



Антологија

СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ



Новица Петковић
ДВА СРПСКА РОМАНА



„Антологија српске књижевности“ је пројекат дигитализације класичних дела српске књижевности Учитељског факултета Универзитета у Београду и компаније Microsoft®

Није дозвољено комерцијално копирање и дистрибуирање овог издања дела. Носиоци пројекта не преузимају одговорност за могуће грешке.

Ово дигитално издање дозвољава уписивање коментара, додавање или брисање делова текста. Носиоци пројекта не одговарају за преправке и дистрибуцију измењених дела. Оригинално издање дела налази се на Веб сајту [www. ask. rs.](http://www.ask.rs)

2010.

Новица Петковић

ДВА СРПСКА РОМАНА

Садржај

Студије о Сеобама и Нечистој крви	1
ПРЕДГОВОР	2
СОФКИН СИЛАЗАК 4	
О склопу и значењу <i>Нечисте крви</i>	4
I	5
II	19
III	41
IV	63
V	79
САН ВУКА ИСАКОВИЧА 96	
О песничкој структури <i>Сеоба</i>	96
I	97
II	114
III	133
I	151



ДВА СРПСКА РОМАНА

Студије о *Сеобама* и *Нечистој крви*





ПРЕДГОВОР



Две студије које су се нашле између корица ове књиге у завршном су облику и

писане с намером да заједно буду објављене. Уобличаване једна иза друге, оне су ваљда и зато постале сличније него што би иначе биле. Уједначен је угао посматрања, аналитички поступци, па и редослед анализе. Тако се десило, сасвим нехотично, да оба пута по једно поглавље - и то баш друго! - буде посвећено синтакси. Истина, синтакса Борисава Станковића и, знатно више, синтакса Милоша Црњанског природно су се због своје особености наметнуле као нешто што ваља најпре расветлити да би се анализа могла продужити на вишим равнима књижевне структуре.

За писца ове књиге посебно су *Сеобе* Милоша Црњанског биле привлачне зато што је у њима, као ретко где, чисто језичка фактура текста добила место какво обично нема у роману, али га зато има у поезији. Анализа ситних, па и најситнијих састојака текста, која се иначе поглавито примењује у тумачењу поезије, показала се у случају *Сеоба*, чини се, оправданом. Из нешто другачијих, а чини се такође оправданих разлога, микроанализи се често прибегавало и у тумачењу *Нечисте крви*. Ако се гдегде у томе претеривало, крива је навика стечена у редовном бављењу стихом, односно песничким текстом.

Између Станковићевог романа и романа Милоша Црњанског постоје извесне занимљиве сродности, на које се у овим студијама, понекад, изричито указује. Постоји, међутим, и опасност да их је већ и сама употреба истих средстава анализе и исте методе учинила сроднијим него што то стварно јесу.

У важније разлике ваља убројати и то што су они својим настанком везани за два, као што је познато, по много чему другачија књижевноисторијска контекста, за два периода у развоју српске књижевности: *Нечиста крв* је писана током прве деценије овог века, у време српске модерне, а *Сеобе* у другој половини двадесетих година, у време српске авангарде. Стога се они не могу доводити ни у нешто ширу заједничку припадност историчким стилским струјама.

Неки критичари и историчари књижевности *Нечисту крв* описују као реалистички роман, усредсређен на друштвено прераслојавање у једној балканској вароши после ослобођења од Турака. Њихови разлози нису ваљани поготову кад се мисли, а мора се мислити, на реализам као стилски правац из деветнаестог века, са својим посебним књижевним програмом. У роману свакако има и јаких одблесака натурализма, што је у критици такође истицано. А ипак, биће да је најпре у праву Јован Скерлић кад истиче импресионистичке црте. На импресионизам опомиње обиље тренутних сензација, визуелних, акустичких и тактилних, са финим прелазима; затим обиље чулних утисака који су преломљени у доживљају лика; најзад, хотимично везивање описа за око и ухо главне јунакиње, за њена изменљива телесна стања. Сем тога, описи који су преломљени, најчешће, у доживљају главне јунакиње дају слике с наговештајем дубљих психичких стања; слике које симболички оваплоћују и неке подсвесне садржаје. А све то, и у толикој мери, први пут се





појављује у једном српском роману. Наш модеран роман двадесетог века почиње, не само временски него и суштински, Станковићевом *Нечистом крви*.

Сеобе су још тешње саображене - а тиме су и саодређене - са књижевним приликама у двадесетим годинама. Авангардно рушење традиционалних књижевних облика, у чему је Црњански једно време имао улогу предводника, морало је на крају довести до слабења жанровских раздеоба, па и до одређеног померања разликовних граница између стиха и прозе, лирике и романа.

Стога за двадесете године није карактеристична само широка употреба слободног стиха него, исто толико, и тежња ка „поетском” или „лирском” роману. Та је тежња код Милоша Црњанског, али и уопште у српској књижевности, крунисана управо *Сеобама*, које је песник Милан Дединач назвао „поемом у прози”, наспрам *Стражилова*, које је „поема у стиху”. По пажљиво уређеној књижевној структури, са понављањима, паралелизмима, огледалским одражавањима и подвостручењима, почев од синтаксе па до композиције, по структури која је скроз песничка и скроз симболичка, *Сеобе* су све до данас остале највиша мера коју је досегао модеран српски роман.

Има још једна појединост коју посебно треба поменути, будући да о њој у самој студији није ништа речено. Милош Црњански је имао план да после прве напише још пет књига о сеобама српског народа. Део тог плана остварио је много касније: у издању Српске књижевне задруге изашле су 1962. године у два тома *Сеобе* и *Друга књига Сеоба*. Као што се из једног разговора види, а такође и из преписке коју је имао с издавачем, Црњански није желео да се два романа заједно штампају и тиме створи утисак као да је други једноставно продужетак првога. С насловом који је крајње несрећно изабран, *Друга књига Сеоба* ипак је потпуно засебан роман, који се на свим чисто књижевним равнима разликује од *Сеоба* онолико (и онако) колико се позни Црњански разликује од раног Црњанског из двадесетих година. Ето зато се овде, будући да се *Сеобе* посматрају искључиво у контексту раног стваралаштва Милоша Црњанског, уопште не говори о *Другој књизи Сеоба*, а помиње се узгред исто као и *Роман о Лондону* или *Код Хиперборејаца*.

Напоследку, кратка обавештења о настанку радова *Оглед Књижевни свет Борисава Станковића*, објављен у часопису *Књижевност*, XXXVI, 1981, бр. 10, послужио је као основица за писање студије о *Нечистој крви*. Рани текст је само неким деловима укључен у нови. Затим, први покушај да се објасни ритам и синтакса Милоша Црњанског објављен је у листу *Књижевна реч*, VI, 1977, бр. 91, под насловом *Ритам Милоша Црњанског*. Потом је за школске потребе објављена књижица „*Сеобе*” Милоша Црњанског (Београд, 1985). Она је и узета као основица за писање студије *Сан Вука Исаковича*. И, на самом крају, још само напомена да је у ову књигу, према првобитној замисли, требало да уђе још један рад - о Андрићевој *Проклетој авлији*. Касније се од тога одустало. Једно због обима, и друго због намере да после ове прве уследи још једна, слична књига.

У Београду, 1988. Н. П.





СОФКИН СИЛАЗАК

О склопу и значењу *Нечисте крви*

*Ноћас љубав долазила к мени,
Мртва љубав из свију времена,
Заљубљени, смрћу загрљени,
Под пољупцем мртвих успомена.*

Владислав Петковић Дис





I



остоје књижевна дела са срећно и са мање срећно изабраним насловом.

Борисава Станковића роман *Нечиста крв*¹ спада у ове друге. Не зато што би тај наслов сам по себи био рђав. Напротив. Него зато што смисао који он наговештава није довољно саображен са укупним смислом романа. А то је - једном више, други пут мање - постојано изазивало недоумице већ код првих критичара почетком века и изазива их све до данашњих тумача.² Чини се да је у Станковићевој првој замисли да напише нешто дужу приповетку под насловом *Нечиста крв* била садржана теза - у књижевној прози крајем XIX века прилично помодна - о психофизиолошком изрођавању, и то на двама породичним стаблима, укрштеним у Софкиноме лику и продуженим у њеноме потомству.

Приповетка је, међутим, током испрекиданог и очигледно грчевитог десетогодишњег рада прерасла у роман, а тезу о изрођавању постепено је надрасла, да би јена крају и потиснула злехуда судбина саме јунакиње. Уместо о нечистој крви, наследном проклетству, написан је роман о Софки, а највише о удаји њеној, којом она не само да мора прећи из једне у другу породицу, него у исти мах са високога (хацијског) места које јој је припадало у једној варошкој култури силази на периферију. Штавише, на тој се периферији јунакиња суровим стицајем околности обрела у њој туђој и за њу погубној сеоској култури. Дакле драма Софкина, у крајњем изводу, није ни само породичнога, ни само индивидуалнопсихолошкога реда него се у њој налазе дубља а скривенија померања у култури. Лик се тада већ при блажој промени места осећа несигурним, а при оштрој и наглој - изгубљеним.

¹ Прво издање, које касније писац ни у чему није мењао: *Нечиста крв*, „Нова штампарија - Давидовић”, Београд, 1910. Роман је високо оцењен у критици кад се појавио, и све до данас сматра се једним од најбољих српских романа. Он је сразмерно често превођен и о њему се често писало. Наш задатак стога није да га оцењујемо, нити нам је намера да га преоцењујемо, него да дамо ново читање или тумачења. А будући да ранија тумачења једноставно може подразумевати, ово наше има привилегију да не буде свеобухватно, него је усмерено на неколико досад недовољно проучених страна у структури и семантици Станковићевог романа.

² Уп., на пример, Скерлићеву критику објављену у *Српском књижевном гласнику*, 1910, бр. 8, касније прештампану у серији *Писци и књиге*; затим познату критику Бранка Лазаревића у Новом времену, у бројевима од 15. и 22. априла 1910; нешто каснију критику Владимира Ђоровића у четири броја *Hrvatske пјаве* за 1918. годину, писану поводом другог, латиничног издања *Нечисте крви* у Загребу 1917. године; најзад, рецимо, оцену коју о роману даје Јован Деретић у књизи *Српски роман 1800-1950*, Београд, 1981, као и тумачења Љубомира Ристановића *Чисте и „Нечисте” крви Борисава Станковића у зборнику Дело Боре Станковића у своме и данашњем времену*, издање МСЦ, Београд, 1978.





Ако, уосталом, нечега и има у превеликој мери код Борисава Станковића, онда има напола изгубљених, често или тренутно или трајно распамећених ликова. Познато је да су у многе од тих ликова положене стварне личности из старог Враћа које је Станковић запамтио. Али не треба мешати грађу из које су ликови саздани са њима самим. Они су условне, књижевне творевине, па се стога и не могу разлагати и посматрати средствима, рецимо, аналитичке психологије као да су пред нама изворно дате личности. Ликови Станковићеви, њихове судбине, па и Софкина судбина, могу се како ваља разумети тек кад их посматрамо у њиховом условном свету, оличеном у вароши која се само у неким приповеткама именује, у *Нечистој крви* ниједанпут, али за коју знамо да је Враће. Враће Станковићево заправо јесте и у исти мах није што и збиљско Враће с краја прошлог века. Јер је ово друго грађа из које је створено оно прво; друго је помоћу књижевних погодби моделовано у првоме.

Укратко, створена је књижевна варош, утопијска колико и стварна; својим се границама, унутарњим и спољњим, она подудара са простором по коме се ликови крећу и живе. Тај апстрактно замишљени простор, испресецан густом мрежом граница, заправо кореспондира с чињеницом да је Станковић, као ретко који наш писац, уобличио један тип или модел старе варошке културе, затворене колико и строге, са јасно градираном лествицом вредности.

Да заиста тако нешто постоји, може се судити по понашању и по судбини свих или готово свих Станковићевих ликова, дакле не само из *Нечисте крви*. Њихово понашање редовно и потпуно зависи од многих а строгих колективних забрана и ограничења; зависи од способности, од спремности да управо са тим забранама саобразе своје чулне нагоне и емоционалне побуде, своје жеље и одлуке. Ко није кадар да постигне минималну саобразност, да успостави извесну равнотежу између личног, пре свега чулно-чувственог живота и наметнутих прописа, тај се или распамећује или бива прогнан дуж социокултурне лествице вредности све до њеног дна. Дobar пример за то садржи кратка прича *Парапута*. Парапута је једно распамећено створење из богате Станковићеве галерије: болесно пиробичан, он губи главу већ при помену ватре, а увија се и натрпава различним крпама, преко потребе и сваке мере. Није речено како је и зашто изгубио памет, и вероватно није зато што је већ сам књижевни склоп приче изискивао да његова судбина служи као помоћна, да је значајна само по улози коју има уз један други лик: њиме, наиме, хаџика Ташана искупљује свој давнашњи грех. Уосталом, кад је ову причу развио у драму, Станковић јој је у наслов ставио Ташанино име и Ташану је довео у предњи план, док је Парапуту повукао у задњи, начинивши од њега епизодичан лик.

Још као млада и лепа удовица, у причи је хаџика Ташана згрешила са неким Маном Грком, дакле посрнула је будући да је прекорачила закон и ред. И ту није најзанимљивије што је уследила очекивана казна, ма како да је сурова, него је занимљив начин и правац у коме се казна тражи, и налази. Хаџије и родбина пролазе кроз сплет танано разлучених обзира: следовао би јој отров, али ће деца остати сироте; децу може преузети њен отац, али би му с њима дошло и големо богатство, што се погрешно може тумачити; могу је удати за најнеутледнијег човека у махали, чак за слугу, али ће с њим доћи и пород нежељена порекла; напослетку, затворили су је у кућу и довели Парапуту да целог века само њега двори и чува. Парапута је, очигледно, послужио за Ташанино изопштавање, заправо за њено необично прогонство по „културној вертикали”. Ташана је осуђена да навек живи „доле”, у наличју своје варошко-враћске културе. Или би можда боље било рећи уз наличје, будући да је Парапута живо оличење таквога наличја, као и сви они „божји људи” којима је Станковић управо са тим речима у наслову посветио засебну збирку прича.³ Извесна општија правилност не само што се

³ *Божји људи*, Нови Сад, 1902; друго, измењено издање: *Божји људи*, Београд, 1913.





овде наслућује, него се приближно може и формулисати: што је култура старија, истанчанија а затворенија, што је гушћа мрежа колективних прописа у које је људски живот стегнут, утолико је више на њеном дну суманутих и распамећених, кажњених и изопштених.

Софка није згрешила, као Ташана у причи једнако као и у драми; нити је попут ње кажњена. И *Нечиста крв* није роман о греху и казни. Премда се Софкино жртвовање може схватити и као казна, а ни грех није далеко од њенога лика: повремено ју је као могућност заносио и искушавао (рецимо у IV глави испробавање, па брзо одустајање да се пода мутавом Ванку), да би је касније, као већ удату и упропашћену жену, повукао у понор од ког је толико стрепила. Али тај пад Софкин на крају романа, када је полупијана и од бахатог мужа Томче раздражена па остављена грешила са хотимице одабраним глувонемим слугама, пре је последица него што је узрок, и пре служи за симболичко уоквирење њене жалосне судбине него што је објашњава.

А оно што лик Софкин чини изузетним није, као што се најчешће мисли, чак ни њена ретка, изредна лепота, чак ни њено раскошно а толико чулно тело, што ће све скупа нагло усахнути, ишчилети врло брзо после удаје. Наиме јесте то, али није само то. Изузетан је уз то положај који јој је Станковић дао у роману: не само што је кроз њена чула преломљено, непосредно или посредно, готово све што се у приповедању изблиза опажа, него је и свест њена дигнута до равни на којој се роман као целина приповеда, доведена је у велику близину невидљивог аутора. Отуда и тело Софкино није дато само онако како би га спољње око видело, као тело-објекат, него опис често креће изнутра, из субјективнога телесног самоосећања. Оно у извесном смислу само себе приказује. Једнако аткивним чулима оно - као ниједно друго женско тело у ранијем српском роману - саздаје сопствену слику, повремено, и не тако ретко, рефлектовану у самосвести.

Да свега тога нема, не би била могућа ни она већ гласовита Софкина удвајања, када се, понирући у своје тело и у исти мах га посматрајући као да је туђе, осећала „двогубом”. Удвајања настају као повремени прекиди, као осамостаљивање у самосвести рефлектоване слике тела насупрот самом телу које, са својим пренадраженим чулима, отима маха. Осим тога, потврду да је у структури романа Софкина (само)свест високо дигнута налазимо непосредно у чињеници да описи збивања у *Нечистој крви* врло често имају овакав почетак: „Софка је знала” или „Софка је (пред)осећала” или „Софка је слутила”, а онда овакав завршетак: „и не превари се” или „тако и би” или „и то се испуни”. Могло би се без претеривања казати да се радња развија, призори и описи се смењују тачно у два корака: прво Софкино предвиђање, па испуњење. И једино се преварила, није знала ни слутила да ју је отац уз присилну удају чак и продајом жртвовао. Али управо та грешка или незнање даје трагично осенчење њеном лику, што не би било могуће без сталнога истицања да јунакиња све предвиђа и све зна.

А, опет, познато је да јунак унапред све може знати и све предвиђати што ће се касније у роману десити само онолико колико је примакнут приповедачу (наратору) који је заузео ауторски положај или - што није исто али је блиско - неперсонализованом аутору који приповеда роман као целину. Јер се, по правилу, једино са ауторскога положаја може гледати не само уназад, на оно што се већ догодило, него и унапред, на оно што ће се тек догодити, и то без икаквих ограничења, тако да се једним погледом може обухватити сав роман као целина, односно целина једнога књижевног света.⁴ Стога је занимљиво поближе видети шта то и како Софка унапред зна, предвиђа и слутити.

⁴ Категорију аутора у самој приповедној тексту, не као пишчеву личност, подразумевамо онако како ју је објаснио Михаил Бахтин у студији *Аутор и јунак у естетској делатности*.





Нечисту крв, зна се, приповеда невидљиви (неперсонализовани) аутор. А већ из досадашњег излагања могло би се знати, или барем наслућивати, да ће његов видокруг бити врло близак Софкиноме, с њим ће се често подударати и још чешће укрштати. Међутим о самоме аутору код Станковића, о његовим својствима, нешто више можемо сазнати из случајева кад се од њега одвоји, кад тако рећи из његове сенке изађе у различном степену индивидуализован приповедач и проговори у своје име. Штавише, у једној групи приповедака Станковићев приповедач не само што се појављује као засебан лик, и не само што општи са нама читаоцима, него се обраћа и јунацима приповетке, као што се и они обраћају њему називајући га по имену: Миле.

Није странац, него познаник, сусед, понекад је и у родбинским односима с ликовима, што значи да их изблиза, чак и интимно познаје. Описује их са смањене удаљености, прониче у њихове мисли и примисли, распознаје им поглед и покрет, хотимичан гест или нехотичну мимику. А будући да се слободно између њих креће, у прилици је да их ухвати у ретком, тренутном, рецимо започетом а још недовршеном покрету. Приповетка *Они* почиње тако што приповедач Миле неочекивано улази на капију смртно болесног пријатеља Мите, угледа његову жену Марику како цепа дрва, и: „Како беше замахнула секиром, тако и остаде кад уђох”.⁵ Овај заустављени замах Марикин пун је динамике, баш зато што је заустављен пре него што је завршен!⁶ А уз њега иде и израз лица, суза на Марикином лицу чим је препознала пријатеља свог мужа.

Има Станковић једну кратку приповетку, *Нушку*, која је - можда више од других - с краја на крај проткана динамиком. Нушка је приказана сва у покрету: увијање, кршење њенога младог тела, подрхтавања у узбуђењу, грчења у еротизованој екстази, ширење зеница и премирања у гласу. Не девојка, него девојче Нушка цело се скупило у тело којим витлају чула и нагони. Али ко би све то могао описати, изблиза и готово изнутра, из самог доживљаја, кад приповедач Миле не би био рођак јунакињин, уз то и довољно од ње млађи дечак?

Рођак је и млађи је да би га она без зазора могла пустити веома блиско, чак толико да телом уз тело с њом ковибрира. Једним таквим приљубљивањем двају тела приповетка се у оштроте потезу завршава, прекида се на врхунцу напона (као што је и почела једним наглим потезом): „Разгрну јорган, паде, узме ме у наручја, пригрли, привуче у скут и метну моју главу у

Штавише, у тој студији Бахтин између осталог непосредно каже: „Аутор не само што види и зна све оно што види и зна сваки јунак понаособ и сви они заједно него и више од њих, при чему он види и зна што је њима у начелу недоступно, па се у томе вазда извесноме и постојаном сувишку виђења и знања ауторовог у односу на било ког јунака и налазе сви они моменти којима се доврхуњује целина - и то како целина самих јунака тако и целина збивања њиховога заједничког живота, то јест, целина дела“ (М. М. Бахтин, *Естетика словесног творчества*, Москва, 1979, стр. 14).

⁵ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 1, „Просвета”, Београд, 1985, стр. 235. Све остале цитате, осим из *Нечисте крви* и *Газда-Младена*, даваћемо према овом, најновијем издању Станковићевих дела.

⁶ Овај је детаљ први истакао Мидхат Бегић (речима да у „приповиједи Они имамо слику личности у току још недовршеног покрета”) у студији Поетска чистота „Нечисте крви“ Борисава Станковића, први пут објављеној 1971. године, прештампаној у: *Izraz*, 1984, XXIX, br. 10. Број часописа у целини је посвећен Бегићу. Студија садржи већи број изузетно занимљивих, за нас веома подстицајних запажања, али међусобно, на жалост, недовољно повезаних и теоријски мутно објашњених.





недра [. . .] а сва се тресла, ваљда од свега овога што је око нас све силније и силније бивало. Тресла се она и сва мирисала, мирисала, тако мирисала!”⁷ А дечак је, дакле мушко је, да би Нушкини еротизовани покрети били опажени баш мушким оком, да би дрхтаји женскога тела одјекивали у изазваним дрхтајима мушког тела. Лик Нушкин је, уосталом, отиснут у дечаковим чулима и уобразиљи, па је утолико невинији упркос високој и обостраној еротизацији. Опажено, дакле, постоји заједно са оком које опажа; приповедач (Миле) и лик (Нушка) нераздвојиви су као делови исте целине, као лице и наличје.

Очигледно је да је Борисаву Станковићу био неопходан приповедач чије би око - насупрот свим забранама, строгим конвенцијама које љубопитљиви поглед заустављају већ на дворишној капији - изнутра гледало, које би гледало у тренуцима кад се ликови у интимноме простору опуштају, обзири слабе а нагони и жеље навиру у појачаној психосоматској динамици. Тако, на пример, у већ помињаној приповеци *Они* болесни Мита у присуству своја два блиска пријатеља, од којих је један приповедач Миле, чини симболички гест пред својом женом Мариком загризавши у крушку што му је као понуде послала она иста Мара за којом копнећи жуди.

Миле тада у неколико магновења погледом хвата како с једне стране Марика, „уздржавајући се да се не ода, брзо сиђе низ степенице, замаче иза куће, стискајући очи палчевима”, а с друге стране то „Мита виде, примети, би му непријатно, извади из уста крушку”.⁸ Цела једна драма дешава се гестуално између Мите и Марике, али су ти гестови - иначе са симболичким набојем - строго ограничени местом, временом и присуством других особа. Штавише, њих ликови нису толико вољно одабрали колико су им они просто отели маха. И ваљда из те за нас немерљиве, али за Станковићевог приповедача и мерљиве и знане разлике између онога што ликови пред блиским људима желе показати и што им се нехотично отима, заправо и долази она особена, осетно напрегнута, неким неодређеним ишчекивањем испуњена атмосфера у приповеци.

Пажљивоме читаоцу неће промаћи овај доста необичан опис мимике на Томчиноме лицу у приповеци *Стари дани*: усамљен седи у мраку иза куће, док из осветљене собе једнако допире страстан и заносан Пасин глас, па он онда узме цигарету коју је пре тога завио, почне „да је пали, али невешто, гризући је, жваћући, трепћући очима, челом, целим лицем, од песме која долажаше из собе”.⁹ Рећи да неко не очима, него челом и целим лицем трепће, врло је чудновато. Томча уистину и није трептао челом и лицем, није у дословноме, него тек у преносном смислу добијеном помоћу зеугме: глагол *трептати* нехотично је после *очију* везан за *челоилице*. Међутим, рећи нехотично не значи рећи и погрешно: нехотично у тропима и фигурама може значити да је спонтаним померањем односа међу речима ухваћен редак а тренутачан утисак. Али чији утисак? Томча, који је из собе побегао у мрак, свеједно није ни ту сам: у потаји га прати и помно осматра исти онај Миле, и то Миле још једном у дечачком узрасту. А када је Томча завио цигарету, Миле ненадано искрсне преда њ нудећи му да запали и приносећи из кухиње донесени жар до самога лица. И док Томча пали цигарету, дечак прати трептаво смењивање осветљених и осенчених места на немирноме лицу.

⁷ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 1, стр. 213. О приповедачу као дечаку и уопште о приповедачу у Станковићевим приповеткама дао је интересантна запажања Димитрије Вученов у раду *Наратор у приповеткама Боре Станковића*, у: Димитрије Вученов, *Трагом епохе реализма*, Крушевац, 1981.

⁸ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 1, стр. 248.

⁹ *Наведено дело*, стр. 234





Тако су код дубоко потресеног Томче унутарњи грчеви и мишићни трзај и споља продужени и појачани у игри светла и сенке. А то, дабоме, не би било могуће без дечјих очију које су се врло блиско примакле Томчиноме лицу - усред мрака жаром осветљеном - баш у тренутку кад је мислио да је сам и смањео контролу над својим телесним реакцијама. Дакле могу и чело и лице трептати, као очи, ако опажање протиче у описаним околностима и прелама се у доживљају нимало случајно - једног дечака.

Приповетка *Стари дани* има средишње место у Станковићевоме укупном делу, и дабоме не зато што је њоме насловљена његова ваљда најзначајнија књига приповедака,¹⁰ него што нас управо њоме Станковић помоћу неколико карактеристичних поступака уводи у свој особит књижевни свет. Њен је склоп темпорално заснован: напред се даје суморна слика савремене вароши, убоге и бездушне, да би се набрзо једним оштрим резом („Али доста! Нашто ово? Све је ово тако сирово, масно! Нећу то . . . Старо, старо ми дајте!“) прешло на другу временску раван - у варош из детињства а у сећању сачувану. За увођење, дакле, служи темпорални поступак у компоновању. А не уводи нас нико други него дечак Миле. Окружен члановима своје породице, која је очигледно и Станковићева породица, он одлази у течину кућу, на крсну славу. Цео је пут приказан с једне стране као кретање у све мањи и све затворенији простор, с друге као игра таме и светла: крећу се кроз таму и маглу, толико густу да се и по образима осећа, а испред њих светли фењер који носи шегрт; замичу у чаршију, и магла је сва „испресеца на укрштеним млазевима свећа из дућана и кућа“; кад скрену у течину улицу и приближе се његовој кући, у сусрет им светле два на капији обешена фењера; улазе у двориште, и већ се види велика осветљена соба а кроз дрвене решетке промицање сенки; прелазе кућни праг и у предсобљу им слуга изнад глава држи упаљену свећу да би у мраку осветлио степенице; најзад, отварају се последња врата а гологлав теча - и то гологлав једини пут у години - уводи их „у ту велику собу из које запахује светлост“. Светлост - опет у зеугми - не светли, него „запахује“ заједно са „топлотом и жаром људском“.¹¹

Код Борисава Станковића доста је чест ноћни или вечерњи пејзаж, са довољно тананом градијацијом од тамног ка светлом. При томе се у доживљају лика - па и приповедача - влажно, хладно и тамно контрастира са позитивно вреднованим сувим, топлим и светлим. Влажног и тамног боји се Софка; од њих зазире и газда Младен у истоименом роману. Светло, доживљено као топло, усредсређено је у изнутра осветљеној кући, још уже: у соби у којој су опуштени, раскомоћени међусобно блиски људи. Течину собу у коју је уведен, Миле једнако описује као топлу и светлу, јер „пећ бубњи, а светлост од четири свеће широка, пространа, помешана с тамњаном и димом дуванским“, да би нагло - на изглед без разлога, а заправо ради контрастирања - дометнуо како је „напољу хладан и влажан мрак“, па опет продужује исти онај прекинути опис. А када нешто касније, из дечје љубопитљивости уходећи Томчу, изађе из куће, он нам даје хладан и језовит, али и један од најлепших Станковићевих пејзажа: „Напољу свуда дубока, мртва ноћ. Из чаршије, са чесме пада вода. На студеном и мутном обзору избио месец, и једва пробијајући кроз влажне облаке, осветљава целу варош и околна брда неком мрко-гвозденом светлошћу“.¹²

Овакви сабласни пејзажи, са „мртвом ноћи“, „мртвим падањем воде са чесме“, са хладном и „мрко-гвозденом светлошћу“ месечевом - који су чудесно слични пејзажима

¹⁰ *Стари дани. Приповетке и скице*, СКЗ, Београд, 1902.

¹¹ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 1, стр. 227.

¹² *Наведено дело*, стр. 233.





Владислава Петковића Диса - у *Нечистој крви* почињу се јављати тек од X главе, од тренутка када Софкина пропаст започиње.

Насупрот томе, изнутра осветљена соба у кући опкољеној мраком, очигледно је хронотоп среће код Борисава Станковића.¹³ Малочас описани пут који је дечак прешао у пратњи својих родитеља заправо је пут који води у хронотоп среће. Праобразац је, дакле, садржан у раном дечјем доживљају. Отуда и време код Станковића - чисто композиционо гледано - доста често тече обрнуто, од садашњости ка прошлости, где се и налази његова утопијска варош, његови „стари дани” и „пусто турско”. Приповедач гледа унутра, интроспекцијски, а креће се уназад дуж свога памћења, и кроз помало замагљену копрену успомена, што Станковићевом тексту и даје ону толико пута већ истицану поетску каквоћу.

Занимљиво је да *Нечиста крв* у првој објављеној верзији почиње такође ноћним пејзажом: кроз мрак се назире силуете неких грађевина, друге се губе, и само у кући већ давно удате и оронуте Софке гори жута светлост. Међутим унутра, у кући, све је вредновано негативно: прозори су местимице излепљени „начађавелом хартијом”, па светлост која продире није само жута, него је „мрка”; соба је велика али влажна, у њој светлуца „мала лампица што је на столчици близу собних врата”, а гори „тихо, млако, ширећи од себе задах проливена гаса”.¹⁴

Иза тога следи широка а врло индикативна слика о томе како се ноћ „спусти, притисну све њих, целу ионако сниску, дугачку кућу, која сад дође - не прљава, већ некако пространа, мокра и хладна”.¹⁵ У хладној и разграђеној кући разграђен је и свеколики породични ред: свак узима што му и колико му треба, вуче за собом предмете и оставља их не марећи за друге укућане; деца Софкина из наћава извлаче комађе хлеба, витлају њиме. Ни трага од тоглог, породичног узимања хране, код Станковића иначе покатак и ритуализованог, уз неуморна нуткања. А и отац Софкин, који је ћерки у походе дошао, одлази мимо реда: усред ноћи, у недоба.

¹³ Термином *хронотоп* служимо се за означавање места које је у исти мах условљено и временом, тј. сваки пут кад се за нешто може рећи да се збива на извесном месту и у извесно време. Термин је разрадио Михаил Бахтин у студији *Облици времена и хронотопа у роману (огледи из историјске поетике)* и у науку о књижевности увео га је овим речима: „Суштинску узајамну зависност временских и просторних односа онако како су они уметнички дати у књижевности зваћемо *хронотоп* (што у дословном преводу значи „времепростор”). Овај се термин употребљавао у егзактним природним наукама, а уведен је и заснован на подручју теорије релативности (Ајнштајнове). За нас нема значаја онај посебни смисао који му се даје у теорији релативности, и овамо - у науку о књижевности - преносимо га готово као метафору (готово, али не и сасвим); за нас је значајно то што он изражава неодвојивост простора од времена (време као четврту димензију простора)” (М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет, Москва, 1975, стр. 234-235). Према је први пут објављен у овом зборнику, Бахтинов је рад написан још 30-их година.

¹⁴ Прва верзија објављена је у нишком часопису *Градина* 1900. године, бр. 5, 6, 7-8. Она је укључена као додатак у следеће издање, према коме дајемо све цитате из *Нечисте крви*: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, „Нолит”, едиција „Педесет српских романа”, Београд, 1982, стр. 209.

¹⁵ *Наведено дело*, стр. 213.





Отпративши оца, Софка је учинила симболички гест: није затворила, него је оставила отворену капију, и то ноћу. Метнута на почетак пасуса, реченица и самом својом организацијом издваја детаљ који се налази међу зарезима и, што је такође занимљиво, он није мотивисан ничим конкретним, дакле по себи је значајан: „Софка, оставивши отворену капију, враћа се.“¹⁶ Као да јој није стало ни до дворишног, па ни до кућног простора, на који иначе Станковићеви јунаци, међу њима и млада Софка, тако будно мотре. У кући је дочекује „мрачна, упола откривена постеља“ и у чираку загушљива лојана свећа, док је напољу „мрак, и то густ, тежак“. Станковић ту и посеже за оним истим композиционим резом са наглим смењивањем временских равни: Софки пред очи „све изиђе“, у мислима се окреће прошлости, у сећању се враћа све до трећег предускршњег дана када је отац ефенди Мита из крајева под турском управом - куда је био пребегао - послао Арнаутина, првог весника њене кобне удаје. Као и у приповеци *Стари дани*, у првој верзији *Нечисте крви* време тече уназад, од садашњости ка прошлости, то јест садашњост преузима улогу оквира, преко којих се и излази у ванкњижевни свет, а прошлост је време одигравања књижевне радње.

Али док у *Старим данима* приповедач Миле ретроспективно гледа и приповедање изједно тече у првом лицу, дотле се у *Нечистој крви* ретроспективно виђење везује за саму јунакињу, а приповедање тече у ауторово име. Раздвајање се, по свему судећи, није могло укинути без нарушавања неких особитих својстава овога Станковићевог текста, а као сложенији вид приповедања донело је знатне, па и чисто композиционе потешкоће. Тако, рецимо, после двеју композиционо преломних реченица - од којих прва гласи „Њој тада све изиђе!“ и друга „А сећа се свега“¹⁷ - аутор у првој верзији више није могао ни видети ни знати ништа што непосредно или посредно не би могла видети (у смислу опажати) или знати сама Софка. У противном, приповедање ће губити на уверљивости или се мора допунски мотивисати, што изискује извесну занатску спретност и код писаца који су у том погледу били много срећније руке од Станковића.

Ако се може судити на основу само три објављена наставка, уз то и кратка, а мислимо да може, Станковић ни на самоме почетку није имао намеру да напише дело у првом лицу, и то се код њега не да ни замислити под претпоставком да Софка буде приповедач; али није имао намеру, и то је много занимљивије, ни да га напише просто у трећем лицу, одвојеном од јунакињиног лика. Сав усредсређен на Софку, он се колебао, и колебање се види у несигурној, испрекидано вођеној композицији. Колебање, опет, нећемо довољно разумети ако га посматрамо само на занатској или, ако хоћете, техничкој равни. Јер је код Станковића било врло јако и превагу је умело да однесе двоје: једно је кретање времена уназад, преломљеног кроз сећање, све до ране младости и детињства, што је узајамно повезано и са топлим породичним, кућним животом; друго је блиско и субјективно гледање и доживљавање, увек из индивидуе према јавном животу, а не из јавног живота према индивидуи. То су две формотворне силнице о којима писац - као и о много чему другом - није морао себи полагати рачуна, али које су саодлучивале у његовоме избору једних и одбацивању других приповедних могућности.

Генеза књижевног дела, особито ако се она може пратити према рукописним варијантама, покаткад нам баца неочекивано светло на његове скривене стране. Рукописи *Нечисте крви* ни из једне етапе пишчевога рада нису сачувани; сачувано је зато оно што је у два-три маха објављивано у периодици, и што пружа поуздану грађу за, макар и делимичну, реконструкцију генезе. Тако је у три часописна наставка објављена 1900. године, која сада

¹⁶ Наведено дело, стр. 215.

¹⁷ Исто.





разматрамо, видљиво оно што је касније делимице укинато, делимице прикривено: да се време у тексту степенасто враћа назад. Мотивациони поступак који при томе Станковић употребљава може се назвати поступком најближе асоцијације: да би нас вратио до давног предускршњег дана када је отац послао гласника као најаву јунакињине удаје, писац у приповедној садашњости бира управо тренутак када тај исти отац усред ноћи одлази оставивши јунакињу саму; нешто касније, када је желео да нас врати у још даљу прошлост, све до јунакињиних предака, он опет - и то у назад једном већ помереној приповедној садашњости - бира тренутак кад јунакињина мајка Тодора и слушкиња Магда одлазе на гробље да ритуално одуже дуг према тим истим Софкиним прецима.

Поступак је мање тражен, више спонтано нађен. И очигледно је да се до њега дошло зато што је Станковић настојао да му приповедање потече из Софкине свести. И више од тога, не само из њене свести, него, и то је још важније, из њеног укупног самоосећања, емотивног колико и чисто телесног. Враћамо се опет на онај све до израза чистог телесног бола згуснут опис Софкиног расположења у часу кад се први пут пребацује у прошлост: вративши се у собу, затиче „мрачну, упола откривену постељу, с још отисцима од очеве јој тела, лојана свећа у чираку прска и заудара на изгорео лој, а напољу мрак, и то густ, тежак, и њој управо „тада све изиђе”, па је „чисто очи заболе од тога” и „брзо, заносећи се, лепи колуте црна лука на слепоочњаче и чело, целу главу стеже јако, свом снагом, учкурима и то унакрст, да би јој мозак испао”.

Најзад се кроз ову не само психичку и не само телесну, него кроз целовиту психосоматску муку пробија нова временска раван из дубине јунакињиног памћења: „А сећа се свега. Било је на три дана пред Ускрс. А она тада [. . .]”¹⁸

Чини се да је још разговетнији други случај. И можда зато што је Станковића повукао да почини крупну погрешку, толику да је, мислимо, имала удела у његовоме наглomu одустајању да продужи објављивање, а вероватно и писање прве верзије. Када је Тодорин и Магдин одлазак на гробље упослио као асоцијативни подстицај за даље временско пребацивање по дубини јунакињиног памћења, Станковић и овде спонтано бира нарочито душевно и телесно стање: један чувствено-чулни грч који је јунакињу држао извесан број тренутака. Отпративши мајку и Магду на гробље, и уз звуке гробљанског звона, Софка се журно повлачи у горњу одају, захваћена немиром и сладострасном стрепњом, да би се на концу све то слило у праву еротску екстазу. Из вршка екстазе, из емотивног и телесног грча њеног отвара се још једна приповедна раван, отвара се нов временски угао из ког ће се, према замисли, даље приповедати: „Снага би јој горела, мишићи играли, чело, руке, све било у зноју. Не би смела да се макне, а камоли врата да затвори, већ у жарку румен што је улазила на прозоре и трнула кроз себе у башту она би откопчавала минтан, разгртала кошуљу на прсима и посматрајући с чежњом и болом своја пуна, као млеко бела прса, мећала, стрепећи да их не повреди, своју врелу руку на њих и мислила о себи, мајци, оцу, деди. Деди, хаџи-Арси, који је био први, чувен, у бисагама пара доносио, имао толике чивлуке, њиве, винограде. Чак и паше по својој вољи бирао и намештао. Па о оцу, који је у турско време од свих ага и бегова био бољи. Боље говорио турски, па чак и арапски; бољесе носио.”¹⁹

У коначном свом облику *Нечиста крв* и започиње баш таквим подсећањем на Софкине претке. Али је читаоцу тешко разазнати да је то подсећање некада - у првој верзији -

¹⁸ Исто.

¹⁹ Наведено дело, стр. 221. Крај овог мало дужег цитата у исти је мах и крај објављивања прве верзије.





било део јунакињиног сећања, премда су осетни трагови овога другог задржани у ономе првом, и они свакако остављају извесан утисак при читању. Још је теже, боље рећи немогуће је наслутити да је сећање на претке према првој пишчевој замисли било зачето не само у телесном него још и у еротскоме немиру. А јесте. Несаобразност између предака и еротике поприлично је велика, чак садржи и нешто богохулно, поготову зато што је цела сцена уоквирена задушничко-гробљанским појединостима. Чудновата веза и самог је писца могла збунити, и чини се да је нехотична, мада није сасвим случајна. Суседство еротског са гробљанским Станковићу, у основи, није страно, а могло би се објашњавати и као преобличена стара, у фолклору поетски стилизована веза између љубавног заноса и смртног издисаја, што заиста код Софке, у завршној верзији романа, непосредно налазимо. Али је неочекивана веза еротске екстазе с прецима занимљива и као производ, с једне стране, поступка мотивације помоћу најближе асоцијације (одлазак на гробље и асоцирани преци) и, с друге стране, јаке Станковићеве потребе да приповедање у преломним моментима усмерава из укупнога душевно-телесног расположења Софкиног.

Новија теорија романа прилично је много пажње посветила углу његовога приповедања, и ко га приповеда, да ли у засебном лику отеловљени приповедач или безлични аутор, и да ли у исповедном првом или у неутралном трећем граматичком лицу.²⁰

За разумевање *Нечисте крви* свакако је то важно, поготову зато што је пред нама прелазан случај који изискује разјашњавање. Али изгледа да је, у извесном смислу, још важније то што у првој верзији романа везивање приповедног угла за Софку, то јест приближавање Софки, иде сразмерно са укључивањем њеног не само душевног него и телесног стања. Њена мислена активност, ако се о њој може говорити, стопљена је с телесном; њено сећање у оба случаја израња из јарко насликаног телесног узнемирења. Најновија теоријска испитивања потврђују да такав поступак није изузетак, није ни случај ан: приповедач у првом лицу - али, разуме се, и лик који је доведен у велику близину аутора, тако да им се видокрузи укрштају - у роману је присутан и својим телом, приповедање је посредовано његовим „телесно-егзистенцијалним положајем”.²¹

Додуше, већ у другој верзији - коју је Станковић седам година касније почео објављивати и такође је без објашњења прекинуо²² - уклоњена су оба места где се Софка почиње сећати, па је тако и она јака телесна узнемиреност изгубила првобитну мотивациону улогу. Тако је и у објављеном роману. Али тако је само на први поглед, јер кад се нешто помније разгледа текст, разазнаје се оно активно учешће јунакињиног тела које смо малочас истакли. Променама и дорадама није укинута оно што је у први мах дато као обнажени поступак, него је другачије расподељено, промишљеније и тананије уткivano у целину, без

²⁰ Кајзерови радови вероватно су најпознатији: Wolfgang Kayser, *Tko pripovijeda roman?*, у: *Umjetnost riječi*, 1957, I, бр. 3; Wolfgang Kayser, *Entstehung und krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1954.

²¹ Такво тумачење дао је пре неколико година Франц Штанцел. Његова кључна реченица гласи: „Приповедач у првом лицу разликује се, према томе, од ауториталног приповедача (ми, следећи Бахтина, у овом случају говоримо једноставно о аутору - Н. П.) у трећем лицу по својој телесно-егзистенцијалној (körperlich- existentielle) позицији у фикционалном свету“ (Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, стр. 122). У овој се књизи сажето тумачење улоге телесног момента може наћи у одељку под речитим заглављем „Приповедачева 'телесност' и мотивација приповедања”, стр. 126-128.

²² У београдском часопису *Дело*, 1907, XII, књ. XLII, бр. 1, 2, 3; књ. XLIII, бр. 1. Ова је верзија такође укључена у „Нолитово“ издање *Нечисте крви* према коме овде цитирамо.





наглих композиционих резова кад се прелази с једне на другу временску раван, и са „меким” прелазима између ауторове и Софкине тачке гледишта

Тело Софкино, као што ће се касније видети, у роману тако често усмерава читаочеву перцепцију (тактилну, просторну, визуелну и акустичку, рецимо) да се то при тумачењу мора узети у обзир. Штавише, не сме се занемарити да сличну улогу повремено добијају и тела других ликова. И уопште је, код Станковића, телесна страна ликова значајнија него код многих наших старијих писаца, па је стога ваља пажљиво осматрити, без преувеличавања својственог проценама које се заснивају на голом утиску.

А што се десило са телом, десило се и са сећањем Софкиним. Не само што је Станковић мењао оба почетка њеног сећања, него је премештао и њихов положај у композицији романа, чак толико да је најзад дошло до пуног темпоралног преокретања. Темпорално преокретање није толико занимљиво само по себи, нити зато што открива недоумице које је писац у размаку од десет година решавао настојећи ваљано да компонује роман - а Станковићу се то није лако давало - већ је занимљиво и зато што је уграђено у коначни текст романа. Није невероватно, није ни необично да се поједине етапе пишчевога ранијег рада чувају - као наталожени слојеви - у завршноме тексту. А да бисмо то показали, ваља нам још једном, и у целини, приказати темпоралне схеме приповедања у све три верзије. Под темпоралном схемом приповедања у овом случају разумемо смењивање проспективног угла гледања (правцем догађајног развоја) и ретроспективног угла гледања (уназад ка већ догођеном). При чему код Станковића - а по правилу је тако и код других писаца - аутор ретроспективни угао изводи из сећања неког лика. А уопште, у роману, сећање лика може служити као мотивациони чинилац у организацији композиције, али га понекад налазимо само на нижој равни: с времена на време проткива описе који се дају у ауторово име.

Темпорална схема приповедања у првој верзији већ нам је позната: на почетку аутор проспективно приповеда о животу остареле Софке, све до тренутка кад се она први пут, након очевога одласка, почиње присећати своје прошлости; помоћу тог присећања аутор нас ретроспективно премешта у давни предускршњи дан; приповедање затим тече у прошлости, али проспективно; при крају трећег часописног наставка приповедање се још једном, опет помоћу Софкиног сећања, ретроспективно окреће у прошлост, то јест почиње прича из најдавніјег времена, о хаџијском (ходочасничком) родоначелнику породице. У другој верзији темпорална је схема знатно поједностављена, пре свега зато што се више споља не виде преласци са проспективног на ретроспективни угао гледања. Осим тога, као почетни тренутак узима се предускршњи дан, и онда приповедање изједно тече проспективно. Занимљиво је да је и у другој верзији остао опис Софкине еротске екстазе - додуше, уз нешто блажу стилизацију - али су зато после назнаке да је почела да мисли стављене три тачке, а то значи да се више не види на кога је почела да мисли кад је у узбуђењу положила руке на своје обнажене груди. Преци су, дакле, механички али с правом одвојени од еротике.²³ Тек при крају четвртог часописног наставка, где је римским бројем означена друга глава, почиње прича о прецима, уз мимогредно упућивање да је то део и Софкиног сећања. Објављивање је овде прекинуто.

У трећој, завршној верзији роман почиње тачно тамо где су две раније прекидане - од приче о прецима. Више се не примењује, као чисто композициони поступак, смењивање проспективног и ретроспективног угла гледања. Али ако је уклоњен поступак, из текста није уклоњен, да тако кажемо, његов производ. Доследно, од почетка до краја романа, одржана је временска узастопност: проспективно се композиција развија од Софкиних предака до њенога рода.

²³ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 229.





Али у исти мах све до IV, у нешто мањој мери и до V главе - до оне уз варирања понављане реченице „Било је то пред Ускрс” - догађаји су при описивању стилизовани као прошли, и као да су кроз сећање пропуштени, а види се и кроз чије. Поглед уназад, који је на композиционој равни брисан, задржан је на нижој равни у тексту. А дошло је и до још једне занимљиве појаве: брзина протицања приповедног времена постала је, кад је целина склопљена, осетнијом, а и осетно је с композиционим склопом саображена. Да би се то видело, ваља паралелно с протицањем времена пратити и сижејну окосницу *Нечисте крви*, јер сиже укључује у себе облике приповедања, а њега у себе укључује композиција. Како то, разуме се, налаже структурна хијерархија.

Иначе врло брзо док се приповеда о прецима, протицање времена осетно се у роману успорава чим се пређе на Софкину породицу, на њено детињство и, још више, на њено девојаштво проведено у кући с мајком. Јер отац је после ослобођења вароши (историјски је то 1878. година) заједно с Турцима одбегао као осиротели коленовић. Право успоравање, међутим, настаје тек у главнини романа, од V до XXV главе, од доласка очевог гласника, па и самог оца, до просидбе и - а ту се већ време згушњава, успорава, као да је на тренутке закочено - до свадбених свечаности, до удаје Софкине за малолетног Томчу, сина сеоског газде Марка, одскора досељеног из Горње Пчиње. При томе је прича о газда-Марковој пчињској кући, као и о новој, надно вароши саграђеној, уклопљена у паралелни сижејни ток. Марков неуспео покушај при свршетку свадбе да - према пчињском обичајном праву - уђе у снахину ложницу уместо сина, онда први дани Софкиног живота после свадбе и, на крају, Маркова погибија и сахрана последњи су догађаји исприповедани успореним временом. После тога временски се ток опет, и све више према крају, убрзава, а особито након ефенди-Митиног захтева да му зет исплати новце које му је као откуп за ћерку обећао Марко, што је изазвало, дотле притајену, жестоку Томчину нарав и коначно одлучило жалосну судбину Софкину онако како нам је она на почетку прве верзије - уосталом, са нешто више појединости - била приказана.

Први критичари *Нечисте крви* упућивали су замерке композицији, нарочито завршноме делу текста, а изричито нагломе убрзању приповедног времена. А да ствар буде још гора, сазнало се да је Станковић био приморан да текст у самој штампарији при крају скрати за, отприлике, два табака.²⁴ Довољно је навести како Јован Скерлић вели да при крају „догађаји нагле”, „у суноврату” и „причање је у ско ковима”²⁵ Премда је Скерлићева критика у

²⁴ Занимљиве податке о писању романа даје Синиша Пауновић у чланку *Записи и причања о Борисаву Станковићу*, у: Синиша Пауновић, *Писци изблиза*, Београд, 1958. Да је сам Станковић на крају ипак био задовољан што је рукопис скраћивао, очигледно и уз помоћ Драгутина Костића, о томе постоје барем два сведочанства. Прво, у писму М. Савићу од 25.V 1910. године каже: „Када би било за хонорар, не би изнела ни 10 табака, а кад је требало да ја плаћам, издужио се до ђавола, тако да сам морао сав други део, сав онај ваздух, да бацам и да бришем”, уп.: *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 6, стр. 288. Док овде тврди да је избацио „сав онај ваздух”, дотле у белешкама које је дао Милану Огризовићу 1917. године још одређеније каже да је избацио оно што и сам сада мисли да је требало: „други део *Нечисте крви*, за који критичари кажу да је „изгужван”, скраћен је приликом штампања једно због тога што је роман био прешао 16 табака, а ја се бојао да га нећу моћи платити, тј. да се неће књига моћи распродати, а највише и због тога што нисам хтео да читалац почне осећати писца, као што сам ја, код толиких њих, осећао при крају романа. А и због тога да не кажем све читаоцу, већ да би он сам и даље мислио према својој умној развијености”, уп.: Borisav Stanković, *Nečista krv*, „Moderna knjižnica”, Zagreb, свезак 39-40, 1917, стр. 8.

²⁵ *Сабрана дела Јована Скерлића*, књига пета, Београд, 1964, стр.188-189.





многим појединостима тачна, свеједно он при томе губи из вида управо оно што нас посебно занима - да убрзање приповедног времена има особиту композициону функцију.

Јер оно се код Станковића убрзава и на почетку као и на крају текста, дакле на оквиринама, а познато је да се с једне стране на оквиринама и с друге у основном делу текста примењују међусобно опонирани књижевни поступци.²⁶ Као што и иначе бива у књижевности, случај је хтео да изнуђено скраћење само појача можда „најприроднију” кривуљу протицања романескног²⁷ времена: у композиционом погледу функционална убрзања времена на оба краја текста и успоравање, готово кочење у његовој главнини.²⁸ Критичари су, међутим, композициону функцију занемарили полазећи или од натуралистичке тезе о психофизиолошком изрођавању или од самеравања са замисливши стварним, ванкњижевним временом збивања. Стога, у крајњој линији, и нема ничега противречног у чињеници да су за нас врлине оно што су за њих биле мане.

Најзад, добија се утисак као да је Станковић, кад се по други пут вратио писању романа, у исти мах одлучио да крене потпуно супротним путем, одбацивши два ранија решења. Али одмах примећујемо и нешто друго, а наиме да је у свим тим крупним променама била и једна стална: постепено је прво једну па онда другу етапу Софкиног сећања помицао на сам почетак, тако да је напоследку дошло до огледалског преокретања времена - што је у првој верзији био почетак (композициона улога пролога) у последњој је крај (композициона улога епилога).

Ето тако се и десило да у *Нечистој крви*, кад гледамо у крупним сегментима, приповедање изједно тече сукцесивно и у ауторово име, и не може се уочити много шта од онога што смо у првим верзијама могли да подвргнемо ближем посматрању. Верзије нам, дакле, припомажу да препознамо неке, по свему судећи, важне али прикривене особине Станковићевог текста. Тако се, на пример, приликом посматрања постепеног сливања двају ретроспективних момената у јединствен проспективни ток могло пратити како се у исти мах губи потреба да се субјективни угао гледања мотивише помоћу јунакињиног сећања. Али је зато, с друге стране, сам угао под којим Софка посматра догађаје сачуван.

Кад, наиме, помније разгледамо текст, примећујемо да је он доста густо проткан Софкиним опажањем и доживљавањем. А и само сећање, које је укинато на крупном композиционом плану, пренесено је у ситније одсечке текста, по тексту је канда овде-онде разбацано, па га налазимо у омањим описима. Штавише, и аутор нам то с времена на време даје до знања. Рецимо уз овај опис ноћног легања тетке Марије, за који се одмах по

²⁶ О томе опширно пише Б. Успенски у зборнику: В. А. Vspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд, 1977. Види посебно одељак под заглављем „Оквири уметникога текста”, стр.193-210.

²⁷ Пошто постоји извесно зазирање од њега, морамо напоменути да се придевом романескно свуда служимо за означавање особина романа као жанра. Облик је француски, и изгледа да га је у шири оптицај увео Албер Тибод. Све што би ваљало објаснити, већ је објашњено у примедби француског издавача и нашег преводиоца Марка Видојковића на 49. и 50. страни књиге: Албер Тибод, *Размишљања о роману*, Београд, 1955.

²⁸ О убрзавању времена у епилогу уп. код Томашевског: „После дугог и полагааног приповедања о неком омањем периоду у јунаковом животу - у епилогу се сусрећемо са убрзавањем пиповедања, где на свега неколико страница препознајемо догађаје од неколико година или деценија“ (Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва-Ленинград, 1930, стр. 200).





стилизицији види да припада децјем доживљају, назначава се да потиче из јунакињиног сећања, и потанко се наводи да је она у тренутку опажања била „покривена јорганом са осталом децом, која, навикнута, одавно би заспала”, али она није: „И онда теткино долажење отуда, њена замореност, малаксалост. И раскомоћавајући се у својој постељи да легне, оно њено крштење и уздисање и мољење”.²⁹ Сличан је опис ефенди-Митиног бекства и његових повремених долазака, где треба обратити пажњу на просторне прилоге будући да они упућују на лични доживљај: „Са Турцима и беговима и он пребегаво, и *тамо* у Турској почео да се бави, тобож тргујући с њима. Ретко би *отуда овамо* прелазио”.³⁰

Готово да је сувишно кад аутор објасни да се то „Софка сећа”. А за текст, уопште узевши, значајно је ако га повремено проткива јунаково сећање - та прозрачна доживљајна (егзистенцијална) копрена кроз коју ми читаоци гледамо на догађаје романа.

Постоји, напослетку, извесна зависност између места које неки лик у роману има и угла под којим се роман приповеда. Што јето место истакнутије, што је више дигнуто према аутору, утолико јача тежња да се догађаји приказују како их лик види. У крајњем случају сам лик, заменивши аутора, постаје приповедач, а као приповедач он на догађаје може гледати као на нешто што је проживео и самим тим што је догођено, а то значи уназад.³¹ Софка није приповедач, али је зато повлашћени лик, привилегована јунакиња, па већ и стога с краја на крај текста осећамо њено опажање и доживљавање. При томе такође сразмерно јача тежња да се на догађаје гледа као на догођене, што с правом можемо именовати као једну врсту потенцијалног сећања. Као стварно, међутим, оно ће настојати да се појави свуда где то буде могуће, а то значи тамо где се неки догађај описује као ранији - као дат у приповедној прошлости. А будући да је, уза све то, Станковић у првој верзији приповедање композиционо заснивао у јунакињином сећању, и да је у каснијем тексту много шта од тога сачувано, постаје бар једним делом јасно одакле у *Нечистој крви* долази она стилизација описа као да је то што јој се дешава за Софку у исти мах и изненађење и нешто што јој је познато, што је тако рећи унапред доживела. Уосталом, од некадањег ретроспективног гледања у самом је тексту остављен угао под којим је раније (у првој верзији) већ остарела Софка, сећајући се, уназад могла видети сву своју пропаст. Јер је у коначној верзији романа Софкин силазак (судбински пад) трагички стилизован поред осталог и зато што она унапред, барем крајичком свести, зна каква је судбина чека. Зна, и зато што зна прихвата, а у себи се дубоко и постепено распамећује.

²⁹ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 20.

³⁰ *Наведено дело*, стр. 27. Подвлачење је наше.

³¹ Уп. ову за нас значајну тврдњу Франца Штанцела: „Аукторијални приповедач може један од својих ликова привилеговати тако што му даје да се са извесне накнадне временске тачке сећа догађања које се већ збило, а пошто то по правилу може само приповедач у првом лицу, тај се лик приближава приповедачу у првом лицу“ (Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, стр. 131).





II

A

ко у избору наслова роману Борисав Станковић можда и није био најсрећније

руке, чини се да је то знатно више био у избору његове прве реченице. Има у њој нешто од обухватности општег погледа баченог на књижевну радњу која ће се касније део по део приказивати. Разуме се да прва реченица у роману - било ком, па и у *Нечистој крви* - не мора сама по себи бити значајна, али јој зато јако, иницијално место у композицији даје ванредну моћ да привуче читаочево пажњу: њу он најпре види и најпотпуније је опажа будући да га још није понела струја усмереног, па тиме и олакшаног читања. Писац се, извесно, том околношћу може окористити, али и не мора. Две-три доста ситне појединости у Станковићевом случају недвосмислено наводе на потврдан одговор. Уз то ће нешто касније постати јасно да стављање под аналитичку лупу ситнијих делова текста помаже да се из нешто другачијег угла виде и неке његове крупније особине. Што читаоцу одмах пада у очи, и што у читању појачава утисак, то је чињеница да је прва реченица издвојена у засебан пасус. Штавише, ми осећамо да би припајање њено уз наредни пасус прикрило разлику између два приповедна погледа (или два угла приповедања) који се у тој реченици и у наредноме пасусу налазе и који се очито по обиму не подударaju.

Заправо прва реченица, и уједно први пасус, на самоме уласку у роман отвара врло широк поглед: „Више се знало и причало о њеним чукундема и прамдема него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак и о њој - Софки”.

Одмах затим други пасус осетно сужава поглед усмеривши га на кућу: „Њихова је кућа била стара. Изгледа да од када је варош почела постајати, да је и та њихова кућа већ тада била ту. Цела родбина из ње је произишла “. ³² И даље све са истом поступношћу, све док се поново не дође до оца и мајке главне јунакиње, и не започне прича о њеној судбини. А да овај поступак није случајан, да Станковић за њим није мимогред посегао, него да нам као карактеристичан може нешто рећи о важним својствима текста, за то додатну потврду даје други роман - *Газда Младен*. ³³ Прва реченица у *Газда-Младену* још мање се прелива у текст који за њом следи, још мање се за њега везује, него се, напротив, сама за се односи на целину радње, сама раскрива поглед на сав исприповедани живот главног јунака: „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради. ” Стога је разумљиво што је она такође графички одељена. А већ идући пасус доноси темпорални заокрет, враћа на временски

³² Борисав Станковић, *Нечиста крв*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 7.

³³ За живота Станковић је објавио само прву, недовршену верзију романа, у часопису *Коло*, 1903, књ.V, бр. 3. 5, 7, 8, 9, 10. Касније је Драгутин Костић из заосталих рукописа склопио роман: *Дела Борисава Станковића*, књига трећа: *Газда Младен.Певци*, Београд, 1928. У свим случајевима ми цитирамо следеће издање, у које је укључена и прва верзија: Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, едиција „Педесет српских романа”, Београд, 1982.





почетак приповедања, на јунаково рано детињство: „Још док је био мали, тек пошао у школу, знао је да, као што доликује сину и првенцу њихове куће, треба да се најбоље учи, а опет да код куће од свих највише се боји, поштује бабу, очеву матер.“³⁴ Приповедање даље тече углавном једнолико.

Али има још једна, при томе заиста ситна појединост, која свеједно завређује пажњу. Занемарује се у тумачењу, занемарује се и испушта у прештампавању - чему свој прилог понекад дају словослагачи и коректори - да је Станковић имао обичај да на место дубљег композиционог прелома метне звездицу.

Најзанимљивије је кад тај графички сигнал нађемо - а обично га ту и налазимо - на предњем и/или задњем делу оквира, односно после уводнога (пролошког) и испред изводнога (епилошког) описа у роману. Тако је, на пример, у првој верзији *Нечисте крви* звездица метнута након уводног описа Софкине куће, а када је у последњој верзији тај опис пребачен назад као изводни (епилошки), такође је испред њега метнута звездица³⁵. При томе оба описа, наравно, почињу истом реченицом: „Тек што је поноћ превалила.“ У *Газда-Младену*, у верзији коју је писац објавио, звездица се налази баш после прве реченице, која је гласила нешто одсечније: „Увек, једино, целог живота, само је оно радио што човек треба да ради“.³⁶ Неспорно је, према томе, да је писац овој првој реченици наменио посебну композициону улогу. Она у једноме потезу износи оно што ће роман широко развити; између ње и осталог текста суштинска се разлика може свести на обим. Ко би, рецимо, желео у десетак речи изнети садржај романа, оно што се о Младеновом животу приповеда, опет би најбоље учинио ако би поновио прву реченицу: „Целог живота, увек, само је радио оно што један човек треба да ради“. Стога би се она с једнаким правом могла наћи и на крају романа: као сажето поентирање.

Сада неће бити тешко да на основу обављене паралелне анализе истог књижевног поступка у два романа, једнако као и у њиховим верзијама, реконструишемо у *Нечистој крви* једну невидљиву звездицу, тј. непосредно у тексту одсутну али зато у дубинској структури³⁷ присутну сигналну јединицу која после прве реченице упозорава на њену особиту композициону улогу - она, као предњи део оквира, отвара поглед на романескни свет који ће се постепено уобличавати.

Као што почетна формула „био једном један цар“ отвара поглед на свет бајке, па у исти мах функционише као део текста и као метатекст. А са таквом се улогом, разуме се, мора саобразити унутарњи састав реченице, њен склоп: да се у њој као у маленоме сочиву одразе наговештаји основних односа из приповедне фреске коју писац одмах потом почиње

³⁴ Борисав Станковић, *Газда Младен*, стр. 7.

³⁵ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 213. и 203.

³⁶ Борисав Станковић, *Газда Младен*, стр. 109. И овде је при штампању испуштена звездица, а по ширем се размаку види да је за њу било остављено место.

³⁷ Дубинска структура је термин преузет из лингвистике (увео га је Ноам Чомски) и по аналогији је примењен на књижевни текст. При томе се има у виду само најопштије одређење да „дубински ниво, будући апстрактнији (и у том смислу ‘дубљи’), подразумева, напротив, оне односе који се не уочавају непосредним посматрањем оствареног језичког феномена, већ се морају реконструисати на основу извесних принципа које поставља теорија“ (Milka Ivić, *Prauci u lingvistici*, Ljubljana, 1975, str. 192).





развијати. Што је Станковић ту реченицу, премда ју је најмање трипут варирао, на крају ипак спонтано склопио - идући сваки пут, а по обичају, кратицом унутарњег импулса - са жељом да постави чврсту тачку од које ће се лакше отиснути у приповедање, то је такође значајно за разумевање његовога невероватно много и оштро куђеног језика, нарочито синтаксе. Ко његову прозу тумачи, па и *Нечисту крв*, данас више не може а да се тиме посебно и пажљиво не позабави. Али пре тога ваља рећи шта анализована реченица доиста садржи.

Њоме се, најпре, уводе групе ликова о којима ће се или у првоме делу или дуж целог текста приповедати. И уводе се баш према редоследу замишљеног приповедања: прво ранији преци, чукундеде и прамдеде, па непосредно отац и мајка, да би се најзад самим синтаксичким склопом издвојила и истакла јунакиња (чини се то помоћу синтаксичке фразе „па чак и о њој - Софки”, са узлазном интонацијом ускличне врсте). Њоме се, затим, тачно означава извор знања на који ће се аутор делимично ослањати све док у средиште не дође сама јунакиња: то су породичне предаје и кућне приче у вароши (истицање да се у родбини и по вароши „знало и причало”).

У првим главама то „знало се и причало” појављује се више пута уз варирања.³⁸ Напоследку, кад се пажљивије погледа, види се да је наговештен и посебан однос према главној јунакињи: за остале ликове једноставно се каже да се „знало и причало”, док се за Софку употребљава већ помињана а толико јака допусна синтаксичка фраза да се њоме пре истиче дубока разлика него што се допушта једнакост, наиме каже се „па чак и о њој(!)”. А то је, наравно, стога што се касније у тексту и сама Софка појављује као извор знања. И више од тога: знање до аутора долази преламајући се добрим делом кроз њено сећање.

Елем, да је Станковић у свега једној, уводној реченици умео синтетичним, и спонтаним, потезом да оцрта оно што ће затим нашироко исприповедати, то више и не треба доказивати. И то, уосталом, није ни непозната ни ретка појава у уметности приповедања. Али човек овде тешко може одолети искушењу да не потегне и једно у теорији прозе ваљда најзанимљивије а, како то обично бива, и најтеже питање: о узајамној условљености синтаксичких и наративних структура. Јер, као што се зна, са стране лингвистике реченица је - и поред свих новијих покушаја да се докаже супротно - највећа (инваријантна) јединица језичког система која по природи ствари улази у њен научни предмет, а са стране теорије прозе тешко се утиру путеви ка откривању примамљивог изоморфизма међу типом наративног (текстовног) склопа и типом употребљених реченичних склопова.³⁹ Код Станковића се ово питање појављује из једнога посебног угла и, додуше, више на практичној него на теоријској равни, али зато није ништа мање значајно. Јер готово сви његови критичари и тумачи, или барем већина, а међу њима и они који су у похвалама знали јаче да притисну пером, упућивали су у исти мах примедбе синтакси и једанпут уже, други пут шире схваћеној композицији.

А што је најзанимљивије, оне су истородне: и у једном и у другом случају истиче се да је целина неуравнотежена, са неусклађеним и несразмерним деловима, али и са недовољно логично изведеним односима. Макар и са негативне стране, дакле, у критици је синтакса довођена у везу са композицијом романа. Наравно, више нехотично него хотимично, и више према утиску него са неком теоријском помишљу.

³⁸ Овај извор знања први је описао Димитрије Вученов у раду *Ко прича причу „Нечистој крви” и како је прича?*, у: Димитрије Вученов, *Тратом епохе реализма*, Крушевац, 1981

³⁹ Нешто опширније о томе уп.: Novica Petković, *O klasifikaciji književnih tekstova i o njihovoj prirodi* у: *Umjetnost riječi*, 1983. XXVII, br. 3.





Невоља, међутим, није у томе што се проблем спонтано називао, него што се Станковићевој синтакси, и језику уопште, прилазило - све од раних а угледних критичара као што су Ј. Скерлић и Б. Лазаревић, а и песник Ј. Дучић, па до данас⁴⁰ - с оне стране с које се по нашем мишљењу пре прикрива него што се открива њена чисто књижевна улога у прози. И заиста, ако се просто полази од стандарднојезичке норме, ондашње као и данашње, и сва се одступања од ње вреднују као знак пишчеве недовољне писмености, онда то што нам анализа доноси мора силом логике бити Станковићева приватна (не)писменост. И ништа више. А за то је најпогоднија, чак је и довољна, пишчева преписка. Доведе ли се ствар дотле, постаје јасно да је дошло до замене какву и у психолошком тумачењу налазимо кад се помоћу приватне личности пишчеве објављивају ликови у роману. Но питање је много сложеније, и било би недопустиво упрошћено кад би се казало да су помињани критичари с почетка века, па и касније, гледали из овога суженог угла.

У суштини тај сужени угао није, као што би се могло помислити, својствен ни лингвистичком, него по правилу тек оном граматичкоме уму за који су, све док трају, норме стандардног језика вазда једнаке саме са собом, а не само погодбе које су већ по својој природи подједнако дате у потврђивању ко лико и порицању: оне се крше зато што постоје, али и постоје да би се кршиле. И имају различан степен важења од једног до другог подручја у култури, и од једне до друге врсте језичких текстова.

У томе и јесте њихова дијалектична, само на први поглед противречна природа, коју - ако ћемо право - имају и све остале конвенције у култури. А књижевни текстови - како нас је томе научила не само новија наука о књижевности него и сама модерна лингвистика - баш у том погледу заузимају нарочито место будући да код њих налазимо ваљда најјачу узајамну зависност међу чисто језичким (од фонолошке до синтаксичке равни) и композиционо-текстовним структурама. Текстовност овде, могло би се рећи, односи превагу допуштајући оно што иначе у прописаној употреби језика није допуштено и искључујући понешто од онога што је допуштено. Пошто стих подразумева голим оком видљива и проверљива ограничења, о песниковој приватној (не)писмености говори се са извесним устручавањем зато што се осећа управо моменат формалног посредовања. У прози пак, особито тамо где се у ауторово име говори, чини се да нема посредовања - јер аутор је што и писац!⁴¹ Из тог су неразликовања многи неспоразуми проистекли, па и у тумачењу језика.

⁴⁰ Сразмерно недавно добили смо још једно, у суштини анахроно тумачење језика у уметничкој прози: Душан Јовић, *Језик Борисава Станковића и књижевна норма*, у: *Градина*, 1983, XVIII бр. 8.

⁴¹ Када В. Кајзер тврди да „с првом ријечи коју романописац ставља на папир ствара он свијет и тај се свијет ствара његовим посредством” (*Umjetnost riječi*, 1957, I, бр.3, стр.169), онда он очигледно раздваја писца романа од улоге коју обавља у роману. Пошто та улога и јесте да се његовим посредством ствара свет романа, није случајно што је други теоретичар с немачког језичког подручја, Франц Штанцел, управо посредовање узео као полазну категорију у теорији романа коју систематски развија од средине 50-их година. Уп. рецимо прво поглавље у његовој већ цитираној књизи *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979.

Овде се, међутим, не служимо терминима које су увели ови немачки теоретичари. Улогу посредовања једноставно називамо *аутором* - разликујући га од писца тачно онако као што се књижевни лик разликује од ванкњижевне личности - све дотле док се не почне уобличавати у неки засебан лик. Чим се неперсонализовани аутор уобличи у неки лик, говоримо о *приповедачу*, а овај последњи може се појавити у облику обичног *причаоца* или фолклорно стилизованог *казивача*. Приповедач, наравно, може заузети ауторов општи положај, као





Али је у међувремену све разгранатија и сложенија теорија прозе провела доста танана разграничења у унутарњем саставу приповедног текста, међу којима нам нека омогућавају да са друге стране пријемо улози језика и његовome понашању особито у роману.

Има, сем тога, још једна важна околност која је могла знатно утицати на тумачење језика, стила и композиције Станковићеве *Нечисте крви* колико и осталих дела. Човека данас може помало и да изненади колико су ондашњи српски критичари били сагласни у замерама упућиваним нашем писцу. Тако Скерлић у историји српске књижевности из 1914. године, која не престаје да буде најбоља коју уопште имамо, кратко вели: „синтакса је несигурна, општа писменост недовољна.“⁴² Јаша Продановић још раније је, 1902, приметио: „Тада он набаца реченице, скраћује их, изражава се нејасно, погрешно у изразу, претера у опису“⁴³ Премда га је *Нечиста крв* одбијала, песник Јован Дучић за Станковићеве је приповетке, кад су се појавиле, мислио да им ваља дати прво место у српској књижевности, али је за синтаксу у другој верзији свог изврсног огледа (1907) казао да је „невероватна и немогућа“, да би касније ту узгредну примедбу широко развио: „Ја ту његову синтаксу сматрам одиста једним жалосним недостатком“; „Највећи је писац, напротив, онај који пише најлепшим језиком, али нарочито онај који пише најбољом синтаксом!“ Дучић затим поентира: „Синтакса, то је геометрија мисли“, итд.⁴⁴

Да напослетку наведемо још само Бранка Лазаревића, критичара који је, насупротив Дучићу, са несудржаваним похвалама дочекао *Нечисту крв*: „Његове мане, сем једне или две, задиру више у област умешности неголи уметности; то су мане које, углавном, имају извора у његовом нешколованом, некултивисаном и недисциплинованом духу“; „Стил је, углавном, његова главна мана; а он је, да кажем једно своје скорашње уверење, најглавнији елеменат једнога књижевног дела“. Најзад, он такође тврди да је „неуравнотежена и згужвана реченица, и нехармонично развијање појединих делова према целини“.⁴⁵

Да су сви они грешили у просуђивању, а наведени су само неки критичари, мало је вероватно. И заиста, ако Станковић нешто није био, онда није био писац од дисциплине; писац који би неговао језик не жалећи труда око намештања и најситније појединости; најзад, писац који би довољно полагао на вештину компоновања књижевног текста. Штавише, трагови немарности могу се наћи и где их човек најмање очекује, при чему се покаткад стварно осећа занатска несигурност. Језичких омашки има од сваке руке, и лако би се могао сачинити њихов подужи списак. Пред нама је, кратко речено, писац код кога читалац пре осећа мучно долажење до израза него што му се даје да ужива у хотимичној књижевној стилизацији. Али није довољно указати само на мањак вештине која се, уз нешто дисциплине,

„творац романескног света“, али не мора; заправо они могу доћи у разнолике односе, као што такође разнолике односе могу успоставити са радњом романа и са ликовима. Ти се односи тешко класификују, и боље их је у сваком конкретном случају ближе описати; то је, уосталом, саставни део тумачења романа.

