

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

VI/2012

Недељка Перишић
Институт за књижевност и уметност, Београд

УДК 821.163.41.09 Настасијевић М.
DOI 10.7251/FIL1206096P

ЕКСПЛИЦИТНА ПОЕТИКА ПРОЗЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА¹ („Лепота једне ствари је тајна те ствари“)

Апстракт: Овај рад бави се разматрањем поетикâ прозе Момчила Настасијевића (мисли се на нефикционалне текстове овог писца, есеје, забиљешке, интервјуе итд., али дјелимично и на збирке Из тамног вилајета и Хроника моје вароши). Иако је ова проза експлицитнопоетички готово сасвим немаркирана и иако је Настасијевић покољења читалаца и критичара у својим есејско-критичарским радовима оставио скоро потпуно ускраћена за било какву експликацију мисли о сопственом прозном стварању, о Настасијевићевим наратолошким поетичким претпоставкама издалека се може проговорити с обзиром на то да он често износи поетичке ставове везане за књижевност уопште.

Кључне ријечи: експлицитна поетика, имплицитна поетика, иманентна поетика, аутопоетика, аутокритика, авангарда, модернизам, стил, културни модел, језик, традиција, метанарација.

„Докле год се једна ствар буде поимала по њеној кори а не по њеној језгри, дотле ће се по правилу о њој говорити увек с више или мање произвољности, вежбајући тиме ум и на рачун њен правити сасвим различите претпоставке, за које је довољно само додирнути их па да се сруше.“ (Настасијевић 1990б: 11)²

Гледано с посљедњих, па и њима непосредно претходећих, филозофских, епистемолошких и књижевно-теоријских (постструктуралистичких, деконструктивистичких) плат-

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

форми, питање експлицитних, имплицитних и иманентних поетичких чинилаца у једном заокруженом дјелу, посебно када је ријеч опет о иоле модернијем аутору, помало је излизано, да не кажемо демодирано. У складу с тим, сваки се тумач књижевности данас нађе пред једним важним, неминовним питањем када треба да говори о поетици једног писца, поред свих важних и неминовних херменеутичких питања која и иначе, од самог постанка тумачења књижевног дјела, опстајавају. Али овај је проблем актуелан и модеран, и још има тенденцију да заправо оспорава могућ-

¹ Текст је резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контекст* (178016), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

² Сви цитати из естетичко-критичарских списа Момчила Настасијевића дати су према *Сабраним делима*, књ. IV, Горњи Милановац: Дечје новине, 1990. Цитати из приповједака дати су према књизи III из истог издања *Сабраних дела*.

ност строге формулације оваквих тема, а састоји се у томе да је неупутно, скоро немогуће, како се тумачу прохтије, одвајати текст од контекста, причу у књизи од приче у животу, књижевност од историје, а обје од наше укупне егзистенције, од нашег тјелесног, чулно-перцептивног утемељења у свијету, будући да оно нераскидиво повезује свијет свакодневног и свијет у умјетничком доживљеног. Посљедично, тешко је установити гдје престаје чиста фикција и уобразиља, а зачињу се поетичка промишљања стопљена или нестопљена с текстом који је полазна тачка; гдје престаје да говори инстанца, а узима ријеч аутор, гдјеу роману, на примјер, приповједач постаје коментатор, а када манифест, објашњење или програм постају умјетнички текст.

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

Сама би се поетика, даље, дала подијелити у најгрубљим цртама на теоријску, ону која, природно, припада науци, и иманентну, ону која сама себе саздаје настајући из унутрашњости, природе самог предмета посматрања. Ова потоња, с дјелом срасла, коју текст *еманира*,³ обично се раздваја на експлицитну и имплицитну. Експлицитна би била она која је истакнута у први план дјела, јасно маркиран метанаративни искорак који говори о свијести о природи умјетничког дискурса, а имплицитна у суштини исти феномен, само прво, интензитетом знатно слабији и теже уочљив, а друго, и важније, на друкчији начин презентован у самом тексту, односно, још прецизније, без намјере за самопрезентацијом.

Одавно се увидјело да оваква подјела, која је наоко сасвим јасна и довољна, има озбиљних недостатака у књижевнонаучној пракси,⁴ а замјерке су нарочито учестале када је на дневни ред дошла књижевноисторијска и књижевнотеоријска класификација текстова који припадају авангарди. Оне су се, наиме, односиле превасходно на спотицања о текстове програмског/манифестног типа, чија је (не)фикционалност упитна, а статус нестабилан; дакле, у њима изнесени поетички ставови има-

³ Александар Јерков у студији „Иманентна поетика“ каже да је: „иманентна поетика (...) онај поетички лик који књижевно дело пројектује само на себе, оно што се види у поетичким траговима у тексту – поетичким исказима и поетичким фигурама“ (1997: 25).

