у „Лагаријама по ноћи”, о чему је већ било речи.

³⁶⁸ Слично, у „Запису о даровима моје рођаке Марије” читамо како се умирући Марија *смирује* а баба не може заборавити „чему онако бледа и разрогачена, чему се смешила истоветно као први пут кад се насмеши” (СДМН, III, 24). Ћир Захина напаћена жена такође одлази у смрт насмешена (СДМН, III, 191).

мимоиђе”, СДМН, III, 223). Док је пеливан без капи крви, приповедачем она још увек струји и зато он извлачи своју руку, одбијајући да се придружи свом путовођи.

Након овог врхунца приче, следи разрешење, у којем ће читалац открити шта се дешавало и са осталим ликовима поменутим у овом казивању (Пулу³⁶⁹, чика-Виду³⁷⁰). Приповедање је сада праћено мирнијим тоном у коме нема напетости а приказана стварност асоцира на лагано одумирање и препуштање неумитности тока времена. Хроничар је ослобођен страха, *тихи житељ*, у дому родитеља који је два пута опустео: једном када су умрли његови родитељи и други пут када су умрли они који су се после њихове смрти полакомили на *пустолину*: „На миру сам и тихо ми је живети” (СДМН, III, 224).³⁷¹

Треће године таквог живота на његовим вратима закупа она чија је рука претила, *кост и кожа, шака јада, тетица*.³⁷² Предајући му наследство односно тапију, већ поменуто *жуто хартију*, која је у знаковном систему ове приче исто што и запис на вратима, старица му заправо открива тајну. У преплитању ликова и њихових функција, карактеристичном за мит, али и Настасијевићеву прозу, она умире на приповедачевим рукама *место мајке*.

Разрешење мистерије садржано је у слутњи која многим остаје ускраћена а коју приповедач, једини који иде за ковчегом умрле старице, сада осећа: то је слутња о просторствима која се отварају иза *ове* тескобе. Тескоба овоземаљскога живота супротстављења је тако ширини онога што тај живот надилази, а коју они што трагају осећају и у бројним знацима *провиде*. Вишак знања које задобија и приповедач (јер ономе ко тражи даће се и ономе ко куца отвориће се), омогућава му позицију надмоћи над мноштвом оних који се не питају, не трагају и не слуте: „Није им замерити... не слуте, сиротани” (СДМН, III, 225).

Хроничар нас обавештава да уклету кућу (*наследство*) не обилази, а откако у њој нема живота, она је препуштена рушењу. Растакање и трулеж као казна али и знак пролазности и овде имају завршну реч. Без људи који би од њега стрепели, ни онај запис смолом више нема смисла: „Пре неку недељу однела је устока врата. Труле ту негде у корову. Или се неписмен неко дивно огрејао” (СДМН, III, 225). *Неписмен* се могао на миру огрејати јер није знао да прочита натпис са врата који му не би дао мира (блажено незнање).

Запис се завршава још једним скретањем пажње на лик приповедача који се спрема да напусти овај свет, али и на мотив тајне односно откривања истине и речи кроз коју та истина настоји да се обелодани:

³⁶⁹ Приповедач нам казује да је Пуле нестао из вароши убрзо после његовог одласка на школовање и изражава уверење да ма од чега да је настрадао, Пуле се тога засигурно није бојао.

³⁷⁰ Када у причи о гашењу две породице и убијању нерођене деце које одређује судбину вароши, прочитамо да је и чика-Виде завршио лепо (!), онда је пред нама, нема сумње, ироничан исказ, који употпуњује гротескну слику: чика-Виде је *три ноћи* стајао *на’ерн* и светлео уместо фењера, а на молбе људи узвраћао је *кевтањем*, док се и сам није *угасио*. Као што се све око њега руши, тако се и фењерчија криви, приближава земљи и гаси.

³⁷¹ У релативно кратком фрагменту, чак три пута су поновљени облици речи *тих* (*тихи, тихо, тише*), који уз *мир* и два пута варирану пустош (*опустела, пустолина*) стварају атмосферу гашења живота и приближавања смрти. Песник и у прози, Настасијевић лирским средствима остварује сагласност исповедног ја и света који га окружује.

³⁷² Уз бројне придеве који у народној свести прате вештице: *крстача, рогуља, рогуша, мађионица, чаробница, врачарица* (што је свакако и жена у вароши задужена за побачаје), *бајалица, хрдорога*, Вулетић Вукасовић је издвојио и два најобичнија: *тета* и *кума* (Вулетић Вукасовић 1901: 187). У „Лагаријама по ноћи” појављује се Теткица, која је такође окарактерисана негативним атрибутима, а занимљив материјал у вези са митским бићима која су се тако ословљавала у нашој народној традицији, можемо наћи у етнографској литератури. За читање Настасијевићеве прозе, посебно може бити интересантан текст Сребрице Кнежевић о архаичном ритуалу у сврху заштите здравља који се у источним крајевима Србије упражњавао као *слава теткама. Оне, милостивице, лепе, божјије, тетке* у народној традицији су персонификација болести или епидемије па се зато њихова имена не помињу, што Настасијевић доследно поштује у својој прози. Посебно је, у контексту ове приче, подстицајно довођење у везу тетке и *шумске мајке* односно „мечке хранитељице рода, домаћице, матер фамилиас, која је одговорна за све обреде по линији материнске филијације” (Живанчевић, наведено према: Кнежевић 1967: 73), поготову када имамо на уму да се ова митска фигура, по народним веровањима, среће и у кућама а не само у шумама.

„А ја?

Мудрацем зову ме, памте моју реч, проносе је.

Јер обневидети је гледајући, ако свима ваља да се отворе очи.

И јер с дана у дан, и не прочитао оно, све више нисам од овога света” (СДМН, III, 226).

ДИЈАЛОГ СА ТРАДИЦИЈОМ И ДРУШТВЕНА КРИТИКА: „РОДОСЛОВ ЛОЗЕ ВАМПИРА”

У полифонијској и хибридној прози Настасијевић прелази границе књижевних жанрова, преплиће лирско и епско, уноси у текст обрасце бајке, пословице, одлике народног говора, мелодичне напеве, модификује прихваћене књижевне облике. Као што његова *хроника* прати судбину неименоване вароши чије су одлике пре митске него реалистичке, тако и његов родослов уместо историјског прегледа светородне или макар неке владарске, угледне, знамените династије, нуди записе о лози вампира.³⁷³ У специфичном детронизовању познатог облика и изневеравању читалачких очекивања писац иде и даље, па уместо фантастике наговештене насловом, читаоцу предочава свакодневицу варошке средине с почетка прошлог века. Место племенитог и узвишеног, у историји „битног”, неће заузети невероватно ни фолклорно, како нам је оквир текста сугерисао, већ ниско и маргинализовано.

Мимоилажење онога што се у народу прича и онога што се заиста догодило и у овом запису је јасно наглашено па се у тексту непрестано смењују макар две перспективе: оних који шире гласине и хроничара који у казивањима која до њега допиру разабире *суштину истину*. Његова особина да *види* (истину) омогућава му повлашћену позицију која се открива у коментарима. Они се најчешће јављају или као уметнуте реченице у туђем говору или као у загради дата објашњења којима се накнадно рационализују казивања других учесника у причи и тако подривају гласине које желе да се наметну као истините. На пример, када нам најпре саопшти да је онај о коме приповеда, његов друг из детињства, последњи „од рода Вампира”, приповедач већ у следећој реченици каже: „Дед му, како тврђаху, вампирско посмрче, роди се модроцрвен у лицу, десетог месеца иза очеве смрти” (СДМН, III, 181). Важном напоменом, „како тврђаху”, хроничар заправо издваја себе из неименованог мноштва, у коме овога пута предњаче жене („У таквој работи људи су по страни, жене поведу”, СДМН, III, 181). О каквој *работи* је реч јасно је из прича које прате рођење детета: *Залуд* се, каже хроничар, његова мајка, удовица, заклињала пред јеванђељем и влашћу да је дете зачала након мужевљеве смрти са неким пандуром, у *пролазу*, народу је било милије да проноси глас како је вампир обележио жену и како је дете с млеком сисало и крв мајци.³⁷⁴ Модроцрвени печат на лицу, које прост свет види као присуство нечастивих сила, у причи постаје знак тамног наслеђа и јаким страсти које се преносе генерацијски а које заправо одређује судбину припадника овог рода. Када се замомчи, то дете је, као и његов отац, гоњено пожудом па посећује туђе баште и обљубљује туђе девојке, а када се после периода странствовања и лутања појави са женом, онда је тај спој супротности, гнусобе и дивног, у духу Настасијевићеве поетике противуречности и апсурда, окарактерисан као никад прикладнији.

„Вампирима” је дозвољено да живе на ободу вароши, на месту које је у митском доживљају света сматрано „нечистим”. Они станују међу сепијама, удубљењима која опанчари користе за штављење коже,³⁷⁵ а осим модрином у лицу³⁷⁶ обележени су и

³⁷³ Наши средњовековни родослови настају „са јасно одређеном намером – генеалогским повезивањем владарских и феудалних породица са општепознатом, историјском личношћу или истакнутом династијом” (Михаљчић 1999: 625).

³⁷⁴ Како код Настасијевића ништа није црно-бело, тако ни те жене које шире неистине нису нужно зле. Приповедач нас у загради обавештава да су, када је та на правди Бога оклеветана мајка *прецркла од јада*, тајно одлазиле да негују њено сироче.

³⁷⁵ Већ смо подсетили да је контакт са кожом мртвих животиња у свести народа сматран нечистим, што Настасијевић користи на више места у својој прози..

³⁷⁶ Модрина у лицу постаје одређујући епитет који се преноси са оца на сина и којим се симболише њихова покуда. Као што је родоначелник „он, модри” рођен модроцрвен тако се и његов син Тома рађа „напола модрином у лицу” (СДМН, III, 182), а модар печат је утиснут и на врату сваке девојке која се рађа у овој лози.

разрокошћу. Као што су мушки изданци ове лозе вођени пожудом, тако се и девојке из другог колена Вампира одају блуду, а пошто „нико, ма и упаљен, не усуди се своју крв с том крвљу помешати”, оне се подају скитницама и рабацијама и онима „који не знају”.³⁷⁷ *Одбачене а жељне* ове жене преносе своју похоту на све што их окружује па се у лирско-експресионистичком преливању од њих зноје и кафански ћумези и поцикују коњушари! Иако њихов блуд изазива стид и оних који су годинама *вукли реп*, нико се усудује да их *ремети* у том њиховом понашању, па оне саме одлазе у свет и заборав, обавештава нас приповедач. Тамни нагони који се не могу сузбити гоне оне који су рођени у „лози Вампира” на лутања док заједница налази сопствени начин да њихову разузданост стави под контролу.

Једини који је именован у том низу Вампира јесте Тома, отац хроничаревог друга из детињства. Као и толике приче о владарским лозама и ова о роду Вампира саздана је на мотивима убиства, смене „владара”, љубави између *лепотице* и *звери*, а једном задати обрасци понављају се из генерације у генерацију. Живот на маргинама обележен је, баш као и живот оних на власти, страстима и крвавим обрачунима, а једино што се може поуздано утврдити у том клупку смутних догађања јесте циклично понављање у коме син јединац наслеђује оца и мисао да порекло и друштвена стигма одређују судбину. Питање Томине кривице остаје отворено јер хроничар каже да се „не утврди” да ли је овај син јединац бацио у сепију свог оца, Родоначелног, или се он сам, не пазећи, оклизнуо и упао у њу. Томина одговорност за оцеубиство није потврђена ни на суду јер Тома позван да одговори, „крив или невин”, обузет страшћу (јаром) остаје нем. *Туњави* Тома, „као и отац му негда” из туђине је био довео *лепотицу*,³⁷⁸ а после оптужби за убиство његов живот креће у неминовни суноврат. Општина, која је у симболичком свету *Хронике* синоним за власт, држи га уз себе и користи за *прљаве* послове. Када хроничар забележи „беше као при општини” (СДМГ, III, 184), он једним *као* баца другачије светло на догађаје које описује и наговештава однос у коме моћни (зло)употребљавају обесправљене „када ваља обавити погано што” (СДМГ, III, 184). „Родослов лозе вампира” показује, попут „Речи о животу оца Тодора овог и оног света”, да иако уроњена у свет нашег фолклорног и митског наслеђа, проза Момчила Настасијевића није без додира са реалношћу те да је, запретена испод наслага симболичког, друштвена критика у њој је и те како присутна. Као што они који шире гласине носе одговорност за последице својих клеветања, тако је и власт одговорна што људе са ивице провалије гура у суноврат држећи их на узицама подаништва и уцене. Празна прича о вампирском пореклу је послала ову породицу на руб вароши, а са маргине симболички представљене сликама сметлишта и јендека само је корак до друштвеног дна и људског талоба. Зато је Тома, с једне стране, гоњен урођеном страшћу, али са друге, изложен друштвеном притиску, осуђен на трагичан крај. Пијан без ракије, заогрунут кожом (дакле, ритуално нечист), јури жене и одаје се разврату. Као и за другим изопштеницима у Настасијевићевој прози, за Томом иду *деца* и *кратки умом*, чиме се сугерише његова убогост. Да кривица није до Томе, већ у природи коју човек не бира и друштву које човекову слабост злоупотребљава, потврдиће и хроничар, који још једном памет супротставља невиности: „А ко је свој, те би по памети ваљало да растера бруку, кривац однекуд и посрамљен, убрзао би да не гледа. И нико жив не усуди се реметити му тај његов, да речемо, провод” (СДМН, III, 184).³⁷⁹ У намери да заштити своје чланове,

³⁷⁷ У овом опису узавреле крви, која управља и Тутом у њеном готово ритуалном сједињењу са земљом, можемо препознати и присуство оних мотива које срећемо у стваралаштву Боре Станковића, али и у *Сеобама* Милоша Црњанског. „Од пијаних за ноћ драгана пребијане, љубљаху им колена да их поведу. Тела им по друмовима којекуд у несвести, изуједана и у модрицама, освађавала” (СДМН, III, 183). Не само на тематско-мотивском плану већ и на нивоу структуре и мелодије, ова реченица дозива описе Дафине и слике *Сеоба*, али и *Нечисте крви*.

³⁷⁸ У хроничарево приповедање и овде су интерполирани пословични изрази, фразеологизми и стални епитети наше народне поезије: „Мртва уста не говоре”; Томи се не да ни унакрст две а код куће га чека *млада нељубљена* драга (СДМН, III, 183).

³⁷⁹ Варирана реченица која се јавља и у опису распусног понашања женске чељади из овога рода истовремено буди питање одговорности (мештани се не мешају јер осећају да су и сами криви за оно што је задесило „Вампире”) и нужде (мештани се не мешају јер верују да се не ваља уплитати у човекову судбину и тако се замерати вишим силама).

заједница одговорност за Томину смрт пребацује на странце. Хроничар иронично примећује: „(поуздано знаћаху, није од наших убица)” па са надређене позиције која открива његово свезнање закључује да су двојицу кириција на које је пала сумња,³⁸⁰ годину и месец трунули у затвору невини (СДМН, III, 185).

Истину ће обелоданити *ћакнути* Марцан јер је управо *лудима* и *лудима* дато да говоре оно што је *паметнима* ускраћено. Утемељено у средњовековној и ренесансној народној култури супротстављање лудих и паметних, као оних који знају и оних који истину крију иза друштвених конвенција пристojности, код Настасијевића налази своју разраду и у ослањању на хришћанску мисао. Марцан, који је и сам одбачен, управо својим неприпадањем, својим *исклизнућем*, стиче право да јавно проговори о ономе што се прећуткује а што лебди над варошанима: „ја понеку, и побоље, јер искоса знам” (СДМН, III, 185). Зато се само он усудио да прозове оно неименовано мноштво, колективни субјект, које је дигло хајку на невине. Разоткривајући друштвену хипокризију, Марцан ће упитати окупљени свет откуд то да им је мртав Тома наједном прирастао за срце, „кад живог, и њега и његове здрузгасте за ђеф неки себи, онакав сој” (СДМН, III, 185–186). Управо у томе, у притајеној свести о сопственој одговорности, али и потреба да се сакрију иза наводне бриге о заједници, и лежи разлог ненадане милоште коју варош показује према убијеном Томи. Али кад им неправда пукне пред очима, варошани се само удаље, побегну са трга, а око Марцана остану још *само кратки умом и деца*.³⁸¹

Прича се у својој кружној структури завршава оним са којим је и почела, хроничаревим другом, робијашем, сином Томе лешинара, последњим у лози „Вампира”. Као и сви надаље почев од оног родоначелног, и овај последњи изданак обележен је модрим печатом. Ма колико тај печат био мали, страх од онога што собом носи (било да је реч о демонском наслеђу, било о дубини човекових страсти) толики је да се „гроза од продужења” може сузбити само истребљењем. Зато за хроничара није ни важно за које је дело његов друг осуђен ни да ли је и он починио оцеубиство, што је такође наговештено као могућност,³⁸² већ идеја да на човеку самом нема кривице и да братска љубав не оставља простора за осуду: „Шта било да почини, немам за њега осуде. Казнио је самог себе за шта није крив” (СДМН, III, 187). Приповедање о овој из вароши изопштеној лози започело је управо интерполирањем хришћанске идеје о љубави према брату/сестри (у Христу) који је пао у грех. У реченицама: „Хуља, ко на блудницу пљуне, познав у њој за којом тајно негда уздисаше. Крив је и он, чедношћу лажном погурну је на те стазе. У грешници тим дубље сестру видим, брата у грешнику.

’Волим и твоје недело. Дај, брале, руку!’” (СДМН, III, 181).

Разоткривање лажног чистунства и *дубље виђење* које омогућава да и у грешнику препознамо брата односно сестру јер „Кроз ово што је, он [човек, грешник] је и што беше” (СДМН, III, 180) основни је покретач хроничаревог казивања. Човекољубље које налази емпатије за оне који су пали, за грешнике и блуднице, оне који вођени мрачним нагонима, али и погурани друштвеном осудом, неразумевањем, одбацивањем, завршавају прогнани, осуђени, заробљени, приближава Настасијевића мисли коју препознајемо и у прози Фјодора Михајловича Достојевског. Када *брале* није само апострофирање својствено свакодневной комуникацији, већ израз истинског разумевања и сапатње, онда из сфере народског говора прелазимо у просторе хришћанског схватања света у коме одјекују Исусове речи упућене књижевницима и фарисејима окупљеним око жене прељубнице: „који је међу вама без гријеха нека најприје баци камен на њу” (Јеванђеље по Јовану, 8, 7).

³⁸⁰ Иронична констатација приповедача: „Сумња, кад већ на некое море, оста на двојици кириција” (СДМН, III, 183) потврђује његов супериоран положај и издваја га из народа коме само привидно припада.