⁴² *Сабрана дела Јована Скерлића*, књига тринаеста: *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1967, стр. 459.

⁴³ Јаша М. Продановић, *Наши и страни. Књижевне оцене*, Београд, 1924, стр. 31.

⁴⁴ Јован Дучић, *Сабрана дјела*, књига IV: *Моји сапутници*, Сарајево, 1964, стр. 281. и 97. Текст је фрагментарно навођен.

⁴⁵ Бранко Лазаревић, *Огледи*, Београд, 1939, стр. 83.





може индивидуално савладати; ваља узети у обзир и степен стилске вештине који доноси и подразумева сам књижевни развој. И ваљда да би се слика употпунила, а на Станковићеву штету, он почиње објављивати управо у раздобљу када на прелазу из деветнаестог у двадесети век - нова српска књижевност први пут доспева до високога артистичког усавршавања. А занимљиво је да се данас лако и често на то заборавља; заборавља се, наиме, да је развојни контекст могао снагом контрастирања јаче да истакне појединости које су се код Станковића осећале као мане. У другачијем развојном контексту, може се рећи, оне би се мање осећале и мање виделе као мане.

Развојни лук који је нову српску књижевност довео до високог степена уметничке утанчаности нико није, чини се, тако сажето а тачно описао као што је то на подручју лирике учинио Богдан Поповић. „Од Радичевића до данашњих дана наша лирика показује, вели он, „изванредно правилан, управо типичан развој једне оригиналне лирске 'цвасти'. Бранко Радичевић са својим простим, 'примитивним' песништвом, својим полу народним полу уметничким темама и дикцијом, почиње коло, наслањајући се на народно лирско песништво. ” Даљи развој - виђен управо као усавршавање - Поповић прати све до почетка двадесетог века, када у пуноме јеку „долази песништво с највишим уметничким обликом и углађеношћу, с примесама реторским, песништво преимућствено стилистичко, с дикцијом пуном и разгранатом, песништво виртуозно (Дучић, Шантић, Ракић)”.⁴⁶ Оно што би се од Богдана Поповића можда мање очекивало, то је такође прецизан опис поезије која после Дучића и Ракића не наставља артистички напредак, не диже на виши степен песничку вештину, него пре изгледа као опадање: „Најзад узнемиреност, изнуреност, извесна финија и сложенија осећања, иронија, песимизам (уз афирмацију живота), нешто анархије, фамилијарност, сувише отворене личне исповести, у разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном, сецесија' и декадентизам, али са клицом обнове' у себи. То је, великим делом, долазак примитива у високо културну средину и међу високо културне тековине, - неоварварство.”⁴⁷

А као у лирици, тако је - кад на широком плану гледамо - уопште у српској књижевности. По аналогiji, дакле, и у прози. Тако је веома индикативно што се примедбе упућиване Борисаву Станковићу приближно у исто време кад пише Богдан Поповић, и то све заједно узете, лако могу подвести под Поповићеве карактеристике „декадентног” песништва, које је сменило претходно „виртуозно” песништво: Станковић, могли бисмо рећи, пише „у разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном”, његово је дело „долазак примитива у високо културну средину и међу високо културне тековине”.

Сличним, понекад и истим речима, заиста се писало о Станковићу више но једанпут. Богдан Поповић, додуше, нигде изричито не вреднује, али вредновање избија из сваке његове речи; у опису књижевности другачије ваљда није ни могуће. На стил се и овде и другде често удара гласом као на, како Бранко Лазаревић тврди, „најглавнији елеменат једнога књижевног дела”. Није, међутим, увек довољно јасно шта се тачно под њим разуме, јер се једном односи на употребу језика, други пут на сав уметнички склоп текста. Кад се на језик односи, не можемо а да не приметимо са каквом се пажњом у оно време посматрала синтакса, и како се

⁴⁶ Bogdan Popović, *Antologija novije srpske lirike*, Zagreb, 1911, стр.VII.

⁴⁷ Исто.





јако истицао њен значај; а у уметничкоме склопу високо је стављана сразмерност делова, уравнотежена и чврста композиција, која је иначе пре својствена новели него роману.⁴⁸

Вероватно није случајно што се у српској књижевности управо у то време, на прелазу векова, формирао колико значајан толико и тешко одредлив *београдски стил*.⁴⁹ Он је најмање везан за фонолошку, мало и за морфолошку, а највише за синтаксичку равноту: у њему је, с једне стране, синтакса прилагођавана потребама једне модерне књижевности, постала је сложенија, еластичнија, покретнија, али је, с друге стране, у знатној мери и стабилизована, подвргнута је многим ограничењима.

Београдски стил могао би се схватити и као време канонизовања модерне српске синтаксе. Јер само тако, у исти мах сложенија а стабилизована, она је могла послужити за тананија стилска варирања. Отуда београдски стил, чим се подвргне ближем посматрању, изгледа као да у исти мах постоји и не постоји: он је код сваког писца различан, а заједничке су само стилске могућности које се црпу из исте синтаксичке залихе. Овај, ако се тако сме рећи, знатно проширени али и контролисани синтаксички еластичитет заправо је основица за писање књижевних текстова са култивисаним, складним, уравнотеженим композиционим целинама. Такви су, рецимо, Дучићеви путописи, написани блиставом синтаксом, који су истог часа стицали вредност језичког, стилског и уопште књижевног узора. Стога је Дучић и могао тврдити да је највећи писац „онај који пише најлепшим језиком, али нарочито онај који пише најбољом синтаксом!” Тако су мислили, редом, ондашњи најзнатнији српски теоретичари и критичари окупљени око часописа *Српски књижевни гласник*; значи они који су све до првог светског рата пресудно утицали на формирање књижевне самосвести (метакњижевности).⁵⁰

Нема сумње да су се Станковићеви прозни радови не само могли, него су се морали читати на јакоме фону београдског стила; као што су на истоме фону читане и песме Владислава Петковића Диса. Из начина читања проистичало је књижевно вредновање, једном изричито, други пут прећутно. Али оно није било погрешно, како се касније покатакд знало истицати, него је само - као и свако друго читање, разумевање и вредновање - било условљено књижевноисторијским контекстом.

Посматрати књижевно дело изван тога контекста, који се током времена мења, могуће је, а и упражњава се, али нам зато даје осиромашену колико и искривљену слику. Још мање се води рачуна да и језик пишчев, ма какав он био, чим је ушао у састав књижевног текста,

⁴⁸ О овој разлици уп. Тибодеев есеј *Композиција у роману*, у: Албер Тибодее, *Размишљања о роману*, Београд, 1955.

⁴⁹ Уп. барем два покушаја да се он одреди: Исидора Секулић, *Београдски стил I-II*, објављено прво у *Новој Европи*, 1920, прештампано у: *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књига четврта: *Из домаћих књижевности II*, Београд, 1977; Александар Белић, „Београдски стил”, у: *Наш језик*, 1934, II, св. 7.

⁵⁰ Занимљиво је да су у формирању београдског стила видну улогу одиграли управо критичари и теоретичари. као једног од твораца Милан Кашанин с правом помиње Љубомира Неђића: „Он је један од твораца и најутичајнијих представника београдског стила, оног стила који је постао (и остао) понос српске прозе“ (Милан Кашанин, *Судбине и људи*. Огледи о српским писцима, Београд, 1968, стр. 264).





заједно са тим текстом добија променљиву вредност онако како се мења књижевноисторијски контекст. Штавише, оно што би се можда најмање очекивало, и што ће код стручњака за језик свакако наићи на подозрење, чак и „недовољна писменост”, „несигурна синтакса” или „муцава реченица” Станковићева може дуж историјског развитка националне прозне уметности добијати час једну час другу количину чисто књижевне вредности. Према томе, Дучић је у праву кад каже да је за њега највећи писац „онај који пише најбољом синтаксом”, као што је у праву и Б. Лазаревић кад тврди да је школована стилска вештина „најглавнији елеменат једнога књижевног дела”. Али ми такође знамо да су већ након првог светског рата, када је дошло до дубоких промена у српској књижевности, за М. Црњанског, Р. Петровића и М. Настасијевића највреднији постали Дисови песнички и Станковићеви прозни текстови написани „у разлабављеном облику, у стилу неправилном и мутном, често сплетеном”.⁵¹

Најзад, Б. Лазаревић је срећно раздвојио умешност од уметности. Важно је то стога што умешност или вештина - језичка, стилска или вештина компоновања - у историји књижевног развитка нема увек исти удео и значај. Постоје периоди кад се на висок степен књижевне вештине гледа као на извештаченост, кад се од ње зазира. Довољно је, уосталом, подсетити да су у вечитом спорењу „стarih” и „нових” (писаца старог и новог правца) први пребацивали другима за „незнање”, „невештину” и „примитивизам”, а ови други онима првим за „укалупљеност”, за „лепу празну фразу”, „окошталу форму” и „извештачени артизам”.

Могућ је, наравно, и обрнут поредак у замеркама; такав је случај између српских романтичара и парнасозаца (тј. Војислава Илића са следбеницима). Занимљиво је да смењивање књижевних праваца или стилских формација може покатак довести и до тога да се као књижевна вредност устолочи њена дојучерашња противност; рецимо, језичка „муцавост” наместо „отменог стила и изврсног језика”, како је то Скерлић казао за најхваљенијег представника београдског стила Слободана Јовановића; или неправилна „искривљена” композиција наместо складне и уравнотежене.

Постоји један изванредан пример. И он овде неће бити наведен ради поређења са Станковићем, нити да би се правдала његова језичка, стилска и каква год хоћете „муцавост”, него у жељи да се мимогред покаже како „муцавост” изван књижевности није што и „муцавост” у књижевности. Она се чак диже до теме једног заиста великог романа. Отприлике када је *Нечиста крв* већ била штампана, Андреј Бели започео је писање *Петрограда*.⁵² И ево о чему се овај романописац и у исти мах значајан теоретичар исповеда у писму упућеном другом такође значајном теоретичару књижевности - Борису Томашевском. „Одавна сам”, вели он, „схватио шта је моја тема; та тема је муцавост, коју ја непрестано савлађујем уз помоћ једног вештачки сазданог језика (морам изједно да говорим наглас док у устима држим камичке⁵³); отуда и потиче усиљеност; као и потреба да се досегне унутарња тишина”.⁵⁴ На то Дмитриј Лихачов даје овакав коментар: „Шта рећи о необичној форми

⁵¹ Рецимо Растко Петровић има једну овакву, у фусноту спуштену, узгредну оцену: „Црњански, Дневник о Чарнојевићу, после Нечисте крви, најбоља наша новела” (Дела Растка Петровића, књига VI: Есеји и чланци, Београд, 1974, стр. 125).

⁵² Код нас је објављена друга, скраћена и веома измењена верзија романа: Andrej ,Beli, *Petrograd*, Beograd, 1962. S ruskog prevela Milica Nikolić.

⁵³ Јасна алузија на грчког ретора Демостена, који је наглас говорио држећи у устима камичке и тако се ослобађао муцавости

⁵⁴ Андрей Белый, *Петербург*, Москва, 1981, стр. 6.





књижевног дела А. Белог? Мислим да је у тој форми најважније изналажење нових могућности и одбацивање „глатког писања“, чега је иначе тако много било у руској књижевности XIX века.”⁵⁵

Српска књижевност није у XIX веку имала много „глатког писања”; имала га је нешто више при његовом крају, а највише тек на почетку XX века.⁵⁶ И ако поступак Андреја Белог примењен у првој, великој верзији *Петрограда* можемо поредити с поступком неког српског романописца, када се говорни низ подвргава допунском преуређивању, наглашено се ритмички сегментује и, као резултат, добија се извесна вербална орнаментализација, - онда ће то најпре бити поступак Милоша Црњанског у *Сеобама* из 1929. године. Црњански ломи и преустројава српску синтаксу након сразмерно кратког периода „глатког” и „лепог” писања.⁵⁷ Борисав Станковић се, напротив, налазио с оне друге стране: он пише несигурном и често невештом синтаксом у часу кад њена модернизација, и канонизација, у београдском стилу тече у пуноме јеку. Стога се овде не пориче, нити се може порицати стара тврдња о „недовољној писмености”, али се зато из другог угла посматра и другачије се процењује. Парадокс, ако је парадокс, у томе је, наиме, што се несигурна синтакса - баш захваљујући чињеници да Станковић није умео, могао или хтео да прихвати њен канонизовани облик - лакше и спонтано саображавала са захтевима приповедног текста, са силницама које у његовоме склопу делују. У њој, нестабилној и неотпорној, јаче су отиске остављали: прво, променљив однос између аутора и ликова; потом, такође променљив однос између самих ликова; најзад, индивидуална а трерутачна перцепција из угла неког лика онако како ју је писац у том часу имагинирао.

Чак и мало пажљивије читање *Нечисте крви* довољно је за једно општије запажање о природи њене синтаксе. Будући да није имао довољно (школовањем стицане) контроле над њом, Станковић је реченицу по правилу склапао под појачаним притиском призора који се том реченицом описује, приповеда. Стога се њена граматичка конструкција у већем степену колеба, и колеба се тако да, рецимо, идући од почетка реченице ка њеном крају запажамо како конгруенција прво узме један правац, да би га нешто касније изгубила заменивши га другим. Тако и настаје недовољно једнолична, што и значи недовољно граматички строга конгруенција. А то у начелу важи и за сва остала граматичка одступања. При томе се, наравно, у тумачењу текста са високом књижевном вредношћу каква је несумњиво *Нечиста крв* оба момента морају посматрати у њиховој функционалној зависности: с једне стране оно што је названо притиском приповеданог призора, с друге граматичка одступања.

Највећег удела у притиску који долази из приповеданог призора има тачка гледишта.⁵⁸ Ту је, пре свега, тачка гледишта са које се призор у целини описује, и која је ауторова; она

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Вероватно се у самој приповедној прози (приповеци и роману) о истинском „глатком писању“ може говорити тек код Лазе Лазаревића.

⁵⁷ Опширније о томе у другом поглављу студије о *Сеобама* Милоша Црњанског, у овој књизи стр. 210-243.

⁵⁸ За термин *point de vue*, *point of view* и *точка зрения* на нашем језику постоји *тачка гледишта*. Премда се већ цео век налази у оптицају, а употребљавају га и најзнатнији српски лингвисти, књижевни историчари и критичари, недавно се могло прочитати како облик *тачка гледишта* „није језично прихватљив“ (*Umjetnost riječi*, 1982, XXVI, бр. 3-4, стр. 213). Занимљиво је да је пре пола века такође из Загреба упућена критика на рачун серије термина *тачка кључања*, *тачка смрзавања*, *тачка гледишта* и сл., уместо којих се предлаже





може бити, као што код Станковића често бива, преломљена у доживљају неког лика; затим долази тачка гледишта лика, или више ликова, што понекад води у врло сложене односе. Граматичка одступања, опет, не могу се посматрати само као грешке, него превасходно као стилогене синтаксичке фигуре (оне се у поетици понекад именују као песничка синтакса, а данас се у реторици именују и као метатакса⁵⁹).

Спој једнога и другога, поменутог притиска и граматичких одступања, њихова узајамна зависност, то заправо и представља вид испољавања прикривене везе међу реченичним склоповима и склопом самога приповедног текста.

Досадашње анализе Станковићевог језика непотпуне су и једностране највише зато што су га извлачиле из приповедног ткива и посматрале самостално. Граматичка одступања, пошто су тиме одвојена од приповедних чинилаца који су их изазвали, могла су се схватити једино као грешке.⁶⁰ У приказу *Нечисте крви* Б. Лазаревић је навео само једну реченицу са граматичком грешком у себи, заправо је рекао да је „неуравнотежена и згужвана речница”.⁶¹ Занимљиво је да је то управо она прва реченица чија је композициона улога нашироко већ описана, што бар двојако може бити значајно: прво зато што ју је због иницијалног места критичар, очигледно, морао врло пажљиво читати; друго зато што граматичка грешка на композиционо кључном месту представља пример за анализу какав се само пожелети може.

Лазаревић, додуше, није објаснио у чему је неправилност; од најранијих критичара чинио је то, колико знамо, једино Владимир Ћоровић. Али довољно је поново навести реченицу и са чисто граматичке стране погледати на њу да би се наслутило шта је могао имати на уму: „Више се знало и причало о њеним чукундедама и прамдедама него о њима самим: о оцу јој, матери, па чак и о њој Софки”.

врелиште, ледиште, гледиште и сл. Тада је лингвист Радослав Бошковић стручно претресао цело питање и објаснио зашто је управо *тачка гледишта* лингвистички исправан и потребан термин (*Наш језик*, 1933, I, св. 9, стр. 273-278). Са лингвистичке стране, дакле, све је давно разјашњено, а са теоријскокњижевне сматрамо да *тачка гледишта* има доказиве предности пред заменама које нам се повремено нуде.

⁵⁹ Тако је зове група аутора из Лијежа која је објавила већ нашироко познату и превођену *Rhétorique générale*, Librairie Larousse, Paris, 1970.

⁶⁰ Изгледа да је Милан Кашанин први хвалио Станковића као доброг стилиста, а вероватно је једини који је то без икаквих ограда чинио. На граматичка одступања он је гледао као на саставни део једнога особеног стила. „И како је све то речено, како је написано! На један начин који је јединствен у свој нашој књижевности! Само што тај начин дуго времена није био разумеван, а не схвата се као што треба, често, ни данас”, вели Кашанин, па онда додаје: „Он је имао један стил који је био савршено адекватан његовом начину осећања, а то и јесте стил. Измените ред речи код њега, додајте је где га нема, и ви ћете покварити сав утисак”. У понесеном, подигнутом тону, Кашанин не преза да изрекне и овакав суд: „Он је најрафинованији стилист кога ми имамо”. Уп.: Милан Кашанин, *Борисав Станковић*, у: *Летопис матице српске*, 1928, СИ, књ. CCCV, бр. 1. стр. 100-101.

⁶¹ Лазаревићев приказ прештампан је у: *Сабрана дела Борислава Станковића*, књ. 7, Београд, 1985, стр. 48-54.





Неправилност се, по свему судећи, крије у употреби заменица. И то није случајно. На њих и иначе ваља обратити посебну пажњу. Конкретније, и чисто логички гледано, неправилност је у дистрибуцији израженој заменицама. Каже се, наиме, да се више знало о *њеним* (Софкиним) прецима него о *њима*, а међу овима последњим опет се налази она (Софка). Значи да је требало рећи о њиховим прецима, а не само о *њеним*. Тако је заиста и било у ранијој верзији. Комад који нас занима налазио се у другој половини реченице и гласио је: „[. . .] више се знало и памтило о њиховим чукундедама, прамдедама него о *њима* који су сада били живи [. . .]”.⁶² До промене је, чини се, дошло и зато што је Станковић - тачно онако као што је цео текст из верзије у верзију преокретао, а о чему се у првом поглављу говорило - предњој и задњој реченичној половини променио места. Уосталом, ево како би она гласила кад се о *њиховим* не би заменило обликом о *њеним*: „Више се знало и причало о њиховим чукундедама и прадедама него о *њима* самим: о оцу јој, матери, па чак и њој - Софки”. Део пре и део после двотачке опет су међусобно неусаглашени. Неусаглашеност је сада тананије, неухватљивије врсте. Први је део, наиме, усаглашен са заменицом *они* (њиховим, *њима*); други са *она* (њој, оцу јој, матери јој).

Заменице су упућивачке речи. Оне улазе у класу упућивача⁶³ изворно проистеклих из конкретне говорне ситуације или стварнога говорног чина. Тренутни однос између оног ко говори (*ја*), коме се говори (*ти*) и на кога се упућује изван говорног чина (*он*) израстао је у примарни троделан образац „најближе - даље - најдаље” који је широко преношен на време (*сада, тада, онда*), на простор (*овде, ту, онде*), на припадање (*мој, твој, његов*), итд. Прожео је он многе граматичке категорије широм језичког система.⁶⁴ Стога на све употребљене заменичке облике, а не само на личне, па исто тако и на све остале речи које испуњавају или могу испуњавати сличну улогу, у начелу треба у приповедноме тексту гледати као на разасртру

⁶² Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 241. Подвлачење је наше.

⁶³ Чини се да тако ваља превести енглески термин *shifters*, који је у употребу увео Ото Јесперсен, а теоријски га је касније разрадио Роман Јакобсон. Уп. објашњење које је дао сам Јакобсон: Р. Јакобсон, К. Поморска, *Беседы*, Иерусалим, 1982, стр. 58-59. Додуше, Јакобсон наводи француски и руски превод и тврди да су неуспели, па предлаже да се употребљава изворни енглески термин. Код нас је пак Александар Белић овако дефинисао заменице: „По моме су мишљењу, а то није само моје мишљење, заменице, углавном, у п у ћ и в а ч к е р е ч и, тј. помоћу њих се доводе у везу једни појмови са другима”. И онда додаје: „Тако напр. заменица за прво лице упућује на говорно лице које објављује да оно врши радњу или се налази у каквом стању, заменицом за 2-го л. говорно лице упућује свој говор своје сабеседнику називајући њега лицем које врши каву радњу или се налази у каквом стању (*певам: певаш*). То прво или друго лице обележено је као ф у н к ц и ј а, јер када говорно лице објављује себе као вршиоца извесне радње, то значи да оно објављује говорно лице као такво; исто тако када објављује друго лице или његову функцију у говору, оно то чини са лицем којему упућује говор” (Александар Белић, *О језичкој природи и језичком развоју*. Лингвистичка испитивања. Књ. II, Београд, 1959, стр. 156). Функција чистог упућивања, везана за сам говорни чин и за однос учесника у њему, то у основи и јесте улога коју имају Јакобсонови *shifters*. Стога се у начелу све речи које имају такву функцију могу називати упућивачима.

⁶⁴ Један широк кибернетичко-семиотички поглед на речи-упућиваче уопште, односно на егоцентричке речи, са обухватним навођењем и коментарисањем литературе, може се наћи у књизи: Вяч. Вс. Иванов, *Чет и нечет*. Асиметрија мозга и знакових систем, Москва 1987.





мрежу упућивача који нам сигнализују размештај тачака гледишта. Разуме се да на тај начин добијамо обавештење и о својини говора: сазнајемо ко говори, да ли је то што говори његово или је туђ говор, односно у чије се име нешто именује тако како се именује.

Рецимо у другој половини анализоване реченице - то одмах примећујемо - није речено *о ефенди-Мити*, него *о оцу јој*, није речено *о Тодори*, него *о матери (јој)*, што је могуће само ако се има у виду Софка. У ауторов је говор, према томе, унесено именовање које упућује на Софку, па се отуда у дугој половини реченице све рачуна са њене тачке гледишта: идући отпозади, прво *она*, па *њена* мајка и на крају *њен* отац.

Насупрот томе, у првој половини реченице онако како смо је последњи пут написали (са заменичким обликом *њиховим*, не *њеним*) све се рачуна са ауторове објективне тачке гледишта. Ето због те супротности реченица се изнутра и располажује отприлике (и никако не тако оштро и очигледно) као кад бисмо о извесној особи до пола реченице говорили у трећем лицу (*она*), а отпола у првом лицу (*ја*) пошто смо се потпуно пренели у њен положај. Станковић је, међутим, раздвојене половине повезао тако што је Софкину потенцијалну тачку гледишта из друге пренео и у прву половину (именујући и даље претке као *њене*), и то је морало да изазове извесно „искривљавање” које је Бранко Лазаревић тачно осетио, а ми смо га именovali као неправилност у дистрибуцији. Помоћу поступка супституције, који се у лингвистици често примењује, сада ваља до у најситније појединости изнутра осветлити барем ту једну реченицу да би се на видело изнеле оне невидљиве ситнице које притискују синтаксички низ деформишући га чешће него што то, по правилу, код наших прозаиста бива. При томе ваља имати у виду да су сложене синтаксичке операције које се током анализе описују творевине саме те анализе (то су њени конструкти), а Станковић их, разуме се, уопште није обављао ни у истом броју и облику, нити свесно.

Нека прва супституција буде стављање личних имена наместо заменица, где је то могуће. Тако ће се уклонити субјективни моменат и неутрално приказати односи: „Више се знало и причало о Софкиним чукундедама и прамдедама него о њима самим: о ефенди-Мити, Тодори (, па чак) и (о њој -) Софки”. Јасно се сада разазнаје грешка у дистрибуцији: прво су преци именовани само као Софкини, а онда испада да су заједнички, при чему се Софкино име двапут појављује, као знак двојне улоге.

А да би се двојство укинуло, довољно је прво помињање имена заменити множинским заменичким обликом: „Више се знало и причало о њиховим чукундедама и прамдедама него о њима самим: о ефенди-Мити, Тодори (, па чак) и (о њој -) Софки”. Добијена је чисто логички, па и граматички, сасвим исправна реченица. У овом облику припадала би ауторовоме говору, потпуно објективном, мада не и потпуно неутралном, што се тако јасно осећа у синтаксичкој интонацији. Њу елиминишемо чим одстранимо речи стављене у заграде. Врстом реченице коју смо добили приповедају се романи у трећем лицу, али када аутор узме улогу спољњег (или дистанцираног) посматрача. Осетно прерушен у безличног хроничара, аутор Андрићеве *На Дрини ћуприја*, на пример, приповеда узорном синтаксом, која не одступа од нормe. Али он на ликове гледа као сведок са стране, као оштро, продорно, али увек и „туђе” око. И не узима видљивог учешћа ни у једноме делу радње.

Остала је бар још једна могућност: да се реченица дадне у јунакињино име и као њен говор. Тада би гласила: „Више се знало и причало о мојим чукундедама и прамдедама него о нама самим: о оцу ми, матери, па чак и о мени - Софки.” Први пут сада она делује као да су у мозаику све коцкице враћене на своја права места. А складна је, уравнотежена и - по поступности именовања ликова од најдаљег ка најближем - прикладна баш као замисливи почетак једнога замисливог романа у првом лицу. Са Софком као приповедачем. Тим путем, међутим, Станковић није могао ударити, мада иначе има приповедака које су у првом лицу





исприповедане. И ма како било с тим, тек једно је извесно: да се пред нама налази изворни исказ од ког је писац интуитивно пошао поистовећујући се, очигледно, са самом јунакињом. Но пошто је изабрани облик приповедања захтевао од њега да исказ преведе у ауторов говор, јер аутор приповеда, обавио је следеће граматичке операције пребацујући заменичке облике из првог у треће лице: уместо *о мојим* метнуо је *о њеним*; уместо *о нама самим* метнуо је *о њима самим*; уместо *о оцу ми, матери* метнуо је *о оцу јој, матери*; уместо па чак и *о мени* метнуо је па чак и *о њој*. А све ове граматичке операције нису, разуме се, ништа друго него превођење из управног у неуправни говор, при чему се у саму конструкцију реченице не дира, односно - у суштини се ништа друго не мења.

Превеђење из управног у неуправни говор у овом се случају не замишља као да је стварно обављено, него као оно што је у дубинској структури нужно, или другим речима: оно се аналитички постулира као карика неопходна за објашњавање синтаксичке јединице која се код Станковића одједном појављује у синтетичноме творачком акту. Иначе превођење из управног (директног) у неуправни (индиректни) говор ни у ванкњижевном општењу није тако једноставно као што нам га граматике приказују, а потпуно није никада. Јер исказ у управном говору не само што је уникатан, непоновљив као и сваки други исказ (варијанта је у односу на инваријантан модел садржан у реченици), него представља и субјективно изрицање: оно обухвата изврстан индивидуално-егзистенцијални доживљај, са ставом говорниковим према ономе што се изриче.⁶⁵ И то се, наравно, одражава у склапању реченице: у њеној сегментацији, у реду речи, и особито у степену учешћа и врсти прозодијских (суперсегментних) синтаксичких средстава. Таква реченица, разуме се, има специфичан склоп, којим се савремена лингвистика нешто више бави кад проучава разговорни језик (*Umgangssprache* као засебан предмет истраживања први пут се, изгледа, појављује код Л. Шпицера).

Ето зато се, кад се са довољно граматичке дисциплине управни говор претвара у неуправни, мора мењати и сам синтаксички склоп, уз задржавање једних, мењање других и испуштање трећих синтаксичких саставница. Борисав Станковић управо то често није чинио или, другим речима, чинио је то са приметно малом граматичком дисциплином, што му стручњаци за језик лако могу уписати у „недовољну писменост”, а стручњаци за књижевност морају објаснити узајамну везу, ако постоји, са изабраним обликом приповедања. Тако се у примеру који разматрамо види да Станковић не дира у реченични склоп, јер се разлика своди на промену лица у заменицама. А пошто реченица постаје граматички потпуно усаглашена чим заменице из трећег вратимо у прво лице, а неисправна је кад су оне у трећем лицу, већ по самој снази логике испада да исказ изворно потиче из управног говора, па да је прва реченица *Нечисте крви* изашла „неураотежена и згужвана” зато што су се у њој укрстили управни (јунакињин) и неуправни (ауторов) говор.

Постоји, сем тога, и друга, конкретнија потврда. Сачувани су, наиме, трагови генезе саме реченице. Најранији њен заматак налазимо у првој верзији романа, при самоме њеном крају, где је Софка, усамљена и захваћена јаком еротском екстазом, први пут „мислила о себи, мајци, оцу, деди. - Деди, хаџи-Арси, који је био први, чувен [. . .]”.⁶⁶ Према замисли, дакле,

⁶⁵ О томе је на дубоко заснованој теоријској подлози писао Михаил Бахтин у књизи коју је (вероватно с местимичним изменама) под својим именом објавио Валентин Волошинов: први пут 1929, други 1930. Уп.: В. Н. Волошинов, *Марксизам и философија језика*. Основные проблемы социологического метода в науке о языке, Ленинград, 1930; Mihail Bahtin (V. N. Vološinov), *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd, 1980. Preveo Radovan Matijašević.

⁶⁶ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 221. Хаџи Арса је касније преименован у хаџи-Трифуну.





приповедање је требало да потече из Софкине свести, па исказ и долази отуда, канда из немога, унутарњег говора. Занимљиво је стога да је поредак у набрајању обрнут: у првој верзији субјективни поглед полази од сопственог „ја” (од Софке), па иде ка родитељима, и то прво ка мајци која живи ту и затим ка оцу који је у Турској, да би на крају дошао до предака (до деде Арсе); у завршној верзији објективни ауторов поглед полази од предака, па иде прво ка оцу (носиоцу породичне лозе), затим ка мајци и, на крају, долази до Софке.

То није измена у поретку, него окретање с лица на наличје: не премештају се делови, него се поредак преокреће. И заиста, с које год стране да посматрамо генезу *Нечисте крви*, тамо где нам је омогућено да у њу завиримо, свуда наилазимо на исту врсту преокретања, заправо свуда Станковића налазимо пред одлуком: продужити опис изнутра (из доживљаја лика) или га заменити описом споља (из ауторовог погледа). И то се у начелу односи на све: на протицање времена у роману (што је у првом поглављу размотрено), на опажање и организацију простора, на опис лика, његове околине или на опис целог догађаја. Односи се, наравно, и на избор говора.

Као што је то у анализи времена показано, до преокретања није долазило одједном: оно се збивало у постепеним померањима од једне до друге верзије текста. Тако је, постепено, мењана и наша реченица, што је податак који сам по себи већ нешто значи. Елем, у другој верзији романа она је издвојена у самосталан пасус и метнута на почетак нове главе: „Како Софка, тако у родбини и по комшилуку и у целој вароши више се знало и памтило о њиховим чукундедама, прамдедама него о њима који су сада били живи, о њеном оцу, о стричевима”.⁶⁷ Што је овде нарочито занимљиво, и што одмах пада у очи, то је положај који је јунакиња добила: више се не види да је исказ потекао из њеног немог размишљања, али је зато њено знање истакнуто као медијум за ауторово знање. Учињено је то помоћу иницијално намештеног обрта „како Софка”, али је одмах почињен и синтаксички прекршај у виду оштре силепсе: нешто се може више знати и памтити „у родбини”, може „по комшилуку”, може и „у целој вароши”, али се не може рећи: „Како Софка [. . .] више се знало и памтило [. . .]”. До грешке је дошло зато што, чак и нехотице, Станковић полази од Софкиног знања као од првог и основног извора, а све остало само се придодаје. Стога се, дакле, посегло за прикладним обртом „како . . . тако”, али је ту морала бити развијена и цела предикативина јединица: „Као што је и сама Софка знала и памтила, тако. . . Ето та је (или таква је) јединица и остала „склупчана” у дубинској синтаксичкој структури.

Али чак и ова оштра силепса - иде у тип најјачих граматичких одступања која се у *Нечистој крви* могу наћи - није празна, није само грешка. Јер се у њој као ретко где јасно показује, у извесном се смислу обнажује - како би рекли руски формалисти - да је јунакиња добила улогу лика у чијој се свести прелама опис који аутор у своје име даје. Значи да је постала лик који се -у данашњој теорији романа зове рефлектор.⁶⁸ Али наравно да лик који је постао рефлектор није чак ни приближно једнак код разних писаца, па није једнак ни у разним делима истог писца. За потпуније осветљавање такве улоге у *Нечистој крви* значајна је чињеница да велику количину обавештења о преламању описа кроз лик можемо извући управо из синтаксе. У њу су знатно више но што је то иначе уобичајено „урачунати” односи између аутора и ликова, као и између ликова самих, па се на основу ње и могу „израчунавати”.

⁶⁷ Наведено дело, стр. 241.

⁶⁸ О појму лика рефлектора уп. нарочито шесто поглавље у књизи: Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, стр. 189-238.





Као што рецимо дете - да направимо једно поређење без вредносних импликација - у слику коју црта „урачунава” динамику својих очију, свог положаја, па и искуство које има са нацртаним предметима, а онда гледалац (интуитивно) или тумач (аналитички) накнадно може из одступања од линеарне перспективе да „израчуна” те исте садржаје.

Добар број одступања - њих ћемо и размотрити као нај карактеристичнија - изазива, што се и могло очекивати, прелазак са управнога на неуправни говор, заправо преношење првога у форми другог, што условљава неизбежну интерференцију. То је, наравно, облик преузимања туђег говора, што је иначе један од средишњих поступака у Станковићевом роману; штавише, његова је синтакса добрим делом сложена и замршена зато што је густо премрежена конструкцијама с туђим говором.⁶⁹

А изгледа да су најучесталији следећи видови одступања: анаколут схваћен као синтаксичка неусаглашеност, са ређим оштријим прекршајем каква је поменута силепса али и са чешћом зеугмом, за коју су раније навођени примери (рецимо трептати очима и у исти мах челом); затим, инверзије као разнолика одступања од уобичајеног реда речи, и уопште инвертовани синтаксички пореци; на крају - а вероватно је она и најчешћа - метабола схваћена као општи назив за разноврсна понављања у виду сувишних (на изглед плеонастичних) гомилања.

Потпун суд о Станковићевој синтакси може се донети тек када се довољно исцрпно опишу барем ове групе чешћих одступања. Засад се, уз мимогредно осветљавање неколико изразитијих примера, може само начелно указати на њихову природу, на улогу коју у структури приповедног текста имају, као и на чиниоце из те структуре са којима су повратном везом повезана. А о учесталости њиховој довољно сведочи чињеница да је већ у првој реченици *Нечисте крви* садржан један танани анаколут, као што он, чак оштрији, постоји такође у још једној раније навођеној реченици, оној са почетка *Газда-Младена*: „[...] да код куће од свих највише се боји, поштује бабу, очеву матер“.⁷⁰ Неусаглашеност је овај пут у рекцији: уз *поштовати* иде акузатив *бабу*, али не може у исти мах *бојати се*, јер уз њега мора ићи генитив *највише се боји бабе*. Но, како год човек покуша да исправи грешку у рекцији, сваки пут квари утисак који оставља Станковићева реченица.⁷¹ Као да се уз помоћ анаколута реченицом може изразити неки посебан, неухватљив значењски прелив, што иначе код зеугме одмах видимо: прирок осим обичне има и везу која се тек у преносном значењу може разумети.

Премда је раније речено да се, при формирању реченице, граматичка пребацивања из првог у треће лице само аналитички постулирају, Станковић их је заправо не само морао свесно да предузима - већ и због природе романописчевог посла - него би било право чудо да их дуж целог текста није непрестано обављао. Јер ликови овде мало говоре, дијалог је редак, а

⁶⁹ Колико је овај тип конструкција занимљив за лингвистичка проучавања, и колико су таква проучавања мало одмакла, показује између осталог и једна ретка књига са карактеристичним насловом: Г. М. Чумаков, *Синтаксис конструкций с чужой речью*, Киев, 1975.

⁷⁰ Борисав Станковић, *Газда Младен*, стр. 7. Подвлачење је наше.

⁷¹ ⁴⁰ Како је то показао Крунослав Прањић, чак и лингвист који је толико пазио на синтаксу, Ђура Даничић, понекад је подлегао примамљивом анаколуту. Прањић је уклањањем грешке такође показао да то заправо и није просто граматичка грешка, него стилски поступак на синтаксичкој равни. Уп.: Krunoslav Pranjić, *Jezikom i stilom kroza književnost*, Zagreb, 1986, стр. 34-35.





и кад га има, оскудан је. Али тако је само споља, а споља су гледали готово сви досадашњи тумачи. Другачије је, међутим, кад се изнутра осмотри текст: у њему се као у тексту ретко ког српског романа глас ауторов - како би рекао Михаил Бахтин - готово непрестано смењује с гласовима ликова. Нека као најпростији пример послуже Тодорине речи с краја III главе. Пошто се Софка већ задевојчила, мајка мора на њу припазити: „- Јер, забога, - говорила би јој тада мати, сва срећна - откуда ја смем допустити да Софка ма каква изађе. Таман! Треба онда још и он, њен отац, случајно да наиђе, затекне је такву, или да чује да је таква, овлаш и како не треба обучена, па како бих онда смела на очи да му изађем, а камоли да се усудим и да га погледам!” Свуда се, сем интерполиранога ауторовог коментара, једнако чује Тодорин глас, њена забринутост колико и радост.

Али у роману, премда се тај Тодорин говор доиста даје, даје се као да је одвојен од ње и споља виђен. Као што ми, истина, видимо своје лице у огледалу, али га видимо као да је одвојено од нас, помало чак и као туђе, при чему промена места леве и десне стране чини покрете наше руке, при дотицању лица, малчице несигурним. Текст, наиме, не гласи како је малочас написан, него овако: „Јер, забога, - говорила би јој тада мати, сва срећна - откуда она сме допустити да Софка ма каква изађе.

Таман! Треба онда још и он, њен отац, случајно да наиђе, затекне је такву, или да чује да је таква, овлаш и како не треба обучена, па како би онда смела на очи да му изађе, а камоли да се усуди и да га погледа!”⁷² Занимљиво је да недостаје повлака на почетку, као сигнал да почиње говор лика, а ипак је ауторов коментар одвојен повлакама. Сем тога, пет паралелно подвучених места јасно показује како је од управнога начињен типичан пример неправога управног говора⁷³ који је иначе у високој мери присутан у *Нечистој крви*, са богатом скалом тананих варирања, тако да га понекад једва препознајемо. А већ је и то могло да изазове, само по себи, забуну код критичара. Јер, ослоњени на традиционалне граматичке приручнике, они у Станковићевом поступку нису могли видети ништа друго него „алкавост” и „грешку”. Поготову не оно што се из данашње перспективе тако јасно види: да се Станковић спонтано служио поступком који се у модерној прози широко примењује.⁷⁴

Последња реченица садржи две појединости на којима се ваља задржати, а чини нам се да није само једна, него су обе настале укрштањем управног и неуправног говора. При томе прву одмах можемо одредити као нејасноћу или двосмисленост непосредно насталу због

⁷² Борислав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 32. Подвлачење је наше.

⁷³ Под неправим управним говором разумемо све случајеве када се туђ управни говор преузима формално као неуправни, али се при томе конструкција изворног исказа чува бар толико да се при читању осећа или разазнаје. У примеру који је сада дат потпуно је сачувана конструкција Тодориног исказа у свакој од наведених реченица, и то тако да се одмах препознаје. А за прву реченицу романа била је потребна дуга анализа да би се открио Софкин изворни исказ. Уп. у начелу исто, само нешто уже и прецизније одређење: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd, 1979, стр. 55.

⁷⁴ ⁴³ Иво Франгеш, који је код нас први писао о неправом управном говору, а назива га слободни неуправни говор, вели да је то „конструкција о којој наше граматике упорно шуте, а без које се модерна умјетност приповиједања уопће не да замислити. Револуција у умјетничком изразу наступила је онога часа кад је приповједач одлучио да гледиште властитих јунака претпостави властитоме, да употреби снг”, тј. слободни неуправни говор. Уп.: Ivo Frangeš, *Slobodni neupravni govor kao stilsko osobina* (Krlžini Davni dani), у: *Umjetnost riječi*, 1963, VII, бр. 4, стр. 263.





промене граматичког лица. Кад, наиме, издвојено прочитамо реченицу, излази да се у њој све време говори о Софки, тј. да је отац може затећи како је овлаш обучена, па да му због тога она не би могла на очи изаћи, нити се усудити да га погледа: „Треба онда још он, њен отац, случајно да наиђе, затекне је такву, или да чује да је таква, овлаш и како не треба обучена, а како би онда смела на очи да му изађе, а камоли се усуди и да га погледа!” После везника *па* говори се, међутим, о Тодори, а не о Софки, што у управномом говору експлицира прво лице („па како бих онда [ја] смела” итд.), док би у неуправномом говору исту улогу преузело помињање имена („па како би онда Тодора смела” итд.). Нејасноћа је, према томе, искрсла због употребе једне у суштини доста сложене форме какав је неправи управни говор. А да би се избегла, појављује се потреба за реализовањем потенцијалних експликатора који се налазе, као што је показано, тачно испред глаголског облика *смела*. Тако из управног говора долази *ја*, које променом лица постаје *она*; из неуправног пак долази име *Тодора*. Ето зато Станковић - и ту су појаву сви запажали - има обичај да употреби и заменицу и име лица на које се она односи.

Типичан Станковићев обрт може се реализовати тачно на ономе месту, испред глаголског облика *смела*, где је у анализи реконструисан као потенцијална јединица: „Треба онда још он, њен отац, случајно да наиђе, затекне је такву, овлаш и како не треба обучену, па како би онда *она*, *Тодора*, смела на очи да му изађе, а камоли да се усуди и да га погледа”. Нејасноће више нема, али је зато дошло до понављања, гомилања. Тиме смо уједно доспели до средишњег механизма који генерише изузетно честу али и чудновату метаболу као што су ова два примера „она, Софка” и „он, ефенди Мита”. Штавише, метаболички се низ може - под условима о којима ће се касније говорити увеличавати овако: „он, отац јој, ефенди Мита” или „он, покојник, муж, његов отац”.⁷⁵

И готово да нема критичара ни тумача који ову појаву није сматрао случајним производом невештине. Анализа претходне реченице, међутим, довела је не само до места где је метаболо потенцијално дата, него у исти мах и до места где је она готово нужно дата због укрштања два вида говора, па се стога и може реализовати као поступак који очигледно појачава, а не квари, Станковићеву особиту синтаксичку стилизацију.

Уза све то у истој реченици, само на њеном почетку, стварно постоји истоврсна метаболо: у обрту „он, њен отац”. Разуме се да је за Тодорин управни говор - кад би постојао сам за се - довољна заменица *он*; тек у ауторовоме неуправном говору - заправо у његовоме језичком посредовању, а оно се може упоредити са погледом окренутим напоље, према читаоцу - појављује се *њен отац*. Према томе, пошто се писац послужио комбинованим говором који се зове неправи управни, оба именована узастопно долазе. С једне стране гледано *он*; с друге стране гледано *њен отац*. Тако је, у начелу, свуда код Станковића. А када даје лику непосредно да говори, он се онда служи заградом као сигналом да ће се ту за тренутак укључити потпуно други - ауторов говор. Тако, рецимо, када ефенди Мита у XI глави наређује да почне спремање за свадбу, изговара и ову заповест: „- [. . .] А ви сада, тамо по кући, спремајте и удешавајте.” Његово *ви* исто је што и Тодорино *он*, али пошто је Митин говор управан, аутор са своје стране додаје у загради *жене*, па реченица стварно гласи овако: „- [. . .] А ви (жене) сада, тамо по кући, спремајте и удешавајте”.⁷⁶ Несумњиво је, дакле, да ово друго *жене* служи да нама читаоцима објасни оно прво *ви*; а, по аналогiji, у претходном примеру исту улогу има *њен отац* у односу на *он*. Или другим речима: што је на првоме месту

⁷⁵ Последњи је пример из приповетке *Тетка Злата*, уп.: *Сабрана дела Борисава Станковића*, књига 2, стр. 63.

⁷⁶ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 99.





- он и ви - потиче из непосреднога говора и доживљаја лика, а што је на другоме месту - њен отац и жене - потиче из ауторовога посредничког говора окренутог према нама читаоцима.

Неправи управни говор, кад се из овог угла посматра, изгледа веома погодан за роман у коме се описи усредсређују око границе међу унутарњим проживљавањем ликова и спољњим догађањем. Нису то објективни описи онога што се дешава међу људима и у њиховој околини (природној, историјској, социјалној и др.), који су иначе карактеристични за реалистички роман из друге половине XIX века; али нису ни субјективни описи онога што се дешава искључиво у човеку, и који на крају завршавају у „току свести”, појави карактеристичној за једну врсту модерног романа XX века. Изгледа да се у *Нечистој крви* аутор тако често налази у близини ликова зато што је то узајамно повезано са поменутом врстом описа, која код Станковића заиста односи превагу. И баш тада он само привидно говори у своје име, а уистину мање или више посредује говор ликова, којима се иначе сразмерно ретко даје да самостално узму реч. Као прост и очигледан пример опет се могу поменути Тодорине речи с краја III главе. Што је пак у томе примеру такође занимљиво, и на шта ваља обратити пажњу, то је да су реченице дате са високим степеном модалности, међу којима она елиптична („Таман!“) и не садржи ништа друго до чисту модалност.⁷⁷ У њима се заправо тако јасно чује индивидуализовани глас који исповеда флуидно субјективно стање: лични став и процену, осећање двостране одговорности према мужу и ћерки, мајчин понос колико и опрез.

Модалност реченична (став, процена и воља говорникова) и њена експресивност (расположење и осећања говорникова) у приповедном су тексту већ по природи ствари везане за имагинирану конкретну говорну ситуацију и за конкретног јунака-говорника. Преносе их модалне речи у реченици, модалне партикуле, затим речи са јачим конотативним набојем, па најзад, и нарочито, узвици.⁷⁸ Оно што је, међутим, још важније везано је за прозодију (суперсегментна средства): распоред пауза, кретање тона, размештај експираторног притиска, говорни темпо, издвајање акценатско-интонационих целина, као и кретање интонационе кривуље у целини. Значај тих чинилаца врло је велики у управном говору; пресудно утичу на организацију исказа, па тиме и на склоп реченице када се замишља као индивидуални исказ: на њену унутарњу сегментацију, на ред речи, на синтаксичку кохерентност, итд. Супротно је у неуправном говору, који постиже већу синтаксичку, заправо логичко-граматичку кохерентност, али на рачун губитка већине овде поменутих чинилаца. Сви се проучаваоци неправог управног говора слажу да се у њему са преузетим туђим исказом чува модалност и експресивност тога исказа, али није довољно проучено до каквих све промена при томе може доћи у конструкцији реченице. А то је за тумачење, па и вредновање Станковићеве синтаксе, мислимо, од особитог значаја.

⁷⁷ Модалност употребљавамо у значењу које је дао Александар Белић. Он је, наиме, реченичну и глаголску модалност (начин) заједно са глаголским временом довео у везу са говорном ситуацијом, а његова кључна, за нас важна дефиниција, гласи: „[...] глаголско време и глаголски начин је однос према моментима који се налазе у самој говорној ситуацији, а који су сами по себи изван реченице: то је тренутак говора и став према односу субјекта и предиката онога ко говори” (А. Белић, *О језичкој природи и језичком развоју*. Лингвистичка испитивања, Београд, 1941, стр. 320-321). Модалност је, дакле, све што улази у говорников став према ономе што се реченицом исказује.

⁷⁸ За ове последње опет код Белића налазимо потребно одређење: „То су гласови или комплекси гласова за још недовољно рашчлањена душевна стања у којима се налазе они који их употребљавају” (А. Белић, *О језичкој природи и језичком развоју*. Лингвистичка испитивања. Књ. II, Београд, 1959, стр. 179).





У V глави један спореднији лик, служавка Магда, добио је прилично много места. Моделован је он врло топло, као што се и иначе у роману знају топло да прикажу верне слуге, са неким интимно виђеним карактерним цртама. Али у лику Магдиноме има и прелива ироније, додуше благе. Што је најзанимљивије, и једно и друго - и топло приказивање у интимноме тренутку и иронију - налазимо у истој реченици.

Ево двеју таквих реченица, са карактеристичним уломом по средини: (1) „А она тамо у кујни, као обично, пре но што леже, поче да затрпава, гаси и полива водом ватру у огњишту, ↓ *те да не би ноћу ко зна каква искра прснула, и богзна шта се учинило, можда читаву кућа запалила*”; (2) „Она, као увек, спавала би подбочене главе о руку, обучена, чак и са папучама ↓ - *јер, забога, сутра, чим зора, она мора да порани, прва она да устане, толики је посао чека!*”⁷⁹ У првом случају канда није био довољан везник да (финални), него му је прикљуден сродни *те*, који овде има улогу појачавача (партикуле) на месту дубоког интонационог усека (паузе). У другом случају пред *јер* (каузалним) исти усек сигнализује повлака. Обе реченице, што особито показује прозодија, имају на обележеним местима доста јак улом у синтаксичкој конструкцији, па се за њих такође не би могло рећи да су граматички сасвим коректне.

А да се објасни чиме је улом оба пута изазван, чини се, није тешко. Јер су задње половине, које смо подвукли, очито синтаксички другачије уређене него предње. Модалност им је велика, што се види по учесталости модалних речи („ко зна”, „богзна”, „можда”, „забога”); интонација узима маха, мобилнија је, са јачим контрастирањем, са осетно убрзанијим говорним темпом; најзад, као да се чује и глас који у исти мах некога уверава и правда се. А то је, дабоме, глас Магдин. Другачије је у предњим половинама: аутор споља описује Магду, али онако како је у тим тренуцима види, заправо из суседне собе чује и замишља Софка. Обе реченице, према томе, у својим половинама носе по два описа; при томе први, на изглед објективан и дистанциран, служи као подлога на којој перципирамо онај други, сав субјективан и устрептао. Отуда и извире блага иронија. То како себе види Магда дато је у огледалу туђег, Софкиног виђења.

А тако склопљена реченица, чак и када би писац био несравњиво вештији у језику од Станковића, тешко да може остати без неког одступања, без улома у граматичкој конструкцији. Она, другим речима, није симетрично грађена, али је у асиметричности и њена књижевна „душа”.

За разумевање Магдиног лика важно је и то што, додуше не у свим, али зато у готово свим призорима, где се год она појављује, појављује се и Софка: види је, некад чује, а некад је тек у близини. И то је разумљиво ако је главној јунакињи у претежном делу романа подарена улога коју Штанцел назива рефлектором. Само што та улога исто тако утиче, и више но што би се очекивало, на синтаксу. Јер се - код доброг, код расног прозаиста - синтаксички низ који је пропуштен кроз нечији доживљај осетно разликује од онога који то није. Спонтан какав је у свему био, Станковић је и овде поступао не онако како теорија мисли, него онако како је сам осећао да у књижевном тексту може и мора бити, свеједно што можда није ни обично, ни допуштено. Стога ће се код њега наћи неки ретки примери деловања скривених „наративних механизма” какве ћемо код других, дисциплинованих писаца, узалуд тражити. Тако, рецимо, у ноћној сцени између оца и ћерке, када драматични преокрет у роману достиже највишу тачку, ефенди Мита - изван себе од срџбе и немоћи, тренутак пре но што ће разгрнути минтан и згранутој Софки посведочити страшно сиромаштво - једнако понавља: „- [. . .] Зар ја не знам

⁷⁹ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 60. и 61. Подвлачење је наше.





колико је то што *ја* то морам! И то *ја ја!* Ох!”⁸⁰ Јунакиња тада, управо као чист рефлектор, преузима сабеседникову (очеву) понављану заменицу *ја*, па је у преокренутоме грама тичком лицу огледалски понавља: „А да је *он*, *он* сада ту, његова несрећа и црна судбина.”⁸¹ При томе, опет, не говори сама Софка, него аутор у њено име, додајући да то што је наведено она „осети”. Поновљена заменица у трећем лицу („*он*, *он*”) није, међутим, случајно подвучена: код Станковића је подвлачење (курзив) такође и сигнал да се ради о преузетој, туђој речи. И она је, очигледно, двапут преузета, што се иначе у *Нечистој крви* доста често сусреће.

О реду речи код Станковића, о чудним инверзијама, још чуднијим враћањима и понављањима, као и о сегментацији синтаксичког низа која зна да се убрза (уситни чланке), попут оне коју ћемо касније код Црњанског наћи, али зна и за изненадна успоравања, - о свему томе писано је више пута, и оштро. Ако је његова синтакса изгледала „невероватна и немогућа” (Дучић), онда је можда у првоме реду због тога. Примера има, са неједнаком учесталашћу, готово свуда у *Нечистој крви*, али нека буде изабран следећи опис Тодориног понашања у тренутку када се појавио први ефенди-Митин гласник: „[. . .] чим овога позна да је Арнаутин, човек из Турске, дакле сигурно његов гласник, мада му се, као увек испред оваквих празника, надала, ипак, кад спази да је заиста он то, поче се тамо, испред кујне, унезверено да врпољи једнако окрећући се око себе и наново гледајући да ли је све почишћено и распремљено како треба”.⁸² На питање да ли је писац могао без оваквога заиста замршеног синтаксичког низа - нема одговора. Јер је неправилно постављено. Ваља прво видети какве је природе сам опис. А он делује као да је цео приказ снимило - попут тајне камере - нечије око, уз то око које добро познаје Тодору и запажа сваки њен покрет, повезан са скривеном слутњом и помишљу.

То, извесно, није ауторово око, јер је он сам за се у роману безличан. Човек би се овде могао присетити Станковићевог приповедача из *Старих дана*, кога ликови зову Миле; рецимо у часу кад сустопице прати Томчу и - како је раније већ истицано - у његовој мимици и покретима открива унутарњи, душевни ковитлац, но ствар и јесте у томе што је Софка добила Милетово место, и што управо она и прати, осматра мајку Тодору. Звек алке на капији затекао је Софку на прозору горњег спрата, одакле силази, пролази поред мајке и одлази да отвори, али мајку изједно држи на оку.

Па и кад је капију отворила, једним крајичком гледа на дошљака а другим и даље на мајку. У другом делу описа, који је наведен, то се не види, али се зато види у првом, који сада дајемо заједно са изостављеним комадом реченице: „На капији се појави висок, обријане главе Арнаутин. Софка се осмену, јер одмах виде да је то очев гласник, један од оних џамбаса који сваке суботе долазе из Турске овамо, на пазар, и купују коње. *Тако исто она виде како и мати јој* [. . .]”.⁸³ Цела пантомима Тодориног збуњеног понашања која затим следи заправо је слика потекла из ћеркиног доживљаја мајке у тренутку кад јој од мужа пристижу ретки гласи. Стога је опис слојевит, набијен јаким, двоструким доживљајем (Софкиним и у њему одраженим Тодориним) и не без извесне ироније, што га - све скупа узето - и чини врло динамичним. А та се је динамика морала и на синтаксу одразити.

⁸⁰ *Наведено дело*, стр. 92. Подвлачење је наше.

⁸¹ *Наведено дело*, стр. 93. Подвлачење је пишчево.

⁸² *Наведено дело*, стр. 47. Подвлачење је пишчево.

⁸³ *Исто*. Подвукли смо изостављени почетак раније цитиране реченице.





За иронично сенчење описа ванредно је употребљен просторни моменат. Тодора се, наине, приказује са осетне удаљености ако рачунамо - а морамо тако рачунати - од Софке, која се у том часу налази уза саму дворишну капију, а Тодора „поче се *тамо, испред кујне, унезверено да врпољи*”. Просторна удаљеност у приказивању нечијег понашања има моћ да то понашање издвоји, усами га и изложи помнијем посматрању. Отуда утисак да је Тодорина пометеност прерасла у пантомиму; отуда и иронично сенчење, које није ништа друго до у слици материјализован Софкин подсмејак. Сем тога, Софкин се сложен доживљај (и саосећање с мајком и блага иронија) морао и пре и више материјализовати управо у синтаксичкоме низу, особито у његовој прозодији. Али исто тако и сам Тодорин доживљај; на њега нас, између осталог, упозорава подвучена заменица у синтагми „*његов* гласник”, што значи да ју је Станковић замишљао као да је преузета из Тодориних мисли (уп. пре тога код Софке „очев гласник”).

Ето због оваквих су доживљајних преламања прозодијски чиниоци у Станковићевој реченици изузетно мобилни, а чини се и да су од пресуднијег значаја него код било ког другог српског романописца пре Милоша Црњанског. Борисав Станковић као да није могао да нађе довољан број интерпункцијских знакова које би пометао дуж реченице: све пауза до паузе неједнаке јачине, и другачији притисак при изговору, другачије дизање тона од синтагме до синтагме, покатак и од речи до речи. А ако се, опет, у нечему није сналазио, ако је у нечему одвећ био невешт, онда је то у интерпункцији.⁸⁴

У лингвистици се одавна зна не само да понашање прозодије зависи од количине и врсте обавештења која синтаксички низ носи; нити само да је то понашање непосредно повезано са оним конотативним обавештењима која сежу до у саму говорну ситуацију, до у говорников став и доживљај; него се исто тако зна да сразмерно са увећавањем удела прозодијских чинилаца долази до померања, па и до нарушавања нормираних синтаксичких односа.

Померања и нарушавања задиру у однос међу реченичним деловима (појава анаколута), задиру у њихов редослед и уопште у ред речи (различне инверзије); уз то се појачава репетициона тежња (појава метаболе), као и тежња ка динамичнијој и дубљој сегментацији (појављује се испрекидани, „муцави” низ, што се на концу завршава или у

⁸⁴У праву је Станислав Винавер када, и поред свих пренагљивања, каже: „Ја сам ипак покушавао, интерпунктистичким вискреностима, да сачувам цео целцат текст Борин: ако је, неоодољивом потребом за чулном обнаженошћу, за страсном присношћу однекуд изронио неки номинатив, уместо горопадног аблатива - да се то ипак тако остави (и то тако, рецимо, што ће се згодно испречити две тачке, или запета, миг, сев интерпункције); ако су искрсла пуна два глагола место једног (а она означају, тако искрсла, извесно колебање у радњи, извесно посртање и подрхтавање, интервал тупа осећаја, место прецизне, оштре чињенице догађаја); ако је, рецимо, неком изванредном преосетљивом интуицијом употребљен прелазни глагол место непрелазног (народ зна шта чини, кад тобоже греши: онда је најдуховитији) - да се и он сачува, штавише, интерпункцијом, не само спасе него и истакне, као неопходан. Тако сам издавао и Црњанског, и Растка, и песме Момчила Настасијевића (које, друкчије исписане, не би биле преточена песма).” Уп.: *Бора Станковић и пусто турско*, у: Станислав Винавер, *Надграматика*, Београд, 1963, стр. 228-229.

Уосталом, и раније наведено Кашаниново и ово Винаверово мишљење могу се узети као доказ да се однос према Станковићевом језику и стилу променио код књижевног поколења које се формирало у време авангардних уметничких превирања после првог светског рата.





прекинутим, недовршеним или у елиптичним реченицама), итд. У прозноме књижевном тексту такве су појаве нужно и узајамно повезане с његовим уметнички мотивисаним склопом, па нас стога односи у синтаксичким структурама и могу, преко ланца повратних веза, довести све до најскривенијих односа у његовој наративној структури. Али се ретко где те везе, узајамне или повратне, тако спонтано и тако неометано испољавају као у тексту *Нечисте крви*. И ретко нам се где као овде пружа прилика да у осветљавању наративне структуре све време налазимо потврду и ослонац у множини нехотично почињених синтаксичких одступања, па и омашки.





III

Један проучавалац *Нечисте крви*, психолог Владислав Панић, испитивао је

учесталост речи у тексту. Према његовом рачунању, *кућа* је најучесталија именица; он мисли да иде и у ред најчешће понављаних речи уопште код Станковића.⁸⁵ Добијени статистички подаци занимљиви су, корисни, али би се једва могло рећи да су и неочекивани. Чак их и пажљив читалац романа - а он понављање не осећа само у сразмери с његовом учесталошћу него и зависно од места које понављана јединица добија у тексту - у неку руку може предвидети. Тако је, на пример, тешко превидети да *Нечиста крв* почиње не само помињањем куће него и њеним проширеним описом. Сем тога, како се радња романа развија, тако се у њу и кућа повремено уткива, и утиче на њен ток. И у неким другим Станковићевим делима налазимо пажљиво израђене описе куће. Они имају доста заједничких црта. А што им је заједничко, то је и најзанимљивије за проучавање; пошто помаже да се у аналитичке сврхе сачини један уопштен, инваријантан опис. Помоћу њега се, даље, може реконструисати модел кућног (у ширем значењу домаћег, породичног) простора, који очигледно чини језгро Станковићевог књижевног простора уопште. Јер опис куће код њега и ваља најпре разумети као опис простора где најчешће затичемо његове ликове, где они проводе претежан део свога књижевног живота.

Кад год, рецимо, газда Младен из истоименог романа није у свом дућану, углавном је код куће. Не налазимо га на путу, ни у далекој трговини, али се зато до у танчине описује како се креће од дворишне капије до своје собе: „Па онда, кад Младен затвори капију, оно његово долажење, приближавање чесми, кући. А мрак, сумрак. Кућа, око ње широко, опкољено суседним зидовима двориште и башта леже непомично, оцртавају се. Из кућних врата допире светлост. Баба је обично тада испред куће, до чесме. Он долази, кључеви му звецкају. Поуздано прилази баби, љуби јој руку, даје јој кључеве, да их она у соби обеси на одређено место. Улази унутра, иде у собу [...]”⁸⁶ Најдаље докле је дошао, то је текија крај вароши. А ниједном га не затичемо изван вароши, у пољу или винограду, како обилази летину или надгледа аргате, али га зато видимо у породици како ритуално седа да обедује и ритуално одлази на поподневни починак. Његови се разговори у чаршији углавном помињу, не описују, као и његово бављење јавним стварима, у цркви, меџлису; али се зато у кући чак и лаки покрет руке даје као догађај.

Софку, опет, само у три маха налазимо ван очеве куће, ако не рачунамо једно сећање из раног детињства, када се заједно с родитељима и слушкињом Магдом извезла на излет у Доње

⁸⁵ Vladislav Panić, *Psihoanaliza „Nečiste krvi”*, Beograd - Zagreb, 1986, стр. 67.

⁸⁶ Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 31.





Врање, на чивлук.⁸⁷ Први пут она одлази из куће када јој се саопштава да је испрошена; у ствари је, према обичају, од куће привремено одлучена и послата тетке у суседство. Други пут при одласку у хамам на ритуално бањање уочи свадбе. Трећи пут за време саме свадбе, и то у два наврата: једном накратко, увече, кад се склонила у кућу прекопута, одакле је кришом посматрала свадбено весеље; затим ујутру, кад је кренула на венчање.

И никада се више није вратила, ни у походе дошла родитељима; на шта иначе обавезује укоренењени обичај (првич). Станковић после венчања кида све или готово све везе између Софке и њене куће, и стога занемарује првич.⁸⁸ Додуше, сви поменути одласци усклађени су са свадбеним обичајима, па је чак и у само композиционо језгро романа положен образац старе свадбе, што је и разумљиво ако је предмет романа заправо једна удаја. Стога је свадбена и с њом уопште фолклорна подлога прилично јака у *Нечистој крви*, мада на први поглед није и довољно видљива. А из те је подлоге Станковић, поред осталог, и могао добити подстицаја да три одласка из куће - на дан саопштавања прошевине, на дан ритуалног бањања и на дан венчања - стилизује са доста јаким тоновима девојчиног опраштања од једног живота (он за њу умире заједно са родитељском кућом, па у тој мери и она сама умире), и преласка у други живот, од кога се Софка унапред ужасава.⁸⁹

Тако се у X глави јунакињи не саопштава непосредно да је испрошена, него се од ње захтева да привремено напусти кућу, а учињено је то „доле у кујни, где је још био мрак, влажна земља, скоро почишћена, горе од чађи црне греде, а спроћу по полици оне жуте тепсије”. Мрак, влажно и црно у јунакињином опажању по правилу асоцирају неизвесност и страх, а овде служе као увод у слику која се с правом може назвати доживљајем егзистенцијалног понора. Жуте тепсије преображавају се у стравичне очи које је прождиру: „Софку, чим то чу од матере, а добро је знала шта то значи, почеше те тепсије као неке велике крваве очи да прождиру и све око ње у колутове да се окреће”.⁹⁰ Доживљај, међутим, није само

⁸⁷ Исто тако не треба рачунати ни случај кад се само помиње да је Софка изашла и не даје се никакав њен опис изван куће. Тако је у V глави када мајка тражи од Софке да оде до Аритонових и дозове мутавог Ванка. Речено је само ово: „Софка оде и брзо се врати са оним истим Ванком”.

⁸⁸ У критици је изражено чуђење због недовољно мотивисаног кидања везе са родитељском кућом. Уп.: Владимир Ћоровић, *О „Нечистој крви”* (1918), прештампано у: *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 7, Београд, 1985, стр. 87.

⁸⁹ На једном месту Хатица Крњевић помиње „Костомаровљево мисао о архаичној, тајанственој аналогiji' између брака и погребa, између љубави и смрти у лирској народној поезији”, Уп.: Hatidža Krnjević, *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*, Beograd-Priština, 1986, стр. 76-77. О „тајанственој аналогiji” између брака и погребa Н. И. Костомаров могао је судити на основу великог броја свадбених плачева или тужбалица сачуваних код Источних Словена. У свим руским изборима из обредне народне лирике, поред погребних тужбалица, дају се плачеви или тужбалице које су певане: на дан прошевине, на дан ритуалног бањања и дан саме свадбе.

Мада се о томе мало зна, код нас су такве тужбалице и у такве дане такође певале жене у хору. Неке су забележене крајем XIX века управо у крајевима који гравитирају према Врању. Уп. о томе: Новица Петковић, *Словенске пчеле у Грачаници*, у: *Књижевне новине*, 1987, XXXVIII, бр. 733, стр. 6.

⁹⁰ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 86. Подвлачење је наше.





на сликовноме, ни само на емотивном плану дат, него у исти мах прожима јунакињино тело: „Софка, осећајући како јој се од ужаса палци на ногама грче, па јој се тај грч, бол уз колена пење и пробада јој утробу, половину јој сече као нож, приђе матери”.⁹¹ И од овог часа, када се Софки први пут обелодањује да породица не продаје кућу, како је она мислила, него њу жртвује удајом, у роману се почињу јављати пејзажи са понеком сабласном појединошћу, које долазе, разуме се, из њеног опажања.

Више избежумљена него храбра, Софка је, кад је од тетке сазнала да је не удају ни за богатог сељака Марка, него за његовог недораслог сина, смогла снаге да, противно реду и обичају, оде оцу на разговор - да се успротиви. При томе пролази кроз „мрак”, „самоћу”, поред „мртвог падања воде са чесме”, да би онда застала пред својом кућом као покојничком: „И горе, и доле, и свуда су гореле свеће. Као да никада ње није било, као да је она умрла, одавно је саранили и већ заборавили, тако је у кући било сада мирно, и осветљено”.⁹² Сабласност призора долази од инверзије: Софка у повратку не види само кућу, него кућу са својом сопственом одсутношћу (мир и светло симболизују празно), што нас подсећа на снове са визуелном инкарнацијом сопствене смрти.

Тмуран приказ дат при одласку од тетке ускоро се понавља - са варираним тоновима смрти - када је већ у разговору са оцем сломљена ћерка пристала на жртву и враћа се назад: „Брзо пређе чесму и фењер, који је *мутно осветљавао* око себе. Вода је са чесме *тешко падала*. Свуда је било *мирно и мраком притиснуто*, нигде се није чуо ни лавез паса, ни бат чијих корака.”⁹³ Са доследношћу која не може бити случајна, и на начин који одаје истинског уметника, Борисав Станковић истородном симболичком сликом јунакињине смрти у великим размацима проткива текст, све од X до ХТХ главе, и сваки је пут - што и јесте чудесно - везује за одлазак из куће или повратак у њу.

О згуснуто написаним приказима у хамаму, у XV глави, обично се говори као о ванредно чулним, са обнаженим телима срамежљивих девојака и распомамљених младих жена. Та једра тела час су мирно опуштена, час до разблудности раздражена у топлој воденој пари и под дејством острашћеног певања. Али чулни прикази у исти мах служе - и то се није довољно примећивало - као изврсно начињена контрасна подлога на којој Софка још једном запада у тонални доживљај. И као што то бива при човековом суочавању са граничном, самртном опасношћу, она тражи мајчино крило и недра - да се врати првом извору милости и заштите. Улога мајке за тренутак се преноси на трљачицу баба-Симку: „Грчећи се, угуривајући се у Симкино *крило*. У њена *спарушкана недра*, плакала је, вила се Софка обезумљена. Јер оно „што је знала, слутила да ће доћи али ипак до сада још било далеко, ето сада већ је ту, дошло је. До сада бар, иако није никога волела, а оно бар се коме надала, чекала га, сневала и у сну га љубила. А сутра, после венчања, све престаје”.⁹⁴

Дошао је, наиме, час када чином венчања и сама јунакиња једним делом умире - што је толико често код Станковићевих ликова да се може узети и као правило - заједно са оним најинтимнијим светом сатканим све од самих субјективних пројекција којима ју је писац даривао штедрије но било ког другог свог јунака.

⁹¹ Наведено дело, стр. 87.

⁹² Наведено дело, стр. 91.

⁹³ Наведено дело, стр. 95. Подвлачење је наше.

⁹⁴ Наведено дело, стр. 126. Подвлачење је наше.





Опрашта се она, у ствари, и од оних учесталих а слободних опажања (помоћу свих чула) у кућноме простору, са којим је иначе њено тело готово срасло, а узбудљива су зато што су прожета девојачким бујним чулним нагонима; затим од дубоких жеља претканих у сновне слике, и ноћне и дневне; па од мутних нада, којима је час давала маха, час их потискивала, све у преплету са својом гордом, хаџијском самосвешћу; најзад и од оне повремене, заводљиве игре сопственом вољом: учиниће, канда, неку лудост (пркосиће, кренуће кривим путем, подаће се некоме и никад се неће удати) за коју унапред зна да је не сме учинити. Сав тај ломан људски свет, пре могућ него стваран отуђује се од ње и умире у најмелодичнијој реченици романа: „Све што је душа волела, за чим је жеднела, и ако не на јави, оно бар у потаји неговала, све сутра иде, одваја се, откида . . .”⁹⁵

Са отупелим чулима и расејаним погледом, јунакиња се у XVI глави мирно враћа из хамама све док јој у видно поље не дође кућа. Тада опет искрсава визуелна инкарнација сопствене смрти: „Само кад сагледа кућу и већ испред куће упаљена два фењера, која су горела и трештала као нека два црвена страшна ока, а између њих се лелујао венац од шишмира и великих белих ружа, којим је била окићена капија, - њој цела кућа, нарочито због тога шимшира, као да замириса на нешто покојно, мртвачко”.⁹⁶ Исти приказ, са фењерима и цвећем, појављује се још једном, три главе касније - у тренутку кад Софка занавек напушта кућу. У слици су појединости злослутније градиране, са тврђим, одређенијим значењима поцрпеним из фолклорне залихе. Венац од цвећа постао је *увео* и *сасушен*, што као и све друге појединости код Станковића, уз ретке изузетке, има такозвану реалистичку мотивацију: осушила су га она два фењера.