⁴ „Ако наиме теоријску поетику потиснемо из књижевности у науку о књижевности где јој је и место, онда иманентна остаје као целовит предмет наших поетичких изучавања. Иманентна је она, да поновимо, просто зато што постоји унутар књижевности, у текстовима које сматрамо књижевним, а не научним. Али и у жанровским текстовима једног писца или групе писаца, жанровски веома различним, налазимо места где се експлицитно описује сопствена поетика, што није исто и што се понекад налази у доста сложеним односима са имплицитном поетиком“ (Петковић 1988: 8).

ли су тенденцију да прекорачују категорије у које су смјештени, што је, уосталом, једна од основних поетичких особености авангарде уопште („нови програми и манифести... настали су као мешане творевине, са двостраним преласцима из експлицитне у имплицитну поетику“, Петковић 1988: 9). Иако су се овакви искази означавали најчешће једноставно као програмски, користила се и одредница *експлицитни*⁵ (која, истини за вољу, ту сасвим добро стоји), али се, с друге стране, дошло и до закључка да тој непосредној експликацији ауторових поетских ставова није увијек безусловно вјеровати: „Проучавалац српске књижевности – бавио се он њеном поетичком или неком другом страном, свеједно – не може начинити гору грешку него да као своје полазиште узме манифесте, програмске или неке скривено програмске текстове наших надреалиста; односно, да о Дучићу и Ракићу суди полазећи од сличних текстова Милоша Црњанског, или рецимо Момчила Настасијевића.“ (Петковић 1988: 9). Терминолошки чвор је, дакле, вишеструко спетљан, и ту му није крај јер постоје још два термина која веома озбиљно конкуришу у трци поетичких појмова. У књизи *Гола прича*, из 2007. године, у одјелку под насловом „Шта је аутопоетика“, Игор Перишић овако одговара на властито питање: „Аутопоетика је, дакле, слој у књижевном делу у којем је иманентна поетика дела учињена наглашено видљивом и у којем постоји инстанца која говори о томе (...)“ (2007: 30). Перишић ову књижевну појаву везује у највећој мјери за проблематизацију и деконструкцију текста карактеристичну

⁵ У предговору за зборник радова *Поетика Момчила Настасијевића* уредник Новица Петковић каже овако: „У радовима које зборник доноси посебно се обраћа пажња на Настасијевићеву имплицитну поетику у лирици, приповеци и драми, али и на експлицитну у његовим есејистичко-критичарским текстовима“ (1994: 7).

за такозвану књижевност постмодернизма, наглашавајући истовремено и да је ова постмодернистичка одлика уједно и доминантно обиљежје цјелокупног периода који је у фокусу *Голе приче* (ријеч је, наиме, понајвише о Данилу Кишу, Бориславу Пекићу и Светиславу Басари), али не искључујући ни могућност да се аутопоетички искази као такви установљују у нашој књижевности старијој од постмодернизма. Спорећи се, даље, с оним ауторима који аутопоетиком означавају исказе самих писаца у вези с њиховим конкретним дјелима, Перишић подвлачи да би се термин *аутопоетика* морао превасходно односити на оно што, упрошћено, дјело има гласно и неувидљиво да каже о сопственој поетици („за аутопоетику је битно да у тексту постоји глас који говори о поетици дела“), односно на поетичке исказе у ткиву самог текста истурене у први план, за разлику од ставова његовог творца чији искази, онда, спадају у манифестну/програмску (експлицитну?) поетику (Перишић овдје предлаже као најпрецизнији термин *аутокритика*). Резимирајући, укратко, еволуцију појма кроз кратки преглед феномена аутореференцијалности књижевних дјела у различитим књижевним епохама, овај аутор закључује да „свака појава, када се лоцира у специфичан књижевни тренутак, неповратно је обележена тим социокултурним историјским контекстом који онда мења и значење самог феномена“ (Перишић 1994: 39). Важност ове констатације не може се довољно истаћи: она је нарочито значајна данас, када су веома присутне тежње да се сви књижевни текстови, од *Дон Кихота* наомамо, ишчитавају с полазних основа постструктуралистичких и деконструктивистичких фронтова.