³⁸¹ Настасијевићева проза је далеко од сваке моралистичке придике и заснована је пре свега на постизању ефекта чисто књижевним средствима, па се тако и ова сцена завршава детронизујућим поређењем деце и малоумних са мувама: „као рој мува, облетаху још око Марцана. И разгоњаше их по тргу *ћакнути*”. Гротескна слика делује отрежњујуће и уместо проповеди нуди реалистичку слику човекове ништавности.

³⁸² „(А мени се чини, јер знам га, не би за њега даљине било ако збиља морађаше да сами себе Вампири докусуре.)” (СДМН, III, 185).

ОДЈЕЦИ БИБЛИЈСКИХ ПРИЧА: „КРЛОВА НЕВЕСТА”

Мотив покајане блуднице, али и активирање библијске приче о свадби царева сина, окосница је и приче „Крлова невеста”. Ова проза почиње уводом, у коме се открива за *Хронику моје вароши* препознатљива приповедна ситуација: „Дотурају ми, вредно би забележити (што и сам видех) где о исто уже двоје се од љубави обесише, јер беху пресрећни” (СДМН, III, 199) односно: „А што се чуваше поменути, видех сам” (СДМН, III, 204).³⁸³ Колективни субјект је тај који преноси казивање и има своју *верзију* догађаја док је хроничар овде и очевидац али и учесник, што му омогућава *вишак знања* у односу на остале и право на сопствено виђење исприповеданих догађаја. Тај вишак знања омогући ће му ироничне опаске, али и дубље сагледавање ове љубавне приче.³⁸⁴

У својеврсном прологу приповедач велича љубав, било да је она чедна³⁸⁵ или плотска, и као пример чедне спомиње ону између кћерке црквењака и Тала, воскаревог сина. Уз помоћ родитеља ова љубав је крунисана браком, али су заљубљени чували своју чедност и стидели се чак и због деце коју су у браку изродили. Накнадно ће се показати да је ова дигресија својеврсни антипод причи о Тинки и Крлу, који се налазе у средишту хроничаревог интересовања. Као и у још неким причама *Хронике моје вароши*, казивање је и овде обележено престенастом композицијом и почиње од оне тачке која заправо представља исходите дешавања: од онога што се у хронолошком смислу налази на крају (смрт, робија и сл.) приповедач се ретроспективно окреће почетку приказаних збивања тражећи корен односно узрок несреће коју приказује.³⁸⁶ Тако и овде после два уводна фрагмента, у којима се одређује приповедачева позиција спрам осталих гласова које чујемо у казивању и најављује тема љубави у контрастном истицању чедног насупрот плотском, следи хроничарева констатација да на месту где покопаше Тинку „као безазлене очи отварају се цветови” (СДМН, III, 199) иако је она била *белосветска*. Потом сазнајемо о Тинкином блудном и распусном животу, пуном небриге и гадости. Са својим другарицама тамбурашицама Тинка је доспела у варош али се приповедач одлучује, зарад благог спомена (*о мртвима све најбоље*), да прећути оно што се ту догодило. Тек, *превршив дара меру*,³⁸⁷ власт их *потовари* на двоје кола, одвози до раскрснице и оставља да саме изаберу куда ће даље. Одсуство воље у њиховом делању двоструко је наглашено: у опхођењу других према њима и у понашању самих девојака. Глаголом *потоварити* сугерише се да власт девојке доживљава као товар, робу³⁸⁸ односно проблем кога се треба решити: тиме што их отпремају ван граница вароши, власти више нису надлежне за њихову судбину. Као и у другим

³⁸³ У пишчевој заоставштини, међу осталим скицама, био је и *нацрт сјжеа за филм* по тексту прозе „Крлова невеста”. Скица сценарија је објављена у другој књизи Сабраних дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића (СДМН, II, 679–682). Занимљива је промена приповедачке перспективе у овом сценарију у односу на приповест. Наиме, неименовани приповедач од кога сазнајемо о судбини Крла и Тинке, у сценарију је Ненад, једно од главних лице. Двадесетчетворогодишњи младић је студент филозофије, Крлов рођак и, како нас Настасијевић обавештава, супротност. Уместо приказивања које је у приповести дато из перспективе приповедача у првом лицу који све време привлачи пажњу на себе, својим коментарима и упадицама, али и који учествује у представљеним догађајима, у сценарију за филм и Крле и Ненад су дати из перспективе тзв. објективног, *свезнајућег*, приповедача.

³⁸⁴ „Распусник од негда мајчине мазе”, „синак” подругљиви су изрази којима приповедач означава Крла, док Крловог оца, свога *течу*, назива „сиромасом” изражавајући не само сажаљење већ и иронију.

³⁸⁵ Учестала употреба придева *чедан* у првим фрагментима наглашава супротан карактер догађаја чији опис следи.

³⁸⁶ У „Истини о Опакоме” причање почиње помињањем гроба на које пролазници „и дан-дањи” баце по камен или трн да би уследило казивање о ономе ко је ту покопан; у „Родослову лозе вампира” хроничар најпре помиње сусрет са робијашем који му се разроко осмехну а затим нас уводи у причу о његовом пореклу.

³⁸⁷ Реч је о још једном устаљеном изразу који је из свакодневног народног говора унет у приповедачев дискурс.

³⁸⁸ Нешто раније у тексту наилазимо на поређење које такође доприноси поменутом осећају отуђености: „Као воће су на тргу, дира их ко било и купује” (СДМН, III, 200) при чему се њихов хумани потенцијал опет двоструко занемарује: ни другима али ни њима самима не пада на ум да „за новорођенчад напутила су и та недра”. Неостварено материнство овде је изједначено са немогућношћу остваривања човекове пуноте и свођењем жене на пукотелесност.

Настасијевићевим прозним остварењима, оно што је у симболичком смислу *нечисто* односи се (одвози, насељава) ван насеља³⁸⁹ а раскрсница, која асоцира на могућност избора и треба да представља прекретницу, овде је сасвим супротно повезана са безизлазношћу и равнодушношћу. Блудним девојкама је *свеједно* куда ће даље па избор остављају кочијашима на вољу.

Ипак, овога пута *не би чудо за три дана*³⁹⁰ јер Крле покраде своје родитеље³⁹¹ и *одјури* за девојкама. Тек овде у причу је уведен насловни јунак, о коме сазнајемо да је јединац богатих родитеља, *распусник*, за кога, наводно, надалеко нема довољно добре невесте. Док се таква не нађе, *синак*³⁹² *не дангуби*, већ лумпује са намигушама и мукташима.

Да би прикрио бруку, отац лаже (*затура траг*) да је Крле отишао у царску земљу да тргује. Варошани (*они*) прихватају лаж, наводно „жао им старца, и да га забадава истином не цвеле” (СДМН, III, 201). Док старац покушавајући да задржи понос и сам поверује у своју лаж, Крлова мајка, хроничарева *тетка*,³⁹³ „буновна од јада”, повазда пиљи у *кандило*. Слика мајке пред кандилом је слика оне која се моли Богу за своје дете, представљајући његову везу, посредника, између овога овде и вишег, небеског света, а кандило има важно симболичко значење у прози Момчила Настасијевића.³⁹⁴

Приповедач се активно укључује у догађаје о којима приповеда, чак иницира даља дешавања: „’Ово’, кажем, ’више не иде овако, тече...’” (СДМН, III, 201) Пошто Крлов отац одбије да се обрати властима за помоћ, јер је власт, брани се старац, за лопове и скитнице, а његов син то није, приповедач одлази да тражи одбеглог брата, Крла.

Опозиција *прљавог* и *чистог* у приповедању је истакнута варирањем слика и израза који потенцирају уведено супротстављање. Док тражи девојке, надајући се да је Крле са њима, наш приповедач сазнаје од варошана из друге вароши да су оне ту биле *и очистиле се*,³⁹⁵ *Богу хвала* (СДМН, III, 202) – њихов одлазак је изједначен са симболичким очишћењем места на коме су боравиле. Најзад, идући *све прљавим трагом* приповедач проналази Крла и његову невесту „у *андраку* иза планине, где се око крчме и три дућана окупило у варошицу кућа” (СДМН, III, 202). Андрак је овде употребљен са значењем *ђавољег места, богу иза леђа*,³⁹⁶ а Настасијевић још једном активира опонирање својег (сигурног) и туђег (неизвесног) простора, уведено у првим текстовима *Хронике*. Када најзад нађе заљубљени пар, они се налазе у *ужеглој* гостионици.

Хроничар препушта реч Крлу, који нас директно обавештава о ономе што се дешавало са њим и Тинком.³⁹⁷ Када је Тинка видела украдени тепелук, уместо да се обрадује, она се *смрачила* и у њој се нешто *преломило*, што су знаци преображаја о коме читамо у

³⁸⁹ Пандури покушавају да протерају Туту из вароши али им она стално бежи и враћа се; Вампире насељавају на крају варош, међу сепијама и сл.

³⁹⁰ Ово је још један пример уметања народног искуства садржаног у пословицама у говор приповедача и осталих ликова у Настасијевићевој прози.

³⁹¹ Своје свезнање хроничар оправдава родбинским везама: „*Род* ми по матери падаше, *поуздано знам*, све што се ту ноћ у очевој сандучари затекло, покупи синак и три гране мајци и тепелук” (СДМН, III, 201).

³⁹² Реч преузета из говора брижних родитеља и без назнака (наводника, курзива...), директно унета у говор приповедача, одудара својим ироничним и подсмешљивим тоном. Иронија је јасно истакнута и приповедачевим у загради датим коментаром на закључак да за Крла нема адекватне младе: „(Која би, забога, у простоти овој нашој, господством и ликом њином Крлу доликовала!)” (СДМН, III, 200). Посебну носивост има наглашавање присвојне придевске заменице *њином*.

³⁹³ Употребом речи *род*, *тетка*, *течо*, *мој течо*, наглашава се фамилијарност у приповедању и приповедач покушава да истакне припадање свету коме уистину не припада, док се дистанца показује у коментарима који некада мање некада више експлицитно откривају ту подвојеност.

³⁹⁴ Кандило се као мотив појављује у неколико Настасијевићевих прича. У „Запису о даровима моје рођаке Марије”, када приповедач уђе у собу умрле Марије, где је све *тамно и тескобно, загустило од ковчега*, једино светло представља *прислужено кандило*.

³⁹⁵ Упоредити са изразом: Чисти се, одавде! (Бежи, одавде!)

³⁹⁶ Види: Речник мање познатих речи, СДМН, III, 892.

³⁹⁷ Приповедач је представљен као човек од поверења како за Крла („(каже ми насамо Крле)”, СДМН, III, 203) тако и за његовог оца („(Гане га што и ја верујем.)”, СДМН, III, 202), што му омогућава да о приказаним догађајима приповеда из прве руке.

наставку приче. Мајчин тепелук је окидач у Тинкиној свести и она више не пристаје да буде ствар ни да се купује поготову не оним што је од родитеља украдено. Неочекивана и интензивна реакција Тинке на дарове које јој нуди Крле проузрокована је неком врстом епифаније у којој управо украден мајчин тепелук буди у девојци свест о немогућности да се оствари као мајка. Успостављајући асоцијативни лук према раније поменутих недрима блудних девојака, која су такође напунила за неку новорођенчад, мајчин тепелук је повезан са отрежњењем и повратком *воље* у биће које се дотада куповало и товарило као воће, као ствар. Тепелук постаје за Тинку *светиња* као што је мајчинство свето и у њега се не сме дирати, па зато она изјављује да њему не сме зафалити ни једно зрно, тј. оно се не сме оскрнавити. Изненадни незадрживи плач који обузима девојку симболизује очишћење што ће свој врхунац достићи у тренутку њене смрти: „тај плач. Оздо из пета пође, рекао би, свака се жилица расплакала” (СДМН, III, 204). Преломни тренутак покајања треба да значи и почетак новог живота, па Тинка покушава да заради за живот тешким радом а пољубац међу онима који су били љубавници сада је први целив: „јер први пут иза блуда, грешан целивао је досле грешна уста” (СДМН, III, 204). Уведени појмови иконе, светиње, целива, јасно одређују хришћански хоризонт у коме треба разумети приказане догађаје.

Теча, који дојури на први глас о Крлу, покушава и даље да уместо истине потура лажи, он све време *глуми*, претвара се да је све онако како би у његовим очекивањима требало да буде. Лаж која би хтела да се наметне као истина и овде је супростављена чињеницама, само су сада њихови носиоци другачији. Иако оно што *поган свет испреда* заправо одговара реалност, то није *сушта истина* у значењу које овај појам има у Настасијевићевој прози. *Права, последња истина* једнако је далеко од онога што би старац желео, као и од онога што се у стварности показује јер Тинка није трговачка кћи али није ни пробисвет и обична *белосветска* жена.

Да се у реалистичком читања приче „Крлова невеста” открива тек један ниво њеног значења, постаје јасно када имамо на уму да ова прича дозива неколико мотива из хришћанске литературе: библијску причу о блудноме сину, житије Свете Марије Египћанке, на пример, те алегоријску причу о свадбеној гозби тј. свадби царевог сина из Јеванђеља по Матеју и Јеванђеља по Луки.

Да би сликовито представио Царство Небеско, Исус алегоријски приповеда о цару који је начинио свадбу своме сину те послао слугу да позове званице. Како они нису хтели да дођу („не бише достојне”, Мт 22, 8), цар шаље слуге на раскршћа да саберу све које нађу, зле и добре. Прича се завршава познатом поуком да су многи звани, али је мало изабраних. У Настасијевићевој причи, када се стари газда са сином Крлом и његовом невестом враћа у варош,³⁹⁸ *абер* је стигао пре њих, па се народ, у лицемерју и лажном чистунству, посакривао „*тобож* да не гледа бруку, а оно да је боље види” (СДМН, III, 205). Старац је једва успео да пронађе кочијаша са белцима (јер такви једино доликују прилици), а потом се њихов улазак у варош пореди са проласком кроз шибу: уместо ударцима, проказани су изложени погледима оних који виरे кроз капије, прозоре, дућане. Решен да у свом пркосу издржи до краја, чика Глиша жели да све буде *како доликује* па намерава да народ окупи *на бубањ и печење*. Ни изврдавање старога кума не може да га одврати од намере да венчање сина прослави гозбом,³⁹⁹ а иза понашања варошана он види завист и љубомору: „Сестре им усèделе кћери,

³⁹⁸ Супротстављање онога што се дешава ван вароши и представа о томе које формирају варошани, још једном нас враћа на симболику простора и двоструку природу народних обичаја, о којима је, поводом прозе Боре Станковића, прецизно писао Новица Петковић: „Стари, вековима чувани обичаји нису само спутавали личност, као што се то данас нама чини, него су око ње стварали и извесну заштитну сигурност која ју је повезивала с колективом. Затворен и у исти мах активан, кућни и варошки простор који поставља ограничења не само на кретање него и на држање тела Станковићевих јунака у ствари је истородна колективна творевина културе” (Петковић 2007: 26).

³⁹⁹ У фолклорној традицији, овакво весеље је праћено изобилном гозбом па у складу са тим и старац хиперболично прети: „Бре, бурад изваљаћу вина, прасета неће остати живог, да памти *багра* кад се женио Крле” (СДМН, III, 206). Означавајући остали народ изразом *багра*, он потврђује своју материјалну супериорност али и бес и љутњу варошани, сакривени иза лажног чистунства, што не желе да учествују у његовој представи.

па Крле крив!” (СДМН, III, 205). Пошто нико бољи није хтео, за кума се приволео извесни Скоко, а за девера „опет, Јоле, Андрак звани”. Тај Скоко је очигледно последњи међу трговцима јер му је, каже сликовито хроничар, уместо калфе радњу чувала столица, а још ниже на друштвеној лествици је Јоле Андрак. Како је и овде име, односно надимак, у тесној вези са карактерним особинама онога ко га носи, о њему у неколико реченица сазнајемо све најгоре: да је пробисвет и никоговић који је непуних месец дана раније за Крлов новац грлио и љубио ону коју сада уместо младожењиног брата приводи олтару. Ипак, и тај и такав Јоле не остаје равнодушан пред несрећом која је на помолу („тешка збиља показа му се у очима”, СДМН, III, 208) већ се од свега разболи (потамни, облије га зној) а улогу девера преузима приповедач.

Да се уместо пред светим чином венчања, налазимо у гротескном свету окренутом наглавачке, где недостојни добијају главне улоге, упућује и то што званице на чутуру каче *дрангулије* и *спрдње*. На својеврсну представу у којој они последњи воде главну реч, опомиње и хроничар: „Кад хоће гадост, увек тако најгори поведу, док добри и бољи по страни су, али пристају и они. И глас народа опаког је тада не божји глас” (СДМН, III, 207–208).⁴⁰⁰

Слично као у библијској причи, на свадби се окупи „претек онај жигосани, гладнице и мукташи, сокачаре и ноћне тике, и Цигани”, који су се „за дивно чудо” боље понели – коментарише приповедач – него да је *кроз сито провејано* оне три четвртине вароши што су се уместо на свадби искупиле по тарабама, ћенарима и прозорима да из прикрајка гледају свадбену поворку.

Иако претећи знаци наговештавају трагичан крај: нож који Тинки испада из руку, кандило које вазда гори и Крле који *смушен* непрестано цуња тамо-амо, венчање (свадба) протиче наизглед *лепо*. Током поворке догодио се само један инцидент: кум је повукао за уво дерана који је бацио блато на Тинку.⁴⁰¹ После венчања наступа тишина, коју ремети једино теткино *мрморење над кандилом*, а приповедна ситуација подсећа донекле на ону из „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија”. У обе приче главна тема је несрећна љубав двоје младих која се завршава трагично, док је у симболичкој равни реч о преображењској снази љубави што чини да се блудница *преметне* у девојку односно о повређеној љубави која од девојке прави блудницу. Приповедач у оба случаја осећа тренутак када се зачело зло, *слутити* неминовност трагичног краја и бележи трагове који воде ка њему. Иако упозорава учеснике на оно што наилази, зла коб се не може избећи па је приповедач одсутан када је његово присуство најпотребније и не успева да спречи несрећу.⁴⁰² Такође, у обе приче се на

⁴⁰⁰ У том многогласју Настасијевићеве прозе, присутан је и божји глас макар својим одсуством, као минус знак, оно што се не чује али се разабире.

⁴⁰¹ Приповедач вешто помера нагласак у представљању догађаја. Иако каже да је церемонију нарушило понашање кума јасно је да је оно што одудара поступак дечака који се осмелио да младу гађа блатом (блато је овде замена за онај библијски камен, али и земља којом се посипа гроб). Тим гестом деран нас подсећа на бајку о царевом новом оделу, где се једино дете усуђује да каже: „Цар је го!” (односно: „Тинка је блудница!”), с тим што се у Настасијевићевој прози одрасли на неки начин крију иза деце која спроводе њихову вољу и некажњено извршавају дело које у свету одраслих повлачи озбиљну санкцију (упоредити са „Истином о Опаком”).