Софка га није само видела, него ју је он при изласку кроз капију *додирнуо по коси и лицу* (у народним веровањима, свим, нарочито додир лошег знамења може бити кобан); и није тек замирисао, него ју је *загушљиво задахнуо*; још јој се учинило да су јој над главом тамјан и свеће: „И тако, застанувши на прагу, она се сасвим прибра, и кад би готова, брзо се окрену и све, и сватове, и околни свет, мирно, јасно и са осмехом погледа и као поздрави климнувши главом. *Излазећи на капију, осети само како јој лице и косу додирну онај венац од шимшира и другог цвећа, већ осушеног, готово спарушканог од фењера, и то је задахну неким загушљивим мирисом као на тамјан и свеће*. Али и од тога се она брзо отресе, јер виде како је испред ње улицом, па чак тамо до цркве, са обе стране било пуно света”.⁹⁷

Кад мајка на растанку љуби последњи пут ћерку у чело и уста који су „већ били хладни”⁹⁸, и кад затим ћерку по лицу и коси дотакне на дворишној капији - кроз коју пролази да би засвагда променила боравиште - венац суhog цвећа с мирисом тамјана и свећа, онда не можемо а да не помислимо на свадбену стилизацију, у словенском фолклору добро очувану, невестиног одласка из родитељске куће као погребa. Стога се, као што знамо, на старим свадбама у песмама тужило, нарицало, девојке су у хору плачевно набрајале (шта све и кога

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Наведено дело, стр. 146-147. Подвлачење је наше.

⁹⁷ Наведено дело, стр. 129.

⁹⁸ Наведено дело, стр. 146.





невеста оставља у „топлом”, „свом” дому, а одлази у „хладан”, „туђ”)⁹⁹, и то свакако и у Станковићевоме крају, и Станковић је то могао у детињству слушати.

Али, разуме се, фолклорне слике и садржаји, колико их има, укључени су у мотивациону мрежу романа, од чега им значење зависи. А у *Нечистој крви* посебно ће бити занимљиво то што се мотив губљења родитељске куће, у виду њене „продаје”, и у сиже уводи. И уводи се из Софкине свести.

Начин на који је уведен показује да је мотив продаје куће тесно повезан са формом приповедања, па према томе исто толико представља формалну колико и тематску јединицу. Јер одиста се у роману нигде ефенди-Митина кућа не продаје, нити ју је ко купио или намеравао купити. Али пошто се опис који аутор даје у своје име прелама у Софкиној свести, мотив продаје куће настаје као производ тог преламања. Или другим речима: кад Софка не би била лик рефлектор, не би постојала ни продаја куће. Још у раноме узрасту, као девојчица, она је помно посматрала понашање родитеља, особито када би отац - а то је ретко чинио - дошао из Турске и целу ноћ пробдео с мајком. Ваља обратити пажњу на то да они немо седе, не прозборивши ниједну реч, док девојчица из кревета, за коју они мисле да спава, по изразу лица ишчитава им мисли о томе како треба кућу продати, а у ствари она то из свог доживљаја читава: „Па онда, исто тако је знала, када би они мислили да она увелико спава, за оно њихово, материно и очево, дуго, ноћно, седење, целе ноћи немо, без речи, а из очију им се види: како све ово треба једном свршити, не може се више, треба бежати, продати и кућу и све ...”¹⁰⁰ Разуме се, не само што слика људи који целу боговетну ноћ немо седе потиче из дубоког, из дејег сећања (неми су људи једна од типичних стилизација дејег сећања), него отуда потиче и страх да ће се кућа изгубити, некеме „продати”. Тај је страх вероватно повезан са већ доживљеним губитком оца, ефенди-Митиним бекством у Турску; додуше, не потпуним, него привременим.

⁹⁹ У опису сремске свадбе, на пример, Вук Караџић наводи опроштајну невестину песму, где се између осталог каже:

*Ја сада идем у туђу земљу,
У туђу земљу, међ туђе људе.*

Уп.: *Сабрана дела Вука Караџића*, књига XVII: *Етнографски списи*, „Просвета”, Београд, 1972, стр. 370. У једној другој песми, док невеста седе на коња, њен се најмлађи брат овако обраћа сунашцу на заходу:

*Лако, полако, сунашце јарко,
Док моја сеја с родом с' ижљуби,
С родом ижљуби, с мајком опрости,
Миломе баби руку целива,
Јер она иде у туђу земљу,
У туђу земљу, међ туђе људе.*

Уп.: *Српске народне пјесме*. Скупио их Вук Стеф. Караџић. Књига пета, у којој су различне женске пјесме. Београд, 1898, песма под бр. 25.

¹⁰⁰ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 33. Подвлачење је наше.





Уверљив како то може бити само дечји доживљај кад је срећно уобличен, тај рани страх од губљења куће Станковић је од VII главе почео широко употребљавати за поступак који се у теорији књижевности зове лажна мотивација. ¹⁰¹ Откако се појавио злослутни Арнаутин, и за њим учестали очеви гласници, јунакиња - сада већ одрасла, јер је назначено да је навршила двадесет шест година - најпре у мајчину забринутост читава свој некадањи инфантилни страх: „Софки онда би јасно да се она зато оволико препала што се сада не боји, него је сигурна у томе: да је он тамо (муж у Турској - Н. П.) неком кућу продао”. ¹⁰² Учитавање се затим све више појачава, редом се преноси на остале ликове, па и на догађаје који се у међувремену дешавају; тако да читалац све до почетка X главе ствари види искључиво у лажној мотивацији да се кућа продаје, што и значи да је сам мотив продаје куће укључен у развијање сижеа. ¹⁰³ Па и кад ефенди Мита доведе газда-Марка, прво што ће му рећи и показати биће кућа: „- Ево, газда-Марко. Ово Је мој серај. Ово је та, ефенди-Митина кућа' ”. ¹⁰⁴

Колико је Станковићу стало да што јаче удари гласом на кућу, и свакако тиме подржи Софкино читавање, види се, прво, по томе што ефенди Мита употребљава туђе речи „ефенди-Митина кућа” (као: други говоре, сав свет говори о овој мојој кући, толико је чувена); друго, испред тих речи метнут је зарез да би се означила јака синтаксичка пауза (пауза истицања), што Станковић и у другим случајевима чини. Као што се види, исказ је хотимично стилизован као похвала кући која се продаје.

Видљиву, значајну чак улогу, овде је добила метабола у именовању тек уведеног лика - газда-Марка. Она прво гласи „гост, газда Марко”, да би одмах затим постала и „гост, купац”. Након обављене анализе (у другом поглављу) природе Станковићеве метаболе, јасно је да у њеној промени ваља очекивати одражену промену у јунакињиној тачки гледишта. И заиста, колико је та промена у суштини танана, једва ухватљива, показује два примера. Једном Софка види газда-Марка како прилази Тодори, и то се одмах одражава у метаболи: „*Гост, газда Марко*, једнако устручавајући се, рукова се са матером. Софка није знала да ли и она да се рукује с њиме или да га пољуби у руку”. Тренутак затим види га како гледа у кућу, што се такође одражава у метаболи: „Софка виде како *гост, купац*, једнако очима гледа и гута кућу [. . .]”. ¹⁰⁵ Виђен заједно с мајком, он је „газда Марко”; али виђен с кућом, он је „купац” - тако Софка опажа и у своме немом говору именује. А пошто је мотив продаје куће искључиво садржај Софкине свести, где се год појави „купац”, неминовно је да потиче из њеног опажања.

Има, међутим, један случај који канда не потврђује изнесену претпоставку. Почетком IX главе газда Марко одлази сам, у рану зору, из ефенди-Митине куће у свој „доњи крај”. При томе се не види да га ико прати, што је помало чудно кад је у питању гост који је први пут дошао у кућу. Али не види се и да га ико посматра, а свеједно налазимо метаболу „гост,

¹⁰¹ О томе уп.: Б. Томашевский, *Теория литературы*. Поэтика, Москва-Ленинград, 1930, стр. 146.

¹⁰² Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 72.

¹⁰³ Кад строго теоријски гледамо и при томе се служимо термиолошком разликом коју су увели формалисти, онда можемо рећи да овај мотив (како се кућа продаје) не постоји у фабули, него само у чисто књижевној конструкцији која се зове сиже. Уп. о томе: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд-Приштина, 1984, стр. 93-94.

¹⁰⁴ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 79.

¹⁰⁵ *Исто*. Подвлачење је наше.





купац”, и опис је тако удешен да се сасвим разговетно осећа нечије лично виђење, доживљај и процена.

Само, на први поглед, није јасно чије би могло бити: „И тај њихов *гост, купац*, кад је од њих, чак у зору, одлазио, узјахавши коња и пошавши, *остаде дуго, дуго* пред капијом. Као да је хтео што више њихне *а сада и већ своје куће* да се нагледа, да је добро запамти, да је сву онако унаоколо, са комшилуком и са оном њиховом тешком капијом, унесе у мозак. *Зато је после дугог стајања пошао* и упутио се, поред чесме, наниже, где су биле баште и њиве. *Оде у онај део вароши* који је био као још нов, тек досељен, још не као варошки, више сељачки, пун самих досељеника, или сељака из околних села, а понајвише бегунаца из Турске“. ¹⁰⁶

Видела је то, проценила и доживела ипак - Софка. Јер како би се иначе могла схватити тврдња да је газда Марко већ купио кућу коју никако није ни намеравао да купи? А да је заиста тако, потврђује и сам аутор. У реченици која непосредно претходи цитираноме месту, а која је последња у VIII глави, он нас упозорава да је Софка отишла раније на спавање зато „што ће морати сутра, пошто ће јој мати бити неиспавана, (она) да порани и спреми и почисти кућу“. ¹⁰⁷ Поранила је, дакле, и у потаји посматрала газда-Марка све док није замакао у свој „доњи крај “, у који ће и она ускоро са кобним знамењем сићи, али то још не зна, премда је узнемирена. А када је газда Марко изашао из Софкиног видокруга, одмах постаје „он, гост“. Само што тај „гост“ некако чудно и такође, са своје стране, узнемирено и из потаје гледа на кућу, при чему се она именује карактеристичном метаболом са упућивањем на Софку: „њина, Софкина кућа“. Такво именовање изоштрава слутњу коју је већ подстакла једна необична инверзија у Марковоме погледу: он гледа обрнуто, кроз себе и иза себе. Кључна је то реченица која најављује преокрет у сижеу са трагичним последицама по оба лика, Софку и Марка: „Само њему, *госту*, чинило се да - а то као да *гледа обрнуто, кроз себе и иза себе* - отуда са њине, Софкине куће, једнако гори свећа и осветљава овамо испред њега пут“. ¹⁰⁸

Нови лик који у VIII глави улази у роман, газда Марко, не разговара с јунакињом; једино што јој је при љубљењу руке казао: „Жива била, кћери!“ Али са колико се скривене пажње они, већ на почетку, посматрају, и како у погледима њиховим промичу све гушће слутње! И све се то налази не непосредно, не на површини, него у нешто дубљем слоју текста. Тек у томе дубљем слоју и можемо открити да аутор неуморно у свој опис укључује субјективно виђење понеког лика, а највише, и по правилу, главне јунакиње. Прелаз између ауторовога субјективног и јунаковог субјективног виђења толико је слободан, кат-кад се чини и недовољно контролисан, да се повремено добија замршен опис (а то, како смо видели, најчешће и узрокује синтаксичка померања), при чему искачу и неке врло необичне слике настале тренутно и као да су се нехотично омакле из доњих слојева свести. Међу њих иде и газда-Марково обрнуто гледање. Оно, међутим, није случајно, него представља рани, у слици материјализовани наговештај онога што ће се касније обелоданити: да Марко, додуше, узима Софку за сина, али, са скривеном помишљу, и себи за суложницу. Сливовна инверзија носи укрштај та два плана. Исте је врсте и једна Софкина сликовна инверзија, ваљда најоштрија у роману: нове, тек за свадбу купљене ћерамиде на кући, доживљава она као своје сопствено месо.

¹⁰⁶ Наведено дело, стр. 81-82. Подвлачење је наше.

¹⁰⁷ Наведено дело, стр. 81.

¹⁰⁸ Наведено дело, стр. 82. Подвлачење је наше.





Као и Марково обрнуто гледање, Софкина је слика настала у укрштају два плана. Рано, дечје страховање њено од губитка куће Станковић је, видели смо, употребио за лажну мотивацију, коју је доследно провео све до почетка X главе. А поступак лажне мотивације има два у теорији књижевности позната својства. Прво, аутор своје знање подређује знању неког лика, а у овом је случају то главна јунакиња: што она зна и како зна, то зна и аутор, па и читалац. Односно, ако је нешто скривено од ње, скривено је и за аутора, па и за читаоца.

Из тога проистиче друго важно својство: због ограниченог знања, и зато што се нешто скрива, мотивација иде у погрешном правцу, накупља се погрешно очекивање. Ето зато, кад се напослетку на видело изнесе што се скривало, кад се тајна открије, поступак лажне мотивације изазива јако изненађење. Учинак дуго припреманог и изједно увећаваног очекивања, и зато изузетно јаког изненађења (превареног очекивања), Станковић је искористио да тренутак кад се јунакињи саопштава истина прикаже као њену тако дубоку психичку потресеност да прелази у доживљај егзистенцијалног понора - тада је тепсије као крваве очи прождиру и оштар бол раздира тело. Затим се доживљај преноси на сликовни план, и као симболичко виђење сопствене смрти трипут се понавља. При томе се сваки пут - као што је показано - везује за кућу.

Довођење Софке у везу са кућом није ни ново, ни неочекивано. Оно је већ раније, на сижејној равни, обављено: помоћу поступка лажне мотивације између њих је успостављен психолошки паралелизам. Књижевним се поступком заправо нама читаоцима сутерише да је јунакиња могућу судбину куће (њену продају) пренела, пресликала на своју стварну судбину. У суштини је то један од најстаријих књижевних поступака: мисли се да је А, а није А, него је Б, при чему се између А и Б обавља књижевно пресликавање (преношење).¹⁰⁹ Одатле је, из психолошког паралелизма, и омогућена сликовна инверзија настала у тренутку када је Софка, враћајући се из хамама, у новим ћерамидама на својој кући видела сопствено месо. „На крову, који је препокриван сад, сигурно од оног новца добивеног за њу, падоше јој у очи нове ћерамиде, које су јасно одударале од старих, црних, маховином већ обраслих, црвенећи се као да су од меса, као - а то није могла да појми откуд јој дође и зашто - *као да су од њеног меса, од ње саме*. Она се сва стресе.”¹¹⁰ И да би све било као у Марковоме обрнутом гледању, и овде је у слици материјализован рани наговештај онога што ће нам се тек при крају романа обелоданити: да Софка није само удата у сељачку кућу, ни само за од себе двапут млађег мужа, него је и свекру продата. У сижеу развијен, паралелизам Софке и куће тако је - као наговештај и његово испуњење - пребачен до на сам крај романа.

Што писац у сиже уноси, томе он у роману свакако даје на значају. Али чиме он сиже чини уверљивим, чиме му даје књижевну пуноћу и значењску дубину, то се налази на нижим равнима: то су оне ситније, теже ухватљиве појединости помоћу којих саодређује понашање

¹⁰⁹ Језгро овог поступка може се наћи у схеми широко познате словенске антитезе, која је тако честа у српским јуначким песмама.

¹¹⁰ *Наведено дело*, стр. 129. У оба случаја подвлачење је наше. Ваља приметити да подвучени „новац добивен за њу означава новце које, према обичају, младожењин отац пред свима даје оцу испрошене девојке за спремање свадбе. И у томе нема ничега необичног. О оним пак другим новцима, које је Марко обећао Мити као откуп за Софку, сама Софка није ни могла ни смела знати. Али, с друге стране, уопште је помињање новаца на овоме месту помало двосмислено.





својих ликова. Тако би и сижејни паралелизам Софке и куће, који је Станковић веома вешто развио служећи се поступком лажне мотивације, био прилично празан кад се под њим не би налазиле тананије везе које утичу на јунакињино понашање. Кад се у роману неки лик чешће приказује на једном истом или сличном месту, или у једном истом или сличном положају, као што је то случај са Софком, и када се то при читању осећа, морамо се упитати да ту можда не постоји и извесна скривена веза. Заправо је један од положаја у коме главну јунакињу најдуже налазимо, у коме је Станковић са највише боја и динамике приказује и који, најзад, читаоцу више од других остаје у сећању кад склопи књигу, отприлике овакав: она налакћена стоји на прозору горњег спрата, леђима окренута унутра, лицем напоље. У том би положају умела сатима да остане: „Цео дан видела би се како преседи горе, на прозору, са подбоченим рукама о образе, који би јој се надмели и још више поруменили, са састављеним плећкама, са наднесеном целом горњом половином, њихај ући се полако и осећајући драж у тој својој извијеној половини, у испупчености и раздвојености кукова, у додиру прса о перваз прозорски”. Одатле она „гледа доле по улици, комшилуку и чак тамо око цркве, у чаршији, јер се све то видело, пошто је било испод њихне куће“.¹¹¹

Штавише, пажљиво читање показује да су кућни прозор и дворишна капија једине две границе са којих јунакиња, припадајући унутарњем, гледа на спољни свет. Изузмимо ли три помињана изласка, она све до одласка у нову, мужевљеву кућу, другачије на тај свет и не гледа. Додуше, то су такође две границе са којих је девојка у старој вароши на југу Србије, као што се зна, најчешће и могла гледати, али не тако искључиво као у Станковићевом роману. Избор стварносних појединости и њихово прекомерно појачавање заправо их и чине књижевнотворним. Сем тога, давање предности нарочитоме положају на прозору такође није неважно: њиме се постиже висока динамика тела, са особито појачаним не само тактилним него и - како их психологија издваја као апстрактне осете - кинестетским и статичким опажајима. Ни до једног се од тих опажаја не може доћи споља, него изнутра, из лика, из телеснога самоосећања. Премда се споља даје, у ауторово име, опис се код Станковића окупља око субјективног доживљаја, са језгром у Софкиноме телу и са чулним утисцима који одражавају смештеност тела у конкретном простору. По врсти и богатству оваквих опажаја ниједан се српски роман до међуратног периода не може мерити с *Нечистом крви*, а нема их много ни касније.

Борисав Станковић такве опажаје није давао у чистоме виду, изоловане, јер није до њих долазио аналитичким путем, како се то иначе зна чинити у модерној књижевности, него у синтетичној слици коју је, високо надахнут, проживљавао као да се у Софку преобратио. Стога и можемо најлакше до њих доћи, и расветлити их, ако пред очима држимо цео приказ и у њему пратимо Софкино кретање.

У V глави - композиционо важној, јер од ње почиње најавна очевог доласка из Турске и тиме најавна удаје - јунакињу често затичемо на горњем спрату, крај прозора, али и доле, у кујни и дворишту. Ваља рећи да V глава обухвата један дан живота у ефенди-Митиној кући, испуњен већим бројем догађаја, а од раног преподнева па до мрака Софка се час пење уза степенице час спушта, час гледа одозго на мајку и Магду час силази међ њих. При томе је све што је описано, описано са места, раздаљине и под углом који одговарају њеноме променљивом положају.

И пошто се опис редовно даје са места које тренутно заузима јунакиња, а њој се кретање очигледно ограничава на кућни, домаћи простор (не напушта га), кад год треба приказати шта

¹¹¹ Наведено дело, стр. 37.





се на улици дешава, она се пење горе да би са прозора могла видети. Једном се описује како Магда кроз комшилук и улицом одлази у ханове, да разговара с Арнаутином, и у Дућанџик, да узме тканине за ускршње хаљине; други пут се приказује предвечерња врева на улици, на пазарни дан; трећи пут, опет, видимо Магду како с корпом на глави нестрпљиво чека испред капије; четврти пут улицом жене одлазе на гробље - и сваки се пут Софка попне на спрат да то види, па сиђе. Ниједном јој Станковић није допустио да се рецимо случајно, послом или у разговору с другарицама, затекне напољу, на улици. А раздаљина и угао под којим она гледа утичу, разуме се, на слику која нам се даје; чак толико да каткад запажамо извесне „деформације” на гледаноме објекту, које знају да унесу и покоју комичну црту. Ево, уосталом, како се појавила „деформација” на Магдиноме изгледу: „Доле Магда се узрујала. Не може да сачека матер док се обуче, већ узела корпу с јелом и понудама, што ће се носити на гробље, и *стала испред капије*. Метнула корпу на главу, те јој свилен пешкир, пребачен преко корпе, својим крајевима заклонио *целу главу* [. . .]”.¹¹² Пешкир, наравно, није могао заклонити *целу главу*; то Магда не би смела дозволити.

Али тако мора изгледати Софки зато што гледа одозго, са прозора горњег спрата: од корпе и пешкира који су на глави, сама се глава уопште не види. Ужурбана, нестрпљива Магда добила је тиме малчице смешан изглед.

Тренутак затим јунакиња је већ доле, у кухињи, лицем у лице с мајком, дотерује је при облачењу („Софка је, међутим, сишла и овамо у кујни матер намештала”); и у исти мах, по изразу очију и топломе даху, прониче јој у унутарњи ток мисли. Тодора, са своје стране, одговара истом мером, па се блиско сучељени погледи међусобно огледалски рефлектују. А када отпрати мајку до капије, Софка ће се опет попети и са прозора, из даљине, укусо: пратити групу жена које одлазе на гробље, све док не замахну за угао. Као што се лако да видети, чудесно је Станковић искористио кућни (домаћи) простор да с њиме саобрази или чак да помоћу њега организује јунакињино опажање. Све се ту осећа: да је двориште ограђено доста високом оградом, са вазда затвореном капијом према улици, па је стога сеновито, и увече се из његових дубина одваја прохладна влага; да доњи и горњи спрат куће повезују споља видљиве степенице; да је доњи спрат увучен, собе тамније, понекад влажне; да је горњи спрат избачен напред, са великом светлом собом, чији прозори отварају широк поглед према чаршији, али и према периферији.

Саображеност кућног простора с опажањем почиње, дакле, тако што се ово друго редовно повезује с оним првим: што Софка може видети онолико и онако како јој то кућни простор дозвољава. И то је у *Нечистој крви* доста очигледно; може се навести већи број примера. Али што је још занимљивије, и што је у прози ређа појава, то је да лик добија чулне утиске у које је писац успео „урачунати” и положај тела у простору. За њих би се могло рећи да су упросторени чулни утисци. Осмотрићемо изблиза приказ из V главе пред којим смо се малочас зауставили, кад на улици Тодора са женама „губи се испред Софкиних очију”, а „Софка остаје и даље нагнута на прозор осећајући како јој шалваре дуго, тешко падају по куковима и како јој се пуна плећа, услед тог њеног угибања и увијања, додирују”.¹¹³

Положај није сасвим обичан, није ни сасвим природан, него је као нарочит и изабран; поврх свега и зато што се пресамићено тело изједно налази на граници губљења равнотеже. Неприродан, он нас преко замисливе мишићне динамике води ка врло интимним, чисто

¹¹² Наведено дело, стр. 53. Подвлачење је наше.

¹¹³ Призор који анализирамо налази се на стр. 54-55.





телесним Софкиним утисцима: о дотицању тела с одећом (отуда „шалваре *дуго* падају по куковима”, тј. утисак о дугом додиривању дуж кукова); па о једва ухватљивој разлици између равнотеже коју тело одржава и теже која се осећа у самој одећи (отуда „шалваре *тешко* падају”); најзад, о оним непоновљивим, за туђе око недосежним унутарњим опажајима које човек има о померању и дотицају својих телесних делова (динамика „угибања и увијања” која условљава и дотицање плећки), чега иначе на разним местима у роману има прилично много.

„Али одједном се трже”, додаје аутор. А тргла се зато што: „Кроз прозоре више ње, играјући се и добивајући ружичасту боју од црвених ћилимова, трнула је светлост од сунца које, залазећи иза брда, сноповима је обасипало варош црвено, жарко, као крв”. Нагнута горњом половином кроз прозор, Софка се у исти мах налази и у спољњем и у унутарњем (собном) простору. А на том прелазу, тачно понад њене главе, сунчева се светлост зауставља, трне у дотицају са собним сумраком; при чему се прекрасно запажа да и због одраза (из собе) црвених ћилимова светлост изгледа ружичаста. Разлици у простору међу спољњим и унутарњим (собни је простор унутарњи у односу на дворишни, а оба у односу на улични) придружује се разлика међу далеким и блиским; такође и разлика међу горе и доле. Софка погледом обухвата што је од ње далеко и високо, над самом вароши: „У осветљеном ваздуху *изнад главне чаршије, пазара*, само се дизао и лелујао облачак од прашине”. Једновременно осећа оно што се збива у близини и доле, под њом: „А *доле*, из *куће*, из *кујне* и оне велике *собе*, ништа се није чуло; такође ни из *дворишта*, ни из *баште*. Зато се Софка и трже [. . .]”.¹¹⁴ Очигледно је да су светлост и дневни жагор напољу опонирани са тишином, тамом, влагом и јаким мирисом унутра у кући и дворишту. Све су те разлике могуће, разуме се, због положаја које је јунакињино тело заузело: постоје тек у односу на њега и сустичу се у њему.

Динамизацију опажања, врло јаку, Станковић је у овом случају искористио као увод у чисто телесну динамику, а она се, опет, слива у силан еротски набој. Чим се померила с прозора и стала се кретати, Софка је почела „осећати неку драж, и то драж у покретима тела”, а по томе је „знала да ће је одмах почети да подузима оно њено”.¹¹⁵ То „њено” није ништа друго него стање кад јој раздражено тело отима маха, а она нема начина да се ослободи сувишка телесне пожуде. Одвојености од спољњег света, затвореног простора и тишине Софка се у ствари и не боји, напротив; као што се не боји ни свежине, влажног а јаког мириса који до ње допире из дворишта, баште; него се само прибојава да ће је све то суновратити, као што и хоће, у еротски доживљај, који она исто толико жели колико избегава: „Зато се Софка и трже, јер, узнемирена баш том тишином, мирноћом, предвечерјем, кроз раширене ноздрве поче осећати како се из дворишта покреће и почиње да осваја онај свежи баштенски ћув. По башти лишће шушти; из траве и алеја цвећа диже се онај влажан и јак мирис”.¹¹⁶ По томе видимо како ју је писац замислио као лик са особито чулним телом, па тиме и са особито осетљивим чулима. А она нам, опет, дају обавештења о врло ситним променама у околини кроз коју се лик креће.

У критици је рано, већ код првих приповедака, запажено да се телесним покретима - гесту и мимици - даје много места и значаја. „Станковић је сву своју вештину уложио у тачно обележавање мишићног покрета”, вели Јаша Продановић још 1902. године, па додаје: „Његове личности слабо и говоре артикулисаним звуцима; оне имају свој мишићни језик. Кад

¹¹⁴ Наведено дело, стр. 55. Подвлачење је наше.

¹¹⁵ Наведено дело, стр. 55-56.

¹¹⁶ Наведено дело, стр. 55.





човек чита његове приче, изгледа му као да гледа какву пантомиму”.¹¹⁷ Од почетка тачно, запажање је касније проширено, и послужило је за осветљавање улоге геста и мимике, али не - из чега они и долазе - самога тела. Као паралингвистичка средства, гест и мимика служе за општење и, мање или више, кодирани су у обичајном систему културе. Њихова множина, учесталост и степен кодираности код Станковића су доста високи. Тумачење *Нечисте крви* не може их мимоићи; њих, напротив, ваља пажљиво испитати. Али, свеједно, нешто ближе посматрање понашања главне јунакиње показује да тело у целини има и ширу, и дубљу, и загонетнију улогу но што се мисли. На то упућује понашање и других ликова и, разуме се, не само у *Нечистој крви*.

Када газда Марко на алату у рану зору одлази од ефенди-Мите после прве посете, а тада је и Софку први пут видео, потпуно је сам, и зна да га нико не гледа. Али чим примети да се приближио својој кући, цело се његово тело у магновењу укоућује. Пропламсај не сасвим чисте савести - због жене колико и сина, јер скрива пожуду према булчћој снаси - пренео се, дакле, одмах и на тело: „Онда се поче пети (алат - Н. П.) ка чаршији и ка газдиној кући, док њему, приметивши како се већ приближава кући, би некако неугодно. *Зато се као исправи у седлу, одупре о узенгије*”.¹¹⁸ После прве брачне ноћи Аница, јунакиња приповетке *Покојникова жена*, у раздање се искрала из постеље и усамила у башти. И, часомице, од неке песме у кафани учинило јој се да чује *Развише ружу ветрови*, што је тобоже наручио Ита, њена непрегорела љубав: она, овамо у башти, од страха, почела да скупља око себе одело, као крије прса, себе, да се не види ништа од ње [. . .]”.¹¹⁹

Касније, када јој је муж умро, кога није волела, и остала јака љубав према Ити, коју није смела ни пред собом признати, она у постепеном избеумљивању све више крије, потискује своје тело и „све се боји нечега, а нарочито оне ширине и пространости друма”, па „све уза зид брзо иде”.¹²⁰ Страх од отвореног простора и потискивање тела, и задовољство у затвореном простору и опуштање тела, појава је која се може пратити у многим Станковићевим делима. Она не би била могућа када се у тим делима не би придавао значај прикривеној вези између тела и простора.

Приказивању простора у роману тек се у новије време посвећује више пажње; приказивање простора у *Нечистој крви*, и уопште код Станковића, више је помињано него што је анализовано. Разуме се да се и овде могу очекивати исте оне особине које обично има Станковићев опис: и када је у ауторово име дат, најчешће је субјективан, преломљен у опажању/доживљају неког од ликова. А да ли је тако или не, проверићемо полазећи од врло једноставне разлике: у књижевном се тексту просторни односи могу приказивати уопштено, као са некога и невидљивог места; али се они могу дати и конкретно, као њихово опажање са извеснога разговетно назначеног места. Та једноставна разлика види се у још једноставнијим примерима. Рецимо прозори се могу именовати као *јужни* и *северни*, или као прозори *који гледају на варош* и прозори *који гледају на поље*. Оба пута постоји, додуше, оријентација у некоме замисливом простору (први пут је географска: југ - север; други пут урбанистичка: положај у вароши), али зато није јасно где се налази онај ко прозоре именује у тренутку кад их именује. Ма како мењао место, то неће утицати на именовање. Могу се, међутим, и другачије

¹¹⁷ Јаша М. Продановић, *Наши и страни*, Београд, 1924, стр. 29

¹¹⁸ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 82. Подвлачење је наше.

¹¹⁹ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 1, стр. 265.

¹²⁰ *Наведено дело*, стр. 255. и 254.





именовати: *они прозори* и *ови прозори*.¹²¹ Сада именовање већ зависи од заузетог места оног ко именује, чак непосредно; јер, да ли ће бити они или ови, потпуно зависи од удаљености тела говорниковога (првима је даље, другима је ближе). А видећемо да може зависити чак и од положаја тога тела.

У првом случају простор се опажа објективно, што би одговарало спољњем ауторовом погледу; отуда и именовање које не зависи од субјекта именовања. Суштински је то исто као кад аутор - гледајући споља, а заправо гледа према нама читаоцима као чист посредник - лик назива неутрално именом *Томча, Тодора, Марко, Маја*. У другом случају простор се опажа субјективно, што одговара имагинираном месту (положају) које заузима неки лик (његово тело); отуд и именовање помоћу заменица (егоцентричних речи, упућивача) *они, ови*. Суштински је то такође исто као кад се из доживљаја (размишљања, опажања) једног лика други лик именује заменицом. *он, она*.¹²² Код Станковића претеже други случај: по правилу се замишља да је лик заузео неко место са ког се простор опажа, па се у том случају употребљавају заменице.

Али пошто се место мења, мора се мењати и именовање: са *овог* су места прозори *они*, а са *оног* би већ били *ови*; тачно онако као што говорник и његов саговорник један другог супротно именују заменицама *ја* и *ти*. При томе опет може доћи до понављања, и у понављању до могућег спајања два различна опажаја: субјективног јунаковог и објективног ауторовог. Конкретно би то овако изгледало: *они, који гледају на варош* и *ови, који гледају на поље*.

И заиста, када у *Нечистој крви*, у VI глави, описује изглед гостинске собе у благо и свечано ускршње јутро, Борисав Станковић тачно тако приказује просторне односе: „*Поред она два прозора, са белим кратким завесама, која су гледала на цркву и варош, као и ова друга два супротна, која су гледала доле, на поље, баште и друм*, још свежијом и пространијом чинила је собу и она множина по бело окреченим зидовима повешаних свилених и као вал лаких пешкира.”¹²³ Са чије је тачке гледишта овде описана соба, чији је ово доживљај и чије опажање простора? Формално гледано, искључиво ауторово; стварно, међутим, знатним је делом Тодорино. Она је у том часу била насред собе („Горе, насред

¹²¹ У другом су случају, наравно, употребљене речи упућивачи или, како Белић зове искључиво заменице, упућивачке речи: уп. о томе, у другом поглављу, фусноту 32. Иначе прву, врло широку и за нас изузетно значајну лингвистичку анализу упућивача уопште (не само заменица) дао је још тридесетих година Карл Билер. При томе он разматра и утицај који има тело, односно положај говорниковог тела, на именовање просторних односа, а наводи и примере из уметничке прозе, што је све скупа имало и има значаја за теоријскокњижевна истраживања. Особито је занимљив део под заглављем „Упућивачко поље у језику и упућивачке речи” у књизи: Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, 1965, стр. 79-148.

¹²² Милан Богдановић тачно је запазио да овакво именовање заменицама *он, она* непосредно долази из „процедуре мишљења”, тј. из немог размишљања или унутарњег говора. Али и он при томе има у виду само писца Борисава Станковића, а не и, прво, посредничку улогу аутора, затим улогу ликова, од чије „процедуре мишљења” такође зависи именовање. Отуда уз сасвим тачно Богдановићево запажање не иде и сасвим тачна процена књижевне улоге, јер се своди на стару оцену да Станковић једноставно „није савладао процедуру писања”. Уп.: Milan Bogdanović, *Stari i novi I*, Beograd, 1961, стр. 289.

¹²³ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 64. Подвлачење је наше.





гостинске собе, стајала је мати”), стојећи је испијала кафу, и нигде није речено на коју је страну била окренута. Али, на основу приказа просторних односа, на основу конкретног њиховог опажања садржаног у именовању „она два” и „ова друга два супротна”, са сигурношћу можемо реконструисати како ју је Станковић замишљао.

Употреба показних заменица сведочи, најпре, да опажа неко ко је у соби, а то је Тодора. Но пошто је она насред собе, и једни и други прозори подједнако су од ње удаљени, па није јасно зашто су једни именовани заменицом *они* (као даљи), а други заменицом *ови* (као ближи). Разлика је условљена управо положајем тела: за Тодору су *они* који су испред ње, а *ови* су иза њених леђа. Ми то знамо из обичне језичке праксе: за оно што је испред нас кажемо *то или оно испред мене*, а за оно што нам је иза леђа велимо *ово иза мојих леђа*.

Појава је, разуме се, изворно условљена говорном ситуацијом: говорник се обраћа саговорнику, све мери према њему, па је стога за говорника *ово* оно што му је иза леђа, јер је њему ближе него саговорнику; *то* је пак оно што је између њих, ако већ није ближе саговорнику; а што је још даље од *то* именује се као *оно*. Према томе, Тодора је лицем окренута према „она два прозора” и леђима према „ова друга два супротна”, што значи да је у ускршње јутро испијала кафу гледајући у прозоре према цркви и вароши. А што је овде, делимично, анализом реконструисано, то при читању непосредно делује: читаочево опажање усмеравају језичка средства која називамо упућивачима; наводе читаоца да се несвесно смести у Тодорин положај, и отуда замишља собни простор, па и доживљава. Јер има нешто у том опису собе што га чини топлим и блиским, а тешко је открити шта све. Сада је барем просторни чинилац мало јаснији.

Конкретизовано опажање простора, из субјекта, преломљено у доживљају лика, управо и даје део потресног дејства можда најснажнијим призорима у роману - венчању у цркви. довођење у цркву пред олтар Софка доживљава као сопствено приношење на породични жртвеник. У XI глави, после ноћног разговора с оцем, из њеног се немог размишљања понављају речи како она жели „да се покаже како се жртвује, приносећи себе ради њих”, тј. оца и мајке, породице. И, у исти мах, она „*том својом жртвом толико убија себе*: да, ето, полази не само за неравна себи, за недрагог, него чак и за само дете.¹²⁴ Отуда се опет јављају мрачне слике које конотирају смрт (црква „изгледала је тако *хладна*, као *скамењена*”, а „*још мртвија* јој дође црква кад уђе у порту, а испред ње потрчаше попови *црнећи* се и *шуштећи* у својим мантијама”),¹²⁵ и отуда њено унутарње распињање, приказано као мучан напор да за време црквеног обреда некако задржи младожењину дечју руку.

Јер, према веровању и обичају, ако се младенцима руке раздвоје и дарови падну, раскида се свадба и пада брак. С једне стране, јунакиња чини све да до тога не дође, да не окаља име и углед породице; с друге стране, венчање је тако приказано (искључиво из Софкиног доживљаја) да већ и то што јој „од страха и ужаса поче црква да се врти” - јер не може више издржати, пустиће дечју руку која непрекидно измиче - снагом синегдохичног преношења прераста у слику њеног дубоког душевног страдања. А кроз све те трагично обасјане призоре проткива се јунакињино опажање црквеног простора као подлога из које допире један елементарни људски страх.

Ево издвојених кључних места Софкиног опажања црквеног простора за време венчања: „Тада први пут у животу, тако пред дверима, у средини цркве, *осети она целу цркву*

¹²⁴ Наведено дело, стр. 97. и 98. Подвлачење је наше.

¹²⁵ Наведено дело, стр. 148. Подвлачење је наше.





око себе, сву њену ширину, висину, особито њене високе сводове као чак у небо, са почађавелим тамним сликама, све из Страшнога суда. Овамо испред ње, до самог лица јој, издизао се висок иконостас, окићен поређаним кандилима и испуњен иконама. [. . .] И док ју је из иконостаса, рамова од слика и дрвореза *чисто гушио* мирис на црвоточину, буђу, тамјан и покапане свеће, дотле ју је опет *иза ње онај простран под*, патосан плочама и са влажном, трулом прашином, *хладно обухватао и пунио језом*. Сунца, светлости ниоткуда није било. Једино из олтар[. . .] тако удешено да [...] *овамо што свечаније, што јасније и потресније бивало*". Затим: „Софка први пут у животу виде јасно *испред себе, кроз двери*, часну трпезу и ону мртву, тако хладну, тако стару развијену плашчаницу [. . .], а „*иза себе* слушала је како се сватови крећу [. . .]. Њени' *с једне стране*, поређани у столове, а његови', свекрови, *с друге стране*, збијени, *и тамо чак до самога улаза*". Још само три примера контрастирања, и све из истих призора: „И онда одједном, и то тако изненада да Софку *чисто у чело удари*, те јој глава клону, отворише се двери [. . .] а онда „Софка чу како отпочеше њени, *поређани тамо у столове*, да одговарају на јектанија", међутим „*овамо око ње свеће су све више гореле*, а од њих *све гушћи задах бивао*, а сама је она *све више окружавана и потискивана* од сватова.¹²⁶

Човека збуњује непознат простор; кад у њему не налази интуитивно препознатљиву а, најчешће, ону меру на коју се, још дететом, у кући навикао. Стога је одлазак из кућног простора у другачије организован црквени многога од нас у детињству збуњивао. Софка, одмах по уласку, јако осећа величину црквенога простора. И види се да је помало збуњује. Али човека не само да збуњује, него га плаши простор ако је уређен према два међусобно искључива начела, и уз то оба њему далека, туђа. У Софкиноме доживљају управо то и налазимо: с једне стране, одвећ велик простор (ВП), преко мере оног кућног на који се навикла; с друге стране, одвећ мален (МП), тако да је притискује. Углавном овако: (ВП) у средини цркве осети целу цркву око себе, сву њену ширину, висину, високе сводове, чак у небо; (МП) овамо испред ње, до самог лица јој, издизао се иконостас; (ВП) иза ње онај простран под хладно је обухватао и пунио језом, а иза себе је слушала и с једне и с друге стране, и чак тамо до самога улаза; (МП) и онда одједном Софку чисто у чело удари, те јој глава клону; (ВП) Софка чу како отпочеше поређани тамо у столове да одговарају; (МП) овамо око ње све је гушћи задах бивао, и сама је она окружавана и потискивана.

У одвећ великоме простору Софка се губи, подузима је језа, страх, а одвећ мали, неочекивана близина, агресивно је притискује и гуши. Губљење у превеликоме и гушење у премаломе, то је као у лошем сну (и опет најчешће децјем), у оном најгорем, који обједињује два страха од два на супротним крајевима уређена простора (а оба симболизују смрт). Призори у цркви - сви, и потпуно - потичу из Софкиних напрегнутих, узнемираних чула. Зато има тако много ситних а упечатљивих појединости, у суморном осветљењу, са сетним, чак и равнодушним погледом на хаџијско-варошки свет (јер га је прегорела), с којим се опрашта, и са узнемираним погледом на газдинско-сељачки, у који она одлази.

Али са колико су танане снаге, управо тада, јунакињина чула постала осетљива за простор у коме јој се тело налази: и *испред њега*, сасвим блиско, па онда нешто даље; и *иза њега*, по целој дубини цркве, до самих врата; и *са обе стране*, по ширини; и *изнад њега*, по висини, која застрашује; па, најзад, и *испод њега*, јер из влажних, трулих плоча на поду долази хладноћа, језа. У простору цркве, као нигде другде, Софкино тело трепери са осетном унезвереношћу.

¹²⁶ Наведено дело, стр. 148-150. Подвлачење је наше.





А пошто је из цркве изашла, она „чисто одахну”, па „поче савијати и *силазити* другим делом чаршије, ка младожењиној кући”.¹²⁷ Газда-Марков је крај доле, он се у роману зове „доњи крај, и он је на крај вароши, па је зато све широко, пространо и разбацано. Али - свеједно што се може узети и као реалистички дослован моменат, чисто миметички, или можда баш зато - са каквом је срећном подударношћу надахнуће навело писца да јунакињин одлазак прикаже као буквалан *силазак* у један отворен, разграђен простор, пун оштрих и пресних мириса: „Чаршија, којом су *силазили*, све се више испред њих *ширила и губила*, пошто се ту и завршавала. [. . .] Као саки крај вароши, све је било *пространо, разбацано* [. . .] Горе, у ваздуху, као неке грдне тице везане ужетом за своје дугачке вратове, црнили су се ђермови од простих, тек скоро ископаних бунара. У ваздуху, поред свежине, *онолике просторности*, осећао се онај *воњ* од балега, ђубришта, помешан са мирисом *на пресно*: на млеко, сирове, и пластове суве кудеље”.¹²⁸ Све је стилизовано, хотимично и наглашено, као прелазак из варошкога затвореног у типичан сеоски отворен простор и пејзаж. Занимљиво је, уосталом, да се јунакињини први утисци при уласку у младожењину кућу односе на опажање сразмера: прво капија, „велика, тешка и јака као град”, а одатле, „кроз капију”, она кућу тек „назире онамо, у крају, и преко оноликог дугачког дворишта”.¹²⁹ Доживљај протезања простора - од места где се лик налази, па све до „онамо”, „у крају”, и то „преко оноликог дугачког простора” - овде је дат у готово чистоме виду.

Колико год да је *Нечиста крв* роман о Софки, он је заједно с тим и роман о опадању, нестајању старог варошког света, нарочито његовог језгра - хаџијског врха. Осиротеле коленовиће замењују скоротечници, нове газде што придолазе поглавито са села. У роману, и уопште код Станковића, они су на свим плановима негативно вредновани. Тако је један од тих придошлица са села, некадањи ефенди-Митин главни момак Тоне, сада трговац, приказан све у кратким а оштрим потезима, више са прикривеном јеткошћу него са подсмехом, и више је типизирани, помало карикирани представник нових богаташа, него што је лик са индивидуалним људским својствима. Презрив назив „керпич” употребљава се за њега колико и за остале сељаке који освајају варош, и не говори тако само ефенди Мита него чак и служавка Магда. Заправо већ у III глави - што се историјски поклапа са ослобођењем врањског краја од турске феудалне владавине, са укидањем чивлука и враћањем земље чивчијама - сељачки свет се најављује не само као свет у успону него, будући да угрожава, и као претећи. Он тако изгледа особито из угла Софкине породице, њенога наглог сиромашења, па стога и бекства ефенди-Митиног заједно с Турцима и беговима.

Нешто касније, и готово испотиха, у роману се почињу појављивати и сами сељаци. Појављују се они у ефенди-Митиној кући, као најави или можда као претходница скороме газда-Марковом доласку и укључивању сељачког света у радњу романа. Врло је карактеристичан избор детаља помоћу којих се они приказују. У VI глави видимо их, на пример, како на ускршњи дан не долазе кроз капију, као остали свет, него „отуда из баште”, где су своје коње оставили; затим, кад се попну горе на спрат да Тодори честитају празник, они с нестрпљењем чекају послужење „не седајући већ клечећи у крају, до зида, а ногама одгурнувши ћилим”; најзад, брзо силазе у кућу, да доле седе, а кад варошани долазе, „они, држећи испод себе столице, извирују и са страхопоштовањем гледају”.¹³⁰

¹²⁷ Наведено дело, стр. 151. Подвлачење је наше.

¹²⁸ Наведено дело, стр. 152. Подвлачење је наше.

¹²⁹ Исто.

¹³⁰ Наведено дело, стр. 64.





Премда су, по свему судећи, у стварноме животу запажени и отуда узети, као и много шта друго у Нечистој крви, ипак су овакви детаљи, ако већ не уносе иронично светло, свакако срачунати на оштро контрастирање варошког и сељачког. При чему се прво приказује као обично, а ово друго - на фону онога првог - као чудновато. Вредновање је, разуме се, у корист првога а на штету другог. У односу на варошки ред и обичаје, понашање сељака изгледа или као непознавдње правог реда или као збуњеност и пометеност пред *вишим* светом. Зато су Софки и смешни. Магдин се син, на пример, кришом од ње уочи Ускрса љуби с мајком на растанку, јер унапред зна шта Софка мисли о тој њиховој „сељачкој” љубави.”

Сижејни преокрет, обртање ситуације у роману и настаје тако, и зато се тако дубоко прелама у јунакињином доживљају, што она не толико са својом лепотом колико са својом хаџијском самосвешћу мора прећи у тај *нижи* сељачки свет, мора *сићи* у њега и поистоветити се с њим. Што је Марко, захваљујући свом богатству, узима за сина који је двапут млађи од ње; при чему тог сина и не доводи „на гледање” пре прошевине; што је напослетку, мада она то још не зна, узима са помишљу да му буде суложница - све је то само сартавни део сељачког живота у који је она као хаџијска ћерка осуђена да сиђе. И када се, после венчања, нађе међу самим Марковим сељацима, она ће једнако запажати не друге, него чудновате навике, односе међу људима, понашање и одевање. Као да је све што је с лица познавала преокренуто на наличје. Прво што ће јој пасти у очи биће, наравно, одевање: одежа је код свих груба, крута и јака: код жена су кошуље „чак до пета допирале”; код мушкараца јакне су допирале „чак до врха ушију и чиниле да им се јаче виде њихове оштре главе”, ошишане „како где, као на басамак”; усред лета са високим шубарама, а чакшире су „једва до кукова допирале, али „од кукова до пазуха сви у кожним, богатим, изрецканим и искићеним силавима, са јатаганима, разним кратким пушкама, ножевима”; па и женама о појасу висе мали ножеви.¹³¹

Ни понашање им, за Софку, није ништа мање чудно. Премда су на свадби, госте се, дакле код куће су, а не на улици, они се „не раскомоћују, јер то је све за њих знак господства. У вароши је „знак господства”, напротив, слободно седење, опуштање и раскомоћивање у собноме простору. Али Маркови сељаци и не улазе у саму кућу, у собу, да тамо седе, него се окупљају „иза куће, под вењак”, где им је начињена трпеза, а имају обичај да клече уз кућни зид. Пиће се носи у бакрачима, одакле се захвата земљаним буклијама, не служи чашама, и сл. У целини узев, премда је опис пчињског одевања мање-више веродостојан, па вероватно и понашања, у роману је он стилизован тако, и тако употребљен, да га јунакиња доживљава пре као преокренуту слику коју је имала о одевању и понашању него као нову или просто другачију. Ето стога је, већ на почетку, сав тај приказ толико смућује да јој из сећања, из „прича и песама” које је ваљда у детињству слушала, долазе на памет они зли људи што харају и грабе, па су тобоже и њу сада ево уграбили: „[. . .] тако да се Софки не тек поче него сасвим учини све ово као логор. И они, и ова кућа, и ове њихове жене, онако у својим крутим фулама, још крућим и чак до пета дугачким новим кошуљама, а опет свака са око паса обешеним ножићима, ланцима; па онда оне њихове испред куће и по моткама пребачене бисаге, узде, узенгије, а доле онај велики огањ, око кога су се окретала и цврчала читава телада - све јој се то учини као неки логор, као неко одмориште, где се они сад сви са њом, својим пленом, зауставили да се одморе, па опет некуд, далеко, незнано куд крену се и пођу. . .”¹³²

Један се детаљ посебно издваја: клечање или лежање сељака уз кућни зид. Прво зато што се понавља, и понавља се на великој дужини текста, од VI до XXVI главе, а друго зато што је уведен у јунакињину ноћну фантазмагорију као слика која је, очито, узнемирава. Најпре, у

¹³¹ Наведено дело, стр. 156-158.

¹³² Наведено дело, стр. 158.





VI глави, сељаци не седе у гостинској соби као остали свет, него клече уза зид. Касније, на свадби, Маркови сељаци такође клече или леже, и не у кући, него напољу. Рецимо у XXI глави Софка запажа да „овамо до кућнег зида, клечале су жене”, а у XXIII да су старци „тамо иза куће, поређани уза зидове лежали”. Клецање уз кућни зид појачава се у XXVI глави, и развија се у мало шири опис. На вест о погибији Марковој, одмах после свадбе, „комшије и чаршија опет кућу испунише, опет кућа узавре од света”; од света, очигледно, варошког. Али се зато сељаци, који пристижу уплашени и унезверени, другачије понашају: „И не би улазили у саму кућу, кујну, собу, већ се скупљали *око куће, иза куће, и тамо клечећи уза зид ређали се* [. . .]”¹³³ А када су Марково тело довели и унели га у собу, слика се понавља: „Од људи, како би који дојурио с коњем, сишао, улазио би тамо код њега у собу и, запаливши му свећу и пољубивши икону на прсима и прекрштеним рукама, одмах би се отуда тихо, на прстима, гологлав враћао и *одлазио међ остале, да око куће, наслоњени уза зид, клече. А највише их је било иза куће, до самих прозора велике собе* [. . .]”¹³⁴

Склоњена у засебно дозидану собицу, и после свега што се с њом збило, нарочито после Марковог покушаја да на трећи дан свадбеног весеља место сина оде у њену ложницу, што и јесте разлог његовој хотимичној погибији, - Софка пада у бунило. Изврстан је увод који се при томе даје: ноћни пејзаж са косом месечевом светлошћу, белом и уломљеном на осенченим, тамним силуетама (зато што се гледа изнутра и одоздо, из приземне собице) околних зидова.

Што га пак чини сабласним, то је што месечина не само да испуњава кућу него, тамо, и „упија у себе” светлост са огњишта: „И када, дубоко у ноћ, изиђе и месец и његова бела коса светлост, испресецана црним ивицама околних зидова, поче да испуњава кућу и *саму светлост са огњишта да упија у себе*, Софки се, не поче да чини, него је већ као у истини осећала како све то није оно, у ствари”. Халуцинантно повезане, појединости из пејзажа сливају се затим у фантазмагорично кретање, са сликом истих оних сељака што поређани уз кућни зид једнако клече или леже: „Он, Марко, није мртав, ова кућа није у вароши, међу светом, него као негде далеко, на неком жутом песку, усред неке пустиње, и све се то спаја уједно, и све, као нешто живо, заједно са месечином иде, креће се. Креће се и сама она овамо у собици, пресамићена на сандуку, и оно из штала на махове уједање коња међ собом, њихова цика, и они, *иза куће и до прозора, на земљи, поређани, од умора поспали његови сељаци са лицима окренутим ка месечини* [. . .]”¹³⁵

Слика људи који клече или леже поређани уз кућни зид изазива немир зато што садржи просторну инверзију: место унутра, са унутарње стране, они су поређани са спољне стране кућног зида. У Софкиној кући, пошто седе на миндерлуку, људи су такође поређани уза зид, али са унутарње стране; овде сељаци не седе, него клече уза зид са његове спољне стране. Кад је овако реконструиремо, слика је заиста морала изгледати чудно. Али и поред свега не би, разуме се, та и таква инверзија имала одзива у јунакињином доживљају да Станковић није и овај свој лик, као и неке друге, обдарио тананим опажањем простора и промена које се у њему дешавају. Тако, рецимо, у V глави јунакиња посматра како збуњен одлази очев гласник, и при томе, што се посебно истиче, запажа тако ситну појединост да он не иде баш средином

¹³³ Наведено дело, стр. 181-182. Подвлачење је наше.

¹³⁴ Наведено дело, стр. 183. Подвлачење је наше

¹³⁵ Наведено дело, стр. 184. Подвлачење је наше.





калдрме, већ крајем: „Брзо, на велике гутљаје, посрка кафу, и одмах се диже и журно - *и то не средином калдрме, већ крајем*, као да је не упрља - једнако извињавајући се матери [. . .]”.¹³⁶

На исти начин она опажа разлику између затвореног и отвореног простора. Ето стога је и може плашити велико огњиште у кухињи, са широким отвором на крову, што заправо видимо по њеној ноћној фантазмагорији: месечева светлост слива се, очигледно, кроз отвор на крову (бацу) са светлошћу огњишта, што ства а утисак да је кућа разграђена.

Потврду за то налазимо касније у тексту, када се на исти начин, кроз исту бацу и са истим утиском разграђености јутарња светлост слива са светлошћу огњишта: „Модрина зоре поче пробијати одозго, кроз бацу, и ломити се са светлошћу огња”.¹³⁷ Свекрова кућа за Софку је у оба случаја без правог крова. И управо је сасвим тако - још док је свадба трајала - у једном часу доживела разграђеност свекрове куће: по дворишту су запаљени многи огњеви, „чија је светлост особито ноћу толико бљештала да се и сам кров кућни прозирао”, па „та толика светлост, са толиким огњевима, праскањем, бљештањем поче да је плаши”. На крају је њена стрепња опет доведена у везу - већ самом стилизацијом и избором слика - са можда најелементарнијим човековим страхом, и можда са оним из врло раног узраста: да се не изгуби заштита, сигурност што нам је даје ограђени простор. „Као да под ногама“, каже аутор, „не осећа земљу, *одозго није заклопљена кућним кровом, димњаком*,¹³⁸ већ као да се све то око ње, заједно с њом, креће, иде, и све веће бива”.¹³⁹

Тренутни и мимогредни, утисци ове врсте постепено се слажу - како то и иначе бива код Станковића - у трајнији доживљај свекрове куће као хладне и разграђене: изнад огњишта назире се небо, као да је без крова, и виде се пукотине и отвори, као да нема правих зидова.

Сељачка кућа подно вароши за јунакињу - која се у њој кобном удајом обрела - очигледно и није права кућа, у којој би се човек угодно осећао; јер не ограђује довољно не затвара довољно унутарњи, кућни простор. Само се тиме може објаснити што, већ при крају романа, промена у јунакињином самоосећању - мера узнемирености (незадовољства) и мера умирености (задовољства) - иде упоредо, осим свега осталог, и са преуређивањем кућног, собног простора: „Кућа јој постаде *топла, и то сасвим топла*. Истина, била је сниска, без патоса, са набијеним подом, али јој се није више чинила *хладна, онако разграђена*. Тада она, поред голе земље, сниских таваница и оне кујне *са оноликом широком бацом над огњиштем, због које човек никад ноћу није смео ту да уђе, јер се кроз њу видело небо*, она поче осећати и оно друго: оно силно, нагомилано сирово богатство по подрумима, шталама и набијеним амбарима [. . .]. И Софка све то узе. Ћилимове и јастуке обоји и њима целу кућу, подове, зидове, ћошкове обложи, испуни. Одмах се због тога изгуби она *оштрина углова собних*, а

¹³⁶ Наведено дело, стр. 48. Подвлачење је наше

¹³⁷ Наведено дело, стр. 205.

¹³⁸ Димњак, разуме се, није случајно поменут: њега заправо нема, пошто у сељачкој кући постоји само отвор на крову, она „широка баца”. То је, уосталом, још један доказ да Станковић Софки даје моћ опажања које је особито усмерено на степен затворености кућног простора.

¹³⁹ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 165. Подвлачење је наше.





негде и *напуклост* и *отвори* од врата и прозора. Све постаде *мекше, топлије и утутканије* .¹⁴⁰

Има, међутим, нешто необично и чудно у томе што се јунакињи, зрелој особи, и када је стицај околности постао по њу трагичан, даје можда најинфантилнији међу инфантилним страховима. Она се, тако, плаши само зато што, кад у кухињу уђе, може изнад огњишта видети небо („са оноликом широком баџом над огњиштем, због које човек никад није смео ту да уђе, јер се кроз њу видело небо”). Типично је то пре за деџи узраст него за зрела човека. Али се у роману тај страх не појављује случајно и мимогред, него му се даје на значају. Не би се иначе употребио за опонирање са јунакињиним противним стањем: са њеном смиреношћу кад се нађе у „меком, топлим и утутканом” собном простору.

И што је још важније, истоврсним се придевима, по правилу, и у другим Станковићевим делима описује простор кад се у њему лик лагодно осећа, смирује. Тако се, уосталом, и у првој верзији *Нечисте крви* (1900) појављује чак и аутор да коментарише доживљај меког, тоглог и утутканог простора, а не би се то чинило да га писац није сматрао важним: „И онда, почне да чисти собу, паја је, намешта и *утуткава* тако да, кад уђете у њу, сместите се на *меке ћилиме*, који, истина, заудару на старо и чађ, али ипак не јако; завалите се у ћошак, испод кандила [...] како вас тек онда *загреје* око срца, кад се видите ту, у тој *утутканој, топлој* и *меко* намештеној соби, по којој веје мирис тамјана, трепери ужагрени ваздух више мангала, а изнад главе вам пуцкара кандило . . . како онда?!”¹⁴¹

У завршној верзији романа аутор је из приповедања дубље повучен, не обраћа се непосредно читаоцима, не коментарише у своје име. Уклоњено је и место које смо навели. Но оно, чим га почнемо упоређивати са паралелним местима у Станковићевим приповеткама, тако рећи допунски наговештава да би се хронотоп среће и у *Нечистој крви* могао наћи тамо где се обично не тражи: дубоко скривен у „меком, топлим и утутканом” собном, односно домаћем, породичном простору. Тако у злој Софкиној коби почињемо назирати, поред свега осталог, и губитак оног језгра породичне среће између четири кућна зида у које нас - као што је то у првом поглављу показано - не уводи нико други него један дечак: приповедач Миле из *Старих дана*. Онај дечак који нас је пре тога, у пратњи својих родитеља, провео кроз ноћну игру светала и сенки. И док је „напољу хладан и влажан мрак”, у соби је „светлост од четири свеће широка, пространа, помешана с тамјаном и димом дуванским”. Констрастирање између спољњег мрака и унутра, у соби, осветљеног простора, са раскомоћеним, међусобно блиским људима, свакако долази из раног дечјег доживљаја. У једној другој приповеци, *Нашем Божићу*, опет налазимо дечака у истоветној улози: у празнично праскозорје доводи нас он до свог кревета, у тренутку кад му чула из сна израћају и, једним махом, заједно са собним простором обухватају и мајку, заправо мајчино присуство у кући (јер она послује у кухињи): „Више моје главе, до јастука, поређане хаљине и преобука, од којих ме задахнује мирис на чистоту и ново. Испод иконе пуцкара кандило, мирис од тамјана собу пуни. А соба топла, орибана, меко намештена и утуткана. . . А ти си у кујни; кроза сан те чујем како послујеш [...]”¹⁴²

Богато, раскошно грађена као ниједан други Станковићев лик, Софка има у себи нешто од дечје устрепталости, од осетљивости малог приповедача из *Старих дана* и *Нашег Божића*.

¹⁴⁰ Наведено дело, стр. 189. Подвлачење је наше.

¹⁴¹ Наведено дело, стр. 213. Подвлачење је наше.

¹⁴² *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 1, стр. 216. Подвлачење је наше.





Отуда и њени - неочекивани и неочекивано јаки инфантилни страхови. Из доживљаја дечака приповедача изворно потиче и осећање сигурности у меком, топлом и утутканом кућном простору. Али је управо то, по свему судећи, послужило и као подлога на којој се уопште књижевни простор код Станковића почео диференцирати према доживљајним својствима на: „топао”/„хладан”; „мек”/„тврђ” (оштар); „утуткан”/„разграђен”. Међу његовим рукописима у заоставштини нађена је кратка, очигледно недовршена приповетка *Мојим знанцима*. Писац ту походи своју варош. И, што је некад било у вароши а чега више нема, то је опет „топла”, „лепо намештена”, „утуткана соба”. Ту је и мајка, која - тачно као у *Нашем Божићу* - у памћењу једнако стоји „око огњишта са засуканим рукавима”. Куће - куће из „стarih дана”, из „пустог турског” времена - оронуте су, уза земљу се припиле, али су „топле”; док су „нове”, из „данашњег” времена, високе али „тврде”, „оштре”, „боду очи”.¹⁴³ Дакле и у овој, по свему изгледа позној приповеци, својства простора су према доживљају на исти начин опонирана као и у раним приповеткама.

Нај потпуније опонирање просторних својстава не налазимо, међутим, ни у тој ни у другим приповеткама, него у Софкином доживљају. Дуго припремано у њеном опажању, оно се сасвим јасно испољило у тренутку када је Софка, осећајући „разграђеност” свекрове куће, покушала да јој преуреди простор. У опису са почетка XXVIII главе,¹⁴⁴ који је раније већ цитиран, постоје следеће опозиције: „хладно”/„топло (кућа јој је изгледала „хладна”, а она је од ње учинила „топлу, и то сасвим топлу); „оштро”/„меко” (постојала је „оштрина” у угловима собним, а она их је испунила, изменила, учинила је да соба буде „мека”); „разграђено”/„утуткано” (кућа је била „разграђена, са „отворима” и „напуклостима”, што је она затворила и кућу „утуткала”). Овакво, чисто аналитички издвојено језгро, свакако помаже да се просторно опонирање лакше препозна у разним Станковићевим делима и на разним местима у истој делу. Али је оно, разуме се, стварно и непосредно у тексту *Нечисте крви* нераздвајиво дато заједно са осталим, истородним опонирањима, која га продужују, проширују и надограђују. Поменућемо само један смер проширивања.

Јунакиња после венчања силази од „горе”, тј. из чаршије, у „тај њихов крај доле”. При томе се додаје да сељачки крај „води на друм”, дакле припада отвореном простору, и још „излази на границу”, а то је граница са крајевима који су се налазили под турском управом, граница са Турском. Граница са Турском у исти је мах и граница с Арнаутлуком, одакле је већина сељака пребегла, па и газда-Маркова породица, бојећи се крвне освете. Као што се види, крај је „доле”, отворен је и опасан је зато што је уза саму границу. Јунакиња се ту обрела међу самим сељацима из Турске и Арнаутлука, дакле у једном туђем свету. И, на подлози овога крупног контраста, могуће је, и изведено је, једно танано опонирање: с једне стране, Софкина мека, пријатна, танка и свилена одећа, меки и обли делови њеног тела, „меко и обло раме”, „облина” њених руку и кукова; с друге стране, „њихне”, тј. сељачке, „грубе и круте колије”, „дебеле и круте кошуље, „круте и јаке сукње”, „чворновате” руке, „оштре главе”, „тешке, јаке игре”, једнолико и јако певање, „понављање истог стиха са запушеним једним увом”.

Али, наравно, мада се шири на већи број особина, опонирање се овде не зауставља, него нас поново мора довести до развијања сижеа. Наиме, то што јунакиња осећа „како је кроз њене шалваре, јелеке од свиле, чисто боду круте, длакасте хаљине њихне”; што су им руке „тврде чворновате”; што су „косматих прсију” и уопште јако маљави сви, па и Марко; што и Марко и син му Томча имају „избачене, јаке вилице”, руке „кратке, маљаве”, „здепасти врат са

¹⁴³ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 123.

¹⁴⁴ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 189.





ниским челом” и „са извученим, високим потиљком” - све је то само припремљена слика коју ваља ставити у покрет. И она је први пут стављена у покрет на свадби у Марковој кући, ноћу. Тада и посматрамо како се сви ти пчињски сељаци подно вароши - и јесте варош и није варош - пред ужаснутом јунакињом преображавају у гомилу дивљачних људи са распомамљеним чулима и рушилачким нагонима: „И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође, опет, у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и за женско, и онда једна мешавина: стискање, штипање, јурење око куће и крклање“. ¹⁴⁵

Свадбени призори приказују Маркове сељаке, у појачаној стилизацији, као сирове. Но то је у исти мах једна толико и тако стилизована слика „туђег” света да је јунакиња може оштро супротставити „свом”, варошком свету из ког долази. Што је „горе” познавала као закон и ред, „доле” налази у изврнутом облику. Што је „горе” било раздвојено и забрањено, „доле” није. Нема у Станковићевој вароши ни јачих ограничења на строжих забрана од оних што се стављају на еротске нагоне и прохтеве у породичноме кругу, па и у ширем родбинском. А „доле”, подно вароши, међу сељацима, на свадби се не штеди чак ни „снаја, стрина, ујна или какав род”. Најзад, од двеју околности које су одлучиле јунакињину судбину једна је управо то што је свекрова телесна пожуда за снахом „доле” дозвољена, али је „горе” строго забрањена. Због исте супротности она је подједнако кобна и по свекра, Марка. Ни он није у свом свету, сељачком, суровом, усред љутих Арнаута; него се приближио варошком и напола помешао с њим. Истргнут и пометен, он прво покуша да оствари своје обичајно право на снаху, па уплашен одустаје, да би онда од куће побегао и чисто самоубилачки отишао у Арнаутлук на нишан осветницима. Писац је, очигледно, и своју јунакињу осудио на пропаст чим ју је извео из књижевне вароши, из онога, наиме, утопијског простора у коме не живе стварни људи, него његови књижевни ликови. Отуда је тежиште у роману померено на Софкин болан и драматичан одлазак, и опраштање; што потом долази, то је само низ мање-више предвидљивих последица, нека врста епилога. Стога се догађаји и могу скраћено приказивати, са све убрзанијим временом.

¹⁴⁵ Наведено дело, стр. 166-167.





IV

Р

етко је ко међу критичарима са толико нескривене радости писао о *Нечистој*

крви као Бранко Лазаревић. Његова се критика памтила, и он се по њој памтио.¹⁴⁶ Али је такође ретко ко као он тако прецизно изнео начелне примедбе не само на синтаксу, па на стил Станковићев, него и на композицију његовог романа. Што се у оно доба сматрало главним недостатком Станковићеве композиције, то је он сажето казао овом реченицом: „Ни композиција није његова врлина: несиметричност је њена мана”. Затим ближе објашњава шта би била та несиметричност. А углавном је у овоме: „Он се, на пример, дајући историју Софкину, толико задржао на сцени у амаму, на свадби, на играци, пред свадбом и тако даље, да дело, посматрано као целина, оставља веома нехармоничан утисак”.¹⁴⁷ Као запажање, то је, разуме се, сасвим тачно: свадба заузима средишњи део романа, четири петине његовог текста односе се на Софкину удају. Али Лазаревић, изгледа, није узео у обзир да је то не само догађај на коме се јунакињина судбина ломи него да је можда и догађ који чини сижејну окосницу, да је Станковић Софкину удају учинио основним предметом романа.

Види се то доста јасно управо у протицању приповедног времена, које Лазаревић и има у виду. Јер оно пре најаве удаје - пре V главе, са већ познатом нам реченицом „Било је то пред Ускрс” - знатно брже тече. Али се приповедно време у *Нечистој крви* - које досад нико није пажљивије испитивао - почиње убрзавати и одмах после свадбе, па још више после газда-Маркове погибије, а већ после Томчиног одметања од куће оно сасвим преотима маха. И док оно прво убрзање, на почетку романа, критичари углавном нису истицали, нису га сматрали недостатком, ово друго јесу. Можда зато што је оштрије. Као оштрије доприносило је утиску о „несиметричној”, „нехармоничној” композицији. Како је раније већ истакнуто, такав утисак прилично губи на снази кад се оба убрзања, на почетку и на крају, посматрају као темпорално уоквирење романа.

Протицање времена у роману, међутим, знатно више зависи од развијања сижеа. Зато прво његово приметно успоравање у *Нечистој крви* почиње заједно с поремећеном равнотежом у Софкиној породици: наглим сиромашењем, очевим бекством у Турску и тиме узрокованим Софкиним дејим страхом да се мора кућа продати и за оцем селити из вароши. Пошто се приповедање прелама у јунакињиној свести, појава очевог гласника из Турске у V глави, потом очеви учестали доласци, па на крају и остајање, могли су се лажно мотивисати

¹⁴⁶ О томе сведочи Слободан Јовановић: „Од многобројних чланака у којима је бележио и претресао тадашње књижевне појаве, и ситне и крупне, највише је запажен један чланак о *Нечистој крви* Борисава Станковића. Станковић је и дотле хваљен, али нико га није уздигао тако високо као Лазаревић” (Слободан Јовановић, *Бранко Лазаревић*, предговор за Лазаревићева *Сабрана дела*, књига прва, Београд, 1932, стр. IX).

¹⁴⁷ Бранко Лазаревић, *Огледи*, Београд, 1937, стр. 86.





активираним дејим страховањем, чиме се и ствара психолошки заплет у роману. Преокрет у сижеу (преокрет ситуације) заправо је откривање истине У Х глави: не продаје се хаџијска кућа да би се отац вратио породцу и она стабилизовала (успоставила поремећена равнотежа), него се јунакцња жртвује неприличном удајом да би се сачувала хаџијска породица колико и кућа.

Паралелно са заплетом долази до знатног успоравања времена. Да би се затим, у преокрету ситуације, појавило и оно нарочито заковано време које је карактеристично за средишњи део радње у роману.

И као што то често бива, у преокрету ситуације уводе се нови ликови. У *Нечистој крви* при томе се уводи једна посве нова, газда-Маркова породица, која је такође трочлана (отац Марко, мајка Стана и син Томча наспрам оца Мите, мајке Тодоре и ћерке Софке) и такође има једног слугу, Арсу, као што ефенди-Митина има слушкињу, Магду. Паралелизам ликова занимљивији је утолико што је газда-Маркова породица доследно замишљена по начелу супротности наспрам ефенди-Митине. Почевши од тога да је прва стара варошка, док је друга тек досељена сељачка, да ефенди Мита због сиромаштва бежи из вароши у Турску, док газда Марко отуда, из Турске, бежи овамо у варош с големим богатством, па све до оних час крупнијих час ситнијих опонирања о којима је говорено. Али све те супротности, колико год да их има, нису саме по себи ни непосредни, ни стварни, него само могући покретачи сижејне динамике. Јер се сиже развија, динамику му даје тек Софкин прелазак из једне породице у другу; сам тај прелазак ставља у покрет супротности, могуће противречности преводи у стварне. Има романа у којима се сиже завршава кад се противречности разреше, супротности измире. У *Нечистој крви* он се завршава кад се противречности развију, супротности покрену.

Тако се, рецимо, тек при крају свадбе потпуно откривају стварни газда-Маркови мотиви у избору Софке за снаху. Они су, с једне стране, саображени с обичајним правом у пчињској сеоској заједници, али зато противрече схватањима туђе, управо Софкине средине, која то право не познаје и не признаје. Изазвана противречност, а изазвала ју је и Софкина неодољива лепота, однела је Марка као жртву. На другој се страни такође први пут открива већ уз сам крај романа ефенди-Митина немилостива продаја не само изредно лепе него и, управо према родитељима, веома милостиве ћерке. Он такође поступа - али делимично - према неписаним правилима самоочувања осиротеле варошке, аристократске породице. Својим последњим поступком, захтевом да му се дају новци које му је Марко за ћерку обећао, он је само довршио оно што је много раније започео а што се од Софке, Томче, као и од нас читалаца скривало, да би се тек овде употребило као покретач противречности која ће некад лепу колико и горду јунакињу спустити до самога дна.

Дотле, наиме, покоран, по варошким мерилима узоран и Софки предан муж, Томча се истог часа преобраћа у њеног страшног мучитеља. Код Станковића доста често налазимо ненадане, оштре „ломове” у понашању ликова. Претежно еруптивне нарави, они су заправо обдарени усколебаном психом, са непредвидљивим а дубоким понорима, које није лако објашњавати. И Томча свакако иде међу њих. Али је нагла, уистину муњевита његова промена, која је збуњивала критичаре као недовољно мотивисана, пре побуна него што је промена. И пре има симболичку него чисто психолошку мотивацију.