На самом крају овог дугог увода, а имајући на уму Тодоровљев проишљив исказ да „једно *Noli me tangere* и дан данас притиска уметничко дело“ (1988:

43), аутор овога текста се сам за себе пита да ли је дозвољено издвајати из ткива текста одређене, више-мање произвољно одабране пасаже, упирати прстом у њих и узвикивати, ево, баш ту, више него било гдје друго, помаља се тај и тај писац, његово виђење сопственог дјела, литературе или свијета у свој његовој субјективној или објективној укупности? Да ли је пристojно, или пак уображено, тврдити да смо ухватили писца у намјерној/ненамјерној теоријској пројекцији сопствене поетике? Коначног одговора биће да нема, али ситни зазор понекад није наодмет.

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

Ипак, пошто циљ овога текста није да се бави општим теоријским рефлексијама, него да размотри поетику прозе самог Настасијевића, како експлицитану тако и ону имлицирану, нека нам буде дозвољено да се макар осврнемо на исказе овог другог типа, имајући стално на уму да постоји граница између чисто

теоријског и онога што је самом тексту иманентно, то јест што му неразлучиво припада.

Ако се тако посматрају ствари, онда се у једном сумарном прегледу како Настасијевићевих есеја и чланака тако и његове прозне грађе, да установити да су ова два аспекта његовог стваралаштва у дубоком и нераздвојивом сагласју,⁶ једнако као што се између поезије и прозе овога аутора не да успоставити чврста и јасна граница. Понајприје, Настасијевић у својим поетичким промишљањима не говори засебно о поезији, прози или драми. За све ове књижевне родове у његовој есејистици стоји именица Поезија, с великим почетним словом. С обзиром на поменуто синкретичност његовог укупног дјела, ова пракса није за чуђење (сам аутор назива своју прозу *лирским казивањима*). С друге стране, за експлицитно формулисане ставове који стоје као путокази у стварању код Настасијевића да се закључити да су они скоро без изузетка уопштеног, универзалног карактера, и профила који инклинира конституисању једне врсте филозофије књижевности и умјетности. Веома је индикативно то да Настасијевић готово никада не говори *конкретно* о сопственим дјелима (изузетак су једино спорадични коментари о драмским текстовима или извођењима драма), о њима никада не пише, не оставља коментаре, не нуди тумачење. Покушај разјашњења појединих „тамних“ мјеста налази се спорадично, готово у нивоу легендарног, у списима његових пријатеља или чланова породице (Милутина Деврње, нпр., или Момчиловог брата Славомира Настасијевића). Занимљива за-

⁶ Могућност „интенционалне грешке“ у интерпретацији (оне о којој говори В. Вимсат када ауторску интенцију посматра као „нацрт или план у мисли аутора“ – „Intention is design or plan in the author's mind“), када се ставе напоре да Настасијевићеве естетичко-критичарски радови и његово књижевно дјело, готово да је сведена на минимум.

буна често се среће и поводом наслова једног интервјуа којег је Настасијевић дао Десимиру Благојевићу 1928. за „Правду“: *М. Настасијевић прича нам о Београду и његовом будућем роману*. Они тумачи који имају за циљ проучавање прозног дјела М. Настасијевића, међу којима је и аутор ових редова, почесто, заведени причом да је Настасијевић, између осталог, припремао и роман, похрле ка овом интервјуу да би у њему пронашли поетичке ставове самога аутора. Али онда с разочарањем установе да је присвојна замјеница „његов“ у наслову правилно употријебљена, и да Настасијевић и Благојевић разговарају заправо о великом роману којег *Београд* треба да добије. Иако је овај интервју несумњиво драгоцјен, будући да доноси сумарни поглед једног значајног писца на историју овог жанра код Срба и визију правца развоја српског романописања,⁷ у њему, ипак, Настасијевић о сопственом роману не говори ништа.

Тешко је, такође, при ишчитавању Настасијевићевих огледа и чланака не увидјети да он има један сасвим посебан однос према књижевним критичарима и/или проучаваоцима књижевности. Односно, релативно је немогуће не спотакнути се на експлицитан став из књиге *IV Сабраних дела*: „А ствараоцима, који су на висини и културе и талента, њихова теоријска помоћ не само да је непотребна већ их можда и омета у њиховом тешком и незахвалном послу.“ Овдје свакако стоји да је Настасијевић највише мислио на „језикословце“ (а најприје, биће, на Александра Белића), као и на

⁷ „Интересантно би било да се појединости београдског живота ухвате, задрже сеизмографски. Рецимо да би тај роман имао нешто сличности са оним покушајем симфоније једне вароши, берлинске симфоније на платну, макар да ова симфонија не би била сувише складна. (...) Овај роман би имао да носи психолошко превирање људи, нипошто у једној реалистичкој белој светлости...“ (Настасијевић 1990б: 383).