⁴⁰² Иако у „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” приповедач није толико интензивно активан у представљеним догађајима, више је посматрач, он се ипак повремено укључује и то управо у својству онога ко покушава да дешавања одржи под контролом како не би одвела у трагедију: „У предвечерје, кад се народ растури кућама, пријем пијану Ђенадију и спустим му руку на раме: – Момче, не капљи пут два близанца јасена” или „Ја опет њему руку на раме: – Момче, извади лудињу из главе, два јасена не укрстише гране за твоје добро.” (СДМН, III, 48). Слично, у причи „Крлова невеста” приповедач упозорава младожењу: „’То зло што ти из очију вири, сузби док није допкан, Крле!’... ’Удаљи се за ову ноћ, Крле!’” (СДМН, III, 209). Она сила која спроводи своју вољу, у обе приче „успава” приповедаче и не допусти њихово мешање када је најпотребније. Пошто Марта промакне на путу ка јасенима, приповедач шапуће: „– Нека ње, а ја да спавам, о, добро ли је, добро ли је спавати” и *потоне у незнан* (СДМН, III, 52), односно у причи „Крлова невеста” после венчања, приповедача успављује теткино мрморење над кандилом: „Само не заспати, само не заспати: и заспим” (СДМН, III, 209). У причи збирке *Из тамног вилајета* приповедач се пита да ли је оно што је видео сан или јавна или примеждење (СДМН, III, 52), док у причи *Хронике* девер убеђује Тинку: „Не стрепи, сестро, јавна је ово, није сан, дај брату руку” (СДМН, III, 208) а приповедачев коментар у загради заправо потврђује *колебљивост*,

кључном месту помињу сан и јава и алудира на изузетност исприповеданих догађаја који своје паралеле налазе пре у Библији и књижевности него реалном искуству.

Јутро после венчања, приповедач затиче Крла закључаног у соби па разваљује врата да уђе код њега (кључ и врата ни овде нису само физичке баријере). Крле је прве брачне ноћи дигао руку на Тинку а да је не би ударио, признаје да је „само” плуноу на њу. Колико је његов прекршај велики и колико је он дубоко несвестан онога што је учинио подвлачи приповедач у директном обраћању читаоцу: „Чујте, плуне је само” (СДМН, III, 210). Бес који је надирао у Крлу заправо су они зли дуси, бесови, који запоседају човека и нагоне га да противно својој вољи и „здравом разуму” срља у пропаст, а плунути некога значи не само увредити га и понизити већ дехуманизовати. Крлова кривица је у томе што када плуне Тинку, он јој одузима све људско и враћа је тамо где је била на почетку приче, међу ствари које се товаре, нечисте предмете које се одвозе на руб вароши.

Једва живу Тинку рабације су пронашле на путу а после њеног укопа и Крле одлази из вароши („који било путем да пође, сигуран сам, већ је приспео Тинки”, СДМН, III, 211). Сви они који се нису појавили на свадбеној поворци, искупиће се на погребној, *малтене сва варош*, коју предводи владика.⁴⁰³ Прича о преображајима тако је са индивидуалног пренета и на колективан план: од белосветске блуднице Тинка постаје *безазлена*, у смрти изгледа као да је мушка рука није ни такла; од букташа који је „сваку ноћ дизао варош на главу”, Крле постаје наглашено тих и непомичан; а свадбена поворка постаје погребна. До преобраћања доводе љубав и смрт, а са преокретима у животима појединаца је тесно повезано питање страдања, односно кривице и плаћања цене за учињени грех.⁴⁰⁴ Да ли појединац плаћа данак властитом огрешењу или устостручено оно што његов предак није платио, није ни важно јер на крају: „Плаћа, сиромаш, а ни у сну му се не уснило коме то и шта!” (СДМН, III, 206).

Приповест се завршава још једним помињањем кандила. Као што се прича „Како се сазда наша богомоља” затвара освртом на загонетна звона која дан-дању по живима кропе неку тугу дубљу од веселја и неку радост дубљу од туге, тако и овде читамо да би све било у реду, само да једнако и упорно, дан-дању не гори кандило. Лајтмотив кандила уводи идеју о присуству виших сила и оностраног који управљају овдашњим збивањима, а његова веза са светлошћу и небесима директно упућује на присуство божанског и постојање тајновите силе чији се упливи у овосветска дешавања можда не могу до краја докучити али се свакако не дају оповрћи и пренебрегнути.⁴⁰⁵

магловитост свега што се дешава: „(Онако бела зањиха се у неверици. И рука што ми је пружи, као прамен магле учини ми се, ишчилеће при додиру.)” (СДМН, III, 208). Успелим грађењем атмосфере која производи осећања несигурности и недоумице Настасијевић нас преводи из реалног у домене фантастичног.

⁴⁰³ Пошто се попови *узјогуне* и не смеју да држе опело оној која је дигла руку на себе, народ се обраћа директно владици јер *и над попом има поп (има и над брадом брада)* који лично (главом) опоје *грешну рабу*. У овој сцени може се препознати одјек идеје да није на смртним људима да суде већ да ће последњу реч дати онај који је глава свима. Такво разумевање потврђује и приповедачево дистанцирање од *женског поштења* које *сикташе* на Крла проглашавајући га зликовцем.

⁴⁰⁴ Упоредити са причом о Едипу.

⁴⁰⁵ Самоникло цвеће на Тинкином гробу, које отвара и затвара приповест, такође је један од сигнала који упућују на онај правац читања у коме се тежиште ставља на симболику уведених појмова и приказаних догађаја.

У СВЕТУ ФАНТАСТИЧНОГ И ГРОТЕСКНОГ: „У БОГА ДРЕНОВАК”

Већ смо видели да је у симболичком свету Настасијевиће прозе велика тема и живот сам, који се обнавља, кружи и одржава захваљујући *киши, води, соковима, семеној течности* а спрам чијег бујања стоји слика пустолине, сасушеног и спрченог, сувог и укоченог. Контраст изобиља и пустоши појављује се у неколико његових прича и често је праћен гротескним представама, с једне стране, преливања и прекорачивања мере, а са друге, чиљењем живота и изумирањем. У оба случаја, пробијене су границе хуманитета а читалац осећа како у приповедање надиру знаци онога што претходи човековом рођењу односно онога што долази након његове смрти. Једна од оних гротескних појава које су у Настасијевићевим причама пре правило него изузетак јесте и Марко Марцан. Казивање о њему подсећа на најупечатљивија остварења гротескне књижевности, каква на пример срећемо у Гогољевом или Кафкином делу. Али док је код ових писаца гротеска израз отуђења што га производи човеку непријатељски свет администрације и чиновништва, код Настасијевића је посредни специфично одрођење од хуманог у чијој основи лежи нека виша сила, *вишњи бич* како се каже у запису „У Бога дреновак”. Бог који се јавља у наслову овог казивања само је једна од манифестација *невидиме* силе (коби, судбине) кроз коју се објављује вечита борба добра и зла, онога што је право и онога што је криво.

Да је пред читаоцем бајковита метафора, наговестиће и приповедач који и овде доводи у питање реалистичку мотивацију догађаја о којима говори: „Негде на селу некад (или је само нагађање) родише се од њега дрењине деца” (СДМН, III, 236). Неодређеност времена и места збивања, невероватност догађаја и уметнути коментар наглашавају непоузданост онога што се у народу прича. Фантастика израста из реализације израза *сува дреновина*⁴⁰⁶ преузетог из нашег народног наслеђа и поигравања са значењем пословице *здрав као дрен*. Апотропејска моћ дрена, који у народном веровању симболише снагу и здравље, овде је доведена до апсурда па Марцан претрајава, а његово време се не испуњава. Марцан је једно од оних фантастичних бића са границе светова (овде хуманог и биљног, али и живота и смрти), а прича о њему само је повод да се уведу оне метафоре којима се на семантичком плану остварује јединство овог Настасијевићевог циклуса: траг, чвор, корен, стабло, жеђ...

Марцан је истовремено и жив створ: миче се, каже приповедач, као и сви људи, куца му срце, бију дамари, али и сушто дрво. С друге стране, то што једе неки други хлеб и пије неку другу воду указује да његова природа и није од овога света. Негација људских својстава наставља се и даље: „Он и не иде, него му се прчи нога око ноге. Он и не смеје се, и не плаче, него му се по жила око уста угиба” (СДМН, III, 235).

После Марцановог сукоба са неименованом и невидимом силом („вишње или нижње није се ту шалити”, СДМН, III, 236), овом божјем дренаку страдају сва три детета, такође обележена особинама дрена. За живота та деца су и рођеној мајци кисела толико да јој трну зуби уместо да их пољуби, а природа дрвета открива се и у њиховој смрти – једно сагори код куће у ватри, друго се подвратком натакло на плот, а треће је разнето на влакна које су воденичарима (*помељарима*) дуго после тога по стрњикама бушила цакове. Марцанова борба са демонском силом – *тетком* (а ова реч је и у Настасијевићевом тексту исписана курзивом), дешава се у шевару и везана је за број девет, за који је већ речено да је имао посебно место у старој словенској магији: „До три и седам трпео, на девет пукну му трпила” (СДМН, III, 236).

⁴⁰⁶ У народној епској песми „Марко Краљевић и Муса Кесеџија”, налази се и хиперболична сцена у којој Марко после утамничења проверава да ли је спреман за мегдан тако што цеди дренавину која се девет година сушила на тавану. Тек када из ње испеди и две капи воде, то значи да је прилика за борбу.

Прича „У Бога дреновак” у свести читалаца буди и асоцијације на фантастичну народну приповетку „Усуд”, у којој наилазимо на опис двоје стараца („две старе оклепане вештице, сухе као авети”) из којих живот чили али који не умиру („као да су се оковали на овоме свету”) све док се не исправи неправда коју трпе: „као да су се оковали на овоме свету, остарели и поцрнели и осушили се као авети, а не могу да умру” (Караџић 1853: 93).

Немо трпљење и подношење страдања које га је задесило без побуне („Толики ожиљци, а ни самом себи не пожалио се, кажу, ни Оном горе”, СДМН, III, 235), такође га издвајају и обезбеђују му статус који прелази границе онога што је слабом човеку својствено: „Вишњи бич тада не остави ни модрице ни ране, него му се тим несатрулије спече по човеку траг” (СДМН, III, 236). Као што Ана Кадија стоји као кип док покопавају њеног сина јединца, тако и Марцан остаје у животу после губитка три детета. Али како се после таквог исклизнућа, таквог скретања (а оно долази од *крвника*), живот не може наставити правим путем, јер су његов смисао и пуноћа неповратно изгубљени, то Марцан постаје један у низу Настасијевићевих божјака чији је живот обележен великим страдањем. Након губитка деце, Марко напушта свет људи и уточиште налази међу дрвећем и животињама. Храни се дивљим плодовима, оскорушом и трњином, корењем за које народ верује да му разбистри и *уопори* крв. Две перспективе, варошана и приповедача, јасно су одвојене и супротстављене и у овој причи из *Хронике моје вароши*. Оно што народ говори стављено је између знака навода; народ сумња да Марцан поседује натприродне моћи („а ти зар вједогоња⁴⁰⁷”, СДМН, III, 238), док нам хроничар саопштава да Марцан „тим већма човеком ставши, боље се у Богу утврди” (СДМН, III, 239). Марково окретање природи и дивљини („заудара животом човек на дивљач, а не подивљао”, СДМН, III, 239) знак је одрицања од света људи и предавања Божјој вољи. Када у једном дидактичком коментару хроничар запише да тај корен којим се Марцан наводно храни и не постоји посебице, „за бухаве и задригле особито”, већ да се та крепост налази у сваком божјем створу, „само ваља бити Марцан” (СДМН, III, 239), он заправо алудира на јеванђелске речи да је много званих, али мало изабраних и подсећа да је тешко богатом ући у Царство небеско. Свако у себи носи могућност спасења, али није лако направити онај избор за који се Марцан одлучио, а посебно је тешко *бухавим и задриглим* да се одрекну телесних уживања и дарова што их пружа овоземаљски живот. То што се Марцан храни некаквим кореном који му освежава крв само је метафора вечнога живота који се двојако доживљава. За већину то је бесмртност што се задобија тајним еликсирима, док је за оне малобројне, изабране, у које спада и Марцан, он у сједињењу са Богом које се остварује подношењем и одрицањем. Први су у овој причи представљени у слици оних који на онај свет одлазе неистрошени животом, *модри* и *подбухли*, односећи у земљу и своју глад и жеђ (незаситост), док други, попут Марцана, одлазе *пречисти*, не остављајући и не тражећи ништа: „Земљино земљи, а што горива беше за времена је сагорело” (СДМН, III, 240).⁴⁰⁸

Ипак како је Настасијевић пре свега песник који је веровао у снагу слике а не поуке, ова прича проткана страшно-смешним тоном завршава се гротескном сликом, сличном оној са почетка казивања о Марцану. Невероватни догађаји, често прожети хумором, нижу се убрзано ка застрашујућој поенти приче: Марцан за живота обезбеђује себи сандук од чамовине, на коме се налазе прозори; сандук је дуг два и по корака, а он сам једва корак и по; након што нешто шапне двојици свештеника (белобрадом и црнобрадом), Марцан добија дозволу да сандук одложи на звонари; тражи да га свештеници опоју јер се боји да ће од њега таквог слабо шта остати за опојање; они га најпре проклињу јер се не могу опојати живи али налазе компромисно решење у докрштавању правдајући га неуспелим кумством (оно се, наводно, није примило);⁴⁰⁹ Марцан се увек нађе за певницом да сваког опева а кад га упитају ко ће њега опевати, он им (опет) шапне да припазе да не закопају празан сандук јер он може пропасти кроз труле даске. Низање ових фантастичних догађаја води ка апсурдном финалу

⁴⁰⁷ Вједогоња или здухач је митско биће које припада тзв. добрим демонима, то је човек који стиче изванредне моћи и показује их пре свега у борби са временским непогодама како би заштитио своје место: он гони ветрове, растерује облаке, одгони град и бори се са другим здухачима (види: Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 149–151). То значење задржава и Настасијевић помињањем мрза и међаве као временског оквира у коме изостаје Марково присуство међу људима.

⁴⁰⁸ Очигледна је алузија на стихове Књиге Постања: „Са знојем лица свога јешћеш хљеб, докле се не вратиш у земљу од које си узет; јер си прах и у прах ћеш се вратити” (3, 19).

⁴⁰⁹ Као и у „Речи о животу оца Тодора овога и онога света”, Настасијевић не пропушта прилику за критику поткупљивости свештених редова, правећи у свом делу јасну разлику између вере и њених земаљских заступника.

какво познајемо из *лагарија*. Три пута приповедач варира реченицу да је Марцан још увек жив у телу и врућ, али да му је поглед хладан. Пошто неке позајми мало од своје дреновине (и то тако што га прострели очима), он парадоксално постаје још живљи и још сувљи: „Он, живљи још, а хладнији погледом, и тим тврђа дреновина, и никад сатрунути” (СДМН, III, 241).⁴¹⁰

Хроничареве речи којима се завршава ова прича: „И амин.” (СДМН, III, 241), припадају финалним формулама усменог казивања сведочећи о траговима сказа и у овој Настасијевићевој књизи.

⁴¹⁰ Паралела се може успоставити и са Настасијевићевом музичком драмом *Међулушко благо*, у којој се међу ликовима налази и Мајка, „старица која траје на овоме свету једино од жалости за помрлим синовима” (СДМН, II, [8]).

ДВА КАЗИВАЊА О БОРБИ ШТУРИНЕ И ИЗОБИЉА

„Нероди”

Изграђена на супротстављању мотива рода и нерода, изобиља и немаштине, плодног и неплодног, лирска проза „Нероди” формира своје значење више на сликама и симболима него на нарави. Приближавајући прозу песничком изразу, Настасијевић нарушава стандардну реченицу водећи је ка стиху а фрагменте ка строфама. У сталном контрастирању, испрекидана и сведена форма варира уведене мотиве и развија препознатљива значењска језгра.

Иза приче о имућном мужу и неплодној жени, која после година јаловости рађа *суварак*, налази се још једно подсећање на грех и казну која га прати. Јевда, главна јунакиња ове приче, била је из одабраног рода и поносна, па је у младости са *презиром* гледала на свог мужа и његову моћ. Њено охоло преузношење узрок је потоњег страдања читаве породице:

„Као није се смело ни за невесту је, ни штурину да јој човек оскрнави, камоли оплодити њу” (СДМН, III, 285).

Одређена не оним што има него недостајањем Јевда, чије је име изведено пермутацијом слова у речи *једва* (*мало*), неплодна је, штурина, безнадна, не Богомајка. И раније *бледа*,⁴¹¹ Јевда у трудноћи постаје *гробна*, замукне, „пресакне и оно мало речи”, а *оно мало милоште* што је имала пређе, *не љубављу*, на дете. Залуд је син, каже приповедач, ликом био на оца, „кад већ сушта мајка”. Гротескно новорођенче је такође представљено негацијама: оно не миче ни ножицама ни ручицама, од њега нема плача, тек да се назове живим, пупак му се није осушио (чиме се наговештава непрекинута веза са мајком). Речју оно је *нерод* који се супротставља слици богатства што је отац годинама стицао. Спрам празног дворишта (*празнило*)⁴¹² материјално имање имућног трговца (крцати товари, силне воденице, пуни дућани и подруми, богатство у стоци и вину) постаје ништавно па и оно креће да се растаче и претвара у трулеж и прах.

Митолошка представа *закопаног блага*, која је до танчина разрађена у причи о Ћир-Захи, а чији елементи су присутни и у прози „Наход”, уграђена је и у симболички свет „Нерода”:

„Чокоће по присојима, за подрум његов у подземљу, колико је читаве над земљом куће, чокоће, велим, из црвене земље, из жуте, усисавало и усисавало, и никад навашати сока за вино” (СДМН, III, 287).

Подруми у којима се гомила вино (симбол материјалног благостања) налазе се под земљом и повезани су са мраком, а њихово наглашено пространство праћено је изразитим упливом демонских сила. Али то је само једна раван читања ове приче. Винова лоза и њен чокот (од кога Настасијевић изводи и глагол *чокотати*) садрже Настасијевићу омиљену слику биљке што кореном црпе подземне сокове, а надземним делом стреми сунцу (зато се и помињу присоји), истовремено заузимајући повлашћено место у хришћанској флоралној симболици. „Ја сам прави чокот, и отац је мој виноградар: 2. Сваку лозу на мени која не рађа рода отсјећи ће је; и сваку која рађа род очистиће је да више рода роди” (Јов 15, 1–2),⁴¹³ поручује Исус својим ученицима.⁴¹⁴

⁴¹¹ Јевда се придружује оном низу женских ликова које прате одређења *бледа* и *дуга*, што потврђује да су посред и симболичке фигуре а не у реалистичкој традицији засновани портрети.