Ефенди Мита својим поступком - чак можда више начином и речима којима новце тражи него то што их тражи - све враћа назад, на почетак: показује Томчи да је био и остао недостојан хаџијске ћерке, јер је, сада као и раније, само „керпич један”, „сељак један”, чиме му даје подстицаја да одбаци привидно мирење са њему ионако туђом средином, варошком и хаџијском. Да скине маску лажног понашања. Што га је за ту средину везивало, и што му није





дало да буде оно што је збиља био, то је дубока љубав према од њега знатно старијој и утицајној Софки. Љубав се тако у исти мах јавља и као препрека. Стога је Томчина промена приказана као „ослобађање”, и као отурање маске, при чему љубав према Софки намах прелази у своју супротност, у мржњу: „[. . .] и све то било је тако страшно али и са таквом насладом као да се сада, после овога, он нечега ослобађао, скидао са себе нешто што му је, истина, било тако драго, мило, али које је њему ипак некако страно, туђе, увек се, поред све насладе, среће, ипак не осећао свој, не био слободан, није могао да дише, глас није имао свој, ни покрет, ни очи, ни поглед свој. А све то било је она, Софка [. . .]”.¹⁴⁸

Окрећући љубав у мржњу, он је у исти мах и нежни однос према Софки окренуо у садизам. Таква потпуна, ненијансирана а уједанпут учињена промена, чини да нам ликови Станковићеви понекад изгледају у психолошки прости, примитивни чак. Јер се, по правилу, у књижевности сложеније психичко стање даје поглавито у преливима. У овом случају, међутим, лик се у суштини трансформише - постаје други - чим се „ослободи“ и врати „тамо у Турску”, заузме место које га је већ чекало: место суровог старешине и братственичког „бате”, место „новог газде” по друмским хановима. И досад ће отуда, као некад отац му, тек покатак долазити овамо у кућу подно вароши.

Опис Томчиног враћања у Турску, који је кратак али врло пажљиво урађен, показује да је понашање Станковићевих ликова нешто сложеније мотивисано него што нам на први поглед изгледа. То што Томча, чим пожели да се врати, одмах тражи очевог коња, затим и очеве чизме, представља чин синовљеве идентификације с оцем: симболичко преобраћање сина у оца. После тога он већ „више није дете, него велики, одрастао, свој човек”¹⁴⁹ чиме је, очигледно, у исти мах активирана и узрасна супротност између мужа „још детета” и двапут старије Софке. Ето стога у роману нема ни помена о бацању кривице на оца не само због куповине Софке, што није ништа мањи грех од ефенди-Митине продаје, него и због покушаја прељубе, што за сина мора бити неопростиво. Од такве је чисто психолошке мотивације Борисав Станковић одустао, заменивши је једном другом: непомирљивом разликом - мржњом и осветом - између два света са готово обрнутим поретком вредности и понашања. Томча се, дакле, у суштини не мења ни нагло, ни неочекивано, него се само враћа у свој свет, идентификујући се, као „већ одрастао”, с оцем. Занимљиво је да је то описано као драматично одметање у Турску, и као паралелно с ранијим газда-Марковим такође драматичним бекством из нове куће и враћањем у завичај.

У XXXI глави Томчина прича о свом одметању у Турску, о преласку реке не преко моста, него повише њега, као и о тумарању кроз мрачну шуму, стилизована је помоћу врло јаким фолклорно-митских представа, које иначе добро чува управо Томчина сеоска средина из планинске забити. Усред реке угледао је раскошну жену, сасвим обнажену, како се купа, чешља распуштenu косу и мами га, што није ништа друго него у његовој уобразиљи Софка преображена у русалку; затим га је обузео паничан страх од нечистих сила, од мађија близу моста, око реке и на пољани пре но што је замакао у шуму. Све су то она иста места која, као опасна, налазимо и у ваљда најстаријем слоју бајке; Станковић их је с непогрешивом прецизношћу издвојио. У исти ред древних људских страхова иде и бојазан да коњанику неко не зачара коња. Зато Томча алату рукама покрива очи и уши, док га по врату сулудо уједа: „И гризући га испод гриве, за вратне жиле, тако је силно алата уједао да је овај појурио и у скоку

¹⁴⁸ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 197.

¹⁴⁹ *Наведено дело*, стр. 199.





прешао ту пољану. И јурећи кроз шуму, кроз таму, заклањајући га од месечине, однео га у хан.¹⁵⁰

У доживљају унезвереног Томче, кад пригушени ментални слојеви преотму маха, у његовим фолклорним ноћним привиђењима, лако препознајемо архетипски образац бекства из туђег света и повратка у свој. У хану, преузевши очеву улогу, он се и преображава у њега. Стога се, при крају романа, његов спољњи изглед хотимично даје као поновљени газда Марко. А одевен је слично оним сељацима што су на свадби Софку испуњавали зебњом. На другој страни, ефенди Мита не зна за обзире, као што ни раније није знао, кад треба обезбедити да се у хаџијској кући и даље живи по старим навикама. Тако је све враћено где је и било. Све су противречности развијене. Јунакиња, која их је изазвала својом кобном лепотом присилно силазећи из високе варошке у досељеничку сеоску породицу, прешла је трагичан пут жртве. Сиже се затвара. Стога време после Томчиног одметања и може добити неометано убрзање.

Као што се види, судимо ли по начину како је сиже развијен, од припремања психолошког заплета до преокрета ситуације, са крупним последицама које из тога следе и радњи дају напон и динамику, тешко је за композицију романа рећи да је „несиметрична“, „нехармонична“. Штавише, она је добро склопљена, и складна је. Али *Нечиста крв* даје довољно основа и за један другачији поглед на њену композицију, са неповољном оценом какву код оновремених критичара редом налазимо. Пресудну важност у томе има пишчева полазна, сасвим натуралистичка теза о психофизиолошком изрођавању у обема породицама, варошкој и сеоској. Невоља с њом није у томе што ју је Станковић нејасно саопштио, него, напротив, што ју је превише истакао. Она је, прво, добила место у наслову. Затим је у почетној глави шире развијена приповедањем о јунакињиним прецима с очеве као и са мајчине стране: „Толико умоболних, узетих, толико рађање деце са отвореним ранама, умирање у најбољим годинама, вечито долажење чувених ећима, лекара, бабица, толико бајање, посипање разним водама, вођење код врача, по развалинама, по записима и другим лековитим местима по околини! . . . ”¹⁵¹ Најзад, у завршној глави кратко се али оштро излаже као слика зле судбине јунакињиних потомака, почев од деце, која су „била све блеђа, подбухлија“. При томе се потомци повезују с прецима: „Све се, исто као некада, и сада понавља. Исто као што од оног њиховог хаџи-Трифунa њени почели да пропадају, тако, ево, и овде почиње од свекра јој, Марка, мужа, Томче, и саме ње. А бар да се њоме заврши, него се, ето, продужава њеном децом, унуцима, праунуцима.”¹⁵²

Наслов, почетак и крај чине композиционо јака места, имају допунска својства метатекста; међу осталим, одатле се по правилу и програмира читање романа. Управо то и јесте један од разлога што је натуралистичка теза, ионако већ сама по себи програмска, код Станковића постала одвећ видљива као пишчева намера. Стога готово да и није било критичара ни тумача *Нечисте крви* који се на њу не би осврнуо. И који, полазећи од ње, није запазио извештајан недостатак или несаобразност у композицији. Јер Станковић, очигледно, није умео написати роман с тезом, нити му је натуралистички концепт истински био близак. Тако се и десило да од тренутка кад престане приповедање о Софкиним прецима, па све док се готово узгред не помену њени потомци, дакле од друге до последње, XXXIII главе, психофизиолошко изрођавање није чинилац који приметно саодређује ток радње и судбину ликова. Оно то, истина, јесте кад су у питању преци и потомци, али зато није непосредно, него

¹⁵⁰ Наведено дело, стр. 198. Подвлачење је наше.

¹⁵¹ Наведено дело, стр. 199.

¹⁵² Наведено дело, стр. 202.





посредно везано за радњу. Јер преци постоје углавном као део сећања и потомци углавном као део размишљања главне јунакиње, а не као ликови које видимо како у радњи узимају непосредног учешћа. Одатле и потиче неповољан утисак да је оно што је морало бити у средишту романа потиснуто на његове крајеве као споредно. И у томе је ваљда најкрупнија мана романа, која једнако покреће недоумице код читалаца као и код тумача. *Нечиста крв*, једном речи, није роман о наследној „нечистој крви; а уколико и јесте, онда је то не оснвним, него маргиналним својим делом.

Ствари нешто другачије изгледају ако се у наслов метнута „нечиста крв” не схвати као психофизиолошка него више као морална одредба, као прекршајем обичаја и реда стечено проклетство које је на обе породице пало и које, додуше, не објашњава само, али у сагласју с целим током рање уоквирује судбину главне јунакиње. У том случају, међутим, увелико напуштамо прамски истакнуту тезу и враћамо се на раније већ помињану лествицу вредности од које зависи понашање Станковићевих ликова.

Добар пример даје газда-Маркова, сељачка породица у успону. Јер, истицало се у критици, ако је наследно опадање истанчала крв разумљива за стару градску, големашку породицу ефенди-Митину, никако није и за газда-Маркову. Али је зато и на ову другу - готово по извесној аналогiji са оном првом - пало проклетство, јер је Маркова сестра починила неопростиви прекршај згрешивши са синовцем арнаутскога племенског старешине Ахмета. Уследила је одмазда, убиство Ахметовог синовца, али и бекство из Пчиње у варош, у туђ свет, где су се сви на један или други начин изгубили, обезглавили: и Марко, и његова жена Стана, и син Томча.

Разуме се, много више почињенога греха има код Софкиних предака. Чак се двапут спомиње родоскврнуће. Једном условно, међу орођеним особама, тј. блуд између снахе и девера; други пут у блажем облику, али право, код ефенди-Митиног оца, који се мимо реда оженио рођаком. Ефенди Мита, опет, није поступио мимо обичаја што је ћерку из чисто породичних интереса не питајући је удао у сељачку газдинску кућу, али већ јесте тиме што ју је као једино дете продао Марку за малолетног сина знајући при томе за пчињско обичајно *снохачество*¹⁵³, што се такође може узети као вид условног родоскврнућа (између свекра и снахе).

Сама Софка, са своје стране, умало није у IV глави с мутавим Ванком починила оно што је на крају ипак чинила, или се бар причало да је у потаји чинила, подајући се глупонемим слугама када би се Томча вратио у хан и оставио је пијану и злостављану. Грех као проклетство преноси се даље чак на чукунунуке, како је то наговештено у размишљању главне јунакиње: „И ко зна, нека њена. чукунунука, која ће се можда звати и Софком, биће сигурно

¹⁵³ О самој појави и називу Тихомир Ђорђевић каже: „Најзад, у полиандрију спада још један наш стари обичај, који се ни до данас није свуда сасвим угасио. То је случај да свекар живи у непристојним односима са својом снахом. Име за овај обичај ја нисам могао наћи у нашем народу. Руси га називају снохачество, те ћу га и ја, у недостатку другог, звати тим именом. Изгледа да је снохачество међу Словенима, у старија времена, било доста често”. О раширености појаве код нас, међу осталим, вели: „Г. С. Тројановић га помиње у студеничком и сврљишком срезу. По уверавању неколиких пријатеља, било га је у неким местима у окупацијама: пожаревачком, врањском, пиротском и топличком. Алексиначки суд судио је пре тридесет и више година један случај снохачества из села Ресника у срезу сокобањском. У околини манастира Калпина у Јужној Србији има га, гдешто, још и сад, како ме извештава један пријатељ“ (Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књига прва, Београд, 1984, стр. 244).





онако лепа, бујна, као што она беше, а овако ће и свршити, овако ће за све њих платити главом и њу, Софку, бабу своју, проклињати и кости јој у гробу на миру не остављати”.¹⁵⁴

Без обзира, дакле, на пишчеву препознатљиву почетну замисао, и без обзира на извесно његово повођење за ондашњом књижевном модом, у *Нечистој крви* је, свеједно, превагу однело оно што је и иначе специфично за понашање и судбину ликова у свим значајнијим Станковићевим делима: они зависе од густе мреже прописа, строгих забрана које подразумева један вид старе, варошке културе чији нам је књижевни модел Станковић оставио. Њих на првоме месту чува породица као јако друштвено језгро. Њихово пак кршење у свим случајевима, без изузетка, доноси казну, или проклетство, или пропаст. Али зато и њихово строго поштовање за ликове може бити - а најчешће и јесте - поразно будући да тражи превелику личну жртву. Између ова два пола, у супротстављеном дејству два начела, ломи се судбина готово свих Станковићевих ликова, па, наравно, и Софкина. Штавише, премда изгледа да Софкина страдања настају тек од прошевине, од очеве и свекрове одлуке, па касније од Томчине зловоље, она су ипак зачета много раније у њој самој као конфликт опречних душевних тежњи, и у суштини су доста далеко од објашњења које би нам могла пружити теза било о моралноме расулу било о психофизиолошкој декаденцији.

Борисав Станковић, сем тога, не само што није био спреман да дисциплиновано, по плану пише роман с натуралистичком тезом, него није био спреман ни да уопште пише са ма каквим програмом на уму. Због окретања прошлости, „старим данима” и „пустом турском”, у њему су понекад желели да виде конзервативца по убеђењу; а у његовим су делима, опет, проналазили веродостојне описе крупних друштвених промена, дубоког социјалног раслојавања, и помоћу њих углавном објашњавали понашање његових ликова. Али он уистину нема ликова који би исповедали неку идеју, заступали неко уверење или били поборници ма каквог става од ширег друштвеног значаја. Премда се око њих збиља дешавају крупне друштвене, па и национално-верске промене, они су по правилу људи виђени у породичноме кругу или из породичног угла. Што се изван и уопште мимо породице дешава има, додуше, понекад врло јаког одјека, али је он редовно посредован: није тај одјек сам по себи предмет књижевног обликовања, него је то породична средина у којој се, поред осталог, и он осећа.

Тако, на пример, материјално пропадање ефенди-Митине куће, нарочито након ослобођења од Турака и губљења старих, по типу феудалних повластица (у земљишним поседима, али и у трговини), има знатног удела у судбини главне јунакиње. Али нама у роману није дато да на збивања гледамо одатле, споља, полазећи од друштвених промена и идући ка породици, дакле са онога социолошког становишта које је многим Станковићевим тумачима прирасло за срце, него изнутра, из породице, односно онако како се промене осећају у понашању ликова, у њиховим међусобним односима, и поглавито у Софкиној свести. Не треба, уосталом, заборавити да се на догађаје у *Нечистој крви* углавном и гледа из Софкине свести. Тако исто и у другом роману, *Газда-Младену*, чисто економски чинилац - страх од сиромашења после преране очеве смрти, па улагање великог напора да се трговина очува и подигне - има значајног удела у судбини главног јунака, али оно што ту судбину изнутра обликује опет се налази у породици: баба Стана као оличење породичног начела вешто осујећује у свом унуку Младену интимне побуде, а пре свега еротска осећања, па и полне нагоне, надомештајући их јаком свешћу о дужности и одговорности.

¹⁵⁴ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 202.





Тако се Младен постепено формира као супротност Софкина: он је потиснуо тело прожевши га моралним нормама; она је пак, кад дадне маха своме телу, стално на ивици да те норме погази. Вероватно је и због тога Јован Дучић лоше мислио о Софкином лику, приметивши узгред да она не може представљати расни тип наше жене.¹⁵⁵

Код Станкрвића, штавише, чак и кафанско разуздано понашање на јавноу месту, није ништа друго него с лица на наличје окренут породични живот. Најчешће као вид побуде или бекства од њега. Отуда и има толико пренагљивања, беса, па и насиља. Уосталом, таква је побуна - тренутна или стална - доста честа управо стога што основни, драматични напон настајее поглавито између појединца и породице, која је стављена понад његове воље. А ретко шта Станковић са толико пажње и са тако меким преливима описује као односе у породици, где и најмањи покрет и поглед добија значење, где је разумевање потпуно а споразумевање долази са пола речи, више наговештајем него објашњењем. При томе је и једно и друго, разумевање и споразумевање, могуће зато што постоје многа обичајем укорењена правила и конвенције. Заправо се нигде Станковићев јунак не може тако опустити, „раскомотити”, ни осетити срећним као овде, међу блиским људима који га разумеју, у топломе кућном простору. Али, у исти мах, неспоразуми који овде настају иду у најдубље; штавише, испод лаког споразумевања постепено нам се открива вешто прикривен унутарњи немир лика, изазван час њему јасним али тајним, час и за њега самог сасвим мутним жељама.

Идући од епизодичног јунака ка главном, Станковићев опис све дубље сеже у пригушену јунакову личну вољу, осујећене жеље, потиснуте нагоне и, врло често, из тела његовога избија јака чулност. У *Нечистој крви* то се, поред осталог, примећује и зато што је приповедање добрим делом посредовано чулима главне јунакиње, па уз њено опажање иде и њено осећајно стање. Али колико год да је Софка од страсти устрептало биће, она је у исти мах и биће чијом вољом управљају исти они породични и морални обзир који су потпуно прожели газда-Младена. Зато је њено понашање, премда је самосвесна и горда, свеједно колебљиво; њени се поступци обично не мотивишу помоћу једног, него помоћу два реда различитих, па и супротстављених побуда, што је на неке критичаре остављало карактеристичан утисак да она заправо не зна шта хоће. Добар пример је управо онај који Владимир Ђоровић без одобравања разматра.¹⁵⁶ У јунакињином односу, наиме, према свекру Марку има приметнога двојства и двосмислености: да би пред другима умањила своју несрећу (због недостојне удаје) и показала се јаким, она је с „новим татом” помало намештено присна и помало усиљено срдачна, па на махове, као заборавивши се, пушта на вољу чулној навали из

¹⁵⁵ Наиме, он вели: „Странац би се, идући тим путем, могао преварити о правој психи српског племена, о емоцијама нашег човека, а нарочито о односима тога човека према његовој жени. Софка није ни Србијанка, ни Српкиња, ни уопште словенска жена. Ово је жена из јужносрбијанске севдалинке, и уопште тип јужносрбијански, маћедонски; значи чисто покрајински. Значи, пре свега, тип са једне ветрометине, пуно изложене, и нарочито врло сложене“ (Јован Дучић, *Сабрана дјела*, књига IV, Сарајево, 1969, стр. 73).

¹⁵⁶ Владимир Ђоровић врло оштро суди: „Она је своја девојачка маштања о несуђеном витезу сахранила онда када је одлучила да се уда за Томчу; она зна да је њено дело жртва. Она је путена, и у чежњи за мушким чак се одлучивала и за полунемог и пијаног Ванка; зашто онда толики страх пред Марковом намером? Њој Марко уз то није несимпатичан, и у њему има извесне снажне мушкости, која може да се допадне. Откуд онда онолика клонулост, потпуна болест, од страха пред њим?“ (Владимир Ђоровић, *О „Нечистој крви”*, прештампано у: *Сабрана дела Бориса Станковића*, књ. 7, Београд, 1985, стр. 86).





свога раскошног тела, што Марка еротски опија, обезумљује; али, с друге стране, она је и дубоко ужаснута кад осети Маркову недвосмислену еротску пожуду.

Тако исто, поред све привржености оцу и мајци, и жртвовања ради њих, код ње читалац већ од свадбе осећа извесну хладноћу, што је притајено и несвесно окривљавање родитеља. И што се прво трансформише у равнодушност, затим у зебњу и узнемиреност кад год би јој мајка дошла, а она је то само у почетку понекад чинила. Доцније на родитеље хотимично заборавља, све док се у XXX глави не појави отац са злом наканом. Нешто слично налазимо и у газда-Младеновој везаности за бабу; веома јакој, али и веома двосмисленој.

Као књижевни поступак, сложеније мотивисање понашања помоћу разнородних, неусаглашених побуда значајније је него што на први поглед изгледа. Њиме се у лику наговештава дубље, скривеније психичко стање: уз оно што лик жели показати даје се и оно што он скрива не само пред другима него и од себе сама; уз хотимично даје се и нехотице; уз свесни поступак, или помисао, иде и несвесно, као наговештај, лака слутња. Тако и помињана Софкина повремена пуштања на вољу своме телу у присној близини и при дотицању с Марком нису хотимична, нису ни свесно повезана с еротским, али јесу несвесно и нехотице. Зато се она у себи самој запрепашћује кад јој у једном часу та веза допре до свести: „На ужас осети како јој се испод његове руке одједном, силом, против њене воље, поче половина да увија, и прса јој, као жива, тако уздрхташе и полетеше”.¹⁵⁷ Станковићеви ликови, уз то, нису мислена бића, која би самопосматрањем разлучивала оно што се у њима збива; сав је њихов унутарњи живот углавном саткан од чулног искуства и богатог опажања, од страсти и емоција, и од прилива и одлива воље. А што тај живот највише усмерава и окупља, у најприснијем, најличнијем делу, то је љубав и с њом еротски, полни нагони. Од свих стања у којима се ликови налазе ваљда су најпотпуније нијансирана она која почињу чистом љубавном чежњом и иду до грубе телесне пожуде. Али су и облици осујећивања, потискивања њиховог, такође чести и разнолики.

Чежњу саму по себи - у најчистијем виду, зато што јој је предмет најмање одредљив - налазимо код Јовче у истоименој приповеци. Строг, неприступачан и у породици као и у чаршији, тај богаташ и трговац ружама више око себе шири страх него поштовање. Као и ефенди Мита у млађим годинама, Јовча највише борави на путу, по Турској, где - за разлику од ефенди-Мите - тргује, али и попут њега просто бежи од куће, све у чежњи за нечим далеким, „као за неким никад неоствареним сном”. И тек кад се у ретким приликама опусти, па услед многог пића и страсне циганске песме одбаци маску одмереног, сигурног понашања, њему се из дубине отме необична слутња: „Понеки пут, у неком гласу, отргнутом звуку, као да наиђе на *то*: - А! де *то*! - И ништа више не да до само *то*. Цигани изненађени баш ту прекину и питају: - Шта, газдо? - Ах! - почне он да бесни, бије Цигане и гони да поново *то* свирају. Али они никад више да *то* погоде”.¹⁵⁸ Као и толики силници Станковићеви, после злостављања Цигана он ће прећи на жену: „Жена му, кад види да он почиње већ *то* да тражи, бежи и трчи кући. Зна да ће он сада њу.”¹⁵⁹

Што Јовча тражи, а каткад му се чини и да налази у песми, музици, то је неодређено толико да ни он сам не зна шта је. Јер постоји тек као пригушена потреба у доживљају његовome; нејасна, неухватљива и, у исти мах, јака као што може бити још само чиста а

¹⁵⁷ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 164.

¹⁵⁸ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 9. Подвлачење је наше.

¹⁵⁹ *Исто*. Подвлачење је пишчево.





неутажива емоционална жудња. Стога се она и везује за тако ломне, тренутачне појаве какав је „неки глас” у циганској песми, „отргнут звук” у свирци. И, наравно, то што само у доживљају лика постоји, и чему он не зна ни узрока ни сврхе, нити зна шта је, тешко да се у његово име ичим може прикладније језички изразити него заменицом. Јер је заменица чист упућивач, без конкретног (предметног) значења, без импликовања ма каквих одређених својстава, која за јовчу самог његова жудња заправо и нема. Једноставно „то” што се њему учинило да се однекуд појавило, а отргло се из тамне дубине његове душе, и ништа више.

И не само Јовча, него и остали ликови, чим их преплави једно унутарње и само њима знано стање, с којим нити могу изаћи накрај, нити га могу објаснити, обично се служе заменицама. Штавише, код Станковића се уопште учесталост заменица, тежња ка њиховоме понављању, гомилању, налази у доста занимљивој сразмери с дубљом узнемирености лика, с појачаним емоционалним набојем.

Има, међутим, наговештаја да је Јовчино „то несвесно повезано с извесним дубоко потиснутим љубавним „неоствареним сном”, јер је - мимогред примећује аутор, тек да навести - „тако до зоре лутао једнако певајући *то*, као тражећи ту мому, шта ли”.¹⁶⁰ Одатле, очигледно, такође потиче несвесно бацање кривице, прво, на породицу, као да је она узрок потискивању и стална запрека, па Јовча тргујући ружама бежи од ње, да би тек ретко и накратко навраћао више као страхан гост него као домаћин; а онда и на брак, јер се трипут женио, али му „ниједна није била добра”, па не би жалио ни новаца ни имања, а и закон би газио, само да се што пре ослободи. Нагло и ненадано, јунак се једног дана мења. И то приповеци даје сижејни преокрет. Кад му се у познијим годинама роди ћерка, Наца, у њему се буди она јака родитељска љубав коју иначе често налазимо код Станковића, и која га је вратила породици. И, богат, моћан а самоуверен, он је могао и смео што други нису: да тој својој љубави потпуно пусти на вољу, да јача, постаје све дубљом како је ћерка расла, развијала се и залазила у зреле девојачке године. Као да се желео вратити назад, до некадањег, у сећању и свести затуренога „неоствареног сна”, који је сада надомештао родитељском љубављу. Међутим, неометана, од запрека ослобођена родитељска љубав прелази у један облик несвесне инцестуозности, и то јаче и јасније но било где друго код Станковића.

Најдубље потиснута, најнеодређенија чежња, коју је Јовча налазио тек у „неком гласу”, „отргнутом звуку, и коју је могао именовати само као „то”, води дакле у најстроже забрањену област - у инцест.

Изузетно тежак сиже у овој приповеци Станковић је мајсторски развио, јер су заплет и расплет спољних догађаја саображени са психичким променама у лику које постепено воде ка губљењу свесне контроле и препуштању типичним патогеним, присилним радњама. С једне стране јаке побуде с којима се не може изаћи накрај, с друге подједнако јаке забране, обзири и потискивање чим се осети да су побуде инцестуозне, ето то је, укратко, унутарњи конфликт од кога је Јовча на крају изгубио здраву памет. При томе је упропастио и судбину своје ћерке. Он није кажњен, него је, више од тога, проклет. Кажњена је хаџика Ташана у причи *Паранута* зато што се као удовица упустила у недопуштене односе са неким Маном, па јој је на дворење и чување одређен божји човек. Јовча се, међутим, сам преображава у божјег човека. Он је ваљда једини јунак који је прешао целу хијерархијску лествицу у Станковићевој књижевној вароши, од врха на почетку приповетке спустио се до дна на њеноме крају: од неприкосновеног големаша, пред којим варош стрепи, постаје суманути, божји човек што по махалама иде „у папучама и белим чарапама”, а варош му се из прикрајка подсмева. Јер он је,

¹⁶⁰ Исто. Подвлачење је пишчево.





очигледно, прекршио основну, прву забрану на којој почива несметана, код Станковићевих ликова иначе врло јака породична љубав. Штавише, код њих се породична љубав (нежност) и чисто еротска (полна) љубав тако често налазе у односу узајамног порицања да се инцестуозност, готово нужно, појављује као наличје тога односа. У сваком случају, сенка инцестуозности која, као што смо видели, промиче и кроз *Нечисту крв* - није случајна.

И као Јовча „то”, тако и Софка у младости, пре удаје, има своје „оно”. Немир који је с времена на време преплављује нешто је, додуше, одређенији. Али се и она, кад осети да тај немир долази, једноставно служи заменицом „оно” или „оно 'моје'”, што се нама читаоцима у ауторовоме говору даје као „оно 'њено’“. У IV глави опис се широко развија, иде се до у потанкости. С почетка јунакиња мења понашање: час се затвара у себе, препушта сликама што јој промичу у премишљању о себи самој, час се прихвата неког посла, замршеног веза, предаје му се сва, с полетом, али и од тога брзо посустаје, долазе несанице, бол јој ломи тело и она се губи у тешким главобољама. То и јесте оно тегобно психосоматско стање - права аура у медицинском значењу - у које писац готово редовно доводи своју јунакињу пре но што јој се из дубине не почне да отвара дотле скривени унутарњи живот. Прво мутно и тегобно, а онда се оно што изнутра навире нагло уобличава у један вид телесног задовољства: „Онда би почела да иде не знајући зашта и чисто да се вуче као болесна . . . док, а то одједном, изненада, сву је не обузме *оно њено*: снага јој у часу затрепери и сва се испуни миљем. Осети како почиње сва да се топи од неке сладости. Чак јој и уста слатка. Сваки час их облизује. Од *бескрајне чежње за нечим* осећа да би јаукала.

Овде се, ево, опет појављује неодређена, мутна чежња као и код Јовче. Занимљиво је, међутим, да се та чежња, премда би морала бити усмерена ка нечему или неком ван саме јунакиње, у извесном смислу посуврађује. Немир, наиме, који је очигледно еротски, тако силно захвата Софкина чула да јој тело измиче испод контроле: одваја се, осамостаљу је, готово отуђује од њене свести, тако да га у исти мах и изнутра поседује као „своје” (што је обичан субјективни доживљај сопственог тела) и споља доживљава као „туђе” (што је необичан, а и редак доживљај). За чежњу се може казати да је посуврађена баш зато што је окренута унутра, према сопственоме телу; еротска жудња која из тела допире до свести враћа се, опет, назад на само то тело. Улед тога и долази до чудноватог еротског удвајања какво ни раније ни касније не налазимо у српској прози: „И тада већ зна да је настало, ухватило је оно њено 'двогубо', када осећа: како није она сама, једна Софка, већ као да је од две Софке.

Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту, око ње. И онда она друга почиње да је теши, тепа јој и милује, да би Софка, као неки кривац, једва чекала кад ће доћи ноћ [. . .]”.¹⁶¹ По свему судећи, узрок овој појави може бити Софкино потискивање објекта еротске жудње: пошто се искључује „други”, јунакињино се „ја” удваја тако што се према сопственоме телу односи као према телу „другога.

И пошто је већ дошло до удвајања, писац Софку из јаве преноси у сан. Јер сан му, између осталог, може послужити да мотивише прејак, буквалан приказ аутоеротизације: „Тада осећа како је ова дубоко, дубоко љуби у уста; рукама јој глади косу, уноси јој се у недра, у скут, и знајући за Софкине најтајније, најслађе и најлуђе жеље, чежње, страсти, грли је тако силно да Софка кроза сан осећа како јој месо, оно ситно по куковима и бедрима, чисто пуца. Ујутру налазила би се далеко од материне постеље и са загрљеним јастуком а сва ознојена.”¹⁶²

¹⁶¹ Наведено дело, стр. 42.

¹⁶² Исто.





Премда се у критици обично истиче већ гласовита сцена с мутавим Ванком, ипак Софкин девојачки сан у коме је она у исти мах и „он” и „она”, као двополно биће, представља можда најзагонетнију епизоду у *Нечистој крви*, а свакако и важну за разумевање лика главне јунакиње. Јер ако се у најинтимније испољеној еротској жудњи, чак у сну, „други” може толико докинути да постане део сопственога удвојеног „ја”, онда је јасно да делује нека врло јака забрана.

Колико је Софкин лик психолошки сложено грађен, показује и промена коју мало касније налазимо у њеноме продуженом сненавању на граници јаве и сна. Удвајање се укида, и „друга Софка” постаје „он”. Будући да се појавио „други”, појављује се и потиснута полна разлика. Неодређени „он” творевина је, разуме се, уобразиље. А то што „он” настаје после Софкиног удвајања, и као да се из њега рађа, заправо је изврстан детаљ, свеједно како ћемо га тумачити. Сем овде, у IV глави, на исти начин замишљени „он” појављује се и доцније у Софкиним сновима, у XIV глави. А и у једном и у другом случају постоји нешто необично, можда чак противречно у томе како га јунакињина уобразиља обликује. Прво што примећујемо јесте да је „он” за чула - дакле чисто телесно - јако конкретизован: „јак, висок, са јаким рукама”, „висока чела, црних, мало дугих бркова, а сав обучен у свилу и чоју”, „миришу му хаљине од његове развијене снаге”, „већ уморан али весео, несташно и раздрагано се извија, заноси и прати песме”. И док Софка двапут сања „тај сан један исти”, оба се пута даје силан телесни доживљај: „Он прилази. Пољупци луди, бесни; стискање, ломљење снаге; бескрајно дубоко, до дна душе упијање једно у друго . . . ; „Окретала би главу прозору, и тамо на небу, међ облацима, одмах би тако јасно и истински видела како се оцртава и издиже он. Јак, висок, са јаким рукама. И онда он почиње к њој да долази. Узима је на своје руке, и, не сагибајући се, толико је снажан, приноси је себи, и љуби је, тако да би му чак и врх од носа осећала”.¹⁶³

С друге стране, „он” нема чак ни свога личног имена, него се опет употребљава чист упућивач - заменица. Избегавање личног имена један је од облика обезличавања. „Он” је у сновима имагиниран тако да јунакињу не упућује ни на какву разазнатљиву, а то увек значи и распознатљиву личност. Има, да тако кажемо, тело и лице, али није личност. Јунакињина уобразиља снажно је покренута чулним нагонима. Њу такође покрећу и неке пригушене жеље за брачном срећом, па отуда и долазе свадбени призори са доста јаком емоционалном сублимацијом: „И тај сан један исти: у великој, раскошној соби, пуној изукрштане разнобојне светлости. Око ње остале собе, такође намештене, окићене пешкирима и даровима што је она донела . . . Доле, у дворишту, бије шедрван, његови млазеви, капље воде према светлости из ове њене собе, жуте се и шуште као ћилибар. Чује се свирка. Он, њен младожења, као завршавајући последње веселе, већ уморно али весело, несташно и раздрагано се извија, заноси и прати песме које сватови одлазећи од њих певају, остављајући њу и њега овамо саме“.

¹⁶⁴

Што, међутим, уобразиљи није допуштено, то је да „њега”, „њеног младожењу”, учини одређеном особом. Према томе, потискивање објекта еротске жудње очигледно је условљено Софкином потребом да избегне личност која би се у њеној свести могла појавити као вољена особа. Ето то би, дакле, била забрана коју откривамо у девојачкој свести главне јунакиње.

¹⁶³ Наведено дело, стр. 43. и 115.

¹⁶⁴ Наведено дело, стр. 43.





Ова је појава утолико више занимљива што иначе Станковићеви ликови обично некога воле, а несрећа долази од туђе, поглавито родитељске, породичне одлуке, изричите или прећутне, која онемогућава љубав. Тако, на пример, у приповеци *У ноћи* Цвета воли Стојана, али родитељи жене Стојана другом и Цвету удају за Јована; у *Покојниковој жени* Аница воли Иту, али је браћа дају Мити; у приповеци *Они* Мита воли Мару, али га родитељи жене Мариком; најзад, у *Увелој ружи* Коста воли Стану, али његова баба и њена мајка Стану удају за Николу. Спречена љубав махом је обострана, а осујећена осећања углавном и изазивају онај скривени немир у лику око кога се као око унутарње жижке окупља Станковићева приповетка. Док, рецимо, Стојан, туђујући за Цветом, пева својим меким, напола женским гласом, дотле се Цвета, опијена његовом песмом, од бола, грча увија на њиви, међу редовима засађеног дувана, и од прејаким осећања саму себе по прсима љуби, страсно уједа. Софка, за разлику и од ње и од толиких других, нити је кога волела, нити кога воли кад јој се саопштава очева воља о удаји. Она повремено може и да попусти под навалом девојачких чула, најтајнијих жеља, али зато своје емоције не везује ни за кога. Штавише, особу која се појављује у њеним еротским сновима несвесно потискује, чак толико да остаје само безлично „он”. По томе је она посебан, готово усамљен, а чини се и загонетан лик.

Али и код главног јунака другог Станковићевог романа, *Газда-Младена*, такође налазимо један облик јаког потискивања. Младен се, истина, лишава љубави према одређеној особи, Јованки. Само што, при одбијању Јованке, он насвагда у себи пригушује осећања, поништава еротске нагоне. Више но било где друго, Станковић је овде драму главног јунака развио у драму осујећивања сопствених емоционалних и чулних побуда. Сурово одрицање Младеново од најинтимнијег дела личног живота припрема се већ у раном детињству, а почиње од превремене очеве смрти, кад јунак, преузевши одговорност за породицу, видљиво мења и понашање. Нико га у промени понашања не подстиче тако, ни подржава толико као баба Стана, која је и раније, за очеву живота, „била у кући све и сва, сви су се ње највише бојали и поштовали је.”¹⁶⁵ Мали се Младен није формирао у сенци очевог или мајчиног ауторитета, него бабиног, а после очеве смрти тај ауторитет нагло расте упоредо с преузетом одговорношћу.

Баба Стана, међутим, кад Младен преузме очеву улогу, ништа од њега не захтева, не наређује, нити је видимо како саветује, опомиње. Само нетремице бди над унуком, и као сенка га прати. Где се може поколебати, посустати, можда погрешити, ту је она да га својим присуством опомене и брижним погледом усмери. Занимљиво је да се она по правилу служи маскираним поступцима. На пример, што хотимично чини, то унуку приказује као да је нехотично и случајно; своју радозналост пред њим заодева у незаинтересованост; једно га пита, а хтела би да сазна нешто друго; не каже шта жели, шта очекује, али се појављује тачно на месту и у часу где и када он та њена очекивања треба да испуни. Очигледно је да баба Стана, са типичном женском обазривошћу и стрпљивошћу мајке, прикрива да унуку намеће своју вољу. А у ствари га вешто наводи, све време га подстиче да, кад год се поколеба између породичних обзира и личних мотива, првима дадне предност на штету других. Све док у таквоме бирању, одлучивању, и сам једног дана не постане непоколебљив.

На страницама *Газда-Младена* води се једна тиха а упорна борба; не непосредно, него посредно, и не речима, него наговештајима. С једне стране између бабе и Младена, с друге између Младена и Јованке. Баба не односи пуну победу све док њен унук заједно с првим (и јединим) пробуженим еротским осећањима (према Јованки) заувек не истисне и све чулно-чувствене мотиве из свог понашања. Што га касније покреће, то је рад и стицање богатства, и вечито доказивање баби да испуњава њена очекивања. А уочи саопштавања много раније већ

¹⁶⁵ Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 7.





донесене одлуке о женидби, коју Јованка са стрепњом очекује, Младен се осамљује у дућану, да на миру сам са собом коначно сведе рачуне. Јер његов живот пре и после тога није исти: један Младен заједно с „мртвом љубављу” умире, да би се појавио други, „сух”, „крут”, „одмерен”, с „полаганим покретима”, навек и у свему „као што треба”, а заправо празан, безосећајан, готово бестелесан. Ето зато се на путу од дућана до куће у Младеновом опажању појављује исти онај помало сабласни пејзаж, са симболичким наговештајима умирања и смрти (све је „црно, „мртво” и „пусто”), који и Софка у X глави опажа на путу између теткине и своје куће: „Пошто затвори дућан, пође. *Већ ноћ мртва, чаришја мртва. Црни се калдрма.* С обе стране, сниски, као нанизани, *црне се дућани, стреје, ћепенке.* Он је ишао. [. . .] Нити да помаже оно кад сави, уђе у улицу, која *исто тако мртва, пуста и црни се,* а испод њихове Јованкина висока кућа *јаче се црни* и као да му она нешто говори [. . .]. Мада зна како се *кућа црни,* двориште шири, испод дворишта, опет, више зида висока заједно *са дрвећем црни се њена кућа,* лелуја отуда и као да нешто говори, *оплакује га.*¹⁶⁶

Рани децји доживљаји, тако очигледни код газда-Младена, значајни су и за разумевање Софкиног лика. Они нису дати непосредно, него онако како их јунакиња види доцније у свом сећању, а то значи и са извесном накнадном свешћу. И, наднесена над детињством, свуда налази, докле јој памћење сеже, непрекинуту своју заокупљеност судбином рода и породице. У тако добијеној слици мале Софке најпре уочавамо њену необично јаку свест о хаџијској лози, чији је она последњи изданак. Затим долази прерано саживљавање с очевим и мајчиним бригама, напочито после очевог бекства у Турску, напуштања осиротеле породице, што подсећа на Младеново детињство. Стрепње и страховања мале јунакиње, а њих има у приличној мери, везани су за одсутног оца, јер и њена као и мајчина судбина зависи од његове воље. А, опет, оно што о оцу може сазнати, особито о његовим нејасним намерама, поглавито сазнаје преко мајке. Заправо више из мајчиног понашања него из њених речи; из повремене мајчине забринутости и узнемирења она ишчитава, дослућује оно што се дешава, што се може десити с оцем, или што отац може одлучити, учинити.

Отуда су и односи између ћерке и мајке Тодоре доста сложени: присни су и топли, али има у њима и нешто од опрезне љубопитљивости, неверице, а и прикривања. На Тодорину свест ми махом гледамо из Софкине свести, јер се по правилу у овој другој одражава она прва; често се, међутим, одражавање удваја, што оставља утисак као да се ћерка и мајка међусобно проверавају, испитују. Тако, рецимо, још сасвим мала Софка примећује да јој мајка стално купује нове а скупе хаљине, и не зна откуд и чему. „Али убрзо се Софка досетила”, додаје аутор. И то је већ сигнал да ће се у продужетку показати како јунакиња у својој свести тумачи, ишчитава мисли из мајчине свести, при чему је нама читаоцима дато да у истој реченици посматрамо преплитање обеју свести или двеју тачака гледишта. Поступак којим се Станковић овде служи кратко се може описати.

Осим што покоју реч изусте, ликови углавном не говоре. Али се зато Софкин неми (или латентни) говор прелама у ауторовоме, а у Софкином се, опет, прелама Тодорин такође неми говор. Опис, према томе, полази од Софке, па се стога на почетку готово редовно дају речи као што су „досетила се”, или „видела је”, или „увери се”, или „она осети”, које нас уводе у јунакињино размишљање, њен латентни (замислив) говор. Функционишу, дакле, попут *verba dicendi*. Јунакињин пак говор (и размишљање) није „чист”, јер у њему „чујемо” и Тодору како - разуме се, латентно - говори и размишља.

Уводне речи - оне упућују на Софку - у реченици коју ћемо цитирати гласе „видела је”. Тодорин пак глас „чујемо” најјаче у синтагми „као свако дете”, а то „дете” је Софка. Али је

¹⁶⁶ Наведено дело, стр. 53-54. Подвлачење је наше.





најзанимљивија синтагма „маму њену”, коју Станковић није случајно ставио под наводнике. Очигледно је да су то изворно Софкине речи „маму моју”, које Тодора (сама та „мама”) може преузети једино у облику „маму њену”, а онда се у том облику поново појављују у Софкиноме немом размишљању. То и јесте пример за двоструко преламање немог говора, па самим тим и за двоструко одражавање свести између ћерке и мајке: „*Видела је*: да јој мати зато тако скупе хаљине даје да би је том скупоценошћу уверила како заиста то он, отац, шаље, бојећи се да га она, као свако дете, не би сасвим заборавила, или га чак омрзла што никако к њима не долази, што њу и маму њену оставља увек тако саме”.¹⁶⁷ Поступак двоструког одражавања свести доста се често употребљава у *Нечистој крви*, а његова се учесталост - поглавито између ћерке и мајке - увећава како се приближавамо најдраматичнијем тренутку, ноћном разговору у X глави, када је ефенди Мита сломио Софкин отпор. Разуме се да већ сама употреба и учесталост, овог поступка говори да је понашање ликова психолошки мотивисано тананијим везама, које нису увек и довољно јасне.

За време очевих ретких долазака из Турске Софкина је радозналост особито велика. Занимљиво је, међутим, да јој никад ништа не само отац него ни мајка не саопштава, и не само у детињству него ни касније. Зато она, на пример, у VII глави рано ујутру тобож послом одлази мајци у собу, да по њеноме изгледу докучи нешто од онога што је отац ноћу казао. По утученоме изгледу мајчином, и по томе што није излазила да оца отпрати, Софка закључује - и у томе греши - да је он „кућу продао и то јој јавио”. Мајка се, дабоме, досећа зашто је ћерка дошла, па свој узнемирани поглед скрива пред њеном радозналошћу; то, опет, ћерка примећује, па тумачи као потврду своје слутње. Дакле пред нама је још један пример немог споразумевања помоћу двоструког одражавања свести: „*А да је заиста то, да се у томе не вара, и сама је мати о томе после увери*. Јер, чим она виде како Софка тобож послом код ње долази, а знала је да то у ствари. није, већ да Софка долази овамо да њу види и да онда по њеном лицу докучи шта је са њима, са оцем, кад, у које доба и зашто опет отишао, она, да би све те одговоре избегла, а једнако седећи онако, као утучена, и кријући од Софке очи, само што јој рече: - Доћи ће опет!”¹⁶⁸

У лик сасвим мале јунакиње - а то се, како видимо, ни касније није променило - писац је унео прилично много стрепње и доста јако осећање неизвесности. Она наслућује да се може десити нешто, што се од ње скрива а што не предосећа и чега се не прибојава само мајка него, исто тако, и шира родбина. Тако, рецимо, када је отац њу и њену мајку напустио, родбина је окружава претераном пажњом: „као да је она”, примећује с извесним подозрењем, „какав стар човек”.

А у ствари „Софка је и тада већ знала да сва та љубав и нежност родбинска долази као од неке слутње, предосећања несреће која већ почиње да се догађа”.¹⁶⁹ Што је по себно занимљиво за разумевање Софкиног понашања, то су разлози помоћу којих она још као дете објашњава нарочиту „љубав и нежност” које јој се указују. Тако, рецимо, запажа да се све то не чини ради ње саме, него „изгледало је да се отимљу око ње највише ради њега, оца јој, ефенди-Мите, јер, мада их је он оставио, ипак га они још толико поштују”. Штавише, исти однос према себи осећа и код мајке: „А да је заиста сва та њихова љубав била више ради оца јој него

¹⁶⁷ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 31. Подвлачење је наше.

¹⁶⁸ *Наведено дело*, стр. 75. Подвучена реченица уводи у Софкино размишљање, а већ следећа показује Тодорину реакцију; ту је реакцију, опет, видела и протумачила Софка.

¹⁶⁹ *Наведено дело*, стр. 31





ради ње саме, Софке, она је видела и по самој матери“.¹⁷⁰ Тако исто и усвему другом што се око ње дешава, па и у оним честим двоструким одражавањима свести с мајком, јунакиња редовно налази сенку одсутнога оца.

Што год да је чинио, газда Младен се још од малих ногу налазио под будним бабиним оком; напослетку је њена воља постала његовом вољом. То одузимање воље јунакове почевши од детињства - заправо поништавање његове личне воље под притиском бабиног породичног ауторитета - иде у ред најзанимљивијих појава које код Станковића налазимо. Појава је, мислимо, значајна и за разумевање Софкинога лика. Код ње можемо јасно пратити како стицање свести о самој себи у раном детињству знатно утиче на доцније понашање. Као што је познато, таква се свест може стећи, а јунакиња је доиста и стиче из однос који други, највише блиски људи имају према њој; рецимо, из пажње, нежности, љубави које јој свакодневно још као девојчици указују. Мала Софка, међутим, у очима других не види себе без оца, и види оца колико себе. Стога се њена свест о себи самој у првим главама романа формира као свест посредована оцем. Јер је очито да други њу виде - бар тако она осећа, а то и јесте пресудно - прво као ћерку ефенди-Митину, па тек онда као Софку; чак и по мајчиноме погледу и понашању закључује да су љубав и брига за њу посредоване љубављу и бригом за оца. Отуда мала јунакиња добија подстицаја да саму себе у неом размишљању, па и у интимним жељама, почне доживљавати - што се види у именовању - не просто као *Софку*, него као *Софку ефенди-Митину*.

Уз то се у њеном неом размишљању придев *ефенди-Митина* сваки пут даје под наводницима. Зато, наравно, што долази из туђег говора, потиче из туђе тачке гледишта: „Још дететом је била сигурна у какву ће се лепоту развити и како ће та њена лепота с дана у дан све више поражавати и задивљавати свет. Јер зна се да сада само она, само из њихне куће, једино још *ефенди-Митина* кћи што може бити тако лепа, а ниједна друга. - И не превари се“.¹⁷¹ Али, у исти мах, то што уистину потиче из туђе тачке гледишта постаје саставним делом Софкиног доживљаја; тиме је такође њена мисао о себи осенчена мишљу о оцу. Одатле се, постепено, све јасније почиње да разазнаје и улога коју управо отац има у Софкиноме врло раном истискивању ма какве препознатљиве личности из својих еротских жеља и љубавних снова: „Још у почетку, кад је почела да осећа како јој се све више прса разапињу, пуне, како јој тело бива све заобљеније; када се од сваког изненадног додира, чак и од шума и бџата нечијих корака голицава трзала и слатко увијала, када јој се од самог погледа мушких сва крв у главу пењала, ноге јој за земљу као приковане остајале [. . .] већ је тада она била уверена да *никада, никада неће бити тога, неће се родити тај који би био раван и достојан ње*; достојан и њене оволике лепоте а и саме ње као, *Софке ефенди-Митине*“.¹⁷²

У помало афективно стилизованом исказу да „никада, никада неће бити тога, неће се родити тај“ коме би она поклонила своју љубав управо као „Софка 'ефенди-Митина' не можемо а да не видимо јунакињино осујећивање љубави с помишљу на оца или, другим речима, због оца.

Има у Софкиноме уверавању себе саме да нема и неће бити „таквога“ који би био „достојан ње“ нешто од заверавања оцу; боље рећи, она се у себи заверава интернализованоме

¹⁷⁰ Наведено дело, стр. 32.

¹⁷¹ Наведено дело, стр. 33.

¹⁷² Наведено дело, стр. 35. Подвлачење је наше.





очевом ауторитету.¹⁷³ Док се други Станковићеви ликови лишавају вољене особе под притиском породичног ауторитета (најчешће очевог, па мајчиног или бабиног), дотле Софка сама са интернализованим очевим ауторитетом у себи још у раном узрасту ставља запреку на појављивање ма какве вољене особе. А када се доцније у њеној уобразиљи и сновима таква особа ипак појави, она је - видели смо - обезличује: остаје само један, додуше телесно конкретизован, али зато неизвесни „он”. С друге стране, међутим, њој су дата бујна чула и на моменте незадрживи полни нагони. Отуда је Софка изнутра, психички пренапета, што повремено узрокује подвајања, распољивања која смо овде разматрали и са којима она сама не уме изаћи на крају. У критици се на ове појаве гледало као на израз јунакињине претеране чулности или претеране сензуалности. Истина је да је она до раблудности чулна, али је подједнако истина и да је до самоуништења морална - она која се готово неразумно повинује вишој, очевој и породичној вољи. Грађен из јаким али противречних тежњи, између чула и воље, осећања и дужности, Софкин је лик захваљујући управо томе и добио на психолошкој дубини.

¹⁷³ О интернализованом (интројцираном) ауторитету уп. у Фројдовој студији *Нелагода у култури*, у: *Sabrana dela Sigmunda Frojda*, knjiga peta, Novi Sad, ³1973.





V

K

ако је још на почетку истакнуто, а чини се да је доцнија анализа то и потврдила, у *Нечистој крви* главна јунакиња има положај који се обично даје приповедачу, мада место ње - али у њено име - приповеда невидљиви аутор. Она је, знамо, учињена „последњим изданком породице, главне куће”, па ће се стога „њоме свршити у утрти све”.¹⁷⁴ И, већ са првом реченицом у роману, појављује се она и као носилац знања о кући, породичној лози, која је свој успон имала у хаџи-Трифуново време. У Софкину је сећању заправо, па и у доживљају њеном преломљена - делимично кад није потпуно - историја хаџијске куће на гласу, која се примиче свом заласку. Ето стога Софка није само последњи потомак, него је у исти мах рефлектор једне суморне породичне хронике. Ваља то истаћи, мислимо, зато што се на особине књижевног лика, посебно на психичке појаве које су код њега описане, не сме гледати као да су непосредне, изворне; оне су испосредоване улогом коју је лик добио у наративној структури; та улога видно саучествује у његовом понашању, па га мотивише више но што се обично узима. Тако и Борисав Станковић, чим је јунакињу свест учинио рефлектором породичне хронике, он је јунакињино понашање условио њеним односом према породичној лози. Добрим га је делом за њега везао, и њиме га мотивише. И доиста се код Софке потискивање љубавних осећања мотивише, заједном с очевим ауторитетом, високом хаџијском самосвешћу: „виша од свих и зато задовољна собом”, она је налазила да нико није њој „раван и достојан ње”.

Не разликује се, међутим, по томе јунакиња *Нечисте крви* од неких других Станковићевих јунака. Него, штавише, веома подсећа рецимо на главног јунака - у исти мах и приповедача - Косту из *Увеле руже*, за кога се одувек држало да је у високој мери аутобиографски лик. Он на истоветан начин мотивише своје рано (још у децјем узрасту) сузбијање еротских осећања, постепено одустајање од њих. Коста изриком вели да је такво одрицање „подстицано” управо „успоменом мога 'високог порекла' и охолим материним поуздањем у мене”; то је узрок „оне ране, убитачне зрелости, којом смо се чак и поносили” (њоме се и Софка поноси).¹⁷⁵ Мајком он назива бабу, пошто је тачно као и писац рано изгубио родитеље, али зато писац није био ни тако знатнога, ни тако богатог рода. Кад хаџика у *Увелој ружи* - с нескривеном намером да на унука утиче, усмерава га - почне, вели приповедач, да „изводи порекло наше породице, описује живот и навике наших предака”, да „набраја њихова велика имања, градове у којима су били и трговали, онда унук у себи, јер не сме гласно, моли и вапи: „- Нано! не љути се, али ја не могу толики да будем. Страх ме је од толиког. Не могу, нано, страх ме је!”¹⁷⁶ Страх који мали Коста осећа откривамо - каткад врло дубоко скривен -

¹⁷⁴ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 32.

¹⁷⁵ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 1, Београд, 1985, стр. 67.

¹⁷⁶ *Наведено дело*, стр. 70.





код многих Станковићевих јунака, ако не и код свих значајнијих; то је страх од губљења најприснијег дела личног живота под притиском родитељског ауторитета, пројектованог у ауторитет породице и рода. При томе се као мотивациони моменат најчешће узима сиромаштво: страх да ће оно погодити родитеље и растурилити породицу надјачава онај први страх од губљења тек пробуђених еротских осећања. Исти страх (од сиромаштва и растурања породице) као узрок потискивања постоји, видели смо, и код главне јунакиње *Нечисте крви*.

У једној другој приповеци, *Они*, налази се ваљда најзанимљивији пример. Јунакова болест на смрт, његово тихо умирање, паралелно се даје или, боље рећи, метонимички се повезује с губљењем личне воље под притиском очевог ауторитета. Већ у првим реченицама, наиме, приповедач Миле обавештава нас да његов пријатељ из детињства Мита, коме он долази у посету, умире; али до краја приповетке остаје нејасно од чега болује. Болест чини загонетном још и мајчино, женино (Марикино), па и очево понашање: као да сви они нешто скривају, и као да нека нејасна кривица лебди у ваздуху. А и сам Мита тако се чудно понаша да се нехотице јавља примисао: можда умире зато што се болести не одупире, што се безвољно препушта умирању. Најзад, мајка кришом на капији сустиже приповедача и испитује га да му Мита можда није поверио своју болест, јер: „- Ништа он неће да каже. Само тако ћути. Па морам, синко, као што видиш, ето, другог . . . А нама он ништа неће да каже. Ни 'болан сам', ни 'ох', ни 'овде ме боли', ни 'ово ми се једе, пало ми на ум, дај ми, мајко. . . ' Ништа, ништа, синко! Само тако ћути”.¹⁷⁷

Приповедач Миле није имао шта да саопшти мајци, јер ни њему Мита ништа није казао о својој болести. Али је занимљиво да баш одавде почиње причу о Митиној прошлости, па још речима које сигнализују да је ваља довести у везу с тајанственом болешћу и умирањем (што и јесте повезивање по начелу метонимије): „А шта би и имао да ми каже? И без њега ја сам знао. Знао сам још и за оца му, и за њу, матер му”.¹⁷⁸ Прича је, уосталом, типична: о детињству у сенци очевој, о унутарњем распоућивању, о тајним - јер су забрањене - жељама и страстима; најзад, о поковавању родитељској одлуци да се ожени Мариком, коју не воли, и о осујећивању љубави према баштовановој ћерки Мари, коју не може заборавити, па због ње копни.

Његови су лични мотиви дошли у колизију с породичним интересима, и он их постепено сузбија до те мере да се умирање јунаково може схватити и као књижевно пресликавање унутарњег губитка воље. Мита умире, дакле, и од безвољности;¹⁷⁹ отуда и она стрепња, немир у погледима и покретима укућана, онај несвесни страх од почињене кривице. Одатле и извиру мрачне Станковићеве слике; они многобројни, час јачи час слабији, наговештаји унутарње пустоши.

На подлози Митиног умирања - које садржи јако књижевно пресликавање по начелу метонимије - унеколико нам постаје јасније и књижевно значење Софкиних премирања на дан саопштавања прошеvine, на дан ритуалног бањања и на сам дан венчања. Већ смо имали прилике да анализирамо симболичке слике смрти што су се тих дана појављивале у јунакињиним опажању. А и газда Младен, видели смо, у сличним тренуцима такође све око

¹⁷⁷ Наведено дело, стр. 239.

¹⁷⁸ Наведено дело, стр. 240.

¹⁷⁹ Буквално узевши, могло би се доказивати да умире од сушице; у преносном смислу, добијеном чисто књижевним пресликавањем (=моделовањем), умире од безвољности. У књижевноме тексту друго је, разуме се, пресудније од првога.





себе види као „црно“, „мртво“ и „пусто“. Али нигде толико сличности нема са Софкиним еротским сновима и мрачним сликама смрти као у приповеци *Вечити пољубац*, која није ништа мање аутобиографска од *Увеле руже*, а објављена је 1907, у јеку писања *Нечисте крви*. Јунак ове приповетке, тачно као и јунакиња *Нечисте крви*, заменицом „оно“ именује једно нарочито еротско стање које га повремено обузима: „Никако не би смео очи да затвори а да не би одмах било оно. Њена уста и тај пољубац, и одмах још јаче, двогубо, да му снага и душа дрхте и миришу. У ушима једнако би му зујали одавна заборављени напеви. У истима неке речи, чак и стихови; док напослетку, једва једном, не би све то ишчезло, и он се смирио“.¹⁸⁰

Јунак *Вечитог пољупца* сања, у ствари, једном „у години дана а некада и у две и три године“ да као некада, још дететом, лежи у соби; но у исти мах није дете, већ одрастао, готово стар човек. Овој за сан типичној временској контаминацији, и дете и стар човек, придружује се просторна контаминација: лежи у соби а једновременно види оно што се налази у дворишту, башти, у суседним улицама, па до реке и ван вароши. Није тешко препознати да су соба, кућа, башта и варош оне исте у којима је боравио дечак (приповедач) из *Ђурђевдана* и *Увеле руже*. Све је на своме месту, све је као некада. Само, делује сабласно. Јер су собе и куће празне а мрачне; дворишта су такође без људи, пушта су као и улице; дрвеће је усахло, а и биље у башти. У реци је вода „замртвљена, а сва мрачна, мили и преко брвна, јаза, као при крају свога корита, ваља се и нестаје у као неки понор“. И док је тако све уоколу „скамењено, мрачно и немо“, једино „отуда, са реке, а баш над оним понором, допире шум и то као од крила. Као треперење голуба. Као да се брани, отима од воде која га к себи вуче и хоће собом да свали у тај понор“.¹⁸¹ И ту где голуб (то је симбол љубави) крилима трепери, очајно се отимљући од мрачне воде (то је чиста архетипска слика умирања, смрти), искрсава безимена „она“ - лик везан за дубоко покопану љубав из далеког детињства.

Јер је у *Ђурђевдану* и *Увелој ружи* та љубав истина у сећању, али на јави - оличена у девојчици из суседства, која живи с мајком, а зове се једном Паса, други пут Стана. Међутим, у *Вечитом пољупцу* иста се девојчица - видно трансформисана појављује само у сну као знатно неодређенија „она“. Дата је с приметним уопштавањем, уз потирање извесних спољашњих околности, и што је најважније: с високом мером сублимације љубавних осећања, толиком да се еротски садржаји издижу, прочишћавају све док се не слију с мајчинском и сестринском нежношћу.

Што у збиљи није могуће, што се не да спојити јер је запречено, спаја се у сну кад јунак *Вечитог пољупца* грли безимену „њу“. Не можемо при томе а да не приметимо брисање имена или обезличавање слично ономе које се и код Софке појављивало: „Није знао зашто му је слађа, милија. Да ли што га као сестра, мати [породична љубав] толико жали, бди над њим, што га толико воли, или као жена, девојка [еротска љубав]. Грлећи је, и то не рукама него целим собом, испод пуних јој плећа, под прстима своје руке, осећа како јој је месо врело. И што је најглавније, услед додира њеног раскошног тела, не осећа, као што је целог живота осећао грлећи друге жене, оне безумне страсти и пожуде, него са неисказаним блаженством осећа, грлећи њу, како му се душа чисти, а тело, снага, изумире, нестаје је“.¹⁸²

¹⁸⁰ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 51.

¹⁸¹ *Наведено дело*, стр. 47.

¹⁸² *Наведено дело*, стр. 48. Подвлачење је наше.





У стварности дакле силно пригушена због запрека које, по правилу, породица поставља, еротска се љубав код Станковића тек у сну сублимише у блаженство стапајући се при томе - повратно - с непрекидно жуђеном родитељском нежношћу. Има нечега веома елементарног и веома инфантилног у тој противречној вези међу еротским осећањима и нежним односом према мајци и/или оцу. И има у Станковићевим текстовима нешто од оне најраније љубави која је заправо чиста нежност, и која греје дечју душу као што то ниједна каснија не може. С тим је свакако у вези, прво, Станковићево често враћање у детиње доба, затим његов приповедач који се најчешће појављује као дечак, и најзад они инфантилни страхови и садржаји који се лако препознају у Софкиним доживљајима. Сем тога, најчистије, најпоетскије љубавне емоције - како се то ваљда најбоље види у *Вечитом пољупцу*¹⁸³ - скопчане с јаким потискивањем, и долазе канда из „мртве љубави.

Безимена „она - што у свом пољупцу носи „неисказано блаженство” - појављује се из најмрачнијих слика које код Станковића налазимо. И као што код Софке обезличени „он” искрсава тек након јаког душевног немира и телесне мучнине, тако и јунак *Вечитог пољупца* - чак у сну - запада у тегобно стање, у ауру, тренутак пре но што ће се „она” појавити: „А њему овамо све теже. колије којима је огрнут све га јаче и загушљивије притискују. Осећа како га очи боле и грло стеже”. И тада: „На врата улази она. И то као отуда са тих воденица и башта где тај голуб трепери[. . .]”¹⁸⁴

У лирици је добро познат мотив „мртве драге”. Међу српским лиричарима једва да ико има надахнутијих и дубљих стихова о „мртвој драгој од оних које је Станковићев савременик Владислав Петковић Дис дао у песми *Можда спава*. Као код Диса „мртва драга”, код Станковића „мртва љубав” долази у сну као благовесно виђење, небесни дар нежности, „љубави, миља и среће”, за шта тврда стварност не зна. И колико је Дис у лирици, тачно толико је Борисав Станковић песник „мртве љубави” у приповеци и роману. Они имају и доста сличних, у извесним детаљима чак истих пејзажа. У *Нечистој крви*, како је већ помињано, такви се пејзажи почињу јављати од X главе, када се јунакињи саопштава очева одлука о удаји. „Мртва ноћ”, „мртво падање воде са чесме”, кад је око јунакиње све „мирно и мраком притиснуто” (као у гробу), или кад она запажа застрашујуће слике сопствене смрти, па сликовне инверзије које, тачно као у сну, симболишу смрт - ако већ не све а оно бар неке од тих појединости које Станковићев пејзаж чине мање или више сабласним лако се дају поредити са пејзажом у Дисовим песмама.

Агонално стилизован плач у XV глави, грцање Софкино у хамаму, није - изричито се каже - „због тога што полази за недрагог, нити што је другог волела, јер никог није волела. Она је редак Станковићев лик код ког разговетно пратимо како се већ у детињству еротске емоције почињу преусмеравати. Будући да се због социопсихичких забрана - прејака самосвест о „високом пореклу”, интернализован очев ауторитет и страх од неизвесне судбине породице - нису могле конкретизовати у љубав према одређеној особи, оне се премештају у субјективне пројекције: прелазе у скровите жеље и мутна надања, и у честа сневања. Стога Софка носи у себи један облик „мртве љубави”, која је запречена пре него је допрла до свести. Из овога дубоко запретаног језгра заправо и потичу њене мрачне слике што симболизују смрт. А што су те слике покренуте у време прошевине и свадбе, то није као код неких других јунакиња због растављања од драгог или удаје за недрагог, него је „због другог нечега, што је

¹⁸³ Уп. Јеротићево тумачење „сублимације Ероса“ у овој Станковићевој приповеци: Vladeta Jerotić, *Darovi naših rođaka. Psihološki ogledi iz domaće književnosti*, Beograd, 1984, стр. 120-128.

¹⁸⁴ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 47-48.





веће, горе. Сада се све свршава [. . .]. Све што је душа волела, за чим је жеднела, и ако не на јави, оно бар у потаји неговала, све сутра иде, одваја се, откида . . . ”¹⁸⁵

Једном је за ову последњу реченицу већ казано да је најмелодичнија у роману. Њоме се јунакиња опрашта од ломнога субјективног света, насталог у раду њених јаких а пригушених чула, и љубавних осећања што су потискивањем из јаве и преласком у сан добила поетске валере. Софки, истина, у том тренутку није дато као јунаку *Вечитог пољупца* да осећа како јој на уста навиру стихови. Али је зато сама реченица добила ритмичко-интонациона својства која се могу мерити са стиховима. Видеће се то јасније чим се рашчлани на засебне ретке тачно онако како је то писац зарезима већ учинио, при чему је особито занимљиво каденцирање у три последња ретка или чланка (најпре чланак са пет, па са четири и на крају са три слога, а три синонимична глагола својим смењивањем остављају за каденцирање неопходан утисак понављања):

„Све што је душа волела,
за чим је жеднела,
и ако не на јави,
оно бар у потаји неговала,
све сутра иде,
одваја се,
откида . . . “

Што је у овом примеру а могле би се навести и неке друге реченице тако јасно дошло до изражаја на ритмичко-интонационом плану, то се такође осећа у опажању и доживљавању јунакињиним. Јер није Софки дата само телесна лепота за коју се каже да је „она друга, истинска, виша, која се не рађа често, не вене брзо.”¹⁸⁶ И њен је унутарњи, психички живот по много чему „онај други, истински, виши”; почев од истанчане перцепције, коју смо пажљиво размотрили, па до пробраних симболичких слика којима се изражава њена патња као и њени снови. Јунакињина жалосна судбина, уосталом, не би се ни могла дати као трагично интониран пад у један груб и суров (сељачки) свет кад њена чула и емоције не би били од вишега реда. Борисав Станковић можда има топлије насликаних ликова; можда и чулнијих, страснијих; има и оних који болније пате и жалосније завршавају. Али он нема ниједан Софки раван лик по префињености коју код ње у исти мах налазимо у телесној лепоти и чулима; у перцепцији и емоцијама, па најзад и у одевању и понашању. Таква префињеност, на крају, и доликује последњем потомку у доста дугом - како је у роману приказан¹⁸⁷ - градском породичном (генеалошком) ланцу, са истанчалом крвљу горњих, аристократских слојева у култури.

Занимљиво је, међутим, да су критичари о култури из које нам Софка долази, затим о самој Софки и осталим ликовима, па најзад и о Станковићу лично, често говорили чак можда пре ради похвале него ради покуде као о нечем „сировом”, „суровом”, „дивљем”, „варварском” и „примитивном”. Такав је, рецимо, Бранка Лазаревића суд, изнесен 1910. године у приказу *Нечисте крви*, да нико није „дао тако сирове и сурове млазеве живота као овај дивљи и велики

¹⁸⁵ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 125-126.

¹⁸⁶ *Наведено дело*, стр. 23.

¹⁸⁷ Занимљиво је да је Станковић овде, у опису предака и рођака, прилично замрсио ствари; чак толико да читалац на крају није сасвим сигуран ко је заиста Софки дед, ко прадед и ко чукундед, и ко са очеве а ко с мајчине стране.





варварин”.¹⁸⁸ Тако мисли и Радомир Константиновић када 1954. године самог Станковића назива „примитивац, еруптивни, сензибилни и интровертирани примитивац који је писао како је могао и како му се дало”.¹⁸⁹ А слично тврди, напоследку, и Милан Богдановић кад наглашава - у иначе изврсном огледу *Реализам Борисава Станковића* (1956) - да ликове спутавају „обичаји, нарави, прилике, читав одређени ред ствари, који зато ако је био примитиван, није ништа мање био суров, па чак и трагичан”.¹⁹⁰ Нама, напротив, изгледа да тај „читав одређени ред ствари” (тј. социокултурни поредак) у коме затичемо Софку пре удаје, па Ташану, тетку-Злату, газда-Младена или Јовчу припада не само старој (традиционалној балканској) него и високо утанчаној варошкој култури. Штавише, међу ранијим српским прозаистима нико није колико Станковић - и ретко је ко после њега - понашање књижевних ликова, њихову психологију, повезао са толиком множином тако тананих културних конвенција.

Свака култура, разуме се, ставља извесна ограничења и забране на човекове природне нагоне; природно човеково понашање преводи у условно регулисано колективним погодбама. Што је мрежа или „систем забрана и прописа”¹⁹¹ у некој култури гушћа и строжа, мање се може говорити о „сировом” и „природном”, а више о условном и култивисаном човековом понашању.

Просуђујемо ли са овога семиотичког становишта Станковићеве ликове, не преостаје друго него да им понашање одредимо као у високој мери условно, дакле и веома култивисано. То се особито јасно запажа у описивању свакодневног живота у варошкој кући, и можда највише у роману *Газда Младен*. Ништа или готово ништа није ту приказано ни као „сирово”, ни као „дивље” и „примитивно”, а мало је шта непосредно и природно. Чак се и обедовање описује тако да - како се то једном изричито каже - „личи више као на неки ред, адет, а не на једење, храну”.¹⁹² Све је у Младеновој кући подвргнуто прописима, и стога се на све пази: на покрет, поглед, начин на који се седа и устаје, тон којим се нешто саопштава и заокренутост лица с којом се слуша. Отуда, наравно, и у *Нечистој крви* ликови оштро запажају ситне појединости у понашању; отуда се они међусобно често испитују погледима, ретко речима.

Сем тога, и када говоре, Станковићеви ликови имају обичај да то не чине отворено, ни непосредно, него околишно, у наговештају. А где је могуће, радије се служе гестом или неким поступком с конвенционализованим значењем. Чак, рецимо, и о толико важном догађају да је испрошена, да је отац одлучио о њеној удаји, Тодора своју ћерку не обавештава речима, него поступком: у њеном присуству налаже слушкињи Магди да је одведе тетке и тамо је остави. Други се пример налази у тој истој, X глави. Софки се овако саопштава ко јој је младожења,

¹⁸⁸ Бранко Лазаревић, *О „Нечистој крви”*, приказ из 1910. године прештампан у: *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 7, стр. 48.

¹⁸⁹ Radomir Konstantinović, Ranjav i željan, у: *Književne novine*, 1954, I, бр. 36, стр. 3.

¹⁹⁰ Milan Bogdanović, *Stari i novi I*, Beograd, стр. 288. Подвлачење је наше.

¹⁹¹ ¹⁸ Ј. Лотман и Б. Успенски овако дефинишу културу са семиотичког становништва: „Културу ми схватамо као *ненаследну меморију колектива* која се изражава у одређеном систему забрана и прописа”. Уп.: Ю. Лотман, Б. Успенский, *О семиотическом механизме культуры. - Труды по знаковым системам*, V, Тарту, 1971, стр. 147.

¹⁹² Борисав Станковић, *Газда Младен*, „Нолит”, Београд, 1982, стр. 33.





одакле је, какав је: тетка - „као што је ред и обичај” - уопште се њој не обраћа, него позива још једну рођаку да тобоже у кухињи заједно спремају вечеру, а заправо да у гласном разговору кажу све што Софка чак у другој соби треба да чује.

На истоветан начин Јованка околишно пита Младена и он јој околишно одговара да се не мисли њоме оженити - без иједне отворено казане речи. Такво међусобно општење нама данас може изгледати као игра казивања и скривања. И заиста је замршено. Али је и непогрешиво. Зато, наравно, што се они служе културним конвенцијама (погодбама) које су чврсто у обичају укорене. Штавише, у Станковићевим текстовима налазимо једну занимљиву врсту удвостручене конвенције, коју можемо назвати „конвенција конвенције”, као што Борис Успенски уводи „знак знака” за виши степен знаковности/семиотичности.¹⁹³

За околишно општење и удвостручене конвенције наводимо, илустрације ради, још само два призора - а заиста их има много - из *Газда-Младена*. Први је из V главе и односи се на куповину. Осиротели рођак, или сусед, или ближи познаник, продавао је газда-Младену њиве и по нижим ценама, само да се то крије, да „свет не зна и не прича”. Продавац би обично дошао да се с бабом о свему договори, а седео би доле, у кухињи, међ женама. Када би га, при повратку с посла, приметио да тамо седи, Младен би се одмах досетио шта је посреди, али тамо није улазио, госта није поздрављао, него се одмах пео на чардак (горњи спрат). За време вечере баба је Младена обавештавала о погодби, а он је одређивао време кад купац може доћи по новце, и то у дућан, мада су се новци држали ту, код куће. Онда би баба одозго, са чардака, гласно довикивала слушкињи шта треба рећи том госту, толико гласно да и он сам чује и оде пре но што му слушкиња ишта каже. Јер она му и не мора ништа говорити будући да је он све чуо, али је зато потребна из чисто конвенционалних разлога: да се не би непосредно говорило, као што се и иначе мало шта непосредно саопштава у овоме свету. А потребна је, разуме се, и зато што се директно довикивање одозго мора избећи као увредљиво; мада би, с друге стране, баба Стана могла и да сиђе, али већ тиме што не силази сигнализује продавцу његов зависан положај. Исто значење има и Младеново избегавање сусрета. Све је, дакле, испосредовано и околишно, а у исти мах и свима разумљиво. Нико се не збуњује нити вређа, мада се конвенција слаже на конвенцију, знак на знак.