тзв. критичаре традиционалисте, али је опет, поводом неких других ставова, више или мање експлицираних, немогуће не препознати позицију скоро па индигнације према „господи критичарима“ и њиховом послу: „покушајте да разглобите један цвет. Већ тиме сте га повредили у његову суверену јединству“, „Никад чисте апстракције нису ништа казалочовечанству“, или пак једноставно и отворено: „све је то (...) плићак формализма и педантерије“ и „где се црв скепсе увукао у уметничку веру, јављају се критичари“. Иако се, наравно, не може заобићи чињеница да су овакви полемички заоштрени ставови дјелимично и плод посебно борбеног и полетног тренутка у развоју српске књижевне мисли, треба имати на уму и то да је Настасијевић, изгледа, имао аверзију и према самом термину *поетика*, који је у крајњој редакцији својих есеја изоставио из поднаслова и текста ранијих варијаната „Бележака за апсолутну поезију“. Нестанак лексеме „поетика“ као да је образложен карактеристичном настасијевићевском максимом: „Нека се не заборави: Поезија је једна, поетике безброј многе.“ И у цјелини гледано, карактеристично за Настасијевићеве есеје о умјетности јесте да се он, како у њиховом насловљавању („Белешке...“, „Неколике белешке...“, „Неколико рефлексја о...“) тако и у развијању одређене теме, увијек клони могућности да читаоцу понуди било какав конзистентан систем налик на *поетику*, а немоли на наредбу или регулу које, у неку руку, манифест или програм подразумевају. И иначе у свим његовим огледима и есејима има нечега веома уздржаног и учтивог, примиреног и стишаног, чак и када је предмет писања тема лична и болна за аутора (нпр. веома лош извјештај, а посљедично и одбијање за штампу збирке *Хроника моје вароши*). Овај аутор у свим својим текстовима без узмака инсистира једино на апсолутној слободи на коју стваралац

има право и, управо у том смислу, његови поетички искази дубоко су авангардни („Ко располаже великом способношћу да непосредно открије скривену једначину бића или ствари, располаже и најсветијим правом претеривања, што у ствари није ништа друго до реакција осетљиве душе на примљени дубоки утисак, према томе његова индивидуална боја.“). Осим тога, један од важних постулата авангарде (а нарочито надреализма), да је права умјетност у својој сржи веома ангажована, пропагира и сам Настасијевић: „Уметност само ради уметности, то је последње прибежиште банкротираних песника и њихових учитеља теоретичара.“ Опредјељујући се, без остатка, за неспутаност стварања (а та је апологија слободи оличена у продору у непознато, напипавању неосвијетљених путева, саплитању у тежњи да се непрестано ширевидици), Настасијевић истовремено брани како своје стваралаштво тако и цијели авангардни покрет чијим се припадником сматра: „Замера нам се нејасност, а ми, идући за својим интелектуалним поштењем, не можемо бити јаснији него што смо, ако већ не желимо да потпуно скренемо из својих духовних токова... Од нас се тражи завршена архитектура у тренутку кад ми тек постављамо темеље.“

Ово је самоодређење Настасијевићево изванредно важно кад се има на уму колико се често релативизује његова припадност авангарди у српској књижевности. Преимућство те тражене слободe (удружене с генијалношћу онога који ствара) доноси као резултат стил који не болује од унутрашње празнине док му је формална страна наизглед савршена, то је стил потекао из нагонске потребе, саображен формално једино својој природи: „Дакле, не зидана кућа, но израсло дрво, то је стил. Реч дозива реч, слика слику, идеја идеју. Све је ту цело. У најкраћој фрази нашли сте основни тон целог дела“ и „Оно што

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

снаге нашег културног бића⁸ и растућих изазова културне унификације која иде напоредо с развојем „центара моћи“ у модерним временима: „Опасност је да се најзад цео глобус (кад је већ то у сулудој трци за све већом практичношћу потпуно могуће) сведе на свега неколико емисионих врела, одакле ће се суверено давати, а сав остали свет да остане као уклет у вечитој пасивности примања.“ Први је захтјев, стога, очувати релативну⁹ аутохтоност сопственог и личног, па су у есеју „За матерњу мелодију“, оштро и кратко, оцртани принципи једне здраворазумске културне политике и принципи равнотеже између удјела традицијског¹⁰ и модернитета који надире споља: „Ништа општечовечанске вредности није постало случајним укрштањем споља. Кобна је обмана посредни. Свима припадне само ко је кореном дубоко продро у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је светом изнад толико је кореном испод националног.“ Али с друге стране и: „Има традиција: вештачки одржавати у

⁸ Настасијевић тако обзнањује: матерњом мелодијом може се напајати „онај ко је утрнуо“ и „где се год у нашем новијем стваралаштву појавила већа снага, моћнији замаха, макар и недовољно уобличено, посредни је самоуштву у ма ком виду“ (1990б: 11).