⁴¹² Празно двориште контраст је призору дворишта испуњеног дејим жагором из приче „Наход”, која се у *Хроници* налази одмах после тематски блиске прозе „Нероди”. На изванредан начин, „Наход” показује пут (поуку) за превазилажење јаловости, која је последица духовног пада. У равни догађања то је усвојење, док је у хришћанском читању приче то покајање и самосавлађивање. Оваквим унакрсним упутницама Настасијевић остварује чврсту повезаност циклуса и нуди могућност ширег сагледавања појединачних топова.

⁴¹³ Када је реч о метафори плода, треба се сетити и Јеванђеља по Луки, у коме читамо Исусову параболу о неплодној смокви. Исус казује ученицима о човеку који је у свом виноградима имао посађену смокву и кад на њој три године није нашао рода, рекао је виноградару да је посече. Али, виноградар одговара господару да остави смокву још једну годину док је окопа и обаспе гнојем, па ће је, ако ни тада не роди плодом, посећи за годину

Поигравање речима *први* и *последњи*, у исказу оца који одустаје од живота, потврђују да значење ове приче треба тражити у библијском контексту: „’Коме се у орлове хтелo, међу прве, бар последњи ће бити међу црвима’” (СДМН, III, 287). Настасијевић, међутим, проширује спектар значења уведених поменом црва. Црв, који је и у већини његових других прича, пре свега повезан са мотивима пролазности и сликама пропадања те растакања материјалног, овде је и знак специфичне дехуманизације. Отац одлучује да, кад већ његова казна није ничим заслужена, „самог себе смoжди, како никада живи створ створа кад је међу њима крв” (СДМН, III, 287): „’Кад није лета, нека ни хода више нема!’” (СДМН, III, 287). Пошто му већ није дато да буде најбољи, он решава да буде најгори, последњи, најнижи. Повлачење из живота сликовито је исказано тиме што се у тексту два пута понавља да он не хода⁴¹⁵ него пузи (као црв). Када га изда снага, а његове моћи постану све мање, „по невидљиви крст би потегао с врха до дна врата” (СДМН, III, 288). Симбол страдања овде је присутан као антипод, као слика идеала који ће бити остварен у наредној причи („Наход”). У „Находу” ће се могућност разрешења показати у прихватању сопствене судбине, *крста* (бремена), и онога што човека *задеси*, без улажења у питање кривице и заслуге, без пркоса и самокажњавања. Управо зато ове приче се у *Хроници* налазе у датом редоследу.

По застрашујућој фантастичној слици, прича „Нероди” кореспондира са причом „У Бога дреновак”. Гротескне представе *сина суварка* односно *дреновака у Бога*, мотиви сушења, жеђи, трошења живота, повлачења из њега и осипања, осећање зебње изазвано управо прекорачењем границе живог и неживог чврсто повезују ове две приче. У свету у коме је све повезано и много тога засновано на магијском условљавању и пропорционалној зависности, колико син суварак расте толико се његова мајка Јевда пресамићује све док се не изједначе у раменима односно док се њихова мера не *запечатити*. И док се његова породица суши и смањује, отац *без милости* из оног богатог подрума, поменутог на почетку казивања, залива вином, ракијом и на крају препеченицом сваку биљку која се нашла у њиховој башти.⁴¹⁶ Сувоћа прати и синовљево пунолетство наговештавајући да се род неће наставити и да плодносно семе у овом изданку изостаје. Одумирање породице симболички је назначено и затварањем врата⁴¹⁷, која притвара *леви лакат* и то по сунчаном дану. Сlike из пролога јављају се и у епилогу приче, али сада у сведенијем облику и згуснутије. Склањање од сунца је и склањање из живота (ако сунце бије у потиљак, човек му је окренуо леђа, па је раније поменути присој замењен осојем), а леви лакат не само да указује на демонско

дана. Уобичајно тумачење ове приче је оно по коме Бог Отац жели да казни грешнике који не следеју за њим док Исус, који је овде виноградар, моли да им се пружи још једна прилика.

⁴¹⁴ Владика Николај сматра да ове речи значе да човек не може чинити добро без Христа, мимо Њега или насупрот Њему: „Он је власник, давалац и надахнитељ свеколиког добра. Никакво добро не стоји ван Њега, као што никакво зло не стоји у Њему... Шта могу лозе без чокота? Могу ли расти и плод донети? Ништа осим постати горивом” (Николај 2000: 13). Алузија на *чокот*, као и наглашено супротстављање доброг рода и нерода, и инсистирање на пропадању које следи тамо где изостаје *добар плод*, могу се разумети и као књижевно транспоновање Христових речи из Јеванђеља по Матеју: „Већ и сјекира код коријена дрвету стоји: свако дакле дрво које не рађа добра рода, сијече се и у огањ баца” (Мт 3, 10). Свети Владика Николај Велимировић тумачи добар плод као богољубиво срце, а зао плод као самољубиво: „Плод, плод и само плод тражи Господ од сваког живог дрвета што се човек зове... Све остало што човек има и ужива, као: положај, власт, част, здравље, новац, ученост – све је то само лишће на дрвету” (Николај 2000: 13). О присуству огња (ватре и пожара) у Настасијевићевој прози већ је било речи.

Да је Настасијевићу својствена биљна метафорика у овој причи стављена у контекст библијских поука, потврђује и фрагмент у коме се отац после рођења сина *нерода* пореди са храстом: плод би дрвету омогућио да се још дубље укорени, али оставши без плода оно бива изненада посечено: „А он, отац, чиме би да, већма укоренив се, шире још пружи гране, секира му ето буде ненадана, њему храсту: у сами га корен засече, главни онај; стоји још, стојећи тежи му је пораз него да падне” (СДМН, III, 286).

⁴¹⁵ Као у каквој песми, један фрагмент се завршава оним речима којима почиње следећи а када се реченица „Ни хода” (СДМН, III, 287) издвоји у посебан ред (као посебан стих), онда њено значење постаје додатно истакнуто.

⁴¹⁶ „је ли само на његовом израсло, дрво било, воћно или за лепоту и хлад, травка ли, жбун ли, или у цвету биљка. Заливао и заливао, сињи” (СДМН, III, 288).

⁴¹⁷ Упоредити са опозитном представом отварања капије којом се завршава прича „Наход”, која је, као што смо рекли, супротстављена причи „Нероди”.

присуство већ је и јасан знак гротескног свођења. Умирање је, наравно, праћено стишавањем звукова па док породица руча, онај ко принесе уво и напрегне чула чуће *грицкање*.⁴¹⁸ Умањење наговештено Јевдиним именом остварује се на свим пољима од смањења породице, растакања њиховог богатства, до умањења самог живота, што је изражено повлачењем актера ове приче у таму и преласком у тишину. Уместо да тече, живот застаје, а варош зебе:

„Ту су они, застајали се, сасушили, зебе од њихова неживота варош” (СДМН, III, 288).

Последња реченица заправо је поновљена прва („Ту су они, застајали се, сасушили, зебе од њихова неживота варош”, СДМН, III, 284), чиме Настасијевић прави карактеристичан круг, вешто користећи песничка средства и у грађењу прозе. Трајање, које није исто што и живот, застрашујуће је управо због тога што је изједначено са неживотом и колотечином. То што се све *усколотечило* чини да човек осети језу и да га подиђу жмарци. Једино што задржава варошане да се не раселе што даље од ове уклете породице јесте то што и тај њихов неживот (трајање) овештава и чили. Гротескно као у причи „У Бога дреновак” чиљење иде до у бесконачност, док од човека не остане само душа, док „мољац где, ни црв, ван оно за у Бога душе, немају више шта да нагризу” (СДМН, III, 285).

„Наход”

У средишту прича „Наход”, у чијем поднаслову стоји „(За поуку)”,⁴¹⁹ налазе се две велике теме Настасијевићеве прозе: питање порекла и са њим повезана питања наследног греха и кривице, као и мотив тајне односно сазнања истине која се не може сакрити. Метафоре пута и жеђи, утробе и рађања, зидова и ковчега, уплетене су у казивање о Сидиној судбини која је условљена предачким грехом. Сидин отац, ћорави Вуја, узалудно покушава да сакрије грех (сачува тајну) јер се он свеједно открива:

„И за тајну неку, самом гробу тешку, што ћоравог Вују, свему томе по злу оца, закопаше с њом, а она дознавала се опет, и дознавала” (СДМН, III, 290).

Тајна се може понети у гроб, закопати у земљи, али ће истина пронаћи свој пут и обелоданити се, што је симболички означено децјим жамором који на крају приче замењује мук и тишину. Живот је, за Настасијевића, неодвојив од гласа, док је умирање повезано са одсуством звука, па је у свету његове прозе супротстављању таме и светла, баш као и у митској свести, придружена опозиција гласа и безгласа („Завапити тада или бити нем”, СДМН, III, 289).

Као у причама „Ане Кадије реч о Ћир-Захиној коби” и „Запис на вратима”, и овде су *ћупови злата* повезани са огрешењем а преци остављају потомцима „уз оку злата товар муке” (СДМН, III, 189). Ћорави Вуја⁴²⁰ је да би се *заумао* починио грех⁴²¹ чији терет га је

⁴¹⁸ Ова именица је изведена из глагола деминутивног облика који означава узимање *мале* количине хране.

Тишини која одзвања њиховом радњом супротстављено је чаврљање деце на улици, баш као што је затворен простор дућана супротстављен отвореном простору.

⁴¹⁹ „Наход” је једина прича *Хронике моје вароши* која има поднаслов, као што је то у збирци *Из тамног вилајета* „Прича о незнанцу”.

⁴²⁰ Вуја такође припада галерији гротескних ликова Настасијевићеве прозе, код којих су физичке особине последица неког огрешења или преступа. Једно око му је ископало некад за нечим, каже приповедач, а друго када је добио ћерку уместо сина. То што је *ћорав* значи да није способан да види истину односно човекову слабост и зависност од силе која управља свиме, а када му очи исцуре, тада напушта овај свет и пристаје у царство вечне таме. Уз то што не види, Ћора је обележен и тиме што је нем, што не може да говори.

⁴²¹ Иако се и овде као могући грех помиње убиство и отимање туђега богатства, у једном од уводних фрагмената приповедач открива да је оно што њега занима заправо страдање човека који поверује да је свој, да је он сам власник онога што има и што рађа, да управља својим животом и животом своје деце. Таквом ће се, упозорава приповедач, све одузети и имплицитно поручује – јер је ово поучна прича, како је у поднаслову одређено – да ништа не бива без Божје воље и допуштења.

годинама притискао, *савијао му леђа*. Он сања о сину који ће наследити његово богатство.⁴²² Ћупове злата, ковчеге руха, оружје, па чак и коња арап-вранца којег купује нерођеном мушком детету правећи још један, кључни преступ. Оглушавши се о народну поуку *човек снује а Бог одлучује*, Ћорави Вуја се *дрзнуо* да поверује како уз богатство има и моћ да одлучује. Приповедачева поука из уводних фрагмената: „сила и Бог је немати се, туђ у туђему бити свој”, може се односити и на идеју човековог странствовања на земљи. Када му се уместо сина, коме се надао, роди кћер, Сиде, Вуја *пресвисне*. Оптерећен грехом он умире тешко, данима и ноћима, а реч – *тежа* од онога што га мучи – једва му се преваљивала с језика. Ма колико било тешко бreme кривице још је теже њено признање па иако се намучи као мало ко жив, Ћорави Вуја, саопштава нам хроничар, „умре, а себе не одаде, стари пас” (СДМН, III, 291). С друге стране, Вуја не може да умре (*ван му се не могло души*) све док на детињем лицу своје кћери *не прокљиви* да ће од ње добити унука.

Са ким је Сиде, која је по свему била тек толико женско *да се мушким не назове*,⁴²³ зачала, *остаће тајна* (Сидина уста се *срећом* не отварају, каже хроничар). Иако се не зна *поуздано* да ли је то скитница чији је леш пронађен или голобради младић који је нестао без трага⁴²⁴ или неко трећи, то за разумевање ове приче, али и Настасијевићеве прозе уопште, није ни превише важно. Много је битнија приповедачева напомена да се *мешање крви* десило *по сили некој!* Као и у неким другим причама ове збирке (на пример, „Како се сазда наша богомоља”), и овде хроничар помиње страх од истине која ће свакако наћи свој пут да се покаже:

„Трагаху и не показа се трага; и у стрепњи да се не покаже, јер одвело би где ће ионако истина у страхоти пуној избити сама” (СДМН, III, 293).

Након девет месеци Сиде доноси на свет Ћор-Вуји унука, али мртворођеног. Сцена у којој ова манита жена дува у мртво дете не би ли га загрејала и оживела, уз приповедачеву напомену да она то не чини „како би уцвелељена мати, већ у препасту дрхтећи”, дозива митску слику где се створеном човеку удахњује живот. Сиде осећа *кривицу* јер се преко ње спроводи зла коб и остварује очева жеља. Без своје воље, деловањем мрачних сила, она је укључена у ланац оних кроз које се пројављује зло. Када процвили, она први пут пушта гласа, што указује на ослобођење муке која се *завезала* у њој. Сиде боји кућу, и споља и изнутра, у црно,⁴²⁵ откопава ћуп са дукатима, којима гађа све живо,⁴²⁶ а у ћуп ставља *мртво телеице*. Ослобађање од нечасно стеченог богатства (*прљавог* блага) и закопавање мртвог детета као знак одрицања својине и прихватања властите слабости може се схватити као чин искупљења

⁴²² Као у бајкама, ћупови са златом чувају се у подрумима који се налазе дубоко под земљом, чиме се упућује и на њихову везу са добро чуваном тајном, односно мрачним дубинама Вујиного сопства. Сакривено благо утврђено је зидом око куће, по коме се налазе стакло и клинци, који су сечивом односно шиљком окренути према небу. Нешто демонско и уклето наговештено у том супротстављању небесима, одбија потенцијалне крадљивце и више од физичке препреке: „Па и да не беше раскрвавити руке, слабо се ту лопову миљило у крају” (СДМН, III, 290).

⁴²³ Сиде је, „по свему видело се”, на оца. Подударане између њих наглашено је варирањем реченица на којима се гради њихов опис. Као што за Ћоравог Вују читамо: „Муклог ту око зида знали га, с језика цигло једна преваљивала му реч”, тако је и за Сиду речено: „Мукло и она би око зида. Стискала јој усне што једино још отвараше их оцу, цигла она реч” (СДМН, III, 291). Сидин физички изглед дат је скицирањем карактеристичним за Настасијевића: она је *суклата* (нескладна), саплиће се о сукњу која јој виси *о нешто кукова, луда*, тек толико женско да се *силом оца* унук зачне у њој, а посебно су истакнуте њене *сиве* очи којима се такође успоставља веза са Ћоравим Вујом.

⁴²⁴ Врло је неуобичајно што Настасијевић тог младића означава именом и презименом, Бранко Гаврић, док је већина његових јунака неименована или позната само именом или надимком.

⁴²⁵ Уз наглашену симболичку употребу временских појмова и бројева, Сиде кућу боји треће ноћи, пре него што наступи зора, а читава радња траје девет сати. По свршеном послу, све изгледа *прегорело*, као *ћумур*, чиме се и у ову причу уводе слике ватре и згаришта.

⁴²⁶ Када прочитамо да Сиде устрели златом и да се крв лепи за злато, онда те изразе треба разумети и у метафоричком смислу. Помињање праћке и два пута стреле, те Сидине прецизности („Нити јој шта промаче живо”, СДМН, III, 294) упућују на неумитност зле коби која нужно прати крваво стечене дукате. А како је Настасијевићев свет обележен јединством човека и природе која га окружује, то од Сидине куће бежи све живо: двоножно, четвороножно, крилато односно пас, мачка, врабац или врана.

и ритуалног очишћења Сиде, што јој омогућава *нови живот*. Тај нови живот је најављен гукањем новорођенчета, а што оно није Сидино рођено дете не умањује њено мајчинство. Завршетак приче тако нас враћа на тему усвојења и мисли из пролога:

„И што из утробе откиде се, и дојило те, мајко, сила је твоја и од срца га откинути. И да је твоје ни колико биљка иза куће никла, ни колико живо које било што испили се, или проклија, или утроба га, као и та убога твоја, даде на свет” (СДМН, III, 290).

Опозиција своје и туђе у овој причи је присутна на најличнијем нивоу и уведена у однос мајка–дете. Сиде се целе ноћи ломи шта да ради са подметнутим дететом, а њено коначно ослобађање догађа се у зору, када новорођенче заплаче. Прича тако на симболичкој равни тече од слика обележених црнилом и муком преко колебања јунакиње које је праћено гукањем туђег детата да би Сидина коначна одлука била наговештена рађањем зоре и плачем. Њено емоционално отварање праћено је и сликовитим отварањем пролома на огради и капије на дворишту, а временом она постаје једини излаз за жене које су, не желећи да огреше душу чедоморством, рађале и ван брака зачету децу:

„Па је временом, где Ћор-Вуја мукло наследнику свом намени, зажагорило од сваког соја и узраста, туђа деца око несуђене мајке” (СДМН, III, 295).

Тишина је замењена жагором, а празнина утробе двориштем пуним деце. Путнику намернику који ништа о овоме не би знао, каже хроничар, учинило би се да је то нека школа у којој се збрала нека чудна младеж.⁴²⁷

⁴²⁷ Не само да је школа место где има много деце већ је она и место где се учи, тј. где се шири поука.

ИСТИНОСЛОВАЦ И ЊЕГОВИ ЗАПИСИ

Истинословац који нам је казивао „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” има своје место и у *Хроници моје вароши*: његов запис помиње се на крају „Казивања о Земљиној Кћери”, а он је приповедач и у текстовима „Истинисловац о међулушкој слутњи” и „Истинословац сину”.

„Истинословац о међулушкој слутњи”

Показали смо како Настасијевић умрежује текстове од микро до макро плана, повезујући их на различитим нивоима од симбола, преко слика до приповедача, ликова, мотива и тема, језика. Ово повезивање прелази границе циклуса па се може рећи да приче књиге *Из тамног вилајета* у много чему кореспондирају са лирским казивањима *Хронике моје вароши*. Дobar пример дозивања две збирке пружа прича „Истинословац о Међулушкој смутњи”.⁴²⁸

Казивање (тачније записивање) отвара увод у коме Истинословац подсећа читаоце на веродостојност приче о Марти Девојци и момку Ђенадију (*све је онако било*). *Паметницима* који на то одмахују главом приповедач упућује по(р)уку поновљену више пута у овој прози: они који превише паметују, осиромаше душом⁴²⁹ и развија поетичку мисао о заводљивости причања и, можемо додати, снази уметности уопште:

„реч је кô пиће; а ви, немате ли њуха да вас ово моје опије, ја вас нисам ни молио ни гонио да пијете” (СДМН, III, 258).