Други је пример узет из III главе. Кад газда Младен после очеве смрти преузме трговину, свако вече полаже баби рачун о дневном пазару. То је знак поштовања бабе, потврђивање да је она прва у породици. Али, чим Младен почне да полаже рачун, објашњавајући шта је све урадио (продао, купио, на вересију дао), баба устаје, хода по соби, намешта јастуке, покровце, као да то њу не занима а помно слуша. Јасно је да обоје знају и поштују одређену конвенцију, али се баба притворно понаша као да за њу не мари, те да унук према личном нахођењу полаже рачун. Младен, опет, све то сигурно и тачно тумачи: занима је, слуша, драг јој је знак поштовања, али му у исти мах, тиме што устаје, хода по соби, даје на знање да му верује и да га почиње признавати за новог домаћина. Цео призор није ништа друго него један од оних већ помињаних баба-Станиних маскираних поступака помоћу којих вешто управља вољом свог унука. Она то, међутим, не би могла чинити кад у обичају не би биле укорене конвенције које и њен унук подједнако као и она поштује. Младеновом вољом, према томе, не управља сама баба, него помоћу ње или кроз њу управља и култура, која понашање човеково ограничава и ограничењима га усмерава.

А да су ограничења оштра и велика, и важна за разумевање Станковићевих ликова, нека то илуструје један хотимично изабран поступак из *Покојникове жене* баш зато што на

¹⁹³ B. A. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd, 1979, стр. 227-228, 369-371.





први поглед изгледа недовољно мотивисан. Одмах после свадбе, наиме, Аници муж Мита наређује да све што узме, чиме се послужи, мора вратити где је раније било. Рекло би се, лудачка забрана једног помало настраног човека. Али није сасвим тако: лик само грубо изриче оно што латентно постоји у његовој варошкој култури.

Аница с почетка забрану не разуме можда зато што је дошла са села. Затим, о Аници се у *Покојниковој жени* приповеда као о удовици, а то је значајно зато што се у ограничењима удовичиног понашања вероватно најјасније испољавају латентно присутне забране. Тиме се и може објаснити што исту забрану, али сада објашњену, налазимо и код друге удовице - код нама већ познате хаџике Ташане. Она - у драми *Ташана* - после мужевљеве смрти такође не сме мењати кућни размештај предмета: све мора остати како је било док је муж, својом вољом, несметано могао управљати.

Суштина забране, онако како је Ташана доживљава, своди се на то да су у просторним ограничењима (не сме се мењати место предметима међу којима се јунакиња свакодневно креће) отиснути морални прописи (не сме се пустити на вољу своме телу, својим чулима и нагонима). Ето стога се Ташанин страх - проистекао из конфликта с једне стране јаким забрана, с друге још јачих чулних порива - преноси на тело. „Не сме ништа да се помакне”, жали се она свештенику Мирону, па додаје: „И добро. Пристајем. Нека буде тако, нека стоји тако. Али због тога што то мора да буде, ја онда из страха да или рукама или раменима, кад прођем, случајно што не дирнем, не повучем и пореметим, не смем слободно руку да држим, не смем слободно да крочим [. . .]. Страх, страх, да се излуди!”¹⁹⁴ Веза између просторних ограничења и моралних прописа иде у ред најтамнијих и сасвим непроучених појава код Борисава Станковића. Она нам несумњиво може нешто казати о такође загонетној вези између тела и простора која је раније помињана. Јер, на крају крајева, Ташанин страх да слободно држи тело (да слободно „држи руку” и да „слободно крочи”) може се поредити с Аничиним грчевитим скривањем и потискивањем свога тела.

Готово колико и улози Софкиног тела, ми смо нарочиту пажњу посветили њеноме опажању простора. Јер напореда са њеном телесном осетљивошћу иде и особита осетљивост за промене у простору: промена сразмера у простору и промена степена просторне отворености/затворености лако налазе одзива у њеноме доживљају. Занимљиво је, међутим, да се Софка по томе не разликује много од неких других ликова. Јер, наиме, чак и прилично висока осетљивост Станковићевих ликова за простор у коме се налазе или кроз који се крећу - на шта се досад у критици није обраћала пажња - очигледно није само индивидуална него је и општа карактеристика, која је, како се то барем у неким случајевима дâ доказати, условљена чиниоцима социокултурног реда. Тако, на пример, у приповеци *Тетка Злата*, кад се описује како мајка води сина Стојана да га на занат дадне, посебно се наглашава да иде „средином чаршије”. Ићи средином чаршије или улице, а не уза зид, сасвим је ситна, можда и безначајна појединост. Није, међутим, тако код Станковића. Јер се реченицу-две касније објашњава да су већ по том „идењу средином чаршије” пролазници погађали да Злата води сина на занат: „Пролазници видећи је таку како иде средином чаршије а не забрађену дубоко, не обучену у ново, одмах, а нарочито по том њеном идењу, средином чаршије, знали су да сина води на занат.”¹⁹⁵ Што је за нас ствар индивидуалног избора, да ли ћемо ићи више уза зид или средином улице, то за Станковићеве ликове подлеже једној лако препознатљивој социокултурној норми.

¹⁹⁴ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 5, стр. 106.

¹⁹⁵ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 63-64. Подвлачење је наше.





Норма је, уосталом, у приповеци и објашњена. Није свима допуштено да се улицом крећу на исти начин; постоје извесна ограничења, а за нека лица, као што су удовице, строга и бројна. Тако и Злати, као удовици, није било допуштено да иде средином улице у вароши: „Када иде чаршијом, никако да не сме средином већ само једном страном, и то све уза зид”.¹⁹⁶ Забрана је скинута у часу кад је повела сина на занат: син је постао одрасли заштитник мајке.

Занимљиво је да уз промену социјалног положаја иде и једна врста преименовања,¹⁹⁷ на шта Станковић особито удара гласом: „она престаде да је удовица, већ постаде мајка Стојанова”, „она сада престала да је *женска* већ само *мајка*”, „чак и своје крштено име губи и једино се зна као 'тетка Злата', мајка Стојанова”. Колико су јунакињи тешко падале забране, као да су јој не само душу но и тело непрестанце притискале, види се из промене њеног чисто телесног самоосећања чим су забране скинуте: „И када пође, осети мрак, осети се како први пут у животу иде сама, без слуге, без фењера, од среће и радости *сва се исправи, ноздрве јој се раширише*.”¹⁹⁸ Насупрот овој Златином *исправљању* тела, у *Покојниковој жени* видимо Аницу како, као удовица, *сагиба* тело, *погиње* главу, а „све уза зид брзо иде”.

И, разуме се, чим се на простор стављају ограничења ове врсте, он се мора јаче осећати: опажа се оштрије, а изразитије се и вреднује. Тако постаје чинилац од знатнијег утицаја, и са већим уделом у књижевном тексту. Штавише, држање тела и кретање кроз простор Станковић употребљава за карактерисање лика, што је у најмању руку редак књижевни поступак, барем у српској књижевности. У краткој приповеци *Риста бојаџија*, рецимо, Риста је виђен помало као тајанствен, помало као настран човек: с једне стране је миран, редовно у ново, уредно и чисто одело обучен, али зато, с друге стране, улицом иде „навек у страну погнуте и оборене главе испред себе”, „и то све уза зид.”¹⁹⁹ Тајанственост се појачава кад се са улице уђе у двориште: опет је све чисто, уредно, чак је и унутра, у кући, кухињи, све на своме месту и мирно је. Међутим: „Али та *чистоћа, мирноћа* била је некако као *устајала, загушљива*. А осећала се свуда. У кући, по собама, у кујни, као и испред куће и око целе куће”.

И одмах се објашњава: за ту чудновату особину „чистоће, мирноће” да је „устајала, загушљива” (чистоћа, мир и ред који гуше!) каже се да се „јаче осећала” и „због оне *уске* калдрме, *уског* дворишта, и оних кућних на собама *кратких, широких* и поцрнелих прозора”.²⁰ Осећање нелагодности, „загушљивости, очигледно долази из опажања необичних сразмера, па самим тим и необичног кућног (домаћег) простора.

У опажању Станковићевих ликова простор није једнолик: он се јаче осећа, постаје „згнусутији”, „активнији” нарочито кад се са улице уђе у двориште, па из дворишта у унутрашњост куће. И то не изненађује; може се, штавише, унапред знати и предвидети. Много је занимљивије то што на доживљај зна тако видно да утиче појава која се запажа у перцепцији главне јунакиње *Нечисте крви*: танан одзив на степен отворености/затворености. Поврх тога, чак и раније анализирану Софкину бојазан од отвореног простора на периферији вароши налазимо код неких других ликова. Тако, на пример, када удовица Злата - сада у

¹⁹⁶ Наведено дело, стр. 66.

¹⁹⁷ О именовању и преименовању као социокултурним чиниоцима уп.: Ю. М. Ломан, Б. А. Успенский, *Миф - имя - культура - Труды по знаковым системам*, VI, Тарту, 1973, стр. 282-302.

¹⁹⁸ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 65. Подвлачење је наше.

¹⁹⁹ Наведено дело, стр. 149.





недовршеном роману *Певци* - са сином Стојаном и његовим другом Јованом иде путем који опасује варош, она готово као дете испољава страх од отвореног, ненастањеног, мрачног простора: „Ишли би путем широким, голим, чија је једна страна била озидана зидовима, усечена улазима махала, док је друга била гола, ојендечена, и од које су се пружале баште, њиве, поља, села. Мајка му, чисто прибојавајући се, ишла је ближе, уз ону страну пута где су били зидови, улази од махала, јер отуда би се чуо покаткад какав глас, из које куће видела светлост, док с ове друге стране све се губи у пустоши“.²⁰⁰

Пажња која се поклања овим и њима сличним, једва ухватљивим доживљајима, већ је сама по себи занимљива и не може бити случајна. Који редак раније, уосталом, речено је у ауторово име да Злата иде „у среди“, између Стојана и Јована, но на то се канда заборавља само да би се истакло како је „ишла ближе“ - све из неког страха - „уз ону страну пута где су били зидови“. Заправо је симптоматично што Станковић и у једној и у другој прилици - и у приповеци *Тетка Злата* и у *Певцима* - није пропустио да у Златин лик унесе доста јак страх од отвореног простора на рубу вароши. Једна реченица у *Тетка-Злати* у том је погледу врло захвална за анализу. Прво зато што садржи препознатливу Станковићеву метаболу, и друго зато што је у метаболу садржано поменуто прибојавање: „И уселивши се *ту*, она, *тамо*, истина на крају вароши али у својој кући, као да одахну“.²⁰¹ Колико је гомилање (метаболо) типа „*ту*, она, *тамо*“ карактеристично види се, између осталог, и по томе што га Исидора Секулић успешно подражава кад износи општи утисак од читања нашег писца: „Он, *тај*, *ту*, Бора - издашно сам га опет читала, па ми начин говора, локални или лични, у ушима и под пером [. . .]“.²⁰²

Као и у другим помињаним случајевима, метаболо овде није „празна“: она носи додатну информацију. Два прилога - *ту* и *тамо* - имају по врсти разна значења. Код првог је значење анафорично: *ту* упућује на нешто што је мало пре тога у тексту већ поменуто, тј. Злата је подигла кућу, озидала само једну собу, и *ту* се и уселила. Код другог је већ деиктично: *тамо* упућује на место где се кућа налази, а које је удаљено од замисливог места на коме се аутор (онај ко приповеда) налази.²⁰³ Што је међутим код Станковића специфично, то је да *тамо* не означава само даље место, него поврх тога и један посебан простор: простор на рубу вароши, где се иста јунакиња Злата у *Певцима* „прибојавала“ и ишла - све се прибијајући уза зидове - с унутрашње стране пута.

Додатно значење изискује и додатно објашњење, па је Станковић најпре спонтано употребио два месна прилога заредом, да би потом објаснио како „*ту*“ значи „у својој кући“, док „*тамо*“ значи „на крају вароши“. Сада је смисао реченице јасан: Злата је дакле зато *као* одахнула а не баш одахнула што је, истина, у својој кући, али је и на самоме рубу вароши, а она се *тамо* прибојава. Као што се види, Станковићеве су невоље у синтакси - неуморна додавања, гомилања, понављања, враћања ради појашњавања - бар једним делом изазване и дубљим, семантичким разлозима.

²⁰⁰ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 4, стр. 135. Подвлачење је наше.

²⁰¹ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 2, стр. 56. Подвлачење је наше.

²⁰² *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књига пета, Београд, 1977, стр. 395. Подвлачење је наше.

²⁰³ О овој разлици уп. већ цитирану књигу: Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, 1965.





Прибојавање Златино од отворенога и ненастањеног простора не би се у довољној мери примећивало кад не би било контрастирано са супротном појавом, која се тако и толико понавља да се може назвати и опсесивном: Станковићеви јунаци, у већини, знају за часове лагодности, тоpline и среће тек кад осете да су - и то усред вароши - опкољени улицама, затим дворишним, па кућним зидом. Навешћемо, управо из *Певаца*, три примера - мада их иначе има подоста - у којима се о тој појави говори изричито, и у ауторово име: (1) „А сви су били срећни. Кућа увучена, ограђена, као одвојена, испуњена светлошћу, топлотом [. . .]”; (2) „Управо соба, ходник и кујна, и она друга мала соба, остајући широм отворене, постану као једно: осветљено, пуно, топло, а опет што је најдраже, што највише човека расположава, то је што човек осећа како је то сигурно, кућом, капијом ограђено, затворено”. (3) „Зна како ће сад настати оно весеље пуно, мило, утолико пуније, веселије што се зна да је ту, у кући. Сви су своји ту, у кући, заграђени, одвојени, слободни. [. . .] Женско се слободно креће. Не либи се, не устеже се, већ слободно иде, сагиба се, пружа, без стида и бојазни што ће им се можда показати, јаче истаћи прса, недра, обрине тела . . . И то не чине из жеље да драже, изазивају, већ мило, страшно . . . А све обасјано, ограђено кућом, испуњено мирисом, димом, и поред свега једнако песма, глас Стојанов . . .”²⁰⁴

Очигледно је да хронотоп среће код Станковића, као год што подразумева затворен породични живот, подразумева и затворен простор. Само у једној знатно опширнијој анализи могло би се показати да је затворен простор који код Станковића налазимо у суштини књижевно уобличен простор из једне типичне старовремске балканске вароши. Но и поред тога, он се доста лако може препознати у Станковићевим честим и углавном типизираним описима куће и дворишта. Занимљиво је да се у њима не пропушта да истакне како се спољњем погледу постављају јаке запреке, док се поглед изнутра слободно пружа напоље. Један је од таквих детаља, рецимо, то што се из горњих соба, са горњих прозора куће поглед широко пружа по вароши, па и ван ње, али се споља, са улице, сама кућа или уопште не види или се само малим делом види. Као што је познато, уосталом, куће су тако и биле грађене. У роману *Газда Младен*: „То је био тај њихов, чувени чардак, кућа, горњи спрат који, опкоњен зидовима, улицом, чаршијом, није се видео а са кога се све видело[. . .]”.²⁰⁵ У *Нечистој крви*: „Цела она, са тим горњим спратом испред себе, обухватала је све оно поље, баште, њиве и друм којим се улазило у варош и, пролазећи поред ње, ишло горе у чаршију. Спроћу куће и иза ње лежала цела варош, са црквом, сахат-кулом, пазаром, брдима, виноградима, и док се са тог њиног горњег спрата све ово могло да види, дотле са улице, због оне њихне велике двокрилне капије, никад се није могла цела кућа видети”.²⁰⁶

Што је много занимљивије, тај типичан поглед који се изнутра (из куће) слободно пружа али је споља (са улице) запречен није у *Нечистој крви* само описан него је, штавише, и срећно укључен у наратију: заједно са Софком, нама читаоцима даје се да са прозора гледамо оно што се на улици и у вароши дешава, али се зато у роману искључује поглед из супротног правца.

Разуме се да је, у целини узевши, овако уређен простор саображен са животом у једној балканској вароши; животом који је претежним делом протицао у затвореним породичним срединама. Све што је лично и присније било је окренуто унутра и маскирано према спољњем свету. Лични живот, и душевни и телесни, у ствари није смео постојати „за тај свет споља из

²⁰⁴ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 4, стр. 138; 142; 145-146. Подвлачење је наше.

²⁰⁵ Борисав Станковић, *Газда Младен*, стр. 11.

²⁰⁶ Борисав Станковић, *Нечиста крв*, стр. 63.





вароши”. Стога тек у кући, кад осете да су „сигурно, кућом, капијом ограђени, затворени”, Станковићеве ликови - пре свега женски - могу опустити своје тело, смеју се слободно кретати, па и „јаче истаћи прса, недра, обрине тела”. Ослобађање тела у затвореном простору, пуштање на вољу своме чулно-чувственом животу међу блиским људима у породично-родбинском кругу, опонирано је с извесним - час јачим час слабијим - страхом од отвореног простора.

Разумљиво је што је оваква осетљивост јака код женских ликова; па, међу њима, и код главне јунакиње *Нечисте крви*. Женски ликови су, наиме, више везани за кућни простор; сем тога, поглавито су они и подложни забранама које се намећу држању и показивању свог тела. У IV глави те су забране, тако рећи, драматизоване: Софка пркоси свету и збуњује пролазнике само зато што, док на капији стоји, слободно држи тело, без хотимичнога и уобичајеног прикривања. А, опет, међу женским ликовима забране нису ни тако бројне ни тако строге код девојака као код удовица. Можда и стога удовице иду међу занимљивије Станковићеве ликове, с јаком, драматичном психичком напетостју. Та напетост или, конкретније, конфликт између чулне устрепталости и моралних обзира одредио је свирепу судбину и двома помињаним удовицама - Аници и Ташани. Но, колико год да су свирепе и необичне, њихове су судбине с друге стране, и у суштини, пре правило него што би код Станковића биле изузетак. Оне нису ништа друго него само два могућа, поларна разрешења оне специфичне психичке напетости коју, у мањој или већој мери, налазимо и код осталих јунака.

Укратко, судбина Аничина у овоме је. Зато што није могла сузбити своја јака чула и дубоке емоције, али је у исти мах и тешке моралне норме беспоговорно прихватала, она се на крају приповетке распаметила. Ташана, напротив, није издржала притисак наметнутих јој забрана, прекршила их је упутивши се у интимне односе с блиским пријатељем свог мужа. Код ње је тело однело победу. Али је зато уследила и позната нам казна: хаџије су јој досудиле да навек двори божјег човека Парапуту. Као што се види, понашање ликова у високој је мери условљено, ограничено; било да они сами потискују своје нагоне и побуде (као Аница), било да их други присиљавају да то чине (као Ташану). А, разуме се, само једна широка анализа, која би обухватила довољан број појединости и међусобно их упоредила код разних ликова, али која би нас и превише далеко одвела, могла би показати колико њихово понашање зависи од једне изузетно густе мреже или у обичајни систем већ укључених (колективно канонизованих) или у њиховој свести латентно присутних социокултурних забрана и прописа. И колико је њихова у критици јако истицана путеност, и „дивље” страсти, мање ствар темперамента а више резултат накупљене, многобројним социокултурним запрекама кумулисане чулне и емоционалне енергије

Али, и без веће анализе, једна се ствар лако запажа: да се у сужеима Станковићевим највећи број социокултурних запрека везује за женидбу, односно удају. Несумњиво, то је догађај са најоштрије испољеном опреком међу личним побудама и породичним интересима, па се управо у њему и прелама судбина ликова. И то толико често да би се, с нешто претеривања, могло рећи и вазда. Ако, наиме, једним мисленим погледом обухватимо већину Станковићевих ликова, приметићемо да уз понеки изузетак свакоме од њих, а не само Софки, дан венчања - свога или вољене особе - оштро раздваја живот на две половине: што се очекивало, о чему се сањало, од тога остаје само један „никад неостварени сан”, с осећањем унутарње пустоши, с притајеним а дубоким немиром. Јер не само најинтимнији - што се већ по себи разуме - него и претежни део њиховог личног живота чине еротски нагони, с богатом скалом љубавних емоција; али о женидби и удаји не одлучују они, него породица, и не према њиховим жељама и избору, него према вољи и одлуци старијих. Тако им породични интереси једним делом редовно, а често и потпуно, немилице осујећују интимни живот.

Сведена на најпростије односе, јунакова психодинамика - па и драматичност у развијању сужеа - најчешће долази отуда што се тежња породице ка самоочувању, оличена у





родитељском ауторитету, и јунакова тежња ка личној срећи, везана за његов осећајни живот, готово по правилу налазе у опреци. Психолошка продубљеност лика знатно је мања кад се опрека даје као спољња, и знатно већа кад она пређе у унутарњу. Јунаци Станковићеви у другом случају интернализују родитељски ауторитет (очев/мајчин/бабин), у разне степене, па се драматични напон између опречних тежњи преноси по дубини њихове - управо стога - прилично усколебане психе. У том је погледу Софкин лик сложено и танано грађен, што смо у нешто широј анализи настојали и да покажемо. У њему налазимо особито занимљив, рани облик потискивања (у децем узрасту) еротских емоција, када се објекат љубави деперсонализује пре него и допре до свести. Потискивање је дубље мотивисано него код других ликова и, по свему судећи, управо оно има знатног удела у јунакињином (каснијем) неочекивано брзом прихватању очеве одлуке о недоличној удаји за сеоског дечака; у њеном - након кратке побуне и противљења - не спољњем само и присилном, него унутарњем и искреном повиновању његовој свирепости вољи. Ни у једном српском роману није се раније овако дубоко захватало у психички живот ликова, свесни и несвесни.

Пажљив читалац доста лако запажа да има нечега несталног, колебаљивог, на махове и противречног у понашању већине Станковићевих ликова. Долази то, разуме се, пре свега отуда што су они стицајем социокултурних околности присиљени често да чине оно што не желе, и да желе оно што не чине. Таква је главна јунакиња *Нечисте крви*, такав је њен отац ефенди Мита и муж Томча, али су у извесном смислу такви и други важнији ликови. Готово свуда постоји супротност између јаких жеља и малог броја допуштених могућности, или између снажних емоција и круте самоконтроле, или између бујних чула и свирепих забрана. Јака супротност ствара високу тензију, која покатакд наводи јунака да изгуби контролу над самим собом. Тада поступа неочекивано, па и неразумно; погубљено по себе колико и по блиске људе. Борисаву Станковићу не полази увек за руком да такве ломове психолошки довољно мотивише. Али, као у накнаду, даје веома снажне описе телесних и перцептивних промена код јунака. Занимљиво је да нас Станковић у тренуцима пресудним за ликове - кад сами доносе судбоносне одлуке или када то други место њих чине - не уводи толико у њихову свест колико нам приказује реакцију њиховог тела и њихових чула.

Разлика је важна и ваља је поменути, наиме, зато што се - као што је познато - управо увођење читаоца у свест јунакову и праћење суслопице његовог унутарњег, мисаоног тока узима као значајно достигнуће модерног европског романа с почетка XX века. Промена се обично именује као „скретање ка унутра“²⁰⁷ тј. премештање описа са спољњег догађања на унутарње, ментално догађање, које је смештено у границе претежно једне, а понекад и само једне свести. Главни јунак коме та свест припада добија приближно исти онај привилеговани положај у роману какав у *Нечистој крви* има Софка. Самој *Нечистој крви*, која се 1910. године појавила, Јован Скерлић је одмах јасно одредио место у нашој књижевности рекавши да је то „снажно изведен модеран роман, један од најбољих и најпотпунијих романа у српској књижевности“.²⁰⁸

Са данашњег временског одстојања ми можемо јасније од Скерлића видети да у српском роману XX века „скретање ка унутра“ заиста почиње од *Нечисте крви*, чија је прва верзија (недовршена, истина) готово симболички штампана тачно 1900. године. Но, уза све то, „скретање ка унутра“ у овом случају очигледно није што и премештање угла приповедања у

²⁰⁷ Уп. о томе: Leon Edel, *Psihološki roman*, 1900-1950, Beograd, 1962. Prevela Emilija Kuzmanović.

²⁰⁸ *Сабрана дела Јована Скерлића*, књига тринаеста: Историја нове српске књижевности, Београд, 1967, стр. 458.





саму свест јунакову, и читаоцу није дато да доиста прати „унутарњи монолог” било Софкин било, можда, с времена на време и неког другог лика. Место тога, у *Нечистој крви* налазимо нешто што је раније, у XIX веку, доста често примењивано у европском роману и што, ако већ није једноставније, онда је као књижевни поступак обичније: везивање приповедања, претежним делом, за субјективни јунаков утао, гледање и процењивање поглавито са његове тачке гледишта. Утолико поводом *Нечисте крви* можемо говорити и о извесном ауторовом повлачењу из приповедања.

Али већ и то што се у *Нечистој крви* аутор видно повлачи, постајући готово невидљива сенка, да би уступио место јунакињином углу гледања, а повремено и углу гледања других, спореднијих ликова, такође чини суштинску одлику новијег романа. Посреди је, наиме, облик приповедања чија је учесталост расла онако како се у роману тежиште померало са фабуле и спољних - историјских, социјалних, етнографских и других - околности на унутарњи, субјективни живот ликова. Јер није исто да ли се опис даје онако како ствари треба да види аутор - који је већ по својој основној улози спољни посматрач и посредник окренут према нама читаоцима - или се пак хотимично и редовно пропушта кроз чула, свест или сећање неког од ликова, тих непосредних и непосредно заинтересованих учесника у радњи. Тако је, на пример, опис црквеног простора за време венчања доследно, од почетка до краја, пропуштен искључиво кроз Софкина чула и њену свест, па је стога и могао бити психолошки снажно драматизован.

Разуме се, то што је у XIX глави нама читаоцима предочено није толико занимљиво као верно насликан црквени простор колико као слика јунакињиног доживљавања простора у једном изузетном и, за њу, трагичном часу. Душевени ковитлац, мисли и осећања што изнутра распињу јунакињу преносе се, дакле, на њена узнемирана чула, и на њену кроз чин венчања проткану и ванредно појачану перцепцију.

И најзад, изгледа да је Борисав Станковић до овог облика приповедања дошао пошавши (а и сачувавши основне његове предности) од приповедања у првом лицу. О томе се може са извесним поуздањем судити на основу пажљивог поређења сачуваних верзија *Нечисте крви*. Још на почетку овог рада показано је да је у обема недовршеним верзијама приповедање било засновано на Софкиноме сећању, што даље значи и на њеноме немом, латентном говору. Јер Софка то сећање не износи сама, него га од ње преузима и место ње говори аутор. И, ако сада учинимо још један корак назад, па се вратимо на ране приповетке у збиркама *Из старог јеванђеља* (1898) и *Стари дани* (1902), видеће се да је Станковић предност давао првом приповедачком лицу, кад сам јунак излаже своје сећање. Овде је посебно занимљиво то што је приповедач у исти мах не само учесник у радњи него и важан психолошки рефлектор: читалац из њега гледа на остале ликове, и из њега их тумачи, а не обрнуто. У савременој теорији прозе добро су познати случајеви кад је онај ко приповеда (једно „ја”) истовремено и онај о коме се приповеда (друго „ја”). Два „ја”, као две хипостазе истог лика, могу се раздвојити на више начина. У Станковићевим приповеткама налазимо ваљда најједноставније начине раздвајања: помоћу разлике у времену и/или простору.

Тако се, на пример, на почетку приповетке *Стари дани* оглашава приповедач Миле као већ одрастао човек, а варош (Врање) за њега није блиско *овде*, него далеко *тамо*. „Шта има сад *тамо* да видите?” - пита он реторски читаоце већ у првој реченици, па одговара: „Ништа. Проста, мала варотица, опкољена виноградима и брдима”.²⁰⁹ Нешто касније појављује се он и у улози јунака који сам о себи приповеда (друго „ја”): сада је *дечак*, а варош није далеко *тамо*, него је за дечака Милета блиско *овде*. Потпуно исти поступак налазимо, рецимо, и у *Нушки*.

²⁰⁹ *Сабрана дела Борисава Станковића*, књ. 1, стр. 225. Подвлачење је наше.





Заправо поступак удвајања (два „ја“) и увођење просторне и/или временске разлике сасвим су уобичајени кад се приповедање у првом лицу заснива на сећању. Према томе, тешко да се ишта ту може узети као да је посебно карактеристично за Станковића. А ипак, код њега и овде налазимо - на што се иначе досад није обраћала пажња - извесно занимљиво варирање, тако рећи испробавање извесних наративних могућности. Види се то нарочито јасно у неколико случајева кад постоје, па се могу и поредити, верзије истог текста.

Постоје, рецимо, две верзије *Увеле руже*: рана, која је краћа, а уврштена је у збирку *Из старог јеванђеља*, и познија, која је дужа, а засебно је штампана 1912. године. У оба случаја приповедач. Коста обраћа се на „ти“. Прва реченица у верзији из 1898. године гласи овако: „Ти не знаш како је удобно тамо живовање!“²¹⁰ Ово приповедање у другом лицу једине, премда није често, није ни занимљиво само по себи онолико колико је занимљив адресат. У првој верзији, док приповеда о свом детињству и Паси, Коста се не обраћа читаоцу, као што би се очекивало, него неком неименованом сабеседнику, кога откривамо тек у средини приповетке. Оглашава се само једном, и само у следећим двама речницама (подвукли смо све што је он у приповеци казао): - „Па? - упитах мога пријатеља који ми ово причаше. // - Па? . . . - рече он клонуло и тужно. - Па ето! Од те наше љубави није било ништа. Док сам био тамо, волели смо се; кад одох, она се удаде за неког Тому, мога комшију и сина богатих родитеља“.²¹¹ Неименовани сабеседник, који приповедача Косту назива својим пријатељем, очигледно служи као сенка ауторова. Сенка, сем тога, која у лику сабеседника служи и за мотивисање присног, исповедног тона у Костиноме причању.

У другој верзији *Увеле руже* Станковић је уклонио сабеседника, па се сада Коста непосредно обраћа Паси, која је преименована у Стану. А да би такво обраћање било могуће, с обзиром на велику временску и просторну удаљеност, Станковић се послужио конвенцијом жанра. У поднаслов је, наиме, метнуо „Из дневника“, и приповедање саобразио дневничкој форми. Елем, промене које су учињене кад је прва верзија замењена другом нису ни случајне, ни надокнад узете, ни неповезане, него су хотимичне, промишљене и функционалне. Чим је облик приповедања променио у неким битним појединостима, Станковић одмах мења и његову на књижевним конвенцијама засновану мотивацију. Слика о њему као о писцу који је без плана, немоћан да се одупре ћудима надахнућа и случаја, „писао како је могао и како му се дало“ чини нам се стога не само претераном него и прилично нетачном.

Занимљиво је такође, и веома је просто, решење које је Станковић дао у *Вечитом пољупцу*. Читалац ту лако подлегне једном варљивом утиску да тобоже о себи, о својим повременим ноћним сновима, приповеда јунак, а уистину место њега приповеда аутор. Но утисак није случајан. По свему судећи, настаје зато што се читалац све време налази у јунаковом видокругу: с краја на крај приповетке гледа његовим очима, и дато му је да опажа оно - и само оно - што су могла опазити чула јунакова. Затим, јунак ниједном није по имену назван: једноставно је „он“. А то „он“, кад ближе погледамо, није ништа друго него јунаково „ја“, које је - баш зато што приповеда аутор - морало променити лице и постати „он“ (по начелу пребацивања из управног у неуправни говор). Штавише, без напора и без натезања у свим би се случајевима ауторово трећелице могло вратити на јунаково прво. Отприлике исто онако као што смо то већ учинили са првом реченицом *Нечисте крви*: испоставило се да се тако добија изворан исказ, па реченица најприродније делује. *Вечити пољубац* би, међутим, у том случају добио форму исповести, и то пишчеве. А постоје два начина да се избегне форма непосредне пишчеве исповести: или да се субјект исповедања именује (именом

²¹⁰ Наведено дело, стр. 87.

²¹¹ Наведено дело, стр. 90.





различним од пишневог) или да се уведе аутор и прво лице пребаци у ауторово треће. Станковић је у приповедање увео аутора или, другим речима, послужио се лукавством приповедачког трећег лица.

Вечити пољубац нас је, са мало необичне стране, приближио *Нечистој крви*. Станковићев роман, додуше, ни приближно није по своме карактеру аутобиографски или можда исповедни текст као што је то његова приповетка. Ипак, заједничко им је управо оно што нас овде и занима: испод форме објективног ауторског приповедања у оба се случаја чува јунаков субјективни угао гледања и доживљавања (у приповеци доследно, у роману нешто слободније). И док се у приповеци тај доњи, субјективни слој одмах уочава, дотле га је у роману нешто теже открити и описати. Међутим, то што је у *Нечистој крви* скривено постаје очигледно, а можемо му и генезу пратити, кад се у разматрање узму и две раније верзије. Тумачење *Нечисте крви*, уосталом, започели смо поређењем верзија, па бисмо тиме могли и да га завршимо.

У првој верзији, знамо, Станковић је као подлогу узео сећање главног лика (тј. Софке) исто онако као што је то чинио у више својих приповедака. Само што се Коста (или Миле) у приповеткама функционално удваја на приповедача и јунака, а Софка не, будући да улогу приповедача у роману преузима аутор. Овако оштро повучена разлика скрива, међутим, једну веома важну појединост: Софка није стварни, али је зато латентни приповедач. А већ у том својству она је- у мањој мери, додуше, и на скривенији начин - медијум кроз који се пропушта у роману приказани свет. Пре свега, цела њена прошлост почев од раног детињства - што и јесте основни предмет романа - не приказује се онако како би је могао видети неки мање-више неутрални сведок, него онако како је кроз своје сећање пропушта она сама. Стога се - двапут у првој и једанпут у другој верзији - тренуцима кад почиње јунакињино сећање даје композиционо важна улога и кључно место.

Завршни облик текста разликује се од претходних верзија између осталог и по томе што је временски редослед радње, у целини гледано, преокренут. Временско преокретање укинуло је ретроспективност. Самим тим је на композиционој равни укинуто и сећање Софкино, које је с почетка степенасто враћало читаоца од јунакињине старости уназад све до њеног раног детињства. Услед тога је оно што се у двама првим верзијама налазило тако рећи на површини (и било непосредно видљиво) у завршном облику романа потиснуто у дубљи слој текста, па га тек усредсређеном анализом откривамо. Откривамо, у ствари, да је текст романа с краја на крај проткан Софкиним субјективним углом гледања, који аутор само повремено занемарује. Управо стога на Тодору, ефенди-Миту и на служавку Магду, једнако као и на газда-Марка и Томчу, ретко кад гледамо непосредно, него претежним делом или са Софкине стране или чак њеним очима и кроз њен доживљај. Ликове Станковићевог романа, према томе, не можемо ваљано разумети ако пре тога до у потанкости не расветлимо сложено грађен лик главне јунакиње - можда најраскошнији лик који нам је Станковић оставио. Зато смо му толику пажњу поклонили. Анализа је целим својим током, уосталом, хотимично била усмеравана ка Софки.

И на крају, да још само поменемо једну стару навику у тумачењу књижевности. Постоји, наиме, навика да писце поистовећују с понеким њиховим ликом. Тако су и Борисава Станковића поистовећивали - занимљиво је - управо са Софком. „Софка је сам Борисав Станковић у свом богатству његове душе и његове умјетности”, вели на једном месту Мидхат Бегић.²¹² У сваком је лику, могло би се казати, до извесне мере присутан и писац, али се

²¹² Midhat Begić, *Poetska čistota „Nečiste krvi”*, у: *Izraz*, 1984, XXIX, бр. 10, стр. 501.





ниједан лик не може поистоветити с писцем, чак и кад је хотимично рађен аутобиографски. А Софка се, очигледно, поистовећује с писцем највише зато што је нама читаоцима дато да претежно њеним очима гледамо на у роману приказани старовремски варошки свет у опадању, који је опониран са сеоским светом у успону; да претежно из њене свести посматрамо осипање и ишчезавање не само - како се то у критици често истицало - аристократског хацијског сталежа, него исто тако и целог једног вида традиционалне балканске градске културе са њеним особеним системом вредности, и са нама данас не увек довољно разумљивим животним навикама и густом мрежом обичајних прописа и забрана. У Софкиноме опраштању од тога старог света (старе културе) који се споро мењао, а у новим је историјским околностима брзо потонуо, опрашта се и сам Борисав Станковић. Опраштао се он од своје књижевноутопијске колико и стварне вароши (Враћа) из друге половине XIX века. Опраштао се од „стarih дана“, од „пустог турског“, и од ишчезлог времена својих дубоких дечјих доживљаја. Утолико *Нечиста крв* није само по вредности прво дело Борисава Станковића: она је и његова књижевна сума.





САН ВУКА ИСАКОВИЧА

О песничкој структури Сеоба

*Дан и ноћ бежећи са својим
осиротелим народом од места до
места, као лађа на пучини великога океана брзамо,
чекајући када ће заћи сунце и прислонити се дан
и проћи тамна ноћ и зимска беда
што над нама лежи. Јер нема онога што нас саветује
и од туге што нас ослобађа.*
(Арсеније III Чарнојевић, Посланица из 1705)





I

К

ада озбиљни стручњаци за књижевност редовно греше у тако простој ствари

као што је име главног јунака романа, онда нам та грешка понешто може казати не само о њима него и о роману. Неки тумачи првог романа Милоша Црњанског, *Дневника о Чарнојевићу*, главног јунака упорно називају Чарнојевићем.²¹³ Он има, као што је познато, улогу приповедача (наратора): у првом лицу приповеда роман, и то у облику дневничких записа једног уморнога, болесног и резигниранога аустроугарског војника из првог светског рата, који је дуже боравио на источном или руском фронту и нешто мало на италијанском. Али се не зове Чарнојевић, него - као што нам је једном то и изричито речено - Петар Рајић.²¹⁴ Потврду да је он заиста тај Петар налазимо још двапут. У Пољској га, док лежи у краковској болници, докторка зове „Пуби”.²¹⁵ Затим, у нашем су га Приморју, вели, с обале поздрављали речима: „Адио, Пјере.”²¹⁶ А презиме Чарнојевић, осим у наслову романа, налазимо још само у Рајићевоме сну: ту један доста загонетан младић изјављује да му се отац зове Егон Чарнојевић. На први поглед није јасно како и зашто долази до бркања Рајића и Чарнојевића. Ако се, међутим, нешто помније осмотри однос између ова два лика,²¹⁷ може се сазнати о особинама текста више него што би се очекивало. Задржаћемо се мимогред на том односу зато што нас он неочекивано води до унутарњег склопа романа или, другим речима, до његовога творног језгра.

Загонетни Чарнојевић појављује се у Рајићевом приповедању најпре као „један младић у свету”. Али, што приповедање више одмиче, однос између њих постаје све нејаснији, јер се

²¹³ Упореди, рецимо, обиман рад: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд, 1970, стр. 63-95. Тако је и у осталим радовима о Црњанском овог истог аутора.

²¹⁴ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига пета: *Проза*, „Просвета”, Београд, 1966, стр. 49.

²¹⁵ *Наведено дело*, стр. 48.

²¹⁶ *Наведено дело*, стр. 68.

²¹⁷ Однос између Рајића и Чарнојевића тачно је разрешен у књизи: Петар Цацић, *Простори среће у делима Милоша Црњанског*, Београд, 1976, стр. 62-83. Уп. такође: Светлана Велмар-Јанковић, *Песник тренутка који нестаје*, у: Милош Црњански, *Сабране песме*, Београд, 1978.





увећавају наговештаји да Чарнојевић није засебно лице, него Рајићев двојник.²¹⁸ Занимљиво је да Рајић те наговештаје везује за своје колебање између сна и јаве: он себе препознаје у Чарнојевићу баш у тренутку када треба да заспи, па му се чини да већ сања, али се трза и види да то није сан, него јава. У једном случају: „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео, над својом главом, сам своје лице. Била је то чудна ноћ. Изненада, он ми се учини давно познат и ми смо дуго говорили о будућности Србије, о народној ношњи и о коринтским ступовима. Он је једнако почињао о небу”.²¹⁹ У другом случају, нешто касније: „Све је то било тако чудно, али ја сам мислио да сам заспао, но се тргох, и видех га како стоји преда мном са свећом у руци и шапуће ми, светлећи ми у лице: 'Небо, небо' ”²²⁰ Само што ова јава у коју се Рајић из сна буди, и пред собом види Чарнојевића, заправо није јава, него је део једнога обухватнијег сна.

Главни јунак двоструко сања. А када се збиља пробуди, пред собом види - место Чарнојевића, од ког ни трага нема - сестру у краковској болници, и чује како га прекорева: „Ала ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге. Сутра ћу вас издати лекару. Зар не видите како сте се већ осушили? Боже мој, како сам ја представљала себи Србе”.²²¹

Сан у сну, или двоструки сан, није новина у књижевности; нити је новина то што је Црњански помоћу сна мотивисао удвајање лика. Многи су се и пре и касније овим поступком служили. Али је зато нова функција коју је поступак добио у роману Милоша Црњанског. Кад се ближе погледа, види се да прелазак из јаве у сан, као и удвајање Рајићево, служи за успостављање двеју равни на којима се у роману дају описи. Нама читаоцима, у ствари, сигнализано је да описи који се дају у Рајићево име имају и један скривен, *суматраистички* смисао који потиче од двојника Чарнојевића.²²² Суматраистички зато што Чарнојевић дословце изјављује - као што је то иначе волео да чини сам Црњански - да је „суматраиста”. Ево како то описује наратор Рајић: „Све је мрмљао нешто неразговорно о небу. Ја сам мислио да је он пијан, јер сви су остали били пијани. Тада га притиснуше о једно стакло и почеше га ударати, а он рашири руке и рече: 'Ја сам суматраиста'. Сећам се, била је зора, небо је било тамнозелено, а беше прва априлска ноћ.”²²³ Суматраизам је, као што је познато, песнички

²¹⁸ „Он је”, вели Милан Дединац у приказу објављеном 1921. године, „Рајићев double, човек његових узбурканих мисли, визионаран и безгранично осећајан свечовечански, етеричан и носталгичан [...]”. Дединчева критика прештампана је као прилог у: *Dela Marka Ristića*, knjiga II: *Uoči nadrealizma*, „Nolit” Beograd, 1985, стр. 15-16.

²¹⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига пета: Проза, стр. 54-55.

²²⁰ *Наведено дело*, стр. 55.

²²¹ *Наведено дело*, стр. 63.

²²² Запазио је то одмах Јосип Кулунџић у приказу који има симболички наслов *Рукавице и небо*. „Два човека”, истиче он, па онда их ближе објашњава: „Рајић, који живи у границама предмета. То је значајно: Рајић љуби рукавице, и те рукавице, као симбол предмета, васкрсавају у књизи као кич. - Чарнојевић живи у души ствари. То је значајно: Чарнојевић љуби небо, и то небо, са симболиком својих боја, трепти над читавом књигом као једна висина изнад редака” (*Kritika*, 1921, II, бр. 6, стр. 230).

²²³ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига пета: Проза, стр. 52-53.





програм Милоша Црњанског, који је он ваљда најпотпуније изложио у тексту са експлицираном личном поетиком под насловом *Објашњење „Суматре“*, 1920. године,²²⁴ дакле у време када је *Дневник* коначно и уобличен.²²⁵

С почетка или, прецизније, само годину дана раније Црњански је писао о *етеризму*; песнике свог поколења, и себе с њима, називао је *етеристима*. Тим новим песницима етеристима, који су у књижевност улазили при крају првог светског рата, родоначелник је, вели Црњански, Бодлер; они дакле прихватају његове слутње о тајним *сагласностима*, или *везама*, као о обухватним, песничком уобразиљом докучивим аналогјама што сежу кроз свеколики органски и неоргански свет, све до васељенских размера. Отуда, мисли Црњански, и њихове „главне особине” чини „љубав облака, видика, успомена и звезда”.²²⁶ Уосталом, додаје он, „можда биље и лишће познају један срећнији облик живота”.²²⁶ Занимљиво је, са становишта књижевног развоја, да су само неколико година раније (1911) сродне слике у Дисовој *Тамници* критичари одлучно одбијали пре као бесмислене него као неразумљиве:

*Да осећам себе у погледу трава
И ноћи, и вода; и да слушам биће
И дух мој у свему како моћно спава
Ко једина песма, једино откриће;
Да осећам себе у погледу трава.*

Тако, рецимо, Бранко Лазаревић, критичар који је иначе с приметном наклоношћу писао о Дису, свеједно за исказ као што је „осећам себе у погледу трава и ноћи, и вода” каже да није ништа друго него „хотимична двосмисленост, несмисленост и тражена мистичност”.²²⁷

А што је Дис 1911. започео, то је Црњански већ од 1919. у српској поезији широко развијао; што је код првога тренутно прозрење у виду чудновате инверзије, када песнички субјект себе сама може видети помоћу погледа који имају траве, ноћи и воде (што је метафоричка слика о узајамном и присном огледању), то је код другог већ целовит програм с почетка назван етеризам, потом суматраизам о песничком откривању универзалних веза између човека и природе, па и „једног срећнијег облика живота” управо „у биљу и лишћу”.

Песнички програм Милоша Црњанског, међутим, ма колико нам изгледао самониклим, у исти је мах и приметно наслоњен на немачки књижевни експресионизам. Ко је склон да књижевне појаве посматра на широј дијахронијској мапи, лако ће то запазити. Аутор замашне и код нас најзначајније студије о хрватскоме и српском експресионизму Радован Вучковић, штавише, износи један у понечем можда и прејак суд: „Идеја суматраизма, која се приписује Црњанском, и битно је обележје његове филозофије и касније, типично је

²²⁴ Кад је те године у *Српски књижевни гласник* дао песму под насловом *Суматра*, уредник Богдан Поповић понудио му је да напише и објашњење, да образложи своје „вјерују”. Упореди о томе: *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига четврта: *Поезија*, стр. 213-220.

²²⁵ Прво издање: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*. Роман, Београд, 1921. О писању и објављивању *Дневника* упореди пишчева сећања: *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига четврта: *Поезија*, стр. 204-206.

²²⁶ Miloš Crnjanski, Ivo Andrić: *Ex Ponto*, у: *Književni jug*, 1919, III, бр. 8, стр. 362.

²²⁷ Бранко Лазаревић, *Импресије из књижевности*. Друга свеска, Београд, 1924, стр. 35-36.





експресионистичка појава и заснива се на синтези утопијског космизма и виталистичког универзализма. Мисао о некој далекој непознатој земљи само је једна од многих утопија које је тадашња млада генерација у свету, након стравичних искустава у рату, донела са собом као неки могући модел *решења без решења* своје драматичне ситуације.²²⁸ Тако, дакле, и индонезијско острво Суматра симболизује у истоименој песми, али и у *Дневнику*, „далеку непознату земљу”; представља име утопијског простора, око ког се језгре симболичке слике, прозрочне и лаке како то у српској лирици може бити ваљда само код Црњанског.

Но за разумевање *Дневника о Чарнојевићу* - а видеће се касније да се то односи и на *Сеобе* - посебно је значајна разлика која је већ поменута, а занимљив јој аналогон налазимо у философској традицији. Постоји, наиме, у философији прастара подела на феноменом и ноуменом, на феноменални и ноуменални свет, од којих је први спољњи, непосредно дат нашим чулима, док се други тек мишљу успоставља - као чиста интелигибилна творевина. Сада нам пречица аналогije дозвољава да прибегнемо кратком поређењу: Рајићев свет упоредљив је с оним првим, феноменалним светом, док је Чарнојевићев чиста песничка, сновидовна творевина, па га је стога Црњански и везао за приповедачев сан. Јер, нама познати свет - тврди се у објашњењу „*Суматре*” - и судбине наше у њему само су један вид стварности, будући да постоје и невидљиве „сад непосматране везе”, односно узајамне сагласности између човека и природе. Вера у те скривене сагласности што, скупа узете, творе општи, необјашњиви и само помоћу песничких слика докучиви смислени поредак у природи (у целој васељени), ето то и јесте суматраизам. А из тога даље следи да је суматраизам Милоша Црњанског повезан с кладенцем из ког су потекле и толике друге, интуитивно нађене, тешко објашњиве а тако замамне слике: с језиком, наиме, не само као чуварем нашег знања о стварном свету, него још више као посредником у успостављању песнички могућих светова. Песнички утопизам је, бар једним делом, увек и језички утопизам.

Ретки су заправо романи који као *Дневник о Чарнојевићу* тумачу пружају прилику да тако разговетно посматра узајамну зависност слике (или модела) света коју писац изграђује и приповедних поступака које при томе употребљава. Несумњиво, у књижевној слици света коју код младог Црњанског налазимо постоје - као њен битан део - две помињане равни: непосредно видљив свет и „досад непосматране везе”. Стога у *Дневнику о Чарнојевићу* није случајно изабран поступак удвајања управо приповедачевог лика, дакле онога ко нам приказује све што је у роману приказано.

Тиме нам је уједно, стављен и кључ у руке помоћу ког ваља откључати роман. Постоје, наравно, и други сигнали који у истом правцу усмеравају наше читање и разумевање. Тако није случајно, рецимо, ни то што дневник који Петар Рајић пише о себи није насловљен *Дневник Петра Рајића*, него *Дневник о Чарнојевићу*: одговор на питање ко је тај Чарнојевић усмерава читаочеву пажњу ка епизоди у којој и долази до удвајања. Познато је да традиционални роман програгира наше читање тако што га постепено води ка преокрету или обрту у радњи. У *Дневнику о Чарнојевићу* радња је испрекидана, фрагментаризована, и добрим је делом потиснута у задњи план, а улогу обрта добио је Рајићев сан будући да се на његовим границама налазе најдубљи уломи (прелазак с једне на другу раван приповедања). И пре и после тога јединствен, приповедач се овде удваја показујући тиме да су у њему садржана два испреплетена лика, да се у његовоме гласу налази још један глас, и да се у опису који он даје налази још један, скривен а дубљи опис.

²²⁸ Radovan Vudković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo, 1979, стр. 194.





Као што се види, нешто ближе посматрање једног издвојеног - али и кључног - приповедног поступка већ нас је довело до неких важних особина прозног текста Милоша Црњанског. А да су посреди збиља важне особине, у то се није тешко уверити. Ваља се само присетити почетних и завршних реченица *Дневника*. Завршна гласи: „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се”.²²⁹ Да би се исправно разумело зашто је небо добило овако повлашћен положај у композицији романа (на самоме задњем делу оквира), треба узети у обзир да је оно тако рећи двоструко: у себи садржи „суматраистичко” небо о коме је Чарнојевић у сну шапутао Рајићу (јер само то друго небо може бити „утеха”). Такође и почетак романа не можемо читати ни разумети на уобичајен начин, будући да и он садржи двојни смисао: „Јесен, и живот без смисла. Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем поред прозора и загледам се у маглу, и у румена, мокра, жута дрвета.”²³⁰

У четири реченице људски је живот приказан као нешто што нема ни праве сврхе, ни дубљег значења. Али у Рајићевоме дефетистичком гласу који овако негативно вреднује живот може се разабрати још један, Чарнојевићев глас - он је, како би руски кубофутуристи рекли, зауман. Јер у помињању „румених дрвета” разазнајемо педесетак страница касније поменути „румену биљку” као симбол сагласности човека и природе. Чарнојевић дослућује нови смисао људског постојања: „Осећао је: да је његов живот само румене једне биљке ради, на Суматри. И смешио се мирно”.²³¹ Једино се тако и може објаснити зашто Рајић прво каже да му је „живот без смисла”, а одмах затим - у наредном пасусу - изјављује да „мало људи тако *слатко* и *мирно* живе као ја”, јер јесење румено и жуто дрвеће „има на мене исто толико утицаја као на Хафиса вино”.²³² С једне равни приповедања потиче један, с друге други вредносни став, при чему се њихов однос може описати као однос узајамног допуњавања: што се више бесмисла, немира и узалудности осећа на првој равни, утолико се дубље трага за смислом, миром и „утехом” на другој равни.

У једном ширем, обухватнијем разматрању а од њега се овде мора одустати - лако би се дало показати како се с краја на крај *Дневника о Чарнојевићу* кроз непосредно дату раван приповедања пробија - негде јасније, негде пригушеније - још једна раван. Ова друга, да се послужимо просторном сликом, смештена је испод оне прве. Добија се нешто попут текста у тексту. И ако кажемо сада, сасвим условно, да први текст припада Црњанском приповедачу (оличеном у Рајићу), онда други припада песнику *Суматре* (оличеном у Чарнојевићу).

Сложеност прозе Милоша Црњанског свакако долази и због оваквог удвостручавања, а у *Дневнику* је оно очигледно утицало да се приповедач раздвоји на два лика. И пошто су та два лика међусобно слична као предмет и његов одраз у продуженом (продубљеном) простору огледала, лако је објаснити зашто их поједини интерпретатори *Дневника* недопустиво бркају. Али не само удвојени ликови, него се и штошта друго у *Дневнику* - а исто тако и у роману којим ћемо се овде бавити, *Сеобама*²³³ - лако може превидети и побркати. Јер у прози

²²⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига пета: Проза, стр. 88.

²³⁰ *Наведено дело*, стр. 9.

²³¹ *Наведено дело*, стр. 60.

²³² *Наведено дело*, стр. 9. Подвлачење је наше.

²³³ Овај по реду други роман Милоша Црњанског најпре је у наставцима излазио 1927/8. у *Српском књижевном гласнику* као засебна књига, са знатним изменама: *Сеобе*. Роман од





Милоша Црњанског често долази до готово невидљивог прелаза са једног плана приповедања на други; ауторов говор није јасно одељен од говора ликова; нити се опис онога што се лику само привиђа сигурно разликује од онога што он доиста види, и слично. Кратко речено, приповедање у *Дневнику* и *Сеобама* нема за роман карактеристичну диференцираност, заправо рељефност; напротив, карактерише га непрекидно лирско варирање и преливање из описа у опис. То поставља извесне потешкоће тумачењу; захтева танана, помна разлучивања.

Дневник о Чарнојевићу подједнако као и *Сеобе* међуратни су критичари одређивали или као „лирске” или као „поетске” романе. При томе су свакако имали на уму - вероватно више него ми данас - да је ове романе написао у то време најизразитији српски лирничар. Али су они такође запазили да *Сеобе*, премда су саткане из најтананијега језичког градива, као да су лирска песма, имају и моћну, у себи разуђену наративну композицију. И већ је тада речено да иду међу најстроже компоноване српске романе. То су место све до данас сачувале. *Дневник о Чарнојевићу*, међутим, има не само једноставнију него и доста лабаву композицију. Условио ју је и облик приповедања у првом лицу, као и изабрани жанр дневничких записа, забележених сећања.

Сеобе су другачије замишљене: у њима скривени аутор приповеда о догађајима који су се збили у размаку од годину дана, и многи су се од њих у исти мах дешавали на огромној удаљености; ликови су потпуније индивидуализовани, психолошки су рељефнији и укључени су у густу мрежу међусобних веза. Сем тога, *Сеобе* су тематски везане за прилично удаљену историјску епоху: за средину XV III века. По своме су предмету, дакле, историјски роман.

Зна се да је Црњански тематску грађу поцрпао поглавито из мемоара Симеона Пишчевића, о којима се код нас врло мало знало.²³⁴ Пишчевић, родом из Шида, као тринаестогодишњи дечак учествовао је у походу на Француску, постао аустријски официр, да би се затим преселио у Русију и, у војном чину, напредовао до генерал-мајора. Оквирни ток догађаја који је у његовим мемоарима нашао, Црњански углавном није мењао. У *Сеобама* је, наиме, као и у првоме делу Пишчевићевих мемоара, описан војни поход Славонско-подунавског пука, састављеног од три стотине Срба из Угарске, поданика и војних најамника Марије Терезије. Од оних, наиме, Срба који почев од велике сеобе 1690, предвођене патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, нису престајали у већим таласима да беже преко Саве испред турског насиља и пустошења. Пук је из сремских и славонских села кренуо у пролеће 1744. године и преко данашње Мађарске, Аустрије и Немачке избио на Рајну, где су се налазиле сукобљене аустријска и француска војска због оспореног наследног права Марије Терезије на хабсбуршки престо после смрти (1740) њеног оца Карла VI. Под командом Вука Исаковича (он је историји добро позната личност, а у роману је средишњи лик), пук је прешао Рајну код Штукштата, ратовао у Лорени, и под Стразбуром, а након склопљеног примирја вратио се у своја села почетком лета 1745. године.

Милоша Црњанског, Београд, 1929. друго издање такође има већи број измена, али ситнијих, језичко-стилских, па се може узети и као коначан текст: Милош Црњански, *Сеобе. Дневник о Чарнојевићу*, Суботица, 1956.

²³⁴ Симеон Пишчевић, *Мемоари*, Београд, 1963. Мемоари су прво објављени у Москви, на руском, 1884. године. С руског их је превео Светозар Матић. Црњански се, међутим, служио руским издањем. Податке о Пишчевићу уп.: Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд, 1983, стр. 561-582.





У овај оквирни ток збивања Црњански је делом уградио, делом као паралелну сижејну линију дао догађаје који су се у међувремену одиграли у завичају Славонско-подунавског пука. При томе су се у сижејном језгру нашла три лика у породичноме троуглу: мајор Вук Исакович, његова супруга госпожа дафина и брат Вуков, трговац Аранђел. Унутарњи сижејни преокрет дат је као прелазак породичнога троугла у љубавни троугао, дакле као упуштање госпоже Дафине у прелубу с девером Аранђелом.

Премда је овде штуро препричана, окосница радње свеједно показује да је у основицу *Сеоба* положена замисао наративне композиције са прилично обухватним размерама. Оно што, међутим, овоме роману даје изузетно место у укупној српској књижевности понајмање су те размере. То није ни моћ пишчева - мада ни она није мала - да реконструише атмосферу и историјске прилике прекривене велом заборава. Његова је вредност пре свега и изнад свега у начину на који је као уметничка израђевина компонован; у његовоме сложено а танано сатканоме прозном ткиву. И да би се уопште продрло у унутарњи склоп таквог текста, анализа се мора држати пажљивог читања и брижљивог упоређивања ситних појединости. Тако се, рецимо, као важна појединост мора узети то што роман почиње буђењем или *изласком из сна* главног јунака Вука Исаковича, а завршава се његовим успављивањем или *уласком у сан*. На оквирима *Сеоба* Вук Исакович, дакле, спава. То не може бити случајно најмање из два разлога. Прво, у *Дневнику* је Црњански сну доделио кључно композиционо место. Мало је вероватно да му и у следећем свом роману, кад га је већ увео, није дао неку важнију улогу. Друго, сан се појављује на самим оквирима *Сеоба*, на предњој и задњој граници. А то је значајно зато што, као што је познато, почетак и крај књижевног текста имају особиту функцију: ограђују засебан књижевни простор.²³⁵ Зато су се устаљивали и у високом степену клишетирани у усменим књижевним текстовима.

Књижевни свет - онај у коме боравимо све док књижевно дело читамо - не би се могао конституисати кад не би постојале извесне границе које га одвајају, и тиме разликују, од некњижевног света. Стога је структурно оптерећење почетка и краја романа по правилу врло велико, из чега непосредно проистиче и њихов особит композициони значај. Пошто се код Црњанског на овим местима налази прелазак између јаве и сна, томе се мора посветити пажња, и ваља помно испиташ могуће последице. Чињеница да је радња у *Сеобама* сном обрубљена лако се доводи у везу са једном другом појединошћу: почетна и завршна глава - што иначе није тако чест случај у роману - носе исти наслов. Он гласи: „Бескрајни, плави круг. У њему, звезда“.²³⁶ Бескрајни плави круг са звездом очито није што и звездани небески свод: први представља симболичку стилизацију овога другог. У то се лако уверавамо чим погледамо на којим се местима у тексту, којим ликовима и када појављује круг са звездом. А његово уношење у наслов и уводне и закључне главе упућује да то може бити средишњи симбол романа, наиме онај чије се значење распростире на текст у целини, на укупну слику (књижевни модел) света коју *Сеобе* собом доносе.

²³⁵ О оквирима уп.: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd, 1979, стр. 193-233; Maria Renata Mayenowa, *Poetyka teoretyczna, Zagadnienia języka*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1979, стр. 267-287.

²³⁶ Колико је ова слика којом нас писац уводи у *Сеобе* и изводи из њих упечатљива, и колико сама она може симболизовати роман, показује један занимљив случај њеног полемичког понављања на почетку Симићевог романа из 1938. године. Новак Симић, наиме, овако почиње свој роман *Бркићи из Бара*: „Бркићи нису дошли из повијесних тмина, нити је над њима зрачио бескрајан плави круг и у њему звијезда“ (Новак Симић, *Бркићи из Бара*, Београд, 1956, стр. 5). Није поменут роман, ни писац, али непогрешиво препознајемо и једно и друго.





Али, осим у насловима, он се по једанпут појављује и у самим главама. И оба се пута јавља Вуку Исаковичу. Први пут круг са звездом искрсава у оних неколико магновења док се Вук из сна буди, одакле и почиње радња романа: „А кад се заљуља, опет, у сан, запаљен и пун неких пламенова, тумба се у неком шаренилу у непрегледну даљину, у недогледну висину и бездану дубину, док га киша, што кроз трску прокишњава, не пробуди. Тада, помућеном свешћу, прво зачује лавез паса и пој петлова, да одмах затим широм, у мраку, отвори очи и не види ништа, али да му се учини као да види, у висини, бескрајан, плави круг. И, у њему, звезду”.²³⁷ Када се, међутим, главни јунак сасвим пробуди и изађе из кућерка на обали Дунава, где је провео последњу ноћ с господом Дафином, плави круг и звезда нестају из његовог погледа: „Иза обора, над стрмином, виде збиља непрегледне врбаке и ритине, у огромном, мутном, кишном свитању, али не бескрајни, плави круг. Ни у њему звезду, као у сну”.²³⁸ Још једном се јавља плави круг са звездом, и то у последњој глави и у последњем тренутку, кад се роман прекида а главни јунак тоне у сан: „И док му се, у души, као у бескрајном кругу, једнако понављаху мисли о одласку, о одласку некуд, у Русију, над којом се у очајању, изнемогао, после толико месеци тумарања и патње био наднео, дотле му је, заспалом први пут опет код куће, у телу дрхтало, као нека звезда, последње зрно некадање младости”.²³⁹ Према томе, бескрајни плави круг са звездом Вук Исакович је видео при самом уласку у роман и, затим, при самом изласку из романа. Друго, он се Вуку Исаковичу указао тачно на рубовима где се јавља са сном граничи.

С друге стране, то што се Вук Исакович при одласку из завичаја (на војну) буди из сна, а успављује се при повратку (са војне) у завичај, представља чудесно леп пример прстенасте композиције. Прстенаста композиција може се дефинисати као враћање на крају романа оним догађајима од којих се на почетку и пошло. Или, што је најређи случај, као понављање на крају романа оних догађаја који су на почетку описани, али уз обртање редоследа које условљава преокрет у радњи. И заиста неки догађаји који су у *Сеобама* описани у првој глави - описују се и у последњој. Штавише, знатан део текста из прве главе буквално се понавља у последњој. Црњански не понавља само реченице, него каткад целе пасусе, што је за роман крајње необично. Овде је он, по свему судећи, у прозу пренео један поступак који је типичан за поезију: као што постоји обичај да се први стих строфе понови на њеноме крају, или да се прва строфа у песми понови на њеноме крају, ето тако се и у *Сеобама* прва глава знатним делом текстуално понавља и као последња, при чему обе имају идентичан наслов. Има теоретичара који мисле да се проза коју прозаисти пишу разликује од прозе коју песници пишу по томе што ови последњи уносе понешто од „технике” стиха. *Сеобе* су, мислимо, добар пример.

Најпознатија - а ваљда је и најзначајнија - поема Милоша Црњанског *Стражилово* (1921) сва је у ритмичко-мелодијским таласањима и преливањима. Може се посумњати да је у њу положен ма какав унапред смишљен план, и да је заснована на неком строжем поретку. А ипак, она је прецизно грађена као целина. Ваља само поћи од новијег теоријског сазнања да компактност књижевног текста непосредно зависи од његове унутарње рашчлањености: што је рашчлањеност дубље проведена идући од најкрупнијих ка све ситнијим јединицама, и што је регуларнија, утолико је и добијена текстовна целина компактнија, чвршће је уређена. Управо се тиме и објашњава што је текст у стиху - будући да је рашчлањен на сличне или исте стиховне јединице - у начелу строже организован од текста у прози. А *Стражилово* је густо

²³⁷ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе*, стр 120. Подвлачење је наше.

²³⁸ *Наведено дело*, стр. 123. Подвлачење је наше.

²³⁹ *Наведено дело*, стр. 360. Подвлачење је наше.





премрежено не само уређеним смењивањем међусобно самерљивих јединица које су мање од стиха, него и оних које су од стиха веће, па се још јасније испољава њихов удео у компоновању текста.

Како је то поодавна приметио један критичар,²⁴⁰ *Стражилово* је на више равни компоновано у поретку и са строгошћу који се бројчано могу изразити. Нас овде посебно занима начело понављања, његова природа и улога, и то на надстиховној равни. У том је погледу мање занимљива чињеница да се поема рашчлањује на шест једнаких делова од по седам строфа, а више да се у свакоме делу његова прва строфа понавља и као завршна. Јер се види да понављање има демаркациону улогу у компоновању; употребљава се за уоквиравање текстовних сегмената. Црњански је управо ову улогу понављања и пренео из стиха у прозу. Лако се запажа, уосталом, да су *Сеобе* прекривене мрежом разноврсних понављања, али је нешто теже открити у чему је њихов значај и улога. Засад је бар нешто постало јасно: прво, да су понављања најгушћа на почетку прве и на крају последње главе *Сеоба* зато што су, тако рећи, оквиротворна; и друго, да је то повезано са затвореном композицијом романа, која је по типу прстенаста.

Није уобичајено да се у анализи романа већа пажња посвећује ситним детаљима. *Сеобе*, Међутим на то присиљавају: у њихов се унутарњи склоп тешко улази ако се у саму жижу занимања не доведу оне мале појединости које се тек у помноме читању запажају, а што, опет, саму анализу чини спором и приметном. Стога се и на поменутих деловима уводне и закључне главе ваља нешто дуже задржати, и изблиза разгледати како се текст овде заправо тка у понављањима.

Реченица, рецимо, која се односи на Вука Исаковича и која је у уводној глави дата као засебан пасус, без икаквих се измена јавља и у закључној глави: „Затим потеря коња касом, кроз празнину”,²⁴¹ „Затим потеря коња касом, кроз празнину.”²⁴² Је ли поновљени сегмент текста од једне реченице у свему идентичан? Да ли је пред нама механичко понављање? Тај је сегмент, пре свега, при понављању добио сасвим другачије, готово супротно место у развоју радње. О томе сведочи већ суседна реченица, која се такође даје као засебан пасус и која се такође понавља, али са видљивим изменама: „Тако је, године 1744, у пролеће, Вук Исакович пошао на војну.”²⁴³ „Тако се 1745, у почетку лета, Вук Исакович вратио са војне.”²⁴⁴ Видљива разлика између двеју последњих реченица открива невидљиву разлику између првих двеју

²⁴⁰ Марко Ристић, наиме, у полемичком есеју *Три мртва песника* (1954) између осталог каже: „Поема *Стражилово* компонована је из шест подједнаких делова идентичне структуре (сливених у непрекинути континуитет); сваки део састављен је од седам строфа и у сваком прва строфа има пет стихова, друга и трећа по седам, пета и шеста по четири, седма је понављање прве, а стихови су, у одговарајућим строфама, истог састава, метра и ритма” (Marko Ristić, *Prisustva*, Beograd, 1966, стр. 265).

²⁴¹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 131

²⁴² *Наведено дело*, стр. 355. Занимљиво је да је у првом издању ова реченица имала реч више: „Затим потеря коња касом, као кроз празнину” (Милош Црњански, *Сеобе*, Београд, 1929, стр. 215). Као и у другим случајевима, касније одстрањивање разлике сведочи о пишчевом сталном и хотимичном настојању да понављање појачава.

²⁴³ *Наведено дело*, стр. 131.

²⁴⁴ *Наведено дело*, стр. 360.





идентичних: оба је пута Вук Исакович потерао свога коња кроз празнину (као што је и два пута угледао бескрајни круг са звездом), али је једном кроз празнину *отишао из завичаја*, док се други пут кроз њу *вратио у завичај* (као што је и симболички круг једном угледао при изласку из сна, а други пут при уласку у сан).

У начелу, могло би се рећи, сва понављања у почетној и завршној глави садрже моменат обртања: опис догађаја (или стања) остаје исти, речи се у претежној већини не мењају, нити синтаксички пореци, али је промењен смер збивања. Очигледности ради, дајемо поређење са једним могућим поступком у филмској уметности: замислимо да се почетна секвенца филма понавља и као његова завршна секвенца, али се при томе сцене у завршној секвенци монтирају тако да догађаји који су у њима приказани теку обрнутим редом. Обрнутим редом, разуме се, у односу на те исте сцене у почетној секвенци.

Тако се, на пример, на почетку романа описује како се Вук „дигао из постеље”, пришао вратима, одшкринуо их, погледао шта се напољу збива, и: „Тада, кихнувши громко неколико пута, заигравши по земљи тако да се све затресло, врати се у мрак и врућину крај огњишта, где га жена дочека још увек плачући. Облачећи га брзо, она му је љубила чохе [. . .].”²⁴⁵ То се исто, истим речима, описује и на крају романа, али сада Вук Исакович не устаје из постеље и не облачи се, него се, напротив, свлачи и леже у постељу: „Тада, кихнувши громко, неколико пута, заигравши по земљи, тако да се све затресло, врати се у мрак и врућину крај огњишта и тресну се на постељу, колико је дуг.”²⁴⁶ Једном се главни јунак прво пробуди, искочи из постеље, па онда одшкрине и затвори врата, кихне неколико пута, скаче по земљи и на крају га жена облачи, а други пут: прво одшкрине и затвори врата, кихне неколико пута и скаче по земљи, да би на крају ускочио у постељу и заспао. При томе се оба пута - и то је још једна значајна појединост - у соби налази женска особа која замамљује Вука, а он се ње жели ослободити: на почетку романа то је његова супруга Дафина, а на крају романа - насртљива Ананијева кћи, „једно кукато и грудато девојче”.

Још само два примера за истородна понављања. У њима је подвучен онај различан део где се испољава моменат обртања. Први пример: „Меланхолијом која се претварала у ћутање, све упорније што је бивао старији, и он је, као и отац му, кога је при свакој важнијој изреци спомињао, *мирно ишао у рат*.”²⁴⁷ На крају романа: „Меланхолијом која се беше претворила у потпуно ћутање, упорно и старачко, и он је, као и отац му, кога је при свакој важнијој изреци спомињао, *враћао се из рата*.”²⁴⁸

Други пример: „Осунчан, просијан, осети се топал, а не тежак, као и да не јаше, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, *који га је дочекивао с лица...*”²⁴⁹ На крају романа: „Осунчан после, просијан, осети се топал, а не тежак, као и да не јаше, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, *који га је пратио са леђа*” .²⁵⁰ Више би се примера могло навести, али

²⁴⁵ Наведено дело, стр. 124.

²⁴⁶ Наведено дело, стр. 359.

²⁴⁷ Наведено дело, стр. 130. Подвлачење је наше.

²⁴⁸ Наведено дело, стр. 354. Подвлачење је наше.

²⁴⁹ Наведено дело, стр. 131. Подвлачење је наше.

²⁵⁰ Наведено дело, стр. 355. Подвлачење је наше.





није потребно, јер се и из поменутих довољно јасно види да се роман Милоша Црњанског и у ситнијим деловима као и у композиционој целини прстенасто организује. То је сложено грађена прозна структура која се на разним плановима према истом обрасцу затвара.

Штавише, чак и код ликова, у њиховоме опажању и доживљавању, налазимо вариране исте (или сличне) садржаје. А ти садржаји имају, што није случајно, прилично високу симболичку вредност. Највећу симболичку вредност има, несумњиво, бескрајни плави круг са звездом који се на оба краја романа привидео Вуку Исаковичу. Али је занимљиво да и Вук и остали ликови Милоша Црњанског доста често дижу поглед према небеском своду изнад себе и појачано опажају промене на њему. На дугоме једногодишњем походу Славонско-подунавског пука - походу што се протеже с краја на крај романа - стално се осећа присуство небеског свода: пук се креће, одмара се, ратује и спава вазда под плавом куполом. Промене на небу наглашено се повезују с променама у души ликова. Тако, рецимо, чим забринуту Вук Исакович - у последњој сцени треће главе - заузда коња због лошег знамења на путу (тада га је код куће жена варала с рођеним му братом), у истоме трену „упија” својим „очима влажно небо што се било наоблачило”. Заправо сва три кључна лика из породичног троугла - Дафина, Вук и Аранђел у судбоносним тренуцима обавезно виде „небесна сазвежђа”, „звездано небо”, „променљивост небеса” или „звездане облике”. И то оставља најдубљег трага у јунаковоме памћењу. Очигледно је, дакле, да се у *Сеобама* небески свод даје заједно са симболичком пројекцијом у облику бескрајног плавог круга: она из њега или кроза њ час јаче, час слабије исијава, наслућује се.