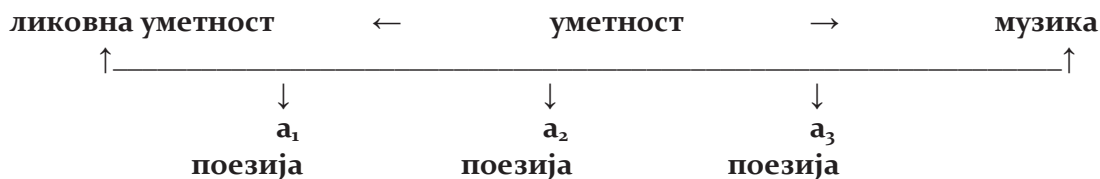
⁹ У вези с удјелом традицијског у формирању „индивидуалног талента“, према Настасијевићевом мишљењу, потребно је бити веома обазрив. Он је сам нарочито осјетљив на сва „удешавања на народну“ и теми механичког прерађивања нарочито фолклорне грађе у есејима се враћа неколико пута: „Народне попевке нипошто нису сировина коју ваља уметнички прерадити: где би се нешто већ распевано силило да и преко свог максимума пропева? У ствари, то је кварење“ (у овоме као да чујемо далеки одјек Вуков, који каже да се кадшто, препјевавајући, пјесме заправо „умаљују и кваре“).

¹⁰ Природу наше традиције Настасијевић, а то је и из његовог дјела више него очигледно, сагледава дубоко, а резимира понекад иронично и горко: „На нашу словенско-паганску искон на-калемљена је хришћанско-византијска утанчаност...“ (1990б: 413).

животу што је суштински већ умрло. Има друга, жива традиција, и ми је се нехотице, и против своје воље, држимо: оно чиме смо истински у животном току, све је примљено и све ће се даље пренети.“

Осим традиције, још су и језик, музика и тајна кључне ријечи у свим Настасијевићевим текстовима и општим разматрањима о онтологији књижевноумјетничког. Различитим принципима комбиновања ових појмова Настасијевић добија кључне ознаке сопствене поетике (музика и језик – или традиција: матерња мелодија, језик и тајна: загонетка, музика и тајна: флуидно бивање музике, итд.). Ова тајна, као најнеодређенији појам, тиче се заправо егзистенцијалне тајне бића и нашег укупног постојања. Основни поетички „састојак“ који Настасијевић захтијева од успјелог дјела јесте да оно садржи, објављује, постојање такве тајне („У крајњој линији најсугестивније делује оно што је само наговештено, наслућено, неисказано.“). Њену природу овај аутор предочава обично у неком поетском дискурсу, изједначавајући је са суштином бића и космоса у којем то биће пребива: „Пришавши, наиђем на забрављена врата. Ако их отворим, иза њих су друга. И што дубље, отварања су привлачнија и напорнија. Напоследку останем крај неотворимих врата загонетке.“ Овдје је слагање с прозним творевинама овога писца идеално: све приповијетке из обје збирке, без изузетка, у жижи, у приповједном језгру, имају неку тајну као почетни импулс, како самог догађања тако и доцнијег приповиједања („Чиним ово не ради истицања себе (...) него за олакшање души да не крене оптерећена тајном...“¹¹). Ова тајна нашег бића, за чијим се рјешењем интуитивно и без престанка тежи, своје рјешење код

¹¹ Ову реченицу изговара приповједач „Записа о даровима моје рођаке Марије“, у збирци *Из тамног вилајета*.