Приповедање ради самог приповедања какво познајемо из усмене традиције, у коме повод и није превише важан јер се све на свету, само ако се човек уистину загледа, открива као чудо, подсећа Истинословац и започиње своје казивање о збивањима у Међулужју.

Када прича већ почне, дакле када се нађемо у њеном средишту и напустимо уводни оквир, као основни порив свога писања Истинословац наводи потребу да разбистри мутљаг и одвоји истину од лудила како би они из Међулужја знали и памтили *откуда их погоди зло* (СДМН, III, 258).⁴³⁰

Иако су овде простор и време прецизно наведени, читалац ће се брзо обрести у познатом митолошком свету чије координате измичу реалистичком поимању стварности. На празник, о Младом Николи (22. мај), и то у зору, на Истинословчева врата закуца свештеник из Међулужја, који у улози гласоноше казује о ономе што се до тога тренутка догодило. У форми извештаја свештеник⁴³¹ нас упознаје са актерима приче о суровом убиству недужног младића младожење. Иако Истинословац инсистира на свештениковој светости и части коју му је указао својом посетом, неки знаци у тексту указују на Истинословчев надређен положај. Најпре, свештеник ословљава Истинословца као *стараца*,⁴³² а потом, кад заврши

⁴²⁸ Исти топос, Међулужје, присутан је и у Настасијевићевој драми *Међулушко благо*, што је још један знак целовитости опуса чија поетичка и тематска обележја надилазе границе појединачних жанрова.

⁴²⁹ Настасијевић донекле понавља јеванђелску критику књижевника и фарисеја односно лицемерја које у инсистирању на форми често занемарују суштину.

⁴³⁰ Зло погађа ненадано, па су отуда и они које је оно задесило Ненадићи.

⁴³¹ Означен као *њин*, из *Међулужја*, свештеник долази из другог света, коме Истинословац не припада и који само повремено посећује остајући у њему странац и гост.

⁴³² Старац не мора означавати само физички остарелог човека, већ може указивати и на положај онога ко управља, руководи неком заједницом (световном или монашком породицом, селом и сл.), а старост је често синоним за мудрост и знање. Старци преносе традицију и искуство а у овом контексту треба се сетити и *већа стараца*, институције коју је познавала стара Спарта, на пример. Старац је, без обзира на своје године, у православном монаштву најмудрији међу монасима, онај који подучава друге монахе и мирјане који му се обраћају за савет и открива им Божју вољу. У историји Цркве неки старци су били прогањани управо због великог утицаја и угледа који су уживали. Оваквим означавањем Настасијевић показује како на нивоу детаља

казивање, он спушта главу на Истинословчево крило: „И од жалости спопаднем је миловати, пре времена за ноћ оседелу” (СДМН, III, 261).⁴³³

Страшан злочин од кога свештеник оседи, убиство сина јединца у кући Ненадића догодио се уочи свадбе, дакле једног од оних тренутака који означавају прекретницу у животу и прелаз из једног његовог периода у други.⁴³⁴ Убиство је учињено ударцем секире у потиљак, *низашта*, а иза њега народ види деловање нечастивог који се устремио на најбољег међу њима. За младићем жале отац, мајка, невеста, *сила* оних који, у за Настасијевићевом карактеристичном контрастирању, уместо на весеље стижу на жалост. Из тог мноштва издвојен је Рајан, нераздвојни друг страдалог младића, чије име означава *онога ко је утолио жеђ*. Како је у архаичним друштвима вера у снагу речи, свеједно да ли је у питању благослов или проклетство, била израженија него данас, то је и страх од њихове магијске моћи био присутнији.⁴³⁵ Рајану се *као*, упозорава свештеник, у сну срочила клетва, а пошто народ не прихвата његов позив да сви заједно прокуну крвника и разбежи се од њега, он клетву „Сам у ветар казује. Сама, каоно хук злокобнице, кужи Међулужјем”.⁴³⁶ Уплашени снагом зле речи варошани траже од свештеника да смири Рајана (било молитвом било клетвом) односно да их заштити, па се парох суочава са младићем којег доживљава као запоседнутог нечастивим.⁴³⁷ Слика народа који лако *удари на другу страну* и једнако страсно прелази из једне крајности у другу, какву на пример срећемо у „Речи о животу оца Тодора овог и оног света”, у основи је и ове приче.⁴³⁸ Као што у причи збирке *Из тамног вилајета* народ долази са моткама пред врата оца Тодора решен да му се освети за блуд који чини по селу, а уместо тога узима од њега благослов и претвара га у свеца, тако и овде народ најпре узмиче од махнитог Рајана и тражи од свог пароха да га или излечи или сатре, а потом га проглашава светитељем. У том *наопаком колу* народ преноси на рукама Рајана, „каоно о литији икону”, у дом Ненадића, да им замени убијеног сина јединца и спрема се да га ожени покојниковом несудбеном младом.⁴³⁹

Рајан је *мутан*, а када га Истинословац посети, он је *овештао*, *укипио*, *мимо људе*, *прозукао* рукама, лицем, *воштан*, док из његових *мутних* очију бије *прозукло*. Мимоилажење приповедача и народа присутно је и у начину на који доживљавају Рајана. Народ у младићевој испијености види светињу: „Приводили му болеснике, *кажу*, и збиља лечило” (СДМН, III, 264; *кажу* други, *они*), а за приповедача је то знак да га мори нека страшна тајне:

спаја различите традиције (православну, народну, књижевну) преплићући њихова значења и стварајући вишеслојно дело.

⁴³³ Иако Истинословац све време упућује на свештеникову светост и невиност страдање: „безазлен, сву кривицу Међулужја присвоји, најневинији најгоре пострада” (СДМН, III 261), нема сумње да га свештеник, тиме што је дошао на његова врата и тражи његову помоћ, признаје као моћнијег.

⁴³⁴ Смрт детета, посебно сина јединца, чест је мотив Настасијевићевих прича: Ана Кадија сахрањује сина јединца, а без деце остају Коло Казанџија, Опаки, Дреновак... Овде је ситуација још тежа јер је посредни насилна смрт.

⁴³⁵ Снежана Самарџија примећује да клетву изговара онај ко је инфериоран: „Немоћан да дела или узврати ударац, унесрећен и разочаран, позлеђен и унижен човек прибегава снази речи. Мржња, као можда и најјаче осећање, преплетена с гневом, подстиче призивање зла, најтежих недаћа и ужасних патњи, уз увереност да се страдање и испаштање морају остварити” (Самарџија 2008: 34).

⁴³⁶ Благослов, клетва и заклетва имају исповедни карактер: „ове формулације подразумевају обраћање неком другом, у специфичним околностима и са недвосмисленим намером” а старину ових облика подупиру дуговековност веровања да се речима може утицати на сопствену судбину и судбину других живих бића, па се у њима осећа присуство „црне” односно „беле” магије (Самарџија 2008: 33).

⁴³⁷ Свештеник налази Рајана у јарузи, а видели смо да таква места по народном веровању насељавају демони.

⁴³⁸ Текст „Истинословац о међулушкој смутњи” враћа нас на „Реч о животу оца Тодора овог и оног света” не само на тематском плану већ и када је реч о приповедачима. Када увређен народ појури Истинословца, он се бежећи присећа како су га у младости, због неке момачке враголије, њихови очеви јурили да га премлате. У причи о оцу Тодору, приповедач који себе одређује као *истинољубивог*, такође ризикује да га сељаци пребију кад год се супротстави њиховој вољи: „’Одби де, црна фајто, док и тебе није докачило!’” (СДМН, III, 34).

⁴³⁹ Истинословац преузима улогу заштитника угрожене невесте: у младином погледу он види да јој је последња нада због чега се претвара да је болестан и одлази код Рајана да га овај наводно излечи. Ова ситуација се може упоредити са релацијама које проналазимо у причи „Крлова невеста”, где је приповедач Тинкин бранилац и човек од поверења (пре несрећног краја, Тинка одлази до његове куће, али тамо никог не затиче).

„Живи ми се ђивот туви... А знам, оне су, те руке, што се на онога у онај час дигоше” (СДМН, III, 264).⁴⁴⁰

Намера Истинословца да открије истину односно да *зло истера на чистину* (СДМН, III, 263) води приповедање. Истинословац се суочава са Рајаном да би потврдио своје сумње и извукао из њега признање односно исповест („да се сити изјадамо”, СДМН, III, 265). Када му се Рајан склупча око ногу као *црв* и заскочи као *пас*, онда се налазимо пред сликом у којој је грех у јединству са анималним и дехуманизованим: „заклео би се човек, није мајчин син, но сама га она кучкина кучка оштенила” (СДМН, III, 266). Суочен са истином Истинословац бежи *главом без обзира* решен да ником не открива шта је сазнао јер му *окужени* народ (захваћен деловањем демонске силе) неће веровати.

О Рајановом животу пре кобног догађаја сазнајемо од народа, колективног субјекта који проговара *једногласно*. Рајан је био сироче, које је стари Ненадић нашао код плота (мотив који се код Настасијевића такође понавља) и подигао као своје (позната опозиција своје/туђе у контексту теме усвојења ((не)рођено→остављено→нађено). Прича о два нераздвојна младића активира и мотив двојника („посекав се један, обојицу би заболело”, СДМН, III, 266), који је наговештен и нешто раније. Наиме, када се Истинословац и свештеник приближавају селу отуда их запахне глухота, „као куда куга мори” (СДМН, III, 262), коју одједном наруши крик: „рекао би, зла се душа од горег тела раставља, на две је поле поцепало па крикну” (СДМН, III, 262). Да је у питању цепање личности, потврдиће и свештеник (*свети*): „’Ништа, ништа... то у Рајану цепа се зло!’” (СДМН, III, 262).

Равнотежа братске љубави нарушена је појавом девојке, а глас народа који то жели да поркне заправо потврђује Истинословчеве сумње. На његово питање да се међу младићима нешто није *смутило* због несудженице, свет одговара: „Никад у Богу! С Рајаном је као хтела, а он, најлепшу поклони је најволијем” (СДМН, III, 267). *Смутња* поменута у наслову и овде је присутна, као сигнал читаоцу да се налази на веома важном месту у тексту.

Прича се завршава готово у хумористичкој традицији. Приповедач најпре успева да побегне народу који је затечен његовим исказом али сутрадан ипак добија батине. Сцена пребијања и речник који приповедач користи да је опише одговарају усменим шаљивим приповестима:

„Сутрадан укебали ме на рођеном прагу. Крвнички ме допола тукли, отпола село ме одбранило, те се они читави дома не похвалише.

Седам недеља радили су мелеми, и утеривах себи памет углаву” (СДМН, III, 267).

Свеопште батињање између две стране, два села, подсећа на карневалску слику а завршетак приче враћа нас на њен почетак и формулу у којој приповедач заклињањем гарантује веродостојност испричаног:

„А ја, лагах ли, онда и ово што дишем, и срце што ми куца, и утроба моја, све је лаж, ђавољи неки заматак: прекрстиш, оно нестане” (СДМН, III, 259).

Уводна и финална формула карактеристичне за усмено приповедање присутне су и у овом казивању Истинословца, који причу о греху из кога може да се излегне само *репато* и *рогато* (као што претходи огрешењу, демонско и происходи из њега) завршава величањем својих заслуга за опстанак сељака из Међулуђја.

⁴⁴⁰ Већ је примећено да се у Настасијевићевој прози исти атрибути појављују уз различите ликове формирајући многозначну представу стварности која измиче једностраном тумачењу. Као што је за Истинословца *свет* свештеник („свете ми се наједном видеше оне власи”, СДМН, III, 261), који му након извештаја о ономе што се у парохији догађа, изгледа „и далек, и светао”, као *икона* окована сребром на чијем лику игра осмех (из душе или с неба), тако се народ клања Рајану и носи га на рукама као *икону* на литији. Истинословац проналази кривца иза Рајановог испијеног изгледа, док с друге стране, народ коментарише да свештеник није преко ноћи оседео без неке кривице. Тако се свештеник и Рајан показују као нека врста пандана којима су из различитих перспектива додељене истоветне особине.

Пре него што читаоца препусти Истинословчевом запису, хроничар указује на фрагментарност пронађеног текст⁴⁴¹ („Од Истинословца се нашло и ово редака”, СДМН, III, 269) и намеру са којом је настао. Иако је Истинословац живот провео у некој врсти целибата, он запис оставља на *знање* своме сину тј. онима који долазе, а његово писања, које готово сасвим губи наративну нит, своје значење остварује у сфери симбола. Као каква песма, Истинословчев запис изграђен је на контрастима (карактеристичним за Настасијевићеву поетику), оксиморонским спојевима, инверзивним конструкцијама и понављањима док се оно што се догађа на плану радње једва може реконструисати. Питање порекла и наслеђа дато још једном у форми родослова (деда, отац, син → род), појединца који спаја искон и небеса, затим разликовање *тобожњег* и стварног, оног што се чини и оног што јесте, симболичка женска фигура Виде, слике јаловости и бујања, метафоре биљке и семена, само су неки од елемената од којих је саткана лирска проза овога записа, а преко којих се остварује јединство са другим текстовима *Хронике*. Оно што се ишчитавало иза наративних структура хроничаревих казивања у запису који Истинословац оставља духовном потомству задобија другачију форму и налази свој израз у доминантно песничком језику.

Истинословца превасходно интересује позиција човека између незнани која му претходи и небеске перспективе која му се указује, што је и централна тема Настасијевићевог писања. На пола пута између земље и небеса, анималног и бестелесног, условљен својом палом природом колико и чежњом за висинама, човек проводи земаљски век растрзан између онога што му је дато и тежњи да ту задатост превазиђе:

„Полу ми мајка земља задојева, полом се зањихао ка незнани, а овамо ни руке не стасале још у крила.

О, да се ово може назад у искон, верно уз мајку телом. Попити колико се наточило, па мир” (СДМН, III, 270).

У позицији онога ко је *истио чашу живота* тј. ко се нашао на крају овоземаљског пута, Истинословац се спрема да оде *на истину* празнорук јер је сва мудрост до које је муком дошао тек кап у мору. Читав живот једнога човека није више него зрно у историјском току, ако је и толико, а сав напор писања и стваралачка мука да се изнађе мудра реч често су ништавни:

„Па зар сва мука, да на ово мртвачко чело избије грашка-две мудрости?...

... Мислиш у напредак је, оно из све већег тобож у све мање ништа. Живи се дух навезао, мртво се слово искрцава” (СДМН, III, 270).⁴⁴²

Из мудровања се рађа *мртво слово на папиру, мртворођена реч*, а мноштва књига, прочитаних, као и непрочитаних, у поетском свету Истинословчевог записа су *товар* и *камара*, терет који притиска и кроз који се може пробити само онај који је у свом трагању вођен интуицијом. Подударања која омогућавају идентификовање различитих ликова у једној симболичкој фигури (као што је поменути блед и издужени женски лик), карактеристична и иначе за Настасијевића, овде су посебно занимљива јер су доведена у везу са темом писања и читања. Читање сина над којим стражари мудрац заправо је *рашчитавање* истине, разгртање тобожњег да би се напипало сушто. Ћутљиви мудрац *доцртава прочитано* јер се једино тако може досегнути у прапочетак (*пре деде*).

Кожарски занат, а истинословац је последњи у роду кожара, припада сфери ритуално нечистог, а у конкретном тексту он је симбол телесног и материјалног, које спутава

⁴⁴¹ Мотив пронађеног записа не само да доприноси постизању ефекта аутентичности (а веродостојност је оно на чему се у овој прози истовремено инсистира и што се непрестано подрива увођењем догађаја на граници сна и јаве, насталих у стањима пометње ума или лудила) већ се тако поткрепљује вишегласје нарације где приповедачи препуштају реч један другоме, градећи структуру кругова који се садрже један у другоме.

⁴⁴² Није ли ово готово у стихове преточена добропозната Настасијевићева сумња у могућност да се речима изрази суштина: „Дубљи је онај чија се мисао не подудара са речју, јединим средством њеног израза, од онога који може да преобрати у фразу све што му се заматне у мозгу. Према томе дубоки, рељефни израз јесте онај чију форму одређује сенка неизраженог” (СДМН, IV, 320).

човека.⁴⁴³ Кожа је спољашњи омотач (корица књиге) испод којег се крије *голо*, сушто. Зато се отац *раскожава*, а његова потрага за идентитетом и огољавање властите природе дата је у слици *огледања*:

„Дан и ноћ и сутра до подне ценећи се у огледалу, овако сам себи поручи: – или ћеш се за годину дана раскожити, или не био велможа ако те сопственом овом руком не одерем” (СДМН, III, 271).

Одбацавање свега што је сувишно и што је сметња на путу ка извору симболички је представљено огољавањем („више се од човека голо не смело видети”, СДМН, III, 271) и свођењем човека на два ока и десет ноктију.⁴⁴⁴

Фигура сина (у којој препознајемо и Истинословца) представља и ствараоца (писца), а пролазност земаљског живота и ограниченост човековог трајања назначена је и симболичком фигуром мудраца који одмерава време над њим. Слика двери кроз које треба проћи на путу откривања истине и умивање бистром водом спознаје сутеришу готово мистичку идеју посвећења. Издвојен положај посвећеника истине метафорички је приказан његовим односом према женама, које се могу разумети и као разноврсна искушења на путу трагања. Посвећеност тражи одрицање па наука Истинословцу *закраћује жену* а његова *танкотканост*, физички представљена танком прозирном кожом, означава управо ону хиперсензибилност која исказном ја Настасијевићеве прозе и лирском субјекту његове поезије омогућава да осети свет око себе и телом наслути све што се разумом не може до краја докучити. Опозиција плодног и јаловог, широких бедара која рађају и њиве која остаје без сејача, у Истинословчевом запису потомству у вези је са супротношћу духовног и телесног и са мишљу да се тек одрицањем од овоземаљских искушења може досегнути у искон (пре деде).