Према томе, круг са звездом што се, као у епифанији, обзнањује Вуку Исаковичу надноси се над целу радњу, и над судбине других ликова. Само се тако може објаснити што га је једном угледао и Аранђел Исакович, и не у сну као Вук, него у очима трећег лика - госпоже Дафине. Госпожа Дафина је, одмах после прељубе с девером, пала у постељу, и из ње се више није дигла. Омамљен њеном лепотом, Аранђел је осетио први пут да сем обичног постоји и један други свет - свет „звезданих облика”. Но он се гасио заједно са на смрт болесном Дафином. На крају осме главе госпожа Дафина издише и, посве распамећен, Аранђел је тада - загледавши се дубље у њене очи са погледом који трне - видео „два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог”.²⁵¹ Затим је - у магновењу када се поглед Дафининих очију посувраћао у онострани свет - и он угледао круг са звездом: „У издисању његове снахе, која више није могла да говори, њему се учини као да се појављује високо небо. Као и његов брат, у сну, и он је надњом видео, ван себе од страха и жалости, *плаве кругове и у њима звезду*.”²⁵²

Повежемо ли сада у мислима појединости које смо изблиза разгледали, добиће се једна целовитија, додуше врло сиромашна, али зато и доста занимљива слика о унутарњем саставу романа. Густа мрежа понављања на оба његова краја, са већ описаним поступком обртања, ствара прстенасти композициони склоп. И он је тесно саображен са сижеом.

Ратни поход Славонско-подунавског пука, у коме је Вукова судбина извучена у крупан план, књижевно је уобличен као кружно кретање - завршава се на истој тачки од које се почело. При томе знатан удео добија сновно уоквирење: радња се збива између једног буђења и једног успављивања. И најзад, ликови. Тачније, однос између три средишња лика. Не само што су њихове судбине тесно између се испреплетене, него су уз то сва три лика грађена као делови једне целине. Два брата, Вук и Аранђел, грађена су по закону контраста: Вук је дебео ~

²⁵¹ *Наведено дело*, стр. 320.

²⁵² *Исто*. Подвлачење је наше.





Аранђел је мршав; Вук је врло висок ~ Аран је онизак; Вук је космат ~ Аранђел је напола ћосав; Вук је црвен у лицу ~ Аранђел је жут; Вук је непосредан, пуст и расипан ~ Аранђел је хладан, прорачунат, тврдица, и тако даље. Госпожа Дафина, опет, има удвојен лик: према Вуку непосредна, страсна и немоћна, она је насупрот томе према Аранђелу лукава, суздржана и власна. У њеном се лику заправо одражавају, као у двостраноме огледалу, два контрастно грађена лика браће Исаковича. И узмемо ли све скупа, добићемо заклопљену сижејну конструкцију.

И тако, с које год стране да посматрамо *Сеобе*, сваки пут налазимо поредак саображен с основним композиционим обрасцем. Сав „лирски” и сав „поетски”, роман Милоша Црњанског у исти је мах склопљен с извесном хотимичном исконструисаношћу (типичном за књижевну авангарду) и са траженом симетричношћу. У томе ништа није неочекивано, још мање неприродно, будући да су „планска градња” и „конструисаност текста” карактеристичне за поезију, за стих. Црњански их је, наиме, отуда пренео у прозу, у роман. А и висок степен симболизације слика (описа) који овде налазимо такође је типичан за стих. Још конкретније: познато је да узајамна зависност између понављања и процеса симболизације потиче из ритмичке структуре стиха, а управо њу и налазимо на готово свим равнима *Сеоба*. Најједноставније је поћи од придева, који, чим се почну понављати, теже да преузму својства песничког епитета. Нека нам као први пример послужи одређивање боје очију.

Очи Вука Исаковича - које се сразмерно често помињу - у свим се случајевима одређују као жуте. Имају и црне тачкице. Очи његове мале ћерке такође су жуте, и такође с црним тачкицама. И Аранђел Исакович има жуте очи. Са свим овим *жути*м очима опониране су Дафинине *модре*, које „имају боју зимског неба, хладног и чистог”; односно, њене су „очи крупне и модре, боје зимског, чистог, вечерњег неба”.²⁵³ На фону оних првих, жутих, јаче се истиче модрина ових других, њихово небеско плаветнило. А учестало понављање синтагме „боја зимског неба”, и у понављању њено варирање, подстиче постепено активирање симболичности управо боје очију, која је потенцијално већ присутна у језику. На крају, у тренутку кад Дафина издише, симболичност се потпуно актуелизује. Тада је Аранђел најпре у њеним очима угледао „два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог”. Одмах затим буквализује се преносно (тропично) значење, тј. Аранђелу „се учини као да се појављује високо небо”. И у том магновењу: „Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њима звезду”.²⁵⁴ Процес који започиње именовањем боје Дафининих очију и, преко буквализације преносног значења, води ка откривању неба и симболичког круга у очима, то је заправо пут који у *Сеобама* води из простора у коме ликови живе у један други, *онострани*, који они само наслућују.

Занимљив је још један детаљ у вези с Дафининим очима, небом и Аранђелом. Постоји слика - у време сахране госпоже Дафине - која је истински језовита: бабе ваде из ковчега мртвачку руку и уз лелекање је љубе. На њу се наслања следећа: „За неколико тренутака, кад је поп појао, стаде иза ковчега, гологлав, и Аранђел Исакович, под неким кровом пуним голубова и обрати на себе пажњу”.²⁵⁵

²⁵³ Наведено дело, ср. 161.

²⁵⁴ Наведено дело, стр. 320

²⁵⁵ Наведено дело, стр. 325-326. Подвлачење је наше.





Није јасно зашто се на овоме месту - без видљивог разлога - у видно поље читаочево уводе баш голубови. Ваља ипак имати у виду да су се голубови и раније појављивали: једном када је приказиван улаз у Аранђелову кућу у Земуну, кроз који ће проћи госпожа Дафина при усељењу, и други пут кад су из студеног Дунава извукли готово онесвеслог Аранђела и унели га у Дафинину одају „кроз јаук и плач и *лепршање голубова*”.²⁵⁶ Те се ноћи Аранђел закратко „наужио” ванредног тела своје снахе, и очију њених с небеском модрином. Очигледно, голубови овде не иду у оне карактеристичне појединости које опису увећавају веродостојност и непосредност; или бар нису само то, него служе да у опис унесу симболичку компоненту. Стога је важно то што су смештени тачно изнад Аранђелове главе управо у тренутку кад се он, стојећи иза Дафининог ковчега, сећа њеног погледа који - већ преточен у небеску модрину - одозго сија: „Њене очи биле су му још у памети. Велики, плави поглед њен, ванредан и при издисању, који је светлео над њом и који није губио свој модар сјај у његовој души”.²⁵⁷

Голубови изнад Аранђелове главе тако улазе у сагласност с небеском модрином у Дафининим очима. Сагласност у низу голубови-очи-небо узајамно је условљена са симболичком вредношћу коју је добио сваки од три члана. У трочланом низу голубови су се нашли најмање из четири разлога: због голубије боје, сличне „боји зимског неба, хладног и чистог”, што је и боја Дафининих очију; као птице поднебеске, дакле опет веза с небом, с небеским просторима; као птице које симболизују љубав; најзад, као птице које се могу наћи тачно тамо где се у роману на више места помињу - изнад кућног улаза и под кровом. А ако се на месту голубова нађу једноставно птице, мрежа симболичких сагласности знатно ће се проширити. Рецимо у случају када је Аранђел први пут изгубио главу пред лепотом своје снахе: „Сав задовољан, посећиваше жито, што поче у долини, у блату, да ниче, и *мислећи на њу, сву, посматраше лет тица*, сунчајући се на лађи, при честим одласцима у Будим”.²⁵⁸

И за другог брата, Вука Исаковича, такође постоји симболичка веза између голубова (птица) и звезданих небеса: „Негде, као и тај сноп сјаја што је стајао на врху воћњака, изнад вароши, са звезданим небесима за собом, у тами кровова што су у дубини били пуни голубова и ластва, мора да има нечег небесног за њега”.²⁵⁹

Овакве се везе прилично брзо опажају и лако откривају. А није тешко открити ни њихову природу: код већине налазимо начело метонимичног повезивања, или на основу додира/суседства или на основу замене целине и њених делова. Чак и случајан додир - најовлаштнији у простору и најкраћи у времену - код Црњанског може послужити за развијање паралелног описа. Понекад ти описи далеко сежу дуж текста. Тако, на пример, када се преселила у кућу свога девера, госпожа Дафина одмах је изабрала место поред прозора, да се ту сита исплаче после мужевљевог одласка на војну: „То место изабра првих дана да се исплаче. Дан и ноћ протицала је ту широка, устајала река. *И, у њој, њена сен*”.²⁶⁰ Сен госпоже Дафине одсликана у реци није ништа друго него визуелно успостављена метонимична веза.

²⁵⁶ Наведено дело, стр. 177. Подвлачење је наше.

²⁵⁷ Наведено дело, стр. 326-327.

²⁵⁸ Наведено дело, стр. 163. Подвлачење је наше.

²⁵⁹ Наведено дело, стр. 274. У првом издању уместо „У тами кровова” било је прецизније „видан у тами кровова”, тј. сноп сјаја који се у тој тами видео. Уп.: Милош Црњански, *Сеобе* 1929, стр. 142.

²⁶⁰ Наведено дело, стр. 168. Подвлачење је наше.





Касније ће данима и недељама тело госпоже Дафине умирати поред прозора изнад воде, и из њега ће нестајати, отицати живот (из њега је „отицала крв и никакве јој бабице не помогоше“) паралелно са отицањем широке и жуте реке. Опис заснован на паралелизму доминира по значају, али му је и учесталост велика. А као дводелан он подразумева пресликавање: тело Дафиново непрекидно се пресликава на реку онако као што се сенка тога тела у реци одсликава.²⁶¹

Када једном успостави овакву везу, Црњански је обично не напушта, него је, напротив, укључује широм радње: појављује се она код разних ликова и на разним се местима у тексту понавља, као у музици лајт-мотив. Тако с краја на крај *Сеоба* тече понека мутна, устајала река, а то читаоца стално враћа на сен (и коб) Дафинину. У трећој глави, да наведемо пример, Аранђелова сенка - и овај пут као мимогред - долази у додир с Дафином и асоцира се с њеном сенком: „Али сад, сад је мирно осећала његов дах на себи, и *видела крај себе његову сенку*, пред вече, у полутами, док се чинио да нешто безначајно говори. *Тако је своју сенку, код прозора, гледала, у муљу*, који је дан и ноћ протицао“. У четвртој глави Аранђел се умало није удавио у истом том речном муљу где се Дафинина сенка одсликава. Слуге га отуд извлаче и - „свег улепљеног блатом што му је цурило са очију, из ушију, из носа“ - уносе га у Дафинину одају, и тако он доспева у њену ложницу пред кобну прељубу. Много касније, при крају седме главе, Вук Исакович се такође на реци, пуној муља, састаје у далекој туђини с гласоношом који му саопштава: да је умрла његова супруга, госпожа Дафина.

Такође и веза између Дафининих очију и неба коју смо помињали - није настала по начелу метафоре, како на први поглед изгледа, него опет по начелу метонимије. Додуше, напола угашен полу-троп „очи боје неба“ (очи са бојом која је као код неба) подразумева метафорично поређење по сличности, али га је Црњански активирао и реализовао помоћу механизма метонимије. Већ самим тим што се уз небо додају придеви оно се почиње перципирати само по себи: „боје зимског неба, хладног и чистог, „боје зимског, чистог, вечерњег неба. На тај се начин испод боје очију све јасније осећа једна друга целина - небо. Црњанском је стало да синтагма „очи боје неба“ добије још и смисао „део неба у очима“.

Тиме модрина очију добија исту улогу као и сенка Дафиновог тела која се одсликава у широкој и мутној реци. Боја и сенка очевидно нису ништа друго него исте оне - визуелно испољене - тајанствене „досад непосматране везе“ (сагласности) између човека и природе на којима је Црњански градио своју песничку слику (модел) света под именом суматраизма. Анализа *Сеоба*, међутим, већ сада довољно убедљиво показује да се Црњански при томе служио механизмом преношења какав постоји у тропима. Уз то изгледа, бар засад, да претеже удео метонимије.

Није, наравно, само госпожа Дафина својом сенком и бојом очију везана за жуту, мутну реку испод себе и плаво небо изнад себе. И остали су ликови *Сеоба* везани за реке и небеса. Штавише, пејзаж којим писац окружује ликове покатакд толико утиче на њихово понашање да га без „урачунавања“ природе пејзажа не можемо ваљано разумети. Као што ћемо покушати да покажемо, има тренутака када Црњански настоји да ликове не одвоји од природе (пејзажа) чак и кад се налазе у собноме простору. При крају друге главе, за време вечере код печујског бискупа, сто за Вука Исаковича, печујског комесара и самог бискупа постављен је у једној засебној соби изнад капеле, у јужноме делу дворца, где је обично спавала бискупова сестра. Али је занимљиво да је Црњански, чим је започео разговор о крупним стварима, у затворену просторију увео и комад природе. Да би се то постигло, није било довољно само

²⁶¹ Термин пресликавање употребљава се са значењем моделовање, како је то нешто шире објашњено у: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд-Приштина, 1984, стр. 177-179.





врата отворити, него је ваљало на неки чин у собу довести и дрвеће. Црњанском је то пошло за руком: „Отворише широм врата, која су дозволила да *уђу међу њих, из врта, и бокори јоргована, и багремови, и кестенови*, а да се приближе плава брда и трепћуће звезде [...]”.⁵²

²⁶² Опет је, разуме се, активиран механизам метонимичног преношења: место да се каже како је у собу - све до Вука, бискупа и комесара - ушао мирис бокора јоргована, багремова и кестенова, речено је да су сами они кроз врата ушли међу људе који седе за столом.

Премда су тропи у *Сеобама* - било изнова активирани општејезички било новостворени - сами по себи занимљиви, они су још занимљивији због врло специфичне улоге: служе за успостављање оних „досад непосматраних веза” о којима је Црњански говорио у своме песничком програму. У малочас наведеном примеру јасно се види једна од последица коју има та пишчева потпуно свесна намера: језичким средствима, тропима, Црњански је заиста успео на чудесно једноставан начин да активира пејзаж. Предео у коме се лик налази није више статичан фон, него, везујући се за лик као знатно покретнији и „активнији”, почиње видно да утиче на његово понашање. Врло су ретки, бар код нас, романи у којима пејзаж узима тако активно учешће у радњи. Уосталом, у собу која се налази изнад бискупове капеле бокори јоргована, багремови и кестенови ушли су управо у тренутку кад бискуп започиње разговор о религији, који ће се дотаћи и неких метафизичких питања, о Богу, природи и оностраним ништављу, а све са циљем да се Вук Исаковић покатоличи. „Плава брда и трепћуће звезде” такође су се тада „приближили” саговорницима који се у жутој соби, усред ноћи, нису само спорили, него су се борили, носили; бискуп самоуверен и надмоћан, Вук уплашен али упоран.

Као поданик и официр Марије Терезије - дакле у империји у којој је католичка вероисповест била официјелна, док је православна сматрана шизматичком - Вук Исаковић најпре мирно слуша бискупова наговарања да пређе у католицизам, затим се буну и брани своје православље, да би одмах из страха одустао и, у недоумици, посегао за једином још преосталом ствари која би бискупа могла навести да га се окане: „Уплашен и ражалошћен, клону, и покуша да забашури све на тај начин, да је порицао све, прах, смрт, суета суетства ... празне речи ... а кад се умире, умире се као пас и коњ. При том покуша да устане и пође. Душе нема ... као што ни Бога нема ... живимо узалуд ... прах ... смрт ... празне речи.”²⁶³

На ове безверничке Исаковичеве речи, да ни Бога ни душе нема, него да је све прах, смрт и ништавило, сав најежен бискуп окреће свој поглед у отворена врата: „А кад се погледа овако у ноћ? Кад се стане, ево овде, у мрак, на вратима? Кад се погледају сва поља у месечини? Сва она брда у даљини ... град, кровови ... тамо облаци ... сазвежђа ... то небо пуно светлости? Кад се пред свим тим ућути? Је ли и онда као да пролазимо безумно ... без смисла ... је ли могуће да је све то једна бездана празнина?”²⁶⁴ Сада је унеколико јасније чега ради је на почетку сцене уз помоћ језичких тропа био *ушао* у собу онај комад природе а *приближила се* „плава брда и трепћуће звезде”. Штавише, Црњански је разговор у соби једним веома занимљивим поступком повезао и са „бескрајним, звезданим небом”. Учинио је то тако што је фразеологизам „падали су све дубље у препирку” преокренуо у „падали су са својом препирком кроз врата све дубље у природу, до звезданог неба”. Ево те реченице: „Опкољени са три жута зида, нагнути над столом, пуним јела и пића, уморни и отежали, *падали су све*

²⁶² Наведено дело, стр. 154. Подвлачење је наше.

²⁶³ Наведено дело, стр. 157. Три тачке су свуда пишчеве.

²⁶⁴ Исто. Три тачке су свуда пишчеве.





дубље са својим речима, шапатам, узвицима, у ноћ, кроз бела врата, кроз која се достизало до шума, брда, светлуцања изнад вароши, бескрајног, звезданог неба“.²⁶⁵

На бискупова реторска питања Вук Исакович одговара, чини нам се, помало суматраистички: „[...] блену у ноћ, пуну звезда, прешав погледом сва месечином обасјана поља ... све шуме у даљини ... брда ... и облаке ... па, уневши се бискупу у лице, прошапута 'тамо аз појду' ... и заплака“.²⁶⁶ Може се, наравно, овај одговор и другачије тумачити. Али једно је несумњиво: приказ у који су два сабеседника гледала из жуте собе није за обојицу значао исто, и није имао исту вредност. Јер Вук Исакович, чак и у часу кад предводи јуриш преко Рајне, не помишља ништа и не тражи ништа него да погледом обухвати шуме у даљини и звездано небо над собом. И није памтио „рат у ком је учествовао“, „већ само падине брегова, обале река, багрове, променљивост небеса, пролетних, летњих и јесењих дана“.²⁶⁷ А док пролази улицама покороног Мајнца, с крвавом сабљом у руци, изнад његове се главе описује „танки млаз заплавелог неба и, на њему, звезда Даница“.²⁶⁸

Вук Исакович је, у ствари, један од оних ликова Милоша Црњанског који до чудесно велике мере ковибрирају са врло ситним променама у природи кроз коју пролазе. О томе се изричито говори у једној тврдњи о Аранђелу као контрастно грађеноме лику: „Из великих хладовина, спуштао се у осунчане равни, много неосетљивији за све те промене од брата [тј. од Вука]“.²⁶⁹ Али, почевши управо од овог места, долази до видљиве промене у Аранђеловом понашању: с једне стране, све више губи контролу над собом због Дафинине блиске а неумисне смрти; с друге, чула му се први пут изоштравају, активирају се за измене у околној природи, као да први пут почиње да обраћа пажњу на свет око себе. У ствари, истанчанији одзив на промене у природи код ликова расте упоредо с њиховом егзистенцијалном потресеношћу и самосазнањем о узалудности сопствених (људских) подухвата. Њих самосвест о трагичноме положају враћа у окриље пејзажа. Да би се показало којим средствима Црњански то постиже, предузећемо касније нешто опсежнију анализу.

На крају, остаје још да се изнесу први закључци о улози прстенасте композиције *Сеоба*. Најпре, то што је Вуковоме одласку из завичаја придодео излазак из сна, а његовом је повратку у завичај додао улазак у сан, Црњанском је омогућило да исприповедане догађаје уоквири сном као *знаком о присуству једног друшчијег света*. Сан који се налази око радње романа неминовно сенчи ту радњу. Уосталом, већ самим својим присуством уз јаву на иницијалном и финалном месту текста подстиче код читаоца и мисао да постоје два вида стварности: у једној стварности живе ликови, а другу они тек наслућују, даје се у наговештају. Али наговештаји постоје дуж целог текста, и они свакако донекле усмеравају наше читање/разумевање.

Затим, већ од прве реченице Црњански развија један веома занимљив опис пејзажа: то је динамичан опис који је потпуно саображен с буђењем уснуле свести. Нестални и нејасни

²⁶⁵ Наведено дело, стр. 155. Подвлачење је наше.

²⁶⁶ Наведено дело, стр. 157. Три тачке су свуда пишчеве.

²⁶⁷ Наведено дело, стр. 254.

²⁶⁸ Наведено дело, стр. 258.

²⁶⁹ Наведено дело, стр. 300.





облици у комешању, у полутами и речноме испаравању, све се више устаљују и издвајају, а кад се коначно покажу, чврсти и јасни, пред нама већ стоји пробужени Вук Исакович. Он ступа у акцију. На крају романа тај се опис понавља, али уз обртање поретка: Вук Исакович тоне у сан, остаје пејзаж у коме се баруштине и разливане воде испаравају. Добија се чудесна слика, коју није лако образлагати: *Вук Исакович излази из пејзажа кад и из сна, и враћа се у пејзаж кад и у сан*. Ништа нас не пречи да реч *пејзаж* заменимо речју *природа*, и слика ће добити пунији, дубљи смисао. А призори ратног похода Славонско-подунавског пука, чим су смештени између двеју оваквих композиционих тачака, осим буквалнога смисла (миметичка вредност) добијају и преносни, тропични смисао (моделативна вредност). Али, разуме се, у правцу усмеравају наше читање и остали књижевни поступци којима се Црњански служи. Неке од њих покушаћемо да издвојимо и опишемо, и да им откријемо функцију.





II

С

вако књижевно дело има извесне особине које читалац лако запажа а тумач их не

сме мимоилазити. Међу такве особине иде реченица (тип реченице) којом су *Сеобе* исприповедане. Она има тако необичан састав да већ сама по себи привлачи особиту пажњу. Стога у роману Милоша Црњанског синтакса у повишеном степену суделује у усмеравању читања, и у читаочевом разумевању текста. Познато је да синтаксичка уређеност говорног низа и иначе управља читањем; да нас, док читамо, носи „струја мишљења реченице”.²⁷⁰ Само што код Црњанског реченица има, осим обичне, и једну допунску уређеност, која се - а то и јесте важно - не заснива на истим начелима са оном првом. Осетиће се то одмах и лако чим се у четири следећа примера обрати пажња на оштро рашчлањавање коме су реченице подвргнуте: (1) „Пред њим, / пре свега, / ћутала је, / исплакана, / са једним тајанственим осмехом”; (2) „Било јој је равнодушно да ли ће то, / на неки начин, / дознати чак и муж, / тамо, / негде, / далеко, / у свету”; (3) „Празно је дакле било, / пред њим, / заувек, / и узалудно, / за њим, / све што беше прошло”; (4) „Зато је требао млађи, / са дететом, / да дође, / колима, / пред кућерак код обора”.²⁷¹ Наведени примери нису изузеци, нити се појављују само на неким местима зарад стилског појачања, него су готово насумице одабрани да би се илустровало за *Сеобе* иначе типично и свугде присутно реченично рашчлањавање.

Да би се наговестило какву велику, можда и неочекивану књижевну вредност може имати унутарњи размештај реченичних делова, послужићемо се једним малим опитом. Замислимо да су нам дате две овакве реченице: (1) „Било јој је равнодушно да ли ће то на неки начин тамо негде далеко у свету дознати чак и муж”; (2) „Било јој је равнодушно да ли ће то, на неки начин, дознати чак и муж, тамо, негде, далеко, у свету”. Друга је, разуме се, неизмењена реченица Црњанског коју смо малочас као пример узели, док је у првој нормализован размештај њених делова. Занимљиво је да прва изгледа „обична, друга као „необична”; прва као „природна”, друга као „неприродна”. То је свакако зато што у првој не осећамо додатно преуређивање говорног низа, док у другој управо то осећамо. А где се год осећа додатно, при томе и сврсисходно, (пре)уређивање говорног низа, ту се читаоцу осим обичног пружа и допунски смисао. Добијање два оваква смисла - од којих други проистиче из допунског (пре)уређивања - један је од почетних услова да се текст доживи као књижевни. Тиме је, по свему судећи, и условљена позната појава да, чим језички текст преведемо у

²⁷⁰ „Прве речи неке реченице које смо разумели под стичу нас на развијање једне операције која *твори реченицу* једне специјалне *струје мишљења*, у којој се развија реченица”, вели Роман Ингарден, па додаје: „Али кад се једном нађемо у струји мишљења реченице, спремни смо да, по обављеном мишљењу једне реченице, мислимо и 'наставак', опет у облику реченице, и то реченице која је у вези са управо мишљеном реченицом. Тако процес читања неког текста напредује без напора” (Роман Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, 1971, стр. 30. Превео Бранимир Живојиновић).

²⁷¹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, Београд, 1966, стр. 170; 187; 273; 127.





стихове, он истога часа добија, ако већ не стварну, онда брем латентну књижевну вредност. Јер говорни низ у стиху није, у крајњој линији, није ништа друго него према ритмичким начелима преуређен синтаксички низ.

На питање да ли је Црњански можда и у састав своје реченице пренео нешто од помињане „технике стиха, ваљало би потврдно одговорити. Јер, довољно је само мало помније размотрити и проверити односе у саставу његове типичне реченице, и одмах се разабера да ту, уз обавезна синтаксичка правила нашег језика, саучествују и нека из стиха пренета ритмичка начела. Не, додуше, из стиха уопште, него ритмичка начела из онога посебног стиха који је Црњански 20-их година израдио, и који је свој најчистији облик добио у поеми *Стражилово*. Да ли и у којој мери ритмичка начела саучествују у склапању реченице, то се и непосредно, голим оком види кад се ранијим примерима из прозе придруже и с њима се упореде две реченице из тридесет осме строфе *Стражилова*: (1) „И, / место сребрних пруга, / забрежја и река, / сусрећем, / као у сну, / уморне мисли, / своје”; (2) „А, / над трешњама и младим вишњама, / тамну и дугу маглу, / што се, / свуда, / шири, / у живот пред нама, / где се страст, / полако, / у умирању смири, / и чула упокоје”. Очигледно је да се тамо као и овде - у прози једнако као и у стиху - примењује истородан поступак рашчлањавања. Разлика може постојати, и постоји, у степену: стих М. Црњанског, упоређен са прозном реченицом, налаже на говорни низ гушћу и, већ по природи ствари, строжу мрежу накнадних пресецања.

Нећемо, према томе, погрешити - или бар нећемо одвећ погрешити - кад кажемо да је Црњански исти тип реченице положио у основицу и свога стиха и своје прозе. Или још тачније: он је ритмички рашчлањену реченицу из стиха пренео у прозу. Сеобе су њоме исприповедане од почетка па до краја. Све што је у роману описано, описано је дакле таквом реченицом. А, као што се зна, опис нужно, и у знатној мери, зависи од средстава описивања. Средства описивања део су самог описа. Поготову у уметности. Приказани свет у роману своја књижевна својства добрим делом добија отуда што изражајна средства којима се писац служи истичу једне а запостављају друге појединости у предмету/тематизи. Пишчева средства припадају природном људском језику; из тога големог репертоара он бира и уметнички „упошљава” само један сразмерно мален део. Али и њихов избор и њихова употреба нису слободни, и много мање зависе од слободне пишчеве воље него што би се на први поглед рекло.

Постоје, у ствари, многа и разнолика ограничења: од оних која поставља књижевна епоха па, преко стилских формација и школа, до оних из индивидуалног пишчевог стила. Но, за нас је тренутно занимљива једна посебна група ограничења, она која постоје код две основне врсте књижевних текстова: текст у стиху (поезија) и текст у прози (наративни текст) сваки за се даје предност једним могућностима избора и употребе језичких средстава, а неке друге искључује. Ваљда нико није са језичке стране осветлио тако општу а тако темељну разлику између стиха (поезије) и прозе (романа) као што је то учинио Михаил Бахтин у студији *Реч у роману*. Док песник, по Бахтину, обликује стихове у језику као једном и јединственом коду, дакле уз начелно занемаривање мноштва поткодова, дотле се прозни писац, напротив, у сложеној наративној форми као што је роман превасходно служи поткодовима: социо-гео-културном диференцијацијом језика на подсистеме. У поезији, могло би се казати, језик је уопштено-апстрактан; у прози, међутим, он је ситуативан, будући да се не одваја од замисливог конкретног човека који говори у конкретној социокултурној ситуацији.

„Унутарња раслојеност једног националног језика на социјалне дијалекте, каже Бахтин, „манири појединих група, професионални жаргони, жанровски језици, језици поколења и узраста, језици појединих праваца, језици ауторитета, језици кружока и тренутних мода, језици социјално-политичких дана и чак часова (сваки дан има своју крилатицу, свој речник, своје нагласке) - ова унутарња раслојеност сваког језика у сваком конкретном тренутку





његовог историјског постојања и јесте нужна претпоставка за жанр романа [. . .]”.²⁷² Стога, било да говори аутор, приповедач или неки лик, у роману је сваки говор додатно одређен присуством другачијег, „туђег говора”; дакле, „свој говор долази у дотицај с „туђим, између њих се успоставља нека врста дијалога, што и даје језички динамизам романескном тексту.

Романописац, по Бахтину, ако не жели да изгуби „језичко тло прознога стила”, мора остати „на висини релативизоване, *галилејевске језичке свести*”.²⁷³ Супротно је у поезији: „Све што песник види, схвата и мисли, он види, схвата и мисли очима датог језика, у његовим унутарњим формама, и не постоји ништа што би за потребе свога израза изискивало помоћ другога, туђег језика. Језик песничког жанра представља један и јединствен *птоломејевски свет*, изван кога ништа не постоји, нити је шта нужно”.²⁷⁴

Као што се из Бахтинове оштре слике види, разлика у употреби језика у стиху и прози, односно поезији и роману, веома је дубока: оснива се на неким дијаметралним супротностима. У књижевности је, поред осталог, ваљда и због тога писати у прози и писати у стиху готово исто што и служити се двама уметничким језицима. А ваљда су и зато ретки писци који су се с подједнаким успехом огледали и у стиху и у прози. Код Срба доста редак изузетак представља управо Милош Црњански, јер је познато да лиричар Црњански не уступа романописцу, а романописац, опет, још мање уступа лиричару. Штавише, може се казати да је он у плодним 20-им годинама - а углавном њих ћемо у овоме раду и узимати у обзир - са изузетном лакоћом прелазио из стиха у прозу и из прозе у стих. Мало је, међутим, вероватно да је та лакоћа случајна. Заснива се она, по свему судећи, на некој заједничкој подлози коју је Црњански израдио за стих подједнако као и за прозу. С друге стране, до такве подлоге Црњански је дошао не у обичним, него у врло специфичним књижевноисторијским околностима, када је доста снажан покрет авангарде (експресионистичка, зенитистичка, надреалистичка и сличне струје)²⁷⁵ подвргавао променама готово сав системтрадиционалних конвенција у српској књижевности. Нису се, дабоме, могле укинути све конвенције а да самим тим не буде укинута и сама књижевност, што су неке екстремне струје и желеле; није се могао укинути ни претежан њихов део, чак и привремено. Али је зато књижевно расположење, и поред великог отпора, ипак мењано у корист смелих промена, па и неких најсмелијих новина.

Позната по жустрој речи и умешности да летимичан утисак формулише као правило, Исидора Секулић је 1924. године овако писала о ондашњим немирима у српској књижевности: „Рат је породиио стотину ратова. Све се вредности још ратно цене. Ниједно време - иако су сва времена прелазна - није толико прелазно као ово”.²⁷⁶ Ми данас знамо да су се у том „најпрелазнијем” времену зачеле и неке нове књижевне вредности, па да су настале и

²⁷² М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, Москва, 1975, стр. 76.

²⁷³ Наведено дело, стр. 140. Подвлачење је наше.

²⁷⁴ Наведено дело, стр. 99. Подвлачење је наше.

²⁷⁵ Термин *авангарда* - као име за стилску формацију која је у разним европским књижевностима обухватила велики број „изама”, струја и групација, од 1910. до 1930. године - употребљавамо у складу с објашњењима која је дао Александар Флакер у чланку *Појам авангарде данас*, укљученом у: Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*. Avangarda i književna ljevica, Zagreb, 1982.

²⁷⁶ *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књига четврта: *Из књижевности I*, Београд, 1977, стр. 175.





књижевне творевине од непролазне вредности. Пошто гледамо с великог одстојања, ми данас такође у целоме ондашњем нeredу видимо и извeстан ред - извесну правилност у књижевном развоју. Најпре, авангарда с почетка XX века кратко се у овој прилици може одредити као развојни период кад се књижевност окренула против својих сопствених уметничких конвенција, кад их је почела уопште оспоравати. Стога, место да читаочеву пажњу држи усмерену на предмет приказивања, авангардна је књижевност добрим делом свраћа на себе саму, на свој програм „револуционарне измене” језичке уметности. Уопште је уметничка авангарда била, у ствари, део ширега критичког односа према затеченој, традиционалној култури као „окошталој” и „вештачкој”. Био је то у нашем веку први и можда најјачи талас општекултурног антитрадиционализма.²⁷⁷

Само се тиме може објаснити што је књижевност на радикалномe крилу авангарде (у футуризму, дадаизму и надреализму) себе саму порицала управо као друштвену установу, као институцију културе. Српски надреалисти су, у складу с тим, порицали књижевност као нешто што је институционализовано, славећи поезију, која измиче свим правилима и погодбама.²⁷⁸

У годинама одмах после свршетка првог светског рата управо је Милош Црњански био истакнути, ако не и најистакнутији поборник новог, „превратног духа” у српској књижевности. Његова прва збирка песама, *Лирика Итаке* (1919), сва је окренута ка разграђивању, оспоравању баштињених књижевних и културних вредности. Спреман на сарказам и цинизам, у наглашеномe дефетистичком расположењу, Црњански није презао да у време још свежих успомена на Солун и Кајмакчалан травестира високе националне вредности, које улазе у српску историјсконационалну митологију:

- (I) *Нисам ја за сребро ни за злато плако,
нити за Душанов сјај.
Не бих ја руком за царске дворе лако,
за онај блудница рај.*
- (IV) *Баш ништа ме за цркве душа не боли,
за силнога цара дом.
За грчке иконе полегуша голих
у робовском храму мом.*
- (Војничка песма)

²⁷⁷ „Не постоји готово ниједна авангардна манифестација која није нова варијација става који је Аполинер дефинисао као ‘антитрадиција’”, каже Ренато Пођоли у познатој студији о авангарди, па додаје: „Одбацивање прошлости и традиције је појава истовремена са стварањем најранијих авангарди или са јављањем првих великих личности које ће осветлити пут уметности нашег времена. Она се открива у изненадном убеђењу да је сва претходна уметност, од класичне старине до предвечерја нашег доба, била просто траћење времена“ (Renato Pođoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 1975, стр. 89. Prevela Јапа Јанићјевић).

²⁷⁸ Тако, на пример, Марко Ристић приказ Дединчеве *Јавне птице* под насловом *Објава поезије* (1927) завршава овом реченицом: „А да не би било неспоразума, завршићу својим задивљеним уверењем: да је ово *једина* књига у целокупној литератури која се и својом нераздвојном целином, и сваким словом својим избавља из књижевности, да би, жива и надземаљска, припала поезији“ (Marko Ristić, *Prisustva*, Beograd, 1966, стр. 36).





Распутане рушилачке побуде у српској књижевности, посебно код Црњанског, бар за једно краће време узеле су превагу над градилачким. Са овог је становишта лествица вредности националне културе окретана наглавачке. Авангарда заправо руши канонизовану хијерархију у култури, па и у самој књижевности.

Тих година је изгледало, вероватно више но било када раније у нашој књижевности, да ваља смањивам разлике међу жанровима; да се, штавише, жанровске конвенције могу уклонити. Као општа појава може се узети „фузија жанрова”,²⁷⁹ или барем јака тежња ка њој. Запажа се исто тако јака тежња да се премости чак и дубока разлика између стиха и прозе. У исти ред појава иде и то што су покаткад у једном истом тексту давани час стихови час проза, а што је код неких надреалиста касније прешло у манир (рецимо код Душана Матића и Милана Дединца). Али, то је био само један, спољњи и мање занимљив пут зближавања. Други, унутарњи, много је занимљивији, али је и сложенији: укидана су извесна ограничења, с једне стране у стиху, с друге у прози. Особито јасно осећала су се укидања неких ритмичких ограничења у стиху, што је и програмски било истакнуто. Аналогна појава, али супротно усмерена и мало испитана, постојала је у прози: ако се она прва назове „прозаизацијом” стиха и песме, ова друга може се назвати „поетизацијом” прозе и романа.

Укидање неких ограничења у стиху, што води његовој „прозаизацији”, и укидање неких ограничења у прози, што води њеној „поетизацији”, омогућило је Милошу Црњанском да изради већ поменути заједничку подлогу за стиховни и прозни текст. Засад, наравно, није јасно шта се доиста мисли под укидањем једних и других ограничења, па према томе ни шта конкретно значи двострани процес „прозаизације” и „поетизације”. Зато су потребна нешто тананија и заплетенија разграничења, а и теоријски уопштенији поглед. Напред дата слика о књижевним збивањима 20-их година одвећ је сиромашна; из ње се не види како је и зашто дошло до промена које нас овде занимају. Са опште књижевноисторијске слике сада би ваљало прећи на конкретније појединости у књижевном животу 20-их година, када се код нас - под притиском прилично јаког авангардног покрета - почео померати цео систем књижевних погодби и унутарњих подела. А последице тог померања код Црњанског се доста лако уочавају.

Промене су, очигледно, започеле у стиху, па одатле и треба поћи. У два своја програмска текста - *Објашњење „Суматре”* (1920) и *За слободни стих* (1922) - Црњански традиционалном, метричком стиху, супротставља нови, слободни стих. Књижевна превирања с почетка века и иначе су, у српском као и у другим европским песништвима, слободни стих истакла као значајну новину. Тако је, на пример, хрватски експресионист Антун Бранко Шимић објавио 1923. године значајан текст о слободном стиху под насловом *Техника пјесме*,²⁸⁰ где су дата образложења слична онима која налазимо код Црњанског. Код Црњанског су, чини нам се, кључне следеће поставке: „Поставио се калуп а priori за мисао и за осећај. Зато је ваљало разбити ту метрику и створити нову са мелодичном, слободном линијом ритма; „Али ритам није број слогова, дужих и краћих, наглашених и ненаглашених; „Сваки садржај има свој ритам”; „Он се не да везати у метрику.”²⁸¹

²⁷⁹ Израз је Пођолијев, уп.: Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 1975, стр. 94.

²⁸⁰ Прештампано у: Antun Branko Šimić: *Sabrana djela*, knjilga II, Zagreb, 1960.

²⁸¹ Чланак је првобитно објављен 1922. године у часопису *Мисао*. Цитирано према: *Српска књижевна критика*, књига 16: *Писци као критичари после првог светски рата* Нови Сад-Београд, 1975, стр. 72.





О рими се каже следеће: „Слободни стих, кад је задржао где риму, употребљава је асиметрично.”²⁸² Треба додати и однос према језику: „Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне. Није то било тако давно, кад је Дучић, исмејан, усудио се да напише да ‘шуште звезде’! Ми, дабогме, одосмо даље”.²⁸³ Слободни стих се дакле - што је довољно јасно казано - схвата као стих са ритмом ослобођеним од унапред дате, сталне метричке схеме, а такође ослобођеним и од унапред утврђеног система римовања.

Метар (метричка схема) и ритам стиха нису, разуме се, једно исто. Али је занимљиво и, чини се, није случајно што се ова очигледна разлика и у науци о стиху почиње истицати почетком века; у ствари, почев од симболизма и идући ка књижевној авангарди. Тако је барем у руској књижевности. При томе је ритам одређиван као скуп карактеристичних одступања од метра.²⁸⁴ Тачно, дакле, онако како се то у ондашњој поезији и дешавало: песници су све чешће кршили метричке погодбе, па се добијао утисак као да се испод „везаног” метра пробијао „слободни” ритам. На питање пак одакле ће тећи, и да ли се уопште може добити „слободан” ритам кад не буде било „везаног” метра, није тако лако одговорити као што се то на први поглед чини. Сасвим је извесно, а једино је то овде и занимљиво, да стиха уопште не би било кад се говорни низ не би према неком препознатљивоме параметру накнадно рашчлањавао на међусобно самерљиве (барем приближно изометричне) чланке. Може тај параметар бити број слогова (силабичко начело) или број наглашених слогова (акценатско начело) или број неких других језичких јединица.

Рашчлањавање се преноси на равни ниже од стиха (деоба на полустихове, па рецимо на стопе баштињене из класичне метрике), али и на више равни (стихови у строфу, строфе у неки стални песнички облик, попут сонета). Ако сада замислимо схему свих граница које овакво накнадно рашчлањавање предвиђа, а чему се говорни низ подвргава, биће то најпростија слика метричке схеме коју смо за потребе анализе могли да дамо.

Границе рашчлањавања служе, очигледно, за добијање, односно за конструисање стиха, па се стота и могу звати *конструктивне границе*. Сада се већ јасно потврђује на почетку изнесена поставка да моменат „планске градње” и моменат „конструисаности” у стиху добијају истакнуто место, што значи и у стиховном тексту, за разлику од прознога. Градиво, опет, у коме се помоћу допунског рашчлања звања праве стихови - а то је говорни низ - већ има своју сопствену, тј. првобитну, примарну рашчлањеност. Разуме се, говорни низ, пре и мимо стиха, уређен је и рашчлањен према граматичким правилима природног језика. Пошто је у овом случају битна синтакса, задржаћемо се летимице на њој. Најпре, језик нам ставља на располагање ограничен број синтаксичких образаца, који се могу схватити и као скуп правила о томе како је допуштено, а и како није, повезивати речи у реченице. Из свакидашњег језичког искуства, међутим, знамо да се граматички исправно склопљена реченица по правилу може прилично много варирати, и при томе се сваки пут мање или више мења смисао који она преноси. Илустрације ради, узећемо једну обичну реченицу и показати нека могућа варирања.

²⁸² Наведено дело, стр. 71.

²⁸³ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига четврта: Поезија, стр. 216.

²⁸⁴ Такво је тумачење заступао познати руски симболист Андреј Бели. Уп. зборник његових теоријских радова: Андрей Бѣлый, *Символизм*, Москва, 1910.





Нека као пример послужи следећа заповедна реченица: „Дај сестри своју свеску”. Прво, јаче се може нагласити свака од четирију речи (што обележавамо курзивом), и то је повезано с делимичном изменом смисла (на шта упозоравамо речима у загради): (1) „Дај сестри своју свеску” (а не оловку); (2) „Дај сестри своју (а не братовљево) свеску”; „Дај сестри (а не брату) своју свеску”; (4) „Дај (а не да је задржиш) сестри своју свеску”. Различно наглашавање заправо је премештање експираторног притиска. Друго, истородне промене у смислу настају и када се испред три речи начини осетна пауза. Паузу обележавамо зарезом: (1) „Дај сестри своју, свеску”; (2) „Дај сестри, своју свеску”; (3) „Дај, сестри своју свеску”. Треће, може се мењати ред речи, што такође корелира са променом смисла. Ево, само неких могућности: (1) „Сестри дај своју свеску”; (2) „Своју свеску дај сестри”; (3) „Дај своју свеску сестри”; (4) „Свеску своју сестри дај”.

Ако се сада један поред другог метну два случаја у којима је поредак речи хијастичан, осетиће се како интонација једном опада, док се други пут пење идући према крају: „Дај сестри своју свеску“, „Свеску своју сестри дај”. То сведочи да је поредак у реченици узајамно повезан с њеном интонационом кривуљом. Сем тога, извесно је да кретање реченичне интонације зависи од снижавања и дизања тона, размештаја експираторног притиска, као и размештаја синтаксичких пауза. Заправо су то саставни делови интонације. Проистиче, дакле, да су сви примери варирања што смо их навели узајамно повезани с „варирањем” смисла који реченица носи, али, и са „варирањем” њене интонације. За анализу пак - као што ћемо ускоро видети - најзанимљивији је случај када се при измени реда речи кида најужа синтагматска веза, што неминовно условљава појаву нове паузе: „Свеску дај сестри ↓ своју”. Атрибут је са почетка пребачен на сам крај, изгубио је актну везу с именицом „свеска”, па је стога тако рећи легитимно испред њега ставити зарез: „Свеску дај сестри, своју”.

Каже се обично да општимом помоћу реченице. И то је тачно, будући да не можемо општити мањим јединицама као што су синтагме и речи. А ако можемо, онда само под условом да добију својство предикативности, што значи својство реченице. С друге стране, међутим, доиста се у говору никада не појављује реченица уопште, него вазда само нека њена варијанта, попут оних што су малочас навођене. Кад оне не би постојале, реченица би била крута и статична; тек је могућност варирања чини еластичном и, тиме, прикладном за свакодневно општење. При томе у усменом општењу значајну улогу има оно што се у савременој лингвистици говора зове *конституација*. Није тешко предвидети шта ће се заправо десити кад се овако описана реченица уведе у метричку схему: њена ће се еластичност, могућност варирања, подврћи доста строгим ограничењима. Особито се интонација не може слободно кретати, него се - једном више, други пут мање - саображава са захтевима метра: са дужином стиха, дужином полустихова, односом између њих, са тежњом ка мање-више симетричном распореду наглашених и ненаглашених слогова (рецимо узастопно смењивање са обрнутим редоследом у јамбу и трохеју), са системом римовања, и слично. А будући да је интонација доста тесно повезана с редом речи, иста се ограничења преносе и на њега, односно уопште на синтаксички поредак.

Понашање синтаксе у стиху најлакше се прати у старим примерима кад је метар био стабилан. Бирано наш највише проучавани стих, чији је метар једноставан и нашироко познат: епски народни десетерац. Метар његов поставља следећа ограничења: стих има дужину од десет слогова, дели се на полустихове од четири и шест слогова; границе стиха обавезно се подудару са синтаксичко-интонационим границама, што, другим речима, значи да опкорачење задње границе стиха није допуштено; граница између полустихова, цезура, по правилу се подудара с највећом интонационом удолином/синтаксичком паузом унутар стиха, и стога се избегава да цезура сече тешњу синтагматску везу; такође постоји видљива тежња да девети слог стиха, ако је већ под нагласком, има један од наша два дуга нагласка (квантитативна клаузула). На пример, следећа реченица може се тачно уклопити у два





десетерца, што одмах означавамо помоћу три црте за границу између стихова и помоћу две за цезуру: „Намјера га || пред вече нанесе |||на зелено || језеро у гори”. Али то није довољно, јер се мора избећи да цезура падне посред одредбене синтагме „зелено || језеро. Стога се именица одваја од свог придева да би се у стиху најдубља интонациона удолинаса места које смо овде означили „на зелено ↓ језеро у гори” могла пребацити на место предвиђено за цезуру, између четвртог и петог слога: „на зелено ↓ у гори језеро. Стихови из песме *Диоба Јакишића* гласе, наиме, овако:

*Намјера га || предвече нанесе |||
На зелено || у гори језеро.*

Очигледно је, дакле, да су ред речи и интонација потчињени метричкој схеми и у служби су конституисања ритмичког низа. Сем тога, ако се у стиху обичан поредак „пуну *рујна* вина наточила” (контактна веза између подвученог придева и именице) слободно мења у необичан „пуну *рујна* наточила *вйна*” (дистактна веза између подвученог придева и именице), односно „ево теби *твог сина* Стојана” у „ево теби *твог* Стојана *сйна*” (оба је пута помоћу промене остварена квантитативна клаузула), онда је јасно да се синтакса овде не понаша на исти начин као и у свакодневной употреби. Штавише, она се уопште тако не понаша у прозноме тексту. Уз то је лако уочљива још једна, за даље излагање иначе веома важна појединост. Метричка схема тежи да у тачно одређеним размацама сече говорни низ, јер се на тај начин добија за ритмичко протицање неопходна периодичност. Без периодичности, наравно, нема ритма, а то значи да га нема без понављања међусобно самерљивих величина. Због тога у стиху постоји стални притисак на говорни низ да се синтаксички преуреди; да се, боље рећи, искористе оне синтаксичке могућности које му дају, барем приближно, изометрично рашчлањавање. Све скупа узето отвара пут разноличним синтаксичким понављањима, која иначе налазимо - негде више, негде знатно мање - у свима врстама стихова, али не и у прози. Од понављања је саткан и овај прекрасан почетак већ помињане песме *Диоба Јакишића*:

*Мјесец кара звијезду даницу:
„Бе си била, звијездо данице?
Бе си била, ђе си дангубила?
Дангубила три бијела дана?”*

Два-три примера из епског десетерца послужила су тек као мимогредна илустрација, а и неопходан доказ, да синтакса у прози и синтакса у стиху нису једна иста. Примери се могу узети и из стихова два заиста велика претходника, Ракића и Дучића, о којима су Црњански и његово поколење преоштро судили већ и зато што је то налагао авангардни антитрадиционализам. Чак и Антун Бранко Шимић има овакву тврдњу: „Прави умјетник у ријечи неће чинити као она два славна српска версификатора који су готово све своје пјесме испјевали у дванаестерцу и једанаестерцу”.²⁸⁵ Оставивши по страни Шимићев суд, који има само полемичку вредност, ми сада можемо замислити говорни низ који гласи: „лађе се шћућуриле у сивом заливу ко тице у гнезду, и непомична једра стоје над мирним сливом”. Он је - под јаким притиском метричких ограничења, међу које иде и систем римовања - у Ракићевим једанаестерцима овако преуређен: „Шћућуриле се у заливу сивом лађе, ко тице у гнезду, и једра, непомична, над мирним стоје сливом”. То су заправо три стиха из песме *Површни утисци*:

²⁸⁵ Antun Branko Šimić, *Sabrana djela*, knjiga II, Zagreb, 1960, стр. 328.





*Шћућуриле се у заливу сивом
Лађе, ко тице у гнезду, и једра,
Непомична, над мирним стоје сливом.*

Лако се могу издвојити барем неке већ на први поглед видљиве промене. Најпре, именица „лађе”, у улози подмета, пребачена је иза прирока. Затим, придев (атрибут) из препозитивног положаја „сивом заливу” пребачен је у постпозитивни „заливу сивом”. После тога, још један је придев пребачен у постпозицију, при чему су с обе његове стране зарезима назначене паузе које га синтаксички издвајају: „једра, *непомична*, над”. Најзад, непосредан контакт придева и именице „мирним сливом” промењен је у дистактну везу тиме што је између њих убачен глагол „мирним стоје сливом”.

Сва преуређивања синтаксе истородна (по типу) са неколико већ описаних примера биће, разуме се, у начелу већа и разноликија што су метричка ограничења бројнија и строжа. Ако је, према томе, слободни стих - барем како га је Црњански тумачио - збиља ослобођен од сталне метричке схеме коју је српски стих подразумевао све до Шантића, Ракића и Дучића, онда би природно било очекивати да ће се у њему синтакса знатно приближити обичној или прозној синтакси. Стих Милоша Црњанског баш таква наша очекивања изневерава. Штавише, у тренутку када одбацује традиционални, метрички везан стих, Црњански увећава број и учесталост одступања од обичне синтаксе. А што је најнеобичније, и за нас најважније, место да се синтакса у стиху приближи прозној синтакси, код Црњанског се синтакса у прози приближава стиховној синтакси. Таква се појава не запажа код Јована Дучића, ни код осталих српских песника који су крајем XIX и почетком XX века ритмички усавршили наш везани стих, али је занимљиво да је осим код Црњанског налазимо и код Момчила Настасијевића. Пре но што се пређе на ближе разматрање ове „поетизације” прозне синтаксе, ваља одговорити на питање шта је Црњански стварно напустио из традиционалне метрике, за коју је веровао да ју је „разбио”.

На то питање у основи и није тако тешко одговорити. Престао је, прво, да обраћа ма какву пажњу на размештај наглашених и ненаглашених слогова; мада овај размештај у нашој версификацији и не игра тако важну улогу као на неким другим језицима. Много је значајније напуштање истог броја слогова (тј. изосилабичности) као сталне мере. Код Црњанског број слогова у приличној мери варира из стиха у стих, али се, опет, то варирање понекад употребљава при компоновању строфе. Одустаје се потпуно од рашчлањавања стиха на полустихове. Најзад, сачувана је, додуше, рима, али су зато сва њена стална, традицијом освештана својства добрим делом преведена у факултативна.

Чак, када би се од нас захтевало да само у једној реченици кажемо како је у слободном стиху Црњанског „разбијен” метрички стих, она би овако могла гласити: све што је раније било метрички обавезно у начелу је постало факултативно. Ако ограничења и нису укинута, она се само понегде и само донекле поштују. У *Стражилову*, рецимо, можемо наћи строфу сатављену од условних једанаестераца и дванаестераца, а као последњи појављује се четварац. При томе цела строфа у вишеструком понављању варира, тако рећи, на свим плановима, па варирају и поменуте дужине. Последњи, „крњи” стих укључен је у ехо-риму (упор. прву строфу, која се појављује и на крају, и више пута се понавља). Иначе, с једне стране има стихова који се уопште не римују, а и оних који се сасвим неправилно римују (римоиди); с друге стране, има не само правилних рима него, исто тако, и удвојених. Кратко речено, најчешће мање но што стара норма тражи, али покадгод и више но што она тражи - ето то и јесте сигуран знак факултативности.





Превођење метричких ограничења из разреда обавезних у разред факултативних ослободило је више места за активније укључивање синтаксе и њене интонације у ритмички ток. Црњански је говорио о „новој метрици” са „мелодичном, слободнијом линијом ритма”, а то је у ствари био један еластичније уређен ритмички низ. Изменљивији, мање предвидљив ритмички ток осетно се, у суштини, приближио тешко ухватљивоме ритму прозне реченице. При пажљивоме посматрању запажа се да је, између осталог, дошло до једне у стихологији мало испитане појаве: кључна ритмотворна улога пренесена је са слога, акценатске целине и речи на вишу, синтаксичку раван. Будући да су границе којима је метричка схема секла говорни низ постале одвећ колебљиве, улогу накнадног рашчлањавања могла је на себе преузети синтакса. Не више број слогова у стиху и полустиховима, и поготову не тежња ка правилнијем смењивању наглашених и ннаглашених слогова, него је смењивање компактно уређених/раздвојених синтаксичких чланака постало основицом песничкога ритма. Јер, као што се негда стопа за стопом низала, тако се сада у стиховима Црњанског синтаксички чланци нижу један за другим. Наводимо већ помињану прву строфу *Стражилова*, с ехо-римом на завршетку:

*Лутам, / још, / витак, / са сребрним луком,
расцветане трешње, / из заседа, / мамим,
али, / иза гора, / завичај већ слутим,
где ћу смех, / под јаблановима самим,
да сахраним.*

Дужина и с њом број чланака - што је иначе у пишевоме тексту зарезом сигнализано - такође у приличној мери варирају од стиха до стиха. Но то не значи да су произвољни. Они, као уосталом и много шта друго у стиху Црњанскога, својом неравномерношћу изазивају код читаоца утисак о благоме ритмичком таласању и преливању. А управо је ова ритмички заталасана реченица и пренесена у прозни текст *Сеоба*. Само што такође треба узети у обзир да утисак читаочев о извесној заталасаности и преливању не би био могућ кад не би постојала подлога у виду једноличног рашчлањавања. Јер се само на подлози равномерноијег смењивања чланака може перципирати разлика у дузини тих чланака, једнако као и разлика у њиховоме броју. Јасно је да се тако нешто не би могло постићи без начела ритмичке изометричности, које иначе изворно припада стиху.

Начело ритмичке изометричности, међутим, кад се пренесе у прозну реченицу и превише узме маха, потискује или пригушује уобичајено развијање саме реченице, тј. уклапање њених делова у све већу целину по правилима синтаксичке субординације. На рачун обичног уклапања делова и склапања целине, предност се даје наглашенијем сегментовању начелу узастопности, односно узастопном низању чланака који су сегментовањем добијени. Одатле потиче једнолично али и ритмотворно сегментовање које налазимо у стиху *Стражилова*, на пример ово: „играћу, / до смрти, / скоком, / сретних, / пијаних, / бића”. Нема сумње да га, особито кад га истргнемо из песме, доживљавамо као нешто што је у приметној мери противно обичном синтаксичком низу. Али праву меру те противности осећамо тек у прозној реченици *Сеоба*, где при читању најпре пада у очи необична употреба зареза. На пример, из прве верзије романа: „Не паде му ни на ум, / да помисли, / да га жена, / код куће, / вара”.²⁸⁶ Касније су - свакако под утицајем нових

²⁸⁶ Уп.: *Српски књижевни гласник*, НС, књига XXIII, бр. 1 (1. јануар 1928), стр. 22. Уп. такође: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд, 1929, стр. 54.





правописних норми - брисана два прва зареза: „Не паде му ни на ум да помисли да га жена, код куће, вара“.²⁸⁷

Брисањем два зареза - оба пута испред изричне речнице која није у инверзији - само је делимично пригушен нарочит ритам реченице, али није измењен. Није зато што, суштински гледано, он и не зависи од зареза, него од синтаксичке паузе коју зарез графички сигнализује. На два места где је зарез метнут па избрисан постоје две синтаксичке паузе, па зарез заправо подстиче да их перципирамо, а брисање зареза помало их прикрива. Срећа је, међутим, што Црњански није дозволио да зарез буде брисан свуда где то налажу правила логичке интерпункције. Срећа, наиме, зато што остављена одступања од нормиране употребе зареза дају довољан број импулса за усмеравање читаоачеве пажње на ритмички уређен (ритмички осетан) размештај синтаксичких пауза. У стиху је, разуме се, овај размештај гушћи, строжи, и осетнији је. А његово је графичко сигнализовање обавезније зато што је баш он преузео улогу пољуљане, „расклимане“ метричке схеме. У прозу је, међутим, доспео из стиха, па је и адаптиран према извесним захтевима обичне, прозне синтаксе.

Очито је да се о књижевним својствима стиха Милоша Црњанског не може ваљано говорити ако се за обилази његова ритмичко-интонациона страна, а она се мора заобилазити све док нисмо у стању да уочимо барем тако просту чињеницу да је ритмотворно тежиште померено ка синтаксичкој равни. Али се такође ни о књижевним квалитетима његове прозе не може ваљано судити ако се занемарује особит склоп његове реченице, а он се мора занемаривати све док нисмо кадри да покажемо како у њему - уз општа синтаксичка правила - саучествују и нека из стиха преузета ритмичка начела. Из досадашњег разматрања проистиче, прво, да се та начела најпре запажају по чудноватој употреби зареза. Затим, нешто ближе посматрање показује да зарез, додуше, служи као спољњи, али и као неопходан сигнал за нарочит размештај синтаксичких пауза. Најзад, нешто помније разгледање унутарњих синтаксичких промена открива да је размештај пауза последица преуређивања устаљених, канонизованих односа у реченици. Није, дакле, Црњански мењао само неке књижевне конвенције у стиху и прози; мењао је такође и неке језичке конвенције. Заправо је он први у употребу увео неке синтаксичке могућности које „пре њега на нашем језику нису биле коришћене. Или бар нису биле довољно коришћене.

Сада би ваљало издвојити неке кључне поступке и осветлити их уз помоћ раније анализираних појединости. Стари пример за реченицу гласио је: „Дај сестри своју свеску“. Једном малом изменом речи може се добити пауза у одредбеној синтагми: „Дај сестри свеску ↓ своју“. Стога се с правом може метнути зарез: „Дај сестри свеску, своју. Поступак постпонирања придева у вези је, дакле, с паузом која нас занима. Могло би се казати да он порађа паузу. Постоји врло једноставан начин да се провери да ли постпонирање збиља уноси допунске синтаксичке паузе. Најпре проширујемо синтагму за два придева: „Дај сестри своју нову школску свеску“. Затим узастопно пребацујемо у постпозицију придев по придев: (1) „Дај сестри своју нову свеску, школску“; (2) „Дај сестри своју свеску, школску, нову“; (3) „Дај сестри свеску, школску, нову, своју“. Сада се већ јасно види како долази до уношења допунских пауза, али такође и шта конкретно значи тврдња да се обично синтаксичко уклапање делова у већу целину може заменити узастопним присаједињавањем јединица. При томе се заиста добија оштро рашчлањен синтаксички низ, какав нам је по типу добро познат из реченице Милоша Црњанског. Јер се Црњански често служи описаним поступком: затреба ли му да из

²⁸⁷ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 175. Тако је и у издању из 1956. године.





синтагме „своје уморне мисли” добије два ритмички активирани чланка, поступиће на следећи начин „уморне мисли, / своје”.

Премда се овде све време говорило о придевима и именицама, ипак нису у питању врсте речи, него њихове синтаксичке функције. Придеви су, наравно, атрибути. Атрибути, опет, заједно с апозицијама, објектима и прилошким одредбама чине зависне чланове реченице или додатке подмету и прироку. Све скупа назваћемо *детерминативима* да би се могла дати уопштенија формулација. Један од поступака, наиме, којима се Црњански редовно служи, и који откривају генезу необичног склопа његове реченице, јесте: *постпонирање детерминатива*. То се могло закључити већ из покушаја на почетку овог поглавља да се нормализује размештај реченичних делова. Тада смо били приморани да детерминативе пребацујемо напред, према почетку реченице (тачка рачунања је прирок „дознати): „Било јој је равнодушно да ли ће то на неки начин *тамо негде далеко у свету* дознати чак и муж”. Црњански је пак тај замисливи поредак био преокренуо овако: „Било јој је равнодушно да ли ће то, на неки начин, дознати чак и муж, / тамо, / негде, / далеко, / у свету”. Слично се може поступити и са првом наведеном реченицом. Код Црњанског она гласи: „Пред њим, пре свега, ћутала је, исплакана, са једним тајанственим осмехом”. ствениМ осмехом”. Са напред враћеним детерминасивима (рачуна се опет од прирока „ћутала”) изгледала би овако: „Пред њим је, пре свега, са једним тајанственим осмехом исплакана ћутала.”²⁸⁸

Поступак постпонирања детерминатива у лингвистици је сразмерно добро познат, а у последње време посвећује му се и нешто већа пажња. Али се он у лингвистици сматра само једним видом истородних синтаксичких појава, односно делом једне шире појаве. Познато је наиме, да се чланови реченице могу издвајати или изоловати од своје непосредне околине, и то у разне степене, све док се потпуно не осамостале. Односи се то у првом реду на зависне или споредне чланове, које смо назвали детерминативима.²⁸⁹ Нека нам као пример послужи реченица: „Девојчица је упорно ћутала”. У њој се двома паузама, зарезима обележеним, може издвојити одредба за начин: „Девојчица је, упорно, ћутала”. Тако, у суштини, и поступа Црњански када замисливу реченицу (1) поступком издвајања рашчлањује као реченицу (2), па добија синтаксички низ с активираним ритмичким потенцијалом: „Затим под непрекидним ударањем добошара започе тише разапињање шатора“ → (2) „Затим, / под непрекидним ударањем добошара, / започе, / тише, / разапињање шатора.”²⁹⁰ Сваки овако издвојен

²⁸⁸ Подсећамо на раније наведен случај кад се синтагматска веза потпуно кида, па је и зарез неминован: „Свеску дај сестри, своју”. Што се дакле више удаљавамо од синтаксичког поретка, синтаксичка је пауза све већа.

²⁸⁹ Опширнији опис поступка издвајања (рус. обособление), и то са наглашено интонационе стране, налазимо још код А. М. Пешковског. У његовој књизи *Руска синтакса у научном осветљењу*. Прво издање 1914. године, једно поглавље посвећено је „издвојеним споредним члачлановима”, тј. зависним члановима реченице, детерминативима. Његова формулација гласи: „Издвојеним споредним чланом назива се онај споредни члан који се (сам или заједно са другим од њега зависним члановима) по мелодији и ритму и - паралелно - по везаности за суседне чланове изједначава са посебном зависном реченицом” (А. М. Пешковский, *Русский синтаксис в научном освещении*, Москва, 1956 стр. 416). Издвојени члан реченице дакле, по мишљењу Пешковског, добија статус целе реченице. При томе „мелодија и ритам имају значајну улогу.

²⁹⁰ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 133. Овде је један зарез испуштен, а ми смо вратили према првом издању: Милош Црњански, *Сеобе*, 1929, стр. 15.





реченични члан/део тежи ка постепеноме осамостаљивању: прво је полупредикативан,²⁹¹ да би на крају добио и пуну предикативност. Или, другим речима, једном добија половичну, потом и пуну реченичну вредност. На те случајеве и прелазимо.

Издвајање са којим иде и промена реда речи још више појачава тежњу ка осамостаљивању. Ако је просто издвајање први, издвајање с променом реда речи био би други корак. На пример: „Девојчица је ћутала, упорно”. Код Црњанског је, видели смо, чест такав поступак постпонирања детерминатива. Постоје, међутим, и другачији случајеви „преметања речи”, о којима нећемо успети да говоримо. Њих једноставно подразумевамо. Следећи корак води ка стварноме осамостаљивању реченичног члана: „Девојчица је ћутала. Упорно”. Последњи се случај се у нашој данашњој лингвистици назива *парцелација реченице*, тј. њено комадање.²⁹² Ево два примера из *Сеоба*: (1) „Мрзели су је и страшили је се. Њеног осмеха”; (2) „Децу је била дала слушкињама; само пред мужем држала их је на крилу. Са осмехом”.²⁹³ Уназад враћен процес, такође у два корака, изгледао би овако: *први корак* (враћање на постпонирање детерминатива) „само пред мужем држала их је у крилу, са осмехом”; *други корак* (враћање на обичан поредак) „само их је пред мужем са осмехом држала на крилу”.

Вероватно је да се и код неких других српских писаца, пре Црњанског, могу наћи сличне и исте појаве, али оне нису у њиховој реченици толико честе, готово редовне, па самим тим ни важне, карактеристичне. Тек у романима Милоша Црњанског сви степени синтаксичког издвајања и осамостаљивања постају активна средства уметничког описивања. Издвојени детерминативи нису повремени појава, употребљена ради стилског појачања, већ су у реченици *Сеоба* прерасли у њен конститутивни моменат. При томе је занимљива још једна појединост, коју ваља барем поменути кад је већ не можемо овде анализирати. И код самог Црњанског, наиме, примећује се развој који почиње поступком издвајања у *Дневнику о Чарнојевићу* и нарочито, у *Сеобама*, да би касније превагнуо поступак комадања ренице (парцелација) у *Другој књизи Сеоба* (1962) и у *Роману о Лондону* (1971).²⁹⁴

Према извесним несистематизованим лингвистичким запажањима, књижевна превирања и књижевни експерименти у време авангарде, од 1910. до 1930. године, најдубљег су трага оставили у синтакси. Коване су, додуше, нове речи, и коване су каткад изобилно, а и на необичан начин, али то у морфологији свеједно није изазвало неки ланчан процес ширих размера. У синтакси су, међутим, промене биле широке и започеле су, по свему судећи, још у

²⁹¹ О томе да је сваки издвојени члан реченице полупредикативан тврди се и у научној, у извесном смислу и експерименталној граматици: *Граматика современного русского литературного языка*. Ответственный редактор Н. Р. Шведова, Москва, 1970, стр. 643.

²⁹² Врло опширна, а и једноставно писана, анализа парцелације на материјалу руског језика може се наћи у књизи: Ю. В. Ванников, *Синтакси речи и синтаксические особенности русской речи*, Москва, 1979.

²⁹³ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 167. Подвлачење је наше.

²⁹⁴ Парцелација у *Роману о Лондону* опширно је, са чисто лингвистичког становишта, описана у студији: Милорад Радовановић, Неки синтаксички поступци карактеристични за језик књиге „Роман о Лондону” Милоша Црњанског, у: *Прилози проучавању језика*, књига 10, Нови Сад, 1974.





време импресионизма.²⁹⁵ Већ немачки експресионисти усмеравају свој рушилачки полет на разграђивање канонске синтаксе; њихов је циљ *нова синтакса*, како је насловљена једна песма Јоханеса Р. Бехера, у којој се структура реченице опредмеђује као особит динамични свет: глагол је „звучни аероплан”, придеви су „бенгалски лептири”, императив „прескаче фантастични пејзаж реченице”, и сл. У футуристичким програмима говори се о разарању синтаксе, а експресионисти помињу „синтаксу крика” и „испрекидане реченице”, што опет налазимо у једној песни Бехеровој:

*Der Dichter meidet strahlende Akkorde,
Er stösst durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reisst das Volk auf mit gebeckten Sätzen.*

*(Песник се клони блиставих акорда,
У трубе он дува, туче по добошу да све пишти.
Испрекиданим реченицама подиже народ.)*

У радовима о авангардној уметности готово да се не пропушта да истакне како је широко схваћено начело јукстапозиције избило у први план.²⁹⁶ А о њему се са много више права може говорити као о начелу које је узело маха у синтакси. Код Црњанског, видели смо, све води од сложене синтаксичке субординације ка простој јукстапозицији; а особито то што је у обичну, прозну реченицу пренесена стиховна тежња ка изометричности. Занимљиво је такође да је лингвист Георгиј Винокур давно запазио у синтакси авангардног песника Мајаковског оно што ми данас откривамо у синтакси Црњанског: „Опште својство синтаксе Мајаковскога више напомиње оно што је Пешковски веома срећно назвао ‘издвајање’, тј. такво интонационо изоловање појединих чланова у говорноме низу да се они одвајају као самосталне и затворене целине, по вредности изједначене, како је говорио Пешковски, с реченицом [. . .]”.²⁹⁷ Очигледно је, дакле, да је авангардни књижевни покрет одбијањем, оспоравањем и разарањем канонизованих односа у традиционалној реченици проузроковао извесна синтаксичка померања која су по типу слична на разним језицима.

Правац тих померања углавном се подудара с развојем - има се у виду логика развоја, не пуки временски редослед - који смо укратко код Црњанског описали: најпре узима маха просто издвајање зависних чланова реченице, затим јача тежња да се они потпуно осамостале, што на крају и доводи до комадања реченице. Према томе, оштро и чудно рашчлањена

²⁹⁵ Тако, на пример, Луизе Тон истиче да су немачки импресионисти настојали да „ређају што краће основне реченице све једну иза друге” (Luise Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, München, 1928. стр. 88).

²⁹⁶ Истиче то и Александар Флакер у већ помињаној књизи: Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*. Avangarda i književna ljevica, Zagreb, 1982, стр. 327.

²⁹⁷ Г. Винокур, *Маяковский новатор языка*, Москва, 1943, стр. 77.





реченица Милоша Црњанског није настала - као што се понекад мисли - случајно, нити се може објаснити личним разлозима/потребама, тек вољом и одлуком пишчевом. Она је, наиме, у извесној мери и производ посебних књижевних околности, ширих померања у авангардној књижевности на почетку века, а у српској 20-их година. Задатак је лингвистике да што потпуније опише њене особине, и нарочито њена одступања од обичнога синтаксичког стања. Али лингвистика не може улазити у чисто књижевне подстицаје за синтаксичка померања, нити у последице које ова померања имају на плану књижевног описа и књижевних вредности.

Обављена посматрања - мада су далеко од исцрпних, а нису наведени примери ни за све поступке којима се наш писац служи - омогућавају да се склопи нешто целовитија слика о природи реченице којом су *Сеобе* написане. Нешто светла је бачено и на чисто књижевну генезу те реченице. Очигледно, први подстицаји за померања налазе се тамо где смо можда мање склони да их тражимо - у специфичној синтакси стиха. Потреба за изометричним сегментовањем одувек је наводила песнике да ритмичким границама допунски секу говорни низ, па су поједине реченичне чланове час хотимично, час нехотично издвајали, изоловали као засебне целине, и у разном их степену осамостаљивали. У стиху су, с друге стране, одвајкада предузимана мања или већа синтаксичка преуређивања како би изворна реченична рашчлањеност саобразила с накнадном стиховном. Има их, видели смо, у епском десетерцу и, исто тако, у Ракићевим стиховима. Али их има и у слободном стиху Милоша Црњанског. Штавише, једну врсту таквих преуређивања нашли смо као типичну за његову прозну реченицу. Дошло је, очигледно, до једног парадоксалног преокрета, који завређује да се на њему још који тренутак задржимо.