Настасијевића често начује у музици, најиррационалнијој од свих умјетности. И док у прози (и драми) овога аутора музика често одводи јунака на пут који се показује даљим расплетом као пут проналаска сопственог идентитета, дотле Настасијевић есејиста, попут Шопенхауера, музику поставља на највише мјесто у пантеону умјетности, и савршенство поезије/прозе мјери степеном у којем се у њима оваплотила музика. Природа те музике, додуше, код Настасијевића је мало нејасна: док се у неким исказима може устврдити да се заправо мисли на малтене мјерљиву, готово опипљиву мелодиозност на нарочит начин склопљених исказа, дотле, с друге стране, исти тај појам надраста умјетничко као ентитет и шири се на питање нашег укупног сопства („За причест се спрема постом и молитвом. А за музику чиме? Већ је светост моћи је примити, већ први корак у храм тек наслућене апсолутне религије.“). Музика тако разумијевана достиже крајњи степен универзалности и сабира у себи сва егзистенцијална искуства човјекова, постајући његов најсублимнији израз: „Без колебања сме се тврдити: Најчистије, најобилније, најмоћније Поезија је оствари музиком“, „Мелодијске је природе сваки живи израз духа. Говор се заталасава у непрекидној линији“ и „Што се поезијом назива, тачно је средина између говора и музичке мелодије“. У есеју „За матерњу мелодију“ Настасијевић је покушао у дефиницији да споји апстракцију и њену конкретизацију: „Матерњом мелодијом називам ону звучну линију која, долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза.“ У Са-

браним делима Настасијевићевим, у одјељку који садржи сачувана предавања овог аутора из времена када је био професор у Четвртој мушкој гимназији, налазимо и график дат на овој страни.

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

Оно што је можда најважније и, као поетичка особеност, код Настасијевића најмаркантније јесте његов особен однос према језику који је на крају омогућио и условно сврставање овог аутора међу авангардне писце српске књижевности: „Књижевно општење, као и свако друго, заснива се на извесним погодбама које временом прелазе у навику. Настасијевић је њих мењао; мењао је тиме и полазне језичке претпоставке. Отуда другачији однос према језику, а на крају и потреба да се цео његов текст другачије чита.“ (Петковић 1994: 8). Ова дубока Настасијевићева потреба, удружена с његовим необичним статусом прво у друштвено-културној средини тога времена, а последице и у историји наше књижевности, резултирала је различитим квалификацијама Настасијевићевог дјела и његове улоге у развоју

наше литературе.¹² У скорашњем неформалном разговору један страни проучавалац Настасијевићевог дјела рекао је аутору овог текста да је Настасијевић један од непорецивих врхунаца јужнословенске авангарде и „ваш Хлебњиков“, имајући управо на уму језичку заиграност чији резултати граниче са заумним језиком. Чак и Настасијевићево узгредно теоријско бављење овим питањем рефлектује дубоку посвећеност проблемима језика, како у појединачном случају тако и у једном дијахроничком пресеку: „Данас, када је сваком иоле далековидијем јасно да се основа нашег књижевног језика мора проширити, и можда до опште јужнословенског, грех је, а и одговорност донекле, људима који пишу по урођеном позиву, и који су по дубљем додиру са стварношћу но остали, постављати пуританске бране на путу којим их води њихова културна свест, а још више њихов нагон, да

¹² Александар Белић је сматрао да Настасијевић врши „насиље над језиком“, а Марко Ристић да је примјер свега у литератури „неприхватљивог, неодрживог, 'поезије' која није поезија“. „Он је био светац српског језика и српског књижевног израза“, рекао је Станислав Винавер, али и „Момчило Настасијевић изгорео је“. Године 1956. Борислав Михаиловић каже: „Без окриља, без подстрека икакве поетске школе, отпочео је своју опасну песничку авантуру.“ Јован Деретић види у њему „дужника симболиста“, истовремено га сврставајући у фолклорни модернизам српске књижевности, уз закључну напомену да је „самоникао таленат, дистанциран од савремених књижевних покрета“, док га Славко Леовац посматра као „делимичног неосимболисту“. Чувена је и Андрићева констатација о трагичном промашају Настасијевићевог експеримента, односно о копању тунела који га никад није довео до површине, и циничан Винаверов одговор да је понекад копање циљ само по себи, и да је у њему „највећа и најчудеснија наука“. Петар Милосављевић 1978. године једноставно каже да је Настасијевић био и остао велика загонетка наше литературе. Михајло Пантић 1994. у есеју „Како приповеда Настасијевић“, закључује да „чуднијег и загонетнијег приповедача српска књижевност прве половине 20. века није имала“.