Из мноштва женских фигура, чедних кротких, горопадних и блудница, издваја се Вида, шумарева кћи, једина именована фигура Истинословчевог записа. Вида је кротка кћи мргодног оца шумара, слика светла што се рађа из мрака, искре видела које и заробљено тиња. Слуге на капији пропуштају Виду јер се њеној кротости ништа не може супротставити: светло, као и добро, налази свој пут. Иако је годинама заробљена у забаченој кули, њена кротина⁴⁴⁵ разгони мемлу и акрапе, а у годинама тишине и мукотрпљења само њено дисање допире до срца потомка: „И по дисању том, кад брже кад спорије, одмицао би у пре деда потомак” (СДМН, III, 275). Користећи образац бајке, у чијој основи је сукоб добра и зла, Настасијевић у њега уграђује своју мисао о откривању истине и путу до искони, на коме је трачак светлости неопходан да осветли таму *тобожњег*.⁴⁴⁶ Вида је повезана са цветањем и

⁴⁴³ Када прочитамо да деда своје богатство гради на трговини кожама, ми се присећамо и других прича у којима је Настасијевић зло доводио у везу са ритуалном нечистоћом мртвих животиња („Рашо злато”, „Родослов лозе вампира”) а помињање *трагова који заудару на кожу* отвара још један правац у тумачењу фигуре деде. Злато које притиче у ковчеге, раније повезано са неким огрешењем, сада је и експлицитно повезано са губљењем душе: „Али опет није лако ни гомилу злата згрнути за крзно, кад су и Бог и човек са своје стране све учинили. Душе то стаје” (СДМН, III, 271). Цена материјалног богатства је губитак душе, а без ње није могуће ни откривање истине. Зато ће се дедин син *уливадити* (у раније анализираним текстовима Настасијевић користи глаголе *умаховинити* и *улишајити*) или *уштавити*.

⁴⁴⁴ Симболичка веза очију и душе је добро позната, као и магијски значај ноктију, који су у многим ритуалима коришћени да замене тело онога на кога се жели деловати па је помињањем баш ових делова тела читаоцима сугерисана слика човека сведеног на своју суштину.

⁴⁴⁵ Кротко је одређење које се јавља готово сваки пут када се помене Вида: она је *кротко пошла* и по томе шумар познаје њен корак и усмерење ка потомку; заробљена у кули *кротином* разгони мемлу; а када умире, Вида је *кротина* која се пореди са *божјом биљком*.

⁴⁴⁶ „На прегршти је тобожњег у свету” (СДМН, III, 270). Непроменљива суштина стварања садржана у тежњи за превазилажењем привида исказана је и мишљу која следи: „Гушчије перо или печатња, или у камену или на кожи, све на једно излази” (СДМН, III, 270). У традицији писања и уметности уопште мењају се средства и форма док је испитивање (трагалаштво) оно што остаје константа. У том трагању за непролазним, као и у самоме животу, пресудна је мера, што се у овој прози посебно истиче.

бујањем,⁴⁴⁷ док је мудрац *штурина*. Отуда је она и симбол љубави која једина изводи на прави пут и која се својом ширином и свеобухватношћу допуњава ограничене спознаје разума.⁴⁴⁸ Када прочитамо да потомак жели својим писањем да се освети мудрацу и (м)учитељу, онда то можемо разумети и као мотивацију за све оне коментаре Настасијевићевог приповедача који се иронично односе према сувишном паметовању. Аутопоетичка перспектива омогућена је вишеструким преклапањима која подсећају на слику концентричних кругова који се шире из једног центра: у позицији онога ко пише налазе се син (потомак), Истинословац, хроничар, аутор.⁴⁴⁹ Крај живота онога ко пише представља и завршетак писања, а физичка бесплодност уступа пред духовним потомством. Паљење свеће над узглављем преминулог (у Настасијевићевој прози је свећа понекад замењена кандилом), осим хришћанске симболике у којој осветљава пут души на ономе свету, овде у духу романтичарске поетике означава светлост сазнања које остаје потомцима: „И дај да из ове задње сетве бар зрно неком проклија” (СДМН, III, 276). Митска сетва тако тако води до познања плодова са дрвета добра и зла а испреплетаност архетипског, хришћанског и аутопоетичког ствара јединствен свет Настасијевићеве уметности.

⁴⁴⁷ Када прође поред места где је затворен књигама окружен потомак, он помисли да напољу цветају љубичице, а док је заробљена у кули од њеног дисања рађају се небројени плодови: „бујало како не запамтише старци; по други пут о јесени воће доносило цвет” (СДМН, III, 276).

⁴⁴⁸ У својим белешкама Настасијевић бележи да „Велика истина мора бити делатна, јер не потиче само из разума већ из целог бића” (СДМН, IV, 326) и да је љубав оно у чему треба да се садржи наше угледање на Христа: „Сажаљење није последња реч осетљива срца, већ љубав... Жалити значи погледати наниже и жртвовати себе; волети – погледати навише и дати целог себе” (СДМН, IV, 326).

⁴⁴⁹ Фигура потомка и Истинословца са аутором дели бездетност (немање сина наследника) и окруженост књигама, из које произлази усамљеност (издвојеност) и посвећеност истини.

ЕПИЛОГ ИЛИ „ГОДИНА”

Свет Настасијевићеве прозе има метафизичко и религиозно оправдање, па у његовом рашчитавању могу бити драгоцени антрополошки и културолошки увиди о сакралној природи простора и времена. У знаменитој студији *Свето и профано* Мирча Елијаде указује на то како језик открива сродности између Света (Космоса) и космичког Времена:⁴⁵⁰ „Космос је схваћен као жива јединица која се рађа и гаси последњег дана у Години, да би поново оживела са Новом Годином” (Елијаде 2003: 114). *Поновно оживљавање* овде треба разумети као *рађање*: Космос се препорађа сваке Године и са сваком Новом Годином Време почиње *ab initio*, закључује Елијаде. Религиозна перспектива, која је својствена и Настасијевићу, омогућава да трагове овако схваћеног Света и Времена откривамо и у његовом уметничком изразу.

Ближа песми него наративној прози,⁴⁵¹ „Година” завршава *Хронику моје вароши* својеврсним епилогом у коме приповедач постаје лирски исказни субјекат,⁴⁵² а мотиви који су премрежавали циклус добијају своје разрешење. Од оних носећих (тајне и круга), преко појединачних који се јављају у већини прича (мајке земље, строгог оца, биљке, божјака, музике) до оних који се јављају тек у понекој причи или своје значење остварују на микроплану (јагањци, Цигани; уста, очи) сви мотиви *Хронике* окупљени су овде у једну целину и доведени у нераскидиву везу једни са другима. Приповедно ја уступа место лирском ја, о коме сазнајемо тек то да је тридесетогодишњак док су остали његови искази пре свега аутопоетички и представљају неку врсту разрешења онога што смо до тада читали у Настасијевићевој прози. Космичка повезаност свих ствари, јединство живог и неживог, прошлости, садашњости и будућности, целовитост света у коме се бришу границе живота и смрти, сна и јаве, стварног и привидног, и у коме, баш као и код Црњанског, нема смрти, а у свеопштем кружењу материје, само истанчана чула песника препознају дух који претрајава и који омогућава ону условљеност што се запажа између временски и просторно удаљених појава. Када прочитамо реченице:

„Нема преграде између сна и јаве, између створа и твари; нити се на капију уђе у ноћ; нити смрт иком, као маказама, тајну ову кружења пресече” (СДМН, III, 296), онда је јасно да је пред нама експлицитна поетика песника који на особен начин модификује песничке тенденције с почетка прошлог века.

За разлику од суматраизма Милоша Црњанског, у коме је успостављање веза пре свега просторно,⁴⁵³ у Настасијевићевој песничкој митологији ми се превасходно крећемо кроз време које је, с једне стране, обележено цикличношћу, а са друге, његов доживљај истовремено подразумева импликације хришћанске есхатологије. Настасијевићева проза прожета је свешћу о непрестаном преплитању два времена, светог и профаног. Космичко

⁴⁵⁰ Елијаде заслугу за указивање на етимолошку сродност појмова *templum* и *tempus* приписује Херману Узенеру и наводи примере из више језика у којима израз Свет (Космос) означава и Годину (види: Елијаде 2009: 113–116).

⁴⁵¹ У „Години” је наративна нит сасвим испрекидана. Фрагменти из којих је сачињена ова проза смењује се следећи промену ритмова природе, а изостављање глагола у кључним реченицама подудара се идејом лиризација и изостанка приповедања („На ватру с календарем”, „Бројаница му календар”, СДМН, III, 296). Као и на другим местима, Настасијевић и овде онеобичавање израза постиже у формалном инверзијом, изостављањем појединих речи или премештањем реченичних чланова на неочекиване позиције, те понављањима и варирањима: „А даномице допловљују облаци, и отпловљују. Море је, а они из ко зна којих дивота лађе. Беле и на катове. И са сваког слети по поздрав у срца доле” (СДМН, III, 297). Фрагмент о бабјем лету, на пример, почиње и завршава се истом реченицом: „Болно је бабје лето презрелошћу” (СДМН, III, 300).

⁴⁵² „Често оспоравано лирско ја је исказни субјект” (Hamburger 1976: 230), док је приповедање једна од функција обликовања исприповеданог света (уз дијалог, монолог, доживљени говор...) тј. оно флукутирајући поприма час један час други облик (Hamburger 1976: 181).

⁴⁵³ „Све што су чинили, тврдио је да негде, далеко, на једном острву, оставља трага. А кад би јој рекао, да сад, од њеног страшног осмеха, добија једна црвена биљка, на острву Цејлону, снаге да се отвори, она би се загледала у даљину” (СДМЦ, V, 1966: 55).

време није оно време са којим се човек среће у својим свакодневним активностима; оно се не мери сатом, ни календаром, већ бројаницом, која опет подразумева кружење:

„На ватру с календаром...

Бројаница му календар...

Јер није у календару година. И јер сат цакћући само завава душу” (СДМН, III, 296).

Зарођен у овоземаљско време, појединац не успева да сагледа оно што претходи рођењу ни оно што следи после смрти.⁴⁵⁴ Истовремено пространији од неба и мањи од трунке, човек који у сопственим дубинама тражи доказе небеског порекла, симболисане и у појму звезде, централна је тема Настасијевићевог дела и тачка у којој оно дозива и Паскала и Достојевског, на пример. Део бескрајног космоса који га надилази (код Црњанског је то бескрајни плави круг), изабрани појединац тежи да докучи тајну света и открије своје место у нераскидивом ланцу узрочности. Онај ко у себи назире звезду, дакле, везу са метафизичким, и код Црњанског и код Настасијевића је обележен осмехом,⁴⁵⁵ који више није упућен само биљкама већ читавој материји:

„И не броје у лудог насмеша ли се, ни биљци више, већ твари” (СДМН, III, 297).

Када читалац прочита реченицу: „Стене је, не бокове жена миловала моја рука” (СДМН, III, 307), онда се у његовој свести лако успоставља веза са познатим стиховима Црњанскове „Суматре”: „И милујемо далека брда / и ледене горе, благо, руком” (СДМЦ, IV, 1966: 71).

Време Настасијевићеве прозе је, већ смо више пута рекли, митско, а у „Години” је такво разумевање експлицирано у представи смењивања годишњих доба која оличавају силе добра и зла, рађања и умирања, цветања и труљења. Кружење времена обележено је борбом светла и таме, Доброг (Бога) и Зле, а у народу издвојени периоди и појединачни празници тај сукоб преносе на симболичку раван. Спајајући архетипске представе (мајке земље и њеног рађања, на пример) са веровањима очуваним у народном предању и језику („На Срећење сретну се лето и зима”, СДМН, III, 302) и са хришћанском симболиком („иде Благ. Појавиће се за дан-два, блед на магарцу. Од његових очију је, те пуни благост на врбе, и сва деца већ унапред имају по ново рухо и звонце”, СДМН, III, 306), Настасијевић гради поетски свет богат значењима и утемељен у ономе што нас одређује од општег, преко колективног до појединачног.

Линеарност, назначена насловом циклуса,⁴⁵⁶ подразумева и коначност, која се у појединачним казивањима искушава слутњом оностраним, да би у запису „Година” уступила место кружењу. Ипак, док је понављање својствено свету природе, човек је есхатолошки усмерен, што у Настасијевићевој прози потврђује присуство библијских мотива. У светлу завршног текста читав циклус добија нов смисао а значења која су претходно тек наговештена остварују свој пуни опсег. Таква је и мисао да ред успављује а да се тајна открива управо у случајевима који се могу означити као исклизнућа из уобичајног тока и

⁴⁵⁴ Елијаде напомиње да је појава Живота, за религиозног човека, средишња мистерија Света:

„Тај Живот 'долази' од некуд, што није овдашњи свет, и коначно повлачи се одавде и 'одлази' некуд ка оностраним, продужава се тајанствено на неком непознатом месту, неприступачном већини живих. Људски живот не осећа се као кратка појава у Времену, између два ништавила; њему претходи преегзистенција, а продужава се у постегзистенцију” (Елијаде 2009: 170).

⁴⁵⁵ У доживљају света ова два песника заједнички су слутња метафизичког и вера у предодређеност, али је код Настасијевића то оностраним што надилази човеково овоземаљско постојање повезано са хришћанским поимањем човековог постојања. Идеју космизма Настасијевић разрешава увођењем Бога, те појмова греха и кривице. Док јунак *Дневника о Чарнојевићу* изјављује нико не зна шта су грех и живот односно да су живот, грех, рад, закони, границе за њега тако мутни појмови (види: СДМЦ, V, 1966: 66), многе од Настасијевићевих прича су изграђене управо на питањима огрешиха и прекорачења граница. На питање свештеника да ли је католик, јунак *Дневника о Чарнојевићу* одговара: „Ја сам суматраиста” (СДМЦ, V, 1966: 62).

⁴⁵⁶ „Време се у том књижевноисторијском жанру (хроници, прим. А. Г.), чији назив и потиче од χρόνος, схвата линеарно, а прати се у виду 'историје света’” (Бошков 1999: 781).

remeћење учмале свакодневице.⁴⁵⁷ Зато су у средишту многих Настасијевићевих казивања *божјаџи* и они код којих се лако уочава одступање од општеприхваћеног, било да је реч о физичком изгледу, карактеру или судбини:

„Јер свеједно, утапа ли се брат мој у ракију или недокучно; или језиком, ждерући, мами тамну срж из мајке.

Сврстани у редове, себе ради почујте: на завојици тајне прене из учмалости човек. Целим тад уздрхти кога успава ред. Од гладних је тако тајно на овоме свету” (СДМН, III, 310).

Мисао да се истина открива тамо где је можда најмање очекујемо, док чула нуде варку и обману, поново је актуализована у епилогу и опису божјака. Сушто се пројављује у специфичном споју супротности, па кроз недостатне (божјаке) процури изобиље (СДМН, III, 312) као што се смола цеди из дрвета где је земљиште прегнојило.⁴⁵⁸ Идеја да Бог човеку нешто ускраћује да би му нешто друго даривао, односно да се нечега морамо одрећи да бисмо нешто друго добили, исказана је условљеношћу вишка (изобиља), с једне, и неког недостатка, с друге стране. Тако нас слика божјака води до представе земље испуцале од суше (дакле, мањка воде) која проговара из пукотина. Мотив тајне, њеног скривања и разоткривања (оглашавања) неочекивано повезује две наизглед удаљене представе од којих једна припада хришћанској традицији а друга свету усмених народних предања.

Јуродиви и сироти, као они који у себи спајају два света, нашли су своје место и у „Години”. Из мноштва неименоване деце у новом оделу, издвојен је Миланче, коме мајка крпи старо, а који је обележен бледилом. Управо је то бледило знак везе са оностраним па кључ који нуди исказно ја ове прозе имплицитно упућује на све оне ликове претходних прича чији је маргинализован положај, парадоксално, био и знак њихове повлашћености:

„А ја мислим, само би се њему показао, бледи бледом” (СДМН, III, 307).

Тако се разрешава и значење оног бледила које прати женске фигуре Настасијевићеве прозе, приближавајући их оностраним просторима. Миланче је обележен и *светлом тугом* и осмехом, што су такође знаци кроз које се открива присуство метафизичког и упућује на Христову безазленост:

„И увек се смешио на јагањце и децу” (СДМН, III, 307).

Питање *неказаног* које отвара *Хронику моје вароши*, тесно повезано са слутњом, али и могућношћу сазнавања истине, те сликом чвора, јавља се варирано и на завршетку овог циклуса, у лирској прози „Година”:

„Превешћу те преко воде, утопи стид, казаће се тајна.

Смеши се ђаволасто са свих зрења. О, да горчине ли слатке, једно друго испити до дна!” (СДМН, III, 313),

односно:

„Видев где заметнула се већ у семенци биљка, ђаволасто се и на увојке из целе ње за унапред насмеши даље кружење тајне” (СДМН, III, 313).

Тајна и њено *одгонетање* нису присутни само на плану онога о чему се приповеда већ и у самом изразу, начину на који Настасијевић гради своје *записе*. Ранији тумачи су приметили да су не само лирика него и друга Настасијевићева дела *једва приступачна за обично читање* те да се неке реченице из финалне приче *Хронике*, „Година”, једва могу упоредити ма са чим „што као текст на српском лако препознајемо” (Петковић 1994: 11). Новица Петковић закључује да су поједини делови „Године” најближи управо народној загонетки са једном битном разликом: „жанр загонетке подразумева враћање – при давању одгонетке – описа на описано, тј. препознавање описаног у опису. Код Настасијевића тог

⁴⁵⁷ Одустајање од живота представљено је сликама жабокречине, устајале воде, мочваре, са којима су у вези, метафорички, влага и болештина.

⁴⁵⁸ Смола и прегнојило земљиште имају важно место у причи о Недозваној Госпођи и Гладном Путнику, која припада збирци *Из тамног вилајета*, чиме се потврђује теза да је Настасијевићево дело грађено тако да се његова целовитост остварује изнад нивоа појединачних прича, песама, збирки, циклуса, те да се поетичко јединство реализује на нивоу опуса.

враћања нема пошто процес преобликовања слике (описа) иде заједно с настајањем нових значења, и у суштини је иреверзибилан” (Петковић 1994: 12).

Паралелизам између садржине и форме Настасијевићевих прича исказао је и Радивоје Микић. Говорећи о структури Настасијевићеве приповетке, он запажа, с једне стране, чињеницу да је она веома пажљиво компонована, а с друге, пишчево настојање да се „све оно што чини садржај приче прикаже као потпуна и целовита истина о одређеном догађају” (Микић 1993: 443). Потреба разрешења тајне и откривања целовитости догађаја и истине света тако су директно повезани са полифонијском структуром Настасијевићеве прозе и сучељавањем различитих перспектива у њој.