У метрички везаноме стиху синтаксичка су се померања налазила у другом плану - као помоћна, другоразредна, па стога и мање видљива. Али када је метричку схему одбацио, Црњански је њих довео у први план, будући да их је учинио главним носиоцима стиховнога ритма. При томе су сва метричка ограничења пре постала, у начелу, факултативна него што су стварно одбачена. Због тога неки проучаваоци стоје помало збуњени пред стихом *Стражилова*: чини се да у исти мах и јесте и није слободни стих. Што у томе није спорно, или што бар нама не изгледа спорно, то је да синтакса знатним, видљивим делом преузима на себе некадању улогу метра. А то, даље, значи да је Црњански у склапање реченице укључио ритмичка начела стиха. Прво је тако поступао у стиховној реченици, са јасном ритмотворном улогом коју јој је наменио. Али кад је једном такву реченицу изградио, он се њоме почео служити свуда - у стиху као и у прози, у песми у роману, у путопису као и у мемоарима. Твко је постала редовно и, за Црњанског, карактеристично изражајно средство; саображено, разуме се, са врло специфичним књижевним садржајима.

Неке важније особине те реченице сада се јасније распознају; могу се издвојити и на нешто уопштенији начин описати. Најпре, у њој су у први план дошли ритмичко-интонациони чиниоци. При читању *Сеоба* они се готово изједно осећају као активни. Црњански је синтаксичку интонацију активирао уз помоћ уједначенога, сталног а истоврсног рашчлањавања: у реченици се, све до монотоније, издвајају детерминативи услужби било подмета било прирока. Следећи пример пре је правило него што би био изузетак: „Јашући, / тежак, / великог коња, / мирног и крај страшне лупе бубњева, / могао је, / први пут, / после дугог времена, / да нехатно испружи огромне своје бутине и цеванице.”²⁹⁸

²⁹⁸ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 353.





Само наглашена тежња ка једноликоме рашчлањавању могла је навести Црњанског да у реченици која је иначе сва сачињена од голог ређања чак и детерминатив „мокра постпонира, па тиме монотонно ређање увећа: „Ноћ, / мокра, / празан трг, / фењери, / сенке бедема, / утврђења, / сасви га узнемирише.“²⁹⁹ Могао је, додуше, да иде и даље, све до пуне монотоније, пуне атомизације синтаксичке целине. Ми ћемо продужити тамо где је он стао: „Ноћ, / мокра, / трг, / празан, / фењери, / сенке бедема, / утврђења, / узнемирише га, / сасвим“. Али је и без тога, разуме се, монотонија код Црњанског врло велика.

Овде се под пуном монотонијом мисли на једнолично низање, све узастопно смењивање јединица у јукстапозицији, насупрот синтаксичкоме уклапању (субординацији) мањих једница у веће целине: место „мокра ноћ“ даје се „ноћ, мокра; уместо „први пут је могао после дугог времена“ даје се „могао је, први пут, после дугог времена“, и сл. Реченица Милоша Црњанског има висок степен овакве монотоније; виши но прозна реченица било којег другог нашег писца. Двоје ваља посебно истаћи. Прво, монотонно сегментовање у исти је мах и облик ритмичког уређивања говорног низа. Доказ је то, између осталог, да је реченица *Сеоба* збиља ритмички конструисана. Друго, тежња ка монотонном сегментовању узајамно је повезана с расклапањем синтаксичких склопова. И када се та тежња докраја доведе, збиља долази до потпуне аутоматизације синтаксичке целине. А, опет, чим се синтаксички склопови почну расклапати као у досад показаним примерима, неизбежно се дезаутоматизује и активира интонација: појављују се, видели смо, нове паузе, мења се размештај експираторног притиска, тон се у већем степену диже и пада. Измењена интонациона кривуља појачава се, поред осталог, и по закону контраста: читалац је контрастно перципира на подлози старе, њему познате, већ аутоматизоване синтаксичке интонације. Ефекат је доста јак.

Има, међутим, још једна ствар коју не би требало мимоићи. Појачана ритмичност и активирана интонација преузимају у реченици Милоша Црњанског већу организациону улогу него што је обично имају. Стога монотонно рашчлањавање с једне стране расклапа синтаксичке склопове, а то значи дезорганизује, док с друге стране ритмички организује исти синтаксички низ. Такав низ одликује већа слобода чланова који га чине: лакше се измештају, лакше замењују места, а могу се лако и сасвим осамосталити. То и јесте, само из другог угла посматрано, издвајање и постепено осамостаљивање чланова реченице све до њенога комадања. Нема сумње да, већ у начелу, осамостаљивање делова слаби целину: она губи чисто синтаксичку, а с њом и логичку чврстину. С те стране реченица Милоша Црњанског има лабаву структуру. А са семантичке стране она је понекад недовољно одређена, „мутна“ је, „разливена“.

Тако нам се, рецимо, у једној реченици саопштава да је ветар преврнуо Аранђелову лађу док је натоварена коњима пловила реком у турске крајеве: „На ветру, који повија кишу, по рекама, лађа Аранђела Исаковича, пуна коња, што беше на путу, преко, к Турцима, би захваћена водом и преврнута“. ³⁰⁰ Ако је помније разгледамо део по део, приметимо да реченица није ни синтаксички ни логички посве складна целина, да је чак мало и незграпна. Уосталом, зар је за ветар који *лађе преврће* било тако важно напоменути да по рекама *повија кишу*? Али је, очигледно, била потребна жива, покретна слика о повијању кише. Кажемо покретна зато што је Црњанском стало да прикаже и неке врло ситне појединости онако како су оне за конкретну перцепцију дате, како их у једном непоновљивом трену може видети индивидуално око. Стога је готово нужно ослабљена, поколебана селекција између тренутних

²⁹⁹ Наведено дело, стр. 352.

³⁰⁰ Наведено дело, стр. 175.





и сталних, мимогредних и важних појединости и својстава. За разлику од неутралног а сређеног, појмовно рашчлањеног описа.

Наредни је пример још занимљивији: „Видећи, по широким, празним пољанама, до реке, и, иза ње, до брда у плаветнилу, осети и то, у тој даљини, да није ни он рођен за сву ту неизрециво отужну досаду и празнину у којој се нашао”.³⁰¹ Опис је дат у ауторово име, али садржај његов и угао описивања несумњиво припадају Вуку Исаковичу. То није спољње, него унутарње описивање: из јунака, из стања у коме се он налази, и из магновења у коме он види оно што се описује. А такав се утисак постиже углавном на овај начин: оно што Вук Исакович види језичким се средствима васпоставља као сам процес перципирања, као постепено кретање његовог ока од оног што је ближе ка оном што је све даље и даље у празноме простору. У исти је мах оно што око перципира преломљено у души Исаковичевој: синтаксички сегментован и детаљисан опис просторне празнине кроз коју поглед пролази заправо конституише унутарње време јунаковог доживљавања. Својим разглобљеним, рашчлањеним низом реченица, право речено, више и не описује, него саздаје доживљајни ток.

У српској књижевности при крају XIX и почетком XX века улаган је осетан напор да се стабилизује синтакса. Особито је била важна израда сложеније, развијеније, а у исти мах и чвршће хипотаксе. Нема сумње да са синтаксичком дисциплином иде дисциплина мишљења; да са успостављеном хијерархијом односа у реченичним склоповима иде логички сређено излагање. У књижевној прози са тим иде прегледно уређен и у сразмери са целином развијен опис. На њему се, опет, темељи композиција целог приповедачевог дела. Стога, што се више тежи стабилизацији, уравнотеженим наративним формама, далеким од иновација и експеримената, у књижевности је на све већој цени синтаксичка норма, а на све мањој су њена нарушавања. С друге стране, разумљиво је што је Јован Скерлић могао, дигавши синтаксу високо на лествици вредности, тврдити да је она заправо „геометрија мисли”. Разумљиво је такође што се Јован Дучић, који је у својој беспрекорно складној путописној прози знатно унапредио и на виши степен дигао синтаксичку вештину код нас, огорчено супротставио 20-их година потпуно супротноме развоју који је тих година био узео маха. Супротставио се, наиме, синтаксичкоме разграђивању које су онда предузимали авангардни писци, „модернисти”, међу којима је и Црњански био.³⁰²

Гледамо ли из угла претходног развоја српске књижевности, дакле очима Скерлићевим и Дучићевим, померања која смо код Црњанског описали пре ће изгледати као расуло него као продужен синтаксички развој. Дакле као назадовање, не напредовање у извесном смислу то и јесте тако. Већ и зато, уосталом, што ритмички условљено монотono рашчлањавање води ка поравнавању разлика, упрошћавању структуре.

Рашчлањавање које Црњански једнолико проводи слабило је, наиме, управо ону малочас поменућу сложенију синтаксу која је у српској књижевности нарочито успешно разрађивана, усавршавана и у знатној мери учвршћена на прелазу векова. Та су настојања крунисана, као што је познато, у *београдском стилу*.³⁰³ У супротности с њиме, код Црњанског узимају маха следеће појаве: прво, поравнавају се односи међу члановима реченице сразмерно тежњи да се сви детерминативи издвоје као равноправни; друго, поравнавају се чланови реченице са целим реченичним јединицама у сложеној реченици, јер се сегментацијом

³⁰¹ Наведено дело, стр. 274.

³⁰² Јован Дучић, *Сабрана дјела*, књига IV: *Моји сапутници*, Сарајево, 1969, стр. 97.

³⁰³ О београдском стилу опширније у овој књизи на стр. 49-53.





једнако издвајају; треће, поравнавају се односи између разних типова независних и зависних реченица у сложеној, сразмерно тежњи ка преовладавању јукстапозиције. Из такве опште тежње ка поравнавању, што се одразило и у употреби интерпункције, проистекле су најмање две важне последице које ваља шире описати.

Прво, када се разлике у ма којој структури укидају, када се поравнавају односи који су хијерархијски различити, та структура постаје лабавија и њени су делови независнији. Долази до упрошћавања структуре. То се и десило са реченицом Милоша Црњанског: добила је хијерархијски лабавију, простију структуру. Али су зато могућности узастопног низања знатно веће, што значи да се у синтаксичкоме низу једно поред другог лакше може наћи и оно што је раније теже било довести у суседство. Тиме се реченица, очито је, отвара за слободније уношење већег броја разноликијих детаља. Укидање неких чисто синтаксичких ограничења (упрошћавање синтаксичке хијерархије) иде руку под руку с укидањем извесних ограничења појмовно-логичког реда, а укидање ових последњих дозвољава да се у опис укључи већи број непосреднијих утисака и тренутних субјективних садржаја. Црњански је разграђивао синтаксу управо с оне стране с које се за њу може казати да је „геометрија мисли”. Отуда његова реченица, ни сама ни у уланчавању са другима, не води читаоца према синтетичном опису или чак мисаоној синтези, него га стално везује за ситне појединости, тренутне појве, наговештаје и слутње.

Друга последица тесно је повезана с првом, и води нас до истог својства. Поравнавање статуса реченичног члана са статусом саме реченице у извесном је смислу у супротности са општим језичким развојем.³⁰⁴ Јер је, рецимо, сасвим очигледно да свака одредбена синтагма крије у себи некадању (у дубинској структури садржану, ако хоћете) целу реченицу: „мокра ноћ” подразумева „ноћ је мокра”, па се прво елиминише предикативност „ноћ мокра”, а затим се придев пребацује у препозицију „мокра ноћ”. Тако је ако рачунамо од савремене норме, а једино тако и смео рачунати. Црњански пак, кад рачунамо од језичке норме која се пре пола века није разликовала од данашње, као да враћа назад точак развоја: синтагму „мокра ноћ” мења у „ноћ мокра”, па ритмички условљеним сегментовањем издваја, изолује детерминатив (што је графички изражено зарезом), тј. добија типичну полупредикативну конструкцију „ноћ, мокра”, чиме се делимично враћа, актуелизује некадања предикативност. Узмемо ли сада у обзир да ритмичко рашчлањавање уопште - негде отворено, негде прикривено - подстиче тежњу ка издвајању чланова реченице, и уопште ка синтаксичком издвајању јединица на свим равнима, постаће нам нешто јасније колико је синтаксички низ у *Сеобама* разглобљен. Таква разглобљеност није погодна за мирну дескрипцију и статичну слику. Напротив.

Истакнута, делимично и објашњена реченична својства могу бити од користи при тумачењу описа као што је овај, колико танан толико и динамичан: „Пробудила се, кад јој је девер тихо одшкринуо врата. За један тренутак она га виде, као да је био закорачио у вис, у вратима, која постадоше видна. Плав кафтан, жут лик, са плоснатим носем, брадица, ретка коса, за часак стајаху, као у продужењу сна, у светлости зоре, у вратима. За један трен, она виде, бледо, јутарње небо напољу, део крова и једну грану, затим се узана светлост одшкринутих врата, на зиду, опет сузи и затвори, у мраку.”³⁰⁵ Једно Дафинино перцептивно магновење - између сна и јаве - Црњански је разложио делић по делић, а онда је њихово нагло смењивање укључио у свој оштро сегментован, тако рећи скоковит а убрзан синтаксички низ.

³⁰⁴ Под развојем у овом случају пре разумемо логички редослед у структурној генези него пуко временско, емпиријски потврђено смењивање старијег стања новијим.

³⁰⁵ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 181.





Динамика Дафанине перцепције саображена је, дакле, са синтаксичком динамиком. Заправо се она прва никада не би појавила, не би ила књижевно обликована; када је ова друга не би могла у себи отеловити.

Сама Дафина у роману не говори. Чини се да није изговорила више од једног узвика: „Умрећу, умрећу”. Али се свеједно њени доживљаји и виђење њеног ока преносе у опис, и то на исти начин, истим путем којим је у горњем примеру пренесена динамика њене перцепције. Ако лик не говори, познато је, место њега говори аутор. У *Сеобама* је аутор свуда присутан – све види и све зна. Ипак, то није око које све види а само је невидљиво, око које објективно и са стране описује. Ауторско око у *Сеобама* гледа – послужићемо се једном доста јаком сликом – кроз преуређену реченицу. У ствари, кроз реченицу која је кадра да опис који се у роману даје сама у себи прелама. Она тако прелама и Дафинин унутарњи живот. При томе Дафинин субјективни доживљај није укинут, ми га осећамо, али га отприлике осећамо као и песникове емоције у његовим стиховима: чим их одвојимо од структуре стиха, оне чиле. Додамо ли само да се ово што је о Дафини речено односи и на остале ликове, и ми смо већ закорачили у подручје где су избор и употреба језичких средстава непосредније повезани са општим склопом романа. И тек се ту, у ствари, може ваљано сагледати са каквом је све чисто књижевном сврхом саображена нова и необична реченица Милоша Црњанског.





III

Ч

им смо, при крају прошлог поглавља, прешли са унутарњег склопа реченице

на улогу коју има у приповедању, одмах су се појавили ликови и аутор. То су у роману кључни чиниоци, од којих зависи употреба језика; па, разуме се, зависи и синтакса. Док се у поезији синтакса, тако рећи, пропушта кроз ритмичко устројство стиха, дотле се овде пропушта кроз троврсни медијум: или кроз аутора, или кроз приповедача, или кроз неки од ликова. Не постоје, према томе, ограничења само у стиху и песми, него исто тако у прози и роману. Само што се ова друга теже откривају, и мање су испитана. А будући да су у претходном поглављу доста широко описана ограничења у метрички везаноме стиху која је Милош Црњански или настојао да укине или их је свео на факултативна, сада би ваљало исто учинити и код прозе. Показана је, са те стране, „прозаизација” стиха; ваљало би, такође са те стране, показати и „поетизацију” прозе.

Полазне идеје углавном су Бахтинове, онако како су напред у основној контури изложене. И како их је, уосталом, широко разрадио Борис Успенски у *Поетици композиције*.³⁰⁶ Елем, прозаисту је стављена на располагање употребна рашчлањеност језика на говоре или, како их још понекад лингвисти зову, поткодове. Модерни национални језици знају за широку и густу мрежу говора. Постоји, пре свега, нормирани облик говора, такозвани књижевни или стандардни језик, који служи за званично општење. Употреба језика у засебним социокултурним подручјима даје функционалне стилове, као што су административни, жуналистички или чисто научни. За тим се мрежа разграђује са једне стране у месне говоре (географски дијалекти), с друге у говоре друштвених средина (социјални дијалекти). И тако све до идиолекта. Оваква употребна рашчлањеност језика изоморфна је с рашчлањеношћу културе и раслојеношћу друштва, па стога, у роману, социокултурне карактеристике лика иду заједно с говором - преломљене су у његовоме говору.

Ваљало би сада барем две ствари истаћи. Најпре, зависно од облика приповедања, писац бира најмање између три могућности при карактерисању лика: или га карактерише помоћу туђег говора, или уз повремено упућивање на његов говор, или му допушта да сам говори. Тако је Вуку Исаковичу допуштено да само понекад изговори покоју фразу, и то у црквенословенској стилизацији. Али је и то довољно да његов лик учини бар у извесној мери језички рељефним. Насупрот томе, лик госпоже Дафине и лик Аранђела Исаковича искључиво се преламају у туђем, ауторовоме говору. Они сами не говоре. Друго, постоји једна прећутна норма, која се иначе доста јасно испољава у нашем очекивању. Ако, наиме, аутор приповеда роман, очекујемо да ће то чинити на језичком стандарду (на „правилном” књижевном језику) свога времена. У том случају његов нормиран а неутралан говор добија у роману улогу која се може поредити чак и са улогом коју фон има на сликарском платну. А за ликове се, у складу с тим, узимају сви остали говори, даље или ближе од језичког стандарда, па и сам стандард, али - и то је суштинско - бирају се саобразно са социокултурним

³⁰⁶ Наш превод: В. А. Uspenski. *Poetika kompozicije*. Semiotika ikone, Beograd. 1979.





карактеристикама сваког лика. Кратко речено, укупна диференцираност - с једне стране између аутора (односно приповедача кад постоји) и ликова, с друге између ликова самих - даје приповедању у роману, особито почев од реализма, карактеристичну рељефност. Даје му, ако се тако сме рећи, језичку тродимензионалност.

Ако је Милош Црњански 20-их година ишта укинуо или барем на малену меру свео, онда је то пре свега поменути говорна диференцираност. С ове су стране *Сеобе* изгубиле приповедну рељефност: брисање говорних разлика условљава, макар и делимично, уједначавање, па и стапање више оделитих гласова у један општи глас. Гледано, разуме се, са чисто језичке стране. Узрок овој појави опет треба тражити у поезији или, тачније речено, у стиху. Њен се заматак налази у ритмички условљеном ограничавању, па и укидању могућности да се синтаксички низ слободно, према потреби варира од говорника до говорника, и од једне до друге говорне ситуације, како је то раније на примеру једне реченице делимично и показано.³⁰⁷ Није тешко, наиме, назрети пут који води од укидања - прво у стиху, онда и у прози - слободног варирања синтаксичког низа, зависно од променљивог говорног контекста, до укидања употребног варирања целог природног језика, зависно од социокултурног домена употребе.³⁰⁸

Са истом је појавом, чини се, свакако повезана и чињеница да у *Сеобама* ликови или уопште не говоре или говоре сасвим ретко и мало. Добрим делом одатле проистиче још једна доста важна особина романа: у њему приповедање једнолико тече из призора у призор, и идући од једног до другог лика, што оставља утисак као да се стално крећемо на истој равни. Уосталом, премда су три средишња лика - Вук, Дафина и Аранђел - оштро индивидуализовани, чак су и помоћу контрастирања индивидуалних црта оштро опонирани, свеједно садржаји који се у њиховоме оку и души преламају добијају истородан опис. Разнолике ствари, виђене разним очима, у *Сеобама* су приказане тако да читалац нехотице у једнима од њих препознаје, види оне друге. Јер, будући да уз ретке изузетке ћуте, ликови не могу свој став и вољу, побуде и чувства приказати у изворном говорном облику. Углавном је искључено њихово индивално језичко уоблинавање сопствених опажаја и држивљаја; знатно више, наиме, него што се то обично у новијем роману чини.

Занимљиво је да у *Сеобама*, иако имају затворену, прстенасту композицију, не налазимо поступак уоквиравања заснован на преношењу ма чије и ма какве туђе приче. Штавише, у *Сеобама* уопште нема спонтаног причања. Нити се неки индивидуализовани глас обраћа читаоцу причом из давних историјских времена, нити читалац игде налази да

³⁰⁷ О томе Михаил Бахтин каже: „Сам ритам песничких жанрова не погодује ма каквом суштинском раслојавању језика. *Ритам, који сваки моменат доводи у непосредну везу с акценатским системом целине* (преко најближих ритмичких јединстава), у записку умртвљује оне социјално-говорне светове и лица који су потенцијално присутни у речи; у сваком случају, ритам им поставља извесне границе, не дозвољава им да се развију, материјализују” (М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Исследования разных лет, Москва, 1975, стр. 110-111).

³⁰⁸ У *Сеобама*, међутим, постоји употреба разних језика, будући да Вук Исакович говори на језику који се једноставно може назвати црквенословенским, мада се он историјски везује, очигледно, за рускословенску варијанту, која је управо крајем прве половине XVIII века у српској цркви и школи постала званичном. Али то је толико особен и сложен проблем да га овде не смемо тек узгред разматрати, него га остављамо за један засебан рад.





неко неке доиста прича, а и у тону приповедања, опет, нема ни трага од мирног, ненамештеног и тиме заводљивог причања. *Дневник о Чарнојевићу* могао би се у том погледу узети и као извесна супротност *Сеобама*. Петар Рајић - војник који се из рата вратио „уморан од живота” - непосредно приповеда о себи самом, без неког видљивог реда, што и оставља утисак ненамештености. Али се брзо открива да је и ова Рајићева непосредност, заједно са утиском о ненамештености, варљива. Најпре зато што се читаоцу сигнализује да у Рајићевом гласу постоји још један глас, и да његов опис није прост, него удвојен или дво-смислен. И тиме се већ суштински умањује његова миметичност. Црњанском је, знамо, пошло за руком да све што је с краја на крај романа исприповедано учини потенцијално (што читалац може, делимично или потпуно, учинити и стварним) дво-смисленим зато што је управо приповедача удвојио. Онда и зато што се појединости које помиње Чарнојевић (небо, далеки предели, румене биљке, корали) толико често појављују у Рајићевом приповедању да добијају вредност лајтмотива. А оба момента, без сумње, утичу да опис сем обичног добије и допунско значење, које је преносно и које, потискујући миметичност, предност даје симболичности.

За шире и потпуније тумачење значајно је и то што се Црњански, када је покушао да објасни како је написао песму *Суматра*, опет послужио истородним поступком удвајања: срео је, вели, на станици „једног свог доброг друга, који се враћао из рата”, и то управо онда када се и сам песник враћао из рата. „Добар друг” је, са својом паралелном причом о повратку из рата „преко Јапана и Енглеске”, несумњиво књижевни двојник упоредљив с Чарнојевићем. У самој *Суматри* тешко да се без песниковог коментара може разабрати прича коју наводи: прича о два човека и о две паралелне људске судбине, са неким подударним и неким сличним појединостима, које су се канда при настајању песме узајамно пресликавале. Открива нам се да се иза, на први поглед, ђудљиво повезаних слика у *Суматри* налази асоцијативно везивање веома удаљених предела у свету помоћу паралелних људских доживљаја: „Све што је мој друг причао, па и он сам, погурен, у похабаном, војничком шињелу, остало је заувек у мом мозгу. Одједном сам се сећао, и ја, градова, и људи, које сам ја видео, на повратку из рата. Први пут приметих неку огромну промену у свету”.³⁰⁹

Примера ради, за прва три стиха *Суматре* или, боље рећи, за ову прву строфу:

*Сада смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
врхови Урала -*

песник даје сасвим конкретно објашњење: „Загледан у мрачне прозоре (у возу којим се у завичај враћа - Н. П.), сећао сам се како ми је мој друг описивао неке снежне планине Урала, где је провео годину дана у заробљеништву. Он је дуго, и благо, описивао тај крај на Уралу.”³¹⁰ Али објашњење, опет, није толико објашњење колико је нов књижевни текст; истоврстан, уосталом, с Рајићевом причом о Чарнојевићу. Поред самог Црњанског дат је „један добар друг”, а поред Рајића „један младић у свету” (Чарнојевић). И, што је овде за нас можда најважније, слике потекле из двојниковог казивања једном су преточене у стихове, други пут у прозу.

³⁰⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига четврта: *Поезија*, Београд, 1966, стр. 219.

³¹⁰ *Наведено дело*, стр. 217.





Причање „једног доброг друга” о „плавим морима и далеким острвима”, о „руменим биљкама и коралима” Црњански је пренео у стихове, које ћемо написати континуирано, као прозу, али са обележеним ритмичко-интонационим рашчлањавањем: „По једна љубав, / јутро, / у туђини, / душу нам увија, / све тешће, / бескрајним миром плавих мора, / из којих црвене зрна корала, / као, / из завичаја, / трешње”.³¹¹ Причу Чарнојевићу о тајним везама у свету (суматраизам) приповедач Рајић дао је, разуме се, у прози, али је зато тип реченице рашчлањен као и у стиховима: „ Све што су чинили, / тврдио је да негде, / далеко, / на једном острву, / оставља трага. А кад би јој рекао, / да сад, / од њеног страсног осмеха, / добија једна црвена биљка, / на острву Цејлону, / снаге да се отвори, / она би се загледала у даљину”.³¹² Пажљивим упоређивањем првог и другог фрагмента текста (једном из песме, други пут из романа) налазимо да је говорни низ у њима *конструисан* према истим начелима, па самим тим у другом као и у првом случају у опис уноси доста јаку песничку стилизацију. Степен приближавања толико је велики да би се смело казати како су можда, после старе, средњовековне књижевности, први пут код једног српског писца стих и проза дошли на сасвим малено растојање.³¹³

Тако смо се, у ствари, поново приближили ауторовоме говору у *Сеобама*. Његов рани, можда и најранији³¹⁴, образац налазимо у *Дневнику о Чарнојевићу*; још ближе, у начину на који приповедач Рајић језички обликује исказе свог двојника. Аутор у *Сеобама* не говори ни „ја”, ни „ми”, уопште не упућује на неку своју замисливу субјективност; он се потпуно повукао, поставши невидљив. Али је зато реченица којом се служи не само у своје име (ауторски опис) него и у име ликова (будући да они углавном ћуте) преуређена као у наведеном одломку из *Дневника о Чарнојевићу*. А, у суштини, и као у стиховима *Суматре*. Постпено се, дакле, почиње откривати откуд извиру многи, танано стилизовани песнички преливи у интимном животу ликова, мада је тај живот иначе - споља гледано једнолик, доста суморан, често и груб. Када би, рецимо, госпожа Дафина прозборила, она би свакако морала - ако се жели сачувати чисто песничка перцепција њеног ока, једнако као и утанчаност неких њених примисли, слутњи - позајмити ауторов говор. Вероватно се и тиме може објаснити доста чудан спој који налазимо у лику Вука Исаковича. Његово је тело незграпно, грубо и дивљачно, „као у неког остарелог медведа”, а тумба се са странице на страницу романа „тешко, као буре”; његово је понашање неспретно, често збуњено, руковођено час гневом час сервилношћу; мисли његове и премишљања нису ни нарочити, ни одвећ дубоки, - али је свет који он у себи носи густо

³¹¹ Наведена је трећа строфа *Суматре*.

³¹² *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига пета: Проза, стр. 55.

³¹³ Кад ово тврдимо, имамо у виду стање које познати наш зналац старе књижевности Димитрије Богдановић овако описује: „У средњем веку постоји тенденција брисања граница између прозног и поетског облика говора, а уз то - измешаност израза, термилошка недефинисаност, па се 'прозом' понекад назива и ритмичка песма. Није довољно изражена свест о тој разлици, а још мање да би била формулисана нека теорија прозног и поетског. Само се условно неки жанрови старе књижевности могу данас сврстати у прозне, други у песничке, док цела једна група остаје мешовита, јер се по једним својим одликама може сматрати прозом, а по другим мора убрајати у песништво (Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд, 1980, стр. 69-70).

³¹⁴ Сам Црњански тврди да је још у току рата писао *Дневник о Чарнојевићу*. Упореди: *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига четврта: *Поезија*, стр. 205.





проткан ванредном осећајношћу и дубоким, заумним слутњама са границе сна и јаве, што му даје особиту, песничку лепоту.

Ликови *Сеоба* и иначе нису обдарени способношћу да далеко и широко разгранају мисао. Премда често у сећању пролазе кроз свој живот настојећи да га разумеју и у њему наслуте поредак, њихова мисао није толико заокупљена смислом опстанка колико лаким и лагодним животом. Па је тако лепа госпожа Дафина, с трагично вазнесеним ликом, чак и пред саму смрт заокупљена свилом и талиром. Али је зато код њих изузетно богат један други вид живота: изоштрено опажање, истанчана осетљивост, дубоки доживљаји и повремена прозрења, с наглашеном склоношћу за један облик иконичног, симболичког мишљења. Није, на пример, случајно што је - код Вука Исаковича - свест о људској узалудности, па и бесмислу, дата као опажање да се јунак креће кроз празнину. Сем што се опажање празнине код разних ликова и на разне начине варира, сама слика о Вуковоме кретању кроз празнину проткива се с једног на други крај романа. Пренети овакве опажаје - који су по својој природи лични и непоновљиви - у уједначен говор вазда истог а безличног аутора није могуће, или бар није на књижевно уверљив начин могуће, ако језичка изражајна средства нису посебно преудешена. И не само то. Ти се садржаји, наиме, у облику у коме их налазимо, тек у ауторовоме говору образују - он их образује. Овде се, на појачан начин, дешава оно што се у књижевној уметности увек дешавало, само што се не може сваки пут довољно јасно пратити: да се изражени предмет конституише заједно са средствима која га изражавају, да једнога без другог нема.

При помнијем посматрању уочава се, на пример, да се унутарња активност лика претежним делом креће у предвербалном подручју. Он перципира и осећа; у његовој се свести смењују слике, обличја и призори; у доживљају његовог садржан је и његов свет, - али он сам ретко шта у језик преводи.³¹⁵ Вербализовање је аутору остављено. Када се у четвртој глави иза сна тргла после прељубе, госпожа Дафина је - по закону психолошког контрастирања - у сећању угледала лице Вука Исаковича. За тренутак су је занеле познате, присне црте мужевљевог лица. И она их разгледа у некој врсти екстазе. Оно што је најтеже из јунакињиног немог сећања вербализовати, језички изразити, то је психолошки мотивисан набој у перцепцији и благо заталасано смењивање слика у сећању. А и једно и друго - набој и блага заталасаност - изражено је и уткано у прозно ткиво *Сеоба*.

Постигнуто је то не непосредним, него посредним путем; не изражавањем, него стварањем аналогно уређеног говорног низа. Уређенога тако да се при његовоме перципирању код читаоца изазове адекватан доживљај. Јер читалац не може а да при перципирању ове, на пример, реченице из Дафининог сећања не доживи заталасано смењивање њених чланака и њену интонациону тензију: „И косу меку и свилу, / што је била почела да седи, / није могла да заборави, / ни румену горњу усну његову, / што му се трзала, / при осмеху”.³¹⁶ После раније широке анализе, није потребно показивати које је синтаксичке поступке Црњански овде применио. Треба једино нагласити да се у исказу тежиште помера са експресивности³¹⁷ на допунско уређивање говорног низа. А то, другим речима, значи да се не

³¹⁵ Овде узимамо у обзир чак и назначавања да ли је лик изрекао или није оно што аутор тобоже само препричава.

³¹⁶ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 183.

³¹⁷ Имамо у виду функцију коју Роман Јакобсон назива експресивном или емотивном, док би допунско уређивање говорног низа одговарало његовој поетској функцији. Упореди: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966. стр. 285-324.





бирају језичка средства која би непосредно изражавала Дафинин емотивни набој (као кад се на једном месту да одушка том набоју, па она узвикне: „Умрећу, умрећу”), него се за њега ствара књижевни аналогон преуређивањем говорнога низа, преразмештањем синтаксичких јединица. При томе знатан удео добијају прозодијски (суперсегментни) чиниоци: ритам и интонациона кривуља.

Када су се 1929. године појавиле, *Сеобама* су критичари замерали због мале драматичности, тј. малог драмског напона у вођењу радње. Можда је он у вођењу радње заиста мален, али је зато прилично велик у унутарњем стању ликова. Драма се, просто речено, већим делом збива у њиховој души, мањим у промени међусобних односа. Осим, разуме се, односа између девера и снахе, који се драматично мења као средишњи сижејни преокрет у роману. Али је и ту занимљиво како се постиже и увећава напетост између ликова. Између Аранђела Исаковича и његове снахе Дафине у целој трећој и на почетку четврте главе данима и недељама траје једна посебна нема игра: промене у унутарњем напону једног lika огледају се, тако рећи, у променама унутарњег напона другог lika. При томе се госпожа Дафина радо служи својим телом. И, занимљиво је, што је напетост већа, у тексту су понављања све учесталија. Ево издвојених почетака неколико реченица из описа Дафининог понашања пред прељубу: „Пред Аранђелом Исаковичем госпожа Дафина стајала је често [. . .]. Пред Аранђелом Исаковичем госпожа Дафина није ни викала [. . .]. За њега није био онај кикот [. . .]. За њега је она имала и други глас [. . .]. Стопалом својим, које се њему чинило као у снажног анђела, она [. . .]. Обилазила га је ходом својим снажним [. . .]. Руке своје, које никада није спустила још на његов врат [. . .]. Груди своје приносила му је тако близу [. . .].”³¹⁸

Код Аранђела Исаковича, опет, напетост је највећа у ноћноме часу кад се одлучује на прељубу. Наводимо целовит комад текста с подвученим понављањима: „Између ова четири жута зида, све оно чега се напољу бојао, није ни постојало. Између ова четири жута зида, смео је да чини што хоће. Изгледало му је сасвим смешно да је она братовљева жена, кад му брат није овде, и још смешније, да не би могла бити и његова жена. Изгледало му је потпуно чудновато да би неко могао да му се умеша у овај посао и да га што пита. Најеживши се, при помисли: како би вриснуо ма ко да их види кад буду заједно заспали овде, он осети, како је тих полумрак око њих и како их нико не види, између ова четири зида”.³¹⁹ Све учесталије понављање напредо с појачавањем драмског напона појава је истог реда као и она коју смо мало раније запазили у опису Дафининог сећања. И понављања су, према томе, код Милоша Црњанског последица преношења тежишта на *конструисање* текста. А то, као што је познато, није својствено прози и роману, него стиху и поезији. Тачније речено, својствено је са мо једној посебној врсти романа којој и *Сеобе* припадају.

Мада се то на први поглед чак и не примећује, зато што је могућност избора у начелу потиснута, ипак је доста важно што су понављања, премда припадају замисливоре монологу lika (први моменат), укључена у ауторов говор (други моменат). Први моменат даје психолошку мотивацију поступку понављања, а други га укључује у конструкцију текста. Укључује га у текстовно ткање дуж целог романа управо зато што и аутор једнолико говори дуж целог романа, док ликови поглавито ћуте. Одавде проистиче још једна важна особина. Пондвљања се не појављују само на местима где кореспондирају са психичким набојем lika (а да је тако, функционисала би искључиво као његов одраз), него се на тим местима једино појачава њихова учесталост, а иначе су разасута свуда. „На тај се начин, мимогред речено,

³¹⁸ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва *Сеобе I*, стр. 171. Подвлачење је наше.

³¹⁹ *Наведено дело*, стр. 179. Подвлачење је наше.





постиже још један учинак: са учесталошћу понављања упоредо расте, односно заједно с њом опада густина текстовнога ткања. И, разуме се, то је један од чинилаца који доприносе да се осећа сама фактура текста; да се, другим речима, та фактура активира у читаочевој перцепцији.

Сада се још једном може посегнути за аналогijом са стихом. У тексту стиховноме, који се заснива на ритмичком рашчлањавању говора, постоји осетна тежња да се све што је у њега ушло подвргне понављању. И, имајућу у виду час јачу час слабију тежњу, унапред се може очекивати да ће и тематске једице у извесној мери подлегати општој струји ритмичког враћања и варирања. Јасно је то, и познато је, бар у новијој стихологији, толико да посебна образлагања нису ни потребна. Било би, међутим, доста важно ако би се истородна тежња – ма и у несравњено блажем облику – могла у *Сеобама* открити на разним структурним равнима. Интуитивно, при читању, осећа се она готово редовно, али је аналитичко образложење све то теже што се више од формалне стране текста удаљујемо ка његовој садржајној пуноћи. А нарочито кад се уђе у врло танано психичко градиво које је Црњански унео у ликове, и које је већим и занимљивијим делом везано за чулно опажање.

Полазни подстицаји налазе се, како је то већ показано, у реченици којом се роман приповеда. Њено специфично конструктивно начело садржано је у смењивању међусобно самерљивих ритмичко-интонационих чланака. Стога реченична раван, по све му судећи, тексту даје општи фон из ког извиру импулси за понављања на вишим равнима. А прва виша раван свакако је надреченична. Види се то, уосталом, доста јасно у два последња примера која смо навели: у њима понављања прекорачују границе реченице и проткивају веће делове текста. Особито је занимљив случај кад се понављају реченични почеци, јер то подсећа на повезивање стихова помоћу анафоре. Али ништа мање није занимљиво ни двоструко понављање синтагме „између ова четири (жута) зида”: једанпут на почетку реченице, други пут, обрнуто, на самоме крају. И управо други пут и преузима улогу оквира за цео горе наведени комад текста.

Ако, уз то, наведени комад текста о Аранђеловоме ноћном размишљању читамо пажљиво, са свим подвученим понављањима што га изнутра рашчлањују и ритмизују, осетићемо да он доиста делује као засебна целина. И то целина коју бисмо сасвим условно могли назвати ритмичко-интонационим пасусом. Тиме се не жели рећи да се пасус у *Сеобама* према некоме чисто прозодијском мерилу образује, јер за то немамо, макар засад, чвршћих доказа. Али се зато ипак у њему осећају активирани реченичне интонације, које се не смењују монотонно ни без реда, него се уланчавају у усаглашену, складнију целину, па већ тиме лако и често остављају утисак о хотимичној примени *поступка мелодизације*;³²⁰ као да је пред нама лирски, а не романескни текст. Илустрације ради, наводимо бар један пасус који је,

³²⁰ Термин који не употребљавамо у строгом, него у приближном значењу – увео је Борис Ејхенбаум још 1922. године у књизи *Мелодика руског лирског стиха*. Његово одређење термина гласи: „Елем, под *мелодиком* не разумем звучну страну уопште, нити сваку интонацију стиха (који вазда звучи ‘мелодичније’ од обичног говора зато што се развија на плану емоционалне интонације), него само изграђен *систем интонирања*, с карактеристичним појавама интонационе симетрије, понављања, појачавања, каденцирања итд. У том случају оделите говорне интонације служе као градиво за стварање мелодијских периода. Имајући у виду закономерност ових творевина, може се говорити о *поступцима мелодизације*” (цитирано према другом издању у: Б. Эйхенбаум, *О поэзии*, Ленинград, 1969, стр. 333).





очигледно, мелодично склопљен. У њему се Дафинино посматрање Аранђелове сенке доводи у злокобну везу са посматрањем сопствене сенке:

*„Али сад, сад је мирно осећала његов дах на себи, и видела је крај себе његову сенку, предвече, у полутами, док се чинио да нешто безначајно говори. Тако је и своју сенку, код прозора, гледала, у муљу, који је дан и ноћ протицао.“*³²¹

Готово изједно смењивање реченичних интонација које су, мање или више, ритмичким рапшчлањавањем заталасане тексту даје особиту каквоћу. Читалац то најпре осећа као музикалност; музикалност једнога високо стилизованог говора. Интонације које су у тексту доведене у предњи план стварају утисак о прози Сеоба као прозачноме лирском ткању, са тешко ухватљивим значењем. Утисак се и потврђује кад ближе погледамо природу описа који текст носи. За то нам добро може послужити горњи пример. У њему је опис, очигледно, састављен све од самих истанчаних опажаја, па и од опажајних прелаза и прелива: осећати дах човеков на себи, видети место њега сенку његову поред себе, и то у предвечерје и у полутами, а исто тако и на своју сенку гледати, кроз прозор, како се ломи у речноме протицању. Други лик из породичног троугла, Аранђел Исакович, на Дафининоме телу запажа веома ситне промене, а појединости на којима му се око задржава везане су, готово редовно, за тренутак и покрет: над челом и носем „она је имала неки сјај, од треперења светлости, у „ноздрвама само имала је румени и таме“, а уста су била „под једним, непрестаним, чудноватим осмехом, који се није губио ни онда кад га чудно погледа“.

И док се, с једне стране, тело Дафинино које Аранђел посматра налази у покрету, дотле је, с друге стране, сам Аранђел захваћен унутарњим покретом: „Био је у стању да чека сатима, ма под каквим изговором, да је види како полази да спава, уморна од дима и каве. Тада се она исправљала, стегнута у пасу, високих, правих рамена, да извади два крупна бисера из ушију. При том њеном покрету сав би дрхтао.“³²² Само око у телу које дрхти може на туђем телу опажати такве потанкости као што су „мекоте крила, „покрети у крилу, „таласање под њеним свиленим венецигом, док је лежала“, „дубоко дисање при пушењу“. Или пак да Дафина има „висока колена у ходу“, што је још један пример за летимичан, у тренутку и покрету ухваћен утисак.³²³

Вук Исакович, опет, и његови ратници телом својим осећају најситније покрете и измене у ваздуху кроз који се крећу, у пејзажу, а и на небесима. У другој глави, рецимо, овако изгледа, делимично наведен, пејзаж у коме су се Исаковичеви ратници узнемирили и, проденувши се „као текунице“ између стражара, разбежали се из бивака под Печујем: „Траве бескрајне, што су по брдима и падинама, до дна видика, расле ту ноћ, поплавиле су логор неким шумом што је био нечујан, али присутан свуд, око сваког шатора, око којих је исто

³²¹ *Сабрана дела Милоша Црњанског, књига прва: Сеобе I, стр. 174.*

³²² *Наведено дело, стр. 161.* У овом издању место „стегнута у пасу“ стоји „стегнула у пасу, што сматрамо штампарском грешком, па смо цитирали према: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд, 1929, стр. 41.

³²³ *Наведено дело, стр. 162.*





тако, нечујно и неопажено, никло безбројно много зрна земљиних, изривених од невидљивих кртица.³²⁴

Садржаји које ваља изразити крајње су флукутални: настају у трену и у трену нестају. Назовемо ли их једноставно опажајима, можемо рећи да Црњански уме те опажаје да захвати још у ономе раном њиховом облику док се образују. Још док опажање, наиме, с једне стране зависи о тренутног изгледа предмета који се опажа, с друге од положаја тела које опажа, од стања у које су његова чула доведена и околности у којима његова свест реагује. Будући да су често или предмет опажања или онај ко опажа у покрету, такав опажај на себи носи извесан „трепет, динамизам субјективне пројекције. И управо тај „трепет“ читаоцу и може пренети оно раније шире описано ритмичко-интонационо устројство синтаксичког низа. Најнепостојанији, најзамагљенији значењски преливи које Црњански саопштава преносе се, као што се и могло очекивати, помоћу прозодије, помоћу музикалности реченице и текста.

Има, међутим, још нешто што би ваљало одмах поменути. У програмскоме делу текста који је као објашњење штампан уз *Суматру* Црњански тврди да он и његово песничко поколење иду даље од гласовитог Дучићевог тропа (синестезије) „шуште звезде“. Засад није испитано какви су доиста код њега, нови или стари, тропи најчешћи, најзначајнији, и каква им је природа. Ипак, понешто се о тропима у *Сеобама* може сазнати ако пођемо од већ истакнутога, и карактеристичног, динамизма у опажању. Јер опажаји који се непосредно са овог извора захватају изгледају – кад их посматрамо с обичне тачке гледишта – „деформисани“ пошто нису устаљени, па се преливају у себи, а и међусобно, што лако доводи до извесних мешања, укрштања. Занимљиво је да се на неким местима у тексту доста тачно описује овде изложени процес. То је разумљиво будући да се опажај који на себи носи трагове сопственог образовања најпотпуније може приказати ако су наговештене и околности самог перцептивног акта. Код Црњанског, штавише, налазимо доста случајева кад се ток јунаковог опажања укључује у радњу као догађај по себи. Могао би се навести заиста велики број примера, с краја на крај романа. Овде ће, међутим, само неки бити ближе размотрени.

У процесу опажања активна су сва чула, а с њима и свест, та индивидуална меморија наслаганог искуства. Ако се пак деси да током опажања једно чуло (рецимо вид) добије надражаје, а друго чуло (рецимо слух) не добије очекиване надражаје од истог или суседног објекта, у том случају лако долази до укрштања чулних квалитета. Резултат укрштања може бити овакав: видети оно што би ваљало да се чује. Пред нама је врста синестезије. Код Црњанског нема толико много правих синестезија колико има у разнеме степену „деформисаних“, а то значи колебљивих опажаја који нагињу ка синестезији. Могло би се чак казати да има много синестезијског преливања у опажању. Нека као пример за синестезију у *Сеобама* послужи овај случај: „виде потпуну тишину“. На први поглед, то је чиста, по нечем се чини и не одвећ неочекивана синестезија. Али је то само зато што смо је истргли из контекста; у њему је она дата заједно са процесом образовања, а процес њеног образовања укључен је у развијање радње, као саставни део догађаја. Ево како то, конкретно у тексту, изгледа.

У првој глави Вук Исакович је после буђења усео свог коња и, прокасавши кроз запомагање и лелек жена, брзо је између шибља избио наномак Дунава. И ту се, одједном, простор у његовој перцепцији раздваја: један је око њега, а други је далеко испред њега и изнад њега. Он види и чује оно што се дешава у првом простору; док оно што се у другом дешава види, а не чује. Због тога и долази до преплитања између разних осета или између разних чулних квалитета. Разуме се да у узроковању преплитања узима учешћа и један други чинилац: у свести Исаковичевој још је свеж утисак од „лелека и дреке“ којима је „умакао“, још

³²⁴ Наведено дело, стр. 135. Подвлачење је наше.





одјекују у његовоме уху. Исакович стога, по закону контраста, појачано осећа тишину или, тачније, разлику између буке и тишине. Та је разлика и дошла у саму жижу његовога опажања. У опису Милоша Црњанског, крај свега осталог, тачно је ухваћена и појединост која непосредно подстиче синестезијско укрштање, тј. читаоцу су показани исти објекти (птице) који из првог простора шаљу надражаје и оку и уху (виде се и чују се), а из другог само оку (виде се, али се не чују):

„Прскајући блатом дрвеће, траву и псе око себе, нагнао је коња низбрдо, ка Дунаву. Измаче лелеку и дреци и прокаса кроз влагу дрвећа и грања. Киша је престајала да пада, али се земља ронила под коњем, кад почеше да се спуштају.

У недогледној влази облака и ритина, баруштина и трске, било је већ свануло. И као да је то био један други свет, тамо се није ништа догађало. Овде, над њим, грактале су вроне, доле, под њим, светлוצале су широке таме и светлости воде. Везани за старе врбе и стубове у блату, чамци су се црнили издалека, крај ватре. Кад подиже главу, виде потпуну тишину у сивом небу и вроне, у даљини, које се ниси чуле. Дунавом је могао догледати врло далеко, дуж обала, од којих је једна била жута и висока, под небом, а друга разливена у поплавама и травуљинама, у дубини”.³²⁵

Простор се може диференцирати, и у „два света” раздвојити, како је то овде учињено, само зато што је приказан у склопу непосредног опажања. Из описа се сасвим разазнаје како на опажање с једне стране утиче конкретан рељеф кроз који је Вук Исакович пројахао и дуж којег његов поглед продире; с друге стране, утиче стање у које су Исаковичева чула доведена, свест његова такође, али и положај који при свему томе његово тело заузима. Јасно је, тако, да је једино тачка на којој је Исакович стајао - то јест положај његовог тела у односу на конфигурацију предела, као и угао под којим је његово око гледало - могла учинити да се пред њим обале Дунава канда разјапе: једна је високо издигнута, „под небом”, а друга је доле, „у дубини”. Овакав опажај - а такви су опажаји сразмерно густо расути по тексту - на плану вербалног израза већ садржи припремљен, прикривен троп. Слика разјапљених обала је, наиме, већ потенцијално тропична. Потенцијални тропи и напола тропични изрази једна је, чини нам се, од важнијих особина текста *Сеоба*. А занимљиво је да се ова особина никада више у тој мери и на тај начин није појавила у романима Милоша Црњанског.

Пета глава романа не садржи ниједан крупнији догађај; ниједан се такав догађај у њој није десио. Једноставно се описује кретање Славонско-понунавског пука од Печуја до кнежевине Виртемберг. Али ако нема крупнијих догађаја који би мењали односе међу ликовима и њихове судбине, зато има у изобиљу ситних померања у њиховој збуњеној души и пометеној свести. Пук је пролазио кроз њему непознате крајеве. Обревши се у правој туђини, људи су се узнемирили и уплашили. Њихов немир и страх долазио је, међутим, и отуда што су се кретали кроз нове, непознате пределе: изменила се „земља под ногама и ваздух”, променило се дрвеће, а и „велике промене на небесима дешаваху се пред њима”.

Оквирном сижејном линијом романа ваља се посебно позабавити; наиме, кретањем пука и његовог предводитеља Вука Исаковича из завичаја у туђину, па из туђине назад у завичај. Сваки ратни поход, могло би се казати, тече сличном путањом; али је зато, може се одговорити, ретко који романописац успео да дадне ону метафоричну (тј. тропичну) вредност овој путањи коју јој је Црњански дао. А он то не би могао учинити, или не у тој мери, кад се испод свега што ликови чине и што им се дешава на путу не би налазила још једна специфична раван описивања: онај непрекинути ток песнички обликованог опажања што смо

³²⁵ Наведено дело, стр. 124-125. Подвлачење је наше.





га малочас већ летимично окарактерисали. И заиста, ауторов је опис све време посебно усмерен с једне стране на рељеф и пејзаж, с друге на тело човеково у одређеном положају, с устрептаним чулима и узнемиреном свешћу. Управо је тим, наоко ситним, у ствари врло значајним унутарњим збивањима, једним делом и испуњена пета глава романа.

Што је ратнике у пуку збунило и уплашило, дакле, не изгледа ни крупно ни особито важно. Поготову не само опажање, коме можда дајемо претеран значај и улогу. Али, с друге стране, нама читаоцима из стране у страну упорно се предочава: да су се измениле околности опажања. Промењен је, у ствари, положај њиховог тела у односу на раван тла по коме се ратници крећу, па је самим тим промењен угао из ког њихове очи гледају. Ето то је, значи, осим свега осталог, ратнике - те дивљачне људе који су у Печуј улазили као права хорда - и потресло и снужило. „Кад се измени дрвеће”, вели нам аутор, „прво на обронку видика, па затим и у околини, кад им се промени и земља под ногама и ваздух, који је постајао зрачан, хладан, они се снужише сасвим.”³²⁶ Слика која долази одмах затим - једна сасвим тачна и на тачно место постављена слика - објашњава како ваља схватити промену земље под ногама: „[...] копци кружаху над њиховим главама и испраћаху их до подножја брда, на које почеше да се, изнемогли, успињу”³²⁷ Прво што запажамо јесте да приказ делује као да је скинут са сликарског платна; као да је већ виђен, рецимо, на неком Бројгеловом пејзажу. Наша асоцијација вероватно није случајна, и вероватно долази отуда што је Црњански био кадар да и у оволицине комадићу текста наговести особиту перцепцију простора.

И, то што читалац у делићу магновења обавља, овако би се могло разглобити. Птице су смештене у горњи део призора, и то оне (копци) које, као што је познато, високо круже а стреловито се и брзо обрушавају. Довођење у везу кружење кобаци са подножјем брда усмерава, прво, кретање нашег ока одозго наниже и, друго, подстиче нас да у уобразиљи представимо голем висински распон. Одмах потом усмерење се мења: започиње успињање „изнемоглих” људи, дакле напорно, тешко кретање навише. Црњански је, уза све то, имао и срећну руку у предочавању даљинске перспективе, јер ју је повезао с временским чиниоцем: копци су кружили над главама људи све док ови нису дошли до подножја брда, дакле исто онако као што за наше око линија видокруга у даљини пада све до подножја, тј. све док се не изједначи с висином тла. Очигледно, у *Сеобама* се помоћу врло ситних детаља, као што је овај који је аналитички растављен, дочарава перцепција једног новог рељефа у који ликови улазе, а који је за њих чудан и туђ: њих збуњују и плаше стрмените линије тла по коме се крећу („кад им се промени и земља под ногама”, каже аутор). А збуњују их и плаше зато што на завичајноме тлу, на које су се навикли, доминирају равне, положене линије.

Од овог места па даље Црњански се издашно користи супротношћу између низијског рељефа у завичају и врлетног у туђини. Он до те мере активира непосредну, живу перцепцију да и у његовом опису све оживљава, и као да се креће: заједно са кретањем Вука Исаковича и његових ратника, са померањем њихових очију, као да се креће, помера и сама околна природа. Пошто у њиховоме завичајном рељефу у претежу положене линије и човеков поглед практично клизи по тлу, ликове сада нарочито поражава могућност да на тло гледају одозго и одоздо. Служећи се час једним час другим положајем тела јунаковог, Црњански у високој мери динамизује перцепцију, па тако и постиже књижевно дејство које су руски формалисти назвали *очуђавање*, тј. гледање на ствари из толико необичног угла да нам се чине чудним,

³²⁶ Наведено дело, стр. 203.

³²⁷ Исто.





као да их први пут видимо.³²⁸ Биће довољан и један изразит пример када ратници - „као излудели од промена” - прво гледају из горње, па одмах затим из доње перспективе: „Ходали су брдом, у чијој сенци, доле, остадоше оранице, села, цркве, виногради које су видели са висине, као тице, а не као људи. Пролазили су испод огромних стена што су им висиле над главом. Чисти и безбројни потоци жуборили су са тих стена, и ваздух, што је продирао у груди, као нож”.³²⁹ Због, за њих, необичне природне околине у којој су се обрели, и због необичног положаја који им је тело заузело у односу на тло по коме се крећу, код ратника долази до приметног „деформисања” опажаја. Појављују се потенцијални тропи, најчешће у виду поређења: *људи као тице, планинске стене што над главом висе*, као неки наглавачке окренут свет, па најзад *ваздух као нож*.

Највише је места и овде поклоњено Вуку Исаковичу. Он је, уосталом, главни јунак, па се стога ствари описују како их тренутно његово око види, или како су у његовоме тренутном доживљају преломљене. Њега писац такође смешта хотимично тако да му се очна тачка уклапа у необичну горњу перспективу: „[. . .] Вук Исакович је обично одабирао *преноћиште на некој висоравни*, пропустивши војску у долину, тако да је пук ноћио недалеко пред њим, растурен око многих ватара у шуми, крај којих се, обасјани пламеном, *људи у трави почињаваху као звери*”.³³⁰ Код њега је динамизам опажања појачан више но код других ликова; чак толико да се предео у његовоме виђењу почиње да креће. При томе се глаголи - и то је симптоматично - чешће но друге речи или подвргавају тропизацији или се активира неки у њима полугасли, па и сасвим згасли троп. Будући да у пределу претежу стрме линије, а Исакович је смештен тако да му поглед одозго пада, у наредном опису сав пејзаж - у динамизованој перцепцији - као жив креће надоле, према селу у долини: „Село [. . .] назирао је [. . .] у долини [. . .]. Са густом шумом *што се спуштала* на њега, *предвођена* појединим, разбарушеним дрвећем, које је *бацало* велике сенке у трави, *при изласку из шуме*. - Над селом се *раширише* пољане, што су дуже остајале видне, испресецане редовима дрвећа и потока. У тим пољанама, под шумом, приметио је још по коју усамљену кућу, као пањ, и по које дрво, што је *изишло на пропланак, крупно и тешко, као неки медвед*”.³³¹

Динамизам Вуковог опажања Црњански је још на један занимљив начин мотивисао: свом је јунаку дао да кроз врлетне пределе пролази лежећи, готово све време, у колима. Тело које се креће у лежећем положају збиља види свет из чудног угла. Црњанском је очигледно такав угао био потребан. И очигледно је да му је дао књижевну улогу која завређује да буде потање размотрана.

³²⁸ Термин је у оптицај увео Виктор Шкловски. Прво шире образложење налазимо у раду *Уметност као поступак* (1917): „И да би се поново осећао живот, да би се камен учинио каменим, ето стога и постоји то што се назива уметност. Циљ уметности је да ствари учини осетним као кад се гледају, а не препознају; поступак уметности је поступак ‘очуђавања’ ствари и поступак отежане форме, која увећава тежину и дубину перцепције, јер је перцептивни процес у уметности самосврховит и треба да буде продужен; *уметност је начин да се доживи стварање ствари, а створено у уметности није важно*” (цитирано према: Виктор Шкловский, *О теорији прозы*, Москва-Ленинград, 1925, стр. 12).

³²⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 204. Подвлачење је наше

³³⁰ *Наведено дело*, стр. 211. Подвлачење је наше.

³³¹ *Наведено дело*, стр. 211-212. Подвлачење је наше.





Док лежи у колима која се крећу, главни јунак види облаке отприлике онако како су виђени и у првој реченици романа: „Видевши из кола, *над високим брдима, како пролазе облаци*, учини му се *да се сливају доле, као и огромни потоци камења са врхова*, под којима су белела се читава поља дубоког снега и великих, тамних сенки стена“. ³³² Реченица којом Сеобе почињу гласи: „Магловити врбасти испаравају се још од прошлог дана, *облаци се ковитлају све наниже*“. ³³³ Пошто се слика облака „који се ковитлају све наниже“, сем што је добила јако иницијално место, провлачи кроз роман у истоветној или сличној формулацији, мора се узети као једна од кључних. Јунак ју је, први пут, у полусну угледао. А видети нешто у полусну такође значи, разуме се, видети га из чудног угла.

Облаци који се „сливају доле, као и огромни потоци камења са врхова“ и облаци „што се ковитлају све наниже“ свакако су две слике виђене истим очима. Али оне су, сем тога, виђене и у једном нарочитом стању, кад се унутарњи и спољњи свет међусобно преламају: на граници сна и јаве. А да Вук Исакович, док лежи у колима, збиља свет посматра очима које га пропуштају кроз једну врсту сна, то нам доста јасно саопштава и аутор: „Возећи се за пуклом, као неки огромни мех, пун вина, Вук Исакович је пропуштао крај кола свет, као неки сан“. ³³⁴ Стога се предео у виђењу главног јунака делимице помера или, боље рећи, привидно се креће. Увек постоји једно, прећутно или изречено, „као да“, тј. јунаку изгледа тако, чини му се, привиђа се. На крају крајева, ни бескрајни плави круг са звездом у *Сеобама* нико није збиља видео, него се само понекад, кад се нађу у некој граничној ситуацији, јунацима чини да су га угледали.

У начелу је чак за добар део описа у роману Милоша Црњанског карактеристично да оно што се тренутно види и тренутно привиђа не иду одвојено, него или уједно или једно поред другог, суседством повезани. Тако, рецимо, готово ништа што Вук Исакович види на путу, возећи се колима или лежећи на обронку, није без трунке привида; нити привид постоји без онога што збиља око види. Њихов нас однос подсећа на нераскидиву, мада променљиву, везу предмета и његове сенке. Отуда и утисак да у опису постоје две делимице поклопљене, делимице размакнуте равни, што личи на укрштај специфичан за тропе. Текст Милоша Црњанског, међутим, нема много тропа; није густо проткан правим тропима. Али зато јесте, како је већ истакнуто, доста густо проткан полутропима, под којима разумемо све нове (и необичне) синтаксичке спојеве засноване на поређењу а уз преношење значења. На пример, синтаксички спој „планине се *разливају у шуме*“ уместо „настављају се“, „продужавају се“, заснива се на поређењу, и пресликавању, планина с воденим таласима. Тиме се у исти мах динамизује и читаочева перцепција и сама слика. А извор и једном и другом у конкретном је случају Вуково опажање планина којима иде у сусрет лежећи на колима: „*Као безмерни таласи приближаваху се све више, са завејаним урвинама, рушећи се у долине, у велике, мрачне осенчене падине, где су се разливале у јелове шуме, под којима је као вода, кад поплави, ширила се висока трпва, растући преко пањева, камења, потока.*“ ³³⁵

Варљива динамизација предмета опажања, и с њом динамизација самог опажања, производ је нарочитог угла из ког око посматра, али исто тако и посебног јунаковог субјективног стања - чувственог и мисленог - у коме је преломљен спољњи изглед предмета. И

³³² Наведено дело, стр. 208. Подвлачење је наше.

³³³ Наведено дело, стр. 119. Подвлачење је наше.

³³⁴ Наведено дело, стр. 206.

³³⁵ Наведено дело, стр. 209. Подвлачење је наше.





управо то - нарочит угао гледања и субјективно преламање - служи као извор из ког се у *Сеобама* добијају слике са симболичком вредношћу, а међу којима крунско место има бескрајни плави круг са звездом. Овако из унутарњега, доживљајног врела поцрпене слике Црњански „оплемењује” песничким и симболичким валерима већ тиме што их укључује у своју ритмички рашчлањену реченицу и интонационо заталасан текст, као да је пред нама песма у прози, а не роман.

Уз то долази и компоновање помоћу понављања. На пример, неке важније слике често се везују за лик или ситуацију, понекад и за место, па се у више наврата понављају заједно с њима. Тако се, на пример, „облаци што се ковитлају све наниже” сваки пут понављају кад се описује завичајни предео из ког се Вук Исакович отпратио на војну и у који се са војне вратио. Да понављање ни овде ни у другим случајевима није нехотично, него намерно, тј. да се не избегава, него свесно чак и појачава, то показује и овај занимљив податак: у првом издању романа три пут је поновљено да се облаци ковитлају „све навише”, а само је на крају речено „спуштаху се све наниже”; касније, већ у другом издању, Црњански је „навише заменио на „наниже”, и то не једном, него у свим случајевима.³³⁶

Пут који је овде делимично реконструисан, и који води од динамичног (непосредног) опажања до симболизације добијене представе, чини нам се да представља пут настанка већине песничких слика у *Сеобама*, поготову оних кључних. Још на почетку, дата је узгредна опаска да у роману постоје два простора: у једноме ликови живе, а онај други на махове наслућују као *онострани*. Бескрајни плави круг, иначе везан за сва три средишња лика, појављује се из тога другог простора и, с једне стране, вазноси ликове у виши, благовесни свет, али зна да их испуни и ужасом. Вуку Исаковичу, као што знамо, двапут се учинило да га види, и оба пута на граници сна и јаве. Постоји, међутим, сцена у којој је приказан цео пут који нас од непосредног опажања јунаковог води све до његовог сна на јави, за који се одмах везује симболичка слика неба. Та се сцена готово цела може навести:

„Уморан од трукцања кола и изнемогао од непрекидног размишљања, о свом прошлом животу и жени и деци, *посматрао је пажљиво, дремљив, како се на путу, који се видео свега једно парче, беле, као пужеви, каменице, све једним истим правцем, недалеко једна од друге. Тако су се и коци неког плетеног плота, исповезаног шибљикама, ређали све даље, истим правцем, недалеко један од другог. Велика једна јела, са једном малом крај себе, мрачно му се приближавала кроз високу траву, по којој се, остајући на површини, ширио неки хладан, невидљиви ветар. У шуми, која му је, здесна, била на неколико корачаји, био је потпун мрак, али и на њеној површини он је видео безбројне гранчице, као перје. Изнад дубоких провалија таме, поглед му се опет заустави у великим наслагама снега, што се спуштао по урвинама, у белим потоцима, пуним камења, изнад којих висови више као да нису били пред њим, већ у сну. Чист сјај плавог неба укочио му је очи, тако да је остајао дуго, непомишно, загледан.*“³³⁷

Нигде Исаковичево опажање није - на дугоме путу од завичаја до Рајне - у толикој мери динамизовано, нити се тако јасно види наилазак једног његовог особитога стања, између јаве и

³³⁶ Упореди 1, 2, 186. и 218. страницу у првом издању романа из 1929. године, а исто тако је и у ранијој верзији, објављеној у *Српском књижевном гласнику*. Упореди такође 119, 120, 323. и 358. страницу у издању из 1966. године, према коме овде редовно цитирамо, а потпуно је исто и у издању из 1956. године.

³³⁷ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 212-213. Подвлачење је наше.





сна, са укоченим очима везаним за небо. Сан усред јаве, и у оживеломе пејзажу. Свакако је то један облик песничке епифаније.³³⁸

Овде се Вук Исакович не креће, него - дубоко утонуо у премишљање - лежи на обронку испод јеле, али је динамика опажања постигнута тако што му Црњански поглед усредсређује прво на каменице што се једнолико беле „све једним истим правцем, недалеко једна од друге, па онда и на кочеве што се ређају „све даље, истим правцем, недалеко један од другог”. Динамику посматрања два низа предмета што се равномерно, ритмички смењују у простору, Исаковичево око преноси, као што видимо, и на осталу околну природу. Због тога се она почиње да помера, креће. Тако се и на почетку романа - где Исаковичева чула час тону у сан час из њега израђају - сав пејзаж креће и комеша: „Дубина кроз коју протиче река, мутна је и непроходна. Земља је тамна, невидљива и кишовита. - Шуми и хуји баруштина иза мрака. Сјај месечине пође са ње, појави се над помрчином, пође и нестане у ноћи, што мокра улази и одлази, улази и одлази једнако, заобилазећи га и влажећи му огромне груди и трбух, врућ и подбуо, увијен овнујским кожама, на којима је руно пробијао зној”.³³⁹ С ове је стране - из комешања пејзажа у Исаковичевом полусну - читалац и уведен у роман. И ту су, из доњих слојева јунакове свести, потекле заумне, песнички шифроване слутње и слике.

Али не гледа на свет из необичног угла само Вук Исакович. Гледају и друга два средишња лика - Аранђел и Дафина. Пред најдубљи преокрет који ће се у његовоме животу десити, Аранђелу Исаковичу изненада се, и у магновењу, преокреће слика видљивог света. И преокреће се тако да се поглед његовог ока - први пут у роману - поклапа с небом. На почетку четврте главе Аранђелу се на Дунаву, недалеко од његове плаво-жуте куће у Земуну, преврће чун. Догађај очигледно служи и за мотивисање доста необичног опажања: „Кад се преврну чун, зидине Београдског града, над водом, из вртоше се и, за часак, у очима му остаде само небо”. И одмах се додаје: „Затим, један трен, протицала му је под очима река, али невероватно широка, какву никад не виде са лађа, са обалама што му се учинише скоро на два-три сата хода”.³⁴⁰ Речна ширина са обалама размакнутим „на два-три сата хода” само је још један пример за непосредну, у тренутноме доживљају преломљену перцепцију простора. А та перцепција код Црњанског служи као подлога за песнички шифровану слику. Уистину, слика сва трепери од муњевитог доживљаја и усплахиране свести, а тек јој текстовно ткање и

³³⁸ Вероватно је нај гласовитиј и пример песничке (естетске) епифаније у модерном роману онај који је Џемс Џојс описао код главног јунака Стивена у одбаченом фрагменту *Портрета уметника у младости*. Стивен посматра циферблат часовника у Лучкој капетанији и доживљава епифанију, која се одређује као „сами по себи најистанчанији и најпрелазнији тренуци, када се јунаков поглед подудари са „дефинитивно успостављеном суштином“ предмета, односно са извесном унутарњом жижом: „Замислите моје летимичне погледе на тај часовник као насумична тражења једног духовног ока које тежи да се подеси према неком егзактном фокусу. У тренутку када се допре до фокуса, предмет је епифанизиран. Управо у тој епифанији налазим онај трећи, врхунски квалитет лепоте” (Џемс Џојс, *Јунак Стивен - најзад о епифанији*, у: *Radanje moderne književnosti*. Roman, Beograd, 1975, стр. 159. Priredio Aleksandar Petrov).

Џојсов теоријски образложен (уз помоћ учења Томе Аквинског) облик епифаније не може се лако поредити с епифанијом коју код Црњанског налазимо. Ипак, у понечем се могу поредити; чини се да имају бар неке видљиве заједничке црте.

³³⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 119.

³⁴⁰ *Наведено дело*, стр. 176. Подвлачење је наше.





поступци компоновања романа могу дати симболичку вредност. Ето тако се и овом приликом за трен - у који се иначе у *Сеобама* тако често сажима време - пред читаочевим погледом расклапа и склапа један чудан приказ. Брзо као што се и вода над Аранђелом расклапа и склапа.

Милош Црњански радњу романа, живот и судбину ликова одвећ често везује за воду да би се то могло узети као случајност. А у горњем примеру у њој се видљиви свет приликом одражавања, разуме се, преокреће. Преокренута слика, међутим, није ту тек ради веродостојности, него је такође песнички шифрована слика о празноме свету, који је ништавило. Упућује на то, поред осталог, и чињеница да Аранђел Исакович, са симболички преврнутом сликом у очима пред удесни час који му се спрема, пропадање кроз воду доживљава као пропадање кроз празнину: „Дубина под њим, међутим, постаде клизава и бездана и он осети како ће пропасти кроз њу, прво ногама, затим и рукама и главом, као кроз неку празнину, по којој је, узалуд, покушавао да се пентра, да гази, да пузи четвороношке”.³⁴¹

Значење празнине као ништавила довољно је јасно, уосталом, одређено у формулацији наслова седме главе: „Тумарали су, као муве без главе; јели су, пили су, спавали су, да најпосле *трчећим кораком погину, закорачивши у празнину*, по туђој вољи и за туђ рачун”.³⁴² Госпожа Дафина исто тако, али пред судњи час, посматра у води преврнуту слику света. О томе се саопштава управо онда када јој се самртни поглед гаси: „Сјај Сунца не виде како се разлива са брда, у врбаке и поплављене шипраге и баруштине, над којима су летеле роде и вивци, које беше навикла да посматра, седећи код прозора, као и мирна стада на обали, која су се огледала, главачке, у води”.³⁴³

Памтимо да је госпожа Дафина, кад је, у Аранђеловој кући, први пут ушла у жуту собу где ће и издахнути, одмах одабрала место код прозора. И одатле је посматрала свој одраз, сенку, како се ломи у мутној води што дан и ноћ протиче: „Дуго се задржа код великог прозора са решетком, који је гледао на реку. То место одабра првих дана да се исплаче. Дан и ноћ протицала је ту широка, устајаларека. И, у њој, њена сен.”³⁴⁴ Неки су критичари давно приметили оно што је у првом поглављу овог рада истакнуто: да јунаке *Сеоба* често затичемо или поред њихових завичајних или поред туђинских река.³⁴⁵ Они се заиста често налазе у близини неке воде или изнад воде (госпожа Дафина готово непрекидно) и на води; односно често прелазе преко воде.

³⁴¹ Исто. Подвлачење је наше.

³⁴² *Наведено дело*, стр. 251. Подвлачење је наше

³⁴³ *Наведено дело*, стр. 287. Подвлачење је наше.

³⁴⁴ *Наведено дело*, стр. 168.

³⁴⁵ Упореди: „Тако није произвољна, случајна чињеница, да госпожа Дафина седи сатима крај прозора пред којим је ‘дан и ноћ, протицала широка, устајала река, и у њој њена сен’. У ту реку преврне се Аранђел Исакович непосредно пре своје прве и једине љубавне ноћи са господом Дафином. А тог истог вечера, њој се приказао муж, сав обливен крвљу и мокар, како иде по реци. Далеко одатле, Вук сазнаје за смрт своје жене, на обали реке Ина” (Marko Ristić, *Prisustva*, Beograd, 1966, стр. 167).





Небо које им писац тако радо надсвођује изнад глава и воде којима их окружује дају простору нека посебна својства. Прво, добија се утисак да се он не завршава на својим границама, него се канда продужава с ону страну. Јер, и то би био други момент, под отвореним небом а над водама, или поред вода, лако се постиже одражавање или огледање. Најзад, контрастирање између светала и сенки, осветљених и осенчених површина, дубље је и у преливима богатије.

Лако се, уосталом, запажа да у опису Милоша Црњанског видно место добијају промене и прелази у осветљењу пејзажа. Светлости које се појављују и замиру на небу, на води, и уопште у пределу, ретко кад промакну његовим ликовима. Ево шта у једном тренутку запажа, рецимо, Аранђелово око: „Но док је на водама, где је било много светлости на површини земаљској, небо било сасвим мрачно, бездано и невидљиво, десно, над равницама, црним и мрачним, над густим травама, светлела се небеса плава, видна, висока и звездана.³⁴⁶ Али, подједнако као и светлости, ликовима не измичу ни осенчене стране на предметима, па, разуме се, ни сенке које они бацају. Каткад се сенке и одрази под осветљеним небом и на води појављују, и понављају, из сцене у сцену. Постоје, међутим, извесне сцене у којима се њихово понављање особито издваја. Таква је већина сцена где се описује Дафинина веза с Аранђелом, од часа када је ступила у његову плаво-жућу кућу на Дунаву, па док не издахне на крају осме главе. Сенке овде тако проткивају текст, тако су у њему распоређене, тј. у такав су однос с развојем догађаја доведене, да читалац напореда с видљивим осећа и присуство паралелнога невидљивог света.