измењеном реду ствари даду даљег духовног корелатива, даљег израза.“ Ипак, наглашава он на другом мјесту, слободе свакако нису безграничне, а баријере које не би требало насилно рушити установљене су у природи самога језика у оквиру којег се ствара. И овдје су Настасијевићу Французи узоран примјер: „Без обзира на њихове песничке идеологије, сви они пишу врло коректним језиком. Њихова стилска смелост не иде у смеру подривања језичке основе и насилних извитоперавања или смешних и *незналчких* (подвукла Н. П.) кованица. Не. Они су, према потребама нових духовних тежњи, предузели да, ако се може рећи, свој језик наштамују за даље изражаје, да га учине гипкијим и послушнијим својој мисли; да, чистећи га од посљедњих остатака реторске симетрије, још тешње га вежу за француско земљиште и француску мисао данашњице.“ Имплицитно на овај начин бранећи сопствене експерименте у језику, Настасијевић је издалека изнио и одбрану, коју су знатно доцније потврдили проучаваоци његовог дјела, да у његовом пјесничком поступку, или прозном, свеједно, нема ничега од истинске присиле, тј. насиља над језичком материјом, односно ничега што такав језик, сам по себи, не посједује као потенцијал, као синтаксичко-семантичку могућност. Сви тумачи Настасијевићеве поезије и прозе, као и њени ријетки преводиоци, највише недоумица имали су у вези с намјерно затамњеним, нелогичним или алогичким синтаксичким јединицама Настасијевићевог умјетничког израза. Те намјерно затамњене језичке јединице крећу се у распону од архаичних, заборављених или ријетко коришћених ријечи, преко Настасијевићевих, само њему својствених, кованица и неологизама („Најволијем светло-тамне речи: сенка неизраженог њихово је остварење“), до синтагми и реченица чији начин конституисања

наизглед не поштује норме српског језика. Али важност одреднице наизглед не може се довољно доказати када је ријеч о Настасијевићевом дјелу, и на многим примјерима (нарочито у радovima Новице Петковића) приказан је поступно, у корацима, процес настанка на први поглед неразумљивог исказа. У основи грађења таквих језичких јединица јесу сажимање и кондензација¹³ пјесничког језика, или пак замјена одређених реченичних чланова неким другим који су им сродни или слични, али у случајевима такве супституције значење се редовно помјера. Овако конструисан, високоартифицијелан језик претендује, осим на заокупљање моћи разума самог читаоца, и на активирање оних душевних моћи које реагују на архетипско, митско, наслијеђено и традицијско („Те мерило је специфичној духовној речи, је ли бит проговорила кроз њу или није. И колика је њена несамерљивост, управо толико је у њој и присуство бити.“).

Треба се, на крају, осврнути и на једну необичност у вези с Настасијевићевом прозом која настаје током двадесетих и тридесетих година прошлог стољећа. Ријеч је о двјема невеликим збиркама приповједака, *Из тамног вилајета* (1927) и *Хроника моје вароши* (1938, постхумно). То је проза експлицитнопоетички готово сасвим немаркирана: у њој нема аутопоетичких референци без обзира на приповједача, било да је он екстрадијегетички, интрадијегетички или чак наратор у првом лицу. Понекад се, додуше, у тим припо-

вијеткама налазе искораци из наративног ткања у смислу недоследног поштовања хронотопа, зачетака метанаративних функција исприповиједаног и уопште поетологема који у би одређеном степену могли да пројектују свијест о текстовним и извантекстовним релацијама, али је ипак цјелокупан дискурс те прозе (а могуће је говорити о заједничком дискурсу обје збирке) постављен тако да ниједан глас унутар њега не посједује *самосвијест* потребну да се дотични поетички искази означе као експлицитно поетички. Једноставније речено, прича, чак и кад је удвојена, остаје у причи и никада не прелази међе сопственог свијета. Занимљива нијанса, при томе, јесте да су прилично честе ситуације у којима је прелаз ка метанарацији малтене природан, ако не и очекиван (прича која је сама себи услов и циљ, прича о ономе ко прича причу, прича као основни циљ самог приповиједања, обраћање неименованом адресату приче, прича у којој се наратор представља истовремено и као аутор испричаног итд.).¹⁴ Наратори готово редовно означавају приповиједање као такво, тј. саму причу, као најважнији аспект свога постојања унутар свијета у којем се налазе („После оног што ми се непојмљиво догоди, хоћу по истини и докле се речу ухватити може да запишем све како је било.“¹⁵), чиме се испуњава један потенцијални услов према којем би се одређени приповједни сегменти могли прогласити метанаративним, али се приповједач никада не приближава било стварном, било имплицираном аутору. Функција коментатора исприповиједаног најближа је тој опасној граници на којој пуца брана међу свјетовима, али су ти коментаторски иско-

¹³ „Писање свео бих у границе нужности. Чему још већи напор, писати, кад је и напор празног говора излишан. Те би начело стварне речи, а тим више бележења њеног, могло гласити: где није неопходна реч, ћутати; где је неопходно ћутање, на изглед и по свему, тек ту проговорити“ (Настасијевић 1990б: 47).