Тајна је, на различите начине (некада света, некада погибелна), присутна у готово свакој од приповести *Хронике*. Тако се, у казивању о томе „Како се сазда наша Богомоља”, приповедач пита „ко је тај ко би до краја смео саслушати тајну?”. Казивање „Наход”, у чијем поднаслову стоји „(За поуку)”, а које почиње управо обраћањем карактеристичним за усмену комуникацију („Јесте, за поуку, чему крити”), тематизује однос истине и тајне, конкретно проблем откривања истине као начин излечења, док у више прича наилазимо на упозорење да се у тајну не дира. Мотив тајне присутан је и у Настасијевићевим причама *Из тамног вилајета*, а посебно место заузима у уводном „Запису о даровима моје рођаке Марије”. На повлашћеном месту, у првом пасусу ове приче, најпре сазнајемо да је оно што се догодило казивачу „непојмљиво” те да он жели, „по истини и докле се речју ухватити може” да запише све како је било. (Дакле, сумња у моућност да се истина до краја искаже речима је јасна и недвосмислена.) У наставку читамо да се приповедач латио записивања „за олакшање души”, да са овога света „не крене оптерећена тајном” (и овде тајна је бремене кога се треба ослободити пре преласка на онај свет) те да је, пошто *стрепи* да ли је кадар да изнесе истину на видело, у себе сместио *молитву* не би ли му она подарила моћ.

И у овој причи наилазимо на слику *загонетног чвора* приповедачевог страдања који се само још више *везује*, као и упозорење да је боље не дирати у тајну:

„Питом си у души, синко, познајем, али ти не ваља посао што се у ово мешаш” (СДМН, III, 10).

У кући у којој је живела Марија дешава се нешто *недокучно*: ствари наизглед мирују, али се за њих везало неко *бивање*, а приповедач жели да *сазна* умрлу и открије тајну ма по цену живота: „Сазнаћу што ми се неисказано слуги, макар ме од живота откинула” (СДМН, III, 25).

Папучице сакривене у закључаном сандуку који чува баба с мачком супституција су за истину. Оне су *забрављене силом тајне* и тек са њима приповедач се ближи *раздрешењу чвора страдања* а прича се завршава сликом згаришта у које се по нестанку папучица, односно откривању тајне претворила кућа. Пошто је причу записао, приповедачу не остаје више ништа што би могао учинити на земљи и он призива смрт.⁴⁶⁰

Тако круг у Настасијевићевој прози надилази структуру појединачне приче и појединачне књиге, спајајући све збирке у једну целину повезану, пре свега, сличним мотивима, али и атмосфером, просторном целином (варош) и јасним супротстављањем нашег (овде) и туђег (тамо), из којег долазе странци, и у које одлазе домаћи, доживљајем времена и приповедачима. И више од тога: доминантне мисли Настасијевићеве прозе могу се пратити и у његовој поезији и у његовим есејима.

Размишљања о чвору и тајни, на пример, присутна су и у пишчевим белешкама, истина у нешто измењеном тону. Наиме, Настасијевић и овде сав у антитезама, признаје како га *сложено* одбија привидном тешкоћом сазнања јер када му приђе, он види „тешкоћа је само *размрсити*” и онда доспе до простоте праве линије или намотаног конца. С друге стране, просто га привлачи јер пришавши му наиђе на „забрављена врата”, а ако их отвори, онда на још једна: „На послетку останем крај неотворимих врата *загонетке*” (СДМН, IV,

⁴⁵⁹ Мотив разумемо као „јединицу мање широку од теме” (Пажо, нав. према Попов 2012: 347), као „најситнији разломак тематске грађе” (Томашевски, нав. према Попов 2012: 347).

⁴⁶⁰ Миодраг Радовић примећује да Маријино знање везова „јесте досезање добра као искупљење од греха” и напомиње да старогерманска реч *sagan* двосмислено значи *изнети на видело и окривити*: „Маријини везени дарови прожети [су] великим митским писмом, које писац више не може прочитати ни преписати. Такве паганске саге нису само памћење онога највишега него и знање о најдубљем: о скривеним стварима од постања света” (Радовић 1989: 91–92). Знање се додирује са питањем кривице (греха) и ту се зауставља. „А знање ко је крив старије је од нас, девојко, и бадава нам тражити”, поручује баба Марији након младићевог самоубиства и девојчиног питања „Ко је крив?” те сасвим у хришћанском духу наставља: „Наше је да у трпљењу надамо се неком бољитку да отуд проклија” (СДМН, III, 16).

350). У овом фрагменту лако ћемо препознати неколико песничких слика које Настасијевић развија и варира у свом приповедном опусу.

Колико је за Настасијевића важан мотив *тајне* и колико је за њега откривање истине неодвојиво од уметности, може се видети и у његовим есејима односно оним ставовима који би се могли означити као експлицитно аутопоетички. У тексту „Неколико рефлескија из уметности” Настасијевић изводи закључак да „Уметност нема за сврху неку апстрактну лепоту засновану на законима разума, дакле геометрије” те да је она у својој битности религија: „она тежи да скине вео са непробојне стварности, те открије истину постојања” (СДМН, I, 23). Открити истину постојања за Настасијевића значи „у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе” (СДМН, I, 23–24).

За Настасијевића, со уметности је мистика (СДМН, I, 24) а душа изабраника се *нагонски*, кроз материјално везује за надстварно. Управо зато што се надстварност „не да појмити, али се да осетити”, овај писац за свој бира лирски исказ, који је, подсетимо се Штајгерових ставова, неспојив са логичким разумевањем и поимањем: тамо где почиње схватање, престаје лирско. Суштински појам Штајгеровог описа лирског јеста евокација, „назив за одсуство одстојања између субјекта и објекта” (Štajger 1978: 79), за њихову *лирску прожетост*, међусобно прожимање лирског субјекта и света (природе, спољашњих појава).⁴⁶¹

Лепота је та која, по Настасијевићу, спаја коначно и бесконачно, појмљиво и непојмљиво а она у суштини припада свету тајни (СДМН, I, 24). Отуда је у уметности реч о „нечем што је разумом немерљиво и неизмерно” јер „Лепота једне ствари у основи је тајна те ствари” (СДМН, I, 21) а „Први који је осетио ту тајну, продро је и с оне стране ње” (СДМН, I, 21).⁴⁶² Тајна се, дакле, открива *свештенику-песнику* а уметник је „првобитно свештеник, маг, човек који има везе са надстварношћу, са оним што стварност делимично, или, ако хоћете, симболично представља” (СДМН, I, 17). Уметници су посредници између Бога Универзума и осталих људи; они имају „моћ израза који открива, те слепи виде, а глуви чују” (СДМН, I, 17). Како су уметници, и по Настасијевићу, људи који у свему виде *надстварно* (СДМН, I, 18), тајна није само мотив у његовом писању већ и важан сегмент његове поезике и његовог мишљења.

⁴⁶¹ Штајгерово одређење лирског исказано једном реченицом гласи: „Јединство музике речи и њихових значења, непосредно деловање лирског без изричитих разумевања (1); опасност од расплињавања, коју предупређују рефрен и понављања друге врсте (2); одсуство граматике, логичке и опажајне повезаности (3); песништво усамљености, које чују само саобразно расположени читаоци (4) – све то говори да у лирском песништву не постоји никакво одстојање” (Štajger 1978: 71).

⁴⁶² И Белић је приметио да је Настасијевић попут оних сликара „којима је више стало до онога што би се у њиховом раду могло **назрети** него до онога што се у њима **види**” (38, подвукао А. Б.).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Полазећи од књижевноисторијског контекста у коме настаје Настасијевићева проза и увида у сложен и динамичан однос усмене и писане речи, у раду смо настојали да укажемо на место приче и улогу приповедача у Настасијевићевим збиркама *Из тамног вилајета* и *Хроника моје вароши*. Пишчево интересовање за *живу реч* и *матерњу мелодију* нашло је свој израз и у његовим прозним формама, иза којих стоји иста она поетика коју препознајемо из ауторових песничких, драмских и есејистичко-дискурзивних текстова. За разумевање Настасијевићеве прозе, важно је познавање његове поезије, као и поетичких мисли садржаних у пишчевим есејима и забелешкама јер се опус овога писца открива као сложена уметничка целина прожета обједињујућом идејом: *песма* и *певање*, напослетку свако *уметничко стварање* обзнањује космичку тајну и посредује између видљивог и невидљивог, изгледа неке ствари и њене суштине. Да је за Настасијевића уметник *човек који има везе са надстварношћу* (СДМН, IV, 17), показује се и у његовој прози, изграђеној на сучељавању два или више гласова: онога што види обичан свет и онога што приповедач *зна*. То знање, далеко од сваког рационалног и теоријског закључивања (јер Настасијевићева побуна против *измозгававања* и *мртве теорије* јасно је присутна и у његовим прозним текстовима), почива на јакој интуицији (*уживљавајућем сазнању*) и способности да се увиде дубљи и сложенији односи што се откривају иза привида једноставне каузалности.⁴⁶³

Различити приповедачи који доносе појединачне приче само су експоненти у укрштању бројних перспектива не би ли се препознатљивом полифонијом скренула пажња на комплексну истину у чијем разоткривању посебно место припада *речи*. Ауторови поетички и филозофски ставови посредовани су у исказима приповедача, садржани у тематско-мотивској равни приче, као и у начину њеног конструисања. „Тешка заблуда да је материјално једнако стварном” (СДМН, IV, 94) истакнута је у овој прози више пута, као и критика *паметника* и *зломисленика* чије поједностављивање стварности нарушава слику тоталитета света. Пишчево поимање у коме се свет доживљава као јединство удаљених, често супротних појава и појмова (сна и јаве, живота и смрти, створа и твари), слично мисли Милоша Црњанског, подједнако долази до изражаја и на садржинском и на формалном плану. Оно што се читаоцу казује подједнако је важно као и облик кроз који му се прича саопштава јер се управо у структури Настасијевићевог дела потврђује идеја о многостраној истини чије једнострано сагледавање онемогућава досезање суштине.

Пишчево инсистирање на целовитости света исказано је мотивом круга и цикличног понављања који је, опет спајањем супротности, доведен у везу са доживљајем протицања времена и сликама тока (реке односно догађаја из чије смене треба да настане једно Догађање). Ова мисао налази своју потврду и у формалним принципима на којима Настасијевић гради не само своју поезију већ и *лирска казивања* организована често као приче са оквиром односно прстенастом композицијом, а потом на следећем нивоу обједињена у циклус (венац) повезан јединством приповедача (хроничара), приказаног света и филозофско-религијском свешћу. И даље, не само да се јаке везе успостављају између прича појединачних збирки, што је посебно наглашено у *Хроници моје вароши*, већ се две књиге међусобно дозивају, али и више од тога продубљују односе са другим рукавцима Настасијевићевог стваралаштва.

Осим у реторичким исказима и цикличној структури пишчеви трагови се откривају и у фаворизованим песничким сликама које добијају значење симбола. Лирским поступцима понављања (од нивоа појединих гласова, преко речи и синтагме до реченице) и премрежавања текста, Настасијевић ствара комплексно књижевно-уметничко дело у коме се мешају комично и озбиљно, лирско и епско, различити облици писане и усмене

⁴⁶³ „Сублимна стања човека, у којима се доживи истина и правда, али краткотрајно, у ствари само су као нека предахнућа онима који дубоко преживљавају; само прибирање снаге, тренутно бекство из овог реда ствари, кад се у њему неминовно и до краја мора истрајати” (СДМН, IV, 71).

књижевности, а откривање истине показује као један од примарних задатака уметности. У том густом ткању метафора и симбола посебно место припада онима који настају по аналогiji са биљним светом, нарочито стаблом и кореном. Настасијевића занима пре свега судбина човека разапетог између материјалне природе и стремљења небесима, пада и узвишења, онога што је испод и онога што је изнад, биолошког и духовног; његова коб и могућност да се наслуту њен корен.

Међу повлашћеним песничким сликама у чијем варирању се гради аутентично значење ове прозе, налазе се и оне које укључују представе чвора, кључа и браве, врата, коре и језгра, кандила, али и оне у којима се активирају *реч* и *глас*. Како су фразеологизми, као и читав језик уосталом, одраз човековог мишљења, његових представа о себи и свету око себе, то Настасијевић посежући најчешће за устаљеним изразима који се тичу говора, оживљава у њима дубоко запретење кодове најближе његовом властитом виђењу човека и његових могућности спознаје. Оно што је *бесловесно* и *збијено* у човековој нутрини, освешћује се кроз звук који излази из човека, кроз *крик* или *речи*.

Иако је Настасијевићева проза изузетан пример лиризације овога жанра, не треба запоставити ни пишчево успело коришћење гротеске и сатире, којима се остварује поменута целовитост приказаног света. Понекад у вези са фантастиком, а чешће спојена са критиком и иронијом, Настасијевићева гротеска произлази из ауторовог доживљаја човекове отуђености и странствовања у овоме свету. Разлучење човека од света, али и од сопственог бића, то двоструко *отцепљење* које је последица једнога *разорилачког духа времена*, о коме писац оставља сведочанство у свом есеју „Религиозно осмишљење уметности” (СДМН, III, 94), у прози се најбоље да исказати управо гротескним сликама које производе осећање узнемирености и одзвањају опомињуће.

Стална напетост између ниског, миметичког, заоштреног до гротескног, и симболичке равни једна је од најважнијих одлика Настасијевићевог прозног дела присутна често не само у оквирима исте приче већ и у говору једног приповедача. Тако се, као и повезивањем фолклорног и митског, хришћанског и архетипског, ствара утисак свеобухватности у којој се самоспознаја изједначава са откривањем опште истине. Јер као што сува теорија остаје далеко од истине, и језик, веровао је Настасијевић, лишен песничких и животних сокова временом постаје мртви скелет (СДМН, IV, 100). Да би избегао његово *окоштавање*, Настасијевић прибегава, с једне стране, стилизацији усменог говора, а са друге, поетизацији свог прозног исказа. Иако су његови приповедачи, на први поглед људи из народа, њихов језик је у великој мери измењен и прилагођен потребама пишчевих намера. Акцентовањем оних симболичких јединица до којих је му је нарочито стало и коришћењем *интерпретативног сказа*, Настасијевић успева да пажњу читаоца усмери на реч и њен одјек. Приповедачи Настасијевићеве прозе не само да казују приче већ се све време наглашавају гестови који то казивање прате, као и реакција коју оно изазива код слушаца. Тиме нам писац и практично показује како изгледа *живи језик* далеко од *општег језика културе* који је „остављен нези теоретичара и лишен свих сокова” (СДМН, IV, 100).

Опредељење за условно *народне казиваче* омогућило је Настасијевићу текст испуни одјецима *туђег говора* – веровањима, традицијском праксом, изрекама, народним песмама, речју остацима фолклорног наслеђа. „Иконични обрасци” сачувани у народном памћењу (огледало, мачка, баба, ковчег, петао, змија...) у Настасијевићевој прози се придружују онима које су део пишчеве личне митологије (корен, чвор, *ћемане*...), омогућавајући њено вишезначно и богато читање.

Настасијевић долази у ред оних стваралаца који, да поновимо Ејхенбаумову формулацију, враћа књижевност уметности речи, а приповедање – причању. Зато су у читању његове прозе питања приче и приповедача тесно повезана са његовом поетиком, али и духовно-филозофском мишљу која обликује његово дело. Песник и у прози, одан форми циклуса и идеји круга, Настасијевић је једнако вредан и писац фантастике и гротеске. Градећи приче у којима се најчешће иза сажетог казивања о страдању појединца или породице назире идеја о предестинацији и невидљивој сили чије се сложено деловање не

може разумом докучити, он открива сплет детаља, знакова из различитих сфера, чије „читање” омогућава потпуније сагледавање истине. Засноване не само на семантичком потенцијалу онога што нам приповедачи саопштавају, већ и на звуковним ефектима и мелодијским могућностима језика, те укрштајима бројних перспектива, Настасијевићеве приче реализују пишчеву потребу за досезањем суштине у исклизућу из свеопштег тока и интегралне истине.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Настасијевић, Момчило, *Седм лирских кругова*, песме, Избор и предговор Васко Попа, Београд: Просвета, 1968.

Настасијевић, Момчило, *Поезија*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. I, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

Настасијевић, Момчило, *Драме*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. II, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

Настасијевић, Момчило, *Проза*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. III, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

Настасијевић, Момчило, *Есеји, белешке, мисли*, приредио Новица Петковић, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга, 1991.

*

Алексић, Дејан, *Једино ветар*, Краљево: Имам идеју, 2011.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завета, Превео стари завјет Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Карацић, Британско и инострано библијско друштво, Београд (без г. и.)

Владика Николај, *Охридски пролог*, Шабац: Глас Цркве, 2000.

Достојевски, Фјодор М., *Браћа Карамазови 2*, превео Милосав Бабовић, Београд: Рад, 1990.

Канони Петошестог васељенског сабора (Трулског),

<https://www.kanoni.sabornost.org/kanoni.php?k=6>

Карацић Стефановић, Вук, *Живот и обичаји народа српскога*, Београд: Српска књижевна задруга, 1957.

Карацић Стефановић, Вук, *Народне српске приповијетке*, Сакупио их и на свет издао Вук Стеф. Карацић, У Бечу, 1853. Доступно и на:

<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1256&m=2#page/6/mode/2up>, приступљено 28. 5. 2026.

Карацић Стефановић, Вук, *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, У Бечу, 1852. Доступно и на:

<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=1255&m=2#page/750/mode/2up>, приступљено 16. 5. 2026.

Карацић Стефановић, Вук, *Народне српске приповијетке*, У Бечу, 1821. Доступно и на:

<https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=657&m=2#page/20/mode/2up>, приступљено 16. 5. 2026.

Костић, Лаза, *Из мога живота*, приредио и поговор написао Младен Лесковац, Београд: Нолит, 1988.

Недељковић, Живорад, *Неумерени рад година*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 2011.

Pascal, Blaise, *Misli*, s francuskog preveo Zlatan Plenković, Budva: Mediteran, 1991. Доступно и на: https://archive.org/details/misli_1991-blaise_pascal/page/n3/mode/1up, приступљено 16. 5. 2026.

Правила и поступак за црквене судове Српске православне цркве, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, без г. и.

Свети Сава, *Житије Светог Симеона*, приређивање, превод и текстолошке напомене проф. др Маја Анђелковић, Манастир Студеница 2020.

Српске народне приповјетке, Сабрана дела Вука Караџића, књига трећа, приредио Мирослав Пантић, Београд: Просвета, 1988.

Сремац, Стеван, *Зона Замфирова*, Антологија српске књижевности 2009, http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_sr_projekat.aspx

Станковић, Борисав, *Божју људи, Газда Младен*, Београд: Драслар, Танеси, 2016.

Станковић, Борисав, *Нечиста крв*, Београд: Лагуна, 2019².

Стара српска књижевност, Београд: Рад, 1986.

Црњански, Милош, *Поезија: Лирика Итаке, Коментари, Антологија кинеске лирике, Песме старог Јапана, Ламент над Београдом, Сабрана дела Милоша Црњанског*, приредили Роксанда Његуш, Стеван Раичковић, књ. 4, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.