Навођено је већ место, из треће главе романа, где госпожа Дафина посматра своју сенку преломљену у реци што поред куће тече. Коју страницу доцније искрснуће и Аранђелова сенка. И одмах ће се симболично - поступком асоцирања - дотаћи с Дафенином. А већ када онесвеслог Аранђела извуку из исте реке, у којој се замало није удавио, и унесу га у Дафинину ложницу, сенке свуда око њих искрсавају, уз непрестани шум воде под прозором: „Пламен жишка са пећи, осветљавао је велику избу, као са брега. *Сенке ствари биле су зато огромне.* На белој постељи, у тами, Аранђел Исакович, мада је био потпуно при свести, опран, умивен, ван сваке опасности, чињаше се жућт и помодрео, као да се бори с душом. *Велике сенке постеље, стола и једног црног сандука за одело, падале су на врућ зид, као лети хладовина дрвећа.* У потпуној тишини и полумраку, госпожа Дафина била се приближила уз решетку прозора, под којим је непрекидно пролазио шум воде, што је отицала”.³⁴⁷ И нешто мало даље: „Напољу је завијао ветар, пун лавежа паса, и шумела је вода, коју је он чуо, непрестано, под прозором. Унутра је било топло и тако тихо, *под сенкама на зиду*, да се чуше мишеви како трчкају.”³⁴⁸ У пресудном тренутку, кад се злокобно почну укрштати две људске судбине, дакле онда кад Аранђел Исакович намамљује своју снаху у постељу, са подигнутом његовом руком дићи ће се и велика сенка на зиду: „Она је била ту, близу. У кући све легло. Заспало. Ништа се није више чуло, сем ветра и ла вежа паса. И непрекидан шум воде што је отицала. - *Подигне руку и велика се црна сенка начини на зиду*“.³⁴⁹

³⁴⁶ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 316.

³⁴⁷ *Наведено дело* стр. 178. Подвлачење је наше.

³⁴⁸ *Наведено дело* стр. 180. Подвлачење је наше.

³⁴⁹ *Наведено дело* стр. 181. Подвлачење је наше.





У књижевном тексту, чим се овакво понављање сенке почне да осећа, неизбежно започиње и њена симболизација.³⁵⁰ И доцније јача, по правилу, упоредо с јачањем учесталости. Али значај понављања не зависи само од његове учесталости, него можда још више од тога шта се понавља и где се у тексту понавља. Стога је важно што у нашем примеру понављање сенке иде паралелно с примицањем часа злокобне прељубе. Још је важније, међутим, што се после прељубе, на измаку већ сутрашњег дана, сенке - ти комади таме - постепено сједињавају у мрак који се над госпожом Дафином склапа и загушује је: „Отежале главе, она тек сад примети да је у одаји скоро мрак”; „Мрачан, велики сандук њених хаљина дизао се црн са тла, као неки високо затрпан гроб”; „Отворивши широм очи, она тек сад виде да се није за времена спасла из мрака, који је беше опколио, а којег се тако ужасно плашила”; „Загушена од мрака, није могла да викне, а, премрла од страха, није могла да се макне.”³⁵¹

При свему томе одређену улогу има варирање, усмерено ка појачавању. На пример, „црни сандук за одело”, који се на сразмерно маломе растојању трипут помиње. Док је Аранђел још мирно лежао у постељи, сандук баца на зид сенку „као лети хладовина дрвећа”; када тама почне да опкољава госпожу Дафину, он постаје „као неки високо затрпан гроб”; најзад, кад госпожа Дафина утоне у бунило, прво из сандука излазе све оне страхотне причине што их њена помућена свест види. Из призора у призор помиње се исти сандук, али се при томе његов опис тако мења да, што радња даље одмиче, његова сенка све више добија симболичко значење: све је мање обичан одраз што га предмет баца, а све више знак злокобног мрака. То се исто може казати и за Аранђелову сенку, која се у трећем наврату јавља при крају осме главе, тачно у тренутку када госпожа Дафина испушта душу. Утолико више што је упоређена с црном монашком силуетом, сенка је, чини нам се, морала искрснути баш онда кад светлост свести коначно мркне: „Загледан у њено лице и очне капке, што беху помодрели, он се непрестано превијао и ломио. Одбијајући од себе свакога, притискивао је на њу своје груди, не пуштајући је ни онда кад су бабе хтеле да јој склопе очи. Свећа коју јој беху стрпали у руке, пала му је на леђа и запалила га. Беше као луд. Његова сенка на зиду личила је потпуно на оног црног монаха, кога је дан пре, са неверицом, посматрао како се превија, над коцем у земљи”.³⁵²

Поменути црни монах није нико други него јеромонах Пантелејмон, коме су Турци пре бекства из Србије сву породицу на колац набили и њему језик ишчупали. Аранђел га је дан раније посматрао како је, нем и од бола суманут, окајавао непочињене грехе ударајући голим грудима у шиљат багремов колац. Стога је Аранђелова сенка још више добила на злослутности када је, на крају, пресликана на Пантелејмонову црну прилику. Понављања у *Сеобама* имају, према томе, и једну посебну улогу да - онако како се радња развија и текст дошива - све више подстичу процес уназадне, регресивне симболизације. Тако се у роману Милоша Црњанског сви прелази од благо осенчене стране на предметима, преко сенке коју бацају, па све до мрклог мрака који јунакињу загушује, а и њену смрт навешћује, постепено преобраћају у симболичко степеновање таме насупрот такође симболичког степеновања светла и белине. Има у овој песничкој симболизацији светла и таме нешто од прадревног митског разлучивања светла као начела живота (рађања) и таме као начела смрти.

³⁵⁰ Колико знамо, Радован Вучковић први је обратио већу пажњу на значај сенке у *Сеобама*. Упореди студију Основне црте симболике и структуре романа „Сеобе“ Милоша Црњанског, у: Radovan Vučković, *Književne analize*, Sarajevo, 1972.

³⁵¹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 192.

³⁵² *Наведено дело*, стр. 319. Подвлачење је наше.





I

Постоји, очигледно, тесна веза између *Суматре* и *Дневника о Чарнојевићу*. Песма је као „суматраистичко” језгро садржана у роману; роман је „сажет”, или „склупчан”, у мали број слика, евокација и наговештаја у песми. Премда није довољно истицана, ни довољно испитана, отприлике истородна веза постоји између поеме *Стражилово* и романа *Сеобе*. Пре свега, лако се примећује да се и у поеми као и у роману кључне симболичке слике окупљају око два пола: око туђине и завичаја, око туђинских и завичајних предела. У *Стражилову* се од почетка до краја, целом дужином поеме, опонирају слике из та два реда; но оне се у исти мах и међусобно прожимају, па се стога у туђинским препознају или наслућују оне друге, завичајне. Тако, на пример, док заглаван стоји пред апенинском реком Арно, песнички субјект назире завичајни Дунав:

*И овде, пролетње вече
за мене је хладно,
као да, долином, тајно, Дунав тече.*

У роману, опет, Славонско-подоунавски пук осетно реагује чим га у туђини пут нанесе на завичајни Дунав: „Пошавши од Кремсминстера уз Дунав, који им свима беше драг, јер су од њега и дошли, пук је опет почео да јури као од Срема до Печуја, вичући и ломећи на многим местима плотове”.³⁵³

Када негде у високим Алпима „чист сјај плавог неба” укочи очи Вуку Исаковичу, тако да му поглед понире као у неки сан (епифанију), он у исти мах има и изненадну „слутњу смрти”, коју „на својим одласцима у рат, до сада, никад, није осећао”.³⁵⁴ И песник *Стражилова* такође, усред апенинског пејзажа, слутни своју смрт: привиђа му се „мост што води, над видиком, у тешку таму Фрушког брда”, то јест у таму гроба Бранковог на Фрушкој гори. Вероватно је још занимљивије то што простор у *Стражилову* има у згуснутоме виду нека од својстава на која смо мимогред указали у *Сеобама*; која смо пре навестили него што смо их ваљано образлагали. Уз то, песничко око обухвата готово цео скуп оних детаља које најчешће налазимо у видноме пољу средишњих ликова романа: исте завичајне и туђинске реке, воде и небеса; исти контрасти између светла и таме; исти одрази, преврнуте слике у води и злокобне сенке; и исте, на крају, слике пејзажа, све у покрету, лаке и провидне, али и проникнуте слутњом смрти. У трећој строфи поеме, рецимо, налазимо одраз у води и преврнуту слику (већ је пре тога речено да „облаци силазе Арну на дно”); затим сенку песникову што се у реци злослутно прелама, заједно са одзивањем, кроз воду, његових корачаја; најзад, јасан наговештај смрти („закашљати ружно” као Бранко):

*И место да се клањам Месецу, тосканском,
што у реци, расцветан као крин, блиста,
знам да ћу, овог пролећа закашљати ружно
и видим витак стас, преда мном, што се рони,*

³⁵³ Сабрана дела Милоша Црњанског, књига прва: *Сеобе I*, Београд, 1966, стр. 216-217. Реченица је у овом случају наведена према првом издању, јер је потпуније и јаснији је моменат који нас занима: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд, 1929, стр. 91.

³⁵⁴ Наведено дело, стр. 213.





верно и тужно,
сенком и кораком, кроз воду што звони,
у небеса чиста.

Ако је и постојала недоумица да је можда Дафинино посматрање сопствене сенке (одраза) у мутној, жутој реци само узгредно, без далекосежнијег значења које смо му приписали, - сада је више не може бити. За сенку човекову, као што је познато, везане су многе представе и веровања што сежу у митске наслаге добро очуване у тако моћноме колективном памћењу као што је култура. Особито у ситним, свакодневним обичајима и празноверицама, а посебно у језичкој фразеологији. Њихова се множина, међутим, условно може свести на три за тумачење *Сеоба* важна момента: (1) сенка се као део таме опонира са светлом; (2) будући да се светло и свет у обичноме доживљају међусобно повезују (није случајно што те две речи у словенским језицима имају исти корен), сенка и тама неминовно се схватају као део онога што није свет, него је *несвет*, заправо што је обрнуто од света, дакле *обрнути* свет; (3) сенка тела доживљава се као празно тело, односно као наличје тела, и преко ње могу дејствовати или зле (оностране) силе или просто зли људи, па отуда разнолике забране и страхови, рецимо да се прескочи нечија сенка, да се на њу ногом стане, страх да је неко не зазида, зазирање да се посматра сопствена сенка док је немирна вода ломи, и тако даље.

Сенка - и одраз у води, уопште огледање - иде у најстарије и најраширеније књижевне мотиве. Но она је такође омиљена и као средство за удвајање ликова и књижевно моделовање паралелних светова. Први пример који ћемо навести враћа нас на Дафину која посматра Аранђелову сенку, и коју та сенка злокобно салеће. У шестој глави другог дела Толстојеве *Ане Каренине* води се разговор који циља на јунакињу везу с Вронским, за коју знамо да ће по Ану бити кобна, као што је и по Дафину прељуба кобна: „- Ана се много променила после свог пута у Москву. Има у њој нешто чудно - говорила је њена пријатељица. - Најважнија промена је у томе *што је она са собом донела сенку Алексеја Вронског* - казала је посланикова жена. - Па шта? Грим има басну: *човек без сенке, човек лишен сенке*. И то му је као нека казна за нешто. Никад нисам могла разумети у чему је казна. Али жена свакако мора бити без сенке. Да, али *жене са сенком обично рђаво завршавају* - рекла је Анина пријатељица. - Дабогда језик прегризле - изненада рече кнегиња Мјакхаја кад чу те речи”.³⁵⁵

У коментарима Е. Бабајев примећује да је погрешно поменут Грим. Бајку, а не басну, с насловом *Сенка* има Андерсен. У њој извесни научник из северне земље, где су сенке дуге, долази у јужну, сунчану земљу, где му се сенка прво смањује, па онда и губи. На крају се ишчезла сенка враћа научнику као његов двојник, који га прво присиљава да замене улоге, да би га онда и усмртио. А и немачки романтичар Аделберт фон Шамисо има приповетку о човеку лишеном сенке. Наиме, главног јунака Петра Шлемила - он је и приповедач који се поименице обраћа писцу Аделберту - ђаво обманује тако што му, у замену за чаробну кесу која сипа дукате, одузима сенку и тиме га унесрећује.³⁵⁶ Код Милоша Црњанског, међутим, сенке се укључују у радњу и везују за ликове веома дискретно, као да их сенче. Оне најчешће служе

³⁵⁵ Цитирано према издању у коме Е. Бабајев упућује, у коментарима, на Андерсена и Шамиса: Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати двух томах, том восьмой: Анна Каренина I*, Москва, 1981, стр. 151-152. и 486.

³⁵⁶ Упореди: *Nemački romantičari*. Odabrane pripovetke II, Beograd, 1959.





да читаоцу сугеришу скривено присуство злокобних наговештаја. Тако је најпре у поезији, тако је нешто касније у *Сеобама*, а тако је и у позној, по форми мемоарској прози *Код Хиперборејца* (у два тома, 1966).³⁵⁷ Али сенке и одрази -па и само огледало - управо у *Сеобама* служе такође и за варљиво подвостручавање јунака, који се на карактеристичан начин колеба између визуелне обмане и стварности.

Осим тога, кратко поређење поеме и романа упућује још на једну особину општије природе: да, наиме, песник *Стражилова* већ држи у руци основне конце за ону будућу мрежу симболичких слика која ће се у *Сеобама* широко разасрти. Зато се у многобројним пејзажима романа, чак и кад се не чита претерано пажљиво, лако препознаје све један исти песнички поглед и приближно исти доживљај. И заправо је ова јака песничка подлога и проузроковала да се у ликовима тежиште не налази на продубљивању њихових неједнаких индивидуалних психологија, будући да се већ и по карактеру разликују, из чега би по правилима романескног жанра могао да настане динамичнији или драматичнији напон (заплет) и разрешење (расплет). Тежиште се, напротив, упркос свим разликама помера ка хотимичном паралелизму, ка узајамном одражавању где је оно могуће, ка делимичном понављању и допуњавању. Отуда се и два супротно замишљена лика као што су Вук и Аранђел током развоја радње изнутра, психолошки, толико приближавају да почетно опонирање неочекивано прелази у паралелизам. О томе такође сведочи и групација ликова, кад се на њих гледа са општег композиционог плана.

Разуме се, пошто су у роману осетно разлучена два света, и ликови се тако групишу. С једне су стране Срби пребегли у Угарску и њихов најамнички пук, који у корист бечке царске круне иде у наследни рат против Француске. С друге је стране аустријско-угарска управа и војска са својим командантима, као и уопште људи и крајеви са којима се, у туђини, српски пук сусреће. При томе се аутор налази у ономе првом свету, из њега приповеда као из „свог“ света, док овај други углавном споља описује као „туђ“. Опозицију, „свој/„туђ“ овде треба схватити као чисто приповедну, а не као вредносну. Ето стога се печујски бискуп, војни комесар у Печују (Клајн, како стоји у првој верзији, а и код Пишчевића), барон Леополд Беренклау, заповедник аустријске војске Карло Лотариншки, па и мајка принцеза са сином Евгенијем Виртембершким, по правилу приказују споља, са дистанце, што, разуме се, не значи и неутрално. Осим тога, на ове се ликове често гледа из Исаковичевог угла; они се повремено преламају у његовоме расположењу.

У ствари, само се три лика - Вук, Аранђел и Дафина - изнутра приказују, из њих самих, са психолошком продубљеношћу и сложенијом мотивацијом. Стога су они и динамичнији, са понашањем које се унеколико мења напореда са развијањем радње а зависно од укључивања нових, чисто психолошких мотива. Али се, занимљиво је, и ти чисто психолошки садржаји подређују начелу компоновања: не обликују се индивидуални доживљаји сами по себи од лика до лика, као непоновљиви, него се по правилу укључују у однос међусобног поређења по

³⁵⁷ О сенци у овој последњој књизи Љубиша Јеремић пише: „Реч сенка, искрсла у овом спонтано искрслем сећању на Данску, зрачи сада и уназад, према наведеним поређењима са претходне странице. Сенка је тамо повезана са мишљу о смрти, о узалудности бежања од коби. Реч, тако, најпре повезује два искуства из објективно удаљених сфера, дајући том повезивању одређен тематски смер, а када се јави у било којој следећој секвенци, она уноси свој смисаони контекст, боји је својом темом. Сећање на Скаген, где је фотографишући сломљено галебово крило приповедач снимио нехотице и своју сенку, јавља се, у готово истоветном стилском руху, четири пута у Хиперборејцима” (Љубиша Јеремић, *Proza novog stila*, Beograd, 1976, стр. 56-57).





контрасту и сличности. Такво поређење односи превагу над оним продирањем по дубини индивидуалне психологије које је иначе карактеристично за једну врсту модерног романа. Није, ако се тако сме казати, психологизација, него је песничка симболизација најтананијих субјективних садржаја водеће начело у *Сеобама*. Отуда и размештај ликова, будући да је тешње повезан са композицијом текста, приметно избија у први план.

Враћамо се стога поново на раније већ описани контрастни однос између ликова двојице браће: (1) контраст по телесним особинама: висок, дебео, црн Вук наспрам онижег, мршаваг и жутог Аранђела; (2) контраст по карактеру: несталан, прек и расипан Вук наспрам упорног, суздржљивог и тврдичлуку склоног Аранђела; (3) контраст по професији: окорели војник наспрам окорелог трговца и зеленаша; (4) контраст по уверењу: Вук је везан за свештенство и поборник даљих сеоба у православну Русију, наспрам Аранђела који заговара рад, стицање и заснивање сталних насеобина; (5) контраст по језику: Вук понекад говори, и то на црквенословенском, наспрам Аранђела који непосредно не говори. Сва ова опонирања постоје и зато што је писац наумио да то што жена једног брата постаје љубавницом другога уведе у само језгро сижејног преокрета. Преокрет је оштрији и јачи зато што је постављен на контрастну подлогу. И утолико снажније потреса, изbezумљује госпожу Дафину: као мрак и светло, два се брата не могу у њој помирити. Томе ваља додати да је у шестој глави описана једна давнашња Вукова љубав, што је, по свему судећи, композициона аналогија с Дафининим вероломством.

Занимљиво је да су уз браћу Исаковиче такође по аналогији дате њихове слуге. Тако је Вуков слуга Аркадије приказан као пуст и својеглав војник, који је пред сам јуриш преко Рајне лудо погинуо у пијаном стању. А у завичају, и у истој колиби у којој се Вук опраштао од Дафине, његова га жена Стана вара с пастирима. На другој страни Аранђелов слуга Ананије једна је подмукла, лукава тврдица попут газде. Чак и своју најмлађу ћерку потајно, и из интереса, нуди прво једном, па онда другом Исаковичу. То је оно „кукато и грудато девојче” које се у завршној глави појављује поред Вукове постеље у истоврсној сцени у којој је Дафина била у првој глави. На крају, Вук под Печујем посматра осакаћивање војника Секуле, једну грозну слику која симболизује страдања под аустријским и угарским господством; на другој страни, Аранђел посматра ништа мање језовит приказ када јеромонах Пантелејмон, са одсеченим језиком, голим грудима удара у зашиљен багренов колац, што симболизује српска страдања под турским господством. Постоји, очигледно је, извесна тежња да се у повезивању/груписању ликова понавља исти образац.

Ако сада пређемо на сиже, одмах ћемо приметити да има два тока: спољњи чини одлазак на војну Славонско-подунавског пука, његово учешће у биткама и његов повратак у завичај; унутарњи обухвата три средишња лика у породичноме кругу, који касније прелази у љубавни троугао. И овде је занимљив размештај ликова. Пре свега то што је Вук Исакович главни носилац спољњег сижејног тока, јер је ратни поход поглавито везан за њега и приказан је углавном онако како га је он видео. Због таквог положаја Вукова судбина добија допунску улогу: она, заједно са кружним кретањем пука, уоквирава остале људске судбине у роману. Она их заправо композиционо надсвођује већ тиме што је прва глава цела посвећена Вуку Исаковичу, док завршна својом последњом трећином представља -како је већ показано - делимично понављање текста из прве, уз карактеристично обртање проузроковано промењеним правцем кретања, што све скупа даје прстенасто затварање.

Штавише, друга два лика, Аранђел и Дафина, прелазе истоврсну судбоносну путању као и Вук, схвативши на крају да су сви њихови подухвати узалудни и ништавни. Ношени, као и Вук, неком мутном а неодољивом слутњом, Дафина и Аранђел пресецају границе допуштеног понашања све у нади да ће „доћи у додир са нечим дивним, ванредним”, или бар новим и другачијим, али управо у часу кад им се укаже прилика да то и досегну, они - одмах





после прељубничке ноћи - почињу да осећају „најпосле ту грозну, вртоглаву празнину пред собом, у којој више нема ничега”. Грозну, вртоглаву празнину пред собом је, у ствари, угледао Вук Исакович под Стразбуром, за време примирја. У ратни поход он је кренуо ношен мутном надом да се нешто напокон може изменити у његовом животу и у судбини његовог народа. Народа који је изгнан из свог правог завичаја, па у туђини заснива нови; народа који је због тога немиран, склон сеобама будући да је несигуран, подвргнут туђој власти и у служби туђим интересима.

Заправо је Милош Црњански судбину српског народа, који је пред незадрживом најездом сурових Османлија после косовске битке постепено а неповратно улазио у вишевековну дијаспору, а посебно његов и тежак и крајње нејасан положај у Хабсбуршкој Монархији за владавине Марије Терезије половином XVIII века, срећно саобразио са својим књижевним виђењем човеке безавичајности - са књижевним моделом човека као бића у сталној потрази за изгубљеним завичајем. Стога је за разумевање *Сеоба* свакако важно то што Славонско-подуски пук креће на далеки фронт из завичаја који му није прави завичај, и што се - после заузећа неких француских градова и склапања примирја - са рањенима и унакаженима десеткован враћа у завичај који му, опет, није прави завичај. На једном и другом крају војног похода српских ратника има нешто од привида, обмане и варљивог сна. Штавише, насеобина из које Вук Исакович одлази у свет - вођен туђом руком и за туђу корист - нема чак ни свога имена. На крају се он враћа, смирује и успављује у истој безименом пределу који привремено настањује један, попут Мојсијевог, немиран народ у безизгледном бекству. Али, у исти мах, тај предео под водама, са вечитим огледањем заносно плавих небеса, Вук Исакович потајно и од милоште зове *Нова Србија*. Нешто као обетована, не и стварна земља. И само је песникова рука свему томе могла придружити, само је она могла са свим тим саобразити ону већ познату нам слику главног јунака који на ратничкоме коњу из завичаја одлази кроз празнину, и у њега се кроз празнину враћа.

У *Сеобама* нам се, што није честа прилика, збиља пружа могућност да посматрамо важну али мало испитану особину прознога књижевног текста. Особину, наиме, која се повремено помиње а недовољно образлаже: да се склоп, целог романеског текста тако рећи огледа у склопу својим делова. И обрнуто: да се по својој склопу сваки део огледа у целини. Ову бисмо особину могли назвати - као што је то у неким књижевним теоријама већ чињено - унутарњим (подразумева се структурним) изоморфизмом књижевног текста. У поезији, у стиховноме тексту, такав је изоморфизам прилично очигледан на формалноме плану, већ и зато што понављање мање јединице твори већу (повнављање полустиха стих, понављање стиха строфу, итд.). Много је теже пратити то исто на плану обликовања самог садржаја. У прози, међутим, мисли се да сличну појаву најлакше можемо пратити у вођењу радње (развијању сижеа), у успостављању и сврсисходном мењању односа између књижевних фигура које зовемо ликовима. Код Црњанског се бар нешто од тога сасвим јасно потврђује. Јер, на општем плану цео један народ, на ужем његових триста ратника послатих на Рајну, а на најужем сваки важнији лик понаособ узет, сви се они током развијања сижеа доводе без изузетка до једног истог: до открића сопствене немоћи и узалудности. На свим се плановима доспева у исту празнину, кад људски живот изгледа као сан и обмана. И као што се у бајци време не зауставља све док се не дође до срећног завршетка,³⁵⁸ тако се и сижејни часовник у *Сеобама* не зауставља све док се јунаци не суоче с празнином, ништавилом.

³⁵⁸ О времену бајке упореди: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. 268-272. Превео Димитрије Богдановић.





На првом је месту и у томе главни јунак Вук Исакович, предводитељ српских ратника. Након изневерених обећања и очекивања са којима су он и његови сународници кренули на далеки фронт, након покушаја да их покатоличе и однороде, након занемаривања, сумњичења и унижавања у хабсбуршкој војсци на чијем су челу јуришали и најкрвавије гинули, Вук Исакович се усред пејзажа - као што је и тренутке епифаније имао у пејзажу - суочава с ништавилом: „Задригао од спавања и одмора, отежао опет, надносио би се тад, свом снагом, у стишавању и сумраку, кроз лупу и жагор логора, ударце копита, клепетуша стоке, звуке ковачких наковања, у тиху, безмерну зрику попаца, на целој тој широкој пољани, у бездано ништавило и празнину, што их беше изненада, али близу, пред својом старошћу, угледао”.³⁵⁹ Овакве слике код Вука Исаковича подједнако као и код других ликова имају изванредан метафизички смисао који се не може са иконичног језика превести на појмовни. Можда и зато, кад год се обичним животним разлозима и конкретним интересима мотивише јунаково необично чулно-чувствено стање (рецимо Вуково западање у „страшан бунар очајања” зато што није „произведен у потполковника”), те мотивације не изгледају ни довољно опште, ни довољно дубоке. И Вук, и Аранђел, и Дафина бића су толико удаљена од мислене, дискурзивне материје да тумачење са те стране мало шта доноси, ако већ не заводи на погрешан пут.

Госпожа Дафина, занимљиво је, већ у трећој глави а пред саму прељубу свој једнолик и досадан живот сликовито види као чисту реализацију фразеологизма „празан живот”, при чему се субјективно осећање тегобе и безизлазности даје као сопствена окренутост наглавачке: „Желела је да види шта ће јој девер учинити, кад једног дана потпуно полуди (кад посегне за њеним телом Н. П.). Желела је да се то догоди, просто, од досаде, због празнине у којој, безданој, чињаше јој се каткад да виси главачке ”.³⁶⁰ Када се „празан живот” сликовито реализује као „празнина у којој тело виси”, онда је то враћање од језичке апстракције назад на човеков изворни доживљај празнине, а тај је доживљај - телесни. Таква се сликовитост-телесност не појављује код јунакиње мимогред, него је уграђена у лик. Чак и кад, пред судњи час, размишља о своме жироту, она неће просто мислити, него ће у мислима још једном појурити кроз празнину свог живота: „Дишући брзо и тешко, подигнута на јастуке, она је појурила још једном, у мислима, по празнини свог женског живота [. . .]”.³⁶¹

Трећи лик, Аранђел Исакович, чим му се у неутаженој жудњи за снахом изненада објавио један посве нов свет, где „треперило је све од звезданих облика догађаја, који су били изванредни и за тело и за душу”,³⁶² одмах је „као и његов брат Вук” искусио сву узалудност својих подухвата и своју немоћ, јер „није могао да уреди ни најмање ситнице”, па му је стога изгледало „да је све што је чинио као сан”. Јунаци Сеоба, барем они најважнији, очигледно живе у свету који им се привидно удвостручава. Покаткад, наине, виде или осете један другачији свет, па им тада онај у коме заиста живе изгледа као привид и сан. Али прави сан, или кратко привиђење, јесте управо тај другачији свет, што искрсава изненада и изненада гасне. Као варка. Тако је Аранђел Исакович госпожу Дафину почео да губи у тренутку кад ју је „достигао”. Као да ју је, као што ће се то касније изричито рећи, тек „својом сенком достигао”, а не стварно, не на јави.

³⁵⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 270-271. Подвлачење је наше.

³⁶⁰ *Наведено дело*, стр. 174. Подвлачење је наше.

³⁶¹ *Наведено дело*, стр. 291. Подвлачење је наше.

³⁶² *Наведено дело*, стр. 318.





И тако, уместо да се уведени контрасти између два брата - и по телесним особинама, и по карактеру, и по професији, и по уверењу - активирају и у пуној мери развију након вероломне (а, условно, и родоскрвне) прељубе, они се у роману све више потиру, пригушују. Превагу узима, што даље то више, успостављање аналогичности и паралелизама: „Као и брату његовом на војни, тако је и њему изненада, уз ову жену, спао цео прошли живот са душе, оставивши га самог, сасвим самог, са оним што је још било испред њега, до смрти”; „Сав потресен мишљу да ће је наћи мртву и да ће живети у жалости свакако годинама, осети, као и његов брат Вук, да је све што је чинио као сан.”³⁶³ Тежња ка паралелизму толико је јака, и композиционе су силнице толико моћне, да се породична прељуба као врста родоскрвнућа потискује у задњи план. Смрт Дафинина и пораз Аранђелов стога и нису књижевно моделовани као казна због почињеног греха. Упркос нашем очекивању, а можда упркос и самој полазној пишчевој замисли.

Поменуто је малочас место где се каже да је Аранђел „својом сенком” достигао Дафину. На томе се ваља задржати. На непрекидне молбе, Аранђел је из Земуна кренуо у Карловце више да удовољи самртно болесној Дафини него да доиста од патријарха иште дозволу за склапање брака са снахом која му је постала љубавница. Патријарх га није хтео примити, али му је преко калуђера поручено да сврати до фрушкогорског епископа Ненадовича, кога иначе познаје. И, кад се с Ненадовичем састао, он је, уз помоћ дуката, почео да му се поверава и моли помоћ. Ни дукати, међутим, нису помогли: епископ је, ако ћемо судити по Аранђеловој реакцији, пренеражено одбио да се меша у браколомство и светогрдну љубав. Тада је Аранђел још једном, болно и оштро, схватио да је то што је мислио да је напакон досегао, досегао само привидно, да је само заводљива обмана и сан. Црњански му одмах придружује сенку, тај иконични знак двојствености: „Чим је дакле покушао да њу (Дафину - Н. П.) достигне пред светом, а не својом сенком, као у оној страшној изби свог дома, морао је одмах да види да је то немогуће. Довољно је било да изусту њено име, па да епископ скочи. Требало је ћутати.”³⁶⁴

Јасно је, према томе, сасвим да у *Сеобама* сенка служи за мотивисање удвајања. Но, не удваја се Аранђел ни тако често, ни на тако очигледан начин као његов брат Вук. Кад су завршени крвави бојеви на француској страни Рајне, српски пук се враћа на Дунав, код Шердинга. И ту, под Шердингом, сећајући се окршаја кроз које је прошао, Исакович себе сама доживљава као да је на два бића раздвојен: „Све то прошло је тако бесмислено да се Вуку Исаковичу чинило једнако као да постоје два Вука Исаковича: један који јаше, урла, маше сабљом, гази реке, трчи по гунгули и пуца из пиштоља, идући према Мајнцу, или зидинама Лујевих утврђења, која су се јасно оцртавала над водом, док убијени падају и остају на земљи; и други који мирно, као сенка, корача крај њега и гледа и ћути.”³⁶⁵ Сличну појаву, мада другачије мотивисану, у српском роману налазимо раније код главне јунакиње *Нечисте крви*. Оно пак што може бити заједничко са *Нечистом крви*, то је значајнија улога коју је тело добило у оба романа.³⁶⁶

Телесну страну ликова читалац у *Сеобама* осећа у повишеној мери већ и зато што је њихово чулно опажање извучено у предњи план. Сам почетак романа сачињен је од јаких сензација, густо сабијених, што се види и по доста учесталим понављањима: „Шуми и хуји

³⁶³ Наведено дело, стр. 317. Подвлачење је наше.

³⁶⁴ Наведено дело, стр. 317-318. Подвлачење је наше.

³⁶⁵ Наведено дело, стр. 252. Подвлачење је наше.

³⁶⁶ О Софкином удвајању упореди посебно у овој књизи стр. 133-135.





баруштина иза мрака. Сјај месечине *пође* са ње, појави се над помрчином, *прође* и нестане у ноћи, што мокра *улази и одлази, улази и одлази* једнако, заобилазећи га и влажећи му огромне груди и трбух, врућ и подбуо, увијен овнујским кожама, на којима је руно пробио зној. *Капље* кроз трску, *капље*, и, мада је густа тмина, види како једна жаба скаче, све *ближе и ближе*.³⁶⁷

Призор, који је делимично наведен, сав је у комешању и динамици свакако и зато што су чула Вукова, његово тело, и усковитлани пејзаж потпуно испреплетени. Што међутим читаоца овде може изненадити, то је што из пејзажа израња - за разлику од виткога и лепог Дафининог тела, које ће се нешто касније описивати део по део - једно гломазно, нескладно тело, „огромних груди и огромног трбуха, „као буре”. Те ће се особине касније толико пута понављати, варирати, проширивати и појачавати да се од тела које Вук Исаковић носи по беломе свету добија маска. Али чему, могло би се питати, тело као маска. На то није лако одговорити.

Има, најпре, више појединости које говоре да се тело главног јунака делимице а повремено одваја, чак и осамостаљује. Оно се, на изглед, одмиче од онога што се зове душа јунакова, отуђује се од ње. Тада и делује као маска. Иза тога се налазе извесна скривенија и ситнија, али зато и учесталија раздвајања, присутна већ у самом начину описивања лика. Тако, на пример, доста брзо запажамо да се преувеличавања ради подсмеха, благог или јетког, онолико колико их уз Исаковичев лик има, као и иронична осветљења која местимице искрсавају, махом везују за изглед и понашање његовог тела, не и за његов унутарњи живот. Штавише, има доста примера кад се у истом опису Вуково унутарње (душевно) преживљавање саосећајно даје, али се зато тело његово с ироничне стране осветљава. Из једнога таквог типичног описа дајемо прву реченицу пасуса, која садржи први моменат, и последњу реченицу пасуса, која садржи други моменат: „Горчина у души, која му се била попела у грло, разли се по целој телу, те је оболевао, комад по комад, мучећи се и оплакујући себе самог, у себи. ~ Дрхтаве му постадоше руке и смешно тужан, као гусан на ледини, стајао је често, међу белим шаторима, у пољани, раскорачен, накривљене главе и очију, гледајући на небо.”³⁶⁸

У исти мах дата два противна односа - саосећање и иронија - не могу се, гледано из саме технике приповедања, објаснити другачије него да је аутор описа смештен тако да може гледати и изнутра, из доживљаја лика, и споља или са стране (и са дистанце) на тело јунаково. Јер постоје, као што је познато, два поларна ограничења: не може лик у акцији бацати поглед на своје сопствено тело, тако да га као целину обухвати; не може, с друге стране, аутор својим погледом споља и са стране (пошто се он замишља као посредник између нас читалаца и ликова) видети и сазнати оно што се дешава у унутрашњости лика. Различан степен нарушавања једног и/или другог ограничења зависи од пишчеве воље и изабраног облика приповедања. Међутим, у начелу је сам опис сложенији и уметничким информацијама богатији кад се у њему унутарњи поглед комбинује са спољњим, субјективни свет у лику с објективним светом око њега. У *Сеобама* је претежна већина описа управо таква, при чему опис тако неосетно клизи из спољњег ка унутарњем, и обрнуто, да се често не може разликовати шта је ауторово а шта јунаково око видело, и шта је један а шта други осетио, помислио и закључио.

³⁶⁷ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 119. Подвлачење је наше.

³⁶⁸ *Наведено дело*, стр. 253.





И иначе везан за видокруг ликова, аутор је у *Сеобама* ипак најчешће и најдуже уз Вука Исаковича. При томе, иако гледа или изнутра из Вука или просто из Вуковог угла, он свеједно тако рећи крајичком ока баца поглед и са стране. Зато је нама читаоцима омогућено да на Исаковича гледамо и споља кад и изнутра. А то значи да се поглед изнутра (јунаков) удружио са спољним (ауторовим) погледом. Тачније речено, овај други проширио се на рачун онога првог, како то и бива код безличног а свевидећег аутора. Али је занимљиво да се при тако слободноме прожимању и мешању - без јасног разграничења, што је иначе карактеристично за *Сеобе* - и јунаков поглед може проширити на рачун ауторовог. Сигуран знак да до тога долази јесте омогућавање лику да са стране, као да није његово, гледа на своје сопствено тело или делимице или чак у целини. А управо је то код Црњанског, и не само код њега, узајамно условљено са једном другом појавом - с удвајањем. Јер кад год неки књижевни лик себе и своје тело са стране посматра, као да су му чула и свест стављени наспрам тела, он на себе гледа као на некога другог, и тело своје види као туђе тело.

Удвајања Вукова, привидна и повремена, стога се доводе у везу са посматрањем сопственог тела. На пример, јунак се смешта у нарочит положај, тако да се телесном делу који он посматра увећавају димензије, то јест визуелно се деформише. А то и јесте зачетак удвајања, које је, и у овом случају, пропраћено колебањем међу јавом и сном: „Са својим болесним трбухом, што му је мање сметао откад започеше бојеве, лежао као у гробу, у тој колиби, клонећи се цео дан да изиђе у логор, који беше начињен на утрини, међу колима. Права черга, у којој се урлало уз гусле, крај ватре, више од глади него од пића. *Испруживши обе своје ноге и раширивши руке, Исаковичу се чињаше, у полусну, да достигне њима чак под опкопе вароши и до шатора Беренклауових, тако да би табанима могао да гурне утврђења, а шакама да задави неколико Беренклауа по логору.* ³⁶⁹ Довољно је да се ова химерична слика почне осамостаљивати, и тиме је већ двојник на помолу. То се и десило у једној истоврсној сцени, кад је Вук, са болесним стомаком такође и такође лежећи на обронку испод јела, себе сама видео потпуно удвојеног: „Чињаше му се да седи сам себи до ногу, под високим јелама, и види своје огромне чизме и утегнуте бутине, као и раздрљене, космате груди, чипке кошуље и сребрне гајтане, као и висеће, дебеле образе и плоснат нос. Чинило му се да гледа у своје велике, подбуле жућкасте очи, са тачкицама крај зеница и да види и црни свој огртач којим је био загрнут”. ³⁷⁰

Са истоврсном сврхом - да јунак своје тело види као отуђено, као испред њега метнуто, опредмењено - у роману се употребљава огледало. Још у Печују, у другој глави, огледало је употребљено у улози доста једноставне мотивације: „Мада је хтео, и требао, да пожури, чинио је бесциљне покрете и прекидао облачење дугим посматрањем себе, у огледалу, какво код куће никад видео није. Велики комади његових груди и ногу, његове подбуле очи, жућкасте, пуне тачкица, а нарочито његов трбух, *дођоше му у огледалу и смешни и туђи.* Навлачећи своје црвене чохе, њему се потпуно учини *да се то облачи неко други, а не он, и да ће то неко други сад изићи, накинђурен, из те собе, а не он.* ³⁷¹ Доживљај сопственог тела као отуђеног, и уопште и свог и туђег као опредмењеног, дакле доживљај тела као маске, у шестој се глави романа укључује у развијање сижеа. По томе се види да пред нама није узгредна, него за разумевање романа важна појава. Наиме, када је Славонско-подунавски пук приспео у кнежевину Виртемберг, за официре је приређен пријем на двору принца Евгенија и његове

³⁶⁹ Наведено дело, стр. 270. Подвлачење је наше.

³⁷⁰ Наведено дело, стр. 209-210.

³⁷¹ Наведено дело, стр. 14. Подвлачење је наше.





мајке принцезе, удовице Александра Виртембершког, код кога је у Београду млади Вук Исакович био у личној служби. Један дубок љубавни занос из младости везује Вука за принцезу, а њу за њега један тренутни еротски доживљај. На пријему је, као средишња сцена, њихов сусрет уобличен као помно узајамно опажање тела: Вук принцезино и принцеза Вуково.

Огледало је овде употребљено као „визуелна машина” укључена у развијање сцене и усмеравање описа. Његова би улога, према томе, одговарала проширеном семиотичком тумачењу Аристотеловог појма *deus ex machina*, које је постало познато после једног огледа А. Жолковског.³⁷² При првом сусрету након тридесет година Вук Исакович прилази мајци принцези која је смештена тачно испред великог огледала. Захваљујући огледалу, он не угледа прво њу, него себе сама у одразу, па затим под необичним углом (нагнуте) види зидове, таваницу с украсима и своје официре који нетремице гледају и слушају. А кад најзад поглед усмери ка принцези, опет ће је најпре видети у одразу, с леђа, па тек после непосредно, с лица. Изокренут је поредак опажања, што је огледало наметнуло; опажање је стога изузетно динамизовано, а принцеза му је са свих страна изложена. Но, у исти мах, принцеза такође пажњиво разгледа Исаковича део по део. Током овог унакрсног посматрања, дугог и мучног, психолошки ванредно мотивисаног и са једне и са друге стране, два се жива људска тела на наше очи преображавају у маске, нескладно покривене многим комадима одежде.

У Исаковичевом опажању принцеза је мртва, пуњена птица, са многим детаљима карактеристичним за маску. Рецимо с леђа: „Леђа јој беху укочена и утегнута у оклоп од свиле, а струк тврд и округао, као стабло неке старе крушке, које је још само зато ту да би се на њега могле натаћи свилене сукње, широке и разапете као празан шатор, сав извезен цвећем и гранчицама, под којима нема ничег. Загледан у ту наказу, њему се и другови у огледалу, непомицни пред једним великим, дрвеним сатом, чија се шеталица клатила тамо-амо, жута и сјајна као Сунце, учинише као додоле”.³⁷³

Или с лица: „Нос јој је био састављен од три округла комада, врха и одебљалих ноздрва, а обрве од две црте криве и опаке, офарбане”.³⁷⁴ У принцезином опажању, опет, Исакович је на исти начин приказан: „Гледајући га са подсмехом, и она беше зачуђена његовим кривим ставом, отромбољеним устима и брцима и погледом уморним, а нарочито јој сметаше што се непрестано премештао с ноге на ногу. И њој се, као и другима, учини као неко одевено буре, шупље и празно”.³⁷⁵ Постоји, додуше, извесна разлика; пре свега зато што је Исакович приказан више из трагикомичног него из ироничног угла, а принцеза искључиво из ироничног. А уопште, толико збуњености и пометености, и нарочито толико јетког подсмеха, не може се нигде више наћи У Сеобама.

Прилично јак ефекат, међутим, не би се могао постићи да нешто раније није, као контрастна подлога, у Исаковичевом сећању евоцирано оно што се тридесет година раније

³⁷² О новом, проширеном значењу може се судити на основу објашњења шта би, рецимо, биле „језичке машине”. Оно гласи: „У сфери језика такве машине представљају пословице, цитати, познати афоризми, митови итд., уопште фразеолошки обрти у широком смислу речи - готови а неизмењиви текстови, тј. језичке ситуације у којима, чим се каже А, мора се рећи и Б“ (А. К. Жолковский, *Deus ex machina*, у: *Труды по знаковым системам*, т. II. Тарту, стр. 149).

³⁷³ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 231-232.

³⁷⁴ *Наведено дело*, стр. 232.

³⁷⁵ *Наведено дело*, стр. 233.





збило између њега и принцезе. Исакович се, док је био у личној служби њеног мужа, толико био занео лепотом младе принцезе да је то она морала приметити. Из чисте радозналости, игре ради, почела га је заводити лаким кокетовањем, све док једног дана, када је већ морала напустити Београд, није лудо пожелела да бар на тренутак осети моћно тело „младог дивљака”. Стога улази у Исаковичеву собу, видно узбуђена и са раскаланим осмехом, „као случајно” нагиње се кроз прозор, „као случајно” испада јој накит, па захтева да се и он, поред ње, кроз узан прозор нагне не би ли доле у трави угледао накит: „Била је потпуна тишина. Нагињући се, као бајаги, да види доле, у трави, изгубљени накит, она се превијаше и најзад покри лице рукама, осетивши како се и он наже над њу и како дрхти. Припијајући се све више уз њега, осети и она како је полако обузима миље и да подрхтава. У глави јој се вртело”.³⁷⁶

Два млада тела, припијена и пресамићена на тесноме прозору београдске тврђаве, заједно дрхте и обаиру, падајући полако у чулну екстазу. Изузетно висок набој чуђења и запрепашћења Исаковичевог на пријему у Виртембергу, при посматрању потпуно усахлог принцезиног тела, читаоцу се може пренети зато што је и сам наведен да ту телесну маску перципира на контрастној подлози некадашњег еротског сладострашћа: „И баш кад хтеде да се осврне, без душе, са устима полуотвореним, издишући, па да му нешто каже, она осети, како све то што јој чула распиње, расте увис, као нешто бестелесно и толико красно, да хтеде задивљено да отвори очи и погледа шта је. Тешке главе од удисања ваздуха и трава, *клону полако, у недоумици, стиснутих колена, ван себе, у несвестицу*.”³⁷⁷ На подлози ове најеротскије сцене, какву не налазимо ниједном код Дафине, сасвим се јасно открива да се тело приказује као опредељено, и као маска, у оној мери у којој се његова чула гасе, отупљују. Што је међутим најзанимљивије, чулна осетљивост се мање даје на еротском плану, а много више као општа телесна осетљивост за промене у пејзажу, уопште у природи. Несумњиво је то једна од најважнијих, а свакако и врло специфична одлика романа.

У једном каснијем разговору, вођеном вероватно 60-их година, сам Милош Црњански овако је, између осталог, окарактерисао *Сеобе*: „Роман је пун лирике, све је у опису, и мало се тога догађа.”³⁷⁸ И заиста, само се у лирици, боље рећи код лиричара, може наћи таква осетљивост и толика истанчаност при опажању уопште, а посебно код три средишња лика. Сем тога, ово се својство укључује у карактерисање лика, а мења се зависно од кретања његове судбинске кривуље. Тако се, на пример, као важна разлика између браће Исаковича истиче да је један, Аранђел, много мање осетљив, док је други, Вук, изразито осетљив за промене у природи.

Има једно красно место где се, насупрот Вуковој поданичкој зависности од туђе воље, наглашава ванредна тананост његових чула: „*Осетио он, не осетио, најнежније буђење пролећа*, пре двадесет година, кад је пребивао под тврђавом Осека, *или најтишу тишину вечери*, под градом Варадином, где се беше населио, нико га за то није питао. Ни тамо, ни онамо више не води његов пут, него на сасвим другу страну, по туђој вољи. Са оном страшном раном што му се протезала од грклана до десног рамена, зар није узалуд, месецима, лежао непомичан, над утоком Дунава, лебдећи између живота и смрти, *у оку са жутом светлошћу разливене воде, песка и врхова јабланова*?”³⁷⁹ У последњим подвученим речима Вуково око

³⁷⁶ Наведено дело, стр. 230.

³⁷⁷ Исто. Подвлачење је наше.

³⁷⁸ Vladimir Bunjac, *Dnevnik o Crnjanskom*, Beograd, 1982, стр. 116.

³⁷⁹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 211. Подвлачење је наше.





испуњава исти пејзаж као болесно Дафиново око: жута светлост са разливених вода, песак и врхови дрвећа. Жута боја је, сем тога, и боја Вукових као и Аранђелових очију, а уз то се - што је такође занимљиво - често помиње тамо где јунаке очекује нека непријатност.

И, као да се плаши да неће бити довољно то што читалац непосредно може осетити поменути разлику између браће, Црњански изричито потврђује за Аранђела: „Из великих хладовина, спуштао се у осунчане равни, *много неосетљивији за све те промене од брата*, а псе који су уморно јурили за колима, истерујући из траве шеве, ниједанпут није погледао”.³⁸⁰ А кад Вук, у једној прилици, такође у колима, прелази кроз осунчане и осенчене делове пута, предочава се другачији доживљај: „*Топли млаз ваздуха засипао га је, при преласку путева, а пријатна хладовина при уласку под шуму*. Доле, на падинама и обронцима, видели су се засеоци, а по бреговима звоници цркава, *у светлости, коју је ветар разносио као пљусак*”.³⁸¹ Подвукли смо и једну занимљиву, ретку синестезију: *ветар разноси светлост као пљусак*. Она је, по свему судећи, настала услед укрштања тактилног утиска о трењу ваздушне струје по лицу при кретању кола (одатле и помињање ветра) и визуелног утиска који око даје кад се такође при кретању посматрају снопови сунчевог светла у даљини. Синестезија је производ динамизованог опажања, када се субјект опажања и предмет опажања присније прожимају.

Но, како се сиже у роману склапа, тако се и судбинске путање ликова приближавају, да би се на крају стекле у истоме „страшном бунару очајања” и „безданом ништавилу и празнини”. Тада и Аранђел постаје осетљив као његов брат, и као Дафина. Разлике се губе и чула сва три лика почињу једнолико да ковибрирају у истоме песничком простору. А да је тај чисто чулни (опажајни) живот значајан за разумевање ликова, види се и по томе што аутор у роману не пропушта да нам саопшти кад су јунакова чула отупела, обамрла или су се, напротив, активирала. Штавише, пажљивом читаоцу неће промаћи да се на више места час када чула замиру обликује као једна врста јунакове смрти, насупротив часу када су она сва устрептала и јунак је вазнесен у једно посебно стање. Тако, рецимо, Аранђел Исакович, при повратку из Карловаца, на путу запада час у једно час у друго стање. Ево шта његово око запажа кад у заносу размишља о „другом животу” који му се у љубави за тренутак био објавио: „Постојао је пак један други живот, невидљив и несхватљив изгледа, у коме он није могао да уреди ни најмање ситнице, а ипак је све заједно било тако сјајно, као *та месечина на путу, пред колима, што се као конци мрсилa од неба до земље и од земље до неба*. У том животу, иако се све догађало по некој безумној, изненађујућој неочекиваности, *треперило је све од звезданих облика догађаја, који су били изванредни и за тело и за душу*”.³⁸² Али, одмах затим, са синилом свешћу да оно што је с Дафином доживео више никад доживети неће, Аранђел Исакович се - као потпуно из мењен човек - пружа по колима и вози се не као жив човек, него као мртац, при чему: „*Звезде које су гаснуле, није више гледао, као ни светлост што је у висинама трептала*”.³⁸³

Књижевна судбина јунакова, могло би се с добрим разлозима закључити, тече паралелно с понашањем његовог ока: оно оживљује, постаје осетљиво, трепери заједно са променама у природи, да би после тога изгубило осетљивост и готово сасвим згасло. Ако се у

³⁸⁰ Наведено дело, стр. 300. Подвлачење је наше.

³⁸¹ Наведено дело, стр. 208. Подвлачење је наше.

³⁸² Наведено дело, стр. 318. Подвлачење је наше.

³⁸³ Исто. Подвлачење је наше.





роману понашање чула јунакових, његовога тела, редовније повезује на показани начин са његовом књижевном судбином, онда је ван сваке сумње да имамо посла са структурним својством које је од прворазредног значаја за разумевање тог романа. Оно нас, између осталог, може упозорити да јунаци у роману прелазе из једне у другу хипостазу (књижевну, разуме се), при чему је индикативно управо то што су моменти преласка дати са осетним митопоетским супстратом: као оживљавање (= рађање) и замирање (смрт) тела човечијег. И, разуме се, са свим тим ваља довести у везу то што јунаци *Сеоба* имају тренутке дубоке визуелне слутње, односно песничког вазнесења или епифаније, тј. објаве једног другачијег света у који им поглед понире, али сустопице иде или слутња смрти, или блиска смрт, или пак такво поразно сазнање о неумитноме губитку онога што се јунаку изненада обзнанило да се оно такође обликује као један вид смрти.

Прелазак из једног стања у друго осећа се јаче поред осталог и зато што је опис укључен у разноврсна понављања и варирања, са доста разгранатом мрежом паралелизама. Призор замирања Аранђелових чула чита се, рецимо, на веома јакој подлози паралелног Дафининог умирања, полагањем и ако рачунамо време самог романа, изузетно дугог: последњи део четврте главе и с краја на крај осма, а роман има десет глава. Блиставе странице посвећене јунакињином опраштању од света најбоље су странице те врсте које су уопште на нашем језику написане. А и кад их упоредимо са страницама гласовитог Еминог умирања у Флоберовој *Госпођи Бовари*, на које иначе опомињу, оне нимало не губе, него, напротив, добијају на вредности.

Изнутра се, чудесно изабраним појединостима, приказује како се чула гасе, постају неосетљива: „Попрскана, као јутарњом росом, хладним знојем што јој се беше слио на очне капке, у крупним капљицама, она се није више мицала, ни будила, додирујући својим помодрелим уснама и ноздрвама светлост дана, исто тако неосетљиво и нечујно, као и бела пећ, крај њене постеле, као и њена столица, са јастуцима, код решетке прозора, као и врата, што беху, у полумраку, уоквирена танким оквиром светлости која је продираше и кроз пукотине. - Лежећи у заносу, не виде више промену боја на стварима, и све јасније сенке гвоздене решетке прозора, иза завеса, које беше навикла да гледа, иначе, сваког јутра. Ни лет крупних мува по закреченој таваници, праћен тихим зујањем, појачаним при крају, кад се свршава, који је гледала и слушала у болести, чим би се пробудила. Није чула ни шум реке што је отицала, под том кућом [...].³⁸⁴ И још један краћи навод: „Није ни приметила да напољу залази Сунце, ни врућину око куће, ни прашину, није више знала ни где су напољу брда, врбаци, острва и није више чула шум воде [...].³⁸⁵

Набрајањем потанкости које јунакиња више не опажа (додиривање дневне светлости уснама и ноздрвама, промене боја на стварима, па у тихом зујању инсекта појачавање баш при крају, кад се завршава, итд.) даје се исти опис - само сада с друге, негативне стране, као наличје - свега онога што је њено тело, почев од кобне ноћи па све ближе самртном часу, било кадро да осети. Опадање чулне осетљивости сразмерно је њеноме претходном појачавању - при томе нам је стално пред очима слика свеће која баца највећи пламен пре но што ће се угасити - и, једно колико и друго, иде саобразно са развијањем сижеа. Као да пред нама није роман, него лирска песма. Управо зато што у лирској песми догађање представља већ само кретање песниковог ока, а садржаји опажања дају градиво за израду песничких (симболичких) слика. Тако се и поступа у *Сеобама* када се болесна Дафина смести поред прозора да проводи

³⁸⁴ Наведено дело, стр. 287.

³⁸⁵ Наведено дело, стр. 293.





дане понад реке: у маленом се прозорском отвору од јутра до вечери смењују комади природе, а јунакињино осетљиво тело, са својим оштрим чулима, служи као медијум за добијање песнички преобликованих опажаја.

Поступак издвајања (уоквиравањем) једног исечка/комада посматраног призора има посебно преимућство: тиме се усмерава и усредсређује јунаков, па с њиме и наш читалачки поглед, тако да видимо и оно преко чега иначе расејано око обично прелеће. Милош Црњански се радо и често овим поступком служи. Утисак је, међутим, у примеру који анализирамо појачан и стога што је јунакиња ограђена зидом, налази се у затвореној просторији, па додир њених чула кроз мален прозорски отвор са природом с ону страну зида - постаје знатно осетливији. Вероватно је, као и у толиким другим случајевима, и овде сама песникова имагинација нашла пута и начина да се такав контакт доведе у саму жижу читаочево пажње. Поготово у часу када Дафина, уза све остало, кроз прозор протурала руку да би „својим телом наслутила“ оно што се напољу збива. Можда нигде у роману није на узбудљивији начин дошло до сусрета тела и пејзажа.

Најзад, пошто се на прозорскоме окну свакодневно смењују призори све од раних јутарњих часова па до вечерње појаве звезда и сазвежђа, „која су редом долазила у четворокут њеног прозора и тамо једно време стајала и треперила“, везе с Дафининим чулима проширују се на небеске и васељенске просторе, и појављују се тешко одредљиви, нама иначе добро познати наговештаји и слутње, све из истог „суматраистичког“ регистра. У следећем опису подвучене су појаве за које се изричито каже да их јунакиња *телом* наслућује: „Пружајући руку у топал ваздух, кроз решетку, осетивши као да може да је провуче кроз млаку површину реке што је протицала, она је својим *телом наслутила и песак и трске острва и грање врба што беше увелико запупело, и топлоту по врховима брда, а увече, при свлачењу и легању, велико, недогледно плаветнило неба, између разних звезда и сазвежђа, која су редом долазила у четворокут њеног прозора и тамо једно време стајала и треперила.* ³⁸⁶

Није, према томе, тело Дафиново само предмет многих и тананих опажања Аранђелових, проникнутих више дивљењем но голом пожудом. У српској је књижевности, раније, можда још само Софкино тело на страницама *Нечисте крви* живело толико самосталним животом. Али сада, код Црнанског, тај је живот многоликији, утанчанији са далекосежнијим песничким слутњама.

Да у односу између Аранђела и Дафине, еротском и телесном, ипак има мање пожуде него што би се на први поглед рекло, и да чисто телесна пожуда и поред све важности није била сврха којој се тежило у опису ноћне прељубе, то потврђује и временски поредак у приповедању. Као што је познато, постоји разлика између *времена приповедања* и *времена о коме се приповеда*,³⁸⁷ или другим речима казано: између времена у самом приказивању и времена приказаног збивања. Прво је књижевно време, са књижевним значењем; друго је ванкњижевно време, везано за ванкњижевно збивање. Та два времена потпуно се разликују у опису љубавничке ноћи: што се у ложници изједно збивало између девера и снахе, то је разбијено у низ детаља и разбацано дуж текста на прилично великој удаљености. Да би читалац цео овај еротски догађај могао непосредно перципирати, као што је то био случај са сценом између младог Вука и принцезе на прозору београдске тврђаве, он га мора у

³⁸⁶ Наведено дело, стр. 196. Подвлачење је наше.

³⁸⁷ Ову је разлику увео Гинтер Милер у раду из 1948. године *Erzählzeit und erzählte Zeit*, касније укључено у зборник његових сабраних чланака: Günter Müller, *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1974. стр. 269-286





уобразиљи најпре сам склопити, враћајући појединости које су расејане делом у Дафинином, делом у Аранђеловом сећању. А то је утолико теже, ако није и немогуће, што се исти детаљи у сећању два лика посве различито дају.

Али има нешто што је заједничко и једној (Вук с принцем) и другој (Аранђел с Дафином) сцени: обе су преломљене у сећању, премда на разне начине. Важно је то поменути зато што сећања и присећања има прилично много у *Сеобама*. Она су утолико важнија што су повезана са једном општијом темпоралном особином: иако на општем плану време тече равномерно напред, појединачни се догађаји, доста често, не приказују у једноликоме хронолошком следу. Писац воли да се послужи оваквим поступком: понекад се унапред саопштава да се догађај збио, понекад онда кад се стварно збио, али се у то време не описује, него касније, када лик (или ликови) почиње да га се присећа. О Дафиној прељуби, рецимо, саопштава се на крају треће главе; прељуба се, међутим, збива у четвртој. При томе се опис прекида тачно у тренутку кад Аранђел дигне руку, на зиду се појави велика црна сенка и Дафина грозно врисне зато што јој се причинило да види Вука како иде по води. Све што се потом између њих збива, прескочено је. Прескочена је цела разблудна ноћ. Тек ујутру, кад се пробуди, Дафина ће почети да се присећа, и тиме нам открива поједине детаље. И тако све до смрти, једном један, други пут други детаљ; у почетку с одвратношћу, „као да јој на постељу беше скочио пас”, касније све повољније.³⁸⁸ Аранђел такође: једном у сећању види „бурне покрете њеног разголићеног, ванредног и страшног тела,³⁸⁹ а други пут је „она стајала хладна као камен, као оне прве ноћи.”³⁹⁰

Као други пример може се узети Дафанина смрт. О њој такође сазнајемо унапред, на крају седме главе, када трговац из Шердинга Ахим Ригел саопштава поруку Вуку Исаковичу на реци Ину - Вук је загазио у речно блато, Ахим говори из чамца - „да му је жена, госпожа Дафина, умрла”.³⁹¹ А смрт је наступила на крају осме главе.

О томе како је Вук примио вест о жениној смрти, не каже се ништа. И тек много касније, у десетој, последњој глави, у ланцу јунакових суморних мисли показује се како га је болно потресла вест о Дафиној смрти. Ова се појава, по свему судећи, може објаснити тиме што је у *Сеобама* време приповедања једним делом везано за унутарње време јунаковог преживљавања, што је иначе честа појава у модерном роману почетком XX века. Према томе, кад ће нам се нешто саопштити, и са каквим поретком, зависи од унутарњег стања лика, па и од положаја који у току приповедања добија. Лик, ако се тако сме казати, носи време са собом. Отуда се неки догађаји у *Сеобама* не излажу континуирано, него су „распарчани” у субјективно-доживљајном времену. Времену које може тећи и уназад (тј. у сећању), а зна за нагле прекиде и неочекивана асоцијативна повезивања.

Занимљиво је да се у роману о ратном походу једног најамничког пука управо битке и крвави ратни окршаји не описују изједно, континуирано. Сем при заузећу града Цаберна, у седмој глави, где се нешто мало дуже синхронно приказује улична борба, у осталим се случајевима скоковито прелази преко битке, даје се обично почетак и крај, да би се онда накнадно износиле појединости искључиво у сећању Вука Исаковича. У јуришу на Мајнц,

³⁸⁸ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 182. и 188.

³⁸⁹ *Наведено дело*, стр. 299.

³⁹⁰ *Наведено дело*, стр. 315.

³⁹¹ *Наведено дело*, стр. 285.





рецимо, видимо Вука Исаковича како улази у битку и како из ње излази, али га ни овде не видимо како сече сабљом или убија. Тек после битке, и из сна, сазнајемо да је посекао два непријатељска војника: „Два лица му се јављаху, у сну, две главе које беше расекао својом руком. Ишчежавајући из његовог сећања, појављиваху се изнад његове свести, још неколико дана. Кад се сасвим почеше губити из његових мисли, јавише се крвава, за тренут, округла и нејасна, у црвеним лубеницама, којима су се тих дана он и његови војници хранили, расеченим напола.”³⁹²

Не сликајући битке непосредно, ни опширно, него их с времена на време преламајући у сећању главног јунака, Милош Црњански целу ратну кампању потискује у други план. По свему судећи, чињено је то хотимично. О томе, усталом, писац канда полаже рачуна пред читаоцем тиме што свој поступак изричито мотивише: за Вука Исаковича у више наврата каже да не памти битке, а и кад их памти, чини то несређено и делимично. Главни јунак *Сеоба* у овом погледу подсећа на главног јунака *Дневника о Чарнојевићу*. И Вук Исакович, наиме, као Петар Рајић уместо грозних битака у сећању задржава боју небеса, обале река, падине брегова и багремове: „Место рата у коме је учествовао, он је памтио то своје ходање тамо-амо, као неко бесмислено тумарање кроз вреле, летње ноћи и кишовите дане, не запажајући стање утврђења, положаје вароши, распоред војске противникове, *већ само падине брегова, обале река, багремове, променљивост небеса, пролетних, летњих и јесењих дана*”.³⁹³ Још само два примера за необично памћење предводитеља српског пука, очајног и немоћног, са мислима које му је осенчила „горкост смрти”, као и брату му Аранђелу и супрузи, госпожи Дафини. Први пример је с почетка седме главе, одмах после повратка са Рајне под Шердинг: „Па и битке остадоше у сећању Исаковичевом без смисла и без веза. Сећао се тако и ноћи при преласку преко Рајне”.³⁹⁴ Други је из последње главе, три дана пре повратка у безимену насеобину поред Дунава: „Из боја, при преласку Рајне, сећао се само насукања чамаца; из битке код Цаберна, само једне улице.”³⁹⁵

Рат је тако у роману постао само позадина на којој у крупноме плану видимо истакнуте три људске судбине - Вукову пре свега, затим Дафинину, па онда Аранђелову - и већи број ситних, епизодичних. А и цела историјска фреска о животу Срба у Угарској средином XVIII века такође представља позадину - али ширу и значајнију - на којој се развија радња романа и испуњава зла коб ликова

И, као што их не смемо назвати ратним романом, *Сеобе* с једнаким правом не можемо сматрати ни историјским романом. Но иако нису историјски роман, у њима историја прожима сваку приказану људску судбину, сваки приказ, сваки детаљ. Јер је Црњански догађаје приказивао у историјској перспективи, која им је дала временску дубину. Стога се он и старао да радњу и ликове што више заснује на историјски веродостојним чињеницама у изворноме облику, којих иначе нема много. И нису толико у питању крупне чињенице, којима се историографија бави, него нарочито оне сасвим ситне, помоћу којих се ствара илузија о верно насликаноме животу. Ових последњих највише има у документарним жанровима, као што су мемоари, дневници, писма или животописи. Из нешто мало објављене преписке

³⁹² Наведено дело, стр. 259.

³⁹³ Наведено дело, стр. 254. Подвлачење је наше.

³⁹⁴ Наведено дело, стр. 255.

³⁹⁵ Наведено дело, стр. 344.





Милоша Црњанског може се закључити колико се он 20-их година - и када је *Сеобе* већ објавио, али се припремао да их продужи - интересовао за такве текстове.³⁹⁶

Као што је добро познато, *Мемоари* Симеона Пишчевића послужили су као основни извор. Поређење с њима, чак и овлашно, и потврђује да је Црњански настојао да искористи што више изворних података. Тако се у шестој глави, на пример, приказује како је на обали Рајне, пред наступ, готово случајно погинуо Исаковичев слуга Аркадије. Пијан и уплашен, он је почео да пада с коња: „Осети међутим да клизи, заједно са седлом, држећи се очајно за гриву“.³⁹⁷ Чак је и ову врло ситну појединост, чим ју је нашао код Пишчевића, Црњански готово дословно преузео. Пишчевић, наиме, описује како се уплашио кад су Французи осули ватру док је јахао обалом Рајне, и тада се „поче, на најопаснијем месту, измицати седло пода мнош, и већ сам помислио да ћу пастима земљу“ При томе, наравно, Пишчевића није погодио метак, али зато јесте мађарског хусарског пуковника Венцела, што је Црњански пренео на Аркадија. Податке које је преузимао, међутим, Црњански је ретко остављао нетакнутим; по правилу их је или просто мењао, или уз мање или веће измене, саобразно са структуром романа, развијао у шири опис. Каткад му је, и то није тако ретко, податак служио само као подстицај да напише сасвим нову партију, која нема документарне поткрепе, али има историјску вероватноћу.

Анализа избора и књижевног преобликовања историјске грађе лако би се могла продужити, али би нас далеко одвела и, у суштини, то би био предмет једног другачијег рада. Што нас овде посебно занима, и на шта ћемо се само летимично осврнути, то је крајња књижевна сврха према којој се историјска грађа бирала и преобликовањем саображавала. А она је очигледно садржана у замисли да се помоћу расположиве грађе сачини целовита слика - што, у семиотичком смислу, можемо назвати књижевним моделом - о суморном, безизгледном и трагичном положају једног исељеног народа: подвргнут је туђој управи и немилосрдној вољи, а нити се више може вратити назад у матицу, нити зна куд би напред кренуо. Има, међутим, једна звезда која из даљине томе залуталом, и обезглављеном, народу баца нешто мало химеричног светла. Наиме, Милош Црњански је - да и то најзад поменемо, завршавајући овај рад - у самој грађи, код Пишчевића, лако могао наћи оно што и каснија историографска истраживања потврђују: да се у време одигравања радње романа међу Србима у Угарској, и не само међу њима, шири и митологизује представа о Русији као обећаној земљи. Тако, на пример, у најновијој, шестокњижној историји српског народа читамо: „О Русији као о обећаној земљи говорило се у пољској Украјини, у Молдавији и широм целог Балкана.“³⁹⁸

Ниједан народ није толико митофилски настројен као несрећан народ. Жеља пак да се у Русији види обећана земља поготову је код Срба у Угарској - избеглих испред иновјерних Османлија, а доспелих у верски нетолерантну Хабсбуршку Монархију - морала имати јаку религиозну подлогу. А када се, опет, судбина самога тог народа посматра на религиозној подлози, она се аналошки лако пресликава на судбину Израилевих синова у Египту. Стога библијски (старозаветно) стилизовану слику о судбини српског народа у дијаспори налазимо у разним списима, али је ваљда најпознатија она из посланице патријарха Арсенија III Чарнојевића упућене, 29. октобра 1705. године, руском царском саветнику Ф. А. Головину: „Тако свагда ридане ридану придодајемо и ниоткуд помоћи не можемо добити. Са свим

³⁹⁶ Највише објављених писама има додуше, често фрагментарно наведених - у књизи: Radovan Popović, *Život Miloša Crnjanskog*. Београд, 1980.

³⁹⁷ Симеон Пишчевић, *Мемоари*, Београд, 1963, стр. 29.

³⁹⁸ *Историја српског народа*, IV 1. Београд, 1986, стр. 248.





нашим осиротелим народом словеносрпских синова, од првих па до последњих, како духовних тако и световних, народа свакога чина што постоји, смерно и покорно и скрушено сузно мољење опште сви чинимо господству вашем. Мојсејствуј нам, као роду израиљанском у Египту, пред његовим најнепобеднијим и августејшим монархством, јер знамо у одважности не оскудевааш.³⁹⁹

Ниједан српски писац није толико, тако дуго и тако експлицитно био заокупљен утопијским простором као Милош Црњански. На то се, у крајњем изводу, и своди његов рани песнички програм - суматраизам. И као што се на почетку песничка утопија пројектује у далека југоисточна острва Суматру и Цејлон, тако се на крају пројектује у далеку северну, митску Хипербореју. У *Сеобама*, међутим, утопијски се простор налази - на шта је Црњанског и историјска грађа упућивала - у обећаној земљи Русији. На први поглед, Русија је само земља у коју Вук Исакович жели да се одсели. Међутим, Вук Исакович као главни јунак, који уз то својим особитим местом у композицији уоквирава судбине осталих ликова, сан о Русији проноси с једног на други крај романа као једини још преостали сан о могућем хронотопу среће (пројекција не само у простор него и у време, јер то су на самом крају романа она „нова бића над времена и небеса”). Већ на почетку, кад је тек у Печуј приспео, Вук Исакович замишља Русију као слику лакоће, спокојства и бескрајности; исто онако, дакле, као што и други јунаци Милоша Црњанског иконично замишљају срећу: „Русија му се чињаше као једна велика, непрегледна, зелена пољана, по којој ће јахати”.⁴⁰⁰ На крају романа Русија се у души Вука Исаковича, док у сан тоне, појављује заједно с наслеђеним бескрајним плавим кругом, и звездом у њему: „И док му се, у души, као у бескрајном кругу, једнако понављаху мисли о одласку, о одласку некуд, у Русиду, над којом се у очајању, изнемогао, после толико месеци тумарања, и патње био наднео, дотле му је, заспалом први пут опет код куће, у телу дрхтало, као нека звезда, последње зрно некадање младости”.⁴⁰¹

Историјска грађа је, као што се види, Милошу Црњанском дала као књижевну подлогу судбину народа који се, изгнан из свог завичаја, „са љубичастих падина Шаре и пашњака крај Бистрице”, сели по туђини, ратује и гине за туђу корист, за туђу царску круну. Цео један народ има привремен и привидан завичај, у благу и магли, поред великих река. Ратници његови из блата и магле одлазе на војну као из завичаја, и у њих се враћају са војне као у завичај. Пошто роман има прстенасту композицију, судбина народа оличена у ратницима, у Славонско-подунавском пуку и његовом предводителу, главном јунаку Вуку Исаковичу, уоквирује судбину сваког појединачног лика. Индивидуалним судбинама уопштава се (универзализује), али се и продубљује значење у колективној судбини, која у књижевној структури добија улогу јаког фона. И најзад, као што цео један народ остаје без завичаја нашавши се у туђини, тако и појединачно узети ликови живе у једном свету, а својим тананим опажањем, оштрим чулима, осетљивим телом наслеђују присуство другог света, „звезданог” и „бескрајног”, што их доводи у присну везу, у сагласно треперење с променама у природи: у пејзажу, на разливеним водама и на вечито живим, променљивим небесима. Али, то чему теже поседују само тренутно и само као варку.

Завичај је код Милоша Црњанског уопште, и завичај је посебно у *Сеобама*, само пројекција утопијског простора који човек из туђине слуги, из туђине му у сусрет иде. Али

³⁹⁹ Цитирамо према издању: *Очевици о великој сеоби Срба*. Приредио Ђорђе Трифуновић. Крушевац, 1982, стр. 48.

⁴⁰⁰ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књига прва: *Сеобе I*, стр. 142.

⁴⁰¹ *Наведено дело*, стр. 360





наћи се у њему, смирити се у њему, то нам није дато исто као што ни сенку своју не можемо претећи. Сан и варка, као она магновена Исаковичева епифанија кад му у високим Алпима плави небески сјај укочи очи. Стога у роману сенка и привид сустопице прате оно што се приказује као да се стварно догађа. Роман је, уосталом, на своме почетку и на свом крају композиционо уоквирен сном. Из сна главни јунак на почетку израња, да би на крају радње опет у њега уронио. У томе није тешко препознати књижевни поступак помоћу ког се у исти мах затвара и удваја свет романа. А бескрајни плави круг са звездом који се на оба поменута места привиђа Вуку Исаковичу између сна и јаве, вазносећи главног јунака слутњом о једном вишем свету, у исто време је и застрашујући круг који пред престрављеним Аранђелом Исаковичем искрсава заједно са угашеним Дафининим погледом, јер „боја њених очију беше се разлила и он је над њеним мртвим телом губио свест”.⁴⁰² Тако је, дакле, бескрајни плави круг са звездом не само најпрозрачнија и најзаноснија песничка слика у *Сеобама*, него је и застрашујућа слика оностраног ништавила. Са те стране гледане, *Сеобе* су роман о човековој онтолошкој бачености у свет. Најбољи роман те врсте који ми имамо.

⁴⁰² Наведено дело, стр. 320.