¹⁴ У вези с тим је и поетика наслова који призивају метанаративну визуру: „Запис о...“, „Прича о...“, „Реч о“, „Лагарије“, „Истинословац о...“

¹⁵ Ову реченицу изговара приповједач, безимени „рођак“ из приповијетке „Запис о даровима моје рођаке Марије“.

раци веома ријетки, у свим приповијеткама једва да их има два или три: „И онда намигне Кача. (То као неко отварање славине, да потече.) Само треба имати на уму ово: Он грозно лаже; ништа од оног што казује није се десило у ствари. Али опет не мора значити да се није десило у њему. Зато увек их има који му лудо верују. А ви, који сте роб истине, боље капу на главу, па проспавajte сву драгу ноћ, да не грешите сутра на рачунаљци!“¹⁶ Чак и наведени примјер инклинира више реалистичком, или још старијем, готско-романтичарском конструисању специфичне романтичарске ироније на којој израста свијет приче. Тако се поређење намеће, неминувано, прије с Хофманом, Гогољем или Грчићем Миленком него са савременим авангардним писцима, наравно, строго када је ријеч о овој поетичкој карактеристици. Ипак, таква је иронијска потка остала само у назнакама у Настасијевићевој прози. Иако је хумору у есејима намијенио високо мјесто,¹⁷ у двјема Настасијевићевим збиркама хуморне се квенце су веома ријетке. То, може бити, има везе с поетиком страшнога која се нескривено обликује у овој прози, прије свега под утицајем фантастике поовског типа и фолклорне фантастике коју је раније за грађу узео већ наш реализам. Осликавање сцена ужасног, чији је први циљ буђење егзистенцијалнога страха код читаоца, ни у којем случају не трпи хумор у својој близини јер га он најчешће ништи и преводи у пародијску димензију.

¹⁶ Овај приповједни пасаж припада необично установљеној приповједној инстанци која се ближи функцији коментатора, уз знатне ироничне примјесе, у првом дијелу приповијетке „Лагарије по ноћи“.

¹⁷ „Хумор: узан се обим даје овом појму, а можда није смелост баш у хумору наслутити најчистију природу односа између песника и света. Шта мари ако је много смешног и ружног у свету кад песник надмоћу своје природе одговори симпатијом и онде где је просечан одговор поруга и гађење“ (Настасијевић 1990б: 34).

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

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

Потпуна рекапитулација Настасијевићевог укупног стваралачког опуса показује се, сходно томе, као немогућа, а вишеструко ишчитавање час једног, час другог (фикционалног и условно теоријског) дијела подсјећа помало на зачарани круг. Али је добитак, с друге стране, свакако утисак о потпуној монолитности мисли и дјелања данас једног неспорног класика наше литературе. Повјерење у умјетност која је увијек корак испред регуле која, заправо, покушава да је окамени у облику у којем је већ затиче, у умјетност која никада није оно што се од ње *тражи* и *хоће*, већ увијек и једино оно што по логици свог унутарњег развоја мора бити и јесте, у умјетност која је животворна, неповредива и света, за коју је стварност „само фрагментарна“, несумњиво је окрепљујућ у условима заразне и свепрожимајуће скепсе савременог духа.

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

Извори

1. Настасијевић, Момчило (1990а), *Сабрана дела III*, Горњи Милановац: Дечје новине.
2. Настасијевић, Момчило (1990б), *Сабрана дела IV*, Горњи Милановац: Дечје новине.

Литература

1. Јерков, Александар (1997), „Иманентна поетика“, *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja*, 9–27.

2. Перишић, Игор (2007), *Гола прича*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
3. Петковић, Новица (1988), „Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха“, у: *Поетика српске књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 9–17.
4. *Поетика Момчила Настасијевића* (1994), Зборник радова, ур. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
5. *Поетика: теорија и историја појма* (2004), ур. Гојко Тешић, Београд: Народна књига – Алфа.
6. Тодоров, Цветан (1988), *Поетика*, Београд: Филип Вишњић.

THE EXPLICIT POETICS OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ'S PROSE

Summary

This paper deals with the poetics of Momčilo Nastasijević's prose, with regard to his non-fictional texts, his essays, notes, and interviews, and also in part with some of his poetry collections. Although this prose is, in terms of explicit poetics, largely unmarked, with Nastasijević himself, in his critical works, leaving the posterity of his readers and critics utterly deprived of any explication of his prose works, we can broadly discuss Nastasijević's narratological poetic assumptions, taking into consideration the fact that he often made poetic claims about literature in general.

nperisic@gmail.com