Црњански, Милош, *Дневник о Чарнојевићу, Сабрана дела Милоша Црњанског*, приредили Роксанда Његуш, Стеван Раичковић, књ. 5, Проза, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.

*

Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Београд: Dereta, 2002.

Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, preveo i priredio Zdeslav Dukat, Zagreb: Školska knjiga, 2005.

Атанасијевић, Ксенија, „Момчило Настасијевић *Из тамног вилајета*”, *Мусао*, IX/5–6, 1927, 354–355.

Атанасијевић, Ксенија, „Духовно стварање Момчила Настасијевића”, у: Момчило Настасијевић, *Поезија*, Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић”, 2006, 7–14.

Барт, Ролан, „Увод у структуралну анализу прича”, *Летопис Матице српске*, књ. 407, св. 1, јан. 1971, стр. 56–84.

Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit, 1978.

Bahtin, Mihail, „Problem govornih žanrova”, *Treći program*, br. 47, 1980, 233–270.

Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevela sa francuskog Frida Filipović, Београд: В. Кукић; Саћак: Gradac, 2005.

Белић, Александар, „Насиље над језиком”, *Александар Белић, српски лингвиста века*, књ. 3: Александар Белић и „београдски стил”, vol. 3 (2018), 31–49, доступно на:

doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?lang=en&pt=eb_ser&issue=belic_slv-2018-3&i=1

Benjamin, Walter, „Priповјedač: Razmatranje uz delo Nikolaja Ljeskova”, *Estetički ogledi*, prevelar Truda Stamać, Zagreb: Školska knjiga, 1986, 166–187.

Бошков, Мирјана, „Хронике”, у: *Лексикон српског средњег века*, ур. Сима Ћирковић и Раде Михаљчић, Београд 1999, 781–783.

Бјелановић, Недељка, *Одбегла тајна. Поетика прозе Момчила Настасијевића*, Београд: Принцип, Просвета, 2018.

Vidan, Ivo, *Nepouzdan pripovjedač: postupak i vizija u delima triju modernih generacija*, Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Винавер, Станислав, „Бора Станковић и пусто турско”, *Одбрана песништва*, Дела Станислава Винавера, књ. 4, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, 2012, стр. 262–272.

Винавер, Станислав, „Момчило Настасијевић”, *Одбрана песништва*, Дела Станислава Винавера, књ. 4, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, 2012, стр. 273–290.

Винавер, Станислав, „*Ране песме и варијанте* Момчила Настасијевића”, *Одбрана песништва*, Дела Станислава Винавера, књ. 4, приредио Гојко Тешић, Београд: Службени гласник, 2012, стр. 291–293.

Вулетић Вукасовић, Вид., „Вјештице у јужнијех Славена”, *Караџић : лист за српски народни живот, обичаје и предање*, Год. 3, бр. 10 (октобар 1901), стр. [185]–196. Доступно на: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NBN:RS:SD_3B9BCFEFB377B1DCAB0D4E3928622BF3-1901-10-B010 (приступљено 13. 3. 2026)

Вучковић, Радован, „Авангардна проза утемељена на домаћем фолклору и традицији (Растко Петровић и Момчило Настасијевић)”, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење, 2000, стр. 118–152.

Гура, Александар, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо, Логос, Глобосино – Александрија, 2005.

Делић, Јован, „Облици сказа у Настасијевићевој збирци *Из тамног вилајета*”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 151–174.

Димитријевић, Владимир, *Високо је записано (Од коби до Христа у делу Момчила Настасијевића)*, Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић”, 2004.

Димитријевић, Владимир, *Књига од утробе (записи пропалог песника)*, Горњи Милановац: Лио, 2014.

Ејхенбаум, Борис, „Како је направљен Гогољев *Шињел*”, с руског превела Тања Поповић, *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, 2012, 97–110.

Ејхенбаум, Борис, *Литература*, Ленинград, 1927. Наведено према: Petković, Novica, „Problemi kompozicije u semiotičkome osvetljenju Borisa Uspenskog”, у: Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, Beograd: Nolit, 1979, IX–LXI.

Еко, Umberto, *Istorija ružnoće*, Beograd: Plato, 2007.

Ellermeyer Животић, Олга, „Пандемонијски карневал јуродива или Станковићеви *Божји људи*”, *Развој прозних врста у српској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 29/2, Београд 2000, 223–235.

Елијаде, Мирча, *Свето и профано*, превео с француског Зоран Стојановић, предговор написао Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Етнолошко-антрополошки појмовник српске културе, Етнографски институт САНУ, <https://www.pojmovnik.etno-institut.co.rs/index.php>, приступљено 2. 1. 2026.

Зечевић, Слободан, *Митска бића српских предања*, Београд: „Вук Караџић”, 1981.

Иванић, Душан, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига / Алфа, 2002.

Иванић, Душан, „Ка проучавању коментара”, у: *Коментар и приповедање: Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, уредио Душан Иванић, Београд: Филолошки факултет Универзитета, Центар за научни рад, 2000, 7–18.

Ingram, Forrest L., *Representative Short Story Cycles on the Twentieth Century Studies in a Literature Genre*, The Hague, 1971. Доступно и на: <https://oceanofpdf.com/authors/forrest-l-ingram/pdf-representative-short-story-cycles-of-the-twentieth-century-studies-in-a-literary-genre-download/>, приступљено 17. 2. 2026.

Jakobson, Roman, „Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka” (preveo Tomislav Bekić), *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit, 1966, 54–71.

Доступно и на: <https://archive.org/details/jakobson-lingvistika-i-poetika/page/73/mode/1up>, приступљено 16. 5. 2026.

Јанковић, Владета, *Именик класичне старине*, Београд: Вајат, АИШ-Дело, 1992.

Јеремић, Љубиша, „Природа фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 93–102.

- Јеремић, Љубиша, „Венац приповедака Радослава Братића”, у: Љубиша Јеремић: *Глас из времена: огледи и критике*, Београд: БИГЗ, 1993, 339–340
- Јеремић, Љубиша, *Проза новог стила*, Београд: Просвета 1976.
- Јовић, Бојан, „Биљна метафорика и симболика биљака у делу Момчила Настасијевића (основне претпоставке)”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 77–88.
- Juvan, Marko, *Hibridni žanrovi: studije o ukrštanjima iskustva, mišljenja i književnosti*, prevod sa slovenačkog Slađana Madžgalj, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2019.
- Кајзер, Волфганг, *Језичко уметничко дело*, превео Зоран Константиновић, Београд: СКЗ, 1973.
- Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, Превео с немачког Томислав Бекић, Нови Сад: Светови, 2004.
- Кнежевић, Сребрица, „Слава Теткама – архаични ритуал за заштиту здравља”, *Развитак*, VII, Зајечар 1967, бр. 6, стр. 72–77
- Крњевић, Хатица, „Прологомена за једно читање ’Записа о даровима моје рођаке Марије’”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 103–125.
- Ležen, Filip, „Autobiografski sporazum: dvadeset pet godina kasnije”, *Polja*, br. 459, 2015, 44–54.
- Микић, Радивоје, „Композиција Настасијевићеве приповетке”, *Летопис Матице српске*, год. 169, књ. 452, с. 4, октобар 1993, стр. 443–457.
- Микић, Радивоје, „Из неизречја у реч”, *Из неизречја у реч*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2016, 5–16.
- Milošević, Nikola, „Melodija i motivacija. Beleška o strukturi Nastasijevićeve proze”, u: *Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd: Slovo ljubve, 1978, 79–117.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада, „Поетика усмене традиције у прози Момчила Настасијевића”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 127–137.
- Михајловић, Борислав, „Момчило Настасијевић”, *Портрети*, Београд: Нолит, 1988.
- Михајловић, Борислав, „Момчило Настасијевић”, *Књижевни разговори: изабране критике*, Избор и предговор Љубиша Јеремић, Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Михајловић, Борислав, „Момчило Настасијевић”, *НИН*, год. 6, бр. 262, стр. 8, Београд, 8. 1. 1956.
- Михаљчић, Раде, „Родослов”, у: *Лексикон српског средњег века*, ур. Сима Ћирковић и Раде Михаљчић, Београд 1999, 625–627.
- Павловић, Звездана, „Ороними Србије, III део, Р–Т”, *Ономатолошки прилози XXIII*, уредник Александар Лома, САНУ, Београд, 2016.
- Пантић, Михајло, „Како приповеда Настасијевић”, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића. Зборник радова*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 175–183.
- Perić, Dragoljub, Paždjerski, Dušan, „Usmeni narativi o metamorfozi čoveka u krticu: jedna slovenska paralela”, *Narodna umjetnost. Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, ISSN 0547-2504, Knj. 62, br. 1 (2025), str. 109–118.
- Петковић, Новица, „Српска књижевност, језик и култура”, Излагање на међународном симпозијуму, одржаном марта 1996. године на Филолошком факултету

- Московског државног универзитета „Ломоносов“, *На извору живе воде*, Из оставштине, изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- Петковић, Новица, „Језик, књижевност и култура“, *Словенске пчеле у Грачаници: Огледи и чланци о српској књижевности и култури*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике, 2007, 29–40.
- Петковић, Новица, „Балканска култура“, *Словенске пчеле у Грачаници: Огледи и чланци о српској књижевности и култури*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Београд: Завод за уџбенике, 2007, 22–28.
- Петковић Новица, *Настасијевићева песма у настајању*, Београд: БИГЗ, 1995.
- Петковић, Новица, „Језик, мелодија и поетика“, у: *Поетика српске књижевности 3. Поетика Момчила Настасијевића*, зборник радова, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Културно-просветна заједница Србије; Горњи Милановац: Дечје новине, 1994, 11–42.
- Petković, Novica, „Problemi kompozicije u semiotičkome osvetljenju Borisa Uspenskog“, у: Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije – Semiotika ikone*, Beograd: Nolit, 1979, IX–LXI.
- Петров, Александар, „Преиспитивање ставова у ауторовом тексту 'Књижевни усамљеник Момчило Настасијевић' (1961)“, у: *Момчило Настасијевић. Магновења и одјеци*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, Горњи Милановац: Библиотека „Браћа Настасијевић“, 2015, стр. 21–40.
- Petrović, Sreten, *Mitologija, kulturologija, civilizacija*, Beograd: Čigoja štampa, Salus, 1995.
- Петровски, Михаил Александрович, „Морфологија новеле“, превела Радмила Мечанин, *Градина*, Ниш, год. XVII, број 7–8, 1982, 193–216
- Попов, Јован, *Двобој као књижевни мотив: Тематолошка студија*, Нови Сад: Академска књига, 2012.
- Поповић, Тања, „Огледало, ђаво и сан“, *Књижевна историја*, ИССН 0350-6428, Год. 47, Бр. 157 (2015), 101–122.
- Поповић, Тања, *Стратегије приповедања*, Београд: Службени гласник, 2011.
- Роровић, Танја, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art, 2007.
- Поповић Радовић, Мирјана, „Приче Момчила Настасијевића или Одјек гласа приповедача у тексту“, у: *Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини XX века*, уредник Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност; Сарајево: Институт за језик и књижевност, 1989, 95–105.
- Prins, Džerald, *Naratološki rečnik*, Prevela Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Радан, Михај Н., „Обреди, веровања и обичаји Карашевака везани за изградњу куће“, *Гласник Етнографског института САНУ*, књ. XLIX, 2000, 91–99.
- Раденковић, Љубинко, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Београд: Просвета, Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Раденковић, Љубинко, „Словенска митолошка бића – представе и порекло“, *Зборник Матице српске за славистику*, 73, 2008, 315–323.
- Раденковић, Љубинко, „Словенска народна демонологија на синхронном и дијахронном плану“, *Зборник Матице српске за славистику* 83, Нови Сад 2013, 9–23.
- Радоњић, Горан, *Вијенац приповједака: гранични жанр у српској књижевности педесетих до седамдесетих година XX века*, Београд: Просвета, 2003.
- Radović, Miodrag, „Pragmatika narativnih znanja u pripovesti Zapisi o darovima moje rođake Marije Momčila Nastasijevića“, у зборнику: *Poetika srpske književnosti 2: Tipovi pripovedanja u romanu i pripovesti na srpskohrvatskom jeziku u prvoj polovini XX veka*, Beograd: Institut za književnost i umetnost; Sarajevo: Institut za jezik i književnost 1989, 87–94.
- Rečnik književnih termina*, glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković, drugo dopunjeno izdanje. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1992.
- Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска, 2007.

Речник српскохрватскога књижевног језика, књига шеста, Нови Сад: Матица српска, 1976.

Савић, Милисав, „На изворима српске модерне приче”, предговор у: Борисав Станковић, *Божји људи, Газда Младен*, Београд: Драслар, Танеси, 2016, 15–25.

Самарџија, Снежана, „Лаж за опкладу (Елементи карневализације у фолклорним причама о надлагивању)”, Научни састанак слависта у Вукове дане: Карневализација у српској књижевности, 47/2, Београд 2018 (Доступно и на: <https://fil.bg.ac.rs/uploads/files/Strane/Fakultet/Centri-i-instituti/MSK/Nau%C4%8Dni-sastanak-slavista-u-Vukove-dane/MSK%2047-2.pdf>, приступљено 10. 1. 2026)

Самарџија, Снежана, „Сказано, списано и написано (Напомене о односима између усменог стваралаштва и писане књижевности)”, у: *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 15–86.

Самарџија, Снежана, „Пословице, благослови и клетве у усменој књижевности”, *Књижевност и језик*, вол. 55, бр. 1–2, 2008, 13–45.

Самарџија, Снежана, „Типови и улога коментара у усменој епизи”, у: *Коментар и приповедање: Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, уредио Душан Иванић, Београд: Филолошки факултет Универзитета, Центар за научни рад, 2000, 19–60.

Самарџија, Снежана, „Шаљива народна приповетка”, предговор у: *Шаљиве народне приче*, Београд: Рад, 1986, 5–18.

Секулић, Исидора, „Тамни вилајет”, *Домаћа књижевност II*, Сабрана дела, Нови Сад: Stylos, 2002, 256–261.

Срејовић, Драгослав, Цермановић-Кузмановић, Александрина, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992⁴.

Српски митолошки речник, Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Београд: Нолит, 1970 (Доступно и на: <https://www.scribd.com/document/381420799/Dscrib-com-Srpski-Mitoloski-Recnik-Grupa-Autora?v=0.168#content=query:%D0%B1%D0%B0%D0%B1%D0%B0,pageNum:17,indexOnPage:0,bestMatch:false>, приступљено 24. 12. 2025)

Стерјопулу Апостолос, Елени, *Поетика лирског циклуса: на материјалу руске поезије с краја XIX и почетком XX века*, с руског превео Добрило Аранитовић, Београд: Народна књига / Алфа, 2003.

Стојановић, Драган, *Лена бића Иве Андрића*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2012 (Доступно и на <https://www.scribd.com/document/720632155/Lepa-bica-Ive-Andrica>, приступљено 28. 12. 2025)

Тешић, Гојко, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевно-историјски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Службени гласник, 2009.

Tešić, Gojko, „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”, Predgovor u: *Antologija srpske avangardne pripovetke (1920–1930)*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1989.

Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Prevela Aleksandra Mančić-Milić, Beograd: Rad, 1987.

Урошевић, Влада, *Чуда и чудовишта: о фантастици у сликарству*, са македонског језика превео Миленко Пајић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”, 2008.

Freedman, Ralph, *The Lyrical Novel*, Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963, 1966³ (Доступно и на <https://oceanofpdf.com/authors/ralph-freeman/pdf-the-lyrical-novel-download/>, приступљено 16. 5. 2026).

Hamburger, Käte, *Logika književnosti*, preveo i predgovor napisao dr Slobodan Grubačić, Beograd: Nolit, 1976.

Чажкановић, Веселин, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Антологија српске књижевности, 2009, <https://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/assets/uploads/pdf-106.pdf> (приступљено 24. 12. 2025)

Чајкановић, Веселин, *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 5, рукопис приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994 (Доступно и на <https://www.scribd.com/doc/300143179/Veselin-%C4%8Cajkanovi%C4%87-Stara-srpska-religija-i-mitologij>, приступљено 24. 12. 2025)

Чајкановић, Веселин, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, 1973 (Доступно и на

https://www.religija.me/crkve/Veselin_Cajkanovic--Mit_i_religija_kod_Srba.pdf, приступљено 27. 1. 2026).

Чајкановић, Веселин, „Огледало у веровањима и култу”, *Правда*, 27. 4. 1940, стр. 6 (Доступно и на

https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00042_19400427|page:6, приступљено 24. 12. 2025)

Шеатовић Димитријевић, Светлана, „Циклуси, историја појма и новија сазнања”, *Књижевна историја*, Часопис за науку о књижевности, XL, 2008, 136, 655–692.

Ševalije, Žan, Gerbran, Alen, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad: Kiša, Stylos art, 2013.

Šklovski, Viktor B., *Uskrsnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost, 1969.

Štajger, Emil, *Umeće tumačenja*, Beograd: Prosveta, 1978.

Штанцл, Франц, *Типичне форме романа*, с немачког превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница, 1987.

БИОГРАФИЈА

Ана Гвозденовић је рођена 1977. године у Краљеву. Студије Опште књижевности са теоријом књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2001. године. Магистарски рад „Лирски елементи у путописно мемоарској прози Милоша Црњанског” (ментор проф. др Љубиша Јеремић) одбранила је на истом факултету 2007. године.

Од 2003. запослена је у Народној библиотеци „Стефан Првовенчани” Краљево, где ради као уредник у Издавачкој делатности (у једном периоду је била и уредник културно-образовних програма Библиотеке). У оквиру едиције *Повеља* уређује Библиотеку *Посед поетике*, у којој се објављују књиге домаћих аутора из области књижевне теорије и критике, као и историје књижевности.

Члан је жирија за доделу књижевних награда *Жичка хрисовуља*, *Горан Петровић*, *Меша Селимовић*.

Објавила је студију *Облаци, шкољке и траве: Лирски елементи у путописно-мемоарској прози Милоша Црњанског* (2009), као и *Библиографију прилога у часопису Повеља 2001–2015* (2015, са Наташом Антонијевић). Учествоје на научним и стручним скуповима из области књижевности и библиотекарства. Објављује у зборницима, домаћој и иностраној периодици.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Ана Гвозденовић _____
број индекса 19059/Д_____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом: **Прича и приповедачи у прози Момчила Настасијевића**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду,
15. 6. 2026.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Ана Гвозденовић

Број индекса: 19059/Д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: „Прича и приповедачи у прози Момчила Настасијевића”

Ментор: проф. др Милан Алексић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива 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 аутора

У Београду,
15. 6. 2026.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Прича и приповедачи у прози 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 Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 15. 6. 2026.

1. Ауторство. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прерада. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